

GÖTEBORGS UNIVERSITET

Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion

Magisteruppsats

UNGDOM

Seriehjälten prins Valiants tidiga äventyr 1937–1938



VT 2013

Författare: Bertil Malmström

Handledare: Dag Hedman

ABSTRACT

Master's Thesis in Comparative Literature

Title: *Youth. The Early Adventures of the Comic Hero Prince Valiant 1937-1938*

Author: Bertil Malmström

Spring Term 2013

Gothenburg University. Department: Literature, History of Ideas and Religion

This study deals with the Adventure Comic *Prince Valiant*, written and designed by the Canadian artist Harold R. Foster. Focus is on the first two years of publication 1937-1938, where the hero is pictured in his Adolescence. This gives the title of the study: *Youth*. Earlier writings in the USA on this topic, have concentrated on the artist and less on analyses of the comic itself. My approach is different. In accordance with the critical theories established in the 1960s by Julia Kristeva, Roland Barthes and others, the study ignores the author centered perspective and looks at the adventure story from a reader point of view. In a few places I also let myself as a boy represent a young reader.

The aim is to put the storytelling in *Prince Valiant* in a general cultural context, and examine the correspondence of its theme and motives with an array of literary genres and traditions. The method is comparative. An historical exposé over the adventure story tradition and the birth of the Adventure Comics in 1928-1929 leads to a description of how *Prince Valiant* was introduced in Swedish magazines in the 1940s. The analysis finds connections with the folktale, with Jule-Verniads and Robinsonades, with elements in texts from Cervantes to Robert Louis Stevenson, exposing both similarities and differences. One can note a shift from elements of fantasy (dinosaurs) to a more realistic, sometimes didactic narrative. The Comic pictures the historical medieval landscape and explores the height of castle walls in a vertical- horizontal game of suspense. At the core of the stories are the fears of the not yet grownup. The hero is courageous, but shows contradictory sides: smart, naive, kind, cruel, and sometimes feminine. The solution to these contradictions is to anchor the Comics storytelling in the aesthetics of the Romantic period, with its Gothic terror stories, developing novels, rebirth of Arthurian mythology and lore folktale, and its break with the ideals of antiquity.

Key words: Prince Valiant, Adventure Comics, Readers perspective, Adolescence.

INNEHÅLL

TIDNINGSBERGET		5
SYFTE		6
TIDIGARE FORSKNING		8
TEORI		11
METOD		17
RUTSTRUKTURER		19
HISTORIK	1. Äventyrsromaner	21
	2. Äventyrserier	22
	3. Valiantserien	24
	4. Valiantserien till Sverige	28
UNGDOM	1. Det första äventyret	31
	2. Hästen – en robinsonad?	39
	3. Den svages strategier	45
	4. Dolorous Garde – en gotisk historia?	49
	5. Valiant som värsting	54
	6. Pojkflickan	61
	7. Var slutar ungdomen?	65
	8. Häxans spådom	66
ROMANTIKENS ESTETIK		72
SAMMANFATTNING OCH SLUTORD		75
BILDFÖRTECKNING		79
REFERENSER		80

Ett tack till Bulls presstjänst för tillstånd att använda bilder ur serien, och till Matti Virolainen för arbetet med att föra över dem till uppsatsen.

TIDNINGSBERGET

Höstterminen 1947 var jag tio år och hade börjat i realskolans första klass. En dag förändrades skolgården. Det växte upp ett jättelikt tidningsberg intill vaktmästarbostaden. Staden hade pappersinsamling och Katedralskolan var en av uppsamlingsplatserna. Under rasterna lekte och klättrade vi pojkar i berget. När skoldagen var slut försvann de andra hem, men jag stannade kvar, rotade i tidningspackarna, letade och läste. Det jag letade fram var serier, av alla möjliga slag, men framför allt *Prins Valiant*.

1945 hade jag fått ett julalbum med Valiants äventyr, och hos mormor och morfar i Dalarna fanns en trälår på vinden, nedanför ett gavelfönster som gav läsljus. Den låren (luktade den inte fortfarande bröd?) var full av gamla veckotidningar, alltifrån 1920-talet. Serier som *Jocke, Nicke och Majken, Terry och Piraterna, Mandrake* och *Prins Valiant*. Varje sommar när familjen kom till Dalarna brukade jag skynda uppför trappan till vinden. Andra tider på året fick vi regelbundet de tre senaste numren av *Vårt Hem* från morfar, med postadresslappen direkt klistrad utanpå tidningsrullen. En tid innehöll den tidningen Valiantserien.

Den där kvällen 1947 var jag sedan åtminstone tre år tillbaka en Valiantläsare. Min upphetsning på tidningsberget berodde på att jag nu hittade episoder jag aldrig tidigare läst, episoder som berättade förhistorien om den Valiant jag kände till. Jag var ensam på skolgården glömsk av att jag borde gått hem. Timmarna gick och det började skymma. Till sist blev det så mörkt att jag varken kunde se text eller bild.

Vad var det som gjorde den där pojken på tidningsberget så uppslukad? Vilka tidningar grävde han efter? Var kunde man hitta Valiantserien på 1940-talet? Berget innehöll en skatt. En tidigare okänd del av en livshistoria kunde pusslas ihop från olika tidningsbuntar. Men det var som fynd inom arkeologin, det fattades hela tiden viktiga bitar. Trots att berättelsen om prinsen tycktes följa en enda (vindlande) sammanhållen tidslinje blev historien sönderstyckad, med många luckor. Inte förrän tjugosju år senare skulle jag få hela historien om Valiants ungdom.¹

Ett undflyende, men lockande tidssammanhang var *en* drivkraft för pojken på tidningsberget, men vad var det mer i serien som attraherade, som gav energin och uthålligheten i läsningen den där kvällen?

¹ 1974 började Semic ge ut Prins Valiant-berättelsen från början, i ett tryck med mycket dålig kvalitet. Utgivningen avbröts 1985 med Album 29, "Demonernas kloster".

SYFTE

Vad attraherar i en berättelse? Man kan grovt skissa upp tre handlingsströmmar inom Valiantserien som kan förtrolla en läsare. Den första kan kallas "heroisk": strider, torneringar, belägringar, fältslag. Det handlar om konfrontation och våld, och omfattar också idén om manligt brödraskap. Jag har i en tidigare uppsats bl.a. behandlat temat envig, som ju hör till detta fält. Det andra fältet, som i berättelsen flätas samman med det första, handlar mer bestämt om relationer, framför allt förhållandet man – kvinna: förälskelser, längtan, kärlekshinder, familjeproblem. Möjligen är detta ett område som speciellt intresserar kvinnliga läsare, medan de våldsamma uppgörelserna ter sig tråkigare. Tillsammans gör dessa två strömningar serien *Prins Valiant* till en romantisk äventyrsberättelse. Men de två huvudfåror i serien är inte ämnet för denna uppsats.

Det finns ett tredje strömdrag i serien och det är den aspekten av Valiantgestalten jag tänker koncentrera mig på i denna uppsats. Valiant som barn, som en ung människa, inte stark nog att konfrontera hot öppet och direkt och inte mogen nog att gå in i en vuxen kärleksrelation. Det här mindre uppenbara stråket vill jag undersöka närmare. Det kan upplevas som mer könsneutralt än de två första fälten och kan tilltala både flickor och pojkar. Därför uppsatsens titel "Ungdom".

När serien börjar är prinsen på gränsen mellan barn och yngling. Han är kanske tretton, kanske fjorton år. Den biologiska slutgränsen för puberteten brukar sättas till omkring femton för flickor och sjutton för pojkar. Valiant avbildas redan när han nått femton års ålder med en vältränad, manligt muskulös kropp. Jag har valt att sätta punkt för min undersökning efter 64 planscher, eller efter den åttonde episoden enligt indexet i *The Definitive Prince Valiant Companion*.² Jag motiverar detta med en inre förändring hos huvudpersonen. Han är fortfarande i femtonårsåldern, men jag menar att han i sitt förändrade beteende (från och med plansch 66) har lämnat sin tidiga ungdom bakom sig. Där ligger avgränsningen och ramen för uppsatsen.³

² Brian M. Kane (red.) *The Definitive Prince Valiant Companion* (Seattle, 2009), s. 13f.

³ Henry Gleitman, *Psychology* (New York, 1986), s. 563-567. *Prince Valiant*, vol 1, plansch 64-66 (30/4 1938 – 14/5 1938). Valiants förändring diskuteras och denna slutpunkt motiveras närmare på s. 65 och s. 72f i denna uppsats.

SYFTET:

Att sätta in äventyrsserierna och serien om Prins Valiant i en allmän publikationshistorisk kontext.

Att undersöka motiv och teman i seriens två första årgångar ur ett läsarperspektiv.

Att klargöra vilka litterära genrer som avspeglas i berättelsen och hur serien bryter mot eller varierar dessa genrer.

Uppsatsens syfte är att granska denna ungdomliga hjälte ur ett läsarperspektiv. Berättelsens olika motiv och teman har kopplingar till andra litterära och kulturhistoriska sammanhang än äventyrsserier. Jag skall försöka placera historien om Valiant i denna större kontext. Ambivalenser och motstridande drag förtjänar en närmare undersökning, de kan ge ingångar till den karta av genrer där serien rör sig och kanske ge åtminstone en delförklaring till seriens attraktionskraft.

TIDIGARE FORSKNING

Akademisk forskning kring serier ligger fortfarande i sin linda i Sverige. Den första svenska doktorsavhandlingen om serier är Helena Magnussons *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn* (2005). Denna avhandling är ett pionjärverk och ger en grundlig översikt över utvecklingen från 1890-talet fram till sekelskiftet 2000. Den är nyttig som en allmän referens, men är alltså inriktad på serier för barn. Den behandlar inte utländska, importerade serier och över huvud taget inte genren äventyrserier.⁴

Fredrik Strömberg, ordförande i Svenska serieakademien och lärare vid serieskolan i Malmö, har gett ut en bok om seriedefinitioner, *Vad är tecknade serier? – En begreppsanalys* (2005). Liksom hans pedagogiskt inriktade *Manga. Japanska serier och skaparglädje* (2007), bygger den på en magisteruppsats. Ylva Sommerland lade förra året fram en avhandling i Art History and Visual studies: *Tecknad Tomboy. Kaleidoskopiskt kön i manga för tonåringar* (2012). Där finns allmänna beröringspunkter med ungdomstemat i min uppsats, men då avhandlingen inte behandlar den euroamerikanska seriekontexten har jag inte utnyttjat den här.⁵

Danmark har kommit i gång lite tidigare än Sverige med forskning kring serier. Där finns t.ex. Hans Christian Christensens avhandling *Tegneseriens estetik* (2001). Christensen har också (tillsammans med Anne Magnusson) redigerat antologin *Comics and Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics* (2000).⁶

Av böcker på nätet som jag tagit del av - flera på engelska och någon på franska - handlar de flesta om mediet, dess historia och dess roll i kultur och samhälle. Många av dessa utländska titlar verkar inte ha direkt bäring på mitt uppsatsupplägg så jag tar inte upp dem här.

När det gäller Prins Valiantserien har det inte publicerats någon mer omfattande studie på svenska. I serietidskrifter och dagstidningar finns många kortare presentationer på en eller två sidor, men inga längre artiklar. Historikern Dick Harrison nämner Valiantserien i inledningen av artikeln "Det förflutna som den andre. Medeltiden i de tecknade seriernas värld" (i antologin *Visuella spår: Bilder i kultur och samhällsanalys*, redigerad av Anna

⁴ Helena Magnusson, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*. Skrifter utgivna av svenska barnboksinstitutet, nr. 89. Diss (Stockholm, 2005).

⁵ Fredrik Strömberg, *Vad är tecknade serier? - En begreppsanalys* (Malmö, 2005). Av samme författare, *Manga. Japanska serier och skaparglädje* (Malmö, 2007). Ylva Sommerland, *Tecknad Tomboy. Kaleidoskopiskt kön i manga för tonåringar*. Diss (Göteborg, 2012).

⁶ Hans Christian Christensen, *Tegneseriens estetik*. Diss (Köpenhamn, 2001), och *Comics and Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics* (Köpenhamn, 2000), red. tillsammans med Anne Magnusson.

Sparrman, m.fl.)men han uppehåller sig där mera vid andra serier, framför allt Carl Barks *Kalle Anka*.⁷

Den svensk som mest inträngande sysslat med Valiant är Sven Lagerström i Borås. Han är en stor samlare av serien, har haft många kontakter med utländska förläggare och även tidigare med Harold Foster själv.⁸

I Tyskland döptes Prins Valiant till "Prinz Eisenherz". Där disputerade Hubert Mittler 2007 på *Prinz Eisenherz oder Das Mittelalter in der Sprachblase*. Mittler har en fackhistorisk utgångspunkt och bygger sin framställning på en jämförelse mellan bilden av ridderskap och medeltid i Hal Fosters *Valiant* och motsvarande bild som den belgiske serietecknaren Herman von Huppen (signaturen "Herman") ger i sin *Les Tours de Bois-Maurys* (samlade i tio album 1976 – 1984, på franska). Det är alltså en idéhistorisk, komparativ studie, där Huppens serie står lika mycket i fokus som Fosters *Valiant*.

De viktigaste referenserna när det gäller Valiantserien är två, dels *Hal Foster, Prince of Illustrators, Father of the Adventure Strip* (2001) av Brian M. Kane, professor of illustration vid Columbus College of Art & Design i Chicago. Det är den första utförliga biografien över Fosters liv och karriär, med ett överflöd av bilder och många uppskattande brev från andra amerikanska tecknare och illustratörer. Detta sista inslag ger boken lite av den karaktär som amerikanska Tv-dokumentärer kan ha med upprepat hyllande av den de porträtterar. Framställningen ger en inblick i Fosters mer okända bildskapande vid sidan av Tarzan- och Valiant-serierna. Där finns en del om Fosters arbetsmetod och här och där någon kortare karaktäristik av hans konst, men då Kanes fokus ligger på upphovsmannen, gör han ingen egentlig studie av bilderna eller av berättandet i serien, ingen kritisk analys. Boken är inte heller strikt akademisk, den saknar notapparat, käll- och litteraturförteckning.⁹

Brian M. Kane redigerade några år senare *The Definitive Prince Valiant Companion* (2009), med bidrag av Brian Walker, Todd Goldberg, m.fl., och med ett förord av Ray Bradbury. Denna bok är den andra viktiga referensen och är mer inriktad på själva serien. Men fortfarande präglas bidragen i mycket av hyllningar, nu inte enbart av Foster, utan även av de två som efterträdde honom, John Cullen Murphy, som 1971 tog över tecknandet och i januari 1980 det fulla ansvaret för både text och bild, och Gary Gianni, som övertog serien i mars 2003. 2012 efterträdde Gianni av Thomas Yeates som ny tecknare.

The Companion innehåller bl.a. ett "Story Index" på 56 sidor, som delar in serien i 235 avsnitt med kortfattat synopsis över vart och ett - från starten februari 1937 till augusti 2009. De första 150 av dessa avsnitt skrevs av Hal Foster. Denna uppsats rör sig framför allt inom de åtta första av "Story Indexets" avsnitt. *The Companion* återger också en 26 sidor lång intervju

⁷ Dick Harrison, "Det förflutna som den andre, medeltiden i de tecknade seriernas värld" i antologin *Visuella spår, bilder i kultur och samhällsanalys, redigerad av Anna Sparrman, Ulrika Torell och Eva Åhrén Snickare* (Lund, 2003).

⁸ Jag besökte Sven Lagerström 2011 och vi hade ett långt inspirerande samtal. Tack!

⁹ Brian M. Kane, *Hal Foster, Prince of Illustrators, Father of the Adventure Strip* (Lebanon, New Jersey, 2001).

med Hal Foster, gjord 1979, när han var 87 år gammal. Liksom biografien *Hal Foster, Prince of Illustrators* har *The Companion* ett rikt bildmaterial, nu med prov från alla tre tecknarna. Den är en populär sammanställning och en nyttig referens, men likt biografien saknar den notapparater, käll- och litteraturförteckningar, med ett undantag. Undantaget är Brian M. Kanes intressanta utredning på nio sidor om vilka konstnärer som kan ha influerat Hal Foster, "Of Mead, Whiskey, and Brandywine: The Artistic Bloodline of Prince Valiant". Den artikeln håller akademisk nivå.¹⁰ Jag menar att ett icke-amerikanskt läsarperspektiv och en närgående analys av narratologin i serien kan ge något utöver vad som står i *The Companion*.

Valiantserien introducerades i Sverige via veckotidningar, julalbum och tidiga serietidningar. Det mesta av detta material finns tillgängligt på Göteborgs universitetsbibliotek i form av läsesalslån. I några fall har jag privata exemplar. Under rubriken "Valiantserien till Sverige", s. 28-30, går jag igenom detta tidningsmaterial från 1930- och 1940-talen.

Manuscript Press startade 1982 en storstilad häftad nyutgåva, *Prince Valiant. An American Epic*, redigerad av Rick Norwood. Den trycktes i det ursprungliga, stora, broadsheet-formatet, och var främst avsedd för samlare. Broadsheet-formatet var dagstidningarnas typiska format större delen av 1900-talet, innan den allmänna övergången till tabloid. Varje utgåva av *An American Epic* omfattade en årgång, i en upplaga på 1500 nummerade exemplar. Tyvärr avbröts utgivningen efter de tre årgångarna 1937, 1938 och 1940.¹¹

I Skandinavien inledde danska Interpresse en albumserie av Fosters hela produktion men den avbröts efter 19 nummer och det blev Carlsens Comics som på 1980- och 1990-talen åstadkom en fullständig dansk utgåva i 40 band och senare en liknande svensk. Den danska utgåvan var i formatet 25 X 24 cm, mindre än broadsheet, men större än dess svenska motsvarighet, som också omfattade 40 band (utgivna 1991-2007).

Samma amerikanska bolag som gett ut *The Companion*, Fantagraphics, började 2009 ge ut hela Valiantserien i inbundna böcker, två årgångar i varje band. De var mindre i storlek än originalformatet, men stor omsorg hade lagts ner på att återge originalens färger och den ursprungliga texten. Hittills finns sex volymer tillgängliga som tillsammans återger originalplanschererna 1937–1948. I varje volym finns några textsidor med ofta värdefulla kommentarer. I denna uppsats använder jag genomgående Fantagraphics *Prince Valiant* som referens. Det är framför allt i volym I, årgångarna 1937-1938, som jag hittat mitt material. Min slutpunkt är plansch 94, från den 27/11 1938.¹²

¹⁰ Kane, Brian M. *The Definitive Prince Valiant Companion* (Seattle, 2009).

¹¹ Foster, Hal, *Prince Valiant. An American Epic* (Wayne, New Jersey, 1982).

¹² Foster, Hal, *Prince Valiant, Vol. I – VI, 1937-1938, 1939-1940, 1941-1942, 1943-1944, 1945-1946 och 1947-1948* (Seattle, 2009-2013).

TEORI

Det mesta som hittills skrivits om Hal Fosters serie har varit ensidigt inriktat på upphovsmannen, med tyngdpunkt på hans skicklighet som tecknare. Tidigt bestämde jag mig för att i stället inta ett läsarperspektiv. Därför har det varit naturligt att titta på den diskussion om "författarens död" som förts av Roland Barthes, Michel Foucault och Julia Kristeva alltsedan 1960-talet. Den diskussionen har samtidigt betonat textens och receptionens ökande betydelse. En annan diskussion gäller genrebegreppet och där kommer jag att ansluta mig till de resonemang som förts av framför allt Hans Robert Jauss och Alistair Fowler. Berättarteorin, narratologin, som den utvecklats av Gérard Genette och de många som följt i hans fotspår, är självklart applicerbar på Prins Valiant, men jag väljer att inte specifikt utnyttja deras system i analysen.

UPPHOVSMANNEN TONAR BORT

Med artikeln "La mort de l'auteur" (1968) - "Författarens död" - angrep Roland Barthes det förhärskande litteraturhistoriska synsättet "tyranniskt centrerat på författaren, hans person, hans liv, hans smak, hans känslor" och dess vana att söka förklaringen till verket i författarpersonen. Texten är enligt Barthes inte ett original, ett budskap från "Författarguden", den är en väv av citat och författarens enda makt ligger i att blanda skrivningar.¹³ Här anknyter Barthes till psykoanalytikern Julia Kristeva som 1966 myntade begreppet intertextualitet (Ett verk får sin innebörd av tidigare verk genom citat, lån och transformationer). Kristeva såg varje text som en mosaik av citat och som en del av en större textmosaik. Alla ord är redan använda.¹⁴ Ett liknande synsätt växte fram också inom konstteorin, kring konstnärens "vokabulär". Schweizaren Heinrich Wölfflin konstaterade redan i början av 1900-talet: "alla målningar bygger mer på andra målningar än på direkt observation".¹⁵ Barthes utnämner den opersonlige skrivaren till författarens efterträdare, skrivaren som tar från den enorma uppslagsboken av tecken. Barthes var strukturalist och semiotiker, med ambitionen att kartlägga samhällets teckensystem. Barthes flyttar över vikten till läsaren, "textens enhet ligger inte i ursprunget, utan i destinationen". Läsaren är den verkliga skaparen av textens mening, läsaren är den plats där mångfalden fokuseras.

¹³ Barthes, Roland, *Image, Music, Text. Essays selected and translated by Stephen Heath* (Waukegan, Illinois, 1977). Där ingår *The Death of the Author*, från 1968. Citatet är min översättning efter Heath, s. 143

¹⁴ Kristeva, Julia, *Recherches pour une sémanalyse* (Paris, 1969). I denna första volym med hennes essayer ingår två som sedan översattes till engelska, "World, Dialog and Novel" (1966) och "The Bounded Text (1966-67). De återfinns i *Desire in Language. A semiotic Approach to Literature and Art* (New York, 1980), redigerad av Leon S. Roudiez. Kristeva utgår från Mikhail Bakhtin när hon använder mosaikmetaforen i "The Bounded text", *Desire*, s. 66.

¹⁵ Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, (München, 1915) s. 249. För "vokabulär", se E.H. Gombrich, *Art and . A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, (femte upplagan, Oxford, 1977) s. 268.

Men Barthes läsare är abstrakt, och jag kan inte följa honom när han deklarerar att denne läsare är "utan historia, biografi, psykologi". Det blir bara konstigt. Han tycks här avsäga sig betydelsen av en samhällelig kontext kring läsaren/läsarna. Barthes spänner dikotomin författare–läsare mycket hårt. Essäns slutmening lyder: "Priset för läsarens födelse är författarens död."¹⁶

Foucault deltog också i utplånandet av författaren. Ett år efter Barthes dödförklaring, 1969, ifrågasatte han i *Qu' est-ce qu'un auteur?* ("Vad är en författare?") t.o.m. det fortsatta användandet av begrepp som verk och skrift samt diskuterade problemen med autenticitet och originalitet i samband med ett författarnamn. Man skall inte längre fråga sig "Vem har talat?"¹⁷

Det här perspektivet som Kristeva, Barthes, Foucault och andra lanserade vid 1960-talets slut fick stort genomslag i forskarkretsar. Författarpersonligheten var tydligen som mest misskänd inom svensk litteraturvetenskap under det postkulturella 1980-talet, men trots allt var nyheten om hans/hennes död betydligt överdriven. Författargestalterna florerade hela tiden i massmedia och har under de senaste årtiondena blivit föremål för en förnyad vetenskaplig diskussion.

De franska forskarnas upprepning kring författarbegreppet var uppfriskande. Den tidigare synen hade varit begränsande, nu vidgades möjligheterna. Utan att skriva under på deras mer drastiska formuleringar kommer jag att i min uppsats positionera mig i en syn på stoffet där upphovsmannen hålls långt i bakgrunden och där Valiantberättelsen ses som ett speciellt mönster, men som en försvinnande liten bit, ingående i den enorma litterära mosaiken av äventyrsberättelser.

GENRE

Om man vill orientera sig i den svindlande stora textmosaik, kan man först begränsa sig till berättelser - i vid mening. Som nästa steg är begreppet genre användbart. Vad är då en genre? I slutet av 1930-talet, samtidigt som Valiantserien, lanserades de första pocketböckerna i England. Deras genomslag i Sverige skulle komma först 20 år senare. Texterna höll kvalitet, men kunde köpas "till priset av tio cigaretter". Pionjärföretaget

¹⁶ Barthes, *The Death of the Author*, s. 148. Kjell Espmark betonar: "denna intertextualitet som varje text är fången i får inte förväxlas med något textens ursprung; att söka 'källor' och 'inflytanden' är att hemfalla åt myten om härstamning.", och efter Barthes kallar han intertextuella citat för "citat utan citationstecken". Kjell Espmark, *Dialoger* (Stockholm, 1985), s. 19.

¹⁷ Michel Foucault, "Qu' est-ce qu'un auteur?", i *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Juillet-Septembre, 1969. Översatt till svenska i Claes Entzenberger & Cecilia Hansson (red) *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, 2 (Lund, 1993).

Penguin hade inga bilder på omslagen, utom den minimala lilla pingvinsymbolen, men omslagen trycktes i olika färger som markerade innehållet: orange för fiktion, blått för biografi, grönt för deckare, osv. Det skapade ordning och reda. Det var ett sätt att uttrycka genre.

Serier, vad är då det för sorts kategori? Den moderna seriens födelse brukar anges till år 1896, då "The Yellow Kid" av Richard Felton Outcalt för första gången publicerades i tidningen New York Word. Denna buspojke i gult återkom sedan *regelbundet* i tidningens söndagsbilaga och skämtteckningarna hade *texten inne i bilderna*, två drag som har ansetts kvalificera "The Yellow Kid" till en modern serie. Andra har menat att det var den schweiziske tecknaren och humoristen Rodolphe Töpffer (1799-1846), som med sina "bildromaner" uppfann den dramatiska, komiska serien. Töpffer inte bara ritade och skrev bildberättelser, han teoretiserade också kring detta framställningssätt. "Det finns två sätt att skriva berättelser, en i kapitel, rader och ord, och som vi kallar 'litteratur', eller alternativt genom en följd av illustrationer, och som vi kallar 'bildberättelse'."¹⁸

Var det då Töpffer som uppfann den konstform som senare skulle kallas serier? Föddes den moderna serien inte i USA utan i Europa, sextio- sjuttio år före "The Yellow Kid"? Många franska seriehistoriker har hävdats detta och även den engelskfödde amerikanen David Kunze. Den danske medieforskaren Hans Cristian Christensen har behandlar denna dragkamp mellan kontinenterna om upphovsrätten och han skiljer på "Det formelle perspektiv (Europa som födested)" och "Institutionaliseringen (USA som födested)". Han menar liksom de flesta amerikanska seriehistoriker att den tecknade serien föddes först vid 1800-talets slut i USA, men han betecknar den europeiska traditionen som dess förhistoria. Det är ett rimligt domslut.¹⁹

Vad är en serie och vad är inte en serie? Många har försökt definiera det moderna seriemediet, men förslagen har varit otillräckliga, diskutabla och inneburit låsningar. Man har försökt finna en definition som avgränsar den typiska kärnan i alla serier. Den amerikanske serietecknaren Scott McCloud gav 1993 ut en undersökning av mediets struktur och grammatik – i serieform (!), *Understanding Comics: The invisible Art*. Mc Cloud kommer fram till definitionen: "Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer". Fredrik Strömberg, lärare vid serieskolan i Malmö, har gett ut *Vad är tecknade serier? - en begreppsanalys* (1993), och han avslutar den med tre egna förslag: " En berättelse som utgörs av, ofta tecknade, bilder vilka kan återges i någon form av tryckt media och vars text, om sådan förekommer, är väl integrerad i bilderna", eller "Sidoställda, orörliga bilder i

¹⁸ David Kunze, *The History of the Comic strip: The early Comic strip* (Berkley, California, 1973). Rodolphe Töpffer, *Essay de physiologie* utkom i Geneve, 1845. Den ingår i Rudolph Töpffer, *L'invention de la band dessinée*. Textes réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoit Peeters (Paris, 1994). David Kunze, *Father of the Comic strip, Rodolphe Töpffer* (Jackson, Mississippi, 2007). Citatet efter E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, s. 289.

¹⁹ Hans Christian Christensen, *Tegneseriens estetik* (Köpenhamn, 2001), s.38-42.

medveten sekvens”, eller ”Ett orörligt bildmedium som skall upplevas kronologiskt och/eller temporalt”. Både McCloud och Strömberg garderar sig mot att det skulle finnas någon ”rätt” eller slutgiltig definition. Båda lägger en klar tyngdpunkt på bildsidan i sina svar.²⁰

Valiantserien har framför allt uppmärksammats för sina bilder, men i denna uppsats kommer jag att fästa lika stor vikt vid textens roll i framförandet av berättelsen. Vi säger inte att vi ”ser” på serier, vi säger att vi *läser* serier och när vi gör det går ögat som vid annan läsning i sidled från vänster mot höger och uppifrån och ner.

Sture Hegerfors, alltsedan 1960-talet en flitig presentatör av serier, skriver om Prins Valiant i *Pratbubblan! En bok om serier* (1978): ”Foster har väl aldrig varit serietecknare i den allmänt vedertagna meningen; [...] I Prins Valiant finns inga pratbubblor, texten ligger alltid under teckningarna”. Bristen på pratbubblor minskar bildberättelsens karaktär av serie i Hegerfors ögon. Han ger här uttryck för en idag ganska vanlig syn på vad som är en serie. Strömberg pekar på amerikanen Robert Harvey som den som tydligast kräver pratbubblor för att något skall kallas serie. Detta är ju ett formellt kriterium, inte direkt ett innehållsligt. En serie utan pratbubblor – är det ingen riktig serie?²¹

Lösningen på dilemmat med pratbubblor menar jag kan sökas i den teoretiska diskussionen om hur man skall betrakta och använda genre-begreppet. Diskussionen har förts inte minst av den s.k. Konstanz-skolan (den gamla sydtyska staden fick först 1966 ett universitet). Där byggde Hans Robert Jauss och Wolfgang Iser (båda födda på 1920-talet) vidare på filosofen Hans-Georg Gadamer's idéer. Gadamer (född 1900) var hermeneutiker (intresserade sig för tolkningsfrågor) och hävdade att man vid tolkning av en kulturell företeelse alltid närmar sig föremålet med en förförståelse/fördom, att man alltid befinner sig inom en tradition med en horisont som begränsar (*Wahrheit und Methode* 1960). Jauss och Iser utvecklade tillsammans ”The Constance School of reception aesthetics”. Gérard Genette från Frankrike och Alistair Fowler från England deltog också i debatten, och även amerikanen Stanley Fish. Jag väljer att lägga honom, Genette och Iser åt sidan, och titta närmare på Jauss och Fowler.²²

Både Jauss och Fowler kritiserar formella genre-teorier och menar att en genre inte har någon minsta gemensam nämnare. Jauss utvecklar horisont- termen från Gadamer och i stället för dennes nu rätt spridda begrepp förförståelse introducerar han ”förväntningshorisont” som han gör till något ännu mer dynamiskt än Gadamer's term. Genrerna stiftar och förändrar sin horisont fortlöpande. Jauss ser dem som primärt sociala

²⁰ Scott McCloud, *Understanding Comics: The invisible Art* (Northampton, Massachusetts, 1993), på svenska 1995, *Serier, den osynliga konsten*. Hans definition finns på s.9. Fredrik Strömberg diskuterar sina definitioner i *Vad är tecknade serier*, s. 126-135.

²¹ Sture Hegerfors, *Pratbubblan. En bok om serier* (Stockholm, 1978). Valiantserien har oftast, men inte alltid texten under bilderna. Texten kan läggas i ett utrymme inom bilden, t.ex. upptill i det himmelsblå. Även om texten innebär en replik omramas den aldrig av en bubbla.

²² Beata Agrell och Ingela Nilsson, red., *Genrer och genreproblem. Teoretiska och historiska perspektiv* (Göteborg, 2003). Se t.ex. ”The research situation”, s. 10-12.

företeelser och knyter an till bibelforskningens begrepp "Sitz in leben" – livsituationen. I min förra (konstvetenskapliga) uppsats hade jag användning av Jausss' förväntningshorisont.²³

Fowler ser genrer som konventioner för produktion och förståelse av litterära texter, och hävdar att det inte är någon mening med att söka en exakt definition. Redan filosofen Ludwig Wittgenstein hade skrivit om "familienähnlichkeit" – släktttycke, och Fowler ser genre likt en släkt, vars klaner och individuella medlemmar är relaterade till varandra på olika sätt, utan att ett enda gemensamt drag nödvändigtvis delas av alla. Både Jauss och Fowler betraktar genrer som dynamiska strukturer (dynamiken ligger i deras "orenhet") som genomgår en ständig omvandling inom systemet. Genrer är föränderliga, och de kan endast definieras, avgränsas och beskrivas historiskt.²⁴

Felet med försöken att definiera vad en serie är för något har helt enkelt legat i själva målsättningen. Man har sökt seriens "själ", dess essens, och förutsatt att serier är en klass, en sluten och från andra områden avskärmad konstform. Det är mer fruktbart att se serien som en föränderlig repertoar med släktttycke. Genrebegreppet träder i funktion så snart vi uppfattar det likartade eller besläktade. En genre identifieras av likhetsrelationer, men dessa varierar, vidgas, trängs bort och kanske förvandlas systemet till nya genrer. Exempel på ett sådant skeende är när de tecknade komiska serierna och de litterära äventyrsromanerna gick ihop vid årsskiftet 1928/29. I fusionen skapades en ny genre inom seriemediet: äventyrserien, ett utmärkt exempel på hur en genre förändras historiskt och dynamiskt i Jausss och Fowlers anda.

Åter till Sture Hegerfors och hans ifrågasättande av *Prins Valiant* som en serie. Det är lite vanskligt att göra pratbubblan till något avgörande. När det moderna seriemediet föddes (institutionellt) på 1890-talet var inte pratbubblan självklar. Den sågs enligt Christensen som ett förlegat och omodernt grepp. Den förekom på 1700-talet hos William Hogarth, men det var först Georg Cruikshank som på 1820-talet använde den systematiskt i sina illustrationer. Outcault prövade den någon gång i "The Yellow Kid", men det var andra amerikanska tecknare som några år senare åter etablerade bubblorna. Pratbubblan förekom i många (men inte alla) av de första årtiondenas skämtserier. Under 1930- och 40-talen var det vanligt med text under bilderna både bland de nya äventyrserierna och bland humorserierna. Textplaceringen i pratbubblor skulle börja dominera först under efterkrigstiden och först då framstod Fosters grepp att konsekvent undvika bubblorna som speciellt. Hegerfors, som är kunnig i seriernas historik, uttrycker i det tidigare citatet ett förvånande ohistoriskt perspektiv. Trots bristen på bubblor är *Prince Valiant* tveklöst en serie.

²³ Hans Robert Jausss, "Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters" i *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, ed.: H.R. Jausss och Erich Köhler, (Heidelberg, 1968). "Teori om Medeltidens genrer", svensk översättning i Eva Haettner Aurelius & Thomas Götselius (red) *Genreteori och genrehistoria* (Lund, 1997). Bertil Malmström, *Prins Valiant. En äventyrsserie i ambivalensen mellan fantasi och realism*, magisteruppsats i Konst och bildvetenskap (Göteborg, 2010).

²⁴ Alastair Fowler, *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and Modes* (London, 1982). Dess tredje kapitel "Genrebegrepp", ingår i Haettner & Götselius (red.) *Genreteori*.

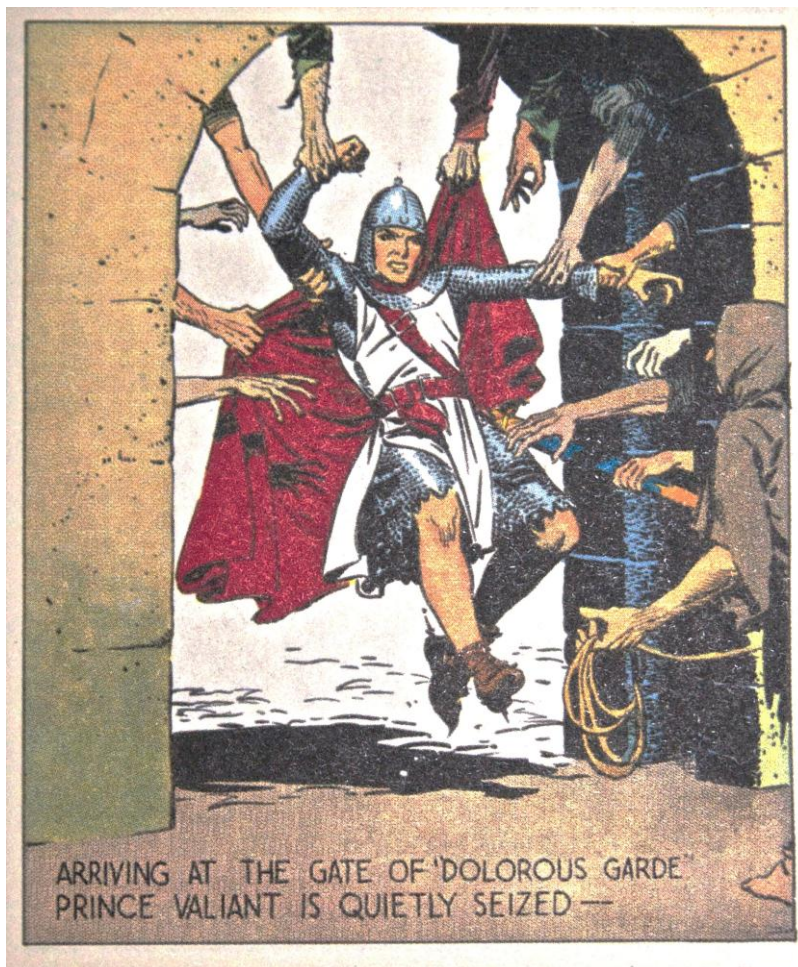


BILD 2. Plansch 63, ruta 3

METOD

Hur får man grepp om en gestalt som prins Valiant och hur kan man komma åt seriens motivhistoriska kontext? I en av berättelsens episoder hamnar prinsen i klorna på en trollkvinna. Hennes borg Dolorous Garde är sällsam. Tjänarna är inte levande människor, utan vålnader. Bilden på föregående sida visar Valiants mottagande när han för andra gången besöker borgen. Att överraskande gripas av en hand (eller flera), är en vanlig effekt inom spännings- och skräckgenren. I bilden på föregående sida finns en viss humor, och skräcken är inte så framträdande, särskilt som man vet att prinsen vid detta andra besök har oddsen på sin sida.²⁵

Denna bild kan också ses som en metafor för min metod. Ofta skrivs studier utifrån ett bestämt perspektiv, t.ex. ett semantiskt, ett postkolonialt eller utifrån genusteori. Jag växlar mellan flera infallsvinklar. Valiantserien inbjuder till associationer i olika riktningar, och närläsningen av berättelsens avsnitt har fått avgöra vilket raster jag lägger över episoderna. Någon gång finns det anledning att anlägga ett socialt klassperspektiv, en annan gång fångar ett psykoanalytiskt perspektiv det väsentliga. Ibland finns kopplingar till mer allmänskulturella fenomen, alltifrån paleontologiska fossiltolkningar till hårmode. Framför allt leder likheter till att jag förbinder serien med litterära genrer, som Jules-Verniader eller robinsonader. I vad som kan kallas intertextuella jämförelser försöker jag också se hur seriens framställning skiljer sig, bryter mot eller varierar de olika genrerna. Intratextuellt, inom serien, har jag intresserat mig för motsägelser, glipor och ambivalenser.

Ett inslag bland metoderna är den formellt bildmässiga undersökningen, en seriegrammatisk analys av rutornas storlek och disposition på sidorna, spelet mellan vertikalitet och horisontalitet i berättelsen.

²⁵ *Prins Valiant*, vol. 1, plansch 63, ruta 3 (23/4 1938). Ett av otaliga exempel på hemska händer inom filmens värld är händerna som hotande tränger fram ur väggen i Roman Polanskis *Repulsion* (1965). Ett färskare exempel är en chockande hand i Michael Haneckes *Amour* (2012).

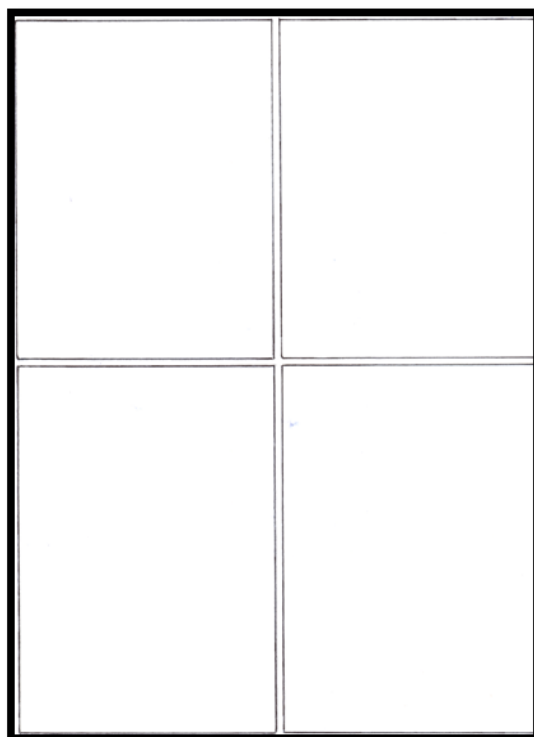
Till sist något om dilemmat personligt - objektivt. Ungdomsbegreppet har i mycket fått styra framställningen och där har jag tillåtit mig en viss retrospektion, använt egna minnen. Det akademiska textgranskande ögat är ofta strängt kritiskt till det uttryckligen personliga. Ofta accepterar man en privat bekännelse i förordet, men kräver att texten för övrigt håller en kärvare "objektiv" ton. Men det personliga kanske många gånger spelar stor roll också i hantverket, inte bara i valet av själva ämnet utan även t.ex. i valet av exempel. Så har det i varje fall varit för mig. Det finns naturligtvis risker för felkällor. En viss seriesida av Valiant väcker alltid ett minne från 17-årsåldern, av en dag då jag fick ett oväntat kärleksbrev från en flicka. En sådan association är ju rent privat och kan inte bidra till förståelsen av serieberättelsen. Men jag menar att andra minnen kan vara en hjälp och en ingång till seriens magi. I min ambition att förstå bättre vari seriens attraktion ligger har jag tillåtit mig att använda den tio-åriga pojke jag en gång var som läsarrepresentant.

RUTSTRUKTURER

Schema I

Schema II

Schema III



En rutrad kallas en **strip**. En helsida kallas en **plansch**. Schema I visar arrangemanget i en fyrstrippig plansch. Schema II är en trestrippig plansch med en liggande, eller horisontell bildruta (som i detta fall omfattar två av de vanliga rutorna). Observera att rutans format inte är identiskt med bildens format eftersom texten under bilden ofta minskar bildens höjd. Schema III visar en tvåstrippig plansch. De tvåstrippiga sidorna har oftast tre rutor i varje strip, de enskilda rutorna blir då höga i formatet. I exemplet ovan finns endast två rutor i varje strip och man kan säga att karaktären av strip då gått förlorad. En puristisk serieexpert skulle kunna säga att exemplet ovan inte är en "riktig" seriesida, utan en illustration.

HISTORIK

1. ÄVENTYRSROMANER

En spansk adelsjunker förläser sig på riddarromaner, tar sig namnet Don Quijote av la Mancha, grenslar sitt magra ök Rocinante och rider ut i världen. Det som sedan följer i Cervantes stora roman från 1605-16 är en räckta händelser som kan sägas vara äventyr – fast Cervantes berättelse ju innehåller så mycket mera än bara överraskning och spänning. Från den spanska renässansen kommer begreppet ”pícaro”, skälm, som gett namn åt den situationsfyllda pikareskgenren, med sina kringflackande hjältar. Engelska 1700-talsromaner som Fieldings *Tom Jones* (1749) kan ses som varianter av pikaresken, och Voltaires idé-satir *Candide ou L'Optimisme* (1759) drivs också fram av våldsamma händelser och snabba miljöbyten. Det går att peka på många tidiga europeiska föregångare, men äventyrsberättelser i sin moderna form, den breda genren äventyrsroman, har sina rötter i det tidiga 1800-talet. Walter Scott och hans *Waverley* (1814), *Rob Roy* (1817) och *Ivanhoe* (1819) var en tidig rot i Skottland-England, och äventyren i historisk miljö fördes vidare av bl.a. fransmännen Viktor Hugo och Alexandre Dumas den äldre, med *Notre Dame de Paris* (1830) och med *Les trois Mousquetaires* (1845). En annan rot kom från Amerika, genom James Fenimore Cooper och hans svit på fem romaner om stigfinnare och indianer, bl.a. *The Pioneers* (1823) – Skinnstrumpa, *The Last of the Mohicans* (1826) och *The Deerhunter* (1841). Eugène Sues samtidsskildring *Les Mystères de Paris* (1842- 43) fick på 1840- och 1850-talet flera efterföljare i Sverige, ett utbud som länge fick det nedsättande epitetet ”sensationsromaner”, men som riktigare kunde kallas sociala äventyrsromaner.²⁶

Jules Verne skrev om världsomseglingar och månfärder på 1860- och 1870-talen, i en genre som på 1930-talet skulle döpas till science fiction. Äventyrsromanernas träd hade vid sekelskiftet 1900 växt ut i många livskraftiga grenar. Där fanns detektivhistorierna (Conan Doyles berättelser om Sherlock Holmes - den första, *A Study in Scarlet*, kom 1887), där fanns H.G. Wells framtidsvisioner i Jules Vernes efterföljd, *The Time Machine* (1895) och *The War of the Worlds* (1898). Där fanns Vilda Västern-historierna, där fanns sjö- och sjörövarromanerna och flera andra specialiserade genrer. Edgar Rice Burroughs *Tarzan* blev i början av 1900-talet en ny hjälte i denna breda flora av populärkultur. Historien om gentlemannabarnet som växte upp bland de stora aporna i Afrikas djungel publicerades som avsnitt i häftesform av tidningen *All Story Magazine* (ett så kallat ”Pulp fiction”- magasin),

²⁶ Anders Öhman, har i *Äventyrets tid. Den sociala äventyrsromanen i Sverige 1841-1859*. Diss (Umeå, 1990), uppvärderat dessa populära romaner och bl.a. framhållit hur de till skillnad från den realistiska familjeromanen kunde skildra många olika sociala världar, genom att intrigen gav huvudpersonen (äventyraren) en friare rörlighet.

med början i oktober 1912. 1914 utkom historien som bok, *Tarzan of the Apes*. Allt som allt skulle det komma 25 böcker om apemannen, "The Lord of the Jungle". Vid denna tid fanns redan en annan form av massproducerad underhållning att läsa - de tecknade, komiska serierna. I slutet av 1920-talet skulle äventyrsromanen gå in i detta nya medium, vitalisera och förnya det.

2. ÄVENTYRSERIER

Den moderna seriens födelse anges ju till år 1896, då *The Yellow Kid* av Richard Felton Outcalt för första gången publicerades i tidningen *New York Word*. Seriemediet skulle alltså vara ungefär jämnårigt med bilen och med filmmediet. Det är inte en slump att serier på engelska heter "comics". Under de första tre årtiondena var serier uteslutande en komisk genre.²⁷

1929 brukar sägas vara äventyrseriens födelseår. "Tarzan", byggd på Burroughs berättelser, debuterade faktiskt redan november 1928 i den engelska veckotidningen *Tit-Bits* och kom därigenom otvetydigt först. Knappt två månader senare, den 7 januari 1929, trycktes Tarzan i 13 amerikanska och 2 kanadensiska tidningar. Samma dag publicerades det första rymdäventyret med "Buck Rogers" av amerikanerna Phil Nowlan och Ricard W. Kalcins, och i Belgien gjorde "Tintin" av signaturen Hergé (Georges Remi) entré tre dagar senare. Tarzan var tecknad av den 36-årige illustratören Hal Foster (Harald Rudolf Foster), uppvuxen i Kanada men verksam i Chicago. Tarzanserien tecknades med en viss realism och den syftade till spänning och action, inte humor. I Amerika har Foster fått epitetet "The father of the adventure strip". Äventyrsromanen och seriemediet hade gått samman.²⁸

Hal Fosters första Tarzanberättelse trycktes som strippar fem dagar i veckan under januari-mars 1929. Sedan tog en annan tecknare över, men Edgar Rice Burroughs var missnöjd med hur hans Tarzanfigur nu framställdes. Foster hade en litet reklambyrå, men under den stora depressionen krympte marknaden och det var svårt att få beställningar. September 1931 åtog sig därför Foster på nytt att teckna Tarzan, denna gång i form av kolorerade helsidor som trycktes en gång i veckan (dessa söndagssidor hade startat i mars det året). Arbetet med Tarzanserien höll företaget vid liv de följande åren. Den sista Tarzan-plansch Foster signerade trycktes den 2 maj 1937 – Foster hade tecknat den redan i december -36. Därefter tog Burn Hogart över Tarzan.²⁹

²⁷ För en diskussion om seriemediets födelse, se Teorikapitlet i denna uppsats, s. 13f, och min tidigare uppsats *Prins Valiant. En äventyrsserie i ambivalensen mellan fantasi och realism*, s. 3f.

²⁸ Fosters *Tarzan* finns inte tillgänglig på svenska. Det norska serieförlaget Egmont har i sin klassikerserie gett ut *Tarzan 1931-1934* (Oslo, 2007).

²⁹ En strip betyder *en* rad serierutor. En helsida, en plansch, byggs upp av flera strippar. Se schema på s. 19. Kane, *Hal Foster*, s. 65-69, 78. Den tecknare som Burroughs var missnöjd med, Rex Maxon, gjorde mellan 1929-1947 dagsstrippen, den serie i en enda rad – och i svartvitt – som fanns att läsa på vardagarna.

1930-talet blev en dynamisk tid för den nya genren i USA. Flera långlivade seriehjältar skapades under årtiondet. 1931 kom Chester Gould med den första deckarserien, *Dick Tracy*. 1934 debuterade framtidsfantasin *Flash Gordon* (Blixt Gordon) av Alex Raymond, som också det året - tillsammans med Dashiell Hammet - lanserade *Secret Agent X-9* (Agent X-9). Samma år, 1934, startade *Mandrake, the Magician* (Mandrake) av Lee Falk och Phil Davies och *Terry and the Pirates* av Milton Caniff. Zane Grays *King of the Royal Mounted* (King vid gränspolisen) kom 1935 och året därpå började Lee Falks och & Ray Moores *The Phantom* (Fantomen). *Superman* (Stålmannen) av Jerry Siegel och Joe Shuster publicerades första gången 1938, och 1939 kom *Batman* (Läderlappen) av Bob Kane och Bill Finger. En av de äventyrsserier som föddes under dessa kreativa år var Hal Fosters *Prins Valiant*.

Hal Foster övergav Tarzan eftersom han ville skapa en egen serie där han inte var begränsad av andras manus, utan själv hade full kontroll och alla rättigheter. Han ville inte enbart vara tecknare, han ville också vara berättare. Han förberedde den nya serien i över två år, första provsidan ritade han redan 1934. Till skillnad från framtidsserier som Buck Rogers och Flash Gordon, skulle den nya serien utspelas i historisk tid, under medeltiden. Huvudpersonen skulle vara en riddare vid Kung Arthurs sagoomspunna hov.

3. VALIANTSERIEN

Den 13 februari 1937 kunde amerikanska läsare i åtta olika tidningar börja följa Prins Valiants äventyr. Foster var 44 år då han startade den egna serien. Han fortsatte att leverera helsidesplanscher i över 34 år. Den 16 maj 1971 publicerades sista sidan som var tecknad av Foster själv, plansch 1788. Foster var då 78 år gammal. Denna långa svit är rätt exceptionell, de flesta äventyrsserier har genom åren haft olika tecknare och olika manusförfattare. Foster fortsatte i ytterligare nio år att skriva manus, skissa bilder och färglägga, medan tecknandet sköttes av John Cullen Murphy. Först 1980 övergav Foster definitivt Valiant och sålde serien till King Features Syndicate. Hal Foster dog i juli 1982, 89 år gammal.³⁰

Förutom den långa kontinuiteten med en och samma författare/tecknare, var Prins Valiantserien speciell genom handlingens kronologiska kontinuitet. När berättelsen börjar är prinsen en tidig tonåring, fortfarande en pojke. Han inte bara växer upp, utan gifter sig (publiceringsåret 1946) och får barn, och barnens uppväxt gestaltar sedan tidens fortsatta gång. Det är en skillnad mot de flesta seriehjältar från 1930-1940-talets gyllene era. De hade ett svävande förhållande till sina kvinnliga partners och deras äventyr börjar ständigt på nytt utan tydligt utvecklat tidssammanhang.³¹

Den historiska miljön och dess fakticitet är ytterligare en aspekt som skilde ut serien från de andra äventyrsserierna. Prins Valiant öppnade upp en ny domän: medeltidens historiska landskap med borgar, riddare och vidskepelse. I Walter Scotts efterföljd får vi följa fiktiva personer som ibland möter kända historiska gestalter – hos Scott konfronteras Ivanhoe med Kung Johan och Rickard Lejonhjärta. Foster för på ett liknande sätt, droppvis, in verkliga historiska personer, t.ex. de västromerska kejsarna Valentinianus (419-455) och Petronius Maximus (396-455), eller anknyter till dokumenterade händelser som vandalernas plundring av Rom år 455. Äventyren har en förankring i tiden för Roms nedgång, hunnernas kortvariga välde i Centraleuropa och de germanska folkvandringarna, som ju också innebar att angler och saxare slog sig ner i Britannien. På detta plan är den historiska tiden 400-talet, medeltidens gryning. Men Foster har lekt med två andra tidsepoker: Vikingatiden i Norden, från omkring 800 till 1000-talet, och högmedeltiden århundradena därefter.

³⁰ Kane, *Hal Foster*, s. 195-199.

³¹ Blixt Gordon – Dale, Mandrake – Narda, Fantomen - Diana och Stålmannen – Louise Lane är alla par, men i oetablerade förhållanden - Fantomen och Diana gifte sig dock till sist 1977. Tarzan-gestalten hade redan hos Foster en friare framtoning än i Boroughs böcker och framför allt jämfört med de klassiska familjefilmerna (1932–1948) med Johnny Weissmüller. Se Olle Sjögrens artikel "Tarzan - hjälte med många ansikten" i *Filmhäftet* 34/35 (Uppsala, 1982), s. 16-60. Paret Tarzan – Jane spelar ingen viktig roll, varken i Fosters eller i Hogarts serie.

När berättelsens vikingaskepp jagar västerut förbi Island så håller Foster fast vid 400-talet – Island är obefolkat. Riddarnas kläder, rustningar och vapen är gestaltade efter förebilder från ungefär 1050 till 1250, korstågens och trubadurernas tid, men seriens Jerusalem är en stad före Islam och före korstågen. Hela medeltiden omfattas inte av berättelsen, senmedeltiden är utanför – det finns inga riddare i plåtrustningar, inget tidigt artilleri. Det stora historiska spannet på 7-8 århundraden som Foster rörde sig inom innebar naturligtvis problem när det gällde att smälta samman tiderna till en trovärdig syntes.³²

Prins Valiant-serien förankrades inte bara i den faktiska medeltida historien utan också i dess litteratur och i senare saga och myt kring epoken. Under högmedeltiden komponerades hjälte- och riddarberättelser, alltifrån *Rolandssången* (diktad på fornfranska vid 1000-talets slut) till *Nibelungeneposet* (på forntyska omkring år 1200). Dessa epos, som framfördes sjungna/reciterade vid de många feodala hoven, kallas romanser, och de var på vers till skillnad från riddarromaner på prosa. Forskningen betraktar i dag dessa epos som verk av självständiga diktare som skrev eller dikterade efter eget sinne, även om stoffet de använde sig av kunde vara sagor och legender - ofta från keltisk/bretonsk tradition. Denna uppblomstrande genre i väst hade sina motsvarigheter österut, t.ex. det omfattande persiska verseposet *Shahname* från 1000-talets början, det bysantinska (grekiska) *Digenis Akritis* från 1100-talet och det georgiska *The Knight in the Panthers skin* från omkring 1200.³³

En central gestalt i den västliga höviska diktningen var den engelske Kung Arthur som enligt legenden samlade riddare kring sitt runda bord i slottet Camelot. Element i berättelserna kan syfta på faktiska historiska händelser så långt tillbaka som folkvandringstiden. En "Arthur" skymtar i tidigmedeltida krönikor, men försöken att göra honom till en historisk person är tvivelaktiga. Kung Arthur är en sagokung. Flera riddare, t.ex. Lancelot, Tristram och Parcival, som från början förekom i separata texter, kopplas så småningom ihop med kung Arthur och Camelot. "Sagor och sagokretsar anknyts till varandra så att det till sist skapas en 'Heroisk värld', där de olika sagornas människor och händelser hör samman."³⁴ Berättelserna om kung Arthur och riddarna av det Runda bordet, deras beskydd av damer, deras strider mot andra riddare, mot drakar och trolldom hölls levande genom hela medeltiden. Den längsta

³² Till och med en medeltidshistoriker av facket som Dick Harrison (med stort intresse för serier) är lite otydlig när han skissar upp blandningen av tidsepoker i Prins Valiant och talar om *senmedeltida* riddarideal (min kursiv). Harrison, "Det förflutna som den andre, Medeltiden i de tecknade seriernas värld", s. 25 i *Visuella spår*.

³³ Det georgiska språket har ett eget alfabet och jag har därför inte återgett originaltiteln. En översättning till engelska av Venera Urushadze, *The Knight in the Panthers skin* (Tbilisi, 1979) har varit min källa.

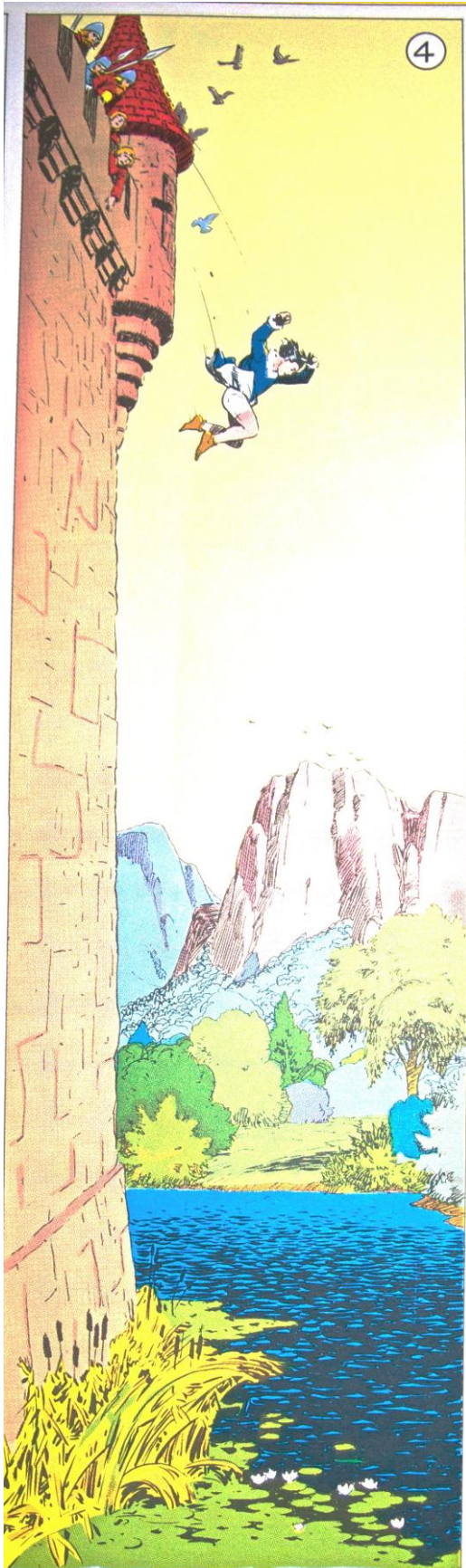
³⁴ Citatet från John Evert Härds inledning till översättningen av *Nibelungensången* (Stockholm, 1993), sid. 11. Bo Eriksson presenterar Kung Arthur och riddarna av Runda bordet i ett kapitel i *Tusen år av fantasy. Resan till Mordor* (Lund, 2007), sid. 208 – 242. Harrison diskuterar Arthurlegendens historicitet på sid. 102-103 i *Krigarnas och Helgonens tid. Västeuropas historia 400-800 e. Kr.* (Stockholm, 1999). Eva Kärfve behandlar Kung Arthur, Gawain och andra riddare på s. 99–114 i *Konsten att bli människa. Individ och myt i medeltidens riddarvärld* (Lund, 1997). Hon menar att Arthur "fortsätter leva i gråzonen mellan saga och sanning, även om mycket talar för att han varit en historisk gestalt" – en militär ledare i strider mot saxarna (s. 99 -100). Kärfve är mindre kritisk till källorna än Eriksson och Harrison.

av de sena framställningarna är Thomas Malorys *Le Morte Darthur*, ett prosaverk från 1471.³⁵ Romantiken och 1800-talet innebar ett nytt uppsving för medeltidens riddarberättelser – i dikt, måleri och forskning. Rikard Wagner tog inspiration från riddardiktningen till flera av sina operor och fransmannen Joseph Bedier återberättade kärlekssagan *Tristan och Isolde* år 1900. Delar av Arthurkretsens fantastiska riddarvärld integreras i berättelsen om Valiant. När det i seriens rubrik heter ”in the days of King Arthur” anges med detta en icke-historisk tid – sagotidens diffusa ”det var en gång”.

Efter denna bakgrundsskiss skall uppsatsens nästa avsnitt fortsätta ”att sätta in äventyrserierna och serien om prins Valiant i en allmän publikationshistorisk kontext”, genom att närmare undersöka introduktionen i Sverige under huvudsakligen 1940-talet, det årtionde då äventyrsserierna fick fäste här.³⁶

³⁵ Originalets titel har stavningen *Darthur*, utan apostrof. Liknande ”historiska” stavningar som avviker från den nutida normen har jag behållit också på andra ställen i uppsatsen.

³⁶ Uppsatsens syfte, s. 10.



BUT VAL STEPS UPON THE PARAPET AND BEFORE THEIR ASTONISHED EYES LEAPS FROM THE DIZZY HEIGHTS INTO THE MOAT BELOW.

Copyright © 1977, King Features Syndicate, Inc. World rights reserved.

35 10-9-37

BILD3. Plansch35. Ruta 4

VALIANTSERIEN TILL SVERIGE

Trevligt Sällskap 1938

Knappt ett år efter debuten i USA lanserades Fosters serie i Sverige. Åren 1937–38 fanns i Åhlen och Åkerlunds sortiment en kortlivad tidning, *Trevligt Sällskap. Veckans Roliga Tidning*, och i den dök Prins Valiant för första gången upp på svenska, i nr 1 1938. Vinjetten över serien hade inte namnet Valiant, utan "Den unge Vikingaprinzen". Två små vinjettbilder flankerar rubriken, till vänster en riddare med hjälm, sköld och svärdet i full sving, till höger den barhuvade unge Valiants glada ansikte. Serien presenteras som "olik och bättre än det mesta ni mött i serieväg". Historien berättas från början, med den plansch som skildrar hur Valiants familj flyr över havet till Britannien, men av någon anledning hoppar man sedan över plansch 2 och fortsätter med plansch 3. Serien trycktes i svartvitt. Redaktionen skriver: "Naturligtvis bör han ha ett svenskt namn, han är ju av nordisk stam". *Trevligt Sällskap* utlyste en tävling: tusen kronor som första pris för ett bra svenskt namn på prinsen. Det vinnande namnet blev "Örjan", och det ersatte "Valiant" i texten från och med nr 8. Tidningen övergav "omslag på arket", d.v.s. samma papper för hela tidningen, och fick i nr 15 ett omslag i styvare papper. Örjans äventyr flyttades då till omslagets sista sida, nu i färg. Men serien löpte inte länge, bara ett drygt halvår. *Trevligt Sällskap* nr 29 blev tidningens sista, sommaren 1938. Berättelsen avbryts efter plansch 32, mitt i en episod när väpnaren Valiant i hemlighet tagit sig in i Sir Baldons borg för att befria den fångne riddar Gawain.³⁷

Vårt Hem 1940-1945

Till skillnad från den kortvariga *Trevligt Sällskap* var *Vårt Hem* en etablerad veckotidning, startad 1921 av Johan Petter Åhlen, 1930 uppköpt av familjen Bonnier. Den räknades till kategorin familjetidningar. Månadsskiftet september-oktober 1940 kom *Vårt Hem* ut med sitt 39:e nummer för året. På dess framsida - under ett färgfoto av en ung, vacker, fönstertvättande husmor med vitt förkläde - meddelade tidningen: "Prins Valiant, ny spännande serie börjar i detta nummer". *Vårt Hem* innehöll då serierna "Kronblom" (helsida), "Kalle Anka" (halvsida), båda i färg, dessutom "Klot Johan", "Påhittiga Johansson" och "Theobald", i svartvitt. Liksom "Kronblom", var de tre senare svenska originalserier som länge funnits i tidningen. Dessutom fanns en hundserie i två-färg, "Tipp". *Vårt Hems* sju serier hösten 1940 (man skulle kunna lägga till en åttonde serie, "AlpOlle", den lilla reklamstrippen för alpblock-choklad) byggde samtliga på komik. Med Prins Valiant fick tidningen en äventyrsserie.

Hösten 1940 var det världskrig och beredskapstid. Storbritannien stod som ensam motståndare till Nazityskland. "Slaget om Storbritannien", flygstriderna över England, pågick som värst. I samma tidningsnummer som introducerade berättelsen om Valiant fanns ett tvåsidigt klippark: "Vårt svenska luftvärn". Där kunde läsaren i sann försvarsanda klippa, klistra och montera en kanon och dess servismanskap. Liksom i *Trevligt Sällskap* startade

³⁷ *Trevligt Sällskap* finns i Göteborgs Universitetsbiblioteks samlingar.

Valiant-berättelsen från början, med den sida som publicerats i USA tre och ett halvt år tidigare, 13:e februari 1937. I drygt fem års tid kunde nu *Vårt Hems* läsare följa prinsens äventyr, denna gång under originalnamnet "Valiant". Det blev sammanlagt 275 seriesidor. Tidningen avbröt berättelsen i nummer 49, november 1945, med en sida som ursprungligen publicerats i USA 17:e maj 1942. I den har Valiant och hans vapenbroder Gawain just deltagit i det lyckosamma försvaret av en belägrad borg – Sir Huberts. När serien upphörde i *Vårt Hem* hösten 1945 var världskriget slut.³⁸

Jultidningarna, 1942-1950

Vårt Hem var den tidning som under krigsåren gjorde Valiant tillgänglig för en bred läsekrets i Sverige, men det fanns också album som gavs ut till jularna. På grund av krigstidens restriktioner trycktes serien i både *Vårt Hem* och i julalbumen delvis i tvåfärg (svart-rött). Den första äventyrshjälte som publicerades i ett julalbum var Alex Raymonds Blixt Gordon (1941). Året därpå kom det första julalbumet med Valiant, "Äventyr med en vikingaprins och Riddarna av runda bordet". Där kunde läsaren i en samlad berättelse följa äventyren från plansch 1 till plansch 37 (då Valiant återvänder till Camelot med den sårade Gawain efter flykten från Baron Baldons borg). Berättelsen är något förkortad, ett fåtal sidor har redigerats bort. Omslaget visar en scen som inte alls förekommer i tidningen: Valiant föreslår sin far att de skall återerövra hans förlorade kungarike Thule, från plansch 95 (4/12 1938). Nästa julalbum, 1944, med samma underrubrik som det första, gör ett hopp framåt. Det börjar sin berättelse med plansch 7 (10/7 1938) då Valiant och Ilene förs till havs som fångar, och avslutas med plansch 112 (274 1939) när faderns kungarike Thule är återerövat. Det utgivningsåret, 1944, började också *Tarzan* och *Fantomen* komma som jultidningar, och 1945 även *Mandrake*. Valiant förekom ytterligare tre gånger som jultidning, 1946, "Vikingaprinsens vilda strid med hunnerna", 1949, "Vikingaprinsen och Aleta", samt 1950, "Striden mot saxarna". De två senare trycktes helt i fyrfärg. Redigeringen av de svenska jultidningarna kunde vara rätt hårdhänt, inte bara överhoppade sidor utan också enstaka bilder kastades om och kunde få grovt tecknade tillägg. Speciellt gäller det 1949 års album.³⁹

Karl Alfred, 1946-1953.

Den första svenska tidning som med framgång enbart ägnade sig åt serier var *Karl Alfred*. Det hade funnits försök med serietidningar tidigare, *Musse Piggtidningen* 1937 och *Veckans serier* 1942–43, men de hade inte överlevt länge. *Karl Alfreds* debutnummer 20 januari 1946 omfattade 16 sidor och kostade 25 öre. Det danska förlaget Allers stod bakom, och tidningen var en variant av den danska *Skipper Skraek* (Karl Alfred) som funnits sedan 1938. Tidningen kallade sig, med rätta, "Landets enda serietidning". Den kom ut varje vecka och hade ett blandat och till stora delar importerat innehåll. Karl Alfred själv hade sin plats på tidningens

³⁸ *Vårt Hems* alla årgångar finns i Göteborgs Universitetsbiblioteks samlingar.

³⁹ Prins Valiants samtliga Julalbum skulle finnas på KB enligt deras katalog. Men uppgiften i KB:s katalog är felaktig, de första tre, från 1942, 1944 och 1946 saknas. Däremot ingår de i Göteborgs Universitetsbiblioteks samlingar.

framsida, Prins Valiant på dess baksida, den näst "finaste" placeringen i en tidning utan omslag. Berättelsen om Valiant tog inte vid där den upphörde i *Vårt Hem*, utan började senare, med plansch 351, publicerad i USA 31 oktober 1943. Det innebär en lucka på nära ett och ett halvt år - 76 planscher som aldrig överfördes till Sverige. När historien inleds i *Karl Alfred* befinner sig Valiant i Norden, hos sin far Kungen av Thule. De första fyra numren ägnas en komisk-romantisk sidoepisod (Erik Saxaren och Ingrid), men sedan tar prinsens egna äventyr fart på nytt. Läsarna kunde nu följa Prins Valiants öden i nära åtta års tid, fram till den 15 november 1953, då *Karl Alfred* kom ut med sitt sista nummer. Vikingaprinssens äventyr avslutas mitt i en episod där Valiant och den unge Arf överlever i Thules vildmark och bygger en kanot för att ta sig hem, medan Valiants hustru Aleta fått besked att de är döda och förtvivlat gråter om natten. Denna sista sida, plansch 789, har den ursprungliga dateringen 23 mars 1952. Det innebär att totalt 438 amerikanska planscher publicerats i tidningen. I alla de svenska utgåvorna av serien, i *Trevligt Sällskap*, *Vårt Hem*, jultidningarna och *Karl Alfred*, hade skriften under bilderna en annorlunda utformning än originalets textade: vanligt tidningstryck.⁴⁰

Serieförläggaren Ebbe Zetterstad (1924-2012) har skrivit en historik över serietidningarnas pionjärtid i Sverige: "När serietidningarna kom". Han konstaterar att när *Karl Alfred* lades ner hade efterkrigssatsningarna helt förändrat situationen. Då, 1953, fanns ett trettiotal olika serietidningar på marknaden. 1950-talet brukar kallas serietidningarnas första guldålder i Sverige.⁴¹

Med den skissartade allmänna historiken över äventyrsromaner och äventyrserier och nu senast presentationen av Valiantserien och dess introduktion till Sverige, hoppas jag ha uppfyllt uppsatsens första syfte "att sätta in äventyrsserierna och serien om Prins Valiant i en allmän publikationshistorisk kontext". De nu följande kapitlen utgör uppsatsens huvuddel och består av en närläsning av *Prince Valiant*, inriktad på att "undersöka motiv och teman"... "och klargöra vilka litterära genrer som avspeglas i berättelsen och hur serien bryter mot eller varierar dessa genrer".⁴² I vissa kapitel kommer jag att knyta an till arbeten av någon teoretiker eller litteraturhistoriker.

⁴⁰ Serietidningen *Karl Alfred* (1946-1953) finns i Göteborgs universitetsbiblioteks samlingar.

⁴¹ Ebbe Zetterstad, "När serietidningarna kom" i *Seriekatalogen 1996/1997*, red. Anders Andersson (Stockholm, 1998). I samma katalog, s. 23, finns en artikel av Olle Dahllöf, "Karl Alfred & Co". *Karl Alfred* kom ut med totalt 407 nummer, och diskrepansen mot siffran 438 Valiant-planscher förklaras av att originalserien under en period på drygt ett och ett halvt år endast omfattade 2/3 av planschen. Serien var då tvåstrippig (plansch 376-459, från 23/4 1944-25/11 1945). Utrymmet för den tredje strippen upptogs av en annan serie. Orsaken var pappersrestriktioner i USA på grund av kriget. De svenska redaktörerna för *Karl Alfred* stuvade om tre tvåstrippiga planscher till två trestrippiga för att få hela sidor med enbart Prins Valiant.

⁴² Syftet, s. 7.

UNGDOM

Jag minns barndomens vassiga stränder längs åar och sjöar. Om det plötsligt kom ett plask, anade man i det ögonblicket något enormt stort i vattnet. Hade jag sen turen att få syn på gäddan, så var den alltid mindre än i den första förskräckelsen. Det kunde också hända att jag i ögonvrån uppfattade en svart, simmande rörelse alldeles nära, en fara! Faran blev genast mindre när jag såg att det var en vattensork eller kanske en snok.



BILD 4. Träsködlan. Plansch 4. Ruta 9.

1. DET FÖRSTA ÄVENTYRET

Valiantseriens upptakt skildrar hur kungen av Thule med sina följeslagare flyr över havet till Britannien, möter motstånd från de "vilda" invånarna, som dock så småningom anvisar de landsflyktiga en plats där de kan slå sig ner: en ö mitt ute i stora sumpmarker. På vägen dit skymtar de från båtarna ett monster som klafsar bort genom vassarna. När de framåt kvällen nått kullen av fast land tänder vägvisarna en stor eld: "they fear the strange things that move through the fens at night". I bildrutans förgrund ser man ett stort, svart djur som rest sig i vattnet och iakttar människorna kring den flammande elden. Scenen har likheter med upptakten i den första Tarzanberättelsen, *Tarzan of the Apes*, där den ännu ofödde Tarzans föräldrar sätts i land och överges på en öde plats i Afrika. Den första kvällen ser de nyanlända "silouetted dimly against the shadows beyond a great figure standing upright upon the ridge. For a moment it stood as though listening, and then turned slowly, and melted into the shadows of the jungle."⁴³

När flyktingarna från Thule har etablerats i sin exil – nederst på seriens tredje plansch - börjar berättelsen om prinsen.⁴⁴ Träskmarkerna är en ny lockande värld för den unge Valiant. En halv-vild, infödd pojke blir hans lekkamrat, och denne lär honom hur man fiskar och jagar. Kortfattat, i en enda ruta, markeras att Valiant vuxit och blivit ett eller två år äldre.⁴⁵ Sedan följer det första äventyret, som omfattar två planscher, med tolv rutor vardera: De två lekkamraterna angrips i sin flatbottnade lilla båt av en träsködlan och måste fly till fast mark, där de räddar sig upp i ett träd. Den stora ödlan vaktar outtröttligt nedanför, men dagen därpå tillverkar pojkarerna en fälla av trä, en sax, som de svänger ner och får att slå ihop runt ödlands hals. De kan nu fly till sin båt, medan holmen skälver under monstrets dödskamp.⁴⁶

Träsködlan har lång hals och en ännu längre stjärt, som släpar i marken. Kroppen är tung och bärs med möda upp av de fyra benen. Djurets rätta element tycks vara vattnet. Huvud och hals är fjälligt ormlika och tänderna vassa. Texten använder uttrycken "marsh lizard" och "great dragon". Sumpmarkerna sägs vara "unchanged since prehistoric times".⁴⁷

⁴³ *Prince Valiant*, plansch 1-3 (13/2–27/2 1937), vol I. Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes*, s. 10 (Toronto, 1914) - "upright" stavat med två p i originaltexten.

⁴⁴ Se uppsatsens omslagsbild, från *Prince Valiant*, vol I, plansch 3, ruta 9.

⁴⁵ *Ibid*, plansch 4, ruta 6. Bilden visar hur de två kamraterna kommer hem med två enorma gäddor.

⁴⁶ *Ibid*, plansch 4-5. *The Companion* skiljer inte ut det jag kallat "Det första äventyret" till en egen episod, utan för samman den med vad jag kallar "Häxans spådom" till en längre episod ("The Prophecy", plansch 4 -11). Se denna uppsats s. 66.

⁴⁷ En given aspekt på berättelsen är att ta fasta på "dragon", men jag har i en tidigare konstvetenskaplig magisteruppsats redan behandlat Valiant-seriens draktema, och tar därför inte upp den aspekten här.

Träsködlan har tydligt fått gestalten av en dinosaur, en sauropod, kanske närmast av typen diplodocus. Sauropoderna var jättarna bland dinosaurierna och de var alla växtätare. Träsködlans vassa tanduppsättning är därför en detalj som inte stämmer med de verkliga sauropoderna. I vilket populärkulturellt sammanhang ingår denna urtidsvarelse, träsködlan? Fenomenet dinosaurier och deras möten med publik och läsare kan vara värt en kartläggning.

Termen dinosaurier ("förskräckliga ödlor") lanserades 1841 av anatomen Richard Owen, vid ett möte i British Association for the Advancement of Science. Flera fossilfynd, i framför allt England, hade då börjat tolkas som lämningar efter utdöda, gigantiska kräldjur. I samband med den allra första världsutställningen, London 1854, började dinosaurier bli ett begrepp hos allmänheten. Rekonstruktioner i naturlig storlek av monstren, utförda i armerad betong av skulptören Waterhouse Hawkins, ingick i utställningen. Senare blev dessa skulpturer mest omtalade för att de byggde på feltolkningar.⁴⁸

Fossiljakt världen över, inte minst i USA under 1870-1880-talen, gav en rikare – och riktigare – bild av den utdöda djurvärlden. Paleontologi blev en vetenskap på modet under denna storindustriella epok i Europa och USA. Kapitalistmagnater som Andrew Carnegie, Pittsburgs stålkung, sponsrade utgrävningar och demonstrerade sin makt via exponeringar av upptäckterna. Vid sekelskiftet 1900 förevigade stålkungen sitt namn i artbeteckningen *Diplodocus Carnegii*. Skelettrekonstruktionen av diplodocus i Carnegiemuséet i Pittsburg blev över 26 meter lång (längdrekord då för dinosaurier), och Carnegie bekostade gipsavgjutningar som sändes världen över. British Museum fick högtidligt sitt exemplar 1905 och därefter följde Kaiser Wilhelm, Frankrikes president, Wien, Bologna, La Plata och Mexico City.⁴⁹

Paleontologi-vetenskapens märkvärdiga, urtida skräcködlavärld, sögs in i äventyrsgenreerna. Jules Verne var tidigt ute. Redan 1863, i sin andra roman, *Voyage au centre de la terre (Till Jordens medelpunkt)*, låter han tre män – det unga berättarjaget, hans farbror professorn och en isländsk vägvisare – ta sig ner till ett enormt underjordiskt hav där de stöter på levande fossil. De färdas på en flotte, fiskar upp för länge sedan utdöda pansarfiskar, och blir vittne till en fruktansvärd strid mellan två havsmonster, en svanödlan och en fisködlan. I *Voyage au centre de la terre* förekommer ännu inga dinosaurier.⁵⁰

⁴⁸ Adrian J. Desmond, *Archetypes and Ancestors. Paleontology in Victorian London 1850-1875* (Chicago, 1982). Desmonds *The Hotblooded Dinosaurs. A Revolution in Paleontology* (1975), diskuterar dinosaurietolkningar mer populärt och i ett bredare tidsspänn - från 1800-talets början till 1970-talet. Den svenska utgåvan, *Dinosauriernas gåta* (Stockholm, 1978), har tyvärr utelämnat hela notapparaten. En liknande historik finns i John Noble Wilford, *The Riddle of the Dinosaur* (London, 1986).

⁴⁹ Desmond, *The Hotblooded Dinosaurs*, kapitel 5, "Titanernas undergång".

⁵⁰ Svensk översättning 1973, *Till jordens medelpunkt*. Denna äldsta svenska utgåva gavs ut på nytt av Niloe-förlaget, med de ursprungliga illustrationerna av Edouard Riou (1833-1900). Riou illustrerade också romaner av Walter Scott, Victor Hugo och Alexander Dumas, och tecknade en på sin tid berömd bild av två dinosaurier i strid (Iguanodon och Megalosaurus). Fisködlan, Ichtyosaurus, och Svanödlan, Plesiosaurus, var tidiga fossilfynd av "skomakardottern" Mary Anning (1799-1847) mellan 1811-30. Vid vetenskapsmännens presentationer i

Idén med utdöda djur som överlevt in i vår tid återkommer hos den svenske populärförfattaren Julius Regis (1889-1925) i några korta berättelser från 1900-talets början. I novellen "Isöknens paradiset" övervintrar några män på en ö utanför Sibirien och de upptäcker en grotta. Därinne är varmt och där frodas jätteormbunkar. De möter ett förhistoriskt djur med ben som en elefant, lång "svans" som liknar en ödla och en hals försedd med lång, stripig, röd borst. De flyr mot utgången. Urtidsdjuret är knappast en dinosaurie, utan en fantasi-hybrid.⁵¹

Arthur Conan Doyles roman *Lost World (En förlorad värld)* kom 1912. Doyles fyra hjältar är tidstypiska i Jules Vernes anda, alla briter: två vetenskapsmän, en storviltsjägare, en journalist (berättaren) som också är framstående idrottsman. De fyra männen tar sig till en isolerad högplatå ovanför Amazonas i Sydamerika, där det visar sig att reptiler från paleontologin har överlevt in i nutid. Denna gång handlar det verkligen om dinosaurier (iguanodoner och carnosaurier), men även om svanödlor (plesiosaurier) och flygödlor (pterodaktyler), en djurvärld framför allt baserad på engelska fossilfynd.⁵²

Samma år som *Lost World* kom ut i England kom i USA de första berättelserna om Tarzan. I den åttonde Tarzan-boken, *Tarzan the Terrible (Tarzan och urfolket)*, finns också en värld av urtidsvarer, denna gång isolerad av stora moras i det inre av Afrika. De ofantliga gryf är överlevande ättlingar till Kritaepokens Triceratops (fynden av den kommer från Nordamerika). Tarzan förklarar för en apkvinnor: "did you ever hear of a triceratops? No? Well this thing that you call [I] a gryf is a triceratops and it has been extinct for hundreds of thousands of years. I have seen its skeleton in the museum in London and a figure of one restored." I *Tarzan the Terrible* lär sig Tarzan att bemästra den fruktade gryf och använda den som riddjur.⁵³

London (där kunde ingå hennes teckningar av fynden) nämnde de tidstypiskt inte Anning. Några av de män som köpte hennes fossil fick sina namn förevigade när arterna gavs latinska namn. Både Ichtyosaurus och Plesiosaurus var reptiler, men tillhörde andra ordningar än dinosaurierna. Skildringen av de två havsmonstrens kamp i *Till jordens medelpunkt*, s. 230–234, har likheter med draken Katlas strid med Lindormen i Astrid Lindgrens *Bröderna Lejonhjärta* (Stockholm, 1973), s. 238f. Den fossila djurvärlden på land ges också plats i Jules Vernes roman, dels i en dröm-fantasi och dels i en syn, efteråt ifrågasatt, av en jättemänniska som vaktar en hjord mastodonter. I båda fallen rör det sig om "urtidens väldiga däggdjur" – från tiderna efter dinosauriernas epok.

⁵¹ Refererad efter *De fem kaptenernas bord; Några Jules-Verne-historier* (Stockholm, 1925), s.109-124. Novellen trycktes först i tidningen *Kamraten* 1907: 23/24 som "Isöknens paradiset. Ett ögonvittnes berättelse om en sällsam händelse i Nord-Sibirien Julaften 1906". Det var alltså 5 år före *Lost World*. Se Dag Hedman *Den skuggomhöljde Julius Regis*, s. 51 f, *Litteratur och samhälle* (Uppsala, 2000).

⁵² Conan Doyle, *Lost World* (London, 1912). En svensk upplaga är *En försvunnen värld* (Stockholm, 1955), översättning Birger Hultstrand. 1914 mötte biopubliken för första gången en "levande" dinosaurie i *Gertie the Dinosaur*. Gertie var en sauropod tecknad av Winsor Mc Cay i en enkel konturlinje. Gertie konfronterade den moderna världens tåg och bilar i korta, komiska filmer, allt animerat i en lekfull meta-anda (Mc Cay syntes själv i filmen och demonstrerade hur han ritade Gertie).

⁵³ Edgar Rice Burroughs, *Tarzan the Terrible* (1921), kapitel VI, "The Tor-o-don". Romanen finns att läsa på nätet: *Gutenberg E-Book of Tarzan the Terrible*, by Edgar Rice Burroughs, release date jan. 2000, produced by Judy Boss. Eftersom det är en nätupplaga går det inte att ge en sidanvisning till citatet. På svenska: *Tarzan och urfolket* (Stockholm, 1924). De citerade meningarna är inte översatta i den svenska utgåvan. Redan Jules Verne

I veckotidningen *Vårt Hem* fanns på 1920-talet den fantasifulla serien om de två pojkarna *Palle och Manne*. Det var en komisk serie, men med många äventyrligheter. I ett antal nummer från år 1924 hamnar pojkarna bl.a. på Mars och på två olika Jupitermånar och på alla de tre himlakropparna råkar de ut för urtidsödlor. Seriens tokigheter bygger mycket på pojkarnas oberäknliga "urhund", som är en avläggare av Oscar Anderssons, signaturen OA: s original från 1900-talets början.⁵⁴

Tarzan-serien, som Hal Foster tecknade, innehåller också ett avsnitt med urtidsmonster i nio planscher sept.– nov. 1932, i en berättelse, *The Egyptian Saga*, som senare, efter inledningsavsnitten, förflyttas till det forntida Egypten. Tarzan når en isolerad klyfta, "elefanternas begravningsplats", och där visar det sig finnas pterodaktyler och en sauropod, Gigantosaurus (ett fantasinamn), "den störste av dem alle", samt Tyrannosaurus Rex. Liksom träsködlan i Valiant-berättelsen har Gigantosaurus ett gap med rovdjurständer. Fyra planscher ägnas åt Tarzans strid med denna sumpskogens jätte. Vid samma tid producerade Hollywood filmen *King Kong* (premiär 1933). En expedition till en tropisk ö tränger in i en värld befolkad av dinosaurier, flygödlor och jätteapan Kong. Liksom Tarzanseriens Gigantosaurus dyker filmens sauropod upp ur vattnet i en träsksjö och välter sedan sällskapets flotte, förföljer och dödar de flyende männen. I en något utförligare sekvens hugger den en man som klättrat upp i ett träd.⁵⁵

Valiant-seriens svart-tuschade träsködlan är blygsammare i storlek än Tarzanseriens Gigantosaurus och sauropoden i *King Kong*. Träsködlans utseende kan påminna om de suddiga foton och tecknade gissningar som försökt ringa in hur det mystiska odjuret i Loch Ness skulle se ut. I den myten, som blev aktuell just på 1930-talet, ingår spekulationer om att "Nessie" är en överlevare, en plesiosaurus (svanödlan) från dinosauriernas tid.⁵⁶ Träsködlans kropp ger också anledning till alternativa associationer. Det klassiska maneret

hänvisar till ett museibesök: "I Hamburgs museum har jag sett skelettet av en sådan jätteödlan". *Till jordens medelpunkt*, s.231.

⁵⁴ *Vårt Hem*, Göteborgs Universitetsbibliotek. Palle och Mannes rymdfärd utspelas i nr. 5 – 26, 1924 och omfattar också Månen och en Saturnusmåne (på den sista finns "felande länken", d.v.s. grottmänniskor). Seriefrämjandets årliga seriepris, som delats ut sedan 1987 är en plakett som heter "Urhunden" efter OA: s skapelse.

⁵⁵ Hal Foster, *Tarzan. The Egyptian Saga*, nio planscher, från sept.-nov. 1932. Ingår i en norsk nyutgåva: *Tarzan 1931-1934* (Oslo, 2007). Mötet med dinosaurierna på s. 48–58. Filmen *King Kong* producerades i Hollywood 1933 av RKO Pictures, i regi av Merian C. Cooper och Ernest B. Schoedsack, på ett manus av Edgar Wallace. Den har blivit en av den tidiga ljudfilmens klassiker, bl.a. för sina då sensationella specialeffekter (av Will O'Brian). Valiants äventyr med träsködlan publicerades först i februari 1937, men det kan vara värt att påminna om att Foster började arbeta på Valiantserien redan 1934 (se s. 23 denna uppsats). Det "Första äventyret" hör förmodligen till de tidigast utformade episoderna.

⁵⁶ Cirkusdirektören Bertram Millis utfärdade 1933 en belöning till den som kunde fånga odjuret i Loch Ness, och det var först därefter som tidningar världen över började skriva om det gåtfulla "fenomenet". I Sverige har vi ju en motsvarighet i Jämtlands Storsjöodjur.

var att återge dinosauriernas hud knottrig eller fjällig. Men träsködlan har inga hornplåtar annat än på buken och den lite glansiga kroppen påminner snarare om t.ex. ett sjölejons.⁵⁷

Valiantseriens förhistoriska monster i de vida, ”oföränderliga”, träskmarkerna är en variant av populärkulturens broderande kring de ”förskräckliga ödlorna”, så som de tedde sig på 1930-talet. Det återstår att diskutera och precisera några detaljer: lokaliseringen, rovdjurstånderna och benen.

Först lokaliseringen. *Lost World*, *Tarzan the Terrible* och *King Kong* utspelas alla i nutid. Hur gör berättelserna det rimligt att människor kan möta överlevare från urtiden? En läsare eller biobesökare under 1900-talets första årtionden accepterade troligen att kartan fortfarande innehöll vita fläckar i det inre av Sydamerika och Afrika, och oupptäckta öar i tropiska hav, även om världens kartläggning i realiteten var avslutad och de vita fläckarna utplånade. Som ett stöd för trovärdigheten räckte det att förlägga fiktionen till svåråtkomliga geografiska trakter. När Michael Crichton skrev *Jurassic Parc*, förlagan till Stephen Spielbergs film *Jurassic Park* (1993) var det inte längre möjligt att fantisera om okända öar. Crichtons berättelse är i stället en fantasi som tar stöd i genteknik och DNA-forskning. Dinosaurierna i den isolerade parken på ön är nutida laboratoriekapelser utifrån fossilt DNA.⁵⁸

Valiant-seriens upptakt har viss hjälp med trovärdigheten av att den *inte* utspelas i nutid, utan i en oklar sagatid, eller i en vag, medeltida, historisk tid. När det gäller en så avlägsen epok kan läsaren lättare övertygas om fortsatt existens av nu försvunna varelser.

För det andra, detaljen med rovdjurstånderna. I dag, på 2000-talet, är barn världen över förtrogna med dinosaurer i många varianter och i olika media. De känner ofta också till fakta om de ”verkliga” monstren. Den kunskapen var inte så allmän 1912 eller 1937. Bland det första det dinosaurie-intresserade barnet lär sig i dag är att skilja på köttätare och vegetarianer. Conan Doyles *Lost World* håller korrekt isär de två grupperna, men i *Tarzan the Terrible* är *gryf* en carnivor, och i *Tarzan-* och *Valiant-serierna* förses sauropoderna med ett rovdjurs huggtänder. Det ökar sauropodernas förskräcklighet, men gör dem till paleontologiska hybrider. Växtätarnas rovtänder är ett visst trovärdighetsproblem i dessa tidigare äventyrsberättelser.

⁵⁷ Efter de två sidorna med det ”Första äventyret” släpper berättelsen ungdomskamraten och Valiant tar ensam huvudrollen. Han möter senare ännu ett monster från urtiden: ”Rising from the mud is one of the giant prehistoric turtles that still lives in the unchanging fens.” Denna sköldpadda är mindre fantastisk än träsködlan – det finns ju faktiskt jättesköldpaddor i dagens värld. Det speciella är att seriens sköldpadda, till skillnad från de växtätande på t.ex. Galapagos, är obönhörligt aggressiv – ett rovdjur? En pil i ögat stoppar angreppet. *Prince Valiant*, vol. 1, plansch 8 (3/4 1937).

⁵⁸ Michael Crichton (1942-2008), *Jurassic Park* (New York, 1990). Hösten 2012 publicerade tidskriften *Nature* en undersökning som gav Crichtons idé om återskapade dinosaurier den slutliga dödsstöten. DNA visar sig ha en halveringstid på 521 år, vilket innebär att informationen skulle kunna lagras i högst 6,8 miljoner år, men antas vara helt oläslig redan efter 1,5 miljoner år. Dinosaurierna försvann för över 66 miljoner år sedan, så realistiska förhoppningar om att återskapa försvunna arter begränsas till mer näraliggande utdöenden, t.ex. mammutens. Dagens Nyheter, 11/10 2012, ”Hoppet ute för klonade dinosaurier”.

Men i *Tarzan the Terrible* finns en elegant förklaring till rovdjurstånderna. Ceratopsiderna var en växtätande dinosauriefamilj med många arter. Familjens karaktäristikum var en kraftig näbb och dess mest kända företrädare var *Triceratops*, tung som en elefant. När Tarzan, tillsammans med en apkvinnor belägras i ett träd av en outröttlig *Gryf* resonerar han:

“We must remember that during the ages that have elapsed since the paleontologist’s specimen lived many changes might have been wrought by evolution in the living line that have quite evidently persisted ---“. “---- the horny beak opened to disclose a full set of powerful teeth. ‘Herbivorous’ murmured the apeman. ‘Your ancestors may have been, but not you.’”⁵⁹

W.J.T. Mitchell, professor i engelska i Chicago, har skrivit en studie av dinosaurien som kulturell symbol, *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon* (1998). Mitchell är lika mycket konst- som litteraturvetare, han tar ett brett intermedialt grepp om sina ämnen och tvekar inte att hänvisa till Marx och Freud i sina analyser. I *The Last Dinosaur Book*, finner han att den föränderliga, motsägelsefulla bilden av dinosaurierna som cirkulerat i affärsverksamhet, masskultur och vetenskap har blivit ett emblem för själva samhället. Dinosaurien är det moderna samhällets totemdjur. Det är en bestickande, allmän tolkning, men något så storartat kan man knappast lägga in i Valiant-seriens korta episod med träsködlan.⁶⁰

Mitchell presenterar en historisk tablå över dinosauriebildens transformationer under 150 år, och indelar förändringarna i tre perioder: den tidigmoderna eller viktorska, 1840-1900, den moderna 1900–1960 och den postmoderna därefter. Under den viktorska perioden manifesterades nationalstaten (Storbritannien), djupt rotad i brittiska berglager, och imperiets utbredning åskådliggjordes i dinosauriernas mångfald av gestalter – likt reptiler, amfibier och stora däggdjur (t.ex. kängurur).⁶¹

Under den moderna perioden härskade den klassiska (och fortfarande vanliga) bilden av klumpiga, långsamma, träsklevande monster. Monstren framställdes som högresta - sauropoderna lyftes upp av elefantlika ben. Från 1960-talet följde en vetenskaplig ”renässans”, initierad av bl.a. den amerikanske paleontologen Robert Bakker och uttryckt i Adrian Desmonds titel *The Hotblooded Dinosaurs*. I den nutida postmoderna, globala eran, präglad av datateknik och transnationella företagskoncerner, blir dinosaurierna snabbbrörliga, intelligenta, snarast fågellika. Vissa taxonomer anser t.o.m. att de inte bör ses som reptiler, utan att de antingen utgör en egen grupp eller att de skall föras ihop med fåglarna och alltså

⁵⁹ Edgar Rice Burroughs, *Tarzan the Terrible*, Kapitel IV, “The Tor-o-Don”. Den svenska översättaren (anonym) har 1924 utelämnat passagen ovan. Jmf. not 11. Stickprov antyder att den svenska versionen är mycket fri i förhållande till originalet.

⁶⁰ W.J.T. Mitchell, *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon* (Chicago, 1998), chapter 12, The Totem Animal of Modernity, s. 77- 85. Mitchells bok har rikligt med bilder från reklam, skämtteckningar och komiska serier, däremot inga exempel från äventyrsserier.

⁶¹ Känguru-parallellen från den viktorska eran dyker fortfarande upp i *The Lost World*, applicerad på Iguanodon. Se s. 118 i svenska upplagan *En förlorad värld*.

finns än i dag. Det vetenskapliga teamet i *Jurassic Park* har karaktäristiskt nog en annan sammansättning än de fyra engelsmännen i Conan Doyles *Lost World*: en japansk genetiker, en afroamerikansk systemanalytiker, en vit sydafrikansk jaktvårdare (där finns en likhet med *Lost World*) och en amerikansk entreprenör - med brittisk accent.⁶²

Så till det tredje, det sista, detaljen med benen. Vid sekelskiftet 1900 valde paleontologerna i Pittsburg att rekonstruera *diplodocus carnegiei*'s skelett med benen rakt under kroppen, likt pelare, och den versionen skulle bli den etablerade. Rekonstruktionen segrade, men var till en början inte oemotsagd. Paleontologen O.P. Hayes gjorde 1910 en alternativ bildrekonstruktion som visar *diplodocus* med utåt vinklade ben – likt en krokodil – och en kropp som släpar tungt i marken. Dinosaurie-grupperna sågs ju som reptiler, och, man menade att med reptilers långsammare ämnesomsättning kunde de inte orkat stega omkring likt de rastlösa, egenvarma däggdjuren. Det intressanta med Valiant-seriens träsködlar är att den inte faller in i den på 1930-talet dominerande "klassiska" mallen från Michells moderna period. Träsködlans ben går ut vid sidan av kroppen, likt en krokodils. Ödlan överensstämmer snarare med Hays 1800-talsmässiga rekonstruktion. Träsködlan är farlig och tålmodig, men tung och trögrörlig. Den är omodern.

Attraktionen i "Det första äventyret" ligger dels i det fascinerande vidundret från urtiden, men också i hur pojkarna tar sig ur en hopplös situation. Fångna i trädkronan tvingas de använda sin uppfinningsförmåga och utnyttja det de har tillgängligt: trädets grenar, sina egna kläder. Med glatt humör, händighet och teknik överlistar de det enorma hotet.

⁶² Robert Bakker, *The Dinosaur Heresies* (New York, 1986). Wilford, *The Riddle of the Dinosaur*, redogör för renässansen på 1970-talet och debatten för och emot endotermi (egenvärme-varmblodighet) s.165-68 och s.180-84.

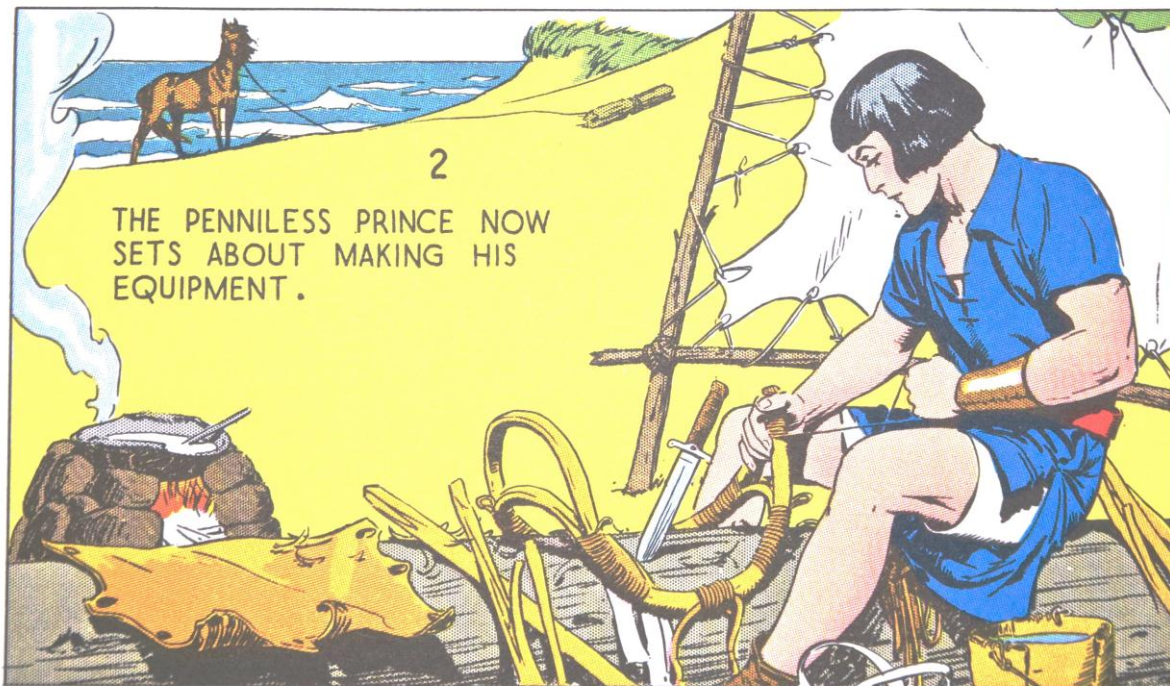


BILD 5. Sadeltillverkning. Plansch15. Ruta 2.

1. HÄSTEN – EN ROBINSONAD?

Något år efter äventyret med träsködlan lämnar den unge prinsen hemmet i sumpmarkerna för att till fots söka äventyr på fastlandet. Han stöter åter ihop med barndomskamraten, och en riddare dyker upp, självaste Sir Lancelot. Efter det mötet deklarerar Valiant: "I am going to be a knight", men kamraten påpekar: "But You must have a horse and arms and be very brave". "Then tell me how to get a horse", säger Valiant, och berättarens röst kommenterar: "Ah! The confidence of youth!".⁶³

⁶³ *Prince Valiant*, vol. 1, plansch 13 (8/5 1937), ruta 9, 10. Detta kapitel motsvarar *The Companions* episod 3, "The home-made knight". *The Companion*, s. 13.

I två planscher, med 11 respektive 8 rutor, berättas hur Valiant skaffar sig en häst. Han vandrar i flera dagar till ett dynområde vid havsstranden, där han fått höra att det finns vildhästar. Han finner så småningom en flock – och blir besviken över att de är småväxta ponnyer. Efter många misslyckade försök lyckas han till sist fånga en utvald häst som han tålmodigt tämjer och tränar. Vid första försöket i sadeln blir han avkastad, men med envishet lyckas han slutligen rida in den.⁶⁴

Var passar detta in i mosaiken av äventyrsgenrer? Den aspekt som först tränger sig på är anknytningen till rodeo och Vilda Western. Den sista rutan i varje seriesida avslutas alltid med "Next week", och därefter en sorts rubrik för följande plansch. Elfte rutan i plansch 14 annonserar: "The bronco buster". Bronco är termen för de vildhästar som med ursprung hos hästar i det spanska Mexiko spred sig norrut under 1600-talet och formade en egen ras, mustangen. Under 1700-talet blev de basen för de beridna indiankulturerna på prärien och under det sena 1800-talet blev det en del av Cowboy-tillvaron att "knäcka en Bronco", d.v.s. rida in en vildhäst. Mer om detta om en stund.

Det finns också något av *Robinson Crusoe* över hästfångsten. Defoes roman från 1719 om hur en skeppsbruten tvingas klara sig ensam på en obebodd tropisk ö har blivit en västerländsk litterär myt. Genom funderande och försök löser Robinson de praktiska problem han ställs inför. Med en hemmagjord lasso fångar han vilda lamadjur som blir hans husdjur och ger honom mjölk, kött och kläder. Under många års arbete lyckas han inte bara överleva utan bygger upp en egen liten civilisation på sin ö.⁶⁵

I Valiant-serien finns inget skeppsbrott och ingen ö, men en strand och närheten till havet. Valiant är ensam, men inte av tvång och det hela utspelas under oklar tid, kanske en hel sommar, medan Robinson tillbringar 21 år på sin ö. Likheten ligger i att båda är "utblottade" och själva måste skaffa det de behöver, och att de gör det genom trial and error. Valiant försöker först fånga hästen med det kastnät han använt till att jaga änder, men misslyckas. "He must catch his horse by the legs, so he invents and practises with a device,". Det sägs inte i texten, men det han uppfinnar är en bola. När han väl fångat hästen tillverkar han ett helt ridtyg, en sadel med stigbyglar. Kniven är hans viktiga redskap och hans jaktförmåga ger honom de skinn och det läder som behövs. Likt Robinson praktiserar han flera yrken, han blir inte bara djurskötare och hästtämjare utan snörmakare, garvare, läderhantverkare, sadelmakare. Han är inne i en självständig läroprocess – do it yourself.⁶⁶

⁶⁴ *Prince Valiant*, pl. 14-15.

⁶⁵ Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719). Senaste svenska översättning av Birgit Edlund, *Robinson Crusoe* (Uddevalla, 2010). Berättelsen har framför allt nått sin läsekrets i olika adaptationer. När det gäller lamafångsten har jag följt Henrik Wranérs *Robinson Kruse, för Sveriges ungdom fritt berättad*, 19:e upplagan (Stockholm, 1943), s. 51- 55. I originalversionen är det inte lamadjur, utan vilda getter som Robinson lyckas fånga i fallgropar (s. 163 i den fullständiga svenska utgåvan från 2010).

⁶⁶ *Prince Valiant*, Vol. 1, pl. 14, ruta 9. Citatets text fortsätter: "which in later years is to be of great value to him". Men den profetian slår aldrig in, senare i serien dyker det inte upp någon bola. En bola (av spanska boll, kula) är ett fångstredskap med (oftast) två tyngder i var sin kort repända. Repen är förenade, vid kastet snor

Martin Burgess Green, professor i engelska vid Tufts University utanför Boston har i en studie, *The Robinson Crusoe Story* (1990), tecknat Robinson-berättelsernas historia under 250 år. *Die Robinsonade* myntades i Tyskland som ett kategoribegrepp för alla variationer på Robinson-temat, och även i Frankrike talar man om *la Robinsonnade*. Green ser robinsonaderna som en genre. Defoes original skildrar Robinsons liv både före skeppsbrottet och efter det han lämnat ön, och där finns ofta religiösa reflektioner. Jean-Jacques Rousseaus drastiska bearbetning i *Emile* 1762 fick stor betydelse för följande robinsonader. Rousseau sekulariserade berättelsen, uteslöt allt det gudfruktiga, och framförallt begränsade han historien till ön. Green diskuterar ett urval av de senare varianterna, bl.a. Jules Vernes, Robert Louis Stevensons och William Goldings fram till Michel Tourniers *Vendredi* (Fredag), 1967.⁶⁷

Green menar att "We citizens of the white countries wanted to hear the story told over and over again, because it fed an appetite deep in us. It was the mythic fuel of our cultural engine". Han finner att sensmoralen i robinsonaderna förändras från utvecklingsoptimism under 1700-talet till tvivel och satir i moderna versioner. Under 1800-talet var robinsonaderna som mest populära, ofta i adaptationer där huvudpersonen bytts ut mot en familj eller en grupp. En kritisk syn på de företagsamma robinson-gestalterna var då ovanlig. Under 1900-talet har det varit tvärtom. Green tolkar myten om Robinson som både kapitalistisk, imperialistisk och rasistisk, men pekar på att där också finns en "antiimperialistisk" berättelse som hyllar individualism och självhjälp, inte hierarkier. Han skriver: "just as it has always been easy for black and brown readers to identify with Crusoe and not Friday, so it is still easy (in some sense natural) for naive readers to love the story and believe its teaching". Anknytningen mellan robinson-myten och den korta episod där Valiant ensam skaffar sig hästar och utrustning ligger i *gör det själv*-aspekten. I de lugna arbetsbilderna (ruta 9 i pl.14 och ruta 2 i pl. 15) finns samma realism som i Defoes roman.⁶⁸

Plansch 15 innehåller Valiant-seriens första storbild. Hästen har kastat ner huvudet och slagit bakut så att Valiant faller huvudstupa i sanden. Denna bild i häftig rörelse ansluter till den amerikanske Vilda Västern-målaren Frederic Remingtons (1861-1909) illustrationer och speciellt till hans skulptur i brons *The Broncho Buster* från 1895. President Theodor

bolan sig runt djurets ben. Bolan har använts av många äldre jägarkulturer, men är idag mest förknippad med den argentinska cowboyn, gauchon.

⁶⁷ Martin Burgess Green (1927 -), *The Robinson Crusoe Story* (University Park and London, 1990). Green behandlar Rousseaus *Emile* (1762) s. 33-47, Jules Vernes *L'île mystérieuse* (1874) s. 125-140, Stevensons *Treasure Island* (1883), s. 141-152, Goldings *Lord of the Flies* (1954) s.181-184, och Tourniers *Vendredi: ou Les limbes du Pacifique* (1967) s.185-195. Hos Tournier är det Fredag som är hjälten. Green nämner inte Marlen Haushofers *Die Wand* (1963), svensk översättning: Per Erik Wahlund, *Väggen* (Stockholm, 1983). *Die Wand* utspelas visserligen inte på en ö, utan i en isolerad alpdal, men temat är robinsonskt: en ensam människas, denna gång en kvinnas, vardagliga kamp för överlevnad. I *Die Wand* finns många inslag av från Robinsontraditionen, t.ex. det drabbande ovädret. Green behandlar inte heller R. Burroughs *Tarzan of the Apes*, som till en början också är något av en robinsonad. Den unge Tarzan uppfinner t.ex. själv sin lasso.

⁶⁸ Green. Citaten från s. 3 och s.19. Citationstecknen kring antiimperialistisk är mina. I Valiants ambition att bli riddare göms naturligtvis en hierarki, men en feodalt aristokratisk. Den koloniala rasismen i *Robinson Crusoe* kommer tydligast till uttryck i slutet av ö-vistelsen, i mötena med Fredag och kannibalerna.

Roosevelt fick skulpturen i gåva av Remington i början av 1900-talet och den finns fortfarande på plats i Ovala Rummet. Men skulpturen och storbilden berättar om olika kampmoment. Skulpturens mustang stegrar sig, cowboyen följer med i rörelsen, sitter stadigt i sadeln och hans högra arm sveper fritt ut i en balanserande gest. Dynamiken är uppåtriktad och heroisk. I seriens storbild är dynamiken den omvända, det är hästen som segrar och människan som misslyckas (tillfälligt). Hästen är hjälten.⁶⁹

Storbildens format, som bryter mot de stadigt löpande strip-rutorna, ger episoden i planscherna 14-15 en extra vikt och status. Den djupare innebörden handlar om vildhästen, som är brun, inte vit eller schäckig. Ett rött hästhuvud är den landsflyktige kungen av Thules emblem, och det har tidigare bara synts hos honom och hans män, inte hos Valiant. Genom att betvinga hästen erövrar den unge prinsen sina släktanspråk, sitt vapenmärke och en viktig del av sin identitet.

Valiant har tagit det första lilla steget mot att bli riddare. Han har blivit ryttare. Att rida handlar om att komma upp, att inte längre vara kort och liten. Ryttaren får överblick och rörlighet, hästens styrka och snabbhet blir hans egen. I episodens sista ruta är Valiant färdig med sina förberedelser: "As summer vanes a strangely armed Knight-to-be leaves the coast and rides out to conquer the world."⁷⁰

Här finns ett eko från både *Don Quijote* (1605) och *Les trois Mousquetaires* (1844). Innan den fattige adelsjunkern i Cervantes' roman själv tagit sig namnet Don Quijote, börjar han med att döpa sin häst, "eländigare än en ärgad kopparslant":

Fyra dagar tog det honom att fundera ut ett namn på hästen. [...] Efter mycket vridande och vändande och suddande och ändrande lyckades han komma på ett namn som han tyckte var lämpligt: han döpte hästen till Rosinante, ett i hans ögon både välklingande och klargörande namn som i sitt första led sade något om hästens härkomst (rocin: hästkrake) och i sitt andra led att den numera var den främste (ante) av alla hästkrakar.⁷¹

⁶⁹ *Prince Valiant*, plansch. 15, ruta 5. Storbilden "täcker" fyra av den fyrstrippade planschens "normala" rutor. För första gången är rutorna numrerade som ett stöd för läsaren. När serien på 1980-talet gavs ut i Skandinavien som album användes denna bild som omslag för album 1. För Remington, se Alexander Nemerov (professor i Art History i Stanford), *Frederic Remington and Turn-of-the Century America* (Yale University, 1995).

⁷⁰ *Prince Valiant*, plansch. 15, ruta 8.

⁷¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Qvixote de la Mancha* (1605), på svenska *Den snillrike riddaren Don Quijote av la Mancha* (Stockholm, 2001), s. 27.

En annan fattig adelsman är huvudperson i *De tre musketörerna*. Innan läsaren ens fått veta hjälten namn presenterar Dumas honom med reverens till Cervantes: "En ung man – låtom oss teckna hans porträtt med ett par penndrag! – föreställ er Don Quijote vid aderton års ålder...". Hans häst är liksom förebildens en krake: "gul till färgen, utan tagel i svansen, men icke utan knölar i benen ... gick med huvudet lägre än knäna." Först efter porträtt av både häst och ryttare får vi veta hjälten namn: "den unge D'Artagnan – så kallades denna andra Rosinantes Don Quixotte".⁷²

Valiants häst är visserligen ingen stridshingst, men en pigg ponny, mindre löjeväckande än Rocinante och D'Artagnans klippare. Alla tre hjältarna är fattiga, sturska och utan världserfarenhet. Valiants enkla klädsel är snarast den medeltida fotsoldatens. Hans hjälm är av läder (mindre komisk än Don Quijottes hopklistrade papphjälm) och av samma material är hans sköld och den jacka som ersätter metallbrynjan. Han är hemmagjord, men inte löjlig. Skölden bär den röda hästens märke.

⁷² Alexandre Dumas,d.ä., *Les trois Mousquetaires* (1844). Svensk översättning *De tre musketörerna* (1846). Citaten från *De tre musketörerna*, illustrerad upplaga (Stockholm, 1895), s. 6.

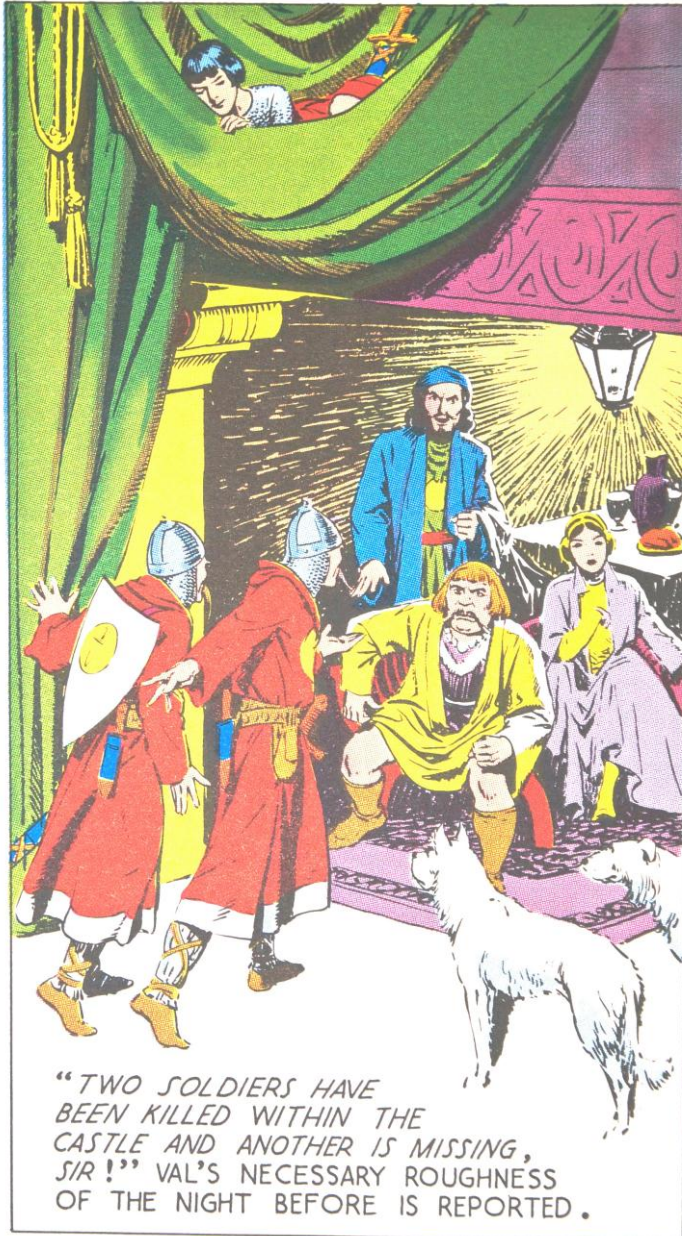


BILD 6. Valiant gömmer sig. Plansch 33, ruta 2

3. DEN SVAGES STRATEGIER

Den unge Valiant rider ut på förbjudna marker. Britterna hänvisade ju hans familj till en asyl i sumpmarkerna. Men Britannien tycks nu vara i en annan tid. De barbariska, vilda britterna från berättelsens upptakt är försvunna. I landskapet reser sig höga stenborgar - med vallgravar, vindbryggor och djupa fängelsehålor. Där rör sig riddare, soldater, tjänare och elegant klädda damer. Valiant drömmer om att bli riddare, men också riddare visar sig kunna vara lömska och fientliga. Världen är full av faror.

Prinsen har redan stött ihop med Sir Lancelot och nu dyker en annan av Det Runda Bordets ståtliga riddare upp, Sir Gawain. Bakom ryggen håller Valiant kniven beredd, men kaninen som grillas över hans lägereld doftar lockande och de två får snabbt kontakt. Gawain tar pojken med sig till Kung Arthurs borg Camelot och erbjuder honom att bli hans väpnare.⁷³ Den muntre Gawain kommer att bli en av seriens genomgående gestalter, men i de närmast följande äventyren intar han ofta inte någon hjälteroll. Han är överlägsen i att hantera lans och svärd, men blir nerklubbad, luras i bakhåll, hamnar i två olika borgars fängelsehålor, såras allvarligt och är oförmögen att strida. Det blir den unge väpnaren som gång på gång får rädda den berömde riddaren, befria och vårda honom. Till skillnad från Gawain kan Valiant ännu inte hantera lans och svärd utan får ta itu med motståndare på andra sätt. När prinsen inför deras första uppdrag utrustas med stål hjälm och riktig ringbrynja, struntar han i den vanliga krigarens långa och klumpiga brynja och väljer en lättare beväpning.⁷⁴

Den unga människan är underlägsen de vuxna i flera avseenden, t.ex. styrka och erfarenhet. Det tillhör uppväxandets villkor. Men redan barnet har förmågor där det kan vara skickligare än "de stora". Den unge prinsens tidiga äventyr ger en provkarta på den svages taktik och strategi. Den lilla människans första taktik är att **gömma sig**. Valiant smyger. Han gör sig osynlig för de vuxna. Han döljer sig i höet på höskullen, bakom draperier, i vallgravens vatten, högt upp under takbjälkarna... Ett djärvare sätt att gömma sig är **förklädnaden**, bli osynlig genom att vara någon annan. Då tar man risken att bli genomskådad och avslöjad.

⁷³ *Prince Valiant*, plansch 18, ruta 2 (29/5-1937). På väg till Camelot hamnar Gawain och Valiant i en kamp mot en drake/havskrokodil. Då jag redan behandlat denna episod i min förra magisteruppsats i konstvetenskap tar jag inte upp den här. Se *Prins Valiant. En äventyrsserie i ambivalensen mellan fantasi och realism*, s. 15-16.

⁷⁴ *Prince Valiant*, plansch 24, ruta 5.

I det första borgäventyret, "The Fake Quest" eller "The Adventure of the Ransom plot", klär Valiant ut sig till en av fiendeborgens soldater och kan på så vis ta sig in i den yttre borggården och senare röra sig också inne i själva borgen. Han ser äldre ut genom att han försett sig med en enkel lösmustasch.⁷⁵

En annan ungdomlig taktik har vi redan mött i episoden med träsködlan, **klättrandet**. Den unga kroppen är lätt och grenarna bär. Man kommer högre än de vuxna och kan osedd se bättre däruppifrån. Valiant tar sig inte bara upp i trädtoppar för att spana utan visar sig vara suverän på att klättra uppför de branta borgmurarna. Då lägger han ibland av hjälm och den korta ringbrynjan och behåller bara sin kniv. Han använder rep och tillverkar stavar för sitt klättrande in i och ut ur de fientliga borgarna. Mörkret är inte skrämmande i dessa äventyr. Det är tvärtom den svages bundsförvant. Valiant håller sig ofta dold och stilla under dagen och blir aktiv under natten. Han är trygg i mörkret och trygg i vattnet.⁷⁶

En sista möjlighet för den svage när situationen blir ohållbar är naturligtvis **flykten**. Valiant är kvick i vändningarna och snabb i benen. Också när han flyr till häst kommer han undan de tyngre beväpnade förföljarna tack vare sin lätta rustning.

Knepet att förklä sig drivs till sin yttersta spets i det andra borgäventyret. Den unga flickan Ilene söker hjälp mot Odjuret från Sintarskogen som med sitt rövarband övertagit hennes föräldrars borg. Då Gawains sår går upp på nytt, får Valiant lämna honom i en eremits hydda och ensam ta på sig uppgiften. Hängda män och hotfulla budskap kantar vägen till borgens port. Odjuret visar sig vara en jättelik man med groteskt utseende – två huggtänder i underkäken. Prinsen blir inte imponerad utan inser att Odjuret härskar genom rädsla och bestämmer sig för att spela samma spel. Det finns ju en barnlig förtjusning i att klä ut sig i **hemska masker**, bli ett spöke eller Darth Vader. Den lille blir själv skrämmande genom maskeraden. Leken ger den svage tillfällig överlägsenhet. Det finns gäss i borgens vallgrav. Valiant simmar under vattnet och fångar en gås med ett grepp om foten. Han flår fågeln och tillverkar en demonmask. Med masken lyckas han inte bara skrämna Odjuret så grundligt att denne dör (hjärtattack?) utan vållar så småningom sådan panik bland hans vidskepliga anhang inne i borgen att de överger den.⁷⁷

⁷⁵ Detta äventyr, "Det falska uppdraget" eller "Äventyret med lösensumme-konspirationen", förbereds redan i plansch 22, startar på allvar med plansch 24 och avslutas med plansch 38. Historien blir med sina 13 planscher det längsta av de tre borgäventyren.

⁷⁶ Italo Calvinos *Il barone rampante* (1957), på svenska *Klätterbaronen* (1959), är romanen framför andra om flykten från marken och ett klättrande liv. Tarzan är ju också ett exempel på trädlevande tillvaro.

⁷⁷ *Ogre* – Odjuret, är ett uttryck som första gången dyker upp i Cretien de Troyes *Perceval, li contes del graal* från 1100-talet. En besläktad term "orcneas" i *Beowulf* uppges ha inspirerat Tolkien till ordet "orc". I folklore är ogre en sorts jätte med svagt intellekt, som lätt kan överlistas av ett påhittigt barn. Se Carol Rose, *Giants, Monsters & Dragons. An Encyclopedia of Folklore, Legend and Myth*, s. 274-276 (New York, 2001) och Katerine Briggs, *Dictionary of Fairies, Hobgoblins, Brownies,, Bogies and other Supernatural Creatures*, uppslagsordet "Ogre" (New York, 1976). Äventyret med Odjuret från Sintarskogen löper över 10 planscher, *Prince Valiant*, plansch 44-54. Redan den falska damen som söker hjälp i det första borgäventyret påstår att ett "ogre" tagit över hennes borg.

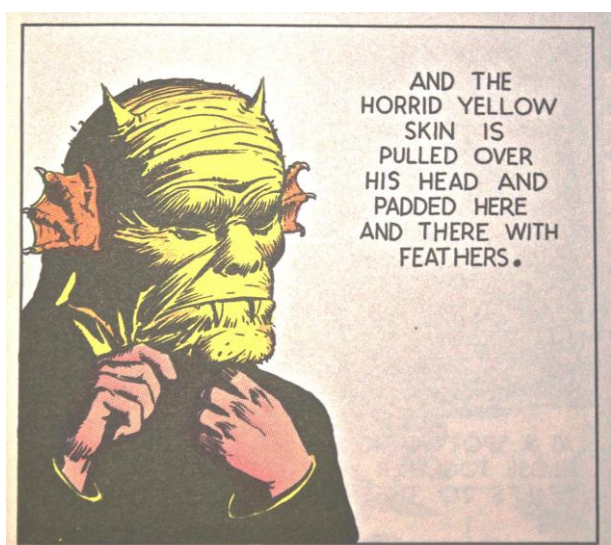


BILD 7. Demonmasken. Plansch 46, ruta 3

En standardiserad upptakt i de medeltida Arthursagorna är att en kvinna i nöd anländer till Camelot och berättar om en ondskefull riddare eller ett monster som drabbat henne och hennes borg. Någon av Det Runda Bordets riddare tar då på sig uppdraget att ställa allt till rätta och rider iväg. Detta mönster går igen i Valiantserien, där en sådan scen inleder de två första borgäventyren. I det första fallet är kvinnan en bedragerska som för baron Baldons räkning vill locka iväg Gawain till en avlägsen borg, bara för att där leda honom i en fälla. I det andra fallet är det den blonda Ilene i sin vita klänning som söker hjälp.

Attraktionen i dessa berättelser om tillfångataganden och befrielser ligger i den svages förmåga. Det är uppmuntrande och tillfredställande att följa hur den unge hjälper eller ersätter den vuxne. Oftast är Valiant ensam aktör. Han är vältränad, snabb och uppfinningsrik och verkar känna till eller hittar på en mängd tekniska knep. Här ligger också en njutning för läsaren, av närmast didaktisk art. Man får inte bara veta "att", utan "hur". Jaså, så kan man göra för att ta sig uppför en hög mur! Så tillverkar man en mask av en gås! Man lär sig i farten också de medeltida borgarnas konstruktion och arkitektur. Särskilt instruktivt sker det med den första borgen, baron Baldons. Tempot i berättelsen är högt. Valiant rör sig snabbt och lätt. *Nimble* är nyckelordet för att beskriva honom: "his ... nimble style of fighting", "nimble Val speeds into the darkening forest", "Valiant's nimble Wit". Prinsen tycks aldrig förlora sitt mod eller sin förmåga att kvicktänkt lösa en situation.⁷⁸

⁷⁸ *Prince Valiant*, plansch 24, ruta 5, plansch 28, ruta 5 och plansch 43, ruta 1. Gåsmasken tillverkas i plansch 45f.

Världen är inte enbart brutal och farlig. Förälskelsen, den första kärleken, hör också ungdomen till. Valiant och Ilene har snabbt bara ögon för varandra och mycket att prata om. Den äldre Gawain iaktar roat deras förälskelse. Den är öppen, ömsesidig och full av tillförsikt: "... to these young people there was no thought of failure. Val would conquer kings for sweet Ilene, and Ilene just knew he could do it."⁷⁹

Valiant släpper ut Ilenes föräldrar ur (deras egna) fängelsehålor och de får tillbaka sin borg. Ilene kommer hem och hon och Valiant har några svärmiska dagar. Deras kärlek är frisk och romantisk, men man får aldrig se en kyss, knappast ens en riktig omfamning. På sagans vis ber Thanen den unge hjälten att önska vad han vill som belöning, "upp till en tredjedel av mitt län" och prinsen svarar att det han önskar är den mycket större belöningen att få gifta sig med Ilene. Men detta är den enda gåva Thanen inte kan ge. Ilene är redan bortlovad till en annan, och äktenskapskontraktet undertecknat. Valiant hinner inte ta itu med detta chockerande hinder, förrän plikten kallar och berättelsen tar en typiskt tvär vändning: Den sårade Sir Gawain har förts bort från eremitens hydda och hålls för andra gången fången. Det är dags för det tredje borgäventyret.

⁷⁹ *The Companions* episod 7, "The Maid Ilene", omfattar både förälskelsen, det jag kallat "Det andra borgäventyret" och det lyckliga svärmeriet därefter(plansch 39-55).

4. DOLOROUS GARDE – EN GOTISK HISTORIA?

Eremiten berättar att den som fört bort Sir Gawain är Morgan le Fey, halvsyster till Kung Arhur, ondskefull och "mistress of strange magic". Valiant rider, utan rustning, till hennes borg. Den har en ödsligare omgivning än de två tidigare – en slätt av träskmarker som sträcker sig mot horisonten (havet?). Dödskallar på pålar och svarta fåglar omger vägbanken som leder till vindbryggan. Denna borg – "the sinister castle that all men avoid" – har ett namn: Dolorous Garde. Kanske kan det översättas med "Sorgens väktare" eller "Smärtans väktare". Liksom vid Odjurets borg hänger ett horn i en kedja vid porten, Valiant blåser oförfärat en ekande stöt. Att blåsa i hornet har varit en laddad gest inom riddarepiken allt sedan den döende Roland till sist blåste i sitt horn Olifant vid Roncevalle. Ett horn spelar också en strategisk roll i Robert Brownings dramatiska monolog "Child Roland to the Dark Tower Came.", som har analyserats av den amerikanske litteraturvetaren Harold Bloom. En "childe" är en adlig yngling som ännu inte blivit riddare. Diktens "jag" rider genom ett mardrömslikt landskap, passerar vanställda figurer och kommer till sist fram till "Svarta tornet". Trots all osäkerhet och skräck för han hornet till sina läppar: "And yet Dauntless the slug-horn to my lips I set, And blew." Efter den raden slutar dikten med att upprepa titeln "Child Roland to the Dark Tower came". Enligt Bloom övervinner hjälten/sökaren här sin förtvivlan, och han menar att dikten nedstiger mycket djupt, och att det är detta som gör dess triumfatoriska slutmusik äkta. Valiant, sitt namn trogen, blåser utan att tveka i hornet vid den skräckinjagande borgporten. Han släpps in och eskorteras vidare av en spöklik samling vakter och tjänare och verkar inte förvånad över deras underliga gestalter, bara beslutsam.⁸⁰

Dolorous Gardes inre är inte som de andra borgarnas. Det är en förvrängd, mystisk miljö. Detta äventyr börjar likna den gotiska skräckberättelsen, den genre som uppkom i mitten av 1700-talet, och vars främre tidsgräns brukar dras vid 1820. Det gotiska kan knappast ses som en historiskt begränsad genre. David Punter, professor i engelska vid universitetet i Bristol skriver: "depends on [...] how we identify and define gothic fiction, ether as a historically limited genre or as a more wide ranging and persistent tendency within fiction as a whole."⁸¹

⁸⁰ Detta kapitel om Dolorous Garde motsvarar *The Companions* episod 8, "The Sorceres", *The Companion*, s. 14. *Chanson de Roland* diktades på 1000-talet. En inte fullständig översättning gjordes av Frans G. Bengtsson i *Världslitteraturen: de stora mästerverken, del 9, Medeltidsdiktning* (Stockholm, 1929). De sista åren har det kommit två olika nyöversättningar av hela sången: Jens Nordenhök (Lund, 2009) och Leif Dupré & Gunnar Carlstedt (Stockholm, 2010). Robert Brownings (1812–1889) dikt, "Child Roland to the Dark Tower Came", ingår i Brownings *Men and Women* (1855). Harold Blooms analys finns i *How to Read and Why* (New York, London, 2000), på svenska *Hur du skall läsa och varför*, s. 82-91 (Stockholm, 2002). Bild 13 på s.75, denna uppsats, visar Valiant framför porten.

⁸¹ Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) brukar pekas ut som det äldsta exemplet på genren. Under 1790-talet dominerande dessa skräckromaner den engelska medelklassens läsning med berättelser som Ann Radcliffs *The Mystery of Udolpho* (1796) och *The Italian* (1797), samt Matthew Lewis' *The Monk* (1796). John

Det senare alternativet är det rimliga synsättet. Punter fortsätter att följa inslagen av gotisk tradition i romaner efter 1820. Nya skräckberättelser tillkom vid 1800-talets slut som också de blivit klassiska, t.ex. Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) och Bram Stokers *Dracula* (1897). 1930-talet, det årtionde som såg äventyrsseriernas uppkomst och första blomstring, inleddes med att filmen, som nu hade ljudeffekter och tal, levererade flera versioner av skräck-klassikerna.⁸²

Finns det ett gotiskt inslag i Valiantserien? De två tidigare namnlösa borgarna var verkliga, "normala". I baron Baldons är den enda groteska figuren fångelsets och tortyrkammarens vaktare, en krumböjd, lufsande gestalt. Odjuret i Sintarskogen har ett hemskt utseende, men visar sig ju vara en människa och en bluff. I scenerna där han skräms, och dör, ter han sig närmast komisk. Den som är skrämmande i det äventyret är Valiant själv, och där finns för läsaren en ambivalens. Trots att vi vet att det är Valiant bakom masken är den otäck för betraktaren. Här följer text och bild inte tätt intill varandra. Under 20 rutor, i nästan tre planscher, får vi aldrig se prinsen, bara demonen. Texten håller fast vid Valiant, men det visuella intrycket är så starkt att demonen tycks leva sitt eget liv.⁸³

Med Dolorous Garde stegras det skräckromantiska ytterligare. Morgan la Feys uppvaktning av vålnader är ingen bluff. De tillhör verkligen en annan värld. Senare, i slutet av äventyret, blir det tydligt utsagt att hon manat fram dem från underjorden.⁸⁴ Vålnaderna eskorterar Valiant till sin härskarinna, och prinsen står inför henne och kräver att Gawain frigges. Morgan le Fey är inte hemsk, utan vänlig och vacker, ligger halvt lutad mot en kudde. Hennes långa klänning är uppslitsad och i pannan bär hon ett stjärndiadem. Det är en sensuell, förförisk kvinna med tunga ögonlock, mörkt brun i håret i kontrast till den ljusa Ilene. Bakom henne står de dystra vakterna och en panter (!). Scenen har något av Hollywood-exotism över sig och den för också tankarna till kvinnobilder inom måleriet vid sekelskiftet 1800-1900. Morgan le Fey är en vamp, en femme fatale. Hon kallar Valiant, "vackra pojke", förklarar att hon älskat Gawain i många år och att hon enbart fört hit honom för att vårda hans sår. Valiant, som annars kan vara så genomskådande, uppför sig förvånande godtroget. Denna

Polidoris *The Vampire* kom 1818, och 1819 Mary Shelleys *Frankenstein*. David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day. Vol. 1, The Gothic Tradition* (New York, 1980). Ny utgåva 1995. Citatet från s. 12.

⁸² Tidiga ljudskräckfilmer är t.ex. James Whales *Frankenstein* (1931), Tod Brownings *Dracula* (1931), Carl Theodor Dreyers *Vampyr* (1931-32), Karl Freund's *The Mummy* (1932) och Rouben Mamoulians *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1932). Se Rune Waldecranz, *Filmens historia, del 2, Guldåldern 1920-1940* (Stockholm, 1986), s.627 f, s. 661, s. 687- 691. Professor Yvonne Leffler diskuterar i *Horror as Pleasure. The Aesthetics of Horror Fiction* (Göteborg, 2000), både filmpublikens och läsares relationer till skräckupplevelser.

⁸³ Det finns en likhet i ansiktstyp mellan baron Baldon och Odjuret. Odjuret med sina huggtänder är en groteskare variant av baronen. Se *Prince Valiant*, plansch 94, ruta 7 (27/11-1938), och bild 12, s. 75 i denna uppsats.

⁸⁴ Saken avgörs när Valiant placerar en talisman, ett krucifix, i vålnadernas väg. De kan inte passera. *Prince Valiant*, plansch 64, ruta 1.

besökarens naivitet är ett typiskt genredrag i många gotiska berättelser. En grov, skugglik tjänare serverar vin och söta kakor.⁸⁵

Vinet innehåller en drog och prinsen blir plötsligt kraftlös. Häxan hånskrattar, ser honom hypnotiserande i ögonen och förtrollar honom. Han kastas i en fängelsehåla, där varje natt blir utan sömn, då han ansätts av hiskeliga, omänskliga monster. Den alltid modige (dvs. "valiant") är här för första gången skräckslagen. Gawain hålls fången i en bekvämare granncell – tydligen utan att vara förtrollad. Avsikten är att han skall höra Valiants skrik om nätterna och ge vika för trollkvinnans önskan om giftermål. För att inte svälta ihjäl måste Valiant äta och dricka av det lilla som serveras honom, och det håller honom kvar i kraftlöshet. Här är äventyret mycket nära det gotiska. En mystisk borg, underliga gestalter, att vara i en obeveklig härskares våld, fångenskap, och mardrömssyner – allt detta karaktäriserade speciellt de tidiga gotiska romanerna. Den ensamma ångesten. Men Valiant är inte lik de då typiska hjältinnorna i genren, känsliga och psykologiskt fantasifulla. De odlade ofta ångesten inom sig. Prinsen fastnar inte i detta. Han är fortfarande praktisk.

Valiant lyckas rymma. En stormig natt hör han vågskvalp, förstår att det finns vatten nedanför gallerfönstret och får upp vattnet genom att hissa ner sin sko. Han dricker i hemlighet vattnet i stället för vinet med drogen och återfår långsamt sina krafter. Med ett spänne från sitt bälte som verktyg bearbetar han envist gallret i fönstret och får så småningom loss det. En ny stormig natt klämmer han sig ut i friheten. Han flyr. Prinsen har nu själv för första gången hamnat i en fängelsehåla och mött en fiende han inte kan rå på av egen förmåga. Han behöver hjälp och han uppsöker trollkarlen Merlin, kung Arthurs rådgivare. Merlin förklarar att för kunna utöva sin magi behöver han något som tillhört Morgan le Fey, och han ger Valiant en häst och en ny rustning – denna gång är tunikan över ringbrynjan vit. Valiant rider tillbaka till Dolorous Garde.⁸⁶

Den följande scenen tecknar Morgan le Fey i ett helt annat ljus än tidigare. Nu är hon den ädla damen som i spetsen för ett sällskap av (mänskliga) vänner och falkenerare rider ut på

⁸⁵ Morgan le Fey, Morgan la Faye, eller Morgan le Fay, av franskans la fée. Morgan var i de tidiga medeltida berättelserna en fé och helerska, alltså inte en människa, t.ex. i Geoffrey Monmoths *Vita Merlini* (omkring 1150). Hennes roll utvidgas i 1200-talets s.k. *Vulgatacykel*, hon fick sina ondskefulla drag och blev en antagonist till Kung Arthur och hans drottning. Släktrrelationerna utvidgas också och hon kopplas på olika sätt till Gawain. Hennes äldre syster Morgeuse görs till Gawains moder, men hos Thomas Malory (1400-tal) är Gawains mor Morgan le Fay själv. På italienska blir hennes namn Fata Morgana, och det har blivit ett uttryck för hägringar, speglingsfenomen, i t.ex. havet vid Sicilien. Katherine Briggs, *Dictionary of Faires: Hobgoblins, Bronnies, Boogies and other Supernatural creature* (New York, 1976), s.303f.

⁸⁶ Berättelser om rymningar är ett populärt inslag i äventyrlitteraturen. Edmund Dantés rymning från fängelset på ön If i Alexander Dumas roman *Le Comte de Monte-Cristo*, 1845 (Greven av Monte Cristo), är en av de mer berömda. Rymningsberättelser var något av en egen genre på 1800-talet. En del hade verklighetsbakgrund och togs ur memoarlitteraturen. Kapitelrubriker i antologin *Äfventyrens Verld* ger en bild av genren: "Flykt ur ett inkquisitionens fängelse", "Casanovas flykt ur Venedigs blykamrar", "Baron Trencks fångenskap i Magdeburg", "En fransk krigsfånges öden", "Greve Lavaletts rymning ur fängelset, berättad av honom sjelf". *Äfventyrens Verld, berättelser ur verkligheten, med 97 illustrationer*, del I och II (Stockholm, 1889 och 1890).

det feodala favoritnöjet falkjakt. När hennes fågel slagit sitt byte (en raphöna), rider Valiant ut på ängen och lyckas gripa falken. Med trollkinnans falk i famnen galopperar han därifrån och slipper med nöd och näppe undan de förföljande adelsmännen in i Merlins borg.

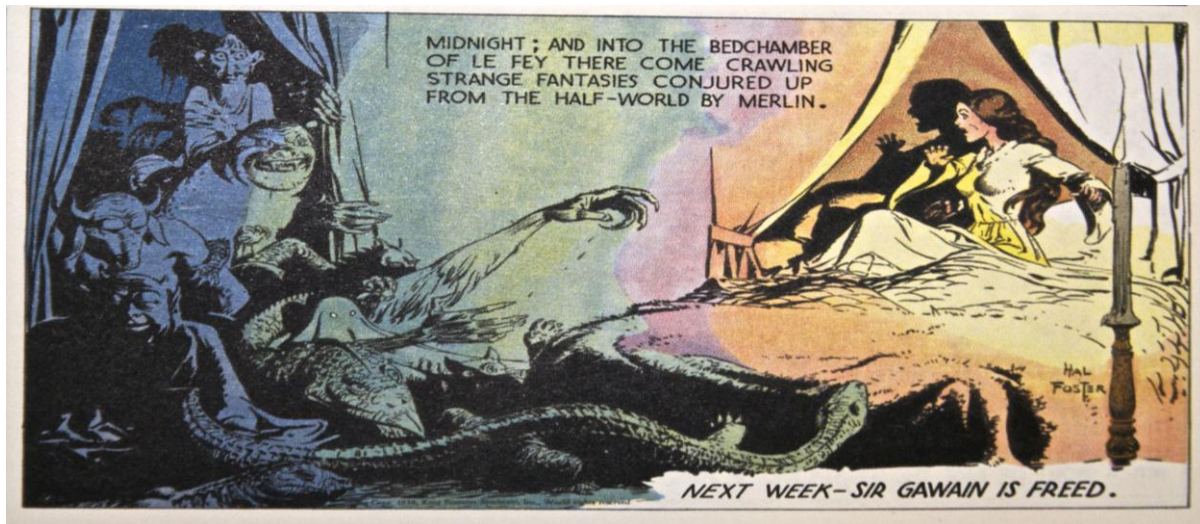


BILD 8. *Morgan le Feys skräcknätter. Plansch 62, ruta 8*

Trollkarlen har nu vad han behöver för att kasta en förtrollning över Morgan le Fey och snart är det hennes tur att varje natt hemsökas av mardrömssyner. Valiant kan tryggt återvända in i skräckens borg, där Morgan le Fey inser att Merlin har övertaget och motvilligt släpper Sir Gawain fri. Gawains avsked är artigt (och ironiskt), "Dear lady, Your interest in me is most flattering, but knowing the fate of all Your husbands, I'd make but a nervous bride-groom in this unwholesome place."⁸⁷

Hänvisningen till alla tidigare makars olycksöde öppnar associationerna till gestalter i sagotraditionen, också de med omvänt genus (Blåskägg); likaså till den italienska renässansens mest kända epos, Ludovico Ariostos långa *Orlando furioso* (1532) och Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* (1580). Den vackra häxgestalten kan följas ännu längre bakåt genom mosaiken av världsberättelser, förbi antiken (Kirke i *Odyseen*), till det äldsta av alla kända litterära verk, det mesopotamiska Gilgamesheposet. I eposets sjätte tavla finns en scen där gudinnan Ishtar, morgon- och aftonstjärnans (d.v.s. planeten Venus') gudinna, vill ha hjälten till sin make. Till skillnad från Gawain är Gilgamesh inte särskilt artig när han avvisar Ishtars frieri: "Du är en bakdörr som inte håller vindar och stormar utanför, [...] Du är

⁸⁷ Gawain har redan tidigare tackat nej till äran att gifta sig med henne "for 'tis said Your husbands seldom outlive Your first displeasure". *Prince Valiant*, plansch 58, ruta 3.

tjåran som smutsar sin bårare [...] en sko som ger skavsår.” Gilgamesh rårnar upp hennes tidigare kårleksaffårer, som alla slutat med olycka får mårnen.⁸⁸

år berättelsen om Dolorous Garde en gotisk historia? Punter misstårnker att: “Gothic may be a very difficult or even wrong term to use of single episodes, events, characters in fiction; that Gothic may most fitly be used as a term descriptive of *whole* works.” Den begrårnsningen år vål snåv. I den korta Dolorous Garde-historien (8 planscher) finns *element* som det år meningsfullt att ringa in som gotiska. Dolorous Garde-åventyret år delvis en gotisk historia. Samtidigt finns dår ett tydligt exempel på rymningsgenren och ett inslag av saga och fantasy. Den klassiska gotiska romanen kunde suggerera fram en paranoid, klaustrofobisk atmosfår – men kunde ibland dårpå leverera en rationell fårklaring till det irrationella. I Dolorous Garde-historien finns inget sådant. Vålnaderna år ”verkliga” fantomer från underjorden, trollkvinnans och trollkarlens svartkonst ifrågasåtts inte, den år faktiskt verksam. I detta år episoden ganska unik får serien.

Nåstan exakt ett år senare dyker det åter upp en vacker trollkvinna i serien, i en kort episod på drygt två planscher. Kvinnan har korpsvart hår, svart klånning och en liten ugglå på sin axel. Hon bjuder liksom Morgan le Fey på vin, men år inte fårfårisk, utan lugn och allvarlig. Hon vaktar ”Tidens grotta”. Det finns något skrårmande över henne, men hon år inte ondskefull, snarare fårmedlar hon medvetande, insikt.⁸⁹

Två år och åtta månader senare kommer serien med ytterligare en berättelse i sex planscher som också helt bejåkar magi och det övernaturliga. Det år sista gången. Historien utspelas vid magikern (eller magin) Belsatans torn i bergen ovanfår Euftrat. Åven dår finns tjånare som år dåda vålnader och ett ånnu mer konkret trolleri. Hela denna historia har en komisk touche. Åventyret i Morgan le Feys Dolorous Garde dårremot berättas med allvar.⁹⁰

⁸⁸ Hos Ariosto heter den vackra trollkvinnan *Alcina*, och hennes syster Morgana. Daar fårrekommer fårresten ett enormt sjåodjur kallat ”Orc”. Jåmfår med not 77 i kapitlet ”Den svages strategier”. Hos Tasso kallas trollkvinnan *Armida*. Håndels senare opera *Alcina* (1735) bygger på *Orlando Furioso*. Gåteborgsoperan satte upp *Alcina* 2011, se programmet, s. 20 f, ”Håndels sexhåxa” av Donna Leon. *Gilgamesheposet*, ”Han som såg Djupet”, tavla VI, s. 111-115. Nyttolkning av Lennart Warring och Taina Kantola (Stockholm, 2003). Eposet sammanstålldes i bårjan av andra årtusendet fårre år noll. Ishtar (under sumerisk tid Inanna) var kårlekens och krigets gudinna, men också associerad med dådsriket och hon var en mer motsågelsefull, polariserad gestalt ån de senare kårlekgudinnorna under antiken. Den farliga fresterskan var bara en av hennes aspekter. Se också Diane Wolkstein & Samuel Noah Kramer (1897–1990, en nestor inom kilskriftsfårskningen), *Inanna, Queen of Heaven and Earth* (New York, 1983), i åversåtning av Gunilla Hultgren, *Inanna, Himlens och Jordens drottning* (Stockholm, 1995). Åven Lennart Warring, *Inanna: Skymningens drottning* (Stockholm, 2011).

⁸⁹ Episoden bårjar i slutet av plansch 114 och avslutas i bårjan av plansch 117 (16/4 -39 till 7/5 -1939), *Prince Valiant*, vol.2 (2010). Den lilla ugglån bår vara *Minervas ugglå* (*Athene noctua*) och symbolisera visheten. Jag tånker ta upp denna episod utfårlligare i en planerad masteruppsats, daar episoden kan gå in under temat ”Riddaren och dåden”.

⁹⁰ *Prince Valiant*, vol. 3 (2011) Plansch 238-243 (31/8 -1941 till 5/10 -1941).

5. VALIANT SOM VÄRSTING

Den unge Valiant är inte bara kvick och klipsk, han har också ett oregerligt, hänsynslöst temperament. Han är lättkränkt, råkar snabbt i bråk, och väl inne i ett bråk tvekar han inte att helt göra slut på den andre. Han betar sig som en värsting.

Han är nära att sticka kniven i sin barndomskamrat, "is about to teach him a perhaps fatal lesson". Det är lite märkligt att Valiant inte känner igen kamraten, även om de båda nu vuxit till starka ynglingar. Men denna blindhet förklaras kanske av stridens hetta.⁹¹ Strax därefter kommer prinsen i munhuggning med sir Lancelots väpnare, får ner denne från hästen och har kniven framme igen. Lancelot hejdar honom med lansens: "Hold, thunders the knight ... this lad has a taste for bloodletting."⁹² Vid mötet med den gladlynte sir Gawain, blir denne plötsligt nerklubbad av en uppdykande "rovriddare". Valiant löser situationen, först med en sten i skallen på riddaren, sedan med en pil i strupen på riddarens väpnare. Både Lancelot och Gawain uppskattar hans stridslystnad och Gawain säger: "I find a good cook, a protector and a bloodthirsty humorist all in a day." Medan väpnaren ligger död har Valiant typiskt nog låtit riddaren leva, bara bundit honom förnedrande med benen i vädret.⁹³

I Camelot råkar prinsen ut för en motgång på grund av sin snarstuckenhet och det våldsamma humöret. De äldre väpnarna roar sig på den naive nykomlingens bekostnad, lurar i honom vin och skrattar åt ungtuppens skrytsamma prat. Det utlöser ett rasande slagsmål. Det är en mot många, men det är väpnarna som blir mest misshandlade. Palatsvaktens befälhavare straffar Valiant där det känns: han får inte följa med när Kung Arthurs riddarhär drar ut i ett krig, utan måste stanna i Camelot under vintern "and practise selfcontrol".⁹⁴

Följande vår får Valiants blodtörst fullt spelrum i berättelsen om fällan i skogen och de följande händelserna inne i baron Baldons borg. Det är återigen dolken som är hans viktigaste vapen och ironiskt nog bär Baldons soldater ett heraldiskt knivmärke på sina uniformer. Två av dem knivdödas, en huggs ihjäl med svärd, en slås ner med spikklubba. Valiant smyger föga ridderligt på dem bakifrån. Textens metaforer jämför honom med rovdjur. Han kastar sig över den han fällt "likt en tiger". Flera gånger kallas han "vildkatten från träskmarkerna" och i sitt arbete med dolken jämförs han med en orm eller en hök: "swift and silent as the swoop of a hawk the deadly work is done".⁹⁵

⁹¹ Det är oklart hur lång tid som gått sedan de sist sågs. Enligt berättelsen knappt ett år, men enligt herdens replik kanske flera.

⁹² *Prince Valiant*, plansch 13. Detta utspelas i *The Companions* episod 3, "The Home-Made Knight".

⁹³ *Ibid*, plansch 16. Utspelas i *The Companions* episod 4, "The Trial of Sir Negarth".

⁹⁴ *Ibid*, plansch 21–22. Händelsen har fått bli en egen (kort) episod i *The Companion*, episod 5, "From Throne Room to Dungeon". *The Companion*, s. 13.

⁹⁵ *Ibid*, plansch 13, ruta 7; plansch 28, ruta 4; plansch 29, ruta 4; plansch 41, ruta 6. Detta första borgäventyr kallas i *The Companion* "The Fake Quest", episod 6, *The Companion*, s. 13.

Senare följer Valiant (förklädd) fångvaktaren och en tjänare med matbricka in i Gawains cell med repliken: "Sir Gawain, don't you think both the jailer and the servant have outlived their usefulness?" I leende samförstånd huggs fångvaktaren och tjänaren ihjäl. Den krokryggade fångvaktarens hem är tortyrkamrarna. Läsaren kan lätt acceptera att denna groteska figur (med epitetet "brutal") förtjänar sitt öde. Problemet är snarare tjänaren. Han ansikte är framställt i en vardagligt realistiskt stil och det finns inget hotfullt över honom. Varför måste han dödas? Senare, när de två rymlingarna tagit sig in i baronens sovgemak, mördar de faktiskt inte den lätt löjlige uppsaren. Efter att först ha tvingat honom att betjäna dem, tycks de nöja sig med att binda honom med munkavle.⁹⁶

Valiant avleder vaktmanskabet så att Gawain kan fly i förväg från borgen. Men riddaren blir allvarligt sårad och lämnar en anvisning till sin väpnare om var han ligger: en död förföljare med ett svärd nerkört i bröstkorgen pekar ut en riktning. Det är en framställning som så tidigt censurerades i utgåvor av serien – svärdet retuscherades bort - att den ursprungliga, brutalare bilden länge glömdes bort.⁹⁷

När det första borgäventyret är slut, summerar berättaren (nonchalant, ironiskt och partiskt): "[...] and the adventure of the ransom plot is finished. This was but a mild adventure and it was necessary to kill only seven enemies in the way of business. The only serious happening was the wounding of Sir Gawain."⁹⁸

Det finns en obehaglig lättfärdighet i berättelsens behandling av väpnare, soldater och tjänare. Valiant är stolt över sin börd. Han är prins och fastän han ännu inte kommit upp sig socialt, har han ingen ödmjukhet, utan ser sig som speciell jämfört med vanligt folk. Han dödar gladeligen väpnare och soldater, men inte riddare. Det är riddarklassen han vill tillhöra, där finns hans kommande identitet. Rovriddaren skonas, och likaså en annan riddare som han fått omkull. Valiant nöjer sig med att banka honom med spikklubban "into a more peaceable frame of mind".⁹⁹ Först när den Röde riddaren, med sina råa repliker, vill lägga beslag på jungfru Ilene, avslutar Valiant striden utan nåd. Han river hjälmen av den liggande riddaren "and his thirsty dagger brings safety to the maid Ilene".¹⁰⁰

⁹⁶ *Prince Valiant*, plansch 33 f. Den citerade repliken i plansch 33, ruta 4.

⁹⁷ Sven Lagerström (se denna uppsats s. 9) har gjort en insats för att avslöja denna och andra retuscheringar och i att finna de ursprungliga bilderna. I den tyska utgåvan *Prins Eisenherz*, band 1, (2006) skriver översättaren Wolfgang J. Fuchs bl.a. om den tidiga censuren av vissa bilder. På förordets s. V, är de två varianterna av "vägvisaren" avbildade. Den svenska utgåvan från 1999, "Prinsen från Thule", har fortfarande den censurerade bilden, utan svärdet. Fantagraphics utgåva 2009, *Prince Valiant*, vol. 1, återger den oretuscherade originalbilden.

⁹⁸ *Prince Valiant*, plansch 38, ruta 1.

⁹⁹ När rovriddaren, Sir Negarth, skall dömas för sina ogärningar i Camelot, kliver den nyanlända Valiant fram som hans försvarare. *The Companion* har rubricerat avsnittet från och med mötet med sir Gawain fram till denna rättegång, plansch 16 -20, : "The trial of Sir Negarth." Det är då Valiant första gången uppmärksammas av kung Arthur. Uppgörelsen med den andre riddaren i *Prince Valiant*, plansch 25, ruta 7.

¹⁰⁰ *Prince Valiant*, plansch 41-42. Citatet från plansch 42, ruta 5. Striden med den Röde riddaren är seriens första utförligare svärdskamp, men en mycket okonventionell sådan. Valiant använder knappt svärdet. Jag har

Det andra borgäventyret innebär färre fysiskt döda än det första. Odjuret från Sintarskogen dör, ihjälskrämt av Valiants demon, och hans rövarband överger den hemsökta borgen. Valiant tror att det hela är avklarat och tar av sig masken av gåsskinn. Men två hårdföra sällar har dröjt sig kvar för att plundra och de upptäcker honom. Demonen som lurat dem alla är avslöjad. Nu följer en lång jakt på den obehäpnade prinsen (han har inte ens sin kniv). Denna episod är värd närmare uppmärksamhet.¹⁰¹

Jakten sträcker sig över hela fem seriesidor, och våldet, utförligheten och de många turerna ger hela avsnittet en speciell tyngd. Det vanliga är annars att ett hot klaras av snabbt, på högst en seriesida. Händelseförloppet kan inte vara lång, några timmar, fastän texten säger "all day the game has been played, from trap to trap the unarmed prince had been hunted". Uppgåelsen sker i klart dagsljus, i kontrast till de föregående fyra sidorna där händelserna huvudsakligen utspelats på natten. Valiant har ingen hjälp av något skyddande mörker. I episoden framträder en av dimensionerna i serien speciellt tydligt, vertikaliteten. De sidställda rutorna i en serie-strip innebär ju att läsaren följer berättelsen i sidled, från vänster till höger, i vända efter vända. I Valiant-serien finns också en genomgående, narrativ, rörelse i sidled. Historien utvecklar sig genom att prinsen vandrar, springer, rider – ut i världen, mot Camelot och sedan mot nya trakter och nya borgar. Det är en *horisontell* rörelse, som kanske kan sägas höras ihop med det episka i serien. Berättelsen innehåller också en *vertikal* dimension. Den kommer framför allt fram kring borgarna, kring murarnas svindlande höjder och djupet från deras bröstvärn ner till marken. När Valiant tar sig ut från baron Baldons borg, slinker han undan vaktmanskapat genom att göra ett språng ut från murkrönet. Där har serien en ovanligt drastisk disposition av sidan. En vertikalt långsträckt ruta visar hoppet ner i vallgraven och löper från överkant till nederkant i sidans mitt. Rutans utformning är unik (bild 2).¹⁰²

De två laglösas jakt på Valiant utspelas uppe i det höga kärntornet med den stenlagda borggården nedanför. Här finns ingen vallgrav att hoppa till, inget räddande vatten. Förföljarna samarbetar, och när Valiant försöker undkomma med hjälp av sitt rep, tar den ene sig upp ovanför honom och börjar utstuderat långsamt skära av repet. I en ovanlig bild, påträngande i sin närhet, ser vi snett uppifrån den hånleende, svartmuskige skurken med sina håriga händer och det vassa svärdet. Det anmärkningsvärda med denna bild är betraktarens avstånd. Det vanliga i serien är att man ser personerna i helbild, ibland i halvbild, sällan i närbild. Det finns också avståndsbilder, vyer. Liksom den berättande texten under bilderna skapar detta en distans. Denna uppsats fokuserar ju på seriens två första årgångar, 1937–1938. Under den perioden varierar antalet rutor i planscherna. Till en början

behandlat detta envig i min Konst och bild-uppsats *Prins Valiant. En äventyrsserie i ambivalensen mellan fantasi och realism*, s.32 f.

¹⁰¹ *Prince Valiant*, plansch 48-53 (8/1 1938–12/2 1938). "Det andra borgäventyret" ingår i *The Companions* episod "The Maid Ilene". *The Companion*, s. 14.

¹⁰² Bild 2, denna uppsats s. 27. Andra serietecknare har excellerat i uppbrutna kompositioner av sidornas rutsystem, t.ex. Winsor Mc Cay (som skapade *Gertie, the Dinosaur*; se not 44, denna uppsats) i *Little Nemo in Slumberland* (1905 – 1911), och Will Eisner med *Spirit* (en serie som startade 1940).

har varje plansch fyra strippar och rutorna blir följaktligen små. Senare blir sidorna ofta trestrippade och ibland till och med uppdelade i endast två bildrader med tre eller kanske två bilder i varje rad. De enstaka rutorna blir då både vertikala och naturligtvis ”större”. Bilden på skurken som skär av repet är en sådan höjdbild som täcker en hel fjärdedel av sidans utrymme.¹⁰³ Mannen syns i halvbild, men ansiktet är stort, ovanligt nära – spretigt, svart hår, slätrakad, skäggbotten markerad med blåton. Bilden känns hopträngd, den visar ingen svindlande rymd. Av Valiant får bara ansiktet och händerna rum i det nedre bildhörnet. Skillnaden i storlek mellan hans och skurkens huvud ger ett vertikalt djup.¹⁰⁴

Innan repet går av och Valiant faller, lyckas han få tag i en av de snedställda bjälkar som stöder det utskjutande bröstvärnet. Han gör en snara av det som är kvar av repet, kastar upp den över huvudet på svärdsmanen och drar ner honom. Ett ögonblick hänger rövaren halvt strypt i snaran. ”If you don’t like my necklace”, säger Valiant med ett milt, belåtet leende, ”I’ll gladly remove it.” Berättarrösten fortsätter: ”So, being a very obliging young man he lets his captive go free.” Mannen störtar ner. Textens beska humor står i stark kontrast till den ångest som uttrycks i den laglöses ansikte när han inser att han skall dö. En följd av fyra bilder skildrar denna skräck.¹⁰⁵

Det ena råskinnet ligger krossat mot stenläggningen, det andra fortsätter att försöka komma åt Valiant.¹⁰⁶ Prinsens enda tillgång är repet. Motståndaren ser ut som en viking, en skäggig krigare med hornprydd hjälm och stridsyx. Han tvingar bort Valiant från bjälken, och finalen utspelas på kärntornets tak, på en smal avsats där prinsens rep tycks ha trasslat in sig i ett galler och hindrar honom att fly vidare. En långsträckt, liggande bild visar situationen. Kompositionen, t.ex. repet och avsatsens linje, betonar det horisontella. Men läsaren vet. Bilden är laddad med vertikalitet och höjdskräck.¹⁰⁷

Krigaren närmar sig med ett grymt leende och med yxan höjd till hugg. När fienden avancerat så långt att han balanserar framför det spända repet, hoppar Valiant ut! Den förskräckte krigaren rivs med och störtar ner mot borggårdens stenar. Men repet sitter stadigt fast både i gallret och i Valiants bälte. Det hejdar hans fall. Han har spelat på sin svaghet och verkat hjälplös, men planerat ett trick. Den långa jakten är över.

¹⁰³ På s. 19f, denna uppsats, finns ett schema över planschernas olika utformning av strippar och rutor.

¹⁰⁴ *Prince Valiant*, plansch 49, ruta 6. En annan bild i samma format, ruta 1 i plansch 51 har en liknande spännvidd, där figurernas storleksskillnad framhäver djupet. Denna gång är det den fastklängande Valiants kropp som syns extremt nära i helfigur. Krigaren nere på borggården är liten. Denna bild har luft och rymd, till skillnad från den förra, men samma vertikalitet. Plansch 51, ruta 1.

¹⁰⁵ *Prince Valiant*, plansch 50. I den svenska utgåvan från 1991 är Valiants skämtsamma replik inte översatt och inte heller berättarröstens lustighet. Se också Vorwort, s. V, i *Prinz Eisenherherz*, band 1.

¹⁰⁶ Här finns ytterligare ett litet exempel på tidig bildcensur. I ruta 8, plansch 50 låg liket på stenläggningen ursprungligen med röda blodstråk från huvudet. Blodet retuscherades bort. Phantagraphics utgåva *Prince Valiant* återger originalets färgläggning.

¹⁰⁷ *Prince Valiant*, plansch 52, ruta 5.

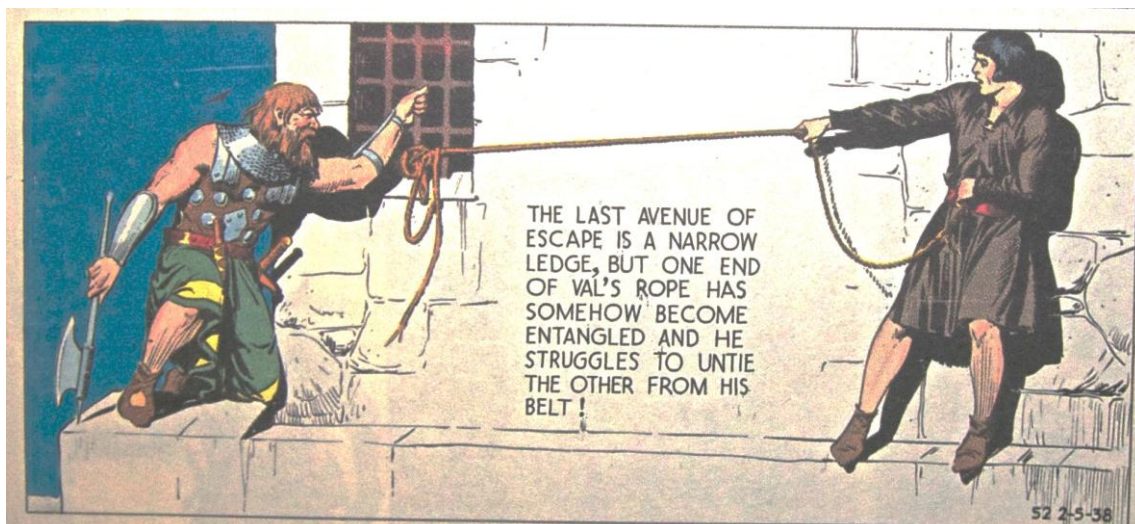


BILD 9. Horisontal laddad med vertikalitet. Plansch 52, ruta 5.

Rädslan för att falla och lusten att övervinna denna rädsla följer oss människor från det vi rest oss från krypandet och börjat gå upprätt. I klätterlekar, i simskolans hopptorn, på nöjesfältets attraktioner brottas de unga med att övervinna denna kittlande rädsla. Den unge Valiants utsatthet och hans vinnande knep utnyttjar och bearbetar denna rädsla hos läsaren.¹⁰⁸

Hela jakten utspelas på en och samma plats, uppe i kärntornet. Detta fasthållande vid *en* rumslighet, under mer än fyra sidor, bryter mot den dominerande narrativa horisontaliteten i serien, med dess ständiga byten av miljöer. Något motsvarande kan man inte se i serien förrän tio år senare (augusti–september 1948) i historien om den galne kung Taurien och hans grymma söner. Här stannar också platsbytena upp och nästan fyra sidor ägnas åt en

¹⁰⁸ Fallet utför stupet är ju en dramatisk final som använts i många äventyrsromaner, alltifrån James Fenimore Coopers *The Last of the Mohicans* (1826), till Sherlock Holmes "död" i fallet från Reichenbach-klippan ("The Final Problem", 1893). Senare återupplivade Conan Doyle sin detektiv i novellen "The Adventure of the Empty House", som ingår i *The Return of Sherlock Holmes* (1903). Jack London laborerar utförligt med den vertikala dimensionen i *Before Adam* (1907). Där finns en inledande ramberättelse som med en icke-freudiansk tolkning av falldrömmar förklarar hur jaget/huvudpersonen förflyttas till en urtid med olika primitiva människor. Resonemanget är att falldrömmar utgör ett kollektivt minne från den tiden våra förfäder levde ett liv i träden. "Den dröm jag oftast hade i min tidiga barndom, [...] då jag låg så i boet, hade jag en känsla av ett oerhört djup under mig. Jag såg det aldrig, jag tittade icke ut över boets rand för att se efter, men jag visste att det så var, och jag var rädd för denna rymd, som lurade därunder och ständigt hotade mig likt gapet på ett allslukande odjur." Citatet efter den svenska upplagan från 1926, *Före Adam*, s. 15, utgiven i Malmö.

måltid där Valiant utfrågas av kungens misstänksamma söner. Scenen är ännu mer sammanhållen än jakten, eftersom allt sker runt ett bord.¹⁰⁹

Finns det någon ytterligare dimension i berättelsen om de två skurkarnas jakt på unge Valiant? Jag tycker mig se en schematisk och innebördslig likhet med Robert Louis Stevensons *Treasure Island* (1883), framför allt i dess tredje del, "My Shore Adventure" ("Mitt äventyr till sjöss"). Romanens berättare och hjälte, den unge Jim Hawkins, tar sig där ensam till skeppet Hispaniola som ligger utanför Skattkamarön. Sjörövare har övertagit fartyget men bara lämnat två vakter kvar ombord. I Valiant-serien var det fråga om en näst intill övergiven borg, här handlar det om ett näst intill övergivet skepp. Jim skär av ankartrossen, och behöver bara konfrontera en av piraterna, eftersom de råkat i bråk med varandra och den ene ligger död. Den andre, rorsmannen Israel Hands, är obehärdad och sårad i benet, så Jim, som har två pistoler, kan ta kommandot. Med hjälp av rorsmannen seglar Jim Hispaniola till en gömd vik. De konkreta skillnaderna mot Valiant-berättelsen är många - havet, skeppets rörelser, dialogen. Men mot slutet av seglatsen uppstår en situation likt jakten på Valiant. Rorsmannen har fått tag i en kniv och unge Jim måste fly från hörn till hörn på däck och tvingas till sist klättra upp i mesanmasten. Skurken segar sig upp efter honom, med kniven mellan tänderna, och Jim får fram sina två pistoler. Piraten pratar då uppgivet och smickrande, men plötsligt kommer hans kniv flygande och naglar fast Jim vid masten.

"In the horrid pain and surprise of the moment – I scarce can say it was by my own volition, and I am sure it was without a conscious aim – both my pistols went off, and both escaped out of my hands. They did not fall alone; with a choked cry, the coxswain loosed his grasp upon the shrouds, and plunged head first into the water."¹¹⁰

Jim Hawkins äventyr till sjöss och uppgörelsen med Israel Hands är i många avseenden romanens dramatiska höjdpunkt. Motivet på böckernas omslag visar ofta Jim tillsammans med historiens huvudskurk, Long John Silver, men kan också, som i den svenska utgåvan 1941, avbilda scenen med den lille pojke uppe i masten och den kraftiga piraten som klättrar

¹⁰⁹ *Prince Valiant*, plansch 602–605 (22/8–12/9 1948). Fantagraphics vol.6. Den spanske förläggaren och Valiant-kännaren Manuel Caldas har i sin vackert illustrerade *Foster y val, Los trabajos y los dias del creador de Principe Valiente* (Madrid, 2007), pekat på den unika utformningen av scenen i kung Tauriens borg och på s. 68f, återgivit alla fyra sidorna i svartvitt. Han skriver där: "Hela handlingen utspelar sig på samma plats under en ganska kort tidsrymd; det är ett unikt fall utan motsvarighet i hela serien." Jag menar emellertid att scenen inte är helt unik. Jakten uppe i kärntornet har, trots att figurerna där är rörligare, en liknande utformning när det gäller fasthållen rumslighet. Ett tack till Agneta Ahlström för hjälp med översättningen från spanskan.

¹¹⁰ Robert Louis Stevenson, *Treasure Island* (London & Glasgow, 1952). Citatet från s. 190 f.

mot honom.¹¹¹ I den engelska utgåvan 1952 finns scenen självklart som en av bokens illustrationer.¹¹²

Spänningen i jakten på Valiant och jakten på Jim Hawkins bygger i båda fallen på det vertikala, höjden och djupet. När det hela är över ligger två laglösa döda på borggårdens stenläggning och två döda sjörövare sida vid sida på havets botten.¹¹³ Under de rafflande yttre händelseförloppen ligger en etiskt problematik. Vem har rätt att döda en annan människa? I vilken situation kan det vara berättigat? De laglösa på borgen och de lömska piraterna har inga skrupler. Däremot är det inte helt enkelt för unge Jim. Hans egen berättelse återger det som om pistolskotten avlossades utan avsikt, närmast som en olyckshändelse. Detta är enda gången i *Skattkamarön* som Jim själv dödar (hans uppgift vid en tidigare strid har begränsats till att ladda om de andras bössor). Det är inte en pojkes uppgift att ta livet av fiender, det är något de vuxna kan göra. Den gräns Jim överskrider uppe i masten innebär att han består ett mandomsprov.

Jim är mera av en pojke, medan Valiant är en utvuxen yngling. Hos prinsen finns ingen tvekan och inget ursäktande av våldet. En viss problematisering ligger i att seriens bilder uttrycker båda fiendernas förfäran inför fallet ner i djupet. Men Valiant, vig och förslagen, räddar beslutsamt sig själv. Speciellt den första fienden dödas inte bara känslolikt utan skadeglatt.

En sista innebörd i de två historierna är maktövertagandet. Jim blir herre över skeppet och Valiant erövrar slutgiltigt borgen, llenes hem. I en inre mening är det framgångar som lyfter de två unga upp till en hög vuxen nivå.

¹¹¹ Robert Louis Stevenson, *Skattkamarön*, till svenska av Gunnar Mascoll Silverstolpe i Bonniers serie "De odödliga ungdomsböckerna" (Stockholm, 1941). Omslagsbilden av Bertil Lybeck (1887–1945), bilderna inne i boken är Walter Pagets (1863 – 1935) äldre illustrationer från 1899.

¹¹² *Treasure Island*, har illustrationer av Arnold Beauvais (1886–1984). Scenen i masten avbildad på s. 189. Utgåvan har ingen omslagsbild.

¹¹³ Jim har vräkt liket av den tidigare dödade piraten ner i vattnet: "I could see him and Israel lying side by side, both wavering with the tremulous movement of the water." *Treasure Island*, s.193.

6. POJKFLICKAN

Berättelserna och bilderna jag läste i tidningsberget den där kvällen på skolgården för 65 år sedan, stannade olika länge i minnet.¹¹⁴ En sekvens som levde kvar tydligt och länge i medvetandet var den där Valiant försvinner ner i vallgraven efter sitt hopp.¹¹⁵ I tre bilder visades hur han gömmer sig i vassen intill borgens mur. Han skär av ett vassrör, och genom att andas genom röret kan han hålla sig kvar under vattnet.¹¹⁶

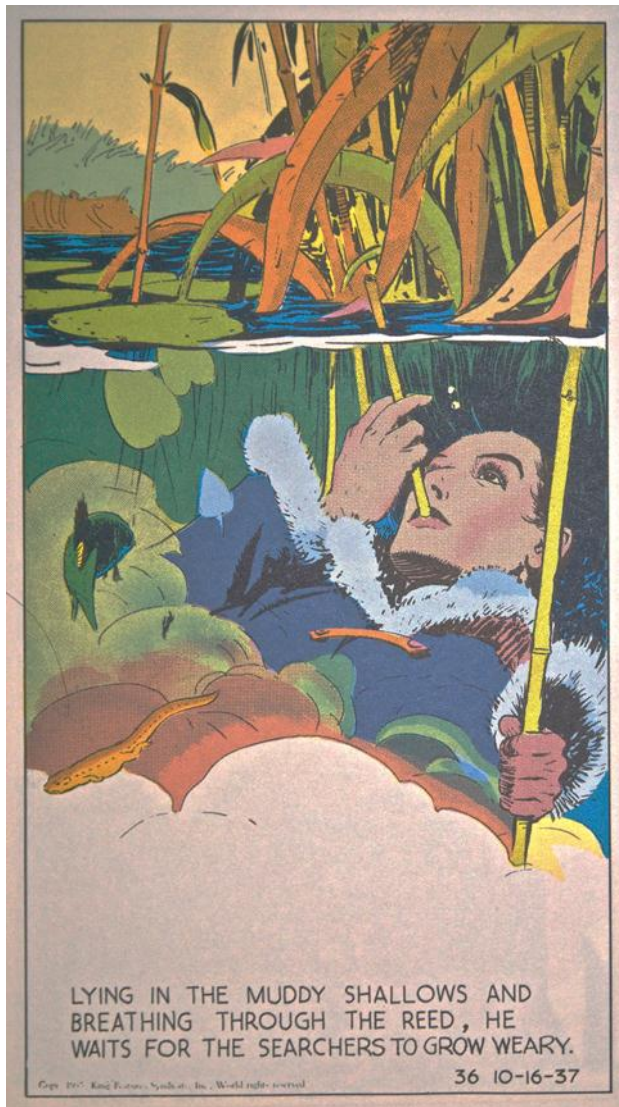


BILD 10. Under vatten. Vassröret. Plansch 36. Ruta 4

¹¹⁴ Se uppsatsens s. 5 f.

¹¹⁵ Uppsatsens bild 3, s.31, från plansch 35.

¹¹⁶ *Prins Valiant*, plansch 36, rutorna 2, 3, 4. Bild 10 här ovan är ruta 4.

Vad gör att en bild som denna fastnar? Det fiffiga knepet med vasstrået uppskattas naturligtvis av en 10-åring, ivrig att pröva nytt och utvidga sin repertoar. Att vara under vattnet är i sig fascinerande. Det är en annorlunda, lätt förvrängd värld, ett medium som barn vanligen blir bekanta med i 5–12-årsåldern när de lär sig simma och dyka.

Vi ser vattenlinjen och världen både över och under den. Det trolska i den undre världen förstärks av detaljerna med fisken och salamandern ("vattenödlan"). Salamandern ser ut som en miniversion av sagans drake. Detta är en magisk värld och en tyst värld (det vet den som varit i den). Prinsen är i säkerhet. Bilden är lugn och rofylld, en paus i all action.

Men är det en pojke vi ser? Kan det inte lika gärna vara en flicka? Det är en ung människa, men könet är svävande. Denna enskilda bild kan tolkas i båda riktningarna, beroende på betraktarens blick. Vid sidan om mer uppenbara drag, finns det också en androgyn sida hos Valiant-figuren. Under de första årgångarna av serien är själva äventyren delvis könsneutrala, de som följer den linje som jag i ett tidigare kapitel kallat "Den svages strategier". Gömmandet, smygandet, klättrandet, maskeringarna, de listiga knepen, allt appellerar inte bara till pojkar, utan lika mycket till en läsande flicka. Det är troligen de handlingsmönstren och inte de direkta våldskonfrontationerna som framför allt fångar en ung kvinnlig läsekrets.¹¹⁷

Valiant kan upplevas som en pojkflicka. Det syns inte i entydiga scener eller episoder, utan framträder här och där, hopvävt med Valiant som pojke och prins. Muskelösa armar, markerad haka och kantiga knän är koder som signalerar en manlig yngling. Det androgyna finns bl. a. i närbilder av ansiktet. I förpuberteten och även i de första tonåren är ansikten ofta mjukt rundade, pojkar kan se ut som flickor och flickor som pojkar. Några år senare, i 15–20-årsåldern, har yttre könsskillnader utkristalliserat sig. Det finns många exempel på feminina varianter av prinsens ansikte. I ena rutan kan ett streck på kinden markera ett fastare manligt utseende, i nästa ruta kan en rund form och röda läppar ge ett flickaktigt intryck. Ibland finns dubbelheten i en och samma figur. Se på bild 9, s.61, från jakten på prinsen uppe i kärntornet. Fokuserar man bara ansiktet, kan det lika gärna vara en flicka, eller en kvinna, men tittar man ner mot knäna tillhör benen en man. I den bild (under samma jakt) där Valiant roat löser upp strypsnaran och låter den laglöse störta ner, är hans leende ansikte närmast som ett barns.¹¹⁸

¹¹⁷ När Ilene rider in i berättelsen (plansch 38, 30/10 1937) får en kvinnlig läsare också ett direkt identifikationsobjekt.

¹¹⁸ *Prince Valiant*, plansch 50, ruta 6. Exempel på bilder andra bilder som kan ge intryck av pojkflicka: plansch 11, ruta 5; pl. 20, ruta 5; pl. 33, ruta 1, återgiven som bild 5 i uppsatsen, s. 49; pl. 36, ruta 6, strax efter bild 9, som nyss återgetts, s. 63; pl. 55, ruta 4; pl. 58, ruta 8; pl.59, ruta 3; pl. 62, ruta 6 och 7.

Valiants frisyr, pageklippningen, är det som mer än något annat frammanar intrycket av pojkflicka. Page var en gosse- och mansfrisyr som förekom under medeltiden, så med hänsyn till seriens historiska miljö är frisyren logisk. Men i mitten av 1900-talet stod pagefrisyr eller "bobben" för något annat. Det kortklippta kvinnomodet föddes redan under första världskriget och blev typiskt för 1920-talet. Den "nya kvinnan" befriade sig från det långa hår som så länge dominerat könet och anlade olika korta frisyrer. De revolutionerande frisyerna och den moderna "gossflickan" mötte motstånd, framför allt från männen.¹¹⁹

Som så ofta inspirerade filmskådespelerskor till det nya modets utbredning. En av dem var Louise Brooks från USA. I hennes tyska filmer var håret klippt i page och kallades hennes "black helmet".¹²⁰ Operasångerskan Mary Garden menade: "Bobbed hair is a state of mind and not merely a new manner of dressing my head. It typifies growth, alertness, up-to date-ness ... To my way of thinking, long hair belongs to the age of general feminine helplessness. Bobbed hair belongs to the age of freedom, frankness, and progressiveness."¹²¹ Tjugotalets moderne man förändrades också, släppte det äldre skägg- och mustaschmodet, blev slätrakad och höll håret kort (ännu kortare än kvinnornas). Manligt kortklippta frisyrer fortsatte att gälla nästan femtio år framåt, till slutet av 1960-talet.

I slutet av 1930-talet stack Valiants pagefrisyr ut som något annorlunda. Den hade sitt alibi från medeltiden, men bröt mot och utmanade det dåtida etablerade manliga utseendet, både det i vardagsverkligheten och det i seriehjältarnas världar. Det svarta pagehåret blir ett signum för prinsen och ett semiotiskt tecken som signalerar möjligheten till en öppnare könstillhörighet.¹²²

¹¹⁹ "Gossflickan, med den smärta, slanka gosskroppen och det underligt opersonliga, jag hade så när sagt könlösa väsendet är en obehagligt framträdande tidstyp, och hon kan inte tänkas annat än i kortklippt hår." Signaturen Djénane i *Svenska Dagbladet* 12 jan. 1924. Citerad från Nordiska museets utställning "Hår", hösten 2012.

¹²⁰ Victoria Sherrow, *Encyclopedia of Hair. A Cultural History* (Westport, Connecticut, 2006). Foto av Louise Brooks i "flapper hairstyle" på s. 132. Rune Waldecranz har ett liknande foto av Brooks Valiant-lik frisyr på s. 287 i *Filmens historia. De första hundra åren, del 2, Guldåldern 1920-1940* (Stockholm, 1986). Det fotot är från Georg Wilhelm Pabsts film *Die Büchse der Pandora* (Pandoras ask, 1929), totalförbjuden av den svenska censuren. Brooks spelar en erotiskt aktiv kvinna, totalt fri från skuld känslor och filmen anses innehålla den äldsta skildringen på film av lesbisk förälskelse.

¹²¹ Mary Garden (1874-1967, skotsk operasångerska verksam i USA), "Why I Bobbed My Hair," *Pictorial Review*, April 1927, n:r 8. Citerad efter Victoria Sherrow, *Encyclopedia of hair*, s. 65.

Harold Foster själv förnekade att det låg någon innebörd i Valiants frisyr. Han var medveten om att den blev det mest berömda kännemärket i serien, men påstod: "jag valde det svarta håret bara för att det gjorde sig bra i tusch". På ett liknande sätt förnekar den svenske tecknaren och målaren Roy Friberg att de frackar som förekommer flitigt i hans spöklika borgerliga interiörer skulle ha någon social syftning: "Är det en udd riktad mot den frackklädda överklassens sociala tillkortakommanden [...]?" "Nej, "svarar Roy Friberg, " att personerna bär frack beror på att fracken är grafiskt tacksam."¹²³ Det kanske är naturligt för en konstnär att framför allt se till tekniken och hantverket, men för läsaren/betraktaren innebär pagefrisuren och fracken signaler, meddelanden.

Det kvinnliga drag som pagefrisuren för med sig bär prinsen inte bara när han är ung, utan behåller det också som vuxen riddare och under hela sin livshistoria.

¹²³ Kane, *Hal Foster*, s. 126. Fribergcitaten från utställningen "ROY FRIBERG x 3" i Uddevalla museum, hösten 2012 (en trippelutställning tillsammans med Trollhättan och Vänersborg).

7. VAR SLUTAR UNGDOMEN?

Efter Dolorius Garde-episoden sker en scenväxling. Valiant lämnar Camelot och sir Gawain. Det som nu driver handlingen framåt är hoten mot kärleken. Ilene blir den som skall befrias, och rivalen om henne, prins Arn, blir Valiants nya vapenbroder. Vikingarna gör entré och miljön vidgas utanför Brittanien, till havet och fjärran länder. Samtidigt sker också en förändring hos Valiant själv. Nu konfronterar han motståndare öppet, ansikte mot ansikte, med lans och svärd. Kniven och repet är inte längre hans viktigaste redskap. Av prins Arn får han det magiska "sjungande" svärdet. Sökandet efter Ilene slutar tragiskt – de inser att hon är död.

Den nya vändningen efter Dolorious garde innebär att Valiant släpper en del av de ungdomliga dragen, men han är ännu en tonåring och inte en "färdig" gestalt. I flera år framåt framstår han fortfarande som en ung äventyrare. Serien erbjuder olika möjligheter att dra gränsen ungdom/vuxen. Kanske kan man sätta ungdomens definitiva slut till den scen där han och hans slutliga kärlek Aleta blir vigda av en eremit i skogen utanför Rom. Berättaren gör då också en kommentar som pekar på den gräns som passeras:

"Now here, accorded to approved writers of romance, the saga of Prince Valiant should end. But the winning of Aleta is one thing, costing Val no more than his heart, but living with her is another story ... and we think the story worth telling."¹²⁴

En långt tidigare scen i berättelsen kan också ses som ungdomens slut – den scen där Valiant når målet att bli dubbad till riddare.¹²⁵

En tredje möjlig slutpunkt, ännu något tidigare, är när Valiant återvänder, först till Camelot och sedan till hemmet i träskmarkerna, sedan sökandet efter Ilene misslyckats. Han strävar fortfarande efter att bli riddare och i Camelot deltar han för första gången i en tornering. Jag tar inte upp torneringen här, däremot återvändandet till sumpmarkerna, då de anknyter till berättelsens början och tillsammans med den bildar en ram kring den unge prinsens tidiga äventyr.¹²⁶

¹²⁴ *Prins Valiant*, vol. 5, plansch 470 (2/10-1946).

¹²⁵ *Ibid*, vol 2, plansch 103 (29/1-1939).

¹²⁶ Jag spar torneringen i Camelot till en eventuell masteruppsats fokuserad på ridderskapet. För ungdomens början, se denna uppsats s. 6.

8. HÄXANS SPÅDOM

Det finns en sagoton över Valiant-serien. Kung och drottning, slott och riddare, prins och prinsessa, ett magiskt svärd, allt är typiska sagoingredienser. Serien skulle kunna ha namnet *Sagan om Det sjungande svärdet*. Redan i starten, i den andra episoden, den efter "Det första äventyret", slår berättelsen an sagotonen. Den unge prinsen möter en klassisk gestalt från folksagan, den gamla kvinnan med magisk förmåga, häxan. Hon är kanske mest känd genom flera figurer i bröderna Grimms *Kinder- und Hausmärchen* (1812- 15), på svenska *Bröderna Grimms sagor* (1883): häxan med pepparkakshuset i *Hans och Greta*, den gamla gumman i tornrummet med sländan i *Törnrosa*, eller den elaka drottningen med förgiftat äpple förklädd till bondgumma i *Snövit*.¹²⁷

När prins Valiants landsflyktiga familj får en fristad i våtmarkerna är de iakttagna, inte bara av det stora, svarta djuret i vattnet. Den nattliga elden uppmärksammas också av två andra träskinvånare, en liten gumma och en storhövdad man. De dyker upp redan i tredje planschens slutbild, före pojkarnas äventyr med träsködlan. Mestadels följer seriens berättande oavbrutet Valiant och arbetar inte med parallellhandlingar. Men ibland kommer sidslut som avviker och plötsligt utspelas i ett nytt rum: Ilene galopperar mot Camelot, hennes föräldrar begrundar äktenskapskontraktet. Dessa inlägg väcker undran och nyfikenhet inför nästa skede i storyn, och genom att växlingarna bort från prinsens gestalt är så sällsynta, markerar dessa rutor att här introduceras tema som kommer att styra berättelsen en längre tid. Det mystiska paret som iakttar inkräktarnas fjärran eld är ett sådant anslag.¹²⁸

Från trädtoppen, där Valiant och hans lekkamrat tagit skydd mot träsködlan, ser prinsen en avlägsen rökpelare ute i det vidsträckta myrlandet. Någon dag därefter ger han sig ensam iväg i sin lilla båt för att utforska vad röken betyder. Prinsens färd till träskets ödsligaste delar, "where no human soul should be", breder ut sig över sex sidor. De fyrstrippade planscherna innebär att episoden omfattar hela 53 rutor. När Valiant övernattar i båten efter den första dagen, förekommer en kort parallell-handling: häxan sänder "a hideous destroyer", som mystiskt snabbt tar sig fram över gytta och gungfly. I gryningen når varelsen den sovande prinsen.¹²⁹

¹²⁷ Bröderna Jakob (1785-1863) och Wilhelm (1786- 1859) Grimms *Kinder- und Hausmärchen* kom 1812-15, men bröderna fortsatte bearbeta och utvidga samlingen. Som den definitiva utgåvan räknas den sjunde från 1857. På svenska *Bröderna Grimms sagor, fullständig utgåva med illustrationer av Georg Cruikshank och Ludwig Emil Grimm*, två band (Uddevalla, 1981). Översättning Ernst Lundquist och Ulla Fröderström, förord av Mary Örvig, efterskrift av Dag Strömbäck.

¹²⁸ *Prince Valiant, vol 1*, plansch 3, ruta 11 (27/2 1937). Ilene stormar fram i plansch 38, ruta 5: "while far away a slim girl frantically urges a great war-horse toward [...] Camelot." Hennes föräldrar studerar äktenskapskontraktet i plansch 54, ruta 8. Allt i vol. 1.

¹²⁹ *Ibid.* Episoden berättas i plansch 6–10 (20/3–17/4 1937).



BILD 11. Plansch 7. Ruta 2

Prinsen vaknar i tid, och när varelsen tar ett språng kastar han sitt fångstnät, så att angriparen intrasslad hamnar i vattnet. Valiant hamrar med en träklubba tills besten ligger still, och vattnet färgas rött. Pojken har vunnit kampen mot ett monster - ett stående motiv i myter och sagor. Efteråt upptäcker prinsen till sin förskräckelse att angriparen är en människa – "but a huge misshapen man, horrible in his deformities." Avmystifieringen fortsätter: hemligheten med jättens vandring över morasen är ett par breda skidor. Valiant gör nu allt för att rädda livet på det mänskliga monstret, förbinder, vårdar och matar honom. Mannen heter Thorg och har ett "dull intellect". Efter tre dagar kan Valiant börja transportera honom i sin båt mot hans "dystra hem" i hjärtat av sumpmarkerna. Prinsen halvt bär honom sista biten när de nått fast mark, och går sista stycket i förväg.

I en fallfärdig hydda sitter en mager, handikappad kvinna som möter honom med skrik och hot om en förbannelse. Det är Horrit, häxan. Namnet ligger så nära "horror" (skräck, fasa), att orden nästan är identiska. Annars brukar folksagornas häxor inte ha namn. Horrit är en trollkvinna av annat slag än den vackra Morgan la Fey. Hon är gammal, med bara några enstaka tänder i munnen. Men hon behärskar magi, och hon känner till världen utanför våtmarkerna. Den dagen och nästa lyder prinsen fogligt hennes befallningar att skaffa mat till de två (genom jakt). Den andra dagen har häxan sagt sig avgöra om hon skall straffa eller belöna honom. Hon linkar fram stödd på två käppar: "'Tonight I'll show You your future,' she cackles. 'There is no greater sorrow for man than to know his future.' På kvällen får Valiant se in i eldens glödande torv och får då visioner av krigare, slott och strider, av en kung och en drottning. "'That's stupid Arthur and his flighty wench, Guinevere,' spat the witch'.¹³⁰ Elakt och glatt siar hon att en stor sorg redan väntar honom, och skriker att han skall försvinna innan hon påminner sig vad han gjort mot hennes barn och förbannar honom med en hemsk sjukdom. Valiant flyr ut i natten sjuk av rädsla. När han når hemmet följande dag är det ett hus i sorg. Hans mor ligger död.

Folksagans hjältar och hjältinnor, liksom den gotiska romanens, är ofta moder- eller faderlösa. De är ensamma när de utsätts för farorna i världen. Prins Valiant förbereder sig under ett år, men lämnar sedan hemmets fasta punkt och blir en sökare, en vandrare. Likt sagans pojkar och flickor är han utlämnad åt sig själv. Men han får snabbt ett mål: att bli en av kung Arthurs riddare. Häxan har linjerat upp hela hans livsöde och tre gånger under ungdomens äventyr påminner texten om hennes spådom. Första gången är när prinsen presenteras för kung Arthur och drottning Guinevere: "This also had been prophesied by the witch", och den andra gången är när Valiant har lyckliga dagar tillsammans med Ilene, sedan han rensat hennes föräldrars borg från Odjurets laglösa anhang. Ilene "gives him her young heart", och han skrattar övermodigt: "A pox on the witch's dull prophecy that I'd know no contentment." De två beskeden att Ilene lovats bort till en annan, och att Gawain är i trollkvinnan Morgan le Feys våld, tar honom snabbt ur villfarelsen att han är förnöjd. Han rider för att rädda sin herre, men lovar sig själv att trots trolovningen vinna Ilene, samt att "in spite of the witch's prophesy I shall know contentment."¹³¹

Horrit och Thorg är ett säreget par. De är båda handikappade, hon är en krympling i kroppen, han i förståndet. De lever utanför samhället, i ett ömkligt ruckel, socialt skygga och klädda i lumpor. De vill inte veta av några andra utan känner rädsla och avsky inför den "normala" världen. Valiant är privilegierad, han är prins, och han är ung och frisk. Här aktualiseras ett klassperspektiv i berättelsen. Häxan och hennes son är förbundna med träskan. Sumpmarkerna har en mörk aspekt, de är en osäker terräng, utan stadig grund. En

¹³⁰ Synerna visas inte i rutor, utan i bubblor inom horisontella rutor, och detta ä det närmaste serien någonsin kommer bruket av pratbubblor. Plansch 10, ruta 6 och 7.

¹³¹ Prinsen presenteras för Camelots kungapar i plansch 21, ruta 2. Han känner sig lycklig och hånar häxans spådom i plansch 55, ruta 1. I den följande planschen, 56, ruta 2, trotsar han spådomen och svär han att skall få känna sig förnöjd. *Prince Valiant*, vol 1. När prinsens har de lyckligt svärmiska dagarna med Ilene (19/2 1938-26/2 1938) har serien fullbordat sitt första publikationsår.

besökare riskerar att komma vilse, att fastna, sjunka ner i dy och kvicksand. Redan här i seriens inledning finns en lurande vertikal fara. Man skulle kunna se denna fara, och våtmarkerna, som en symbol för det sociala hotet från de fattiga, från underklassen. Men det blir för ensidigt att stanna vid denna dikotomi. Det finns andra infallsvinklar.

När Thorg dyker upp i gryningen tecknas han med krokigt hängande armar, inte olik de stora apornas gestaltning i Fosters tidigare Tarzan-serie, "a huge shadowy form, searching, sniffing, peering". Han är storvuxen, stark, en jätte, benämns oftast monster, men också varelse, best. Det djuriska draget gör Thorg till en gränsvarelse. Thorg är själv full av rädsla, och "his desire to return home becomes almost a panic". Han är som ett litet barn. Bandet mellan häxan och sonen är starka. När Horrit efter fyra svältdagar får tillbaka Thorg tar hon ömsint hans mörbultade huvud i sina armar, och hon kallar honom "my baby".¹³² Till skillnad från denna gestaltning av moderskap har serien inte gett någon tydligare bild av Valiants namnlösa mor eller hans förhållande till henne. Hon syns i några gruppbilder i seriens fyra första planscher, men då i familjekonstellationen och framförallt intill sin man. Den skarpaste bilden får läsaren av henne när hon ligger död - ung och vacker, beströdd med blommor - likt Snövit sedan hon bitit i äpplet. Det sägs uttryckligen att det är "the fens that had caused his mother's death".¹³³

Ett underliggande motiv i episoden tycks vara förhållandet mor/son. Här kan det vara berättigat att pröva ett psykoanalytiskt perspektiv. Barnpsykologen Bruno Bettelheim (1903–1994) har i *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976) behandlat den roll folksagorna kan spela i barnets tidiga utveckling, t.ex. i rörelsen från en oral till en oedipal fas. Bettelheim menar att häxgestalten är "the creation of our wishes and anxieties". Häxan, "more than the other creations of our imagination which we have invested with magic powers, the fairy and the sorcerer – in her opposite aspects is a reincarnation of the all-good mother of infancy and the all-bad mother of the oedipal crisis." Barnet ser modern "entirely unrealistically, as either superhumanly rewarding or inhumanly destructive." Folksagornas häxor tillfredsställer ofta först huvudpersonernas önskningar (pepparkakshuset), men sedan blir de farliga. När Horrit lovar Valiant ett liv fullt av äventyr och storslagna upplevelser uppfyller hon hans hemliga drömmar. Men hans mors död och ödet att aldrig bli lycklig ger förtvivlan och en oro inför framtiden.¹³⁴

Häxan och hennes son är dubbla naturer. Horrit är farlig och elak, men mot sin son är hon kärleksfull. Thorg är samtidigt jätte, djur och barn. Det som räddar prinsen ur häxans klor är att han vårdat och hjälpt hennes son. I sitt omvårdande beteende mot Thorg och det lydiga arbetet för häxan, visar han en helt annorlunda sida än den som ett år senare skall prägla hans agerande. Här är han ingen empatilös värsting. Han är god. Horrit släpper honom:

¹³² *Prince Valiant*, plansch 8, ruta 4, plansch 9, ruta 8, 9.

¹³³ *Prince Valiant*, plansch 11, ruta 10.

¹³⁴ Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* (Harmondsworth och New York 1976) s.94. På svenska *Sagens förtrollade värld* (Stockholm 1979).

”Now go, ... go. Because you have brought Thorg back to me, because great sorrow awaits you I let You go.”¹³⁵

Sumpmarkerna, som orsakat hans mors död, har förlorat sin lockelse och prinsen drar ut i världen. Hans oro och hans äventyrlust kommer att vara den motor som driver serien framåt. Är häxans spådom egentligen i grunden så hemsk? Kanske detta att aldrig finna lyckan, men förnöjsamheten? Förnöjsamhet betyder ju att man är tillfredställd med det man uppnått, och belåtet stannar där. Hade Bilbo i Tolkiens *The Hobbit* (1937) varit totalt förnöjd med sitt lugna liv, hade han aldrig dragits med i Gandalfs och dvärgarnas företag. Då hade det inte blivit något äventyr eller någon resa ”there and back again”.¹³⁶ På ett metaplan innebär häxans spådom att läsaren får en tillfredsställande försäkran: berättelsen om Valiant kommer att fortsätta, och det länge. Ett lyckligt slut där hjälten belåtet slår sig till ro hotar inte runt hörnet.

Ett och ett halvt år efter det att prinsen lämnat sitt hem, återvänder han. Valiant är nu en erfaren krigare och det berömda Sjungande svärdet har blivit hans. Serien blickar tillbaka på ungdomens lekar och upplevelser. Han går åter på jakt i vassarna och står med bågen i hand och ser ner på det stora skelettet av det som en gång var träsködlan. Det är vinter, snön yr i luften och han har en pälsmantel över axlarna. I bakgrunden syns en trädstump med brutna grenar. Bilden tycks handla om tid, om minne och om det som dött. Men texten påminner oss inte om vad det är han ser ner på. ”The old fascination of the great Waste comes back, and holds him – for a while he is content.” För läsare som inte följt serien från början markerar bilden bara att de säregna sumpmarkerna innehåller gåtor. För andra blir bilden en återkoppling till lekkamraternas äventyr med urtidsmonstret. I den följande rutan tar texten ut en distans: ”But, after the clash of battles and the high adventurings of King Arthur’s court, this is but child’s play.” Den fantastiska upplevelsen var barnslig, skräcködlan har näst intill återgått till ett fossil, Valiant har lämnat ungdomens överdrifter och fantasier. Det är ett avsked, en metakommentar. Prinsen vandrar över isarna och söker upp häxan en andra gång. Han vill fråga om det gåtfulla svärdet. Det är nära tre år sedan han sist besökte den ensliga hyddan ute i ödemarken. Häxan skyggar i skräck för svärdet och hon vet dess hemliga namn: ”Flamberge, made by the same Mage who forged King Arhur’s Excalibur! ... Get rid of it, pretty boy, for it is a terrible Master!” Sedan spår hon ”what may not be told here” och Valiant lämnar hyddan blek och darrande. Isen brister under honom på hemvägen och han är våt, frusen och halvt medvetlös när han når hemmet. Han får en häftig feber. Fadern vakar vid hans bädd och i feberyrseln ser Valiant sitt livs äventyr passera revy.

¹³⁵ *Prins Valiant*, plansch 10, ruta 8. Ett vanligt tema i folksagorna är att hjälten/hjältinnan möter och besegrar ett djur, men att de skonar djurets liv. Senare i sagan får de hjälp av djuret. Se t.ex. Bettelheim s.96, not. Valiants snällhet som pojke kan erinra om Jim Hawkins attityd. Se denna uppsats, s. 59f.

¹³⁶ J.R.R. Tolkien, *The Hobbit or There and back again* (London, 1937).



BILD 12. Valiants feberdröm. Plansch 94, ruta 7

Från vänster till höger ser man gestalter som beskrivits i uppsatsen: Valiants döda mor, den enfaldige baron Baldon, den store kung Arthur, den muntre Gawain, den vackra, onda Morgan le Fey, Odjuret från Sinstarskogen, ljuva Ilene, ädle Lancelot och den vise Merlin. Övriga figurer hör ihop med äventyren efter Dolorous Garde. Häxan Horrit och hennes son saknas.

Sagan arbetar med tretalet. Prinsen söker upp sitt orakel i den isolerade kojan tre gånger, och tre gånger siar häxan att han aldrig skall finna lyckan. Det tredje besöket är först efter ytterligare tre års äventyr långt ut i världen, där Valiant bl.a. mött den unga Aleta, drottning över de Dimmiga öarna. Han tror att hon är ond, men kan inte glömma henne och han ber Horrit om ett medel som kan skydda honom mot drottningens trolldom. "See princess of evil, i bring precious gifts for you and your fine son ... Now tell me, can magic of yours prove potent against Aletas spell?" Men häxan ger ingen hjälp, utan upprepar bara samma gamla spådom. Även denna tredje gång lämnar prinsen häxans hydda full av missmod, "a lonely, unhappy figure". Detta är sista gången Valiant och läsaren möter häxan. Hon försvinner ur sagan.¹³⁷

¹³⁷ *Prince Valiant*, vol. 4 (1943-1944), plansch 31f (14/2 och 21/2 1943). Tredje besöket inträffar efter över tre års äventyr enligt berättelsens kronologi, fyra år och tre månader enligt utgivningens (räknat från 13/11 1938 till 14/2 1943). Serien besöker faktiskt sumpmarkerna en fjärde gång, många år senare. Thorg dyker upp, men ingenting sägs om häxan i den episoden. Enligt seriens kronologi utspelas episoden närmare tjugo år efter tredje besöket. Valiant är då närmare fyrtio år gammal. Det vore fullt rimligt om Horrit inte längre levde. Plansch 1346–1350 (25/11 -23/12 1962). Fantagraphics har långt kvar till det årets utgivning. Se svenska utgåvan, band 30, "Arn, son av Valiant" (Stockholm, 2004).

ROMANTIKENS ESTETISKA PROGRAM

Flera av de berättargenrer jag har kunnat koppla till Valiantserien, verkar ha sitt ursprung i den romantiska epok, som inleddes på 1790-talet och varade till omkring 1830, eller in på 1840-talet. Det gäller inte robinsonaderna eftersom de har äldre rötter (Defoe 1719) och inte heller det sena 1800-talets och det tidiga 1900-talets romaner av Jules Verne, Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle och andra. De tillhör en yngre epok, även om där finns kvar många drag från romantiken. Däremot hör de gotiska skräckromanerna och bröderna Grimms lansering av folksagor (1812) till romantikens epok, liksom den androgyna pojkflickans gestalt, i Sverige representerad av Tintomara i Carl Jonas Love Almqvists *Drottningens juvelsmycke* (1834). Ett nytt historiskt medvetande (insikten att tillvaron sett annorlunda ut under andra tider), och ett svärmeri för medeltiden, präglade romantiken i Europa och detta går ju igen i Valiantserien.¹³⁸

Finns det mer att hämta från romantikens epok? Ett problem i serieberättelsen är sprickorna i teckningen av den unge Valiant, hans olika karaktärer. Än är han snäll, än oregerlig och grym, än är han dumt naiv, än är han smartare än de vuxna, och än har han maskulina, än feminina drag. Man skulle kunna se det som inkonsekvenser och svagheter, en brist på genomarbetad personteckning. Men för en ung läsare, medryckt av seriens handling, fungerar det nog inte så. Ytterligare en av den romantiska epokens genrer är värd att prövas. Kan karaktärens motsägelsefulla sidor förklaras av "bildningsromanen"?¹³⁹

BILDNINGSRomanen

Bildningsromanen har samma narrativa rörelse som folksagan, uppbrott från det invanda (hemmet), en lång tid ute i världen och sedan åter till utgångspunkten. Folksagornas hjältar kan vara förändrade vid hemkomsten, t.ex. genom att de blivit rika, men förändringen i bildningsromanen skall vara en inre förändring. Det yttre förloppet är underordnat en mognadsprocess som leder till att personligheten blir hel, finner en harmonisk balans. Till skillnad från den besläktade genren "utvecklingsroman" slutar bildningsromanen, liksom sagan, alltid lyckligt. Den unge Valiant får som ett led i väpnarutbildningen lära sig att praktisera självbehärskning, och när han efter ett och ett halvt år återvänder till hemmet är han erfaren, har upplevt död och kärlekssorg. Han är då, sig själv ovetande, snubblande nära

¹³⁸ Ett viktigt inslag i den skandinaviska romantiken var ett utvidgat intresse för det fornnordiska, "Göticismen". Svärmeriet kring vikingagestalter inom dikt och konst skulle leva vidare i Norden hela 1800-talet, och detta tema har stor plats i serien om Valiant, vikingaprinsen. Men vikingamiljöerna i serien introduceras först efter den slutpunkt jag satt för prinsens tidiga äventyr (efter Dolorous Garde), så den fåran i berättelsen avstår jag från att ventilera här.

¹³⁹ Begreppet "Bildungsroman" myntades 1818 och är förknippat med Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832) roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795). Om begreppet bildning i det tidiga 1800-talet, se Bernt Gustavsson: *Bildningens väg. Tre bildningsideal i svensk arbetarrörelse 1880-1930* (Stockholm, 1991), s. 49-51.

målet att bli riddare. Men man kan inte tala om en inre balans efter hans långa resa. Det är inte en splittrad karaktär som blivit hel. Häxans spådom plågar honom fortfarande, han är fortfarande rastlös och det skall dröja många år innan han finner något som liknar harmoni. Bildningsromanens struktur är bara delvis tillämplig på prinsens ungdomshistoria. Det är trots allt de yttre spänningsmomenten som är huvudsaken, inte en inre utvecklingslinje. Problemet med sprickorna i personteckningen kvarstår att lösa.

Den förändring som ändå skett i hans karaktär inträffar dessutom inte inför hemkomsten, utan långt tidigare. När Gawain och Valiant kommit tillbaka till Camelot efter episoden med Morgan le Fey, hålls en välkomstfest. En budbärare bjuder där alla välkomna till tornering med anledning av bröllop mellan prins Arn och prinsessan Ilene. Valiant "is sick with rage and sorrow" och efter festen söker han ensamheten och faller ihop ute i gräset, "a hurt boy who quietly sobs out his heartbreak in the dark". Morgonen därpå sker vändningen. Han rider beslutsamt iväg, och i de följande äventyren är hans beteende annorlunda. Nu gäller inte längre den svages strategier, eller värstingens hänsynslöshet. Han agerar våldsamt, men behärskat, och enligt ridderskapets regler.¹⁴⁰

ROMANTIKENS ATTACK

Det är inte bara psykologin som uppvisar motsägelsefulla drag. Inte heller intrigerna under de tidiga äventyren är sammansmälta till en integrerad enhet, svängarna inte alltid förklarade eller underbyggda. Överraskningar och häftiga kast präglar berättelsens väv. Handlingslinjen rämner gång på gång. Också planscherns kompositioner är instabila. Där finns en visuell variation till skillnad från den grafiskt trygga texten till varje bild. De första 22 sidorna präglas av fyrstrippigt arrangemang i små rutor (fram t.o.m. "bestrafningen" under vintern i Camelot). Under de första två borgäventyren är variationen mellan två-tre- och fyrstrippiga planscher som störst, men efter det andra borgäventyret (när Ilenes föräldrar befriats), begränsas variationen. De tvåstrippiga sidorna försvinner och det etableras en norm med framför allt tre-strippiga planscher, då och då, men alltmer sällan, avlösta av en fyrstrippig.¹⁴¹

I vilket sammanhang skall man se det uppbrutna, sprickorna i berättarstrukturen? Kan det knytas till romantiken? Jag menar att så är fallet, men man måste släppa sökandet i enskilda

¹⁴⁰ *Prins Valiant*, plansch 65f (7/5 1938-15/5 1938). Vändningen i beteende har redan behandlats på s. 65, denna uppsats. Se även min tidigare konstvetenskapliga uppsats, *Prins Valiant. En äventyrsserie i ambivalensen mellan fantasi och realism*, s.19, första stycket. *The Companion* har behandlat denna vändning som enbart en växling från en kortare episod till en annan, men inte uppmärksammat det speciella: skiftningen i hjältens beteende innebär att alla de tidigare korta episoderna har något gemensamt. De kan föras samman till en längre berättelsebåge, den som omfattas av denna uppsats.

¹⁴¹ Se schemat över planscherns disposition s. 19f, denna uppsats. I ett antal tidiga planscher finns en ännu en variation: strip-raderna är delvis uppbrutna, t.ex. i planscher 12, 13, 16, 17, 19 (på den sista sidan når prinsen fram till Camelot). Fosters tidigare serie *Tarzan* hade inte Valiantseriens variationer utan enbart fyrstrippiga planscher.

genrer, vidga perspektivet och se frågan i en större kontext. Man måste höja blicken och betrakta den romantiska rörelsen i sin helhet. Där ligger svaret, i romantikens ideologiska attack mot de antika idealen. Victor Hugos förord till läsdramat *Cromwell* (1827) betraktades av samtiden som ett romantikens manifest. Förordet är ett frontalangrepp på klassicismen, med dess ambition att skapa något helgjutet och att nå det sköna och det sublima. Hugo hävdar att "denna universella skönhet som antiken storstilat bredde ut över allt saknar inte monotoni; man behöver koppla av från allt, till och med från skönheten", och vidare "Det är den fruktbara föreningen mellan det groteska och det sublima som ger upphov till det moderna geniet, så komplext, så mångfasetterat, så outtömligt i sitt skapande, och därigenom klart motsatt det antika geniets uniforma enkelhet." Hugo skriver: "... den moderna fantasin kan konsten att låta vampyrerna, odjuren, de magiska alarna[!], ormtjusarna, ghulerna, zombierna och luftandarna i all sin hemskhet stryka omkring på våra kyrkogårdar ..." och fastslår att "Det sköna antar bara en form; det fula tusen." Hugo konkluderar att nu i den moderna tiden dominerar det groteska över det sublima.¹⁴²

Romantiken bejakade kontraster och motsägelser. Den sökte efter nattsidor och efter det sinsemellan oförenliga. Den ville inte som klassicismen täcka över varje spricka. När serieberättelsen om prins Valiants ungdom publicerades, över hundra år efter Hugos manifest, var sättet att berätta historien i full samklang med romantikens estetik. Olika genrer ställs bredvid varandra, motsägelsefulla karaktärsdrag behålls oförenade, parallella. Det ger historien dramatik och liv.

¹⁴² Victor Hugo (1802-1885), *Cromwell* (1827): « Cette beauté universelle que l'antiquité répandait solennement sur tout n'était pas sans monotonie ; ... l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau . » (Préface, s. 15); « C'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique ; » (s. 13); « ... l'imagination moderne sait faire rôder hideusement dans nos cimetières les vampires, les ogres, les aulnes, les psyllés, les goules, les brucclaques, les aspioles ... », « Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille . » (s. 16). Uppräkningen av kyrkogårdens hemskheter har jag översatt fritt. Tveksamt att alarna kan "stryka omkring"- tanken går till den mystiska alrunan. Ghuler är kvinnliga vampyrer. Tolkningen av "brucclaques" enligt Maurice Souriau *La Préface de Cromwell. Introduction, textes et notes* (Paris 1897), not s. 205. De döda som varit utstötta ur samhället under sin levnad kunde tas i besittning av en demon som använde deras kroppar och organ till att tala, gå, äta och dricka. Grekerna kallade sådana vandrande döda "brucolacas". Det kan sägas ligga nära det som i dag kallas zombie. Maurice Souriau påpekar att ordet "brucclaques" sällan används i franskan. Tack till docent Iah Hansen som löste "aspioles" och till docent Anna-Karin Malmström för allmän hjälp med översättningen.

Joanna Richardson skriver om *Cromwell* och förordet i *Victor Hugo* (New York, 1976) s. 30-33. Albert W. Halsall har en utförligare genomgång av förordet i *Victor Hugo and the Romantic Drama* (Toronto 1998), s. 52-71. Halsall redovisar bl.a. hur Hugos förord uppfattades av hans generationskamrat Théophile Gautier: "The preface to *Cromwell* shone in our Eyes like the Tables of the on Sinai and the arguments seemed to us irrefutable (Halsall s. 70). Begreppet "the sublime" utvecklades av bl.a. Edmund Burke (1729- 1797) i *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756).



BILD 13. *Valiant stöter i hornet. Plansch 57. Ruta 6*

SAMMANFATTNING

Genren äventyrsserier föddes årsskiftet 1928-1929 genom att de tidigare enbart komiska serierna fick ett nytt inslag av spänningsberättelser. Ibland var gestalterna hämtade direkt från populära romaner och ibland var de nyskapelser. Serien *Prince Valiant*, som startade i februari 1937, var en sådan nyskapelse och dess upphovsman var den kanadensiske illustratören Harold R. Foster, verksam i Chicago. Han var tidigt ute, redan vid genrens födelse 1928-1929, med serien *Tarzan*, och han har i USA fått epitetet "The Father of the Adventure strip".

Det som skrivits om *Prince Valiant* i USA har haft fokus på "upphovsmannen och hans verk", men i denna uppsats ser jag i stället på berättelsen ur ett läsarperspektiv, inspirerad av den diskussion kring "författarens död" som fördes på 1960-talet av de franska teoretikerna Julia Kristeva, Roland Barthes och Michel Foucault. Valiantserien har en berättande text under bilderna och eftersom det aldrig förekommer pratbubblor inne i rutorna har vissa röster menat att *Prince Valiant* inte skulle vara en "riktig" serie. Jag anser att detta synsätt dels är ohistoriskt (många etablerade serier under första halvan av 1900-talet saknade pratbubblor) och dels att själva målsättningen att avgränsa vad som är en gemensam nämnare och en

”äkta” serie leder vilse. I anslutning till genreteoretikerna Hans Robert Jauss och Alistair Fowler menar jag att äventyrsserier identifieras av likhetsrelationer och kan ses som en föränderlig repertoar med släkttyp. De är en dynamisk, öppen genre där likheter varieras, förändras och där nya subgenrer kan uppstå.

Valiantserien nådde svenska läsare under andra världskriget genom veckotidningen *Vårt Hem*, där serien publicerades 1940-1945. Senare kunde läsare under åtta år (1946-1953) följa den i Sveriges första, och då enda, serietidning *Karl Alfred. Prins Valiant* spreds även genom fem s.k. julalbum, 1942 -1950.

Uppsatsens syfte är att i *Prince Valiants* första två årgångar, 1937-1938, undersöka motiv och teman och sätta dem i förbindelse med olika litterära traditioner och en allmän kulturell kontext. Metoden blir en närläsning som riktar in sig på likhetsrelationer till olika berättargenrer inom äventyrsberättelsernas vida ram. Jämförelser görs både intratextuellt, inom serien, och intertextuellt, mellan serien och andra framställningar, för att se hur serien bryter mot eller varierar dessa. Ett mål är också att närmare förstå vari seriens attraktion ligger.

Seriens inledningssidor och de två första episoderna i den stora sumpmarkens miljö fungerar som ett preludium. I detta preludium anknyter serien till den fantasi-genre inom både litteratur och film som i 150 år, alltsedan Jules Verne, arbetat med möten mellan människor och monster från utdöda världar. Det korta äventyret med träsködlan blir en litet bidrag, nedtonat av en viss realism, till populärkulturens allt bredare gestaltande av dinosaurier, enligt W.J.T. Mitchell det moderna samhällets totemdjur. Det inslag av science fiction som episoden med träsködlan representerar, återkommer inte i serien, och senare distanserar sig Valiant (och berättarrösten) från denna ”barnsliga lek”. I mötet med den jättelike, dumme Thorg och den ömkansvärda, skrämmande Horrit, tar preludiet upp gestalter och mönster från folksagan, men de varieras på ett för serien eget vis. Episoden uttrycker ömheten och beroendet mellan moder- son, det som knappast gestaltats för prinsens egen del. Genom häxan Horrits profetia att prinsen skall uppleva många äventyr, men aldrig finna lycka och förnöjsamhet, har häxan linjerat upp hans framtid och gett drivkraft till ett fortsatt berättande. Valiants egen mor dör, och det innebär trots sorgen också en öppning, en frihet att lämna hemmet. Ett år efter moderns död, lämnar prinsen enligt sagans (och bildningsromanens) mönster hemmet, ensam och enkelt utrustad. Hans äventyr börjar på allvar.

Valiant skaffar sig på egen hand en häst att rida och den utrustning som behövs. Här är berättelsen mer didaktisk och realistisk, något av en robinsonad i Daniel Defoes anda. Episoden har också beröring med amerikansk cowboykultur och klassiska litterära verk som *Don Quijote* och *Les trois Mousquetaires*.

Prinsens historia kopplas ihop med den medeltida sagokretsen kring Kung Arthur och de riddare han samlat kring sig i slottet Camelot. Valiant möter Lancelot och Gawain, två av Det

Runda Bordets riddare, den vise Merlin och senare kungens halvsystem, den ondskefulla trollkvinna Morgan le Fey. Äventyr kring tre olika borgar, baron Baldons, den unga flickan Ilenes föräldrar, samt Morgan le Feys, utgör nu stommen i berättelsen.

Uppsatsens resonemang kretsar kring hur dessa borgäventyr gestaltas. Gawain och hans väpnare Valiant rider ut på sina uppdrag, men det första av dessa är en fälla, och riddaren hamnar i den svekfulle baronens fängelsehåla. Det blir väpnarens uppgift att befria honom, och det sker med rörlighet, list och hänsynslöshet. Valiant tillämpar vad jag kallar "den svages strategier", flyr, gömmer sig, klättrar, förklarar sig. Den andra borgen, Ilenes föräldrar, har övertagits av Odjuret från Sintarskogen och hans laglösa anhang, och där blir prinsens förklädnad mer dramatisk: en demon. Han lyckas skrämja ihjäl själva odjuret och får de flesta av de laglösa att lämna borgen, men blir jagad, nu utan demonmask, av två skurkar som dröjt sig kvar. I serien finns en genomgående, berättarmässig rörelse i sidled. Från och med ankomsten till Camelot arbetar serien inte bara med det horisontella utan också med vertikalitet. Detta är särskilt tydligt i de två skurkarnas jakt på prinsen, en förföljelse laddad med höjdskräck. Förföljelsen slutar med att båda skurkarna ligger korsade mot borggårdens stenläggning. Detta avsnitt av det andra borgäventyret är också anmärkningsvärt genom att det, till skillnad från seriens vanligen snabba miljöväxlingar, länge håller fast vid en och samma rumsliga miljö. Det finns bara en motsvarande episod i serien tio år senare. Slutligen drar jag en parallell mellan denna jakt och ett avsnitt i Robert Louis Stevenssons *Treasure Island*. Båda avsnitten arbetar med det vertikala, och båda innebär att den unge tar kontroll över en hel borg respektive ett helt skepp.

I det tredje borgäventyret har Gawain för andra gången blivit fånge, nu i Dolorous Garde hos den vackra Morgan le Fey. Det blir återigen väpnarens uppgift att befria och hjälpa sin herre. Men prinsen blir själv ett offer för trollkvinna Morgans svarta magi. Episoden ger anledning att kort diskutera motivet med hornstöten inom riddarepiken, men framför allt att ventilera likheter och skillnader i förhållande till den tidiga gotiska romanen. Jag konstaterar också att Morgan le Fey representerar en lång litterär tradition av farliga kvinnogestalter ända tillbaka till gudinnan Ishtar i det mesopotamiska Gilgamesheposet. Valiant rymmer från trollkvinna Morgans borg, och med hjälp av Merlins magi kan Gawain befrias. Trolldom kommer att vara ett viktigt tema i seriens fortsättning, men det typiska blir då att den avslöjas som vidskepelse. Det är framför allt här i ungdomsäventyren som magin framställs som fungerande i fantasygenrens anda.

Valiantfiguren har många motsägelsefulla drag. Ett är karaktären av pojkflicka, framför allt manifesterad i prinsens frisyra, pageklippningen. Jag förbinder den med 1920-talets hårmode och kvinnofrigörelse och menar att i slutet av 1930-talet stack Valiantfrisuren ut som en utmaning mot det dåtida etablerat manliga. Sett ur ett förpubertalt ungdomsperspektiv är många av äventyren i dessa tidiga berättelser - med smygande, klättrande och utklädsel - dessutom könsneutrala.

Det finns en brutalitet i historierna och hos Valiant. Jag har kallat ett av uppsatsens kapitel "Valiant som värsting". Han är oregerlig och livsfarlig, dödar utan att tveka. Det finns exempel på att seriens förläggare reagerat och tidigt retuscherat vissa bilder och likaså ändrat och mildrat texten.

Valiants karaktär är motsägelsefull och berättelsen är full av sprickor. Också planschernas form, indelningen i rutor, växlar periodvis våldsamt mellan två- tre- och fyrstrippiga arrangemang. Jag vill sätta den tidiga seriens "oregerliga" karaktär i samband med den romantiska epoken i början av 1800-talet. Romantiken ville inte som klassicismen skapa något enhetligt och täcka över varje spricka, utan bejakade det groteska och det motsägelsefulla. Det är där vi kan finna rötterna till framställningssättet i *Prince Valiant*, och i denna dynamik ligger en stor del av förklaringen till seriens tempo och attraktionskraft. Serien lockar och fantiserar kring många olika rädslor, målar upp skrämmande varelser, mystiska borgar och ett ungdomligt mod som är berett att möta varje fara.

SLUTORD

Denna uppsats behandlar endast upptakten till den långa historien om seriehjälten prins Valiant. Efter det slut jag satt för uppsatsen fortsätter nya episoder att publiceras, likt en evig följetong, under mer än trettio år, in på 1970-talet. Hela tiden med en fast kronologi. Som jag skrivit tidigare, präglar två huvudsakliga handlingsströmmar den långa berättelsen. Den första är "heroisk": Strider, torneringar, belägringar, fältslag. Spänningen ligger i konfrontation och våld. Den andra strömningen, som i berättelsen flätas samman med den första, har tyngdpunkt på relationer, framför allt förhållandet man – kvinna: förälskelser, längtan, kärlekshinder, familjeproblem. Tillsammans gör dessa två teman serien *Prince Valiant* till en romantisk äventyrsberättelse. Inget av dessa två teman har undersökts i denna uppsats. I stället har ett tredje strömdrag varit ämnet, det som handlar om den unga människan, hon som i sin underlägsna position måste kämpa för överlevnad och försöka finna sig en plats i världen. I de tidiga äventyren ingår också förälskelsen i Ilene, och det pekar fram mot det andra stora temat. Efter Ilenes död kommer kärlekstemat att under många år spela en underordnad roll för Valiants egen del (däremot trasslar bipersoner med sina kärleksrelationer). Det agerande som präglat många av de tidiga äventyren i denna uppsats (den svages strategier) upphör inte helt, utan förekommer också senare i den vuxne prinsens äventyr. Även ungdomstemat återkommer, men då gestaltat genom andra personer än Valiant själv.

Valiantseriens omfångsrika material erbjuder många möjligheter till vidare forskning. Det återstår att syna de vuxna hjältarna och hjältinnorna. Tre rubriker som ligger nära till hands är Ridderskapet, Kärleken och Vikingarnas värld.

BILDFÖRTECKNING

	Sida
BILD 1. "But for Young Prince Valiant life suddenly begins". Plansch 3, ruta 9. Uppsatsens titelsida.	1
BILD 2. "Arriving at the Gate of Dolorous Garde". Plansch 63, ruta 3.	16
BILD 3. Hoppet ner i vallgraven. Plansch 35, ruta 4.	27
BILD 4. Träsködlan. Plansch 4, ruta 9.	31
BILD 5. Sadeltillverkning. Plansch 15, ruta 2.	39
BILD 6. Valiant gömmer sig. Plansch 33, ruta 2.	44
BILD 7. Demonmasken. Plansch 46, ruta 3.	47
BILD 8. Morgan le Feys skräcknätter. Plansch 62, ruta 8.	52
BILD 9. Horisontal laddad med vertikalitet. Plansch 52, ruta 5.	58
BILD 10. Under vatten. Vassröret. Plansch 36, ruta 4.	61
BILD 11. "Comes the monster gliding over the ooze". Plansch 7, ruta 4.	67
BILD 12. Valiants feberdröm. Plansch 94, ruta 7.	71
BILD 13. Valiant stöter i hornet. Plansch 57, ruta 2.	75

Bild 1, 3, 4, 5, 6, 10 och 11 är kopierade efter Hal Foster, *Prince Valiant. An American Epic* (1982), i författarens ägo. Bild 7, 8, 9, 12 och 13 efter Hal Foster, *Prince Valiant. Vol. I: 1937-1938* (2009).

Jag har skriftligt tillstånd från *Bulls*, som hanterar rättigheterna till Prins Valiant i Skandinavien, att återge enstaka bilder ur serien.

REFERENSER

- Agrell, Beata och Ingela Nilsson, red., *Genrer och genreproblem. Teoretiska och historiska perspektiv*, Göteborg, 2003
- Bakker, Robert T., *The Dinosaur Heresies*, New York, 1986
- Bakker, Robert T., "Dinosaur Renaissance". *Scientific American*, April 1975
- Barthes, Roland, *Image, Music, Text. Essays Selected and Translated by Stephen Heath*, Waukegan, Illinois, 1977
- Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, London, 1979
- Bloom, Harold, *How to Read and Why*, New York, London, 2000
- Bloom, Harold, *Hur du läser och varför*, Stockholm, 2002
- Briggs, Katharine, *An Encyclopedia of Fairies, Hobgoblins, Brownies, Bogies, and other Supernatural Creatures*, New York, 1976
- Bröderna Grimms sagor, fullständig utgåva med illustrationer av Georg Cruiksshank och Ludwig Emil Grimm*, två band, Uddevalla, 1981
- Burroughs, Edgar Rice, *Tarzan of the Apes*, Toronto, 1912 [orig. *All Story Magazine*, New York, 1912]
- Burroughs, Edgar Rice, *Tarzan the Terrible*, New York, 1921. *Tarzan the Terrible, Gutenberg E-Book of Tarzan the Terrible, by Edgar Rice Burroughs*, release date Jan. 2000 [orig. *Argosy All-Story Weekly*, 1921]
- Caldas, Manuel, *Foster y val, Los trabajos y los dias del creador de Principe Valiente*, Madrid, 2007
- Cervantes, Miguel de, *Den snillrike riddaren Don Quijote av la Mancha*, översättning av Jens Nordenhök, Stockholm, 2001
- Crichton, Michael, *Jurassic Parc*, New York, 1990
- Christenssen, Hans Christian. Diss. *Tegneseriens estetik*, Köpenhamn, 2001
- Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, översättning Birgit Edlund, Wärmdö, 2010
- Desmond, Adrian J., *The Hotblooded Dinosaurs. A Revolution in Paleontology*, London, 1975

- Desmond, Adrian J., *Dinosauriernas gåta*, Stockholm, 1978
- Desmond, Adrian J., *Archetypes and Ancestors. Paleontology in Victorian London, 1850 – 1875*, Chicago, 1982
- Doyle, Arthur Conan, *Lost World*. London, 1912
- Dumas d.ä., Alexandre, *De tre musketörerna*, illustrationer av Maurice Leloir, Stockholm, 1895
- Entzenberger, Claes & Cecilia Hansson (red), *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, del 2, Lund, 1993
- Eriksson, Bo, *Tusen år av fantasy. Resan till Mordor*, Lund, 2007
- Foster, Hal [Harold R.], *Prins Valiant*, [Jultidningar] 1942, 1944, Stockholm, 1946, 1949, 1950, Hälsingborg
- Foster, Hal, *Prince Valiant. An American Epic. Volume one: 1937*. Rick Norwood, red., Wayne, New Jersey, 1982
- Foster, Hal, *Prins Valiant*. Album 1-29, Sundbyberg, 1974-1985
- Foster, Hal, *Prins Valiant*, band 30, "Arn, son av Valiant", Stockholm, 2004
- Foster, Hal, *Prince Valiant*, Vol. 1, 1937-38. Seattle, 2009
- Foster, Hal, *Prince Valiant*, Vol. 2, 1939-40. Seattle, 2010
- Foster, Hal, *Prince Valiant*, Vol. 3, 1940-1941. Seattle, 2011
- Foster, Hal, *Tarzan 1931-34*. Oslo, 2007
- Foucault, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Juillet-Septembre, Nantes, 1969
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, London, 1982
- Friberg, Roy, "ROY FRIBERG x 3", Uddevalla Museum. Uddevalla, 2012
- Gleitman, Henry, *Psychology*. New York, 1986
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, 1977
- Green, Martin Burgess, *The Robinson Crusoe Story*, University Park & London, 1990

Gustavsson, Bernt, *Bildningens väg. Tre bildningsideal i svensk arbetarrörelse 1880-1930*, Stockholm, 1991

Halsall, Albert W., *Victor Hugo and the Romantic Drama*, Toronto, 1998

Harrison, Dick, "Det förflutna som den andre. Medeltiden i de tecknade seriernas värld", i *Visuella spår, bilder i kultur och samhällsanalys*, redigerad av Sparrman, Torell och Åhrén Snickare, Lund, 2003

Harrison, Dick, *Krigarnas och helgonens tid. Västeuropas historia 400-800 e. Kr*, Stockholm, 1999

Hedman, Dag, *Den skuggomhöljde Julius Regis (Litteratur och samhälle 33:2)*, Uppsala, 2000

Hedman, Dag, "Julius Regis' tidiga Marsberättelser i Kamraten", i *Sammlaren*, årg. 130, Stockholm 2009

Hegerfors, Sture, *Pratbubblan. En bok om serier*, Stockholm, 1978

Hugo, Victor, *Cromwell*, Paris, 1862 [orig. 1827]

Härd, John Evert, inledning till översättningen av *Nibelungensången*, Uppsala, 1993

Haettner Aurelius, Eva & Thomas Götselius, red. *Genreteori och genrehistoria*, Lund, 1997

Kane, Brian M, *Hal Foster, Prince of Illustrators, Father of the Adventure Strip*, Coral Gables, Florida, 2001

Kane, Brian M. (red.), *The Definitive Prince Valiant Companion*. Seattle, 2009

Karl Alfred, 1946-1953, Hälsingborg

The Knight in the Panters Skin, engelsk översättning av Venera Urushadze, Tbilisi, 1979

Kristeva, Julia, *Desire in Language. A semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez (red), New York, 1980

Kunzle, David, *The History of the Comic Strip: The Early Comic strip*, Berkley, California, 1973

Kunzle, David, *Father of the Comic strip, Rodolphe Töpffer*, Jackson, Mississippi, 2007

Kärfve, Eva, *Konsten att bli människa. Individ och myt i medeltidens riddarvärld*, Lund, 1997

Leffler, Yvonne, *Horror as Pleasure. The Aesthetics of Horror Fiction*. Göteborg, 2000

Lindgren, Astrid, *Bröderna Lejonhjärta*. Stockholm, 1973

London, Jack, *Före Adam*, Malmö, 1926 [orig. 1907]

- Mc Cloud, Scott, *Understanding Comics, The Invisible Art*, Northampton, Massachusetts, 1993
- Mc Cloud, Scott, *Serier, den osynliga konsten*, Stockholm, 1995
- Magnusson, Helena, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*. Diss. Stockholm, 2005
- Malmström, Bertil, *Prins Valiant. En äventyrsserie i ambivalensen mellan fantasi och realism*. Magisteruppsats i konst och bildvetenskap, Göteborg, 2010
- Mitchell, W.J.T., *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, 1998
- Mitchell, W.J.T., *What do Pictures Want? The Life and Loves of Images*, Chicago, 2005
- Mittler, Hubert, *Prinz Eisenherz oder: Das Mittelalter in der Sprachblase*. Diss. Dortmund, 2007
- Nemerov, Alexander, *Frederic Remington and Turn-of-the Century America*, Yale University, 1995
- Punter, David, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day. Vol 1, The Gothic Tradition*. New York, 1995
- Regis, Julius, *Vid de fem kaptenernas bord. Några Jules-Verne-historier*. Stockholm, 1925
- Richardson, Joanna, *Victor Hugo*. New York, 1976
- Rolandssången, i översättning av Jens Nordenhök, Lund, 2009
- Rolandssången, i översättning av Leif Dupré och Gunnar Carlstedt, Stockholm, 2010
- Rose, Carol, *Giants, Monsters and Dragons. An Encyclopedia of Folklore, Legend, and Myth*. Santa Barbara, California, 2000
- Sherrow, Victoria, *Encyclopedia of Hair. A Cultural History*, Westport, Connecticut, 2006
- Sjögren, Olle, "Tarzan - hjälte med många ansikten", i *Filmhäftet* 34/35, Uppsala, 1982
- Sommerland, Ylva, *Tecknad Tomboy. Kaleidoskopiskt kön i manga för tonåringar*. Diss. Göteborg, 2012
- Souriau, Maurice, *La Préface de Cromwell. Introduction, textes et notes*, Paris, 1897
- Stevenson, Robert Louis, *Treasure Island, London, 1952 [orig. 1883]*
- Strömberg, Fredrik, *Vad är tecknade serier? En begreppsanalys*, Malmö, 2005

- Tolkien, J.R.R., *The Hobbit or There and back again*, London, 1937
- Trevligt Sällskap*, Stockholm, 1938
- Verne, Jules, *Till jordens medelpunkt*, Stockholm, 1873 [Faksimilutgåva, Uddevalla, 1976]
- Waldecraz, Rune, *Filmens historia, del 2. Guldåldern 1920 – 1940*, Stockholm, 1986
- Warring, Lennart och Taina Kantola, *Gilgamesheposet. Han som såg Djupet*, Stockholm, 2003
- Warring, Lennart, *Inanna, skymningens drottning*, Stockholm, 2011
- Wilford, John Noble, *The Riddle of the Dinosaurs*, New York 1995
- Wolkstein, Diana och Samuel Noah Kramer, *Inanna, Queen of Heaven and Earth*, New York, 1983. Svensk översättning Gunilla Hultgren, *Inanna, Himlens och Jordens drottning*, Stockholm, 1995
- Wranér, Henrik, *Robinson Kruse. För Sveriges ungdom fritt berättad*, 19:e upplagan, Stockholm, 1943
- Vårt Hem*, 1924 och 1940-1945, Stockholm
- Zetterstad, Ebbe, "När serietidningarna kom" i *Seriekatalogen 1996/1997*, red., Anders Andersson. Stockholm, 1998
- Äfventyrens Verld, berättelser ur verkligheten, med 97 illustrationer*, del I och II, Stockholm, 1889 och 1890
- Öhman, Anders, *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia*. Lund, 2002