



LUND UNIVERSITY

Illustrerade klassiker: en inkörsport till tyngre litteratur

Mortensen, Anders

Published in:
Barnlitteraturens värden

2012

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Mortensen, A. (2012). Illustrerade klassiker: en inkörsport till tyngre litteratur. I S. Kärrholm, & P. Tenngart (Red.), *Barnlitteraturens värden* (s. 51-71). Makadam förlag.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Illustrerade klassiker

En inkörsport till tyngre litteratur

ANDERS MORTENSEN

Serietidningen *Illustrerade klassiker* utgavs i Sverige mellan 1956 och 1976. Merparten av dess nummer, 148 av 228, var syndikerade utgåvor av en amerikansk originalserie, *Classics Illustrated*, som under namnet *Classic Comics* startat 1941. När nyproduktionen av den amerikanska serien avstannade 1962, sjönk snart utgivningstakten i Sverige. Fram till detta år hade nya nummer saluförts ungefär varannan vecka, men nu övergick tidningen till att utkomma månadsvis. Efter 1966 begränsades utgivningen till fyra nummer årligen. I 1960-talets början övergick produktionen också från tidningens eget *Illustrerade Klassiker Förlag* till Williams Förlag, serietidningens klubbverksamhet upphörde och de redaktionella spalter som möter i äldre nummer ersattes i stort sett helt av reklamannonser.¹

Den som en lagom kvav eftermiddag förlorar sig i en låda gamla *Illustrerade klassiker* på sommarstugans vind, kan av tecken som dessa förledas att dra felaktiga slutsatser om att serietidningen först hade några gyllene år och att det sedan gick raskt utför. Men skenet bedrar. *Illustrerade klassiker* var inte som andra seriemagasin. Till dess särdrag hörde att utgivningsprinciperna och distributionen mer förde tankarna till en bokserie. På baksidan av varje nummer återgavs den ständigt utökade listan över hittills utkomna titlar, vilka fortsatte att göras tillgängliga genom nytryck och *backlist* via

¹ Uppgifterna om *Classics Illustrated* och *Illustrerade klassiker* bygger främst på William B. Jones, *Classics Illustrated. A Cultural History, with Illustrations*, McFarland & Co: Jefferson, N.C. & London 2002; Dan Malan, *The Complete Guide to Classics Illustrated*, vol. 1 & 2, CD-ROM utgiven av Rudy Trambone, classicscentral.com: Corona, Kalifornien 2008; Claes Reimerthi, "På klassisk mark - historien om en serieframgång utan motstycke" och "Klassiker jorden runt - När världslitteraturen kom till tobaksaffären", *Bild & Bubbla* 2004:1, s. 4-19; "Illustrerade klassiker 1956-1976. Den kompletta listan" på http://www.seriesam.com/illustrerade_klassiker.htm samt på skilda utgåvor av *Classics Illustrated* och *Illustrerade klassiker*.

de särskilt ambitiösa återförsäljare som – enligt vad jag vill minnas – alltid var tobakshandlare, även om de senaste numren också kunde införskaffas i tidningskioskerna. Varje ny läsare blev snart en samlare, med massor av fantasieggande titlar och omslag som hägrande mål när stegen styrdes till den särskilda *Illustrerade klassiker*-hyllan hos tobakshandlaren. I själva verket var 1960-talet den stora skördetiden för den internationella förlagskedja som spred *Classics Illustrated* över sex världsdelar. I Sverige förefaller utgivningen ha varit lönsam en bra bit in på 1970-talet. Sedan upphörde detta sällsamma seriemagasinsbibliotek av ”Berömda berättares bästa böcker”, som tidningens undertitel frimodigt utlovade. På avstånd tycks bildningsanspråken för dessa serieadaptationer av skönlitterära verk och historiska skildringar närmast rörande, uppenbart anpassade för pojkar som de var. Men som vi ska se var den kanoniska utfästelsen om ”Berömda berättares bästa böcker” klurigt underbyggd och löftesrik nog för att accepteras av sina unga läsare.



Ett nummer av serietidningen *Illustrerade klassiker* följer vissa formella principer. Inlagan på 48 sidor upptas så när som på en eller två sidor av en adaptation till seriemediet av ett litterärt verk, även om några avsteg från denna standard förekommer – exempelvis delas utrymmet i nummer 65 mellan två fristående berättelser av Robert Louis Stevenson, ”Demonen i flaskan” och ”Falesas strand”. Inlagans återstående utrymme fylls vanligen av en artikel om berättelsens författare, och om mer utrymme återstår kan även andra texter förekomma – kortare historiska artiklar eller litterära bidrag, introduktioner till nästföljande nummer, information om tidningens medlemsklubb och liknande; från mitten av 1960-talet uppträder även reklam för andra varor än tidningens egna. Omslagsarkets framsida pryds av en målning, vilken således till sin art av visuell representation avviker markant från inlagans tecknade stil, föreställande en för berättelsen representativ scen. Baksidan presenterar en lista över seriemagasinet hittillsvarande utgivning. Omslagets båda insidor upptas av redaktionella texter om tidningen och dess medlemsklubb, fråge- tävlingar och liknande, eller – i senare utgåvor – av reklam.

Serietidningens föregivna huvudsyfte att bibringa barn och ungdom bildning framhävs på ett otvetydigt vis i de redaktionella välkomsthälsningar som inleder de äldre utgåvorna. När serietidningen lanserades hade programtexten följande lydelse:

Kära Läsare!

Detta är en ILLUSTRERAD KLASSIKER – ett av världslitteraturens stora verk. När Du läser den möter Du händelser och hjältar som har hållit sig levande för människor genom århundraden. Det beror på författarnas fantasi och stil att dessa berömda berättelser blivit en källa till inspiration för alla åldrar.

Denna bok presenterar den klassiska berättelsen för Dig med illustrationer i färg och genom bilderna får Du ett levande begrepp om hjältarna och – när det gäller svunnen tid – den tid de levde i. Alla kostymer, frisyrer, byggnader o.s.v. är så historiskt riktiga som det över huvud taget är möjligt att framställa dem.

Men trots att texten i denna bok är översatt från det klassiska verket hoppas vi att Du – sedan Du läst denna ILLUSTRERADE KLASSIKER – fortsätter med att läsa hela den klassiska berättelsen i original. Därigenom får Du njuta av berättelsen i hela dess språkliga skönhet och bli tjusad på samma sätt som miljoner unga och gamla läsare före Dig. Bara genom att göra detta blir Du invigd i den stora litteraturens härligheter.²

Det kan förefalla förhastat av redaktören att presentera tidningens utgåvor som ”vårdslitteraturens stora verk”, när till att börja med flera av de första numren är kompilerade hjältebiografier utan bestämd författare; detta gäller för exempelvis nr 3 *Kit Carson* och nr 11 *Jeanne d’Arc*. Men ordet ”hjältar” förekommer två gånger i texten och ingår i de nödvändiga villkoren för vilka verk som är utkorade till att tillhöra denna världslitteratur. Underförstått är det den inspirerande förebildligheten, själva uppbyggligheten hos både hjältarna och verken, som gör dem ”levande”. Programförklaringen slår även an en estetisk urvalsprincip som primär: avgörande för den varaktiga kraften är ”författarnas fantasi och stil”.

Den redaktionella texten utför en delikat balansgång när den framhäver dels att tidningen är synnerligen värdefull, dels att det är boken den utgår från som är de vitala egenskapernas källa. De styrande principerna för denna logik är föreställningar om serietidningens *bildningspotential* och *exceptionalism*. När de mediespecifika förtjänsterna kommenteras är det för att poängtera teckningarnas förmåga att levandegöra stoffet och framställa det

² Citerat ur *Illustrerade klassiker* nr 23, 1 uppl. 1957, året efter den svenska starten. Dateringen av utgåvorna grundar sig på informationen i webbsidan http://www.seriesam.com/illustrerade_klassiker.htm, där man samlat uppgifter om de olika upplagorna i den svenska utgivningen.

på ett historiskt korrekt och instruktivt lärorikt vis. Detta understödjer den särskilda förmågan och ambitionen hos *Illustrerade klassiker*, jämfört med andra serietidningar, att ledsaga läsaren vidare till boken – det är först där man blir ”invigd i den stora litteraturens härligheter”. Frågan är då, om inte ”författarnas fantasi och stil” finns även i serietidningen? Jodå, även detta förutsätts i programförklaringen – varför tidningens läsare kan förvänta sig att även dess språk är direkt fotat på romanens. Men ”hela dess språkliga skönhet” återfinns blott i romanen, där den veritabla estetiska njutningen och bildningen väntar.

Serietidningens exceptionalism följer två huvudsakliga linjer. För det första intar *Illustrerade klassiker* en särskild medieöverskridande ståndpunkt som, i analogi med ett inom klasskampsdiskursen bekant uttryck, kan benämnas *medieförrädarens*. Den uttalade ambitionen är att vara en serietidning med markant undantagskaraktär inom serietidningsmediet: genom att frondera med en i samtiden inflytelserik, humanistisk opinion försöker den locka de unga läsarna bort från seriemediet och in i de litterära klassikernas bokmedium. För det andra profilerar sig *Illustrerade klassiker* med hjälp av en rad pedagogiska strategier som framställs som unika inom seriemediet. I en återkommande text med rubriken ”Visa klassikerna för magistern!” görs 1957–1958 ett redaktionellt försök att höja serietidningens prestige genom att hävda att åtskilliga lärare använder den i skolundervisningen.³ Man får förvänta att detta sker i ämnen som svenska och historia. I texten erbjuds dessutom engelska utgåvor i klassuppsättning till ett förmånligt pris. Även ”för skolungdom, som vill göra självstudier” rekommenderas och erbjuds de engelska upplagorna – ”Det är ett lätt och roligt sätt att lära sig engelska!”. Ett organisatoriskt nav för dessa praktiker upprättas på ett tidigt stadium i Klassikerklubben, ”en förening för unga klassikerläsare i hela världen, som vill hålla kontakt med varandra, skriva brev och byta litteratur”, som det heter i en presentation från samma år.⁴ I nummer från och med 1958 erbjuds en särskild medlemsnål för 1 krona och medlemmarna utlovas adresslistor till ”andra medlemmar i Sverige, Amerika, England och andra länder”.⁵ Ett nummer från 1959 innehåller utförliga instruktioner för hur man går tillväga

3 Citerat ur *Illustrerade klassiker* nr 23, *Skattkammarön*, 1 uppl. 1957, samt nr 72, *David Copperfield*, 1958.

4 Ibid.

5 Citerat ur *Illustrerade klassiker* nr 72, *David Copperfield*, 1958.

för att skaffa brevvänner även i International Classics Club – sedan man först blivit medlem i Klassikerklubben.⁶

Genom *Illustrerade klassiker* introduceras de unga läsarna även i bok-samlandets vanor, bland annat genom reklamerbjudanden om särskilda samlingspärmar och inbindningsalternativ för tidningarna, som därmed omvandlas och upphöjs till böcker. ”Skaffa Dig en egen bokhylla, där Du bevarar dina nummer”, föreslår redaktionen med en handfast, kulturkonserverativ formulering. Läsarna får genom Klassikerklubben även en introduktion i bokklubbslivets rutiner, liksom olika slag av uppmuntran inför en kommande tillvaro som låntagare på biblioteket och konsument i bokhandeln: ”Utlåningen på biblioteken efter det att en ny titel utkommit som Illustrerad Klassiker ökar alltid. Och det gör också försäljningen av de klassiska verken i bokhandeln.”⁷

En avgörande faktor för denna invigning i bokläsandets värld var, som redan nämnts, den kompletta listan över hittills utkomna titlar som presenterades på baksidan av varje nummer. Precis som i de klassiska böckernas värld utgjorde de en till synes evig och komplett *backlist*, från vilken man i ideala fall kunde rekvirera varje titel genom sin återförsäljare eller direkt från förlaget – annars måste man invänta nästa tryckning. Sammantaget marknadsfördes *Illustrerade klassiker* som en mångsidigt bildande publikation, som erbjöd en inskolning för unga läsare i grundläggande humanistiska praktiker – häri framstår den fortfarande som utan direkta motstycken i serievärlden.

Denna humanistiskt inriktade exceptionalism profileras i flera av den svenska redaktionens texter. I ett nummer från 1961 beskrivs *Illustrerade klassiker* som ”ett lyckosamt försök att intressera alla vakna unga människor för riktig läsning”. Än en gång påpekas att dessa sammandrag inte ersätter originalböckerna, men att läsarna blir bekanta med deras värld, i ett resonemang som elaborerar tanken på seriemagasinet humanistiska bildningspotential. ”I många skolor har det visat sig att läsarna av *Illustrerade klassiker* blivit duktigare i de ämnen som har med litteratur att göra. Men därför har inte våra klassikerläsare blivit högfärdiga. De vet att för att komma

6 *Illustrerade klassiker* nr 73, *Arvingen till Ballantrae*, 1959; upplagan saknas i Seriesams förteckning, men utgivningslistan på tidningens baksida har avancerat till nr 88 *Tragedien vid Oxpasset*, som utkom detta år.

7 *Illustrerade klassiker* nr 72, *David Copperfield*, 1958.

vidare i litteraturens underbara värld så bör de läsa de fullständiga böcker Illustrerade klassiker bygger på.”⁸

Än starkare hävdas denna övertygelse i en artikel från 1958 om den amerikanske grundaren av *Classics Illustrated*, Albert Kantner.⁹ När den litteraturintresserade Kantner först etablerade sig som bokförläggare i New York gick han igång med uppgiften att ”få ungdomen intresserad för riktig litteratur i stället för det andefattiga skräp seriemagasinen bjöd”. Och hans idé blev att ”slåss med seriemagasinen på deras egen mark”. För att Kantners kamp för sin tidning – ”dess nya, bättre serier” – skulle bli framgångsrik och dess ambitioner accepterades, krävdes att utgåvorna verkligen förmådde ”stimulera till läsning av de fullständiga klassikerna! Själv vill inte Al Kantner betrakta Illustrerade klassiker som en fullgod ersättning, hur omsorgsfullt de än görs är de bara en introduktion till de riktiga böckerna! De kan kallas reklambroschyrer för klassisk litteratur!”

När man närmare betänker denna serietidningskritiska tendens hos *Illustrerade klassikers* fader, framstår det som följdslutande att de exceptionalistiska programtexterna upphörde i samma veva som inflödet av reklam blev påtagligt. Och det var reklam för *Helan och Halvan*, *Korak Tarzans son*, *Ranchserien*, *Bajonettserien* med flera, alltså för just det ”andefattiga skräp” som Kantner påstods ha vigt sin gärning åt att frälsa ungdomen från. Marknadsföringens offensivt humanistiska profil tonades ner och evakuerades till tidningens baksida, där läsarna med utgångspunkt i den nu imponerande utgivningslistan uppmanades att ”Samla äventyr” antingen genom tidningsförsäljare eller genom att rekvirera dem från Williams Förlag AB i Bromma, som inte längre agerade i namn av redaktion. Att ”samla äventyr” angavs nu inte som en vägledning till ”den stora litteraturens härligheter” – men erbjöd en ”värdefull och rolig hobby”.¹⁰

I två väldokumenterade artiklar om tidningens internationella och svenska utveckling, publicerade i *Bild & Bubbla* 2004, klarlägger Claes

8 *Illustrerade klassiker* nr 134, *Oliver Twist*, 1 uppl. 1961.

9 Artikeln ”Mannen som skapade Illustrerade klassiker” står att läsa nr 72, *David Copperfield*, 1958, men jag har ett starkt minne av den infogats i ytterligare någon svensk utgåva. För Dan Malan är dock denna unika artikel – den enda som veterligen publicerades om grundaren Albert Kantner i *Classics Illustrateds* globala utgivning – endast känd i en dansk utgåva från detta år (Malan, Vol 2, 2008, s. 81), men troligtvis rör det sig om en översättning från den svenska redaktionens energiska produktion av programtexter.

10 *Illustrerade klassiker* nr 145, *Kaparkaptenen*, 2 uppl. 1969.

Reimerthi de ideologiska konjunkturernas personliga förutsättningar.¹¹ Centralgestalten under tidningens starka inledningsfas 1956–1960 var den ”idealistiskt lagde” publicisten Sten Möllerström, som i början styrde redaktionsarbetet, distributionen och medlemsklubben från den egna bostaden med hjälp av vänkrets och familjemedlemmar. Möllerström var emellertid inte nöjd med kvaliteten hos merparten av de amerikanska *Classics Illustrated* som han måste överföra till en svensk publik, utan bedrev under sina år som tidningens redaktör och ansvarige utgivare en envis kampanj mot den amerikanska förlagskoncernen och dess västeuropeiska förlagsgrupp *Classics International* för att höja nivån – dock utan att få gehör för sin ståndpunkt. Reimerthi förklarar serietidningens bokprivilegierande humanism som ett utslag av redaktörens missnöje med det syndikerade materialet:

Genom ständiga brasklappar i tidningarna försökte han dra uppmärksamheten till originalverken, som läsaren uppmanades leta fram på biblioteken. Detta gav den svenska utgåvan en viss goodwill bland lärare och föräldrar. Å andra sidan saknades inte kritiker. ”Producenterna hävdar på fullt allvar att de gör en stor kulturgärning, när de presenterar Shakespeares tragedier i 48-sidiga bildeditioner. Riktigare vore nog att beteckna detta som Shakespeares sista tragedi”, menade till exempel seriekritikern Nils Bejerot.¹²

Det polemiska sammanhang som utgjorde både grogrunden och den fortsatta motiveringen för *Classics Illustrated* och *Illustrerade klassiker* innebar samtidigt ett lika beständigt hot: tidens ambition att vägleda barn och ungdom till kultur med god bildningspotential och stävja spridningen av underhållningsformer som ansågs sakna densamma, kunde i varje stund slå tillbaka mot utgivningen. Motsättningen var ju inbyggd i *Illustrerade klassiker*, serietidningen som utgav sig för att erbjuda mer än en serietidning. Därför är det missvisande att som Reimerthi karakterisera de programmatiska hänvisningarna till biblioteken som ”ständiga brasklappar”. Sten Möllerström önskade högre kvalitet än den hans seriemagasin kunde erbjuda, men uppmaningen att bege sig till biblioteket ska inte reduceras till ett urskuldande – häri låg tvärtom, som vi har sett, fundamentet för hela verksamheten, såväl bildningsideologiskt som marknadsekonomiskt.

11 Reimerthi, ”Klassiker jorden runt – När världslitteraturen kom till tobaksaffären”, 2004, s. 17.

12 Reimerthi, ”Klassiker jorden runt – När världslitteraturen kom till tobaksaffären”, 2004, s. 16.

Ingen som läste *Illustrerade klassiker* på den tiden då det begav sig svävade i tvivelsmål om huruvida dess redaktör menade vad han skrev. Misstanken om motsatsen tillhör då snarare vår tid, när det doktrinära bildningsidealet sedan länge uppfattas som främmande och *Illustrerade klassikers* exceptionalism framstår som besynnerligt elitistisk. I skenet av vår tids lika doktrinära anti-elitism förefaller även en allmän motvilja mot serietidningar svårbegriplig och i behov av symptomtolkning. Men så tänkte man inte då.

Den ambivalenta värderingen av *Illustrerade klassiker* mellan och inom olika läger vid olika tidpunkter kan beskrivas med hjälp av John Frows användbara teori om konkurrerande *value regimes*, värdereregimer, som han först lanserade i *Cultural Studies & Cultural Value* 1995. Enligt Frow processas kulturyttringar inom sådana delvis varandra överlappande, delvis varandra motsägande värdereregimer, vilka samma individer kan tillhöra samtidigt och vandra mellan.¹³ *Illustrerade klassiker* uppkom och startades i en polemisk situation i vilken ett flertal sådana ideologiskt urskiljbara värdegemenskaper var indragna – det trivialkulturfiendliga bildningsidealets, den alltid så pragmatiska marknadens, de unga serietidningskonsumenternas och de populärkulturellt orienterade humanisternas ... Man kan gott tänka sig att somliga individer, under särskilda dagar, i olika vardagliga situationer på 1950-talet kunde känna sig dragna till *samtliga* dessa värdegemenskaper. Det exceptionalistiska seriemagasinet fortsatte sedan att utvecklas, värderas och omvärderas i en process där föränderliga konstellationer av värdereregimer avlöste varandra. Man kan knappt föreställa sig en mer böljande och omväxlande strid än den om seriers värden. Den senare uppkomsten av vuxenserier samt det utbredda erkännandet av den tecknade serien som en särskild och semiotiskt sofistikerad konststart tillhör de viktiga skedena i denna historia.¹⁴



Serietidningens anspråk på att representera något slag av litterär kanon markeras redan i logotyperna. Ställda bredvid varandra framstår den svenska av alliterationens frestelse styrda reklamfrasen som måttfull jämfört med den engelska. Det ändå en betydande skillnad mellan att tillhöra "the World's

13 John Frow presenterar teorin i kapitlet "Economies of Value" i *Cultural Studies & Cultural Value*, Clarendon Press, Oxford 1995.

14 Den oöverträffade introduktionen till seriemediets semiotik och konstnärliga potential är Scott McClouds *Serier – den osynliga konsten*, Medusa, Stockholm 1995.



Greatest Authors” och att blott vara ”berömd”, om än det sedan handlar om dessa celebriteters ”bästa böcker”.

Vilka kriterier synes ha varit vägledande i urvalet av bokvärldens klassiker att illustrera för utgivning i seriemagasinet? Så snart frågan ställts, inser man inom kort att en svåröverskådlig mångfald av faktorer måste ha spelat in i de redaktionella överväganden. Låt oss börja med den geografiska fördelningen, den som aktualiseras i den engelskspråkiga titelns globala anspråk men ej den svenska.

Som tidigare påpekats bestod 148 av de 228 svenska tidningsnumren av översättningar från den amerikanska originalserien. Först med nr 145, en brittiskproducerad adaptation av Daniel Defoes *Kaparkaptenen*, fogades en utgåva tecknad utanför det amerikanska förlaget in i den svenska serien. I flera nummer från 1960-talets början förekommer en lista där de 100 första utgåvorna är ordnade efter författarskap.¹⁵ Dessa, som alltså uteslutande är överförda från den amerikanska serien, uppvisar en spektakulär fördelning: två femtedelar har brittiska författare som sitt upphov, lika stor andel är amerikaner, medan den resterande femtedelen representerar världen i övrigt.

Den svenska utgivningens följande 128 utgåvor består av 48 från den amerikanska serien och 80 gjorda i Europa. De europeiska numren producerades först i Storbritannien, därefter med skiftande arbetsfördelning mellan förlagsgruppens redaktioner i Europa och USA, varav den svenska tillhörde de mest aktiva – man bidrog också med sex utgåvor baserade på svenska romaner. Några av dessa 128 utgåvor har oklar litterär utgångspunkt, men ett överslag ger vid handen att andelen nummer baserade på engelskspråkiga

¹⁵ Exempelvis i nr 133 *Jane Eyre*, 1961.

original har sjunkit till drygt hälften. Intrycket som den samlade utgivningen ger är dock att den angloamerikanska övervikten är massiv.

Illustrerade klassikers kanon består alltså främst av böcker utgivna i USA och Storbritannien, samt därutöver i Frankrike, Spanien, Tyskland, Ryssland, Sverige, Grekland och Italien (en handfull klassiska verk på grekiska och latin tillkommer). Hur representeras resten av världen? Det visar sig att ett ansevärt antal av berättelserna utspelar sig i Asien, Afrika och andra regioner av de båda amerikanska kontinenterna än Förenta Staternas. Men de är baserade på européers och amerikaners reseskildringar, romaner och historiska skildringar, från Marco Polo till Henry Morton Stanley. Ett enda nummer, 135 *Tusen och en natt*, har sitt ursprung utanför den västerländska kulturfären.

När vi övergår till att ställa frågor om böckernas historiska hemvist uppträder ett motsvarande mönster. Även om seriemagasinet unga läsare fick stifta bekantskap med de mest skiftande historiska miljöer, från antiken, medeltiden och ända till Jules Vernes nära förestående framtid, utgick serietecknarna till överväldigande del från historiska skildringar utgivna på 1800-talet. I den nämnda listan över seriemagasinet 100 första utgåvor är mer än fyra femtedelar skrivna på 1800-talet, trots att Shakespeare och H.G. Wells tillhör de författare som redaktörerna av olika skäl satsade på.

Könsfördelningen är än mer iögonfallande. Sedan den svenska redaktionen avstått från att införliva de amerikanska adaptationerna av Mary Shelleys *Frankenstein* och Emily Brontës *Wuthering heights* i serien, återstod att därur hämta Harriet Beecher Stowes *Onkel Toms stuga* (nr 33), Charlotte Brontës *Jane Eyre* (133), George Eliots *Silas Marner* (101), Ouidas (pseudonym för den engelska författaren Maria Louise Ramé) *Under två fanor* (45), Jane Porters *De skotska hövdingarna* (59) och Anna Sewells *Vackra Svarten* (122) – dessa sex amerikanska utgåvor fick 1974 en sen förstärkning genom Baronessan Orczys *Röda Nejlikan* (222), men fler kvinnliga författare än så inflöt inte i *Illustrerade klassiker*. Övriga 221 nummer har, vad jag kunnat se, manliga författare.

Med utgångspunkt i enkla statistiska iakttagelser kan man således konstatera att *Illustrerade klassikers* kanon är grundad på den uppfattning om en västerländsk världslitteratur som formades under bokmarknadens och bildningspedagogikens expansion på 1800-talet. Urvalet har sin grund där och då, även till sina koloniala perspektiv på övriga världen, och eftersom förlagskoncernen tillhörde efterkrigstidens kulturindustriellt mest framgångsrika ekonomi, var dess typiska upphovsmans böcker skrivna på engelska.

Ytterligare en bit kan man komma med statistiskt underbyggda observationer. Omslagen till de 228 numren pryds till överväldigande andel av män som befinner sig i den största fara men ändå ger intryck av att agera rådigt och beslutsamt, ofta med vapen i hand.¹⁶ Kort sagt: berättelserna handlar om hjältar och vänder sig till pojkar. Detta förenar *Illustrerade klassiker* med tidens seriemagasin för pojkar, det är bara det att omslagen markerar en högre bildningsnivå genom sina välgjorda målningar med till synes korrekta historiska och etnografiska detaljer. Som tidigare berörts är hjälteidealet en integrerad del av tidningens föreställning om litterära klassiker, enligt vilken det väsentligen är hjältarnas förebildlighet och verkens uppbygglighet som gör dessa hjälteberättelser "levande" och förlämnar dem humanistisk bildningspotential i rikt mått. Samtidigt förhåller det sig förstås även på det viset att seriemagasinet starka fokus på hjältar utgör den marknadsekonomiskt nödvändiga bryggan mellan bildningsideal och gängse serietidningskonsumtion – hos pojkarnas målgrupp. Därav den oväntat stora övervikten av manliga författare i ett urval baserat på 1800-talets romanlitteratur, där ju kvinnliga författare i själva verket spelade en framträdande roll.

De svenska originalutgåvorna av *Illustrerade klassiker* följer detta mönster. Man kunde tro att nr 104 *Lejonet från Norden*, som handlar om Gustav II Adolfs fälttåg i Tyskland, skulle vara den första utgåvan baserad på svensk förlaga. Men som upphovsman står en av den amerikanska redaktionens särskilda favoriter, George Alfred Henty, – numera mindre given i skaran av "World's Greatest Authors" – vars *The Lion of the North. A Tale of Gustavus Adolphus and the Wars of Religion* tillhör de fem romaner han publicerade 1886. Den svenska utgivningen består av 155 *Äventyret Wasa*, efter Lars Widdings roman med samma namn från 1960, de tre numren baserade på Zacharias Topelius *Fältskärens berättelser*, ursprungligen publicerade 1853–1867, nämligen 161 *Kungens ring*, 176 *Kungens karolin* och 200 *Riddaren och häxan*, vidare 194 *Göingehövdingen* baserad på Carl August Cederborgs roman med samma titel från 1899, samt 197 *Kungens kapare Lars Gatenhielm* som bygger på Märten Gabriel Leijonsköld Oxenstiernas roman från 1891 om Karl XII:s kaparkapten. De sex numren bildar tillsammans med Hentys Gustav II Adolf-skildring en krönika över den svenska stormaktstiden ur

16 Samtliga omslag återges på webbsidan "Illustrerade klassiker 1956–1976 komplett" på <http://www.seriecentrum.com/bildgalleri/Galleri-III-Klassiker.html>

militär synpunkt, med gott narrativt svängrum för hjältemod och fäktsener. Om den svenska redaktionen även haft estetiskt prestigedigra ambitioner i stil med Kantners, skulle krigsskildringarna ha flankerats av några lagom äldre och tillräckligt spännande verk som *Drottningens juvelsmycke*, *Rosen på Tistelön*, *Fribytaren på Östersjön*, *Gösta Berlings saga* eller *Folkungaträdet*. Men när de svenskbaserade utgåvorna började planeras hade den målmedvetna humanisten Sten Möllerström avgått som redaktör.¹⁷



För att kunna knyta seriemagasinet bildningsideologiska och marknads-ekonomiska villkor till de likaledes värdeanalytiska frågorna om ”författarnas fantasi och stil” och berättelsernas ”språkliga skönhet” – alltså till denna barnlitteraturs estetiska domäner – ska jag avslutningsvis kommentera några detaljer i adaptationerna av Charles Dickens *Två städer* och Robert Louis Stevensons *Dr Jekyll och Mr Hyde*.¹⁸

Vid sidan av sin berättelse om London och Paris under franska revolutionen har Charles Dickens tillhandahållit underlag till *Illustrerade klassiker* för 72 *David Copperfield*, 114 *Lysande utsikter* och 134 *Oliver Twist*. Därutöver innehåller novellnumret 149 *Skräcknätter* bland annat en adaptation av hans spökhistoria *The Signal-Man*, medan en mer känd spökberättelse, *A Christmas Carol*, tillhör de utgåvor i den amerikanska originalserien som den svenska redaktionen avstått från att översätta.¹⁹ Dickens tillhör därmed de mest välrepresenterade i utgivningen.

Enligt ett flertal beräkningar är *Två städer*, med 200 miljoner sålda exemplar i världen sedan den utkom 1859, historiens mest sålda roman. Boken har också försett den engelskspråkiga världen med två av dess flitigast nyttjade bevingade ord, nämligen de som inleder respektive avslutar romanen: ”It was the best of times, it was the worst of times...” och ”It is a far, far better thing that I do, than I have ever done; it is a far, far better rest that I go to than I have ever known.” Slutorden utgör Sydney Cartons sista tankar invid schavotten

¹⁷ Reimerthi, ”Klassiker jorden runt – När världslitteraturen kom till tobaksaffären”, 2004, s. 17–19.

¹⁸ Referenser till *A Tale of Two Cities* och *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* går i det följande till Project Gutenbergs utgåvor, <http://www.gutenberg.org/files/98/98-h/98-h.htm> respektive <http://www.gutenberg.org/cache/epub/42/pg42.htm>

¹⁹ I seriemagasinet *Famous Authors Illustrated*, som under några år konkurrerade med *Classics Illustrated* men köptes upp och lades ner (Jones 2002, s. 93f.), utgavs 1950 även en serieversion av *Nicholas Nickleby* som fungerar någorlunda väl.



Zuckerbergs slutscen av
A Tale of Two Cities.

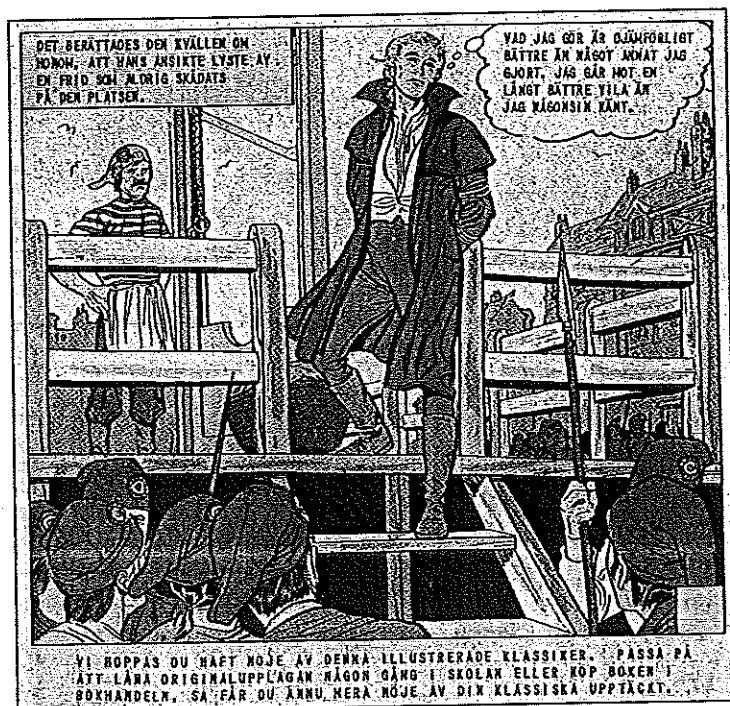
i revolutionens Paris, där giljotinen snart ska ända hans liv. Därmed tar han den franske aristokraten Charles Evremondes plats vid avrättningen, men offerar sig snarare – som repliken lyder i serietidningen – ”För hans hustru och barn”, och ger på så vis sitt tidigare misslyckade liv en mening.²⁰

Slutscenen erbjuder flera fallgropar för dem som vill överföra romanen till andra medier.²¹ I begynnelsen, när Albert Kantners serietidning ännu hette *Classic Comics*, utgavs 1942 den första serietidningsversionen av *Två städer*. I ett fatalt samarbete mellan manuskriptförfattaren Evelyn Goodman och tecknaren Stanley Maxwell Zuckerberg återges där Cartons sista tankar som en monolog från schavotten – varpå i stället den otålige bödeln får sista ordet i ett svindlande antiklimax: ”Put your head on the block, Evremonde!”²²

²⁰ *Illustrerade klassiker 30, Två städer*, 2 uppl, 1966.

²¹ Syftet är inte här att jämföra serietidningsadaptationerna av *Två städer* med romanens många överföringar till visuella medier som film, tv, teater, musikal, affisch och bokillustration, även om det är givet att de båda serietidningsversionerna utgår från sin tids spridda bildgestaltningar av romanen, utan just att visa på några exempel där de värdeanalytiska resonemangen om tidningens bildningsideologiska och marknadsekonomiska villkor måste utvidgas till estetikens fält. För utmärkta introduktioner till Dickens intermediala sammanhang, se John O. Jordan, red., *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

²² Jones 2002, s. 27 f.

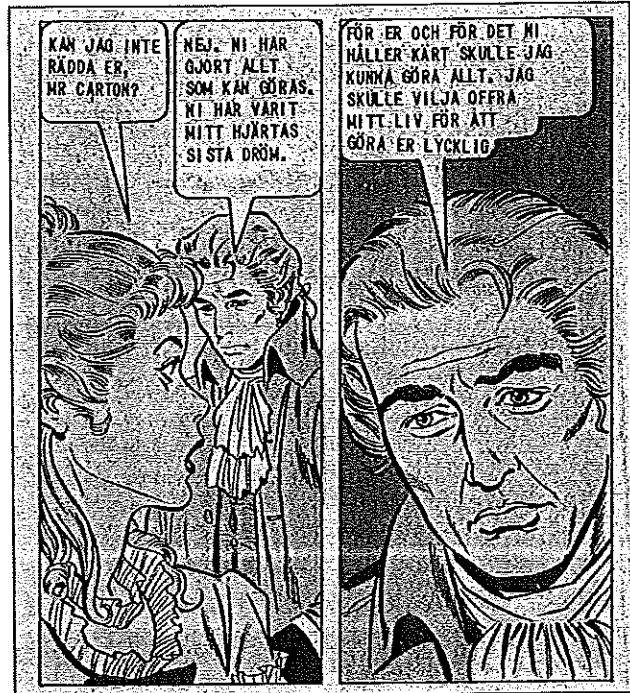


Orlandos slutscen av
Två städer.

Numret drogs emellertid in och ersattes av en helt ny version 1956, samma som året därpå utgavs som nr 30 *Två städer* i Sverige. Tecknaren Joe Orlando återger här romanens sista ord som Cartons inre tankar medan bödeln lämpligt nog avstår från konversation, precis som i romanen.

Dickens åstadkommer mycket i slutet av romanen. Sydney Cartons tankar inför döden, som alltså avslutas med den citerade frasen, sägs vara "prophetic". Det han då skådar i framtiden inger hopp, tröst och mening åt såväl honom som läsaren, samtidigt som Dickens slugt kan smyga in sin berättelses epilog. Carton ser att de som nu begår illdåd ska förgås och en bättre värld uppstå, och att många människors liv och lycka, även hans egen, kommer att räddas genom hans gärning. Efter honom ska makarna han räddat döpa sitt nästa barn, och det barnet kommer att infria de förhoppningar om ett gott liv han själv förvägrats men nu banar väg för. Romanen fullbordar därigenom det tema om att *återkallas till livet* som den är spunnen kring.

Här är inte platsen att utlägga romanens sofistikerade komposition. Frågan är i stället: i vilken utsträckning skapar Sydney Carton mening åt serieberättelsen med sin heroiska handling? Den narratologiskt finurliga profetian i slutet saknas, men de huvudsakliga ambitionerna hos hans handling framgår ändå. Den förebådas på olika vis i tidigare rutor och fäster läsarens uppmärksamhet på en rad faktorer: hans olyckliga kärlek till Evremondes hustru, Lucie Manette, hans självbild som en *förlorad* och hans beredskap för självuppoftning.



Sydney Carton blickar framåt.

Redan i inlagans första uppslag har berättelsens tema slagits an i en suggestivt svårbegriplig scen på vägen mellan London och Dover, i vilken Lucie Manettes förvaltare, Jarvis Lorry, besvarar ett kryptiskt brev med ett lika införstått svar: "Återkallad till livet." Snarast sammanfattar Mr Lorry därmed berättelsens kommande utveckling. I romanen gör sig diligensens kusk och väktare lustiga över hur allmänt dunkelt yttrandet är. Den tecknade serien



Mr Lorry sammanfattar berättelsens kommande utveckling.

saknar förstås utrymme för sådan subtil metalitterär reflektion, men scenen framstår lika fullt som starkt symboliskt laddad, inte minst genom att temat anslås i uppslagets stora, avslutande bildruta. Även en ung men i gengäld serietidningskompetent läsare dras då in i den övergripande tolkningsprocess som seriekonstsemiotikern Scott McCloud kallar ”slutning”.²³

Den mest uppseendeväckande estetiska innovationen hos serieadaptationen är att bildrepresentationer av slutscenen vid giljotinen förekommer på inte mindre än tre ställen i tidningen: på omslaget, i inledningen som helsida och som berättelsens sista bild. Därmed förskjuts läsarens förförståelse i en intressant riktning, ungefär som vid tillägnelsen av Stig Dagermans novell ”Att döda ett barn”. Den avgörande händelsen ställs i centrum för sin vidare betydels skull, medan de givna tragiska innebörderna minskar i styrka. Läsaren uppmärksammas på berättelsens ofrånkomliga mål, som snarare än dess slut blir dess förutsättning och egentliga ämne.

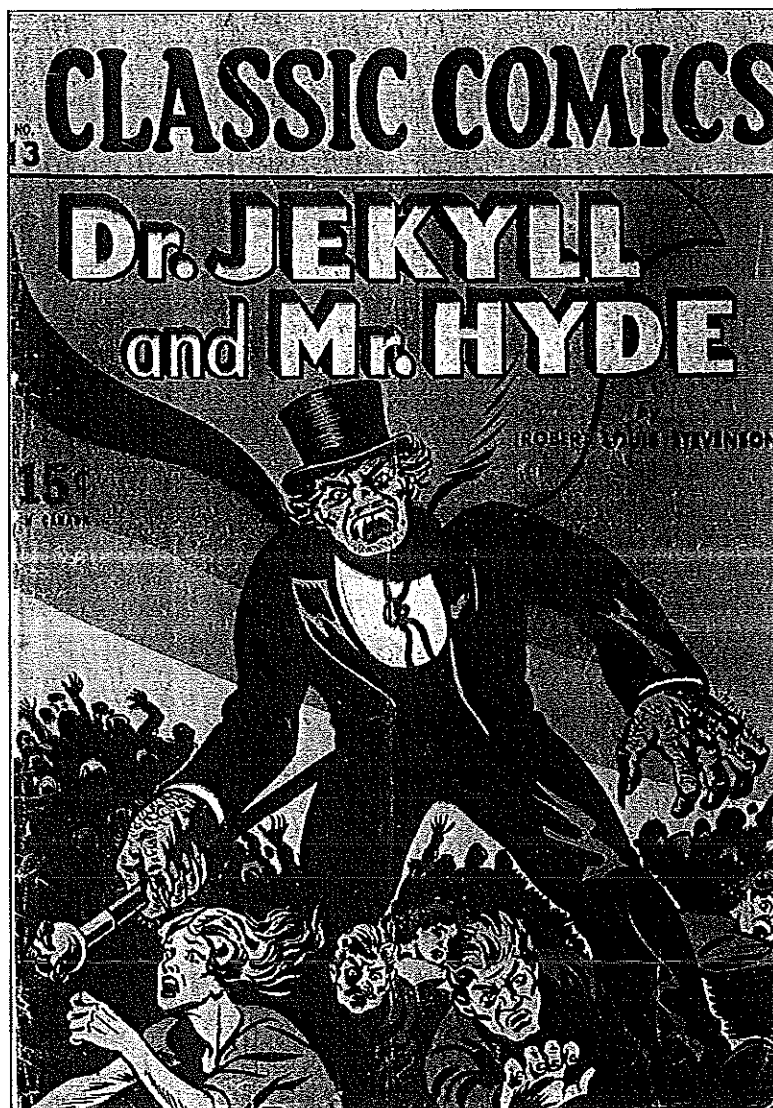
Värt att notera är även att denna adaptation av *Två städer* undviker möjligheterna att tolka romanen som en kristen parabel om offerdöd och återuppståndelse. I sorlet vid schavotten återger Dickens inom citationstecken Johannesevangeliets bekanta ord, ”I am the Resurrection and the Life, saith the Lord: he that believeth in me, though he were dead, yet shall he live: and whosoever liveth and believeth in me shall never die.” (Joh 11:25–26). I Jack Conways kända filmatisering från 1935 läggs dessa ord ut som berättelsens eget budskap i en skinande slutvinjett, och levererar därmed en bestämd förklaring till hur ”a far, far better place” ska identifieras.²⁴ Men Dickens, som framför allt är en humanistisk moralist, låter förstå att det är Carton själv som mumlar dem av mer särpräglade skäl. Romanens föreställning om en återkallelse till livet är av inommänskligt slag, och passar fint ihop med *Illustrerade klassikers* tydligt sekulära hjälteideal.

Även Stevensons *Dr Jekyll and Mr Hyde* fick en svår början som seriemagasin. Den äldsta adaptationen av Arnold L. Hicks, utgiven i *Classic Comics* 1943, förvränger med tämligen grov motorik allt väsentligt i Stevensons subtila kortroman – som framgår av omslaget, där Mr Hyde iklädd huggtänder och en jättes gestalt driver en skräckslagen folkmassa framför sig.²⁵

23 McCloud, 1995, s. 64–93.

24 Jack Conway, *A Tale of Two Cities* (USA 1935). I Ralph Thomas version (Storbritannien 1958) saknas dylik konfessionell tendens.

25 Jones 2002, s. 32.

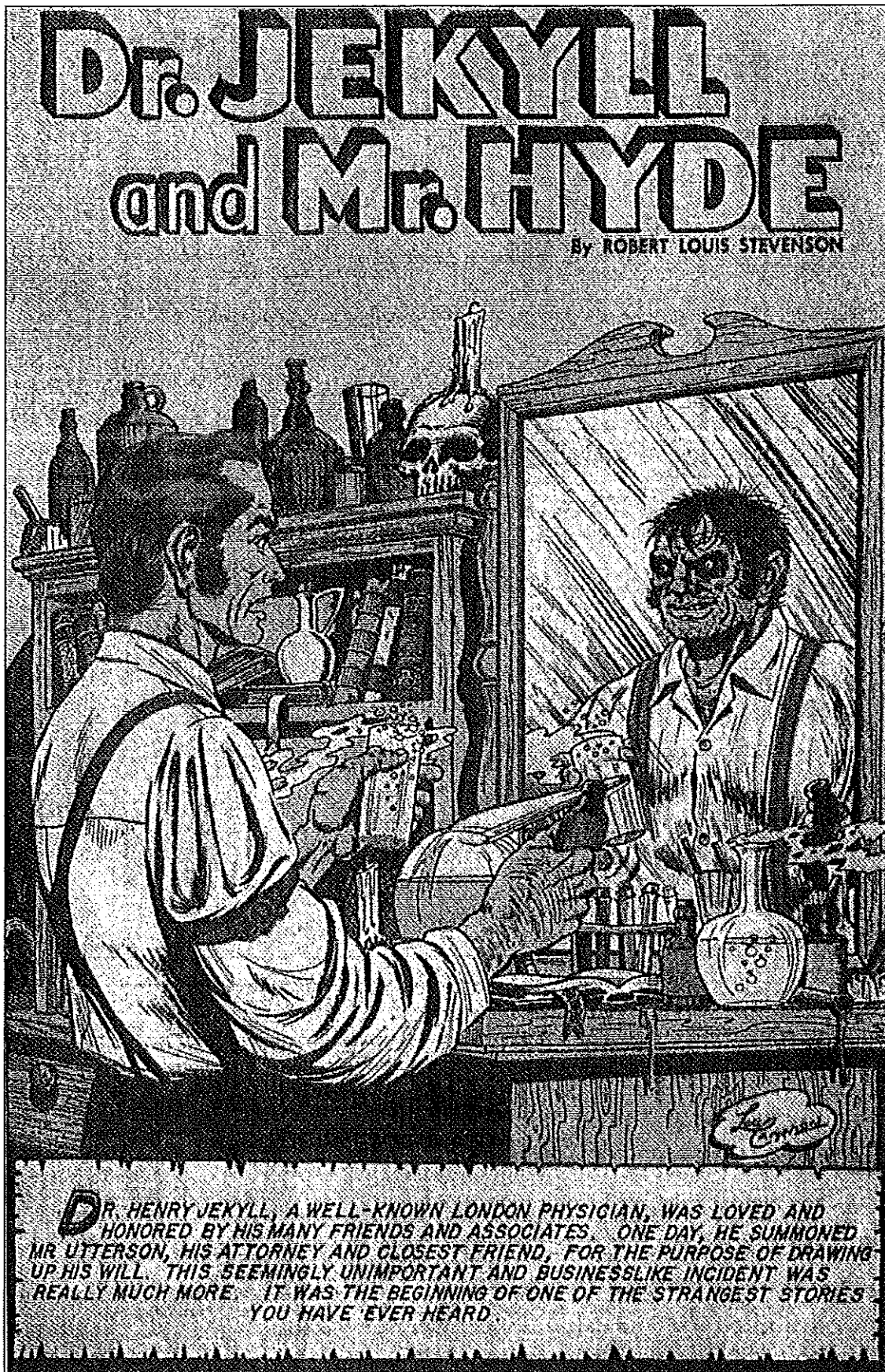


Hicks omslag till *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

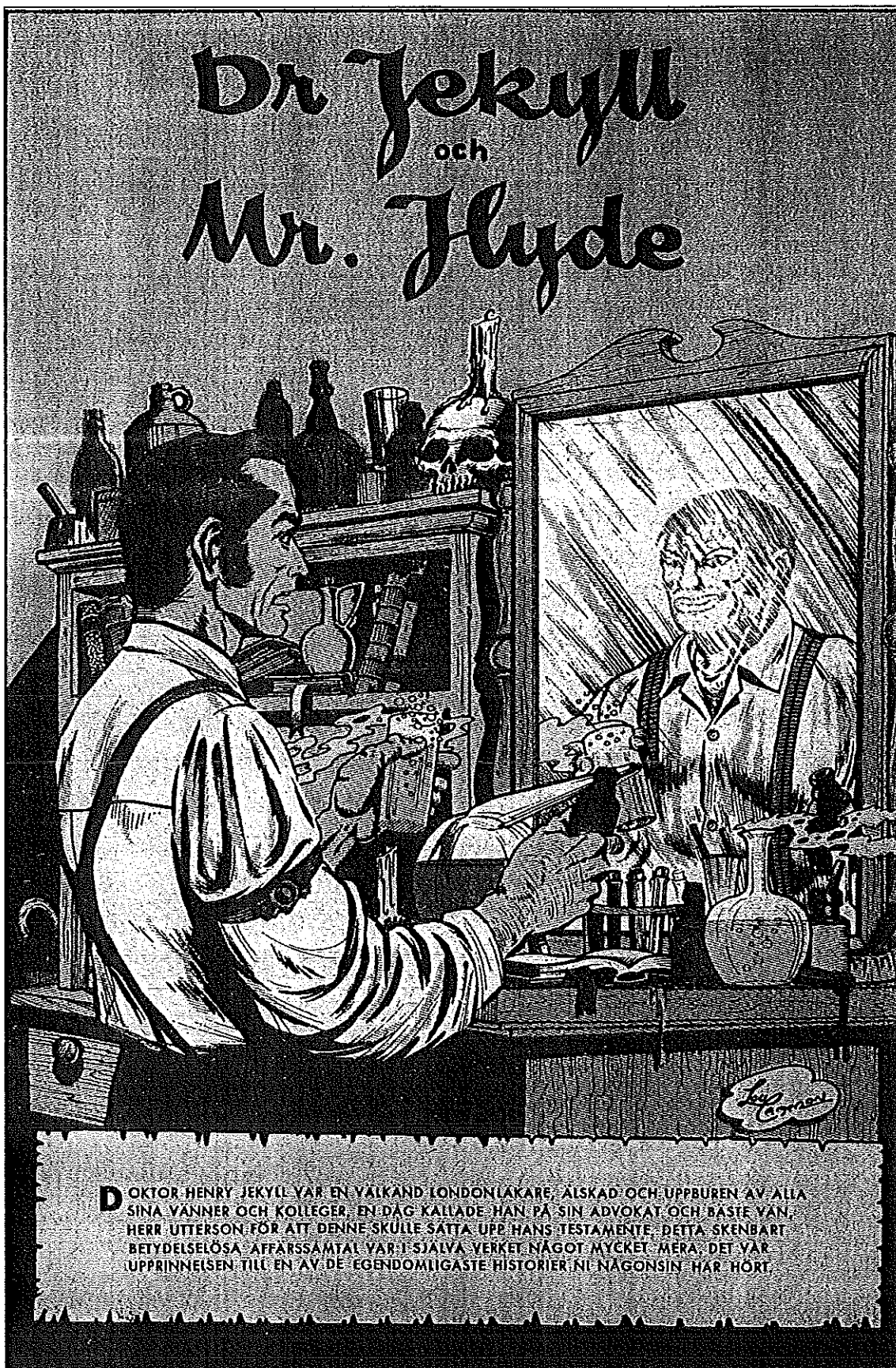
Enligt William B. Jones insåg ledningen för seriemagasinet snart att utgåvan var tvivelaktig och misskrediterande för företaget.²⁶ I Lou Camerons version som publicerades i *Classics Illustrated* 1953 har de enkla skräckeffekterna ersatts av suggestiva bilder i artistiskt driven stil.

Den stora svårigheten med att överföra *Dr Jekyll och Mr Hyde* till serie- eller filmmedierna ligger i att varje presumtiv publik redan är införstådd med Mr Jekylls hemlighet – så känd är denna berättelse. Men Stevenson dröjer till slutet av boken med att förklara mysteriet. I själva verket är denna fördröjning en förutsättning för romanen, för kommen till upplösningen har läsaren beredvilligt investerat ett sådant övermått av *willing suspension*

²⁶ Jones s. 31 f.



Camerons framställning av den kluvna personligheten – originalbilden.



Den svenska upplagens retuscherade bild.

av *disbelief* att han begärligt tar till sig den spektakulära lösningen – som i själva verket vore helt oacceptabel om det inte vore för Stevensons illusionistiska briljans. Denna suggestionskraft förmår även övervinna avigsidan med romanens berömmelse, alltså att den sentida läsaren samtidigt *vet för mycket*. Införstådd med dessa särskilda komplikationer har Cameron valt att exponera huvudpersonens kluvna identitet redan på inlagans första sida i en expressionistisk dubbelexponering av den multipla personligheten. Nu visar det sig emellertid att det föreligger två versioner av denna bild, dels den som återfinns i *Classics Illustrated*, dels den som återges i *Illustrerade klassiker* nr 90 från 1959.²⁷

Jag kan inte tolka skillnaden på annat vis än att den svenska redaktionen försökt retuschera bilden. Skälet kan vara att få den att avvika mindre frap-pant från Stevensons antydningsteknik, eller också för att bevara spänningen ytterligare en bit in i seriemagasinet. Redan på sidorna 12–13 förevisas sedan förvandlingen från Dr Jekyll till Mr Hyde i en kusligt instruktiv bildserie. Men åtgärden signalerar något slag av missnöje med den amerikanska originalserien hos den svenska redaktionen.

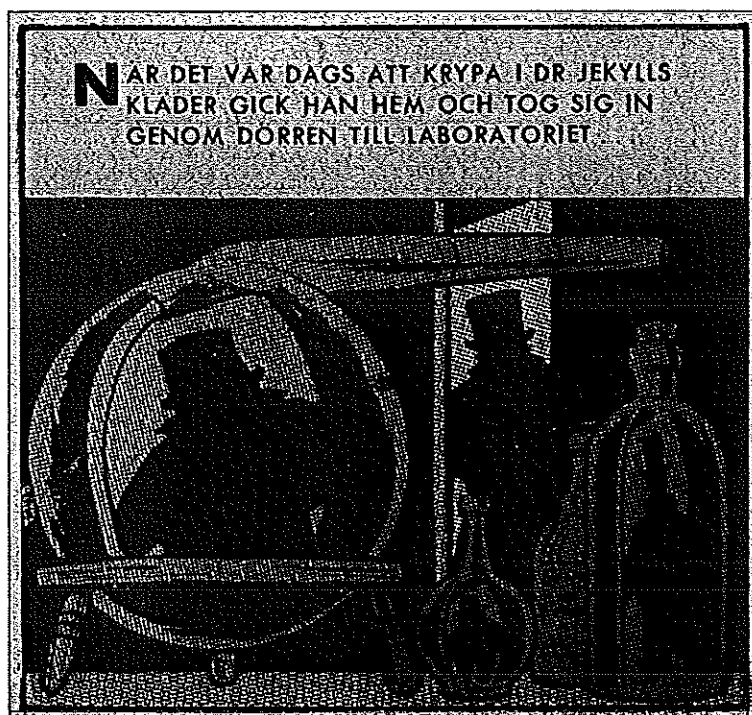
Den rigiditet som det redaktionella tilltaget skvallrar om påminner om att *Illustrerade klassiker* annars konsekvent undvek modernistiska texter och bildstilar. *Dr Jekyll och Mr Hyde* förefaller också ligga på gränsen för vad seriemagasinet medgav i fråga om uppbygglighet, hjälteideal och realism. Men man får betänka att Stevenson allmänt sett stod högt i kurs inom *Illustrerade klassikers* värdegemenskap. Från hans böcker utgår inte mindre än sju nummer, flest av alla författare. Vid sidan av *Dr Jekyll och Mr Hyde* består de av 23 *Skattkamarön*, 51 *Kidnappad*, 65 *Demonen i flaskan* (där även "Falesas strand" ingår), 70 *David Balfour* (den amerikanska titeln på fortsättningsromanen till *Kidnappad*, alltså *Catriona*), 73 *Arvingen till Ballantrae* och 118 *Den svarta pilen*.

Det är betecknande att Stevenson omedelbart efter färdigställandet av *Dr Jekyll och Mr Hyde* 1886 gick igång med att skriva *Kidnappad*. I den romanen sätter huvudperson David Balfour hellre sitt liv på spel än viker undan för de gemena krafter som har makten. Han är, kort sagt, en gentleman, och i synnerhet när det ter sig utsiktslöst och oegennyttigt. Därmed utgör han en direkt motpol till den karaktärssvage Dr Jekyll, vars olycka bottnar i att

27 Jones s. 107; *Illustrerade klassiker* 90, *Dr Jekyll och Mr Hyde*, 3 uppl. 1967.

han ger efter för allehanda frestelser: den vetenskapliga ärans, njutningens och den ansvarslösa frihetens. Således intar *Dr Jekyll och Mr Hyde* snarare funktionen av ett varnande exempel i ett författarskap som betonar nödvändigheten av personligt kurage.

Inte så få av oss som läste *Illustrerade Klassiker* när det begav sig, och i viss utsträckning faktiskt följde rådet att även läsa böckerna, har sedan kommit att ägna oss professionellt åt litteratur på olika vis. En av utgåvorna som gjorde störst intryck i denna skara är *Dr Jekyll och Mr Hyde*, åtminstone enligt utfallet av en rask gallup jag nyligen genomfört. De expressiva och estetiskt spektakulära bilderna i detta nummer har stannat kvar, kanske för att de på ett fasaväckande vis ger lika lidelsefullt erkännande åt ansvarstagandets nödvändighet som åt den gränslösa utlevelsen (det provokativa, amoraliska artisteriet i Camerons bildberättande framgår av exemplet nedan). Ambivalensen åskådliggjordes i min utgåva av numret, tryckt 1967, av reklamen som fyllde det avslutande uppslaget. På dess vänstra sida stod en litet lillgammal uppmaning att "Samla dina Illustrerade klassiker i en snygg plastpärm". På den högra sidan återgavs en samling posters "av dina popidoler", bland dem Rollings Stones och Kinks. Snart skulle de nya förebilderna oemotståndligt svepa undan bildningsidealen till historiens vindsförråd.



Hyde kommer hem,
trefaldigt speglad
i laborieustrust-
ningen.