

Lunds universitet

HIS P01

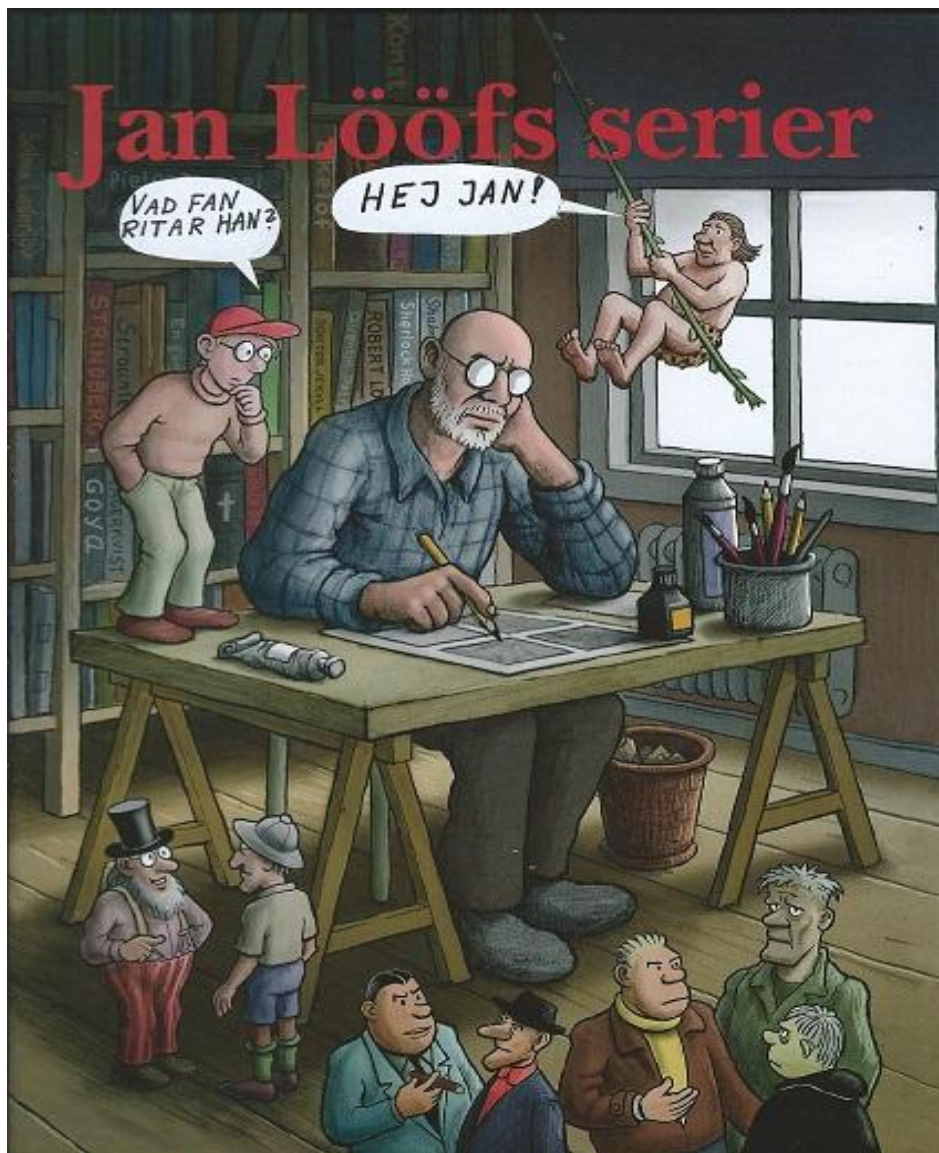
Seminarieledare: Klas-Göran Karlsson

Handledare: Ulf Zander

Tid och plats: 2015-05-28 kl 10.15, A 332

Serieskaparen och hans figurer

Hur Jan Lööf använder serien i sin samhällskritik



Torbjörn Salenius Lundberg

Summation in English

The aim of this paper is to find out *how Jan Lööf, the cartoonist, sets about it when in his criticism of society he pictures existing injustices and social evils both in our neighbourhood and out in the world. This social criticism is expressed from a left-wing point of view. The issues, based upon the aim, are formulated in this way: What circumstances in those days does Jan Lööf attack in his comics? Why does he in his social criticism just choose the themes that he does? How does his social criticism agree with the public discussions critical of society which took place in the sixties and the seventies?*

In my analysis of his comics I have found that Jan Lööf in his story-telling frequently uses Roland Barthes' theory of "anchorage" and "relay" in order to intensify and make it clearer. He accomplishes that by making the text define the picture but also by using the former to facilitate for the reader to follow what is going on, to help him/her to perceive in what ways the whole thing develops. As far as Scott McCloud is concerned, he talks about some other devices in the story-telling of comics, devices which e.g. "drag" the reader into the action or make him/her a kind of co-creator of comics.

In his issues Jan Lööf in the first one objects to police brutality, that democracy does not include big business and the ownership of the means of production, the rigid treatment in psychiatry about its patients, environmental pollution, the inequality between people in class society, racism and xenophobia, rent racketeers and finally the ravages of imperialism in the third world; concerning the second one that probably was due to his left-wing friends who he closely associated with, friends who whole-heartedly participated in the left-wing criticism of society in the sixties and the seventies and who certainly affected him in his choice of themes. About the third issue, I find that his themes on the whole agree with the left-wing criticism of society in those days as it is pictured by Kjell Östberg, Kim Salomon etc.

My source material consists of *Jan Lööfs serier. Volym ett, Jan Lööfs serier. Volym två* and *Jan Lööfs serier. Volym tre*. Each book roughly contains about 1500 pictures with text. Together they hold about 4500 such panels. To handle a big quantity like that would be very difficult if I had to analyze all of them which these three books contain together. That is why I have made a very strict selection and concentrated on what I have found being the most representative of the panels expressing left-wing criticism of society.

E-mail to the author: storanallen@hotmail.com

Innehållsförteckning

Kapitel 1

1.1	Inledning med problematisering, syfte och frågeställningar	4
1.2	Teori	5
1.3	Termer och källmaterial	8
1.4	Serier – en begreppsdiskussion	9
1.5	Metod	14
1.6	Forskningsläge	16
1.7	Historik över den svenska seriedebatten	22

Kapitel 2

2.1	Analys	24
2.2	Sammanfattning av min analys	59

Kapitel 3

3.1	Återkoppling till syftet samt svar på frågeställningarna.....	63
3.2	Slutord.....	65

Litteraturförteckning

Källor.....	66
Böcker, kompendier och uppsatser.....	66
Tidningar och tidskrifter	68
Material från internet.....	69

<i>Bildförteckning</i>	70
------------------------------	----

Kapitel 1

1.1 Inledning med problematisering, syfte och frågeställningar

Enligt Magnus Knutssons artikel, ”Seriemagasinet mot barnboken. En moralpanik ur kultursociologiskt perspektiv” i *Bild & Bubbla* nr 1/1995, ledde barns och ungas tilltagande serieläsning under 1950-talet till att det uppstod stor oro bland föräldrar och lärare. I artikeln beskrivs dessa farhågor där serietidningarna av nämnda grupper utmålades som böckernas fiende och som förförare av barn och unga till våld, kriminalitet och sexuella utsvävningar. Bakgrunden till denna reaktion var den kraftiga upplageökningen för serietidningarna som skedde efter det att *Kalle Anka & Co* 1948 hade börjat utges i Sverige följt 1949 av *Stålmannen* och *Seriemagasinet*.¹

För generationer av svenska serieläsare har begreppet serier varit förbundet med ren underhållning, såsom dramatik, komik, romantik, spänning, etc tills det i slutet av 1960-talet vid sidan av dessa genrer uppenbarade sig serier med ett annorlunda innehåll, såsom Jan Lööfs alster ”Felix” där seriefiguren Felix befriar revolutionären Herman.² Det handlade om serier vilka i första hand inte var ute efter att roa och förströ sina läsare utan istället ville fästa deras uppmärksamhet på missförhållanden och orättvisor både i Sverige och ute i världen. Denna typ av serier har, enligt vad vissa hävdar, under senare decennier kommit att få en allt mer framträdande plats i den svenska offentligheten.³ Det rörde sig således om en ny typ som Jan Lööf introducerade i Sverige 1967. *Felix* utgör här den första serien i vilken han tar upp influenserna från de nya amerikanska undergroundserierna.⁴ Han har genom att kombinera dessa undergroundinfluenser med barnserier också inspirerat nya generationer av serieskapare.⁵ Många av dagens unga tecknare, såsom Sara Granér och Liv Strömkvist, fortsätter nu i hans efterföljd att skapa serier där de angriper missförhållanden och orättvisor i samhället och i omvärlden. Utvecklingen visar således hur två motsatta poler eller aspekter har etablerats i serievärlden där den ena aspekten betonar nöje och underhållning medan den andra främst betonar fostran och samhällskritik.

¹ Knutsson, Magnus ”Seriemagasinet mot barnboken. En moralpanik ur kultursociologiskt perspektiv” i *Bild & Bubbla* nr 1/1995.

² Hegerfors, Sture, *Serier och serietecknare*, Stockholm 1969, s 178 – 180.

³ Sid 2, <http://www.nytid.fi/2013/10/seriefeminism-i-marginal-och-mainstream>, 2014 – 02 – 16.

⁴ Larsson, Nisse, *Svenska serietecknare*, Stockholm 1992, s 106.

⁵ Hammarlund, Ola, Strömberg, Fredrik, ”Urhunden 2009. Pirinen, Sacco och Lööf prisade” i *Bild & Bubbla* nr 181.

Problemformuleringen för mitt arbete är hur det kunde komma sig att ett medium som på 1950-talet hade dömts ut av olika auktoriteter på grund av sitt suggestiva bildspråk, sitt överdimensionerade äventyrsberättande, sitt våldsförhålligande samt sin ordfattiga form⁶ ändå drygt ett decennium senare kunde betraktas som ett användbart redskap för samhällskritik? Det handlade i sammanhanget om en samhällskritik som riktades ut ett vänsterperspektiv.

Uppsatsens syfte är att undersöka *hur Jan Lööf i sina serier åskådliggör existerande orättvisor och missförhållanden både i vår närhet och ute i världen i sin samhällskritik som han för fram från vänsterhåll. Frågeställningarna, som tar sin utgångspunkt i syftet, utformar jag sålunda: Vilka företeelser i samtiden är det som Jan Lööf angriper i sina serier? Varför väljer han just de teman som han gör i sin samhällskritik? Hur förhåller sig hans kritik till 1960- och 1970-talens offentliga samhällskritiska diskussioner?*

1.2 Teori

I sin bok *Det förflutna är inte vad det en gång var* behandlar historikern Knut Kjeldstadli begreppet teori. Han skriver ”att teori är en begreppsmässig helhetsuppfattning om det vi studerar, där vi uttryckligen anger hur det inbördes sambandet mellan delarna i helheten är. I denna betydelse syftar en teori längre än till att bara säga att något är eller händer. Den tar också upp *varför* det händer, förklarar händelsen. Teorin kan också ge oss idéer om *var* och *hur* vi kan söka efter nya data.”. Författaren betonar också vikten av förhandsteorier då han förklarar att utan något som helst förhandsbegrepp om vad som är viktigt, blir källstudierna bara ”ett staplande av lösgods”.⁷

Med det ovan sagda som rättesnöre för en adekvat teori lyfter jag här fram det som Helena Magnusson skriver om i sin avhandling, nämligen hur Roland Barthes delar in bildtexter i ”förankring” (”anchorage”) och ”avbyte” (”relay”). I kapitlet ”Rhetoric of the image” i *Image, music, text* redogör Barthes för de nämnda begreppen. Han skriver där att med avseende på det *ikoniska budskapet* tycks det språkliga budskapets funktioner vara två, förankring och avbyte. Alla bilder (images) är polysema och antyder en flytande kedja (a floating chain) av innebörder där läsaren kan välja vissa och ignorera andra. På grund av detta förhållande har det i varje samhälle utvecklats olika tekniker för att just förankra denna flytande kedja av skiftande betydelser för att på så vis motverka den rädsla som ovissheten annars kan leda till. Det språkliga budskapet är en av dessa tekniker. Texten hjälper läsaren att klart och enkelt

⁶ Knutsson, Magnus, ”Seriemagasinet mot barnboken. En moralpanik ur kultursociologiskt perspektiv” i *B & B* nr 1/1995, s 31 – 33.

⁷ Kjeldstadli, Knut, *Det förflutna är inte vad det en gång var*, Lund 1998, s 132, 135.

identifiera de element som finns på scenen, men även scenen själv. Det handlar alltså om en denoterad beskrivning av bilden. Den denominativa funktionen motsvarar exakt en förankring av alla de möjliga denoterade betydelserna hos objektet utifrån den hjälp som en terminologi kan ge. Barthes exemplifierar det sagda med en annons som visar ett fat med någonting på och där betraktaren kanske tvekar inför formen och massan hos detta. Rubriken 'rice and tuna fish with mushrooms' hjälper emellertid till att välja den korrekta nivån av varseblivning som tillåter läsaren att fokusera inte bara sin blick utan också sin tolkning.⁸

När det gäller det *symboliska budskapet*, vägleder inte längre det språkliga budskapet identifikationen utan tolkningen blir till ett slags skruvstäd som förhindrar konnotationerna från att sprida sig mot alltför personliga områden eller mot olustiga värderingar. En annons för t ex en viss typ av marmelad visar några frukter som ligger utspridda runt en stege. Här avlägsnar rubriken 'as if from your own garden' de möjliga konnotationerna "parsimony" och "the paucity of the harvest" den olust som dessa annars skulle inge en betraktare och leder istället läsningen mot en mer tilltalande konnotation, som "the natural and personal character of fruit from a private garden". Förankring innebär således en kontroll över bildernas projektiva makt och är det språkliga budskapets vanligaste funktion som oftast förekommer i pressens bilder och i annonser.⁹ Funktionen med avbyte är däremot mindre vanlig, åtminstone ifråga om den fasta bilden. Avbyte påträffas speciellt i skämtteckningar och i tecknade serier där text och bild står i ett komplementärt förhållande till varandra. Avbytet är också viktigt i film då dialogen inte bara klargör handlingen utan även för denna framåt genom att placera ut betydelser vilka inte finns i själva bilden.¹⁰ Med Barthes resonemang i åtanke visar det vilken betydelse användningen av begreppen förankring och avbyte har för en snabb och korrekt uppfattning av innehållet i en serie, en omständighet som alltså har gjort serieformen till det smidiga medium som detta är. Då det gäller Perry Nodelman, hävdar denne att utan en kompletterande text till Maurice Sendaks bild på den lilla flickan och den väldige kaninen i *Mr Rabbit and the lovely present*, tenderar läsarna att misstolka den visuella information i denna, vilket visar hur fragmentarisk bildens information är. Några utläser dessutom en depressionsstämning i samme tecknares modlösa bilder och ett antal betraktare har tolkat den mäktiga bilden av en röd solnedgång över en snötäckt skog i Celestino Piattis bilder i *The happy owls* som en skildring av en eldsvåda.¹¹

⁸ Barthes, Roland, *Image, music, text*, London 1977, s 38 – 39.

⁹ Barthes 1977, s 39 – 41.

¹⁰ Barthes 1977, s 41.

¹¹ Nodelman, Perry, *Words about pictures. The narrative art of children's picture books*, London 1988, s 195 – 196.

En intressant iakttagelse som författaren berättar om är att då han utan några åtföljande bilder läste Maurice Sendaks *Where the wild things are* för vuxna som tidigare inte hade hört berättelsen, upplevde flera av personerna denna som en hemsk saga vilken de ansåg vara alltför skrämmande för små barn. Utan tillgång till bilderna i boken frambesvor dessa personer hemskheter ur sina egna mardrömmar, vilka de verkligen mindes som kusliga. När jag sedan ånyo berättar sagan för dem nu åtföljd av bilderna, ändrar de alltid sin tidigare upplevelse, säger han. Sendaks monster är egentligen tämligen beskedliga, faktiskt charmerande, snarare än skrämmande medan däremot pojken Max i sagan är mycket arrogantare och påstridigare än samma åhörare utan bilder hade föreställt sig honom. Faktiskt förhåller det sig så, menar Nodelman, att det i denna bok är bilderna och inte texten som berättar att det inte finns någonting att oroa sig för.¹²

Några kommentatorer har utifrån undersökningar som gjorts av psykologen Robert Ornstein om hur den mänskliga hjärnans båda hemisfärer fungerar dragit slutsatsen att texter kommunicerar på sätt som står i relation till den vänstra hjärnhalvans aktiviteter medan bilder kommunicerar på sätt som står i relation till den högras. De berättelser som texter förmedlar är med säkerhet linjära, sekventiella och kausala. En handling är en förenad sekvens av orsaker och verkan och är den ordning i vilken händelser kommuniceras. Texter fokuserar enligt Nodelman på vår uppmärksamhet och nämner som exempel förhållandet med en bild som visar en kvinna med en viss form på sin näsa. Ifall denna form är viktig för berättelsens innebörd, kommer också texten i berättelsen om henne att nämna formen på hennes näsa. Om vi tittar på bilden av henne utan någon bifogad text, kanske vi blir så intresserade av gardinerna framför fönstret bakom henne att vi inte ens lägger märke till hennes näsa. På det sättet tenderar bilder att vara diffusa medan ord däremot tenderar att vara explicita, påpekar författaren.¹³ Lite längre fram i samma kapitel skriver Nodelman att ord kan tillhandahålla en kognitiv karta som kan tillämpas på i sig obestämda bilder för att fastställa den skiftande betydelse som man kanske finner i deras detaljer. Han refererar här till det Barthes själv säger sig mena med sitt begrepp ”anchorage”, nämligen att: ”the text *directs* the reader among the various signifieds of the image, causes him to avoid some and to accept others”.¹⁴

Nodelman redogör också för vår hjärnas roll vid tolkningen av ord och bild. Skillnaderna i de båda hjärnhalvornas aktiviteter får oss att förstå hur komplext det hela är, understryker han. Då vi reagerar på ord och bilder, vilka förmedlar samma händelser men på olika sätt, måste vi

¹² Nodelman 1988, s 197.

¹³ Nodelman 1988, s 197 – 198.

¹⁴ Nodelman 1988, s 213.

integrera två olika typer av information ifråga om samma händelser. Vi måste alltså samla rumslig information från både bilder och ord. I *Mr Rabbit* visar bilderna oss miljöerna medan orden talar om hur vi ska se de sistnämnda, färgerna i dem, vilka är av stor betydelse. Då den temporal informationen i dessa bilder ofta skiljer sig från den i orden och den rumsliga informationen i orden skiljer sig från den i bilderna, måste vi integrera tid och rum samt två skilda versioner av tid och rum. Denna operation möjliggör således att vi sedan kan förstå helheten.¹⁵

I det följande kommer jag att i görligaste mån analysera text och bild i Jan Lööfs serier med utgångspunkt i Barthes och Nodelmans teorier samt belysa den kontext i vilken de har tillkommit, 1960- och 1970-talens samhällskritiska diskurs som denna beskrivs av bland andra Kjell Östberg, Leif Nylén, och Kim Salomon.

Med följande ord sammanfattar Nodelman här sitt resonemang: In other words, pictures can communicate much to us, and particularly much of visual significance – but only if words focus them, tell us what it is about them that might be worth paying attention to.¹⁶

1.3 Termer och källmaterial

När det gäller litteraturen om serier, varierar i hög grad uppfattningarna om vad dessa är, menar Ulf Hagen. Det enda som skribenterna förefaller att kunna enas om är att serier är något som berättas via bilder. Oenigheten om hur begreppet ska definieras har sannolikt sin förklaring i att serier som fenomen varken är något statiskt eller något som är entydigt avgränsat gentemot andra närliggande fenomen. Istället förhåller det sig på så vis att serierna har genomgått en successiv utveckling fram till idag där de ingår i ett intimt samspel med andra medier, såsom skämtteckningar, bilderböcker och film.¹⁷

Enligt Fredrik Strömberg är termen ”tecknad serie”, som började användas 1954 i *Dagens Nyheter* för att termen ”serie” inte skulle blandas ihop med ordets andra betydelser, mindre lyckad därför att den utesluter målade, digitala och fotograferade bilder. Vidare existerar det ett antal termer vilka står i relation till seriens publiceringsformat. En stripserie är en kort svit av bilder i dagspress medan en serietidning betecknar en tidning på 17 x 26 cm. Ett seriemagasin är ofta detsamma som en serietidning men kan även referera till en något större tidning i magasinsformat. Termen ”seriealbum” kan idag användas om de flesta

¹⁵ Nodelman 1988, s 200.

¹⁶ Nodelman 1988, s 211.

¹⁷ *Barnlitteraturprojektet. Felix. En series väg från dagstidning till album*, nr 4/1976 Uppsala, s 7.

seriepublikationer med styva pärmar vilka har ett större format än serietidningar och seriemagasin, menar Strömberg.¹⁸

Enligt Morten Harper kan man efter seriernas omfång dela in dessa i fyra genrer: stripp, seriesida, serienovell och serieroman. En stripp är en kort sekvens teckningar bredvid eller över varandra medan en seriesida består av flera strippar ovanför varandra som tillsammans berättar en historia och skapar en tematisk helhet. Vad beträffar gränsen mellan serienovell och serieroman, är denna mer flytande. En skillnad mellan dessa är enligt Harper att serienovellen dock är kortare och handlingsmässigt mer begränsad än serieromanen.¹⁹

Det källmaterial som jag använder mig av omfattar serienovellen ”Ville” från 1977²⁰ ur *Jan Lööfs Serier. Volym ett*,²¹ de tre serierna ”Bellman” från 1975²² ur *Jan Lööfs Serier. Volym två*²³ samt serienovellen ”Felix i Afrika” från 1967²⁴ ur *Jan Lööfs Serier. Volym tre*.²⁵ Varje sådan volym innehåller grovt räknat 1500 serierutor. De tre volymerna rymmer således sammanlagt runt 4500 serierutor, vilket utgör en avsevärd mängd av det som Jan Lööf har tecknat under åren. Skälet till att jag har begränsat mitt urval till just dessa tre serier och två serienoveller beror på att jag finner dem representativa beträffande det samhällskritiska budskapet för de sammanlagt 18 alster som volymerna tillsammans innehåller. Att ta med ett större antal i urvalet, skulle innebära att den mängd som jag då hade att behandla skulle svälla avsevärt, kanske utanför ramarna för den typ av uppsats som jag nu skriver men ändå inte ge så mycket mer än vad det här gjorda urvalet gör.

1.4 Serier – en begreppsdiskussion

I *Tecknade serier. Kompendium för undervisning om en masskulturform* skriver Göran Ribe i avsnittet ”Seriers form” att det som gör serieformen attraktiv är kombinationen text och bild. Han fortsätter att redogöra för textens uppgift som är att precisera bildens innebörd och att tillföra abstrakt information, något som är svårt att uttrycka i bild. Bilden kan, menar Ribe, beskriva yttre händelser och yttre tecken ifråga om känslor hos personerna. ”I någon mån kan den också *med symboliska medel* (som förkommer av vitt skilda slag) antyda känslor och tankar /hos figurerna/”. Normalt måste ändå texten användas, eftersom serien är ett stiliserat medium, för att en läsare ska få acceptabel kunskap om vad personerna tänker och menar.

¹⁸ Strömberg, Fredrik, *Vad är tecknade serier? En begreppsanalys*, Malmö 2003, s 51 – 54.

¹⁹ Harper, Morten, ”Vad är en serieroman?” i *Bild & Bubbla*, nr 177, s 60.

²⁰ Hammarlund & Strömberg, ”Urhunden 2009 /.../” i *Bild & Bubbla*, nr 181, s 11.

²¹ Lööf, Jan, *Jan Lööfs serier. Volym ett*, Stockholm 2008.

²² Hammarlund & Strömberg i *B & B* nr 181, s 10 – 11.

²³ Lööf, Jan, *Jan Lööfs serier. Volym två*, Stockholm 2009.

²⁴ Hammarlund & Strömberg i *B & B* nr 181, s 10.

²⁵ Lööf, Jan, *Jan Lööfs serier. Volym tre*, Stockholm 2011.

Texten har enligt honom en viktig uppgift i att framhäva figurerna mot bildens övriga innehåll. Bild och text begränsar varandra, men de står samtidigt i ett spänningsförhållande till varandra. Mer än i andra medier drivs dessutom i serierna skeendet framåt genom samspelet mellan bild och 'talad' text.²⁶ När det gäller hur själva begreppet serie ska definieras, menar Ribe att det ska vara gjort för publicering i en tidning, en tidskrift eller en bok. Enligt honom är t ex inte en rad med kyrkmålningar vilka berättar en historia att betrakta som någon serie.²⁷ Det som utmärker seriegenren är att det grafiska berättandet i denna tycks ganska lätt att uppfatta och kräver inte heller någon stor apparatur för att utföra. Serien är dessutom till skillnad mot filmen och tv-mediet det enda berättande bildmedium som är lika hanterligt som boken eftersom man kan läsa den var och när man vill, i vilken takt man önskar samt med eller utan avbrott.²⁸ Vad som i detta sammanhang dock måste påpekas är att seriemediets lätthanterlighet i jämförelse med filmens och tv-mediets, vilket alltså Ribe framhöll 1977, är en lätthanterlighet som genom den tekniska utvecklingen numera även har kommit dessa båda sistnämnda medier till del.

Scott McCloud frilägger i *Serier. Den osynliga konsten* mekanismerna bakom mediets popularitet. Författaren betonar att bilder tagna var för sig endast kan betraktas som det de just är – alltså som bilder. Då de däremot ingår i en sekvens, om så bara på två bilder, förvandlas de till något mer, nämligen till seriekonst. Han visar detta genom några bildsekvenser där smärre förändringar har skett i den senare bilden. Serieformen är, poängterar han, det kärn som kan innehålla vilka bilder och idéer som helst. McCloud fortsätter med att försöka bestämma hur begreppet serier bäst ska kunna definieras och kommer efter ett tag fram till att kalla det för "sekvenskonst". Ifråga om definitionen av begreppet "serie" menar han i motsats till Ribe att exempelvis kyrkfönster med bibliska scener i svit är serier när man definierar dem som sekvenskonst. Ett villkor för att något ska få kallas serie är dock att en sekvens aldrig kan bestå av endast en bild.²⁹ Fristående skämtrutor är "cartoons" vilka utgör en stil under det att serier utgör ett medium som ofta använder sig av denna stil.³⁰ Fotografiet och den realistiska bilden är de ikoner vilka kommer närmast sina motsvarigheter i verkligheten. Fortsätter vi sedan att förenkla vår avbildning, avlägsnar vi oss alltmer från det verkliga ansiktet på fotografiet. Genom att vi reducerar en avbildning till dess 'grundbetydelse' kan vi utvidga betydelsen av denna på ett sätt vilket den realistiska konsten inte klarar av. Ju mer

²⁶ Ribe, Göran, *Tecknade serier. Kompendium för undervisning om en masskulturform*, dokumentationsserie nr 34/1977, Fortbildningsavdelningen vid lärarhögskolan i Linköping, sektor svenska, s 4.

²⁷ Ribe, Linköping 1977, s 3.

²⁸ Ribe, Linköping 1977, s 3.

²⁹ McCloud, Scott, *Serier. Den osynliga konsten*, Stockholm 1995, s 5 – 6, 9, 20.

³⁰ McCloud 1995, s 20 – 21.

allmängiltigt eller ”cartoonaktigt” exempelvis ett ansikte är, desto fler människor kan det sägas föreställa. Då du betraktar ett foto eller en realistisk teckning av ett ansikte, ser du en annan persons ansikte, men då du betraktar *cartoonfigurens*, ser du dig själv, understryker författaren.³¹ Vad som således har skett är att de speciella drag vilka kännetecknar en viss persons ansikte har avlägsnats. Vad alla berättare vet är ett säkert kriterium på publikens engagemang är å ena sidan hur mycket den identifierar sig med figurerna i en berättelse. Å andra sidan, fortsätter McCloud, förväntar de sig inte att publiken ska identifiera sig med t ex en mur eller ett landskap, och därför tenderar dessa att vara mer realistiska. Vad gäller kombinationen en ”cartoonaktig” figur i en realistisk omvärld, tillåter denna läsaren genom identifikationen med figuren att själv träda in i en sinnesstimulerande värld.³² Med hjälp av våra sinnen uppfattar vi t ex världen som en helhet, men hur mycket vi än reser, hinner vi bara under vårt liv att se en begränsad del av denna. Vår uppfattning av verkligheten är således en troshandling vilken enbart bygger på brottstycken. Det finns ett namn på detta fenomen, att vi bara observerar delarna men ändå uppfattar helheten. Fenomenet ifråga kallas för ”*slutning*”, förklarar McCloud. I film sker slutningen fortlöpande 24 gånger i sekunden. På grund av vår hjärnas eftersläpning i synintrycken omvandlas i denna en sekvens av stillbilder till rörliga bilder. I en serie däremot framträder utrymmet mellan rutorna klart för våra ögon, det utrymme som på fackspråket kallas ”*kanalen*”. Det är i denna, i kanalen, som mycket av seriens magi och mysterium finns, det som utgör själva dess hjärta, menar författaren. Han demonstrerar det sagda genom att visa på två serierutor i en sekvens. I den första rutan ser vi bilden av en skräckslagen man som flyr för sitt liv undan en förföljande galning med en yxa i högsta hugg samtidigt som denne vrålar: ”Nu ska du dö!!” I den andra rutan ser vi platsen där dramat utspelas medan dödsskriket ”EEYAA!!” skär genom nattens tystnad. Det är precis här i kanalen mellan rutorna som läsarens fantasi tar två skilda bilder och omvandlar dem till en enda tanke. Genom serierutorna bryts tid och rum sönder, något som medför en både hackig och stötig rytm av lösryckta ögonblick. Tack vare slutningen kan vi ändå sammanlänka dessa ögonblick och på så vis mentalt konstruera en fortlöpande och sammanhängande verklighet. För varje handling som serieskaparen begår på papperet, får han hjälp av en tyst medhjälpare, en medhjälpare som är precis lika skyldig, nämligen läsaren, betonar McCloud. Det var jag, säger han, som ritade yxan i högsta hugg, men det var inte jag som lät den falla och inte jag som bestämde hur djupt den tog eller vem det var som skrek. Det var ni läsare som var och en

³¹ McCloud 1995, s 28 – 31, 36.

³² McCloud 1995, s 41 – 43.

på ert eget vis begick brottet.³³ Delaktigheten är således en mäktig kraft i alla medier. Därför har t ex filmskaparna under lång tid varit medvetna om betydelsen att tillåta tittarna att använda sin egen fantasi. Genom att visa en filmsekvens demonstrerar författaren vad han menar. I sekvensen ser man först en kvinna och en man tätt bredvid varandra, därefter kysser de varandra och till sist ses bilden av en gardin som fladdrar.³⁴ Just i denna slutning förstår man enligt McClouds resonemang att det är här som tittaren görs delaktig i skeendet eftersom hans/hennes egen fantasi nu tas i anspråk. Något som också är viktigt är *tiden i serierutan*. Vi har genom fotografiet lärt oss tolka en sammanhängande bild som ett enda ögonblick i tiden, vilket styr vår tolkning ifråga om rektangulära liggande serierutor som rymmer flera figurer. Sådana serierutor innefattar även flera skeenden då de olika handlingarna i rutan inte kan äga rum samtidigt. McCloud förklarar förhållandet genom att visa en lång rektangulär serieruta där från vänster en man fotograferar ett par som ryggar inför hans upplyfta kamera följt av hans frus ogillande min och ord. Därefter dotterns försvar av sin fotograferande far o s v. Alla dessa figurer placeras från vänster till höger i enlighet med den följd som de ska läsas i och där var och en har sin egen separata tidssektor. En dylik serieruta fungerar m a o som flera rutor, och där skulle kanaler mellan dem förtydliga sekvensen.³⁵ Inser en läsare inte den skillnaden mellan fotografiet och serierutan, kan sannolikt avkodningen av denna bli förvirrande för henne.

Ett annat viktigt område inom serieskapandet är orden och deras funktion i serierutan. McCloud talar här om ett antal olika kombinationer av bild och text. Han nämner bl a *bildinriktade kombinationer* där orden i stort sett endast fungerar såsom ljudillustrationer till en visuellt berättad sekvens. Sedan pekar han på *dubbelinriktade kombinationer* där både ord och bild förmedlar ungefär samma budskap. Därpå talar han om den *kompletterande kombinationen* där orden broderar ut eller förtydligar en bild eller vice versa. Slutligen nämner han den *jämställda kombinationen*, som enligt honom är den vanligaste, där ord och bild tillsammans uttrycker en föreställning som ingen av dem ensam skulle kunna uttrycka. Det sagda formulerar han på följande sätt: ”När serier är som bäst, är ord och bild som danspartner, där båda turas om att föra.” I och med att bilden sörjer för tydligheten i en scen, frigör den därmed orden att utforska ett vidare område. Orden kan då istället bli till en inre monolog hos en seriefigur, något som figuren tänker medan hon exempelvis korsar en gata, såsom ”Jag kanske kommer att vara så här ensam länge” eller ett tillfälle att filosofera över

³³ McCloud 1995, s 62 – 63, 65 – 68.

³⁴ McCloud 1995, s 69.

³⁵ McCloud 1995, s 95 – 97.

allvarliga ämnen, t ex om världen ska fortbestå, samtidigt som hon plockar till sig varor från en hylla i snabbköpet.³⁶ McCloud behandlar i sin bok således liksom Ribe ovan textens funktion i relation till bilden i serierutan. Båda författarna förefaller att vara överens om den viktiga funktion som denna oftast har tillsammans med bilden i förmedlandet av ett skeende. Däremot berör den senare i sitt lilla alster till skillnad mot McCloud inte hur läsarens delaktighet i skeendet skapas dels genom ”cartoonisering” av figurerna där hon ”dras in” i handlingen, dels genom slutningen i bilden eller mellan bilderna i kanalen där läsarens egen skapande fantasi tas i anspråk.

Om serierutor skriver Duncan & Smith i sin bok *The power of comics. History, form & culture* att de flesta av dem presenteras i en välordnad progression av inramade rektanglar vilka oftast skiljs åt av ett mellanrum som kallas ”kanalen”. Serierutan definieras som den kommunikativa enhet vilken upptar ett avgränsat utrymme av seriesidan och som i sig kapslar in en avgränsad men ibland obestämbart tidsrymd. Enligt författarna, vilka stöder sig på serieteoretikern Robert Harvey, påverkas urvalet av vad som ska framställas i bild i hög grad av mängden material samt av det utrymme som finns tillgängligt. Det existerar alltså en permanent dynamik mellan vad som visas och vad som skulle kunna visas. De understryker vidare att medan serietecknaren vid skapandet av serien reducerar berättelsen till enskilda moment på en sida, utökar läsaren igen dessa till en berättelse genom en process, som de benämner ”slutning”. Det reducerande knep som är vanligast i serier är då tecknaren låter en del representera en helhet. I de flesta serierutor är det nämligen så, menar Duncan & Smith, att vi bara ser en del av seriefigurens kropp och denna del får då representera hela kroppen. Författarna demonstrerar vad de menar genom att visa två serierutor med överkroppen av en mager man respektive en fet man. Med ledning av de båda männens överkroppar kan betraktaren genom slutning även föreställa sig hur återstoden av männen ser ut.³⁷

Duncan & Smith lyfter således i likhet med McCloud ovan fram begreppen ”kanal” och ”slutning” vilkas innebörd de tycks vara överens med honom om. De pekar också på hur en serierutas storlek och innehåll kan användas för att ange den tid som förflyter i en berättelse. Även om det finns flera undantag, stämmer det oftast att ju mer utsträckt en serieruta är, desto längre kan den tidsrymd vara som skildras i den. Ändå avvisar de McClouds generalisering att utrymme och tid är samma sak eftersom detta då framhäver den rumsliga naturen hos tiden i en serieberättelse. Författarna menar m a o att det inte går att sätta likhetstecken mellan

³⁶ McCloud 1995, s 153 – 158.

³⁷ Duncan, Randy & Smith, J, Matthew, *The power of comics. History, form and culture*, London 2009, s 132 – 134.

utrymme och tid, eftersom det inte existerar någon exakt formel för hur utrymme motsvarar tid.³⁸

1.5 Metod

Den metod som jag kommer att använda vid analysen av text, blir den kvalitativa textanalysens, d v s att i seriefigurernas pratbubblor söka efter ord som går igen och som tycks vara speciellt meningsbärande, s k *nyckelord*. Många gånger kan det vara meningsfullt att ställa sådana nyckelord mot varandra i de fall då en text är uppbyggd kring dikotomier, såsom ljus – mörker, natur – kultur, framsteg – reaktion etc. Vidare är det också relevant att undersöka hur ofta olika nyckelord används i texten. Vad som dessutom är viktigt är att lyssna efter eventuella tomrum i denna, alltså det som *inte* sägs. I det exempel som Kjeldstadli i sammanhanget lyfter fram, nämligen inledningen i *Arbeiderforeningernes Blad*, frågas det ifall den kamp som arbetarna kommer föra är ”moraliskt rättmätig”. Däremot frågas det inte om den är laglig.³⁹ Eftersom det i det här fallet handlar om samhällskritiska vänsterserier, gäller det förvisso att söka efter ord med dylika samhällskritiska och/eller politiska/ideologiska betydelser, alltså ord med innebörder såsom ”miljöförstöring”, ”luftföroreningar”, ”lyxsanering”, ”kapitalism”, ”förstatliga”, ”socialism”, ”utsugning”, ”progressiv” osv. Nyckelorden markerar jag i analysen **på detta sätt** för att de tydligare ska framgå.

Eftersom seriemediet emellertid bygger lika mycket men oftast mer på bilden än på texten för att förmedla, förklara eller visa något, måste jag även i detta fall använda någon slags metod för att mer precist kunna fastställa vad bilden berättar och därefter för tolkningen av densamma. Genom tolkningen kan också något om en seriefigurs attityder och avsikter avslöjas liksom vederbörandes sociala, politiska eller kulturella tillhörighet. Möjligtvis kan ibland kanske även en bild blotta figurens karaktär, t ex brutalitet, envishet, godmodighet etc. Vid analysen av bilderna kommer jag att betrakta dessa utifrån ett 1960- och 1970-talsperspektiv, eftersom jag utgår från vad som gällde och skedde på den tiden, alltså ifråga om den politiska och samhällseliga diskurs som då fördes. Däremot kommer jag att i mindre grad beakta det konstnärliga i dem. Att helt undvika det senare torde dock i det närmaste vara ogörligt. Det nämnda förhållningssättet innebär bl a att jag sällan eller aldrig tar upp sådant som färgsättning, skuggning eller bildens komposition och att jag i mindre grad behandlar perspektiv, spatiala relationer osv. Däremot uppmärksammar jag beskrivningar av miljön och, i den mån sådant förekommer, rörelser i rummet. Jag visar också på eventuella kontraster i en

³⁸ Duncan & Smith 2009, s 138.

³⁹ Kjeldstadli 1998, s 179 – 180.

bild eller mellan bilder, t ex mellan bilder av lyx och överflöd och bilder av social misär. Detta förhållningssätt gäller även kontraster mellan ord och verklighet. Vad jag också uppmärksammar är inslag i bildberättandet där olika känslolägen hos figurerna visas fram.

Med utgångspunkt i Björn Hammarströms magisteruppsats ”Från bild till ord. Hur bilders innehåll beskrivs skriftligt när bilder skall infogas i informationssystem”⁴⁰ har jag gjort nedanstående sammanställning av de olika stegen i denotation (bildbeskrivning) och konnotation (bildtolkning). Under rubriken ”Journalisters bildsökning” skriver Hammarström att ämnesindexering tillämpas för att tydliggöra vad det indexerade objektet beskriver och handlar om. Man måste känna till att ämnesinformation kan vara både explicit och implicit. I fråga om den första kategorin är informationen formulerad av författaren medan den i det senare är underförstådd. Ändå kan informationen i det sistnämnda fallet uppfattas av den som studerar dokumentet. Den explicita informationen är den direkta, objektiva som bilden eller texten överför eller med Erwin Panofskis och Roland Barthes terminologier, den preikonografiska respektive den denotativa nivån. Då det gäller implicit information kan denna förvärfvas genom en djupare tolkning, det som Panofski och Barthes benämner ikonografisk respektive konnotativ nivå.⁴¹

Denotation

1. Vad som skildras? 2. Vad ser vi i bilden: människor, saker, miljöer etc? 3. Hur ser det/den/ut? 4. Hur är bilden komponerad: färg, ljus, bildvinkel, perspektiv, fokus? 5. I vilken miljö finns personen/produkten? 6. Finns det något eller någon i bilden som är dominerande? 7. Var fastnar blicken? 8. Är personen objekt/subjekt samt vilken vinkel är bilden tagen ur? 9. Subjekt: aktiv, tänkande, kännande, och handlande? 10. Objekt: passiv, främst avbildad för betraktaren. 11. Grodperspektiv/fågelperspektiv/neutral vinkel.

Konnotation

1. Vad gör bilden intressant? 2. Vilka associationer får vi när vi ser bilden: privata, gemensamma, kulturella? 3. Vad känner vi – vilka känslor föder bilden och vad i bilden framkallar dessa? Vilka associationer skulle dåtidens människor få inför motivet? 4. Vilka värderingar lägger vi in i och vilka attityder tillskriver vi det vi ser? Vilka dåtida attityder och värderingar finner vi i bilderna?

⁴⁰ Hammarström, Björn, ”Från bild till ord. Hur bilders innehåll beskrivs skriftligt när bilder skall infogas i informationssystem”, magisteruppsats 2007:72, Högskolan i Borås, Institutionen för biblioteks- och informationsvetenskap, s 27 – 29, 31 – 33.

⁴¹ Hammarström 2007:72, s 53.

Sannolikt kommer samtliga dessa steg i analysgången sällan eller aldrig att genomgå för någon bild. Inte heller kommer de alltid att tas i den ordning som de anges i. Hur många och vilka steg det blir beror på graden av komplexitet ifråga om bildens uppbyggnad. Vad som är viktigt vid analyser av text och bild, vilket jag lyfte fram i 1.2 ”Teori” ovan, är textens och bildens förhållande till varandra, det som Barthes åskådliggör med begreppen ”förankring” och ”avbyte”. Kombinationen denotation och konnotation behandlas av Lena Johannesson i hennes analys av den antisemitiska bildagitationen under 1800-talets andra hälft i den svenska rabulistpressen med dess vulgära karikatyror av judar, karikatyror vilka framför allt tog fasta på deras fysionomier.⁴² Det handlar här om komponenter utifrån vilka man då ansåg sig att hos denna grupp kunna utläsa vissa bestämda egenskaper.

1.6 Forskningsläge

Då jag vänder mig till den litteratur som finns idag rörande seriemediet, frapperas jag av den uppenbara breddning av utbudet som har skett under senare år, även i vårt land. Detta förhållande gäller också för de samhällskritiska serierna. Författarna visar dock sällan i många av de alster där de behandlar denna typ av serier hur de går tillväga när de lyfter fram det samhällskritiska budskapet, ett budskap som många gånger är implicit i serierna. Detta öppnar därför upp för föreliggande arbete där syftet är att analysera Jan Lööfs serier för att därigenom klarlägga *hur* han i dessa åskådliggör existerande orättvisor och missförhållanden både i vår närhet och ute i världen i sin samhällskritik som han för fram från vänster.

Mitt forskningsläge omfattar åtta böcker, därav en doktorsavhandling. Det sju av böckerna har gemensamt, även om de sinsemellan har något olika utgångspunkter, är att de har seriemediet som objekt för sin analys och ingår i det som jag i det här sammanhanget kallar för ”huvudfåran” medan det åttonde arbetet, ”Analys av sagan om det röda äpplet”, i antologin *Jan Lööf – Bildmakaren* istället har en sagobok som objekt för sin analys.

Scott McClouds tidigare nämnda bok, *Understanding Comics. The Invisible Art*, utgavs på svenska 1995 med titeln *Serier, den osynliga konsten*⁴³, alltså två år efter det att den hade givits ut i USA. I boken beskriver författaren i serieform sin analys av detta medium för att blottlägga dess grundläggande mekanismer. McCloud tar mer eller mindre genom detta grepp upp nästan samtliga strukturella nivåer hos serierna oavsett deras genre eller tema. Dock undgår han medvetet eller omedvetet att säga något om de amerikanska serier som i sina

⁴² Johannesson, Lena, *Mörkrum & transparens. Studier i europeisk bildkultur och i bildens historiska evidens*, Stockholm 2001, s 104 – 147.

⁴³ McCloud 1995, s II.

berättelser diskuterar miljöfrågor eller för fram sociala frågor. Kanske beror detta på att han anser att en diskussion om genretyper inte hör hemma i beskrivningen av seriernas strukturella uppbyggnad?

Helena Magnussons avhandling, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*, som hon lade fram 2005 vid Stockholms universitet, ger prov på hur böcker om serier som bäst är innehållsligt disponerade, d v s med en ambitiös exposé av det stoff som man sagt sig vilja täcka in. En genomgång av hennes arbete visar också att hon har lyckats få med det mesta av vad som gäller den svenskspråkiga seriefloden. Hon berättar i sin inledning hur seriemediet trots att detta har existerat i mer än hundra år ändå inte fått någon uppmärksamhet värd namnet.⁴⁴ Emellertid ägnar Magnusson själv ett mindre utrymme åt kategorin samhällskritiska serier/undergroundserier. Dock nämner hon Sture Hegerfors uppgifter om hur ”en storpolitisk” ’Musse Pigg’ på 1960-talet avfärdades av vår svenska publik samt hur revolutionstemat 1968 i Jan Lööfs ’Felix’ orsakade upprörda diskussioner.⁴⁵ Författaren berör också hur 1950-talets diskussion om seriernas förmodade skadlighet återkommer med ett delvis nytt ideologiskt perspektiv där mediet angrips för att stå för en konserverande samhällssyn, kapitalism, traditionella könsroller, imperialism och rasism. Det jag likväl saknar är att hon i sammanhanget inte för någon diskussion om de samhällskritiska serierna.

I sin lilla bok, *Vad är tecknade serier? En begreppsanalys* som Fredrik Strömberg skrev 2003, redogör han ingående för teori och serieforskning. Bland annat nämner han Ogdens triangel som lingvisten Charles Ogden publicerade 1923 där denne försökte reda ut sambanden mellan termer, begrepp och referenter.⁴⁶ Författaren tar vidare upp hur serieforskningen har utvecklats runt om i världen. Han hävdar här att schweizaren och serieskaparen Rodolphe Töpffer var den förste att i skrift fundera över seriemediet så tidigt som 1845. Strömberg kommer också in på ett ofta anförd tema om den njugghet eller den misstro som fanns i akademiska kretsar gentemot masskultur till vilken tecknade serier hör. Av denna anledning har studier rörande tecknade serier, i den mån de över huvud taget har förekommit, fokuserat enbart på negativa aspekter. När serierna under 1960-talet i allt högre grad började vända sig till en vuxen publik, följde dock ett nyvaknat intresse från närliggande akademiska vetenskaper, menar författaren.⁴⁷ Det Strömberg framför allt beklagar gäller det prekära tillstånd som enligt hans åsikt serieforskningen i Sverige befinner sig i därför att det inte existerar någon grundforskning. Det saknas således en trygg bas att utgå från för dem

⁴⁴ Magnusson 2005, s 9.

⁴⁵ Magnusson 2005, s 191.

⁴⁶ Strömberg 2003, s 24.

⁴⁷ Strömberg 2003, s 35 – 36.

som vill undersöka seriemediet. Exempelvis fattas sådant som en elementär kartläggning av svensk seriehistoria, en utvecklad teoretisk analysapparat samt framför allt ett etablerat fackspråk för att kunna beskriva skeendet i en serie.⁴⁸

När det gäller arbeten vilka mer utförligt behandlar samhällskritiska serier, finner jag ett antal som ”platsar” väl in i mitt forskningsläge. Det första av dessa är Matthew P McAllisters m fl:s *Comics & ideology*.⁴⁹ Det är en bok med bidrag från olika författare där den gemensamma nämnaren består i att den fokuserar på skärningspunkten mellan social makt och seriekonst. Dessutom utforskar författarna i sina texter hur bilder och berättelser i seriestrippar och serieböcker skildrar sociala grupper och tar upp sociala frågor. Det förs m a o hos flera av dem i antologin medverkande personerna i deras texter analyserande resonemang där man som läsare kan se hur de i dessa går till väga när de blottlägger samhällskritiken. I denna bok finns det aspekter som skiljer den från det sedvanliga upplägget då det gäller arbeten som behandlar ämnet serier. Det berättas bl a att ”The Yellow Kid” var en av de första regelbundet förekommande serierna med start 1895 i tidningen *The New York World*. Serien handlar om en figur som framlevde sitt liv iförd en gul nattskjorta i något som kallades Hogans´ Alley, en slummiljö som gav läsaren inblickar i fattigdom och social misär, något som t o m speglades i karaktärens ansikten. Enligt senare tiders seriehistoriker innebar skildringarna av miljön i Hogans´ Alley ett tidigt exempel på social kritik.⁵⁰

Ett bra exempel som visar hur samhällskritiken kommer till uttryck i en sagobok utgör Gustaf Cavallius bidrag ”Analys av sagan om det röda äpplet”.⁵¹ Hans arbete är genom sitt tydliga och analyserande resonemang det alster som ligger nära det sätt på vilket jag själv har utformat min undersökning av samhällskritiken i Jan Lööfs serier. Ändå befinner sig detta arbete utanför den huvudfåra som i min uppställning delar forskningsläget, eftersom det här handlar om en analys av en sagobok och inte av ett seriemedium. Genom sitt klara resonemang lyfter han fram den i sagoboken underliggande kritik vilken riktar sig mot det profitbegär och den kommersialisering som finns i samhället och som enligt honom gubben i sagan symboliserar. Då det gäller analysens schemat, tycks detta mig synnerligen ambitiöst. Utifrån nämnda schema kommer emellertid den kompositionella aspekten att dominera eftersom han i sin undersökning tar upp sådant som färgsättning och färgmässiga relationer i bilden samt i vilken färgmässig och formal relation som figurerna i denna står i förhållande

⁴⁸ Strömberg 2003, s 9.

⁴⁹ McAllister, Matthew, P, m fl, *Comics & ideology*, New York 2006.

⁵⁰ McAllister 2006, s 1.

⁵¹ Nilsson, Isabella (red), *Jan Lööf – bildmakaren*, Göteborgs konstmuseum 2012.

till varandra etc.⁵² Först i den avslutande tredjedelen kommer Cavallius in på vilka sociala värderingar som kan utläsas samt vilken ideologisk referens som framställningen har.⁵³ Vad jag ändå ifrågasätter är att Cavallius i sina ansträngningar att tydliggöra samhällskritiken i sagoboken ibland förefaller att i bilden försöka utläsa mer än vad som rimligtvis finns i denna. Exempel på detta är när författaren enbart utifrån bilderna på gubben i sagan karakteriserar denne som ”prototypen för filmens och seriernas gangster” och för ”en kallhamrad fastighetsägare”.⁵⁴ Att tolka in dylika egenskaper hos honom ter sig enligt min åsikt ytterst spekulativt, eftersom det man ser endast visar en fryntlig äldre herre.

I sin avhandling pekar Magnusson på Dorfman & Mattelarts *Konsten att läsa Kalle Anka. Om imperialistisk ideologi i Disneyserierna* som ett exempel på den litteratur som från vänster kritiserar masskulturens serier för att förmedla en reaktionär och konserverande samhällssyn. I förordet till den svenska översättningen av de båda författarnas arbete fyller dessutom Göran Ribe på med sin tidstypiska uppgift att Disneykoncernens verksamhet är ett uttryck för USA:s kulturimperialism. Han framhåller vidare att det är den tredje världens synvinkel som de båda författarna anlägger på denna imperialism och dess masskultur, en masskultur där människorna i den världen får vänja sig vid att se sig själva som karikatyrer.⁵⁵ Kontentan av Dorfman och Mattelarts arbete är ett försök att visa hur Walt Disneys *Kalle Anka & C:o* vill få sina läsare att tro att det stoff som saluförs är opolitiskt medan det i verkligheten smyger in ett antisocialistiskt och kapitalistiskt perspektiv på världen. Genom den analys som författarna utför i sin bok, anser de sig kunna demaskera och därmed visa fram den bakomliggande verkliga innebörden i Kalle Anka-serierna. Dorfman och Mattelarts bok utgavs första gången på spanska 1971 i Chile och därefter bl a på engelska 1975 i New York.⁵⁶

Det Dorfman och Mattelart pekar på som ett genomgående drag i *Kalle Anka & C:o* är frånvaron av sex och därmed av biologisk reproduktion. Förhållandet mellan Musse och Mimmi eller mellan Kalle och Kajsa är rent platoniskt. Också varuproduktionen lyser helt med sin frånvaro, och av det skälet tycks det inte heller existera någon arbetarklass i Ankeborg. Varorna bara finns där utan att några mänskliga händer har varit inblandade i processen. I de fabriker som ändå förekommer, är produktionen automatiserad. Dessa omständigheter innebär således en idealisk situation för ”borgarklassen” som får produkterna

⁵² Nilsson (red) 2012, s 65 – 66.

⁵³ Nilsson (red) 2012, s 79 – 85.

⁵⁴ Nilsson (red) 2012, s 81 – 82.

⁵⁵ Dorfman, Ariel och Mattelart, Armand, *Konsten att läsa Kalle Anka. Om imperialistisk ideologi i Disneyserierna*, Stockholm 1977, s 7.

⁵⁶ Dorfman och Mattelart 1977, s 4.

utan att några arbetare är involverade, vilket blir Dorfman och Mattelarts slutsats.⁵⁷ Kapitalister som Joakim von Anka kan därmed tillskansa sig hela det värde som genom produktionsprocessen har ackumulerats i varan, något som alltså blir den implicita innebörden av de båda författarnas resonemang. I en av tidningens serier påpekar författarna att det explicit propageras för en kapitalistisk ordning som när läraren föreslår att barnen i ankungarnas klass ska leka stora affärsmän.⁵⁸ I serierna sätts det dessutom likhetstecken mellan barnet i Ankeborg, i det moderna civiliserade samhället, och barnet/vilden i tredje världen då dessa båda inte kan ta hand om sig själva utan måste ha vuxna civiliserade människor som hjälper dem och som fattar alla beslut i deras ställe. Skillnaden är att barnen i det första fallet växer upp och så småningom blir fullvärdiga individer, vilket däremot aldrig händer barnen/vildarna i det senare fallet. Barnet/vilden är utan framtid, eftersom han/hon aldrig blir vuxen och därmed förblir det eviga objektet för de civiliserade vuxnas godtycke.⁵⁹

Lars Petersons bok *Serialalbum. På myternas marknad* knyter liksom Dorfman och Mattelarts arbete ovan an till den ideologiska och kritiska analysen. Kontentan av boken är att han i den precis som Dorfman och Mattelart menar att masskulturen, främst serier, indoktrinerar barn och unga till att betrakta det kapitalistiska samhällssystemet och dess ordningar som något naturligt och stående ovanför alla ideologiska/politiska idéer och frågor. Populärkulturens metod för att befästa och befrämja detta system är alltså att avideologisera det och därmed att för alltid ställa det utanför en eventuell debatt. Den strategi som i detta sammanhang tillgrips är ”mytologiseringen”, d v s ett tillrättaliggande av stoffet i tecknade serier, tv-serier, filmer o s v så att detta överensstämmer med samhällets ideologiska överbyggnad.⁶⁰ Hans bok är avsedd som ett redskap för att lära oss att se djupare in i populärkulturen och komma till insikt om denna kulturs egentliga innebörd, vad den ytterst syftar till. Författaren deklarerar ifråga om kapitlet ”Mytiseringen – en förtryckets mekanism” att han utgår från Roland Barthes definition av myten som ’ett avpolitiserande yttrande som syftar till att göra världen oföränderlig’. Mytens språk är med denna definition alltid något negativt alldeles oavsett ifall det kommer ur en politikers mun, förs fram i tv eller i ett serialalbum. Det är negativt, menar Peterson, därför att det är lögnaktigt, förvränger, ideologiserar och utelämnar relevanta delar av verkligheten.⁶¹ Författarens syfte är således att med det skrivna ordets hjälp få läsaren att förstå det hinder som ”mytens språk” utgör i

⁵⁷ Dorfman och Mattelart 1977, s 22, 103 – 104.

⁵⁸ Dorfman och Mattelart 1977, s 45, ”Konsten att köpa ör”.

⁵⁹ Dorfman och Mattelart 1977, s 71.

⁶⁰ Peterson, Lars, *Serialalbum. På myternas marknad*, Stockholm 1984, s 9, 12 – 13, 66 – 68.

⁶¹ Peterson 1984, s 14.

sammanhanget, att dess egentliga roll måste avslöjas och undanröjas om ett mer demokratiskt samhälle ska kunna etableras. Med begreppet ideologi avses här enligt honom inte ett visst 'politiskt program' utan hela den ideologiska överbyggnaden i samhället, således idéer och föreställningar om konst, politik, rätt, religion, moral etc vilka sanktioneras av de makthavande och därför är de idéer och föreställningar som är förhärskande. Ideologin genomsyrar allt, såsom samhällsplanering, seder, miljöutformning, mode, arbetsmetoder samt vårt offentliga kulturliv och vår nyhetsförmedling. Denna ordning betyder att människor vilkas värderingar styrs av den rådande ideologiska överbyggnaden också får ett falskt medvetande om världens faktiska utseende. Mytspråket karakteriseras av att dess framställning sker i ett allmänt töcken av oklarheter. Det strävar efter att släta över och avpolitisera världen och budskapet är att det som existerar är naturligt, något som inte behöver förklaras, menar Peterson. Dessa myter upprepas gång på gång i alla populärkulturens serier, filmer, reklambilder o s v.⁶²

I Nisse Larssons *Svenska serietecknare* placeras de olika tecknarna och deras serier in i sina bestämda sammanhang. Det gäller således sammanhang som skämttraditionen, äventyrsserietraditionen, barnserietraditionen, den politiska traditionen etc. Författaren tillkännager klart och tydligt i bokens inledning att hans syfte främst är att porträttera den nya generationens svenska serietecknare. I intervjuerna med dessa är det namn som oftast nämns amerikanen Robert Crumb, född 1943, som är en förgrundsgestalt bland USA:s undergroundtecknare. Crumb tycks som sagt även ha haft stor betydelse som inspiratör för denna nya svenska generation.⁶³ Larsson tar i sitt arbete upp ett stort antal serietecknare. Till dem som han särskilt lyfter fram i boken hör Rune Andréasson, Lars Hillersberg, Jan Lööf, Cecilia Torudd och Joakim Pirinen.

Ifråga om den tecknade serien, har denna distansen inbyggd i sin form genom att den till skillnad mot andra berättarmedier hela tiden bryter fiktionen, påpekar författaren. Detta sker genom att pratbubblor i alla möjliga former, karikerade figurer, grafiskt återgivna ljud, ett avancerat symboliskt språk i form av fartstreck, stjärnor, eldgafflar m m bidrar till "att hålla en glasruta mellan berättelsen och betraktaren". Serieläsaren växlar ständigt mellan två helt olika läsararter, nämligen text och bild. I likhet med all annan läsning, passerar texten genom hela den invecklade språkapparaten. Då det gäller läsningen av bilder är det emellertid annorlunda, menar Larsson. Teckningar tycks gå direkt in i känslolivet utan att passera genom några "intellektuella filter". Av denna anledning kan teckningar påverka oss starkare och mer

⁶² Peterson 1984, s 66 – 67.

⁶³ Larsson, Nisse, *Svenska serietecknare*, Stockholm 1992, s 9 – 10, 112.

omedelbart än vad någon text kan göra; bilden får tala ensam till läsaren och röra vid hans/hennes känslor.⁶⁴

I ämnet svensk skämttradition berättar Larsson om serien ”Kronblom” vilken betraktas som en del av vårt kulturella allmångods och som samtidigt är något av en förebild för många nya serietecknare. Kronbloms lättja parad med hans misstro mot överheten är enligt författaren ”ett hemligt ideal för många av oss”. Serien, som började tecknas 1927 i tidningen *Allt för Alla* av Elof Persson, lär vara den äldsta serie som ännu tecknas.⁶⁵ Ett annat alster i den svenska skämttraditionen är ”91:an Karlsson”. Tecknaren Rudolf Petersson lät sin Mandel Karlsson rycka in 1932 i samma tidning⁶⁶ i vilken Kronblom sedan fem år tillbaka roade sina läsare. Parallellt med redogörelsen för vuxenserierna, får vi veta att det i Sverige under större delen av 1900-talet har existerat barnserier som ”Tuttan och Putte” på 30-talet i *Dagens Nyheter* och ”Spara och Slösa” som startade 1927 i *Lyckoslanten*.⁶⁷

I antologin *Boken om serier! Kulturhuset* framhåller Rolf Classon i ”Svenska serier idag” att dagens inhemska serier ofta är satiriska och visar här på Joakim Pirinen vilken framstår som den mest lysande serietecknaren genom sina båda album *Välkommen till sandlådan* och *Socker-Conny*, publicerade 1983 respektive 1985. Pirinens serier tycks provocera många människor trots att vi idag har blivit tämligen blaserade ifråga om gränserna för det som betraktas som passande, menar Classon. Till detta satiriska sammanhang räknar han också Lars Hillersberg samt Jan Lööf.⁶⁸

1.7 Historik över den svenska seriedebatten

Diskussionen om seriemediet har många gånger varit tendentiös och i de flesta fall utan någon egentlig strävan mot en förutsättningslös genomgång av vare sig dess form eller av dess innehåll. I inledningen 1.1 ovan berörde jag den upprörda debatten i samhället med anledning av serietidningarnas expansion under 1950-talet i Sverige och den skadliga inverkan som denna utveckling enligt många skulle få på barn och ungdomar. Som Tommy Gustafsson och Klara Arnberg skriver i sin bok *Moralpanik och lågkonjunktur. Genus- och mediehistoriska analyser 1900 – 2012*, är denna händelse ingalunda något nytt. Liknande hade inträffat tidigare under 1900-talet, såsom striden mot Nick Carter-litteraturen på 1910-talet vilken ansågs representera en för barn och ungdomar skadlig lågkultur. Kampen mot

⁶⁴ Larsson 1992, s 10 – 11.

⁶⁵ Larsson 1992, s 37.

⁶⁶ Larsson 1992, s 42.

⁶⁷ Larsson 1992, s 79.

⁶⁸ Haglund, Elisabet m fl (red), *Boken om serier! Kulturhuset*, Stockholms kulturförvaltning 1986, s 78, 80, 83.

denna litteratur har därefter enligt författarna kommit att framstå som själva sinnebilden för den s k moralpaniken där ordet ”moral” tydliggör en oro för ett hot som människor upplever mot den samhälleliga moralen medan ordet ”panik” indikerar styrkan i dessa människors reaktioner.⁶⁹

En av de få som redan på 1950-talet föreföll att ha begripit den potential som finns i serieformen var psykiatriern Nils Bejerot som deltog i det då pågående meningsutbytet om mediet och dess förmodade skadliga inverkan på den unga generationen. Genom sitt arbete *Barn, serier, samhälle* visar han i det han skriver stor förtrogenhet både med seriernas historia och med deras olika uttrycksformer. Trots att han i sin bok går hårt åt innehållet i serietidningar som *Stålmannen*, *Fantomen* och *Läderlappen* samt kriminal- och krigsseriemagasinen, vilka han brännmärker på deras våldsförhärligande, såg han ändå i seriemediets form en potential som han bland den tidens debattörer var tämligen ensam om. Genom detta medium skulle man enligt honom istället kunna sprida det som han kallar för ”den goda serien” som snabbt skulle kunna föra läsaren till andra länder och kulturepoker, till såväl historia som saga som till skildringar av teknikens och vetenskapens landvinningar.⁷⁰ Förklaringen till seriemediets stora popularitet och varför det skulle vara värt att satsa på berodde enligt honom på att det tog fasta på barns och ungdomars omätliga bildhunger, deras krav på snabb handling och spänning och på en enkel och lättfattlig framställning.⁷¹ Det var dessa styrkor i seriernas potential som Göran Ribe nästan ett kvartssekel senare skulle föra fram.⁷²

I debatten på 1950-talet kan bland skribenterna iakttas vissa skillnader, såsom mellan Sven Lindner och Joachim Israel där Lindner refererar en amerikansk studie över en viss typ av seriemagasin som då ännu inte fanns i Sverige. Han talar i sin artikel om de ”instanser” som konkurrerar med hemmet och skolan och vilka representerar en helt annan människosyn än det demokratiska samhällets. Det är främst filmen, seriemagasinen och veckotidningarna ”som står för denna snedvridna fostran/...”.⁷³ Israel polemiserar i sin artikel mot Bejerots ovan nämnda bok och framhåller en studie som gjorts vid Columbiauniversitetes Bureau of Applied Social Research vars förtjänst är att den i sin vetenskapliga metod ”är pålitlig och dessutom är ganska försiktig i slutsatserna – något som man borde föredra framför vittgående, mer eller mindre lösa spekulationer”. Israel menar att serieläsandet kan fördjupa eller befästa

⁶⁹ Gustafsson, Tommy och Arnberg, Klara, *Moralpanik och lågkultur. Genus- och mediehistoriska analyser 1900 – 2012*, Stockholm 2013, s 12 – 13.

⁷⁰ Bejerot, Nils, *Barn, serier, samhälle*, Stockholm 1954, s 208.

⁷¹ Bejerot 1954, s 151.

⁷² Se Ribe i ”1.4 Serier – en begreppsdiskussion”.

⁷³ Lindner, Sven, ”Uppfostran till våld” i *Aftonbladet* 1954 – 05 – 29.

neurotiska tillstånd, men att det inte är särskilt troligt att det framkallar neuroser hos i övrigt sunda barn. Detta är lika osannolikt som att enbart serierna kan få barn att begå brott.⁷⁴

Ett annat fokus under 1900-talets senare decennier har varit på seriernas förmodade roll som ett led i västerländsk imperialism, kolonialism, rasism och manschauvinism samt i fråga om serier av amerikanskt ursprung dessutom som ett uttryck för USA:s kulturimperialism.⁷⁵

Kapitel 2

2.1 Analys

Utifrån de alster vilka jag behandlar i början av detta kapitel, försöker jag visa på de teman som enligt författarna i dessa lyftes i den offentliga samhällskritiska diskussionen från vänster under de båda decennierna efter 1900-talets mitt. Jag kommer därför i min närläsning av Jan Lööfs serier att undersöka *hur* dessa samhällskritiska ämnen och frågor kommer till uttryck hos honom, *vilka* företeelser i samtiden det är som han angriper, *varför* han väljer just dessa teman samt *hur* hans kritik förhåller sig till 1960- och 1970-talens offentliga samhällskritiska diskussioner? (Om det t ex finns något ämne som han själv för fram vid sidan av dessa i den här nämnda diskussionen?)

Kjell Östbergs *1968 då allting var i rörelse* handlar om det år som mot decenniets slut kan betecknas såsom de radikala idéernas och de politiska manifestationernas epicentrum. Det var ett år med såväl stora som små dramatiska händelser vilka i januari inleddes med FNL:s Tet-offensiv mot de amerikanska trupperna i Vietnam och fortsatte med mordet på Martin Luther King i april i Memphis i USA, kårhusockupationen i maj i Stockholm, protesterna samma månad mot det dåvarande koloniala och rasistiska Rhodesias deltagande i Davis Cup-matchen i Båstad, student- och arbetarkravallerna vid samma tid i Frankrike, mordet i juni på den demokratiska presidentkandidaten Robert Kennedy under hans valkampanj i Kalifornien samt Sovjetunionens kväsande av Pragvåren i augusti.⁷⁶

Författaren diskuterar hur den politiska konsten vid denna tid fick ett allt större utrymme, inte bara i det kulturella rummet utan även i det fysiska. I Stockholm fanns det i slutet av 1960-talet närmare ett hundratal gallerier, och i många av dem kom den s k popkonsten att fylla väggar och golv. Det var en konst, säger författaren, som ständigt snuddade vid och

⁷⁴ Israel, Joachim, ”Problembarn är ofta fanatiska serieläsare. Dyrkar Stålmannen som gudomligt väsen” i *Expressen* 1955 – 02 – 11.

⁷⁵ ”Propagandan i serierna: ”Mycket i serierna är inte medveten propaganda men fungerar som sådan” i *Sydsvenska Dagbladet* 1973 – 02 – 14.

⁷⁶ Östberg, Kjell, *1968 då allting var i rörelse*, Stockholm 2002, s 99 – 102.

överskred gränserna till andra konstformer. Hit räknar han konstnären Öyvind Fahlström som enligt honom förkroppsligar 1960-talets politiserande esteticism. Östberg hävdar att denne kom att bli en framträdande inspiratör till seriekonstens uppsving.⁷⁷ Jacob Hurtig betonar att Fahlström kan räknas både som popkonstnär och som konceptkonstnär eftersom hans användande av information gränsar till det konceptuella medan hans verk uppenbart har influerats av det populärkulturella. Enligt Hurtig angrep och undersökte Fahlström sin tids politik med utgångspunkt i ett serieliknande bildspråk.⁷⁸

Det avsnitt i Östbergs bok som fångar bilden av Sverige inte bara under det hektiska året 1968 utan även under åren före och efter är där han under rubriken ”En gemensam världsbild?” talar om ”det sena 1960-talets sociala rörelse”, en rörelse som framträdde som påtagligt samstämmig ifråga om grundläggande värderingar. Det han pekar på är den internationella solidariteten med dess stöd till folken i tredje världen; jämlikhetsperspektivet, alltså kravet på en utjämning mellan eftersatta och privilegierade grupper både i Sverige och i världen som helhet; ”kraven på *fördjupad demokrati* i alla delar av samhället” samt kritiken mot den representativa demokratis begränsningar och tröghet; frågor som varför inte också demokratin omfattade det ekonomiska systemet eller varför arbetsplatsdemokrati saknades; att socialismen blev den gemensamma referensramen för denna rörelse även om den fick olika uttolkningar hos de ingående grupperna och slutligen tron på revolutionens aktualitet, att en förändring här och nu var möjlig, men att synen på hur denna skulle genomföras i Sverige skilde sig åt. De utomparlamentariska aktionerna sågs som viktiga kompletteringar till opinionsbildning och som agitation för samhällsförändringar. Dock avvisade de flesta inom denna breda front våldsaktioner för den svenska kampen. På ett område var dock samsynen total, nämligen ifråga om det berättigade i den väpnade revolutionära kamp som befrielse-rörelserna utkämpade i tredje världen.⁷⁹ I Östbergs arbete nämns också under rubriken ”Gröna vågen och alternativa kulturer” hur miljöfrågan under 1960-talet växte fram och blev en viktig del i det offentliga samtalet. Rachel Carsons bok *Tyst vår*, som hade kommit ut i Sverige 1963⁸⁰, gav den debatten bränsle.⁸¹ Det denna sociala rörelse således vände sig emot, såsom kolonialism, nykolonialism, bristen på ekonomisk demokrati, klasskillnader, rasism, främlingsfientlighet, och miljöförstöring är teman som återfinns i Jan Lööfs serier ”Bellman”, ”Felix i Afrika” och ”Ville”.

⁷⁷ Östberg 2002, s 110.

⁷⁸ <http://jaobhurtig.com/node/114> 2015 – 02 – 14.

⁷⁹ Östberg 2002, s 120 – 122.

⁸⁰ Carson, Rachel, *Tyst vår*, s 4.

⁸¹ Östberg 2002, s 131.

I början av kapitlet ”Det röda 60-talet” under rubriken ”Sprickorna i folkhemmet” nämner Östberg bl a urbaniseringen med den stora inflyttningen från land till stad som skedde mellan åren 1950 – 1970 och som ledde till att städerna ökade med två miljoner invånare. Till denna utveckling hörde också frågan vart alla de som kom skulle ta vägen? Lösningen på problemet med den allt akutare bostadsbristen blev miljonprogrammet, att en miljon lägenheter skulle byggas under en tioårsperiod, vilket riksdagen beslöt 1965. Detta uppnåddes också men till priset av de problem som åtföljde programmet, såsom social segregering i de stora nybyggda områdena med sina sterila miljöer.⁸²

I *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, skriver Leif Nylén att begreppet ”gränsöverskridningar” kom användas ifråga om övergångar mellan olika konstarter men senare också om blandningar mellan traditionella konstarter och nya tekniker, såsom nedbrytningar av estetiska hierarkier där man blandade serier med konst, Verdi med popmusik, skönlitteratur med veckotidningsnoveller etc. Till saken hör också att 60-talskonsten emellanåt avsiktligt eller oavsiktligt överskred legala gränser och blev föremål för censur, beslag och åtal.⁸³

1965 inleddes Vietnamdebatten på kultursidorna i *DN* och i *Stockholms Tidningen*. I den förstnämnda startade en artikelserie om ’konstnären som opinionsbildare’, en etikett som förvisso stämmer in på Jan Lööf utifrån de serier av honom som jag har valt och som jag pekat på här ovan. Diskussionens fokus flyttades därvid från den ’öppna’ konsten till den ’engagerade’.⁸⁴ På senhösten 1968 arrangerades ”Teenage Fair” i Stockholm där striden handlade om ungdomskulturen – ifall den ägdes av marknadskrafterna som en vara eller om den tillhörde ungdomarna som ett uttryck för deras verklighet och drömmar? Istället för ett litet utrymme bakom scenen dit vänster- och undergroundgrupper hade bjudits in för att delta, valde dessa att hoppa av och organiserade som ett motdrag ”Aktion stoppa mässan”. Man demonstrerade, delade ut flygblad, satte upp affischer samt anordnade antimässor och debatter på fem olika platser i Stockholms city. Själva tonårsmässan blev däremot ett både publikt och publicitetsmässigt fiasko för arrangörerna.⁸⁵

⁸² Östberg 2002, s 69.

⁸³ Nylén, Leif, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges allmänna konstförening, publikation 107, Stockholm 1998, s 85.

⁸⁴ Nylén 1998, s 120. Innebörden i ordet ”engagerad konst” är en konst som kritiserar orättvisor och missförhållanden i omvärlden, min anmärkning.

⁸⁵ Nylén 1998, s 163 – 164.

Göran Rosenberg har åskådliggjort en speciell aspekt i 68-rörelsens uppror då han förklarar: ”Udden i vår revolt, också den vi febrilt hoppades på i öst, var i själva verket riktad mot de modernitetens samhällsformer som inte förmådde respektera människans värdighet, som ville fjättra människan vid omänskliga organisationer och omänskliga maskiner, /.../. Det var en revolt som handlade om människans själ, inte hennes pengar.” Han nämner här gruvstrejken i december 1969 i de norrbottniska malmfälten som enligt honom var en strejk för mänsklig värdighet och inte bara för bättre arbetsvillkor och högre löner.⁸⁶ Den aspekt som Rosenberg som sagt berör i sammanhanget om omänskliga organisationer som kränker människans värdighet är en aspekt som återfinns i Lööfs serienovell ”Ville” i dennes kontakter med polisen och den psykiatriska vården.

Kim Salomon framhäver i *Rebeller i takt med tiden. FNL-rörelsen och 60-talets politiska ritualer*, hur filmerna fångade den tidens revolt mot konventioner och traditioner. I detta sammanhang nämner han *Easy Rider* som av en recensent beskrevs som ’en sång till friheten’ och filmens huvudpersoner som ’fribytare’ samt *Mandomsprovet* som ”en historia om klyftan mellan generationer” där hjälten flyr ett liv av karriärtänkande, stress och framgångsjakt.⁸⁷ Även om dessa båda filmer speglar 1960-talets amerikanska samhälle, är de ändå lika relevanta för den tidens svenska samhälle, det samhälle där ”det sena 1960-talets sociala rörelse” kom att uppstå. Vad beträffar teatern, blev den enligt Salomon under 1960-talet ett viktigt forum där den politiska kampen fördes. Eftersom skådespelarna ansåg att pjäserna mer skulle handla om deras egen tid, tog de exempelvis i sina föreställningar upp fackliga frågor. Institutionskulturen, ofta kallad ’finkulturen’, avfärdades av de radikala konstnärerna som en ”borgarkultur” vilken inte tjänade folkets intressen. Istället skulle denna kultur ersättas ”av en kultur av folket och för folket”. På bred front ville de legitimera det konstnärliga arbetet i politiska termer. Desamma var tongångarna också inom litteraturen där socialrealismen blev ett nyckelord.⁸⁸ I detta finner jag något av en parallell i Jan Lööfs serier där han i dem skildrar verkligheten omkring oss, som den tedde sig då på 1960- och 1970-talen med sociala orättvisor, klasskillnader, institutioners rigida hantering av människor, rasism, främlingsfientlighet och befrielseörelsernas kamp i tredje världen mot kolonialism och nykolonialism för att uppnå oberoende och frihet.

I antologin *Det röda Lund. Berättelser om 1968 och studentrevolten* framträder ett antal personer som minns 68-rörelsen i staden och hur denna tedde sig bland studenterna.

⁸⁶ Rosenberg, Göran, *Da capo al fine och andra efterkloka betraktelser*, Stockholm 1994, s 88 – 89.

⁸⁷ Salomon, Kim, *Rebeller i takt med tiden. FNL-rörelsen och 60-talets politiska ritualer*, Stockholm 1996, s 67.

⁸⁸ Salomon 1996, s 68 – 69.

Många av dem som medverkar i boken var mer eller mindre aktiva i det som då pågick, medan några bara var åskådare till skeendet. Vad som skiljer denna framställning från de föregående är att den låter en ”fiende/kapitalist” som Hans Rausing komma till tals och ge sitt perspektiv på saken. Denne var när det begav sig sedan flera år VD för Tetra Pak. Hans eller hans likars perspektiv lyfts dock inte i Jan Lööfs serier. Rausing hävdar i sitt inlägg att studentrevoltens spår märks ännu idag (1998) genom svenskens låga köpkraft som enligt honom är en av de lägsta i Europa och som har sin grund i den skattepolicy vilken tillkom under åren runt studentupproret.⁸⁹ Han berättar om allvarliga incidenter som inträffade, som då ”en ung samhällsomstörtare” under en av de företagsdagar som universitetet och industrin arrangerade tillsammans störtade fram och slet mikrofonen ur Rector magnificus hand och därmed lyckades sabotera hela sammankomsten. Han tar också upp hur ”vänsterns hat mot framgång” vändes mot barnen, som när hans brorsdotter i skolan fick kränkande frågor av en lärare.⁹⁰

Den i denna uppsats aktuella Jan Lööf, född 1940, tog enligt Nisse Larsson som första svenska serie genom den grafiska novellen ”Felix” från 1967 till sig influenserna från USA:s nya undergroundserier. Lööf avslöjar att den här tidigare nämnde Robert Crumb alltid har varit hans stora förebild och att han mer eller mindre plagierade denne då han 1972 gjorde serien ”Bellman” i *FIB/Kulturfront*. I denna serie imiterade han Crumbs darriga tuschlinjer och dennes faiblesse för detaljer och föremål, såsom lykt- och telefonstolpar då detta är något som förlämnar bilden djupeffekt. Larsson framhåller också att Lööfs serievärld är en pojkvärld med få kvinnor och där tekniken ständigt gör sig påmind i form av fantastiska maskiner.⁹¹ Isabella Nilsson å sin sida hävdar i sitt bidrag ”Felix, Ville, Bellman & Co” att en förklaring till att hans serier kan ses på det sättet sannolikt beror på att det Trollhättan där Lööf växte upp utgjordes av en värld med farbröder och pojkar och där de enstaka kvinnorna var inskrivna i den tidens förhärskande könsroller. Dock betonar hon att det i Jan Lööfs serier existerar ett antal kvinnor både i huvudroller och i starka biroller, såsom i ”Bellman” där bankdirektörens fru Erna gör revolt och ställer sig på husockupanternas sida samt i ”Ville” där Villes flickvän Mona blir hans räddning i hans förtvivlan över världens tillstånd och sina egna tillkortakommanden.⁹²

⁸⁹ Salomon, Kim och Blomquist, Göran (red), *Det röda Lund. Berättelser om 1968 och studentrevolten*, Lund 1998, s 145.

⁹⁰ Salomon och Blomquist (red) 1998, s 146.

⁹¹ Larsson 1992, s 106, 109 – 110.

⁹² Nilsson (red) 2012, s 27 – 29.

De serier vilka låg närmast de amerikanska undergroundserierna var enligt Rolf Classon de som trycktes i tidningen *Puss*, den enda riktigt underjordiska tidningen, som högg mot poliser, politiker, borgare, kungligheter o s v. Med en person som Lars Hillersberg i främsta ledet kom tidningen att reta gallfeber på etablissemanget. Jan Lööf kom för sin del att i den betydligt mindre provocativa *FiB/Kulturfront* rita sin serie ”Bellman” där gubben Bellman, ”en tvättäkta svensk tönt”, var seriehjärte.⁹³ Lööf berättar att han alltid har haft ett politiskt intresse och att gänget runt tidningen *Puss* med Lars Hillersberg, Lena Svedberg och Carl Johan De Geer tillhörde hans vänkrets. Dit räknar han också Peter Weiss och Gunilla Palmstierna. Även om han snabbt etablerade sig som ett namn i radikala vänsterkretsar, blev han ändå inte helt accepterad. Skälet därtill var enligt honom att han var ”gammal sosse”.⁹⁴

Roland Barthes båda textbegrepp *förankring* och *avbyte* kommer jag ifråga om den betydelse som jag tror att de har i att forma och komplettera mediet till en för läsaren klar och sammanhängande berättelse att undersöka genom att tillämpa dem på ett antal serierutor i Jan Lööfs serier. Barthes begrepp blir här således utgångspunkten för min närläsning av dessa. Då det handlar om serienoveller på mellan 20 – 30 sidor och med åtta till tio serierutor per sida, alltså serier med som minst 160 serierutor, fokuserar jag på några av de mest expressiva ifråga om text och bild med samhällskritisk/politisk innebörd. Oftast gör jag ett urval även i serier med färre rutor. Det hela kommer till syvende og sidst an på vad en ruta uttrycker beträffande text och bild. På så vis motverkar jag ett svällande sidantal, vilket skulle leda till att mer utrymme togs i anspråk men utan att göra själva analysen så mycket utförligare vad gäller de centrala aspekterna i Lööfs serieskapande.

Vad som kan tilläggas om Jan Lööfs serieteckningar är hans bruk av fetstil i pratbubblor (en stil som oftast följs av ett eller flera utropstecken, som även de tecknas i fetstil). Med detta markerar han att seriefiguren höjer rösten, något som tydligt framgår i *Jan Lööfs serier. Volym två* på sidan 40 i serierutorna 4 och 5 där butikschefen anklagar Bellman för snatteri i snabbköpet. Ju fetare stil, desto mer höjer figuren sin röst. När jag således skriver att någon skriker, motsvaras detta av fetstil i pratbubblorna.

Sammanfattning av serienovellen ”Ville”

I serienovellen ”Ville” (s 33 – 80) i *Jan Lööfs serier. Volym ett*⁹⁵ ingår två verkliga personer, den dåvarande statsministern Olof Palme och kung Carl XVI Gustav. Det grepp som Jan Lööf

⁹³ Haglund (red) 1986, s 83.

⁹⁴ Nilsson (red) 2012, s 14 och ”Lööfs värld. Jan Lööfs gubbar har fångslat generationer” i *Svenska Dagbladet* 2011 – 09 – 18.

⁹⁵ Lööf 2008.

tog genom att göra dem till något av huvudpersoner i serien kom att få vissa följder, något som berättas i recensionerna som följer här. I dessa beskrivs makarna Palmes negativa attityder till serien. Även barnen Palme ska ha reagerat kraftigt mot att deras pappa framställdes som en ömklig figur. Enligt vad som skrevs i *Expressen* och i *Sydsvenska Dagbladet* ledde dessa omständigheter till att makarna sade upp sin prenumeration på tidningen *Vi* där ”Ville” gick. På tidningens redaktion menade dock Hasse Enström, andre redaktör, att Palme istället borde ha varit glad att skildras som en kombination av Fantomen och Stålmannen.⁹⁶ Att novellen hade tagit med Palme och kungen som seriefigurer uppmärksammades bl a av Isabella Nilsson som i sin recension i antologin *Jan Lööf. Bildmakaren* skrev att kungens ”coolness” i serien balanseras av den avsevärt hetsigare Palmes temperament. När han enligt henne sade upp sin prenumeration därför att ”han fick ord lagda i sin mun som han aldrig hade sagt”, kom denna åtgärd att leda till en intensiv debatt om serien.⁹⁷ Karl G Jönsson, som i *Bild & Bubbla* recenserade Lööfs serienovell, sparade inte på panegyriken då han skrev att: ”Ville hade allt som gjorde ’Felix’ till magi och lite till.” från den fullständigt alldaglige, glasögonförsedde huvudpersonen till de ytterst detaljrika miljöerna samt ingrediensen som omvandlade berättelserna från vardag till äventyr. I *Aftonbladet* fortsatte Lars Peterson berömmet med konstaterandet att: ”I Ville målar Lööf upp en detaljrik och levande fantasivärld, som är en parallellbild till verkligheten där han tar sig många friheter. Villes verklighet är visserligen händelsemättad men blir aldrig schablonmässig eller hysteriskt actioninriktad. /.../ Människorna får nyanser, hinner reflektera, har motsägelsefulla känslor, blir kort sagt levande”.⁹⁸

De första recensionerna inriktade sig, som sagt, på det kontroversiella att i serienovellen ”Ville” låta verkliga personer såsom Olof Palme och kungen ingå samt Olof Palmes och hans familjs negativa reaktioner inför det faktum att husfadern spelade en framträdande roll i densamma. Under det att de andra recensionerna däremot förbisåg detta och istället fokuserade på berättelsens innehåll och kvalitativa utförande. Recensionerna ger alltså upphov till min retoriska fråga: Vad handlar egentligen denna serienovell om som fick så skiftande omdömen?

I ”Ville” (s 33 – 80) berättas det om en ung arbetslös akademiker, Ville. Denne försörjs av sin flickvän Mona som arbetar som dansare. En dag knackar två gubbar på dörren och säger att de

⁹⁶ Hanning, Claes, ”Palme blev förbannad – sa upp KF:s tidning” i *Expressen* 1975 – 11 – 14. Mörling, Ulf, ”Palme vägrar vara ful figur i Vi-serie” i *Sydsvenska Dagbladet* 1975 – 11 – 14.

⁹⁷ Nilsson (red) 2012, s 26 – 27.

⁹⁸ Jönsson, Karl, G, ”Recensioner” i *Bild & Bubbla* nr 1/1994. Peterson, Lars, ”Kulturen” i *Aftonbladet* 1981 – 01 – 17.

är från Jehovas vittnen. Sanningen är att gubbarna inte alls kommer därifrån utan är robotar utskickade av rymdvarelser vilka oroas av att vår civilisation genom rovdrift på naturen, profitbegär och miljöförstöring driver Jorden mot undergången. Ville, som ser på TV, är inte intresserad utan slår igen dörren. På väg därifrån skadas den ena roboten av en lastbil vars chaufför kör på honom. Roboten förs därför av sin kamrat till ett hemligt laboratorium för reparation. Han glömmer dock kvar en portfölj i vilken polisen hittar ett foto av Ville. Med hjälp av fotot spåras Ville upp eftersom polisen misstänker ett samband mellan de mystiska gubbarna och honom. Ville hämtas och förs till polisstationen. En gripen småförbrytare slår där ner konstaplarna och tar Ville med sig. Robotarna, vilka nu åter är ”fit for fight”, hittar snart Ville och kör honom till rymdvarelsernas högkvarter. Deras chef blir imponerad när han ser hur lätt Ville lyckas oskadliggöra robotarna och utser honom till den som ska genomföra hans plan att rädda Jorden från den annalkande katastrofen. Han får lära sig att manövrera ett flygande tefat, träffar statsminister Olof Palme och får regeringen och de politiska partierna att tillmötesgå rymdvarelsernas krav att stoppa den farliga utvecklingen. Detta är något som oroar det ekonomiska etablissemanget som beslutar att sätta P för tilltaget. Deras underhuggare kidnappar kung Carl XVI Gustav, som är hos Palme på Harpsund, och för bort honom som gisslan. Tefatets dator räknar ut att kidnapparna har fört kungen till Stockholms frihamn. En konstig grabb⁹⁹, som Ville och Palme träffar där, hjälper dem att hitta majestätet, men Palme tas då till fånga och låses tillsammans med kungen in i en hytt på en ubåt. Villes enda ledtråd till gisslan är nu de norska oljeplattformarna i Nordsjön. Han köper en flygbiljett till Stavanger men överrumplas där av kidnapparna och blir tillsammans med kungen och Palme inlåst i ubåten ”Trieste” som förankras på havsbotten. En mystisk dykare befriar dem, och de blir uppfiskade av ett fartyg med svenska pensionärer. Kidnapparna försöker ta tillbaka sin gisslan men övermannas och fångslas. Ville förs i tefatet till moderskeppet och fryses ner då han inte längre behövs eftersom moderskeppets maskinhjärna har beslutat att Jorden ska få ytterligare 50 år för att reda upp sin situation. Den underlige grabben, som alltså är en av rymdvarelserna, tycker dock synd om Ville eftersom han aldrig mer ska få träffa sin flickvän och smugglar honom därför tillbaka till Jorden. När Ville sedan vaknar upp i samma torp där hans uppdrag började, finner han ett meddelande från denne, vilket förklarar vad som har skett. Rymdvarelserna har genom att vrida tillbaka tiden ett halvår raderat allt som hänt. När Ville berättar om rymdvarelserna, mötet med Palme, kungen och kidnappningen, betraktas

⁹⁹ Grabben är konstig eftersom han, trots att han är en liten grabb, senare visar sig ha skäggväxt. Han förklarar detta med att han är en av rymdvarelserna som under färden hunnit bli 56 år gammal (Löf 2008, s 72, ruta 8 – 10 och s 73, ruta 2).

han som psykotisk och förs till ett psykiatriskt sjukhus där han stannar tills han löses ut av sin flickvän Mona. Hans frustration beror främst på rymdvarelsernas svek, att de inte lät honom fullfölja sin mission att få regeringar och parlament att stoppa den hotande miljökatastrofen som Ville nu fruktar kommer att inträffa.

Närläsning/analys

Jag kommer nu att i serienovellen ”Ville” (s 33 – 80) undersöka vilken funktion texten har i relation till bilden varvid jag utgår från Roland Barthes begrepp *förankring* och *avbyte*. Därefter ska jag med hjälp av Göran Ribes, Scott McClouds m fl:s definitioner av seriemediets mekanismer försöka utreda mysteriet med dess attraktionskraft. Objektet för min undersökning är i detta sammanhang Jan Lööfs serier. Liksom i den fortsatta analysen av serierutorna kommer jag *inte* att här ta upp samtliga fall på en viss företeelse i mitt källmaterial, utan anser att det räcker med några som är representativa.

På sidan 36 i serieruta 3 och 4 finner jag exempel på begreppet *förankring*. I dessa rutor klargör pratbubblornas text att det rör sig om ett förhör och att detta sannolikt tilldrar sig på en polisstation. Frasen ”fixa skåpet före fredag” tolkas av förhørsledaren som att det handlar om att bryta sig in i ett kassaskåp, alltså något som tyder på brottsplanering, vilket ingår i polisens uppgifter att avslöja och förhindra. Vapenplanschen på väggen med sina illustrerade texter förankrar ytterligare bilderna att Ville befinner sig på en polisstation och inte hos sin handledare på universitetet, hos rektorn på en skola där han söker arbete eller på bostadsförmedlingen. Möjligen skulle scenen kunna vara ett militärt inskrivningskontor, men den typ av förhör som han utsätts för gör inte detta alternativ troligt. På sidan 54 i serieruta 10 med bilden av mannen som håller i ett automatvapen, förankrar texten i hans pratbubbla genom nyckelorden ”**sovsarnas och kommunisternas syften**” att han har sitt hemvist på etablissemangets högerkant och hos den grupp som med våld vill förhindra den nya politiska kursen. Det är alltså inte någon bankrånare som vi ser utan snarare en kidnappare. På sidan 65 i den stora serierutan nederst upplyser pratbubblan från kidnapparnas helikopter läsaren att det han/hon ser är ett oljefält ute på Nordsjön där kidnapparna ska sänka ner ubåten Trieste (med Palme, kungen och Ville) för att därefter på sidan 66 serieruta 5 förankra denna på havsbotten. På sidan 78 i serieruta 11 tydliggör texten i pratbubblan att det handlar om en busschaufför som via sin radio kallar på polishjälp mot ”en fullständig galning ombord!” och att denne troligen också är narkotikapåverkad. I serieruta 2 på nästa sida förankrar pratbubblans text det Ville säger till busspassagerarna till en miljöpolitisk appell som han riktar till dem (att de inte kan minnas något av det som har hänt därför att rymdvarelserna vridit tillbaka tiden och att de

nu måste sluta sig samman). Ifråga om begreppet *avbyte* förekommer det flera exempel på detta i serienovellen. På sidan 43 i serieruta 2 ses bilden av en tunnelbanestation med rulltrappor ner till och upp från en perrong där avbytestexten uppe i rutans övre högra hörn upplyser läsaren att: ”Högkvarteret /rymdvarelsernas högkvarter/ ligger insprängt i berget under Stockholm och roboten har lite svårt att hitta dit.”. Det handlar alltså om betydelser utanför bilden i rutan. På sidan 49 i serieruta 6 förklarar densamma snett t v ovanför familjen som sitter i soffan framför tv-apparaten att: ”Till en början är människorna skrämde och oroliga”, vilket således inte bara gäller familjen i soffan på bilden utan även många andra människor som får ta del av samma information. På samma sida i serieruta 7 i det övre vänstra hörnet förklarar avbytestexten: ”Men de som är oroligast är förstås det gamla ’samhällets toppar’!”, vilket förvisso avser de församlade topparna i den eleganta miljön men också deras likar på andra ställen i landet. Avbytestexten rör sig som sagt här ånyo om betydelser som inte är begränsade till den bild som betraktaren ser. Bilden i serieruta 7 avslöjar följande liksom pratbubblorna att det inte handlar om ett möte i fackföreningen, idrottsklubbens årsfest eller firandet av någons 75-årsdag utan att det gäller ett mer exklusivt och betydelsefullt sällskap. Ändå skulle det inte utan denna upplysande avbytestext framgå att det är samhällets toppskikt som läsaren ser på bilden. Ett annat exempel på avbyte finner jag på sidan 76 överst, alltså i den stora bilden som visar Ville när han stiger in i något som han tror är själva rymdskeppets maskinrum tillsammans med en robot tätt bakom. Uppe t v i den stora bilden kan läsaren se en text som förkunnar: ”Ville vet inte vad som väntar honom inne i det jättelika rymdskeppet!”, således en upplysning som för handlingen framåt mot något som finns utanför själva bilden.

Ribe ansluter sig förvisso till det Barthes hävdar om textens uppgift att precisera bildens innebörd och att förmedla abstrakt information. Den förre betonar dock den omständigheten att bilden själv inte bara kan förmedla yttre händelser utan också i viss utsträckning medelst olika *symboliska medel* förmår antydda känslor och tankar hos figurerna. Detta framgår på sidan 79 i serieruta 3 där Villes hela kroppsspråk med benen som tar spjörn mot marken uttrycker hans trotsiga motstånd mot de båda poliser som leder honom till polisbilen. Vidare på samma sida i serieruta 8 där hans stirrande blick, hans grinande och hopbitna tänder samt svett dropparna som stänker från hans ansikte blottar den desperation och skräck som han känner inför att ligga fastspänd samt gentemot den läkare som står beredd att strax droga ner honom. Till skillnad mot McCloud behandlar dock inte Ribe sådana begrepp som bildernas ”cartoonisering” eller slutningen i dessa eller mellan dessa trots att de har en viktig funktion i seriemediet. Det den förre säger om *cartoonisering*, alltså avbildningen av människor i en

serie genom ett förenklande av dem till en helt avpersonifierad framställning så att figurerna praktiskt taget kan föreställa vem som helst i samma ålder, med samma kön och med samma sociala position visas det i serienovellen flera prov på. Ett tydligt exempel är huvudpersonen Ville som utgör en bild av vilken ung manlig student eller ung manlig akademiker som helst. Detta sätt att framställa seriefigurer på är ett led i att ”dra in” läsaren i berättelsen, att få honom/henne att identifiera sig med figurerna. Vad som kan tilläggas i sammanhanget är att de båda seriefigurerna i samma novell, Olof Palme och kungen, däremot *inte* är någon cartoonisering utan dess motsats, den realistiska bilden. Dessa bilder liksom cartoonfigurerna ingår dock båda i begreppet *ikon*. Dit räknas också bokstäver och symboler för t ex han- respektive honkön, davidsstjärnan, USA:s flagga etc, alltså ikoner som saknar likhet med det begrepp som de refererar till medan andra ikoner däremot har detta i mindre eller i högre grad, såsom bilden av McCloud och solen och där den realistiska bilden och fotografiet som sagt representerar den närapå fullständiga avbildningen av verkliga personer.¹⁰⁰ Det många människor sannolikt tänker på ifråga om ikonbegreppet är förekomsten av detta inom den ortodoxa kyrkan. Ikonen är där en helig bild som inte enbart uppfattas som en illustration till Bibeln utan som även utgör en del av det heliga budskapet. I vår tid används dessutom begreppet om grafiska symboler på bildskärmen i våra datorer för dokument, program eller utrustning.¹⁰¹ Goda exempel på *slutning i bilden* enligt McClouds, Duncans och Smiths definitioner kan man finna på sidan 48 i serieruta 8 och på sidan 49 i serieruta 9 där endast huvudet och axlarna på Ville och CIA-agenten visas, vilket ändå inte förhindrar läsaren från att föreställa sig hur resten av personerna ser ut. Emellertid förekommer det också, hävdar författarna, *slutning mellan bilderna*, vilket sker i ”kanalen”, alltså i utrymmet mellan dessa. Det är som sagt genom denna företeelse som läsarens fantasi ännu mer tas i anspråk då han/hon görs delaktig i skeendet genom att sammanbinda ögonblicken i serierutorna till en sammanhängande verklighet. På sidan 36 ges exempel på detta begrepp i kanalen mellan sekvensens två första serierutor, 2 och 3, med Ville i polisens förhörssrum. I den första rutan tycks situationen vara tämligen fridsam då kommissarien stående ses tända sin pipa medan Ville sitter vid ett bord och lugnt ser upp på den förre under det att kommissarien i den andra rutan med ett vredgat grepp i Villes tröja sliter upp denne från hans stol och befäller honom att tömma sina fickor. Det läsaren föreställer sig inträffa i kanalen däremellan är att Villes replik i den första rutan: ”Ja, jag förstår ingenting” av kommissarien i kanalen uppfattas som ett försök att trilskas, vilket leder till att läsaren i densamma i sin fantasi ser hur denne sträcker

¹⁰⁰ McCloud 1995, s 27 – 31.

¹⁰¹ ”ikon” *Nationalencyklopedin. Nionde bandet*, 1992 Höganäs, s 360 – 361.

sig över bordet för gripa tag i Ville. Till sist tar jag upp det som McCloud säger om *tiden i serierutan*, att man genom fotografiet har lärt sig tolka en sammanhängande bild som ett enda ögonblick, vilket det inte alltid är utan att det istället kan handla om flera skeenden som följer på varandra. På sidan 49 i serieruta 7 med de konverserande samhällstopparna i den eleganta festsalen visar pratbubblornas repliker, som läses från vänster till höger, med önskvärd tydlighet att det *inte* kan röra sig om ett samtidigt skeende eftersom replikerna följer *på* varandra.

Jag övergår nu till att studera ett antal serierutor i novellen ”Ville” utifrån ett samtidigt *fokus på bild och text*. I denna närläsning inriktar jag mig på vad bilderna berättar om sig själva, alltså om skeendet i rutorna och vad som finns där samt vad seriefigurernas pratbubblor uttrycker beträffande deras åsikter, tankar och attityder. Efter detta beskrivande moment (denotationen) följer tolkningen (konnotationen), således vad jag kan utläsa utifrån skeendet, det som finns och det som händer samt pratbubblornas text. Jag tillämpar alltså här den av Björn Hammarström i hans magisteruppsats angivna metoden utifrån de olika stegen i denna. Vad som kan tilläggas är att det ofta är relevant där det finns litteratur som behandlar samma eller liknande teman att med hjälp av denna anknyta till det som serien lyfter och som diskuterades på 1960- och 1970-talen, litteratur som underbygger det som Lööf för fram i sina serier.

Beskrivning och tolkning av texten i serierutan, sidan 36

Serieruta 3 visar Ville förhöras av en tjurnackad, kraftig, medelålders mansperson i civil klädsel som med ett fast grepp i Villes tröja tvingar upp honom från den stol som han sitter på. Den förre och helt passive är här det tydliga objektet medan den senare utgör det tydliga subjektet genom sin behandling av Ville. Den medelålders mannen beordrar den yngre att tömma sina fickor på allt som han har i dem. Platsen tycks vara ett förhörssrum på en polisstation med attiraljer som ett bord, ett par stolar, ett skåp samt en plansch på väggen med bilder av skjutvapen och text. Det blicken fastnar på är mannens grepp i Villes tröja, ett grepp som alltså tvingar upp denne från den stol som han sitter på. De associationer som texten och bilden ger är utövandet av makt och underkastelse. Det är den civilklädde, kraftige, medelålders mannen, kanske en kommissarie, som personifierar makten medan Ville personifierar underkastelsen. Vad som föranleder sådana associationer är det kränkande sätt som Ville behandlas på, att brutalt tvingas upp från sin stol genom polismannens grepp i hans tröja parad med Villes undergivna åtlydande av befallningen att tömma sina fickor på ”plånboken och hela klabbet!”. Det som händer i förhörssrummet på polisstationen,

kommissariens våld mot Ville under förhöret med honom, är ett tillvägagångssätt mot misstänkta och gripna personer som stämmer med den syn på polisen som framkommer i Michael Tappers avhandling, *Snuten i skymningslandet. Svenska polisberättelser i roman och film 1965 – 2010*. I avhandlingen nämns f ö att ett distrikt inom Stockholmspolisen, VD I, alltsedan senare hälften av 1970-talet har blivit omtalat för att ha dragit på sig flera anmälningar om godtyckliga ingripanden, misshandel och hot om våld.¹⁰² Tapper visar i sin avhandling också hur polismäns våld mot arrestanter och personer som de griper under sina piketpatruller tas upp och behandlas av Leif G W Persson i dennes *Samhällsbärarna. En roman om ett brott* i vilken Persson också knyter an till den kritik som riktas mot militariseringen av polisen och den där rådande reaktionära kårandan. Andra deckarförfattare som enligt Tapper lyfter fram polisvåldet, den reaktionära andan och militariseringen av kåren är paret Sjöwall-Wahlöö med romanerna *Den vedervärdige mannen från Säffle* och *Terroristerna*.¹⁰³ Ambitionen att ta upp denna våldsröta inom polisen har utan tvivel även spridits till andra deckarförfattare, såsom till Mons Kallentoft i hans *Sommardöden* (som inte nämns i Tappers avhandling) där författaren ger en mycket utförlig redogörelse för det förhör som två poliser håller med en far och en mor i deras hem beträffande sonen som är misstänkt för våldtäkt på en ung flicka. I detta förhör ingår från den ene av poliserna både grovt våld, rasistiska tillmälen och förstörelse av parets egendom medan hans kollega tittar på.¹⁰⁴

I serieruta 4 ses Ville sitta nedhukad på en stol vid ett bord i polisens förhörssrum medan kommissarien bland de saker som Ville har beordrats att hålla ut på bordet har funnit dennes anteckningsbok som han nu noga studerar. Ville sitter med nedböjt huvud, blossande röd i ansiktet, och lyssnar till polismannens högläsning ur denna. Kommissarien nonchalerar Villes förklaringar till det som han har skrivit och upptäcker i boken mycket som han finner ytterst misstänkt och som enligt honom tyder på Villes brottsliga avsikter. Kommissariens föraktfulla och överlägsna attityd mot Ville uttrycks genom att han sitter på bordet med ryggen mot denne under sin triumfatoriska högläsning medan Ville på sin stol liksom räddhågad kryper ihop bakom detsamma. Det som tycks förkroppsliga hans rädsla är hans blossande röda ansikte och hukande position bakom bordet.

¹⁰² Tapper, Michael, *Snuten i skymningslandet. Svenska polisberättelser i roman och film 1965 – 2010*, Lund 2011, s 334.

¹⁰³ Tapper 2011, s 335 – 337.

¹⁰⁴ Kallentoft, Mons, *Sommardöden*, Stockholm 2008, kapitel 37.

Sidan 49

På denna sida visar sekvensen med serierutorna 6, 7, 8 och 9 i den första rutan en familj bänkad framför tv-apparatens nyhetsutsändning som meddelar att regeringen och de politiska partierna har beslutat att tillmötesgå rymdvarelsernas krav att bryta den nuvarande samhällsutvecklingen. Den andra rutan visar ett party i en festvåning där läsaren ser smokingklädda medelålders män mingla med cocktailglas i händerna samtidigt som de talar om regeringens och de övriga politiska partiernas beslut att tillmötesgå rymdvarelsernas krav att lägga om kursen för samhällsutvecklingen. De repliker som enligt pratbubblorna hörs är bl a: ”Vi måste handla omedelbart” och ”Jag är rädd för att folk snart accepterar den ’nya ordningen’. Snacket om ickevåld går hem.”. En vältrimmad, muskulös och kortsnaggad CIA-agent i vit smoking säger: ”Destroy that image of non-violence! It’s easy! For me anyway. I’ve been working for 10 years with The Central Intelligence Agency!”. I den tredje och fjärde rutan i sekvensen föreslår en av partygästerna att man ska provocera rymdvarelserna att ta till våld genom att kidnappa någon viktig person som man hotar att döda ifall de inte drar sig tillbaka. Herrarnas samtalsämne, sinnesstämning och åsikter förmedlas som sagt genom pratbubblornas text i serierutorna 7, 8 och 9. Dessa bubblor förmedlar faktiskt även herrarnas status liksom bilden i serieruta 7 av den eleganta miljön med de festklädda människorna, de stora fönstren, en staty i ett hörn samt uppässaren som springer runt med en bricka med cocktailglas. Tydligast framhävs männens samhälleliga status genom avbytestexten i det vänstra övre hörnet i ruta 7 som avslöjar att detta är ”det gamla samhällets ’toppar’”. I serieruta 9 befinner vi oss ännu i festvåningen där vi ser USA:s förlängda arm in i Sverige, CIA-agenten, vars närbild förutom en fyrkantig huvudform, kortsnaggat huvudhår och stålhårda kalla ögon dessutom blottar ett kraftigt käkparti, alltså ett anletsdrag som vid sidan av hans repliker enligt fysionomiken påstås förmedla bilden av våldsamhet och brutalitet.¹⁰⁵ Innebörden i serierutorna 7, 8 och 9 kan tolkas som implicit kritik mot det nuvarande ekonomiska systemet, vilket inte medger att de parlamentariska organen, regering och riksdag suveränt bestämmer hur vårt samhälle ska se ut och hur det ska styras utan att också helt andra aktörer utanför och oberoende av de demokratiska processerna genom sina kapitalresurser och genom sitt ägande kan intervensera för att hejda en för dem ej önskvärd utveckling, m a o att demokratin ännu inte är helt genomförd. Den amerikanske CIA-agentens kommentar i serieruta 7 till det som herrarna, ”det gamla samhällets ’toppar’”, upplever som ett hot mot sina intressen, alltså regeringens och de politiska partiernas beslut om en förändrad

¹⁰⁵ Lavater, C, Johannes, *Blandade fysiognomiska regler. En handskrift för vänner*, Jönköping 1789, s 50.

samhällspolitisk kurs för läsarens tankar till andra CIA-aktioner i världen, såsom kuppen mot Mohammed Mossadegh 1953 i Iran när denne ville nationalisera oljeindustrin och invasionen i Grisbukten 1961 för att störta Castroregimen.¹⁰⁶

Sidan 54

Serieruta 4 visar hur Olof Palme leds över en hög tröskel av en kostymklädd medelålders man som med sin vänstra hand griper om Palmes högerarm och med sin högra kramar om en pistol. Händelsen utspelas ombord på den i intrigen beskrivna ubåten som kidnapparna har liggande i Stockholms frihamn. Det blicken fastnar vid är den pistol som mannen håller i. Om statsministern säger han (med början i serieruta 3 och fortsättning i serieruta 4): ”Vi har en ny fånge, kapten! Mannen som under många år arbetat på att **förstöra Sveriges goda rykte här i världen**”. Såväl mannens pistol som hans grepp om Palmes arm anger att statsministern inte är en fri man utan kidnapparnas fånge. Det den pistolbeväpnade mannen ovan yttrar om statsministern genom de nämnda nyckelorden avslöjar hans hemvist på etablissemangets högerkant, den sida som starkast reagerar mot regeringens och parlamentets omsvängning till en miljömedveten kurs.

I serieruta 10 på samma sida har kidnapparen bytt ut sin pistol mot ett automatvapen samtidigt som han åter deklarerar sina politiska åsikter med sitt tal om ”**sovsarnas och kommunisternas syften**”. Om besvikelsen hos vänstern över Olof Palmes inställning ifråga om IB-affären, hans inställning till kärnkraften och de växande sociala klyftorna i samhället samt inom borgerligheten en motvilja som inom vissa grupper tog sig uttryck inte bara i angrepp på hans politik utan dessutom i ett rent hat mot hans person berättar Kjell Östberg om i *När vinden vände. Olof Palme. 1969–1986*. I kapitlet ”Palmehatet” redogör han bl a för en intervju som en fransk tidning 1983 gjorde med författaren Lars Gustafsson där denne förklarade att han hade ”börjat hata Palme”. På våren samma år beskrev en stor tysk veckotidning Sverige som ett land där 'allsmäktiga socialbyråer' helt godtyckligt 'tar barn ifrån föräldrar med våld för att överlämna dem i statlig vård'. Det är tydligt att reportaget återspeglar den kritik som var riktad mot det svenska välfärdssamhället och som existerade inom vissa svenska konservativa kretsar, menar Östberg. Ett annat exempel är den kampanj som makarna Alf Eneström och Gio Petré förde i dagspressen mot Olof Palmes person. Ifråga om SÄPO hävdar Östberg att man inom socialdemokratin ansåg att denna organisation i

¹⁰⁶ Etges, Andreas, ”All that glitters is not gold: The 1953 coup against Mohammed Mossadegh in Iran” i *Intelligence & national security*, vol 26, August 2011, issue 4, s 495 – 508. ”Invasionen i Grisbukten. Castros och Kennedys stora kraftmätning” i *Världens historia* nr 14/2010.

alltför hög grad dominerades av borgerliga värderingar, vilket var skälet till att informationsbyrån IB byggdes upp. Inom den förra florerade rykten om att statsministern var rysk 'inflytelseagent', alltså en person som vidarebefordrade sovjetiska synpunkter i det egna landet.¹⁰⁷ Journalisten Claes Arvidsson belyser även han i *Olof Palme. Med verkligheten som fiende* dessa strömningar inom borgerligheten, strömningar vilka som sagt utgjordes av ett starkt avståndstagande från Palme och hans politik och ibland också i form av avsky mot honom personligen.¹⁰⁸

I serierutorna 3 – 4 och 10 fortsätter som sagt berättelsen om samhällets toppar vars makt och inflytande inte emanerar från några demokratiska principer utan endast bygger på kapitalresurser och ägande, alltså ett slags belägg för att demokratin här har gjort halt då den inte omfattar detta område i samhället. I serierutorna tonar dessutom bilden av nämnda toppars hejdukar fram. Om dessa hejdukar återfinns bland direktörerna inom svenskt näringsliv eller är individer som topparna har hämtat utifrån (Löf anger härvidlag inte vilketdera), blir tolkningen oavsett detta ändå ett ytterligare tecken på den enligt tecknaren ofullbordade demokratin i Sverige. Det som Jan Löf här på nytt således lyfter är storfinansens maktställning i vårt samhälle, något som den dåvarande ledaren för Vänsterpartiet kommunisterna, C H Hermansson, har behandlat i exempelvis *Monopol och storfinans – de 15 familjerna*.¹⁰⁹ Enligt vad de båda journalisterna Åsa Asplid och Johanna Cardell på tidningen *Expressen* skriver, är detta en ordning som fortsatt råder då dagens 15 mäktigaste familjer (2014) tillsammans har ett inflytande över svenskt näringsliv som uppgår till nästan 4000 miljarder kronor.¹¹⁰

Sidorna 78 – 79

I serierutorna 9, 10 och 11 på sidan 78 befinner sig Ville på buss 815 på väg mot Stockholm efter att ha vaknat upp i det torp där den underlige grabben har placerat honom, samma torp där hans mission för rymdvarelserna startade. Ville blir helt ifrån sig när han märker att rymdvarelserna har vridit tillbaka tiden och därmed raderat allt som hänt. Han börjar därför i sekvensens första och andra ruta skrika och slå på bussens säten så att bussföraren i sekvensens tredje ruta måste tillkalla polis. Villes frustration och desperation uttrycks dels genom hans avvikande beteende med bankandet på bussens säten, dels genom hans högljudda klagan över att rymdvarelserna har svikit honom genom sitt trixande med tiden.

¹⁰⁷ Östberg, Kjell, *När vinden vände. Olof Palme 1969 – 1986*, Stockholm 2009, s 362 – 365.

¹⁰⁸ Arvidsson, Claes, *Olof Palme. Med verkligheten som fiende*, Stockholm 2006.

¹⁰⁹ Hermansson, C H, *Monopol och storfinans – de 15 familjerna*, Stockholm 1965.

¹¹⁰ <http://www.expressen.se/nyheter/de-femton-familjerna-som-styr-finnans-sverige/> 2014-09-08.

Serierutorna 2 och 3 på sidan 79 visar hur Ville i sekvensens första ruta, troligen vid bussens ändhållplats i Stockholm, inför passagerarna försöker förklara att de inte kan minnas något av det som har hänt (kidnappningen av kungen och Palme etc) därför att rymdvarelserna har vridit tillbaka tiden. I sekvensens andra ruta grips Ville av två stadiga poliser och leds under såväl verbalt som fysiskt motstånd bort till en polisbil. Passagerarnas undran över och kanske även avståndstagande från det Ville säger visas genom tvivlet i deras ansikten uttryckt i deras stela och stirrade blickar samt neddragna mungipor och det faktum att ingen av dem protesterar då poliserna för bort honom. Villes motspänstighet när poliserna griper honom åskådliggörs i hans protester och försök att bromsa sina steg genom att sätta spjörn med fötterna mot marken då han leds mot polisbilen.

Serierutorna 5 och 8, också på sidan 79, visar först Villes ankomst till mentalsjukhusets intagningsavdelning där två kraftiga skötare står beredda med en spännbältesförsedd brits. På golvet framför skötarna och britsen ses skuggbilderna av Ville och de båda polismän som tidigare har gripit honom och vilka nu på varsin sida syns hålla honom i ett fast grepp. Vi ser därefter Ville ligga fastspänd på britsen svettig och vilt stirrande medan doktorn kontrollerar den spruta som han strax ska sticka i honom. Det vår blick fastnar på är inte bara den fastspände Ville utan också läkaren med sin injektionsspruta. I båda serierutorna är texten praktiskt taget obehövlig eftersom bilderna här ger den relevanta informationen. Genom sina nedåtvinklade mungipor och ögonbryn samt genom sina blickar visar skötarna sin bistra uppsyn medan skuggfigurerna på golvet visar att Ville knappast anländer till mentalsjukhuset frivilligt. Spännbältena på den väntande britsen avslöjar i sin tur hans stundande kolliliknande tillvaro. Hos Ville, där han ligger fastspänd på britsen, blottar hans stirriga blick, grinande och hopbitna tänder samt svettdropparna som stänker från hans ansikte den desperation och den skräck som han nu känner. Då Ville försäkrar på allt vad han äger och har att han inte är tokig och läkaren därpå cyniskt eller rent av hånfullt svarar: ”Hm, ni ser inte ut att äga speciellt mycket!”, visar detta på dennes ringaktning för Ville. Ville framställs alltså i omvärldens ögon som en galning men kanske också som ett politiskt/socialt orosmoment eftersom han har försökt att få de avstigande busspassagerarna vid ändhållplatsen att lyssna till hans berättelse om rymdvarelserna och deras budskap till Jorden (den annalkande miljökatastrofen). Följden blir att Ville grips av polis och förs till ett psykiatriskt sjukhus där han spärras in. Det handlar här om psykiatrin i samhällets tjänst, att låsa in galningar verkliga eller förmodade på dylika

ställen, ett tillvägagångssätt som bl a tillämpades i Sovjetunionen under Leonid Brezjnevs tid vid makten.¹¹¹

Sidan 80

I serieruta 5 ses Ville i sin säng på mentalsjukhuset för flickvännen Mona genom pratbubblans ord och genom sin bedrövade uppsyn samt genom sina tårar ge uttryck åt sin förtvivlan över rymdmänniskornas svek och den ångest som han känner inför den fullständiga kollaps som han nu tror är på väg beträffande vår planets miljö och allt mänskligt liv. Det handlar om en kollaps som han anser att han hade kunnat förhindra om inte rymdvarelserna svikit honom. Samma pratbubbla förmedlar förutom Villes ångestladdade ord dessutom hans vision av den kommande katastrofen med framsvepande atombombsbärande flygplan, kärnvapenexplosioner, byggnader i ruiner, avfallsberg, avloppsrör vilka ledar ut miljöfarliga gifter direkt i omgivningen, nakna människor med gasmasker, döda soldater samt genom svältkatastrofer utmärglade och döende barn o s v, med andra ord ett uppenbart undergångsscenario. Liksom i de första serierutorna i berättelsen om Ville menar jag att tecknaren ger uttryck åt tydlig samhällskritik men att det denna gång inte gäller polisen utan en annan sektor av samhällets institutioner, nämligen den psykiatriska vården och hur denna många gånger enligt honom hanterar sina patienter. I lika hög grad som ifråga om polisen, förefaller det även här som att människor på alltför lösa grunder med våld tas om hand och spärras in. I samma utsträckning tycks det också som att deras protester mot den repressiva behandling vilken de utsätts för därvidlag fullständigt nonchaleras. Vad jag uppfattar i dessa serierutor är alltså Jan Lööfs kritik av den rigiditet som framträder hos såväl läkare som övrig personal vid bemötandet och bedömningen av patienterna inom denna sektor, att man här drar alla över en kam och vägrar göra några individuella prövningar. Slutligen lyfts också genom serieruta 5 hela den underliggande kritik som Jan Lööf riktar mot att alltför lite eller ingenting alls görs för att ändra vår resursslukande och miljöförstörande västerländska livsföring, en livsföring som Lööf menar inom en snar framtid helt eller delvis kommer att leda till det mardrömslika undergångsscenario som den ”psykotiske” Ville siar om. I detta sammanhang kommer man som läsare att tänka på den här tidigare nämnda Rachel Carsons dokumentärbok *Tyst vår* men även på Nevil Shutes dramatiska roman *På stranden*.¹¹² Förstnämnda bok gav enligt ovan den under 1960-talet begynnande miljödebatten bränsle medan den senare, som

¹¹¹ Ottosson, Jan-Otto och Åsgård, Ulf, ”Om bruk och missbruk av psykiatrin. Historiska exempel avskräcker ... men nutida fall finns i Sverige” i *Läkartidningen* nr 23, 2006 volym 103.

¹¹² Shute, Nevil, *På stranden*, Stockholm 1958.

även har filmatiserats, fiktivt beskriver det totala utslocknandet av allt liv på Jorden, vilket blir följden av det nukleära krig som utkämpats.

Sammanfattning av tre serier om Bellman

I tidskriften *Thud* 19 skriver Göran Ribe, i likhet med Lars Peterson i *Aftonbladet*, att serierna om denne gubbe ur det undre skiktet av Stockholms arbetarklass handlar om hans upplevelser av klasskillnaderna i vårt land. Peterson betecknar ”Bellman” som Jan Lööfs bästa alster och beklagar att redaktionen på *Folket i bild/Kulturfront* lyckades ta död på berättelserna om honom genom att börja ställa bestämda politiska krav, något som ledde till att Jan Lööf tröttnade och slutade som serietecknare åt tidningen.¹¹³

I den första serien om Bellman (s 40) som jag behandlar i *Jan Lööfs serier. Volym två*,¹¹⁴ berättas det hur Bellman i snabbköpet drabbas av plötslig huvudvärk och då, för att lindra värken, tar en tetrapak med filmjolk ur kyldisken och placerar denna ovanpå sin värkande skalle. En skarpsynt expedit ser dock dess konturer under Bellmans keps och hejdar honom. Att även andra kunder har stoppat på sig varor eller är i färd med att göra detta, tycks däremot varken butikschefen eller expediten se eller bry sig om. Butikschefen drämmer med våldsam kraft sin knutna näve i huvudet på Bellman så att filen skvätter omkring samtidigt som han vrålar att Bellman är ”Avslöjad!”. Expediten belönas inne på chefens kontor för sin nit med två supébiljetter till ”Galna Hästens Live Show”. Då hans flickvän har lämnat honom, skänker han den ena biljetten till Bellman vilken sitter utanför butiken med en ölburk. Butikschefen, som även han besöker ”Galna Hästens Live Show”, blir ursinnig när han får syn på Bellman som sitter där och smörjer kråset på hans bortskänkta supébiljett.

Den andra serien om Bellman (s 41) handlar om när han får besök av sin kusin Sixten från Närke som kommer till Stockholm för att hälsa på Bellman. Denne möter honom på Centralstationen och visar därefter kusinen runt i staden. Sixten instämmer i Bellmans åsikt att Stockholm är en vacker stad men undrar ifall man kan gå säker bland dess numera blandade befolkning, det som i hans vokabulär blir ”**allt pack**”, ”**niggrer**” och ”**finnjävlar**”. En svart man i sällskap med en vit kvinna som skjuter en barnvagn framför sig får Sixten att rysa då han tänker på vad ”**svartingen**” och denna kvinna måste ha gjort. Hippityper och finländare får honom att ”schappa” mot Centralstationen eftersom han nu har fått nog och vill fara hem. Han snubblar då på en trottoarkant och ramlar pladask på magen

¹¹³ Ribe, Göran, ”Jan Lööf” i *Thud* 19 nr 1/1973. Peterson, Lars, ”Kulturen” i *Aftonbladet* 1981 – 01 – 17.

¹¹⁴ Lööf 2009.

medan hans väska landar en bit bort. En prydlig herre tar upp väskan och Sixten förutsätter därför att mannen måste vara en **”hygglig och hederlig svensk”**. När Sixten ser sig om efter Bellman för att presentera sin nyfunne vän för honom, passar den **”hygglige och hederlige svensken”** på att smita med väskan. ”Hi Hi! Rätt åt Sixten!”, skrattar Bellman.

Den tredje serien om Bellman (s 43 – 45) presenterar en något längre berättelse som handlar om när Bellman kommer hem till det illa underhållna hyreshus där han bor, hans reaktion inför den baldakin som han finner uppsatt framför ingången samt hans engagemang i den hyresstrejk som sedan följer. På hans fråga: ”Vad är det för anskrämligt dom /har/ satt upp framför porten?” svarar grannen på nedre botten att det är värden som har gjort det och att han nu höjer hyrorna med 50 kronor i månaden. Bellman bjuds in till grannen, en långhårig, skäggig ung man, och hans ammande fru. Mannen talar om att **”Klasskampen hårdnar”** och om behovet av **”En samlad aktion mot utsugaren”** medan kvinnan argumenterar för **”Enad front mot profitören”** och hyresstrejk. Bellman är med på denna idé och går sedan runt till alla hyresgästerna för att be dem samlas nere på gården där de ska övertygas om strejkens nödvändighet. Då hyresvärden, bankdirektör Lennart Holm, kommer in på gården, tror han att hyresgästerna inspekterar den nya baldakinen och förklarar att hyreshöjningen motiveras av att denna har kostat ”en hel del pluring”. Värden föreslår en gårdsfest för att inviga baldakinen men då han griper tag i dess ena stolpe för att stödja sig, störtar den ihop över honom. En tv-producent ringer senare på hos Bellman och inbjuder hyresstrejkkommittén att tillsammans med hyresvärden, Lennart Holm, medverka i ett panelprogram. När alla har infunnit sig i tv-studion, ”brakar det lös” och anklagelserna haglar mellan hyresvärden och strejkledaren, den långhårige och skäggprydda unge mannen, som anklagar hyresvärden för **”profitbegär”** då han höjer hyrorna på en ”en meningslös markis framför porten medan huset förfaller i övrigt...”. Hyresvärden blir en stund senare aggressiv och vrålar **”förbaskade bolsjevik!”** till programledaren samt tar stryptag på honom när han försöker återföra debatten till sakfrågan eftersom den helt har sparat ur. Tv-kameran flyttas nu över från tumultet till någon som ser ut som ”Östen med Rösten”¹¹⁵ vilken börjar sjunga ”Hej Baberiba”. Senare hemma hos Lennart Holm och hans fru Erna börjar makarna i sängkammaren diskutera den aviserade vräkningen av hyresgästerna. Erna säger till sin man att hon kommer att lämna honom om han genomför denna. Dagen för vräkningen samlas ett antal plakatbärande demonstranter utanför Lennart Holms hyreshus och polisen möter mangrant upp med höjda

¹¹⁵ ”Östen med Rösten” var ett ofta använt smeknamn på den nu framlidne artisten Östen Warnebring, en populär schlagersångare under 1960- och 1970-talen i Sverige.

batonger och morrande hundar. Hyresvärden står mitt ibland de ”taggade” poliserna och uppmanar dem att släppa lös hundarna. Batongerna viner och demonstranterna släpas bort. Erna rusar då fram och slår ner en av poliserna. I piketbussen frågar Bellman Erna, nu ordentligt tilltufsad, om hon vill följa med till kollektivet, något som hon överlyckligt accepterar.

Närläsning/analys

I den första serien om Bellman (s 40) finner jag exempel på *förankring* redan i serieruta 1 där texten i tankebubblan fastslår att han plågas av en blixtrande huvudvärk, vilket hans gest försöker understryka då han bekymrat lyfter på sin keps med den ena handen och med den andra stryker över sin hjässa. I nästa ruta förklarar texten i hans tankebubbla varför han lägger en kall fil ovanpå huvudet, vilket således även det är en förankring. I serieruta 4, där Bellman nu står först i kön till kassan, tydliggör expeditens ord skeendet genom dennes yttrande att han har avslöjat ett snatteriförsök samtidigt som orden från kunden bakom Bellman samt butikschefens högljudda utrop också förankrar dessas attityder till det som händer. I serieruta 6 hittar jag exempel på *avbyte* i rutans övre vänstra hörn med upplysningen: ”Senare på kontoret”, en upplysning som pekar framåt i tiden.

Mellan serieruta 4 där expediten avslöjar snatteriförsöket, vilket chefen uppmärksammar, och serieruta 5 där den senare brutalt slår sin knutna hand i Bellmans skalle så att filen stänker, finner jag ett exempel på *slutning mellan bilderna*. I kanalen däremellan kan läsaren föreställa sig hur butikschefen vredgat rusar fram till den arme Bellman. Exempel på *slutning i bilden* förkommer i serieruta 6 med expediten och butikschefen inne på den senares kontor där endast överkroppen av dem syns, något som dock inte hindrar läsaren att tänka sig hur fortsättningen av figurerna ser ut.

Beskrivning och tolkning av texten i serierutan

Serierutorna 1, 2 och 3 visar snabbköpets interiör där fyra personer ses stoppa på sig varor från de välfyllda hyllorna, en präst, en äldre väklädd herre i jägarhatt, en herre i en vit trenchcoat samt en päskklädd äldre dam. Vad nämnda kunder gör eller har gjort förmedlas genom serierutornas bilder. Den sjaskigt klädda Bellman tar emellertid en kall fil i serieruta 2 för att använda den som isblåsa mot sin huvudvärk. Vad som framgår av bilderna är att det bland de kunder vilka sannolikt inte behöver vända på slantarna ändå finns snattare under det att den betydligt fattigare Bellman inte ägnar sig åt detta. Den kalla filen som han tar för att kyla sitt värkande huvud är inte något snatteriförsök.

I serieruta 4 ser vi hur Bellman avslöjas av expediten samtidigt som butikschefen ropar: ”Aha! En butiksråtta!” och riktar blicken mot denne på samma gång som han knyter näven. Den följande rutan visar därpå hur samme butikschef vrålar ”Avslöjad!!” och med våldsam kraft drämmer sin knytnäve i Bellmans skalle så att tetrapaken går sönder och filmjölken sprutar åt alla håll. Butikschefens ilska demonstreras i sekvensens första ruta dels genom hans högljudda utrop: ”Aha! En butiksråtta!”, dels genom hans blick som likt ett spjut genomborrar Bellman, dels genom hans knutna hand. I sekvensens andra ruta demonstreras hans vrede genom att han vrålar ”Avslöjad!!” medan hans brutala och aggressiva läggning röjs genom våldsamheten i det knytnävsslag som han riktar mot Bellmans huvud, en våldsamhet som åskådliggörs genom fartstrecken och det onomatopoetiska ordet ”PLAFF” när tetrapaken brister. Vad tecknaren genom dessa serierutor tycks vilja uppmärksamma är den ojämlikhet mellan människor som finns i vårt samhälle, något som sannolikt förklaras utifrån den sociala miljö i vilken de lever. Ojämlikheten gör sig påmind inom sådana områden som hur de behandlas inom rättsväsendet, inom sjukvården, i affärer och på restauranger, hur de bor, vilken ekonomisk standard och utbildning som de har etc. Ett arbete som bekräftar den bilden är studien *Den ofärdiga välfärden* av socialläkare Gunnar Inghe och hans fru Maj-Britt Inghe.¹¹⁶ Det uppseendeväckande i berättelsen är alltså att varken butikschefen eller expediten uppmärksammar eller bryr sig om de mer etablerade medborgarnas snatterier medan båda däremot statuerar exempel genom att slå ner på Bellman, en individ långt ner i den sociala hierarkin.

Närläsning/analys

I den andra serien om Bellman (s 41) i serieruta 4 visas ett otvetydigt exempel på *förankringstext*, alltså vad Bellmans kusin Sixten tänker vid åsynen av en svart man och vit kvinna vilka passerar bredvid honom på bron mellan Katarinahissen och Katarinaberget och där kvinnan skjuter en barnvagn framför sig. Hans tankar vid åsynen av paret kan genom bubblan avläsas i orden: ”Gulp! Det där var otäckt att se! /...../ Det betyder att hon gjort’et med **svartingen!** Ofattbart!”. I den följande rutan förankrar texten i Sixtens pratbubbla ånyo vad hans tankar rör sig om ifråga om de människor som han ser vid Slussen genom hans rasistiska och främlingsfientliga ord ”**niggrer**” och ”**finnjävlar**”. I serieruta 9 är Sixten tillbaka vid Centralstationen i Stockholm där han råkar stupa handlöst över en hög trottoarkant samtidigt som han tappar sin väska. Hans utrop i bubblan vid incidenten: ”Hupp! Den här stan är ju livsfarlig!” fastslår hans åsikt om staden! Ruta 10 visar hur Sixten

¹¹⁶ Inghe, Maj-Britt och Gunnar, *Den ofärdiga välfärden*, Stockholm 1966.

mödosamt försöker resa sig medan en propert klädd man böjer sig ner efter hans väska samtidigt som han kommenterar det skedda med orden: ”Jag ska hjälpa er, min bäste herre!” varpå Sixten uttrycker sin uppskattning över den senares erbjudande. Det båda säger i rutan är förankringstexter beträffande det som sker. I ruta 11 visar texten i Sixtens pratbubbla hans omvända fördomar då det gäller ”riktiga” svenskar, nämligen att mannen som har hjälpt honom därför måste vara svensk. När Sixten i serieruta 13 chockad står utanför Centralen och högljutt konstaterar att hans väska är borta, är det ett konstaterande som otvivelaktigt förankrar vad som har hänt i denna serieruta.

Det jag tidigare har skrivit om Göran Ribe, då han hävdar att bilden inte endast kan uttrycka yttre företeelser utan även i viss mån med olika *symboliska medel* kan antyda känslor och tankar hos figurerna, demonstreras tydligt i serieruta 13 där Sixten blossande röd i ansiktet, darrande och med ögon som tennknappar desperat stirrar ut i tomma intet när han fattar att han har bestulits på sin väska. Ett bra exempel på *cartoonisering* utgör ruta 7 med bilden av hippityperna som säkert representerar dem man ser i verkligheten. Exempel på *slutning i bilden* finner jag i serieruta 11 där bara huvud och axlar på Sixten och den ”hjälpsamme” svensken ses. *Slutning mellan bilder* finns mellan serieruta 10 där Sixten försöker resa sig upp samtidigt som den andre griper efter hans väska på trottoaren och nästa ruta där Sixten uttrycker sin tacksamhet mot mannen för dennes hjälp. Det man föreställer sig ske i kanalen mellan dessa båda rutor är hur mannen med sin ena hand lyfter Sixtens väska från trottoaren under det att han med den andra hjälper honom upp på benen igen. I serieruta 11 ser jag även ett exempel på *tiden i densamma* då Sixtens fråga till mannen som har hjälpt honom: ”Ni e’ svensk, förstås?” av denne besvaras med: ”Naturligtvis! Mitt namn är von Cronblom!”, vilket visar att det i rutan finns två skilda tider.

Beskrivning och tolkning av texten i serierutan

I serieruta 5, vilket enligt en skylt tycks vara vid Slussen, ses Sixten med ena handen i ett fast grepp om sin keps och med den andra i ett lika fast grepp i sin väskas handtag ängsligt blicka åt sidorna. Samtidigt som han skyndar på sina steg, häver han ur sig en lång rasistisk och främlingsfientlig harang om ”**Niggrer**” och ”**finnjävlar** och andra kr-kri-minella!”. Till Bellman säger han att de måste raska på innan de blir rånade. Bakom dem kommer en man klivande som ropar ”perkele”¹¹⁷ medan en annan man kastar sitt vatten mot en vägg. De båda nyckelorden ”**Niggrer**” och ”**finnjävlar**” avslöjar ånyo avgrunderna i Sixtens människosyn, hans rasistiska och främlingsfientliga attityd! Figurerna i serierutan, mannen som ropar

¹¹⁷ ”Perkele” är en svordom på finska som ungefär motsvarar svenskans ”jävlar” eller ”fy fan”, *min anmärkning*.

perkele och mannen som ogenerat kastar sitt vatten, antyder både det finska inslaget bland de utslagna människorna och den socialt nedgångna miljön. För den fördomsfulle närkingen blir här en annan etnicitet än den svenska liktydig med kriminalitet. En arbete som belyser den rasism som fanns under 1970-talet men också tidigare bland människor i vårt land både organiserat och spontant (där tecknaren här lyfter det senare) är Helene Lööws alster *Nazismen i Sverige 1924 –1979. Pionjärerna, partierna, propagandan*. I boken berättar hon att Nordiska rikspartiets motstånd mot invandrare och flyktingar, precis som i fallet med andra invandrarfientliga grupper mot nämnda kategorier, aldrig har varit generellt utan specifikt riktat mot utomeuropéer, muslimer och romer. Om agitationen mot flyktingar säger hon att denna sedan länge har funnits i nationalsocialisters och extrema nationalistes tidningar innan den kom att ingå i den allmänna debatten. Andra exempel på en existerande svensk rasism är enligt Lööw de klistermärken med anti-invandringsteman som NRP (Nordiska rikspartiet) tryckte upp 1969 samt att nämnda parti ställde upp i riksdagsvalet 1964 där man påstod sig ha erhållit 6000 röster och i andrakammarvalet 1968 hela 15 000 röster, siffror som emellertid anses grovt överdrivna.¹¹⁸ Utan tvivel finns det i det svenska majoritetssamhället en tveksamhet inför den konkreta, kulturella pluralismens uttryck, konstaterar Mattias Tydén. Han nämner i sammanhanget den debatt som fördes på 1960-talet om den judiska skolan i Stockholm, Hilleskolan, där vissa beslutsfattare ifrågasatte ifall det var ett svenskt ”statsintresse” att understödja undervisning i hebreiska.¹¹⁹ I *Tusen år av invandring. En svensk kulturhistoria* talas det om den diskriminering som de finskspråkiga invånarna i Tornedalen utsattes för då dessa förbjöds att använda sitt språk. I skolan kunde den elev som på rasterna ertappades med att tala finska straffas för detta. Även efter andra världskriget har den svenska modellen inte medgivit något större utrymme för etniska minoriteters strävanden oavsett detta har gällt inhemska grupper eller nyinvandrade.¹²⁰ I *Det blågula glashuset. Strukturell diskriminering i Sverige* hävdas det att det var i slutet av 1600-talet som synen på finnarna i likhet med densamma på samerna kom att bli alltmer negativ. De uppfattades som ”ett folk skilt från – och underlägset – det svenska”. Ett drastiskt exempel som nämns är från häradstinget vid Fryksdalen i Värmland där det deklarerades att ”varje finne som vägrar lära sig svenska ska få sitt torp nerbränt”. I skriften nämns det att många finländare kom till Sverige under 1950- och 1960-talen som arbetskraftsinvandrare och att

¹¹⁸ Lööw, Helene, *Nazismen i Sverige 1924 –1979. Pionjärerna, partierna, propagandan*, Stockholm 2004, s 386 – 387, 245 – 246.

¹¹⁹ *Arbetshistoria. Meddelande från Arbetarrörelsens Arkiv och Bibliotek*, nr 46, årgång 12, 2/1988, Tydén, Mattias, ”Ett seminarium om arbetarrörelsen och invandringen. En multietnisk arbetarrörelse”, s 5.

¹²⁰ Svanberg, Ingvar & Tydén, Mattias, *Tusen år av invandring. En svensk kulturhistoria*, Stockholm 1992, s 407 – 408.

dessa enligt de fördomar som florerade om dem bar kniv och hade ett hetsigt humör. Dessutom påstods det att de bröt upp parketten för att odla potatis. Finskan betraktades också länge som ett andra klassens språk i Sverige. Som tidigare har berättats, förbjöds ända in på 1960-talet barnen i skolorna i Tornedalen att tala finska.¹²¹

Serieruta 13 företer en bild av Sixten som ses stå helt ensam med stirrande blick, nerdragna mungipor parad med hans blossande röda ansiktsfärg, spretande armar och darrande kropp på samma gång som han med hög röst konstaterar att hans väska är borta och vilken han nu begriper att hans nyfunne ”vän” har stulit. Sixtens nyvunna insikt att tjyvar och bedragare finns överallt bland alla människor blir samtidigt som den djupa chock som upplevelsen har givit honom en nyttig lärdom.

Närläsning/analys

I den tredje serien om Bellman (s 43 – 45) ser läsaren prov på *förankring* på sidan 43 i serieruta 6 där den unge skäggige radikalen, en av Bellmans grannar, står uppe på en låda och inför de församlade hyresgästerna agiterar för hyresstrejk och för kamp mot kapitalismen. Texten i hans bubbla fastslår främst genom nyckelorden: ”**kampen som för till den svenska kapitalismens sammanbrott!**” att han agiterar mot detta ekonomiska system. Ruta 13 visar Bellman stå framför hyresvärden, bankdirektör Lennart Holm, som sitter på marken med resterna av en nedrasad baldakin över sig. Texten i Bellmans pratbubbla avslöjar att det han säger till Holm inte handlar om någon gårdsfest för att inviga en baldakin utan om den hyresstrejk som hyresgästerna har beslutat om. På sidan 44 i serieruta 1 tydliggör texten i pratbubblan det mannen säger till Bellman (att han heter Per-Åke Pop, är tv-producent och att han önskar göra ett program om hyresstrejken). Sidan 45 visar i ruta 3 via texten i demonstranternas pratbubblor och texten på deras plakat att det som händer där är en sympatidemonstration för de hyresstrejkande. Exempel på *avbyte* finner jag på sidan 44 i serieruta 1 med Bellman och tv-producenten där texten ”Senare!” i pilen visar mot serieruta 2, vilket leder handlingen fram till den ruta där Bellman, strejkledaren och hyresvärden är församlade i tv-studion tillsammans med programledaren.

Exempel på *cartoonisering* hittar jag på sidan 43 i serieruta 6 där den skäggprydda unge mannen med långt hår och med glasögon kanske kan sägas representera bilden av en vänsterradikal student från 1960- och 1970-talen medan bankdirektör Holm i ruta 10, 11 och

¹²¹ *Det blågula glashuset. Strukturell diskriminering i Sverige*, SOU 2005:56, s 98 – 99.

12 utgör urtypen för den utsugarekapitalist som ofta ses avbildad i den politiska vänsterns publikationer där också cartoonisering av lagens upprätthållare kan beskådas,¹²² vilket serieruta 3 och 4 på sidan 45 visar med teckningen poliserna. Beträffande *slutning i bild*, är teckningen av bankdirektör Holm på sidan 43 i serieruta 11 ett bra exempel. Det torde vara omöjligt att föreställa sig att den överkropp som betraktaren ser av denne korpulente man i pälskrage och hatt skulle ha en underkropp som t ex liknande den unge radikale mannens i serieruta 6. *Slutning mellan bilder* förekommer på sidan 43 mellan serieruta 12 och serieruta 13. I ruta 12 knäcks ena stolpen till den baldakin som bankdirektör Holm har satt upp framför porten när han griper tag i den medan han i ruta 13 sitter på backen med den nu ramponerade baldakinen över sig och stirrar upp på Bellman. I kanalen däremellan ”ser” läsaren hur baldakinen, sedan stolpen har brutits av, under några sekunder vacklar för att därefter rasa ner över Holm som ramlar omkull. Slutning mellan bilder förekommer även på sidan 44 mellan serierutorna 6 och 7. I ruta 6 ser läsaren hur de båda kombattanterna, strejkledaren och hyresvärden, sitter vända mot varandra samtidigt som programledaren står mellan dem i sina försök att styra upp diskussionen. Hyresvärden ilsknar till då att uppfattar programledarens ord som ett stöd för strejkledaren. I ruta 7 tar han därför strygrepp om halsen på den förre samtidigt som han vrålar ”**förbaskade bolsjevik!**” åt honom. Det man för sin inre syn ser hända i kanalen däremellan är hur Holm flyger upp ur fåtöljen och kastar sig över programledaren. På sidan 43 i ruta 7 visar ordväxlingen mellan företrädarna för Kfum(r) respektive Förbundet kommunist-gnistan att *tiden i serierutan* här inte är ett och samma ögonblick då det den skäggige och långhårige studenten säger till proletärtypen utgör hans kommentar till dennes påstående.

Beskrivning och tolkning av texten i serierutan, sidan 43

Sidans andra serieruta visar Bellman stå inne hos den långhårige, glasögonprydda och skäggige unge mannen och hans ammande fru eller sambo som samtidigt röker. Paret har möblerat lägenheten med ölbackar, lådor och en mängd kuddar och dynor samt en stereo med tillhörande rullbandspelare. De är båda klädda i skjorta och långbyxor. På en låda bredvid mannen står en ölflaska som han dricker ur medan han talar om att: ”**Klasskampen hårdnar**” och om behovet av ”**En samlad aktion mot utsugaren**” under det att det i kvinnans argumentation ingår haranger som ”**Enad front mot profitören**” och ”**Vi**

¹²² Frödin, Ulf, *Näst sista striden. Comix nostra* (om studentrevolten i maj 1968 i Frankrike) 1:a upplagan 1968. Första andra tredje. Lars Hillersberg teckningar -76, Lund 1977.

hyresstrejkar!". Det blicken fastnar på är bilden av den samtidigt både ammande och rökande kvinnan.

Jan Lööf tecknar i serierutan en bild av 1970-talets vänsterradikala unga människor hur de enligt honom såg ut, hur de bodde samt hur de talade. Troligen ville tecknaren här visa att det unga paret i sina Mah-Jongliknande plagg förkroppsligade den tidens progressiva klädstil som kom att bli ett alternativ till det gällande modet med dess ständiga växlingar. På samma gång utgjorde dessa kläder en slags uniform genom vilken man demonstrerade sin politiska tillhörighet. Densamma framkommer även genom deras tal om att: "**Klasskampen hårdnar**", "**En samlad aktion mot utsugaren**", "**Enad front mot profitören**" o s v. Om idén bakom Mah-Jong framkommer det att de som startade företaget hade ambitionen att skapa vackra, färgstarka och lättskötta baskläder som inte följde modets växlingar. Plaggen från Mah-Jong klädde en vänsterpolitiskt medveten generation och den kvinnorörelse som växte fram. Människorna som fanns bakom det Stockholmsbaserade klädföretaget ville genom namnet Mah-Jong ge uttryck åt sitt vänsterpolitiska engagemang och anknyta till Kina.¹²³

Sidan 45

I serieruta 6 ser betraktaren hur sympatidemonstrationen för de hyresstrejkande nu har övergått i en våldsam batalj mellan demonstranter och polis. I rutan viner polisbatongerna genom luften under det att demonstranterna bärs bort samtidigt som polisernas aggressivitet kommer till uttryck både i deras ord, miner och beteende. Det bilden visar är otvivelaktigt ett exempel på polisbrutalitet, något som kan förklaras utifrån polisernas på förhand negativa attityd gentemot demonstranterna, en omständighet som antyds i ruta 3, och att det i detta fall troligen handlar om en spontan demonstration där de demonstrerande inte har sökt tillstånd. Det samhällskritiska budskapet i serien avser samvetslösa och profithungriga hyresvärdar samt deras exploatering av ekonomiskt svaga gruppers behov av bostad. Det handlar m a o om "hyreshajar" som vet att pressa sina hyresgäster intill den näst sista blodsdroppen för att få in sina hyror. Eftersom denna kategori av hyresvärdar gör ytterst lite eller ingenting alls ifråga om husens underhåll, kan därför vinsterna maximeras. Nu bör det i sammanhanget ändå tilläggas att merparten av hyresvärdarna är seriösa och inte betar sig som seriens värd, direktör Lennart Holm, som kastar ut sina hyresgäster på bar backe när de inte längre förmår att betala de hyror som ständigt pressas upp mot den övre gränsen. Belägg för att de

¹²³ <http://www.vamlingbolaget.com/mah-jong/> 2015-02-22

förhållanden som beskrivs i serien faktiskt har förekommit och fortfarande förekommer visas genom artiklar, bl a i tidskrifterna *Vår bostad* och *Hem och Hyra*.¹²⁴

Sammanfattning av serienovellen ”Felix i Afrika”

Om novellens huvudperson Felix i *Jan Lööfs Serier. Volym Tre*¹²⁵ skriver K Arne Blom i *Bild & Bubbla* att ”Han är så slät som figur och så kopiöst intetsägande att han knappt är en personlighet.”. Bland de övriga figurerna som Blom skriver om i artikeln märks kapten Baldo, vilken är på jakt efter den vita elefanten, Bobby Dick, Johnny Weismuller alias Tarzan som framställs som en ”övergödd föredetting” och som har besvär med sin revolterande son. Den sistnämnde är f ö förlovad med Angela Davis som också figurerar i serienovellen.¹²⁶ I *Sundsvalls Tidning* är recensenten inne på liknande omdömen som K Arne Blom i *Bild & Bubbla* då han konstaterar att Felix inte är någon seriehjalte i bemärkelsen ”en handlingskraftig, viril och hårtslående typ” utan en ”ibland direkt ointressant figur” som har till uppgift att stå för det fortlöpande sammanhanget i serien.¹²⁷ Utifrån presentationen av en akademisk uppsats om Jan Lööfs seriefigur Felix, skriver Göran Ribe i tidskriften *Thud* 19 att föregångaren till Lööfs seriefigur troligen är Hergés seriefigur Tintin. Denne söker i likhet med Felix inte upp äventyret och spänningen utan snarare förhåller det sig så att de båda hemsöks av underliga personer och händelser. En viktig distinktion mellan Felix och Tintin är dock att Tintin har ett yrke. Han är journalist. Felix påminner kanske mer om Pippi Långstrump, bl a därför att han har pengar, men varifrån dessa kommer får läsaren inte veta.¹²⁸

I serienovellen ”Felix i Afrika” (s 123 – 153) bevittnar Felix hur den vita elefanten Tooby förs till sjukhuset p g a lunginflammation. Elefanten kan dock inte räddas utan dör. Zoos direktör ber då Felix fara till Afrika för att kontakta kapten Baldo som är den ende som kan fånga den vita elefanten Bobby Dick, Toobys bror. Felix landar i Kangolo i Östafrika och hittar ett hotellrum där han får dela dubbelsäng med den jättelike Queggo. När denne har somnat, tittar Felix i Queggos pass och ser att han arbetar med att fånga elefanter! På morgonen berättar Queggo som svar på Felix fråga att han känner kapten Baldo och att kaptenen äger Afrikas

¹²⁴Wettergren, Gunilla, ”De gör miljonvinster på våra bostäder” i *Vår bostad* nr 3, mars 1975. Molin, Staffan, ”Hillevi, kvatersombud: Många hyresgäster rädda för värden” i *Vår bostad* nr 10, oktober 1976. Brunner, Andreas, ”Han tvingas bo på undantag” i *Hem & Hyra* nr 2, mars 2012. Brunner, Andreas, ”Värden vill chockhöja hyran” i *Hem & Hyra* nr 6, september/oktober 2012.

¹²⁵Löf 2011.

¹²⁶Blom, K, Arne, ”En svensk Tintin?” i *Bild & Bubbla* nr 1/1977.

¹²⁷von Sydow, Daniel, ”Lovvärda klassikerutgåvor” i *Sundsvalls Tidning* 1981 – 02 – 26.

¹²⁸Ribe, Göran ”Felix” i *Thud* 19, nr 1/1973.

största elefantfångare. Utanför en bar påträffar de ett sådant fordon och inne på baren står dess ägare, portugisen Da Silva, och skrävlrar om sina bedrifter. När Queggo korrigerar hans påståenden, blir Da Silva ursinnig över att en afrikan vågar rätta honom. Han befäller därför bartendern att kasta ut Queggo eftersom ”**primitiva vildar**” inte ska serveras på anständiga barer, men det blir istället Da Silva som åker ut. Plötsligt dyker en väldig elefantfångare upp, och ut kliver kapten Baldo. Da Silva fjäskar för kaptenen men blir avsnoppad. Istället hälsar Baldo på Queggo som ber honom ta med Felix, vilket kaptenen vägrar då Felix är ett barn. När Felix säger att han har kommit för att be kapten Baldo fånga den vita elefanten Bobby Dick, blir kaptenen rasande och börjar jaga Felix varvid han bryter sönder sitt lösben. När Felix erbjuder sig att laga benet, lugnar sig kaptenen och låter Felix följa med honom. Den avsnoppade Da Silva bestämmer sig för att hämnas och tysken Krüger föreslår därför att de ska lura kaptenen och med Krügers besprutningsplan leta upp en enbetad elefant för att bespruta denna från luften med vit färg. De båda européerna beger sig till Krügers flygfält varifrån de flyger bort i hans flygmaskin medan gerillan spränger sönder landningsbanorna. Snart ser de en enbetad elefant som de sprutar vit målarfärg över, men Krüger ser också att oljetrycket är noll och måste därför nödlända. Samtidigt får Felix i elefantfångarens utkikstorn syn på den elefant som nyss har besprutats med vit färg och både han och Baldo tror därför att det är Bobby Dick. Elefanten fångas men flyr ner i ett vattenhål där färgen går bort. Rebellerna beslagtar Baldos elefantfångare och tvingar in Krüger och Da Silva i den som sina fångar. Ridande på den nu grå elefanten, låter kaptenen och Felix denna bestämma färdvägen. De kommer till en flod där det ligger en båt. När de går ombord, tas de till fånga av babianer och låses in i väntan på hövdingen. Baldo och Felix får efter en stund komma ut och ser bland babianerna en vit pojke som misstänker dem för spioneri. Baldo och Felix förs till apornas stad för förhör där aporna vill avrätta dem som spioner. Då dyker ”Farsan”, Boys far, upp vilken känner igen sin gamle vän kapten Baldo. Han bestämmer att fångarna ska släppas. Emellertid protesterar hövdingen Tantor mot beslutet och man kommer fram till att avgöra frågan genom en duell mellan Farsan och Tantor. Fastän den senare är djungelns starkaste gorilla, golvas han av Farsan med de karateslag som Boy har lärt honom. Hemma i trädkojan förklarar Boy för sin far att något måste göras för att stoppa utrotningen av Afrikas djur och avvärja hotet mot Afrikas människor. Farsan chockas när han får veta att Boys flickvän, Angela, är svart. Då hon på kvällen ropar på Boy, klättrar istället Farsan nerför stegen och det urartar till en ”fight” som väcker Boy. Sedan Farsan har givit upp för Angelas djungelkniv, berättar hon för pojkvännen att rebellerna har tagit en stor elefantfångare för att bygga om den till en krigsmaskin, vilket Baldo hör. Han och Felix smyger ombord på Boys flodbåt för att

osedda följa med till rebellernas högkvarter där elefantfångaren och Bobby Dick finns. När de kommer dit, ser de att Queggo inte är fånge utan deltar på rebellernas sida. Baldo blir ursinnig över detta svek och beger sig till sin elefantfångare för att mala sönder djungelbasen. Han grips av rebellerna och kastas i en fängelseskrubb där Krüger och Da Silva sitter. Baldo börjar genast gräva upp jordgolvet för att komma ut, men på andra sidan befinner sig Bobby Dick som med sin snabel griper tag i kaptenen och slungar honom genom taket. Han landar dock oskadd på sin elefantfångares styrytt och gör till Krügers och Da Silvas förtjusning kaffeved av djungelfästet. Då kommer Bobby Dick farande och knuffar både kaptenen och elefantfångaren i floden varvid också hans andra bete går av. Det hela ordnas emellertid upp och Bobby Dick och Baldo blir vänner. Under tiden smiter Krüger och Da Silva in i rebellernas radiostation där Da Silva larmar regeringstrupperna och avslöjar gerillans djungelbas. Snart kommer regeringens flygplan och fäller bomber över djungelbasen och därefter kommer båtar med soldater som tar rebellerna, Boy, Angela och Queggo till fånga. Baldo och Felix rider på Bobby Dick till Farsan som byter Tarzanklädseln mot en kostym. Därefter rider alla tre på elefanten till staden där fångarna finns. Baldo och Felix grips utanför överbefälhavarens residens där det är bal och förs som misstänkta spioner till denne. Krüger som också är balgäst bedyrar att kaptен Baldo inte är någon fiende utan den som befriade honom och Da Silva ur rebellernas fångenskap. Överbefälhavaren berättar då om den förestående massrättegången mot fångarna och pekar mot det trähus på stolpar där dessa sitter. Han lovar att visa Baldo och Felix runt nästa dag och inkvarterar dem som sina gäster i residenset. Felix funderar på hur de ska kunna spränga dammen som överbefälhavaren har berättat om. När de har blivit ensamma, ber de Farsan att skära av repen som binder fast huset vid stolparna så att det flyter upp när vattnet från dammen kommer. Dagen därpå får Felix pröva en jättelik kanon och överbefälhavaren instruerar aningslöst honom i hur den manövreras. Felix riktar kanonen mot dammen ovanför staden och fyrar av. Vattenmassorna forsar då ut ur den sönderskjutna fördämningen, och snart ligger staden under vatten. Fångarnas hus flyter som beräknat upp eftersom det inte längre är fastbundet och förs av vattenmassorna ut ur staden tills det strandar så att rebellerna kan ta sig ut till friheten.

Närläsning/analys

I serienovellen "Felix i Afrika" (s 123 – 153) återfinns i serieruta 12 på sidan 124 exempel på **förankring** med bilden av Felix i en säng medan texten i hans pratbubbla förklarar att det är sin hotellsäng som han ligger i. På sidan 126 i serieruta 11 klargör texten i portugisen Da Silvas bubbla det han säger till bartendern, nämligen att: "Såna där **primitiva vildar** /som

Qeggo/ får inte serveras på anständiga barer.”. På sidan 131 i serieruta 4 ser läsaren hur Krüger skräckslaget stirrar på ett stort hål i marken ur vilket det ryker samtidigt som texten i hans pratbubbla upplyser om att ”dom” (gerillan) spränger sönder hans flygfält och att han och Da Silva därför måste fly. Serierutorna 10, 11 och 12 visar förloppet när planet lyfter medan flygfältet perforeras av granatkrevader. Pratbubblornas texter förklarar att de båda européerna här flyr undan den framryckande gerillan. Sidan 144 visar i serieruta 11 bilden av några hus och ett torn omgivna av tät djungel nere vid en flodstrand. Från ett av husen vajar en flagga med en stor stjärna. Boys förklaring: ”Nu är vi framme! Befrielsearméns högkvarter!” förankrar vad det är som vi ser i bilden. I fråga om *avbyte* finns det i novellen gott om exempel på denna företeelse. På sidan 123 i ruta 12 beklagar sig djurparkens direktör för Felix över att Tooby nu är död och vill att han ska hjälpa honom att fånga en ny vit elefant. Texten ”senare” uppe i rutans övre vänstra hörn anger att skeendet i bilden har tagit ett steg framåt i tiden från Toobys död på sjukhuset. I serieruta 13 på sidan 124, där Felix nu sover och mörkret har fallit på, ses Queggos silhuett i dörröppningen där han förvirrad betraktar den sovande pojken i sin säng. Avbytestexten ”Senare” i rutan informerar igen läsaren att handlingen har förflyttats framåt i tiden. I serieruta 12 på sidan 132, där Felix överraskad får syn på en vit elefant, förkunnar avbytestexten: ”Samtidigt i utkiken på Baldos elefantfångare”, alltså den ruta som följer på ruta 11 där Krüger och Da Silva har kraschlandat. Avbytestexten anger i det här fallet att det rör sig om två parallella händelser. På sidan 153 i ruta 9, som visar Baldo och Felix ovanpå taket till det flytande fängelsehuset, berättar avbytestexten att de beräkningar som de har gjort beträffande husets flytförmåga håller, alltså betydelser som ligger utanför det som bilden visar. På samma sida i den sista serierutan leder avbytestexten: ”En halvtimme senare strandar huset” handlingen i dramat fram till det lyckliga slutet där de befriade rebellerna hälsas av Farsan som nu har bytt ut kostymen mot den ledigare djungelklädseln.

Jag har tidigare i min analys visat att bilden själv medelst olika *symboliska medel* kan antyda känslor och tankar hos figurerna. Denna förmåga hos densamma demonstreras tydligt på sidan 142 i serieruta 12 när Farsan har förstått att hans son är förlovad med en svart tjej. Hans vrede över detta Boys steg förmedlas via hans rynkade panna, hans spjutliknande blick, hans blottade tänder i munnens grimaserande öppning, något som gör den förankrande texten i Farsans pratbubbla överflödigt. När det gäller *cartoonisering*, menar jag att huvudpersonen Felix utgör en god illustration av begreppet eftersom han genom sin avpersonifierade uppenbarelse kan gestalta vilken glasögonpydd pojke som helst. Exempel på *slutning i*

bilden finner jag bl a på sidan 126 i serieruta 9 där endast Queggos huvud samt en liten bit av överkroppen nedanför hans hals kan ses. Ändå bereder i det här fallet denna omständighet oss knappast något problem när det gäller att tänka sig hur fortsättningen av mannen ser ut. Intressantare är dock den *slutning mellan bilder* som förekommer på flera ställen i novellen då denna företeelse kanske engagerar läsaren ännu mer. Ett tydligt exempel finns på sidan 147 mellan serieruta 8 och 9 där den förstnämnda rutan visar hur elefanten Bobby tar spjörn mot marken och med sitt stora huvud mot sidan på Baldos elefantfångare försöker välta den ner i floden. I den följande rutan ses en väldig vattenkaskad spruta upp i luften. Det som läsaren sannolikt föreställer sig hända i kanalen däremellan, är hur elefantfångaren under ett par sekunder står och väger på två hjul för att därpå med ett väldigt plaskande braka ner i floden. På sidan 153 ser betraktaren i serieruta 3 hur Felix i den förskräckte generalens åsyn med den kanon som ingår i försvaret mot rebellerna fyrar av en projektil mot dammen ovanför staden. I nästa ruta står generalen djupt chockad då han konstaterar att Felix just har skjutit sönder fördämningen. I kanalen ser serieläsaren för sin inre syn hur projektilen flyger iväg för att ögonblicket därefter träffa dammväggen och i en våldsamt explosion spränga bort denna. Till sist nämner jag företeelsen *tiden i serierutan*. I ruta 4 på sidan 126 ser läsaren Da Silva där han står och skrävar inför två andra européer om att han var med då kapten Baldo förlorade sitt högra ben. Queggo som står vid bardisken tillsammans med Felix hör detta och rättar honom, något som således är ett belägg för att det Da Silva säger och det Queggo säger omöjligt kan ske samtidigt.

Beskrivning och tolkning av texten i serierutan, sidan 126

I serieruta 7 ser betraktaren en mörkhårig vit man, Da Silva, klädd i en kortärmad skjorta och kortbyxor samt med ett revolverbälte om magen, stå beredd vid bardisken att dra sina båda revolverar mot antagonisten. Blicken i den förres ögon är stint fixerad på motståndaren samtidigt som han begagnar kränkande tillmälen gentemot den andre som: ”Du ska få en chans, ditt gamla skrälle!” och ”Plocka fram ditt ärtrör och det fort!”. Det man ser i Da Silvas ögon där han likt en revolverman i en sämre västernfilm står vid bardisken med händerna på sina ”puffror” beredd att dra tycks vara både förakt och raseri på en gång, detta sannolikt *inte* därför att hans yttrande har blivit korrigerat utan därför att det är en afrikan som har gjort det. Hans åsikt om landets egna invånare har jag tidigare uppmärksammat i ruta 11 på samma sida där han kallar dem för ”**primitiva vildar**”. Att afrikaner, vilka han således betraktar som underlägsna varelser, rättar honom kan han inte tåla. Hos bartendern, som också är afrikan,

har han med säkerhet inte något stöd att vänta. Det visar blicken i dennes ögon då han bistert stirrar på Da Silva.

Sidan 128

På denna sida ses i serierutorna 5 och 6 hur kapten Baldo grips av ursinne och börjar jaga Felix då denne nämner namnet Bobby Dick. Pojken flyr undan samtidigt som han ropar på Queggo om hjälp mot den rasande kaptenen. I ruta 7 bryter Baldo under den vilda jakten söder sitt lösben och därmed kan Felix andas ut. I rutorna 10 och 11 förklarar kapten Baldo orsaken till sin reaktion, att den beror på hans bitterhet över att den vita elefanten Bobby Dick lyckades bryta sig loss varvid Baldo förlorade sitt ena ben. Jag ser i detta likheter till kapten Ahab i Herman Melvilles roman *Moby Dick* om jakten på den vita valen med samma namn. Kapten Ahab är liksom kapten Baldo besatt av en drift att fånga ett visst djur och i den jakten har han likt Baldo förlorat sitt ena ben. I Ahabs fall gäller det som sagt en vit val som han till varje pris vill döda. Detta är det motiv som utgör själva ramberättelsen i romanen. Avsikten med valjakter är att utvinna valolja, något som således innebär att valarna infångas och avlivas. I recensionen sägs det att *Moby Dick* kan läsas som en ingående skildring av valfångstindustrin på Melvilles tid, men även som en gestaltning av konflikten mellan idealism och kapitalism.¹²⁹ Den senare innebörden (konflikten mellan idealism och kapitalism) finner jag vid sidan av motivet om befolkningens befrielsekamp mot de europeiska kolonialisterna också som ett motiv i serienovellen ”Felix i Afrika”. Jag tänker då på Felix och kapten Baldos uppslutning på frihetskämparnas sida kontra kolonisternas krig mot rebellerna för att kunna fortsätta sin exploatering av landet. I Rudyard Kiplings *Djungelboken* anför en vit säl i novellen ”Den vita sälen” sina likar undan jägarnas grymma jakt till en fredad plats dit ingen människa kan nå.¹³⁰ Vad jag finner förenar de här nämnda berättelserna är att ett vitt djur står som symbol för frihet och naturens motstånd mot människans exploatering.

Sidan 130

Ruta 12 visar Krüger på sitt kontor där han sitter bakom ett skrivbord och går igenom sin almanacka. Han ser då att han är ledig de närmaste dagarna och att han således är oförhindrad att hjälpa Da Silva att spela kapten Baldo ett spratt. Den förre, där han sitter i besöksstolen på andra sidan om Krügers skrivbord, gläder sig högeligen åt att få avslöja den senare som en tönt när det visar sig att elefanten alls inte är vit. På väggen i Krügers kontor hänger ett

¹²⁹ <http://bearbooks.se/> 2015 – 03 – 12 och Jay, Michael, *Litterära mästerverk genom tiderna*, Stockholm 2012, s 14 – 15.

¹³⁰ Kipling, Rudyard, ”Den vita sälen” i *Djungelboken*, Stockholm 1994.

porträtt på en man som utan tvivel är Adolf Hitler. Det är framför allt porträttet på den tyske diktatorn som fastslår Krügers ideologiska hemvist och att han säkerligen delar Da Silvas uppfattning om afrikanerna och den vite mannens överhöghet.

Sidan 150

I serieruta 3 ser läsaren rebellsoldaterna samt Angela, Boy och Queggo ombord på en pråm med bakbundna händer medan en matros står med sin kulsprutepistol riktad mot dem. Pråmen bogseras av en kanonbåt där ytterligare en beväpnad matros håller dem under uppsikt. I snåren vid sidan av floden skymtar kapten Baldo och Felix som konstaterar att deras vänner är fängslade men vid liv. Rebellerna samt Angela, Boy och Queggo är alltså fängslade, vilket Baldo och Felix har förstått. Orsaken är utan tvivel deras befrielsekamp mot de vita kolonisterna. Genom sitt uppror mot kolonialmakten kommer de sannolikt att dömas till döden, i några fall kanske till långvariga fängelsestraff. Att befria dem innan domarna utfärdas och verkställs blir nu den över allt annat viktigaste uppgiften.

Sidan 152

Ruta 10 är en silhuettbild som visar Felix där han sitter uppe vid den jättelika kanonens kontrollbord samtidigt som han konstaterar att den är lättmanövrerad. Han försöker nu lista ut hur kanonen manövreras och får därvid hjälp av den intet ont anande generalen, något som serierutorna 11 och 12 samt ruta 1 på nästa sida visar. Nu återstår det bara att skjuta sönder dammen och därmed dränka kolonisternas huvudbas, staden.

Sidan 153

I serieruta 10 ser vi resultatet av den ramponerade dammen, staden som nu ligger under vatten och generalen uppe på den kanon med vilken dammen sköts sönder. Samtidigt ryter han ”skurkar! banditer!” åt Baldo och Felix och knyter näven mot dem där de sitter på taket till det bortflytande fängelsehuset. Bilden visar också en krokodil som närmar sig generalen på kanonen. Sprängningen av dammen i berättelsen är troligen den enskilda händelse som effektivast slår mot kolonialregimen eftersom den riktar sig mot staden, basen i upprätthållandet av dess välde. Den slutliga segern för rebellerna förs förvisso genom detta dåd betydligt närmare dem i tiden. Det man även ser på bilden, generalen som sitter på kanonen med krokodilen i vattnet nedanför, är en allt annat än avundsvärd belägenhet. Kanske är det ändå det slut som denne förtryckare förtjänar. I fråga om avkoloniseringen och skeendet i världen hävdar Kjell Östberg att världens bipolära uppdelning i öst och väst kom att kompletteras med ytterligare en uppdelning, nämligen den mellan nord och syd eller mellan i-

länder och u-länder. Avkoloniseringen innebar att dessa länder kom att bli en tredje kraft. Vid Bandungkonferensen 1955 samlades omkring 20 självständiga stater från Afrika och Asien vilka tidigare hade varit kolonier. Här lades grunden till den alliansfria rörelsen där tredje världens nya nationer verkade för att skapa en plattform som var obunden av det kalla krigets maktkonstellationer. Östberg betonar att den väpnade kampen i u-länderna inte endast riktade sig mot de gamla kolonialherrarna utan också mot neokolonialismen, en utveckling där de nya länderna hamnade i ett ekonomiskt, politiskt och socialt beroende av den rika världens länder. Han exemplifierar här med två varianter av befrielsekrig, Vietnamkriget och inbördeskriget i Sydafrika. Det förra var ett krig där en gerillaarmé stred för att störta Sydvietnams amerikanskstödda regim men samtidigt ett krig där Nordvietnam strävade att återföreina det land som vid avkolonialiseringen 1954 hade splittras i två delar under det att det senare var ett gerillakrig mot den vita regim som innehade makten i det formellt självständiga Sydafrika. Utvecklingen i u-länderna under 1960-talets inledande fas komplicerades dock av de länder som i den ideologiska kamp som rådde mellan stormaktsblocken framställde sig som förespråkare för demokrati och demokratiska rättigheter i väst men som i praktiken kom att inta andra positioner i Asien och Latinamerika.¹³¹ Kim Salomon förklarar att det var neutralitetspolitiken under 1950-talet som gav upphov till en 'tredje-vägen-identitet'. Sverige som engagerade sig i tredje världens befrielsekamp ville i kontrast till kolonialmakter som Storbritannien och Frankrike framträda som medlare, nedrustare och talesman för tredje världens länder. Nyckelorden blev då, menar Salomon, avkolonisering, nedrustning och FN. Det var enligt honom som 1960-talets radikalism i högsta grad kom att göra internationella frågor aktuella i det offentliga samtalet. Inte minst kom intresset för tredje världen till uttryck hos kulturarbetarna. År 1960 utgavs antologin *Författare tar ståndpunkt* där svenska författare gav uttryck åt sin uppslutning på den antikoloniala rörelsens sida i Afrika. Dock fanns det motsatta röster i denna debatt, t ex den konservativa *Svensk Tidskrift* som vände sig mot föreställningen att européernas kolonisering av Afrika enbart hade varit av ondo för den infödda befolkningen. Vänstern tog klart avstånd från sådana åsikter och satte in orsakerna till u-ländernas elände i ett politiskt sammanhang. Lösningen på deras problem krävde en samhällsförändring, menade man där. En av dem som mest uppmärksammades var Göran Palm som med *En orättvis betraktelse* ville avliva myten om de västerländska industriländernas demokratiska sinnelag.¹³² Lasse och Lisa Berg redogör i sin bok *Tredje världen. Ett tvärsnitt* för uppkomsten av detta begrepp och berättar att då det tillkom, tänkte

¹³¹ Östberg 2002, s 26 – 28.

¹³² Salomon 1996, s 80 – 84.

man sig en uppdelning av världen i tre delar: den första världen bestående av industriländerna i väst, den andra världen av de socialistiska länderna i Europa och Asien (Östblocket) samt den tredje världen av de övriga länderna utanför konstellationen öst-väst. Uttrycket tredje världen har, trots att världen sedan dess har förändras, ändå dröjt kvar och används fortfarande (ofta omväxlande med uttrycket u-länderna). Vid den alliansfria rörelsens toppmöte 1973 i Alger lades grunden till den tredje världens kamp över alla ideologiska avgrunder mot den industrialiserade världen samt för en ny ekonomisk världsordning. En viktig aspekt som författarna lyfter är att den kamp som den tredje världens folk är invecklade i för att få makt över sina egna livsvillkor inte endast har internationella dimensioner. Det handlar i detta sammanhang också om det arbetande folkets dagliga kamp i dessa länder mot de intressen som företräds av byns godsägare och ockrare, lokala pampar och nationella makthavare.¹³³

2.2 Sammanfattning av min analys

Jag börjar med Barthes båda begrepp förankring och avbyte. Med hjälp av *förankringen* identifieras alltså tydligare och snabbare de olika elementen i serien, såsom i den första serien ”Bellman” i *Jan Lööfs serier. Volym två*¹³⁴ på sidan 40 i ruta 1 där texten i Bellmans tankebubbla talar om att han lider av en blixtrande huvudvärk, något som hans gest när han stryker med handen över skallen illustrerar. Ifråga om *avbytet*, kan detta också precisera bilden men begränsas inte till själva serierutan utan för handlingen vidare genom att placera ut betydelser som ligger utanför denna, såsom i *JLS 1* sidan 76 i den stora bilden överst där Ville stiger in i något som han tror är själva rymdskeppets maskinrum med en robot tätt bakom sig. Uppe t v i bilden kan läsaren se en text som förkunnar: ”Ville vet inte vad som väntar honom inne i det jättelika rymdskeppet!”, alltså en upplysning som för handlingen framåt mot något som finns utanför själva bilden. Barthes båda begrepp tenderar som sagt att intensifiera berättandet genom en precisering via texten av bilden och genom att underlätta för läsaren att följa med i själva handlingen och uppfatta hur denna utvecklar sig.

Tidigare i uppsatsen har jag behandlat Ribes, McClouds, Duncans och Smiths begreppsdiskussion för att komma underfund med vad det kan finnas för ytterligare faktorer som gör seriemediet, i det här fallet Jan Lööfs alster, attraktivt. I diskussionen pekar författarna på flera faktorer där Ribe menar att bilden förutom att förmedla yttre skeenden även själv med olika *symboliska medel* kan antyda både känslor och tankar hos figurerna. Ett

¹³³ Berg, Lasse och Lisa, *Tredje världen. Ett tvärsnitt*, Hedemora 1977, s 7.

¹³⁴ Fortsättningsvis använder jag förkortningar som t ex *JLS 2* istället för *Jan Lööfs serier. Volym två*, min anmärkning.

exempel som tydligt demonstrerar detta hittar jag i *JLS 1* sidan 79 i serieruta 3 där Villes hela kroppsspråk med benen som tar spjörn mot marken uttrycker hans trotsiga motstånd och protest mot de båda poliser som leder honom till polisbilen. McCloud å sin sida pekar på den betydelse som *cartooniseringen* har då den genom sina avpersonifierade figurer ”drar in” läsaren i berättelsen, får honom/henne att identifiera sig med dessa, en omständighet som sannolikt leder till en stegring av läsarens engagemang i berättelsen. Huvudpersonen Ville utgör här ett bra exempel eftersom han kan symbolisera vilken ung manlig student eller akademiker som helst. En annan företeelse ifråga om seriegenren är vad McCloud, Duncan och Smith kallar för *slutning* vilken dels handlar om slutningen i en bild, dels om slutningen mellan bilder. Båda typerna engagerar serieläsaren genom att de gör honom/henne till något av en medskapare av berättelsen. Den senare företeelsen kanske i högre utsträckning då den får läsaren att föreställa sig vad som händer i kanalen mellan bilderna. Exempel på *slutning i bilden* finner jag i *JLS 1* sidan 49 i serieruta 9 där man endast ser huvudet och axlarna på CIA-agenten, något som ändå inte hindrar läsaren att föreställa sig hur resten av personen ser ut. Exempel på *slutning mellan bilder* finns i *JLS 2* på sidan 44 mellan rutorna 6 och 7. I ruta 6 ses strejkledaren och hyresvärden sitta mittemot varandra med programledaren stående mellan dem. Hyresvärden ilsknar till när han tycker att programledaren stöder strejkledaren, och i ruta 7 tar han därför strypgrepp om den förres hals medan han kallar honom för ”**förbaskade bolsjevik!**”. I kanalen däremellan ”ser” läsaren hur hyresvärden störtar upp ur fåtöljen och kastar sig över programledaren. Den sista företeelsen som jag lyfter är *tiden i serierutan*. I *JLS 3*, sidan 126, ruta 4, ses Da Silva stå och skrävla att han var med när kapten Baldo förlorade sitt högerben men blir då korrigerad av Queggo. Exemplet tydliggör att det i serierutan finns två tider dels när Da Silva hävdar att han var med då kaptenen förlorade sitt högerben, dels när Queggo därefter kommenterar detta. Som sagt tycks *slutningen* göra serieläsaren till något av en medskapare av berättandet, medan *cartooniseringen* tycks göra honom/henne till något av en medaktör i handlingen. Beträffande *tiden i serierutan* där de skilda tidsaspekterna ryms i en och samma ruta utan mellanliggande kanaler, utesluter visserligen denna omständighet ett medskapande men åstadkommer istället genom den osynliga ihoplänkningen av skeendena en filmliknande upplevelse av de skilda handlingsförloppen. Förklaringen till seriemediets attraktionskraft ligger sannolikt i de företeelser som jag här har visat på, företeelser som Jan Lööf således ofta använder i sitt serieskapande.

Genom beskrivningen och tolkningen av serierutorna, framgår det *hur* tecknaren i sina serier åskådliggör existerande orättvisor och missförhållanden i sin samhällskritik. *Serierutorna 2 – 4 på sidan 36* i serienovellen ”Ville” i *JLS 1* visar Ville tillsammans med en kraftig tjuvackad mansperson. Först går allt lugnt till men i mellanrutan griper mannen tag i Villes tröja och sliter brutalt upp honom från hans stol. Det han säger till Ville tyder på ett förhör, och i den tredje rutan anser han sig ha kommit på dennes brottsliga avsikter. Förutom förhöret bidrar den illustrerade vapenplanschen på väggen till intrycket att Ville befinner sig hos polisen. Vad Lööf via bild och text förvisso vill uttrycka är kritik mot polisbrutalitet, som att den misstänkte i detta fall med våld slits upp från sin stol samt hans hjälplöshet mot de anklagelser som riktas mot honom. *I serierutorna 7, 8 och 9 på sidan 49* i ses i den första rutan smokingklädda medelålders män mingla med cocktailglas i händerna medan en uppappare i vit jacka bjuder omkring fyllda glas på en bricka. Platsen är en elegant festsal med en staty i ett hörn och ett panoramaliknande fönster i fonden. I serierutan framgår det genom pratbubblorna hur männen samtalar kritiskt om regeringens och de politiska partiernas beslut att tillmötesgå rymdvarelsernas krav att lägga om den samhällspolitiska kursen. Att det rör sig om samhällets 'toppar' upplyser avbytestexten i rutan om. I de nämnda serierutorna diskuterar männen vilka åtgärder som måste vidtas för att stoppa den aviserade förändringen. Innebörden i dessa serierutor kan tolkas som en implicit vidräkning av det rådande ekonomiska systemet som enligt tecknaren inte medger regering och riksdag att ensamma bestämma hur vårt samhälle ska styras utan att även aktörer oberoende av de demokratiska processerna genom sitt ägande och sina kapitalresurser kan ingripa för att stoppa en utveckling som de betraktar som ogynnsam. *På sidan 79 visar ruta 5* Villes ankomst till mentalsjukhuset där två kraftiga skötare står beredda med en spännbältesförsedd brits. På golvet framför skötarna och britsen ses skuggbilderna av Ville och de båda polismän som har gripit honom vilka nu håller honom i ett fast grepp. I ruta 8 ses Ville ligga fastspänd på britsen svettig och vilt stirrande medan doktorn kontrollerar sin spruta. Det blicken fastnar på är inte bara den fastspände Ville utan också på läkaren med sin injektionsspruta. Genom sina nedåtvinklade mungipor och ögonbryn samt genom sina blickar visar skötarna sin bistra uppsyn medan skuggfigurerna på golvet avslöjar att Ville knappast anländer till mentalsjukhuset frivilligt. Spännbältena på den väntande britsen pekar i sin tur på dennes stundande kolliliknande tillvaro. Hos Ville, där han ligger fastspänd på britsen, blottar hans stirriga blick, grinande och hopbitna tänder samt svettdropparna som stänker från hans ansikte den desperation och den skräck som han nu känner. När Ville försäkrar på allt vad han äger och har att han inte är tokig och läkaren därpå hånfullt svarar: ”Hm, ni ser inte ut att äga speciellt mycket!”, röjer dessa ord dennes

ringaktning för Ville. På sidan 80 i serieruta 5 där Ville befinner sig i sin säng på mentalsjukhuset beklagande sig inför flickvännen, manar Jan Lööf i Villes pratbubbla i ord och bild fram visionen om den kommande kollapsen beträffande vår planets miljö och allt mänskligt liv. Det handlar här utan tvekan om tecknarens drastiska vidräkning med vår resursslukande västerländska livsföring och att nästan ingenting görs för att förändra denna. *Den första serien om Bellman i JLS 2, sidan 40, rutorna 1 – 3* ger oss bilden av ett snabbköp där fyra personer ses plocka på sig varor, en präst, en välklädd herre i jägarhatt, en herre i vit trenchcoat samt en pälsklädd dam. Den sjaskigt klädda Bellman ses i ruta 2 ta en kall fil som isblåsa mot sin huvudvärk. Vad tecknaren via sina bilder sannolikt vill framhålla är att det handlar om kunder vilka inte behöver vända på slantarna men som ändå snattar medan den fattige Bellman tar den kalla filen endast för att svalka sin värkande skalle. *Serieruta 4* visar hur expediten flinande avslöjar Bellman samtidigt som han pekar på dennes huvudbonad och säger: ”En tetrapak i kepsen! Den gubben går inte!”. Butikschefen, som ser scenen, demonstrerar sin vrede både genom en blick som genomborrar Bellman och genom att med hög röst ropa: ”Aha! En butiksråtta!”. I nästa ruta uttrycker han sin ilska genom att vråla ”Avslöjad!!” samtidigt som hans brutalitet och aggressivitet blottas genom det våldsamma slag som han riktar mot Bellmans huvud, vilket åskådliggörs via fartstreck och det onomatopoetiska ordet ”PLAFF” då tetrapaken brister. I denna serie speglas utan tvivel klassamhället i vilket individer behandlas efter vilka de är och inte efter vad de gör. Det är därför som Bellman blir fast för stöld, vilket det i hans fall säkert inte alls handlar om medan individerna betydligt högre upp i den sociala hierarkin däremot klarar sig. *Den andra serien om Bellman, sidan 41, ruta 5*, visar hur hans kusin Sixten ängsligt ser sig omkring och skyndar på stegen samtidigt som han ”hasplar ur sig” en lång fördomsfull harang om ”**Niggrer** och **finnjävlar** och andra kr-kri-minella!” Genom att Lööf låter Sixten använda sig av uttryck som dessa, får han honom att blotta avgrunderna i dennes människosyn. *I den tredje serien om Bellman på sidan 45 i serieruta 6* ses hur en sympatidemonstration för de hyresstreckande har förvandlats till en vild batalj mellan demonstranter och polis. Lööf visar hur de senares aggressivitet kommer till uttryck i deras ord, miner och beteende. Förutom att bilden illustrerar polisbrutalitet utgör serien i sin helhet ett angrepp på samvetslösa och profithungriga hyresvärdars exploatering av ekonomiskt svaga människors behov av bostad. I *JLS 3, serienovellen ”Felix i Afrika”, sidan 150, ruta 3* ses rebelsoldaterna samt Angela, Boy och Queggo med bakbundna händer sitta i en pråm under det att en matros håller dem i schack med sin kulsprutepestol. De rigorösa bevakningsåtgärder som har vidtagits

mot de tillfångatagna visar allvaret i den belägenhet som dessa befinner sig i genom sitt väpnade uppror mot kolonialmakten.

Kapitel 3

3.1 Återkoppling till syftet samt svar på frågeställningarna

Uppsatsens syfte har varit att undersöka *hur* Jan Lööf i sina serier åskådliggör existerande orättvisor och missförhållanden både i vår närhet och ute i världen i sin samhällskritik som han för fram ur ett vänsterpolitiskt perspektiv. Vad jag således har funnit och åter redovisat i sammanfattningen av mitt analysarbete är att tecknaren flitigt i sitt serieberättande begagnar sig av Barthes *teori* om *förankring* och *avbyte* för att med hjälp av texten intensifiera och förtydliga berättandet, något som alltså åstadkoms genom att han låter texten precisera bilden men också genom att han via densamma underlättar för läsaren att följa med i själva skeendet, att uppfatta hur detta utvecklar sig. Även de berättartekniska knep som det redogörs för i den följande begreppsdiskussionen, såsom att bilden förutom att förmedla yttre händelser också med hjälp av olika *symboliska medel* kan antyda känslor och tankar hos figurerna; att en bild genom *cartoonisering* kan utvidga avbildningen av seriefigurerna så att dessa därigenom kommer att omfatta många av sina läsare och på så vis ”dra in” dessa i skeendet; att serien genom *slutning i bilden och mellan bilderna* kan aktivera sin publik, göra dem till medskapare i serieberättandet; samt greppet med *olika tider i serierutan*, alltså den osynliga ihoplänkningen av två eller flera skeenden i densamma, vilket därigenom åstadkommer något av en filmliknande upplevelse, samtliga utgör de berättartekniska knep som Lööf, efter vad jag har funnit, ofta tillgriper i sitt berättande. Ifråga om *metod* har jag i min analys av texten i serierutorna sökt efter speciellt meningsbärande ord, nyckelord, vilket innebär att jag har använt den kvalitativa textanalysens metod. Eftersom det i detta sammanhang handlar om samhällskritiska vänsterserier, har jag letat efter ord med samhällskritiska och/eller politiska/ideologiska innebörder. Då det gäller bilderna i serierutorna har jag strävat att exakt fastställa vad dessa beskriver beträffande skeendet och de figurer som förekommer i detta (denotationen). Jag har därefter med utgångspunkt i beskrivningarna försökt tolka vad seriefigurerna gör eller vad som sker samt deras attityder, avsikter, sociala, kulturella och/eller politiska tillhörigheter (konnotationen). Genom att tillämpa detta tillvägagångssätt i analysen av bilden baserat på Björn Hammarströms magisteruppsats tillsammans med den kvalitativa textanalysen, teorin om förankring och avbyte samt de i begreppsdiskussionen angivna

greppen rörande bilden har jag här således visat *hur* Jan Lööf bär sig åt för att via serieberättandet åskådliggöra sitt budskap.

När det gäller den första frågeställningen (*Vilka företeelser i samtiden är det som Jan Lööf angriper i sina serier?*), kan man konstatera att det summariska svaret på denna är att tecknaren vänder sig mot polisvåldet, att demokratin inte omfattar storkapitalet och ägandet av produktionsmedlen, den psykiatriska vårdens rigida behandling av patienterna, miljöförstöringen tillika med resursslöseriet, ojämlikheten i klassamhället, rasismen och främlingsfientligheten, oseriösa och giriga hyresvärdar som kastar ut sina hyresgäster på gatan när de inte längre kan betala de ständigt stigande hyrorna samt kolonialismens och imperialismens härjningar i tredje världen. Det anmärkningsvärda med svaret på den här frågeställningen är dock att Jan Lööf aldrig antyder våld som ett möjligt medel för att rätta till bristerna och orättvisorna. Han är i detta överens med flertalet i ”det sena 1960-talets sociala rörelse” såsom Östberg beskriver denna. Det enda undantaget där våldet är nödvändigt ser han liksom människorna inom denna rörelse vara i befrielseörelsernas kamp mot kolonialism och imperialism i tredje världen. Beträffande svaret på den andra frågeställningen (*Varför väljer han just de teman som han gör i sin samhällskritik?*) emanerar denna omständighet sannolikt från Lööfs nära vänner kring tidningen *Puss* och deras engagemang i den vänsterdiskurs som enligt främst Kjell Östberg fördes i offentligheten. Han umgicks i denna vänkrets nära med Lars Hillersberg, Lena Svedberg och Carl Johan De Geer, vilket jag tidigare här har berättat om. Eftersom dessa vänner med liv och lust deltog i vänsterns samhällskritik under 1960- och 1970-talen, föreligger det rimliga skäl att anta att de även kom att påverka Lööf i hans val av ämnen. Vad som också kan ha spelat in och därvid inspirerat Lööf är det Jacob Hurtig hävdar om konstnären Öyvind Fahlström, att denne angrep och undersökte sin tids politik med hjälp av ett serieliknande bildspråk. Angående den tredje frågeställningen (*Hur förhåller sig hans kritik till 1960- och 1970-talens offentliga samhällskritiska diskussioner?*), fokuserar Lööf i sin samhällskritik på ämnen vilka helt tycks sammanfalla med den kritik som det inom ”det sena 1960-talets sociala rörelse” gavs uttryck åt. Således måste hans samhällskritik också ha varit gångbar inom vänstern genom detta förhållande. Eftersom Östberg, vilket jag här har berättat, betecknade denna 1960-talsrörelse som en ”bred front” måste detta ha inneburit att den därmed också hade stor uppslutning inom vänstern. Då det gäller det tema som tecknaren vid sidan av dem vilka Östberg, Nylén, Rosenberg och Salomon anger, alltså temat om ”hyreshajar” som profiterar på människors trängande behov av en bostad, har detta ämne ganska säkert sin grund i den stora inflyttning till städer och tätorter som skedde mellan åren

1950 – 1970. I centrum för den diskussionen stod, hävdar Östberg, bostadsbristen som efter hand kom att lösas genom miljonprogrammet.

En fråga som inställer sig i sammanhanget är vilken betydelse det kan ha haft att Jan Lööf gav uttryck åt sin samhällskritik i serier och inte exempelvis i traditionella debattböcker? Jag åberopar med avseende på detta därför Göran Ribes och Scott McClouds utläggningar i avsnitt 1.4, utläggningar enligt vilka seriemediet i sig integrerar bestämda egenskaper som gör detta attraktivt för läsaren. Om man applicerar det som dessa båda säger om serier på Jan Lööfs inlägg i samhällsdebatten under 1960- och 1970-talen, blir det troliga svaret att dessa inlägg skulle ha nått avsevärt färre läsare som traditionella debattböcker än vad de har gjort som serier. Dessutom hade de i det förstnämnda fallet säkerligen legat och samlat damm i bibliotekens magasin istället för att som seriealbum stå i utlåningshyllorna.

3.2 Slutord

Vad jag hoppas på när det gäller det arbete som jag har lagt ner i den här uppsatsen är att det ifråga om forskningsläget om serier kommer att bidra till att bredda vetandet/kunskapen om hur man går tillväga när man analyserar serier med ett samhällskritiskt innehåll för att lyfta fram deras budskap. Detta helt oberoende av ifall budskapet emanerar ur ett vänster- eller ett högerperspektiv. Metoderna härvidlag skiljer sig i bägge fallen inte på något avgörande sätt ifrån varandra fränsett att man naturligtvis helt eller delvis måste söka efter nyckelord med andra innebörder om man skiftar perspektiv.

En del av de författare som jag har behandlat i forskningsläget har likt mig visat hur de går tillväga i sina analyser. Ändå har ingen av dem, på samma sätt som jag har gjort, försökt att komma med någon förklaring till *varför* de samhällskritiska serietecknare som de har analyserat har valt just de teman som de gjort, vad som kan ha påverkat dem därtill? Kanske denna omständighet beror på att författarna anser att serietecknarnas samhällskritiska utgångspunkter/engagemang utgör en i sig tillräcklig förklaringsgrund till de budskap eller den samhällskritik som de för fram i sina serier medan däremot frågan om vad som kan ha influerat dem har mindre betydelse?

Litteraturförteckning

Källor

Lööf, Jan, *Jan Lööfs serier*. Volym ett, Stockholm 2008.

Lööf, Jan, *Jan Lööfs serier*. Volym två, Stockholm 2009.

Lööf, Jan, *Jan Lööfs serier*. Volym tre, Stockholm 2011.

Böcker, kompendier och uppsatser

Andersson, M, Lars, *En jude är en jude är en jude... Representationer av 'juden' i svensk skämtpress 1900 – 1930*, Lund 2000.

Arbetshistoria. Meddelande från Arbetarrörelsens Arkiv och Bibliotek, nr 46, årgång 12, 2/1988, Tydén, Mattias, ”Ett seminarium om arbetarrörelsen och invandringen. En multietnisk arbetarrörelse”.

Arvidsson, Claes, *Olof Palme. Med verkligheten som fiende*, Stockholm 2006.

Barnlitteraturprojektet. Felix. En series väg från dagstidning till album, nr 4/1976 Uppsala.

Barthes, Roland, *Image, music, text*, London 1977.

Bejerot, Nils, *Barn serier samhälle*, Stockholm (1954) 1981.

Berg, Lasse och Lisa, *Tredje världen. Ett tvärsnitt*, Hedemora 1977.

Carson, Rachel, *Tyst vår*, Stockholm 1963.

Det blågula glashuset. Strukturell diskriminering i Sverige, SOU 2005:5.

Dorfman, Ariel & Mattelart, Armand, *Konsten att läsa Kalle Anka. Om imperialistisk ideologi i Disneyserierna*, Stockholm 1977. Originallets titel: *Para leer al Pato Donald, Valparaiso* 1971.

Duncan, Randy & Smith, J, Matthew, *The power of comics. History, form and culture*, London 2009.

Gustafsson, Tommy & Arnberg, Klara, *Moralpanik och lågkultur. Genus- och mediehistoriska analyser 1900 – 2012*, Stockholm 2013.

Haglund, Elisabet m fl (red), *Boken om serier! Kulturhuset*, Stockholms kulturförvaltning 1986.

Hammarström, Björn, ”Från bild till ord. Hur bilders innehåll beskrivs skriftligt när bilder skall infogas i informationssystem”, magisteruppsats 2007:72, Högskolan i Borås, Institutionen för biblioteks- och informationsvetenskap.

Hegerfors, Sture, *Serier och serietecknare*, Stockholm 1969.

Hermansson, C H, *Monopol och storfinans – de 15 familjerna*, Stockholm 1965.

”Ikon” *Nationalencyklopedin. Nionde bandet*, 1992 Höganäs, s 360 – 361.

Inghe, Maj-Britt och Gunnar, *Den ofärdiga välfärden*, Stockholm 1966.

Jay, Michael, *Litterära mästerverk genom tiderna*, Stockholm 2012, s 14 – 15.

Johannesson, Lena, *Mörkrum & transparens. Studier i europeisk bildkultur och i bildens historiska evidens*, Stockholm 2001.

Kallentoft, Mons, *Sommardöden*, Stockholm 2008.

Kipling, Rudyard, ”Den vita sälen” i *Djungelboken*, Stockholm 1994.

Kjeldstadli, Knut, *Det förflutna är inte vad det en gång var*, Malmö 1998.

Larsson, Nisse, *Svenska serietecknare*, Stockholm 1992.

Lavater, C, Johannes, *Blandade fysiognomiska regler. En handskrift för vänner*, Jönköping 1789.

Löow, Helene, *Nazismen i Sverige 1924 – 1979. Pionjärerna, partierna, propagandan*.

Magnusson, Helena, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*, Stockholm 2005.

McAllister, Matthew P, m fl, *Comics & ideology*, New York (2001) 2006.

McCloud, Scott, *Serier den osynliga konsten*, Stockholm 1995. Originallets titel: *Understanding comics. The invisible art*, New York 1993.

Nodelman, Perry, *Words about pictures. The narrative art of children's picture books*, London 1988.

Nilsson, Isabella (red), *Jan Lööf – bildmakaren*, Göteborg 2012.

Nylén, Leif, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges allmänna konstförening, publikation 107, Stockholm 1998.

Peterson, Lars, *Seriealbum. På myternas marknad*, Stockholm 1984.

Ribe, Göran, *Tecknade serier. Kompendium för undervisning om en masskulturform*, dokumentationsserie nr 34/1977, Fortbildningsavdelningen vid lärarhögskolan i Linköping, sektor svenska.

Rosenberg, Göran, *Da capo al fine och andra efterkloka betraktelser*, Stockholm 1994.

Salomon, Kim och Blomquist, Göran (red), *Det röda Lund. Berättelser om 1968 och studentrevolten*, Lund 1998.

Salomon, Kim, *Rebeller i takt med tiden. FNL-rörelsen och 60-talets politiska ritualer*, Stockholm 1996.

Shute, Nevil, *På stranden*, Stockholm 1958.

Strömberg, Fredrik, *Vad är tecknade serier? En begreppsanalys*, 2003 Malmö.

Svanberg, Ingvar & Tydén, Mattias, *Tusen år av invandring. En svensk kulturhistoria*, Stockholm 1992.

Tapper, Michael, *Snuten i skymningslandet. Svenska polisberättelser i roman och film 1965 – 2010*, Lund 2011.

Östberg, Kjell, *1968 när allting var i rörelse*, Stockholm 2002.

Östberg, Kjell, *När vinden vände. Olof Palme 1969-1986*, Stockholm 2009.

Tidningar och tidskrifter

Blom, K, Arne, ”En svensk Tintin?” i *Bild & Bubbla* nr 1/1977.

Brunner, Andreas, ”Han tvingas bo på undantag” i *Hem & Hyra* nr 2, mars 2012.

Brunner, Andreas, ”Värden vill chockhöja hyran” i *Hem & Hyra* nr 6, september/oktober 2012.

Etges, Andreas, ”All that glitters is not gold: The 1953 coup against Mohammed Mossadegh in Iran” i *Intelligence & national security*, vol 26, August 2011, issue 4.

Frödin, Ulf (ansvarig utgivare), *Näst sista striden. Comix nostra* (om studentrevolten i Frankrike i maj 1968) 1:a upplagan 1968.

Första andra tredje. Lars Hillersberg teckningar -76, Lund 1977.

Hammarlund, Ola och Strömberg, Fredrik, ”Urhunden 2009. Pirinen, Sacco och Löf prisade” i *Bild & Bubbla* nr 181.

Harper, Morten, ”Vad är en serieroman?” i *Bild & Bubbla* nr 177.

”Invasionen i Grisbukten. Castros och Kennedys stora kraftmätning” i *Världens historia* nr 14/2010.

Israel, Joachim, ”Problembarn är ofta fanatiska serieläsare. Dyrkar Stålmannen som gudomligt väsen” i *Expressen* 1955-02-11.

Jönsson, G, Karl, ”Recensioner” i *Bild & Bubbla* nr 1/1994.

Knutsson, Magnus, ”Seriemagasinet mot barnboken. En moralpanik ur kultursociologiskt perspektiv” i *Bild & Bubbla* nr 1/1995.

Lindner, Sven, ”Uppfostran till våld” i *Aftonbladet* 1954-05-29.

”Lööfs värld. Jan Lööfs gubbar har fängslat generationer” i *Svenska Dagbladet* 2011-09-18.

Molin, Staffan, ”Hillevi, kvartersombud: Många hyresgäster rädda för värden” i *Vår bostad* nr 10, oktober 1976.

Mörling, Ulf, ”Palme vägrar vara ful figur i Vi-serie” i *Sydsvenska Dagbladet* 1975-11-14.

”Palme blev förbannad – sa upp KF:s tidning” i *Expressen* 1975-11-14.

Ottosson, Jan-Otto och Åsgård, Ulf, ”Om bruk och missbruk av psykiatrin. Historiska exempel avskräcker ... men nutida fall finns i Sverige” i *Läkartidningen* nr 23, 2006 volym 103.

Peterson, Lars, ”Kulturen” i *Aftonbladet* 1981-01-17.

”Propagandan i serierna: ’Mycket i serierna är inte medveten propaganda men fungerar som sådan’” i *Sydsvenska Dagbladet* 1973-02-14 och i *Svenska Dagbladet* 2014-12-01.

Ribe, Göran, ”Felix” och ”Jan Lööf” i *Thud* 19 Nr 1/1973.

von Sydow, Daniel, ”Lovvärda klassikerutgåvor” i *Sundsvalls Tidning* 1981-02-26.

Wettergren, Gunilla, ”De gör miljonvinster på våra bostäder” i *Vår bostad* nr 3, mars 1975.

Material från internet

<http://bearbooks.se/> 2015-03-12.

<http://jacobhurtig.com/node/114> 2015-02-14.

<http://www.expressen.se/nyheter/de-femton-familjerna-som-styr-finnans-sverige/> 2014-09-08.

<http://www.vamlingbolaget.com/mah-jong/> 2015-02-22.

Sid 2, <http://www.nytid.fi/2013/10/seriefeminism-i-marginal-och-mainstream>, 2014 – 02 – 16.

Bildförteckning

Bild: Titelsidan av *Jan Lööfs serier. Volym ett*, Stockholm 2008.

