

**Camilla Storskog, *Afterlives. Scandinavian classics as comic art adaptations*,
Lund: Nordic Academic Press, 2023, 253 s.**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v54i2.41086>

Camilla Storskogs *Afterlives. Scandinavian classics as comic art adaptation* är en genomgång av ett antal nordiska klassikeradaptationer i tecknad serieformat. Det är bitvis mycket inspirerande och upplysande läsning, vars främsta styrka är analysernas känslighet inför materialets heterogena sammansättningar, såväl diskursivt som semiotiskt och materiellt. Möjligen saknas en tydlig och explicit artikulering av konsekvenserna av denna komplexitet för en framtida behandling av det kulturella objektet i allmänhet och klassikerbegreppet och den tecknade serien i synnerhet. Men det är en konsekvensanalys som till viss del utförs av analyserna själva, som en sorts hermeneutikens praktik. Jag återkommer till det.

Adaptionsforskning har varit ett bubblande forskningsfält inom den breda, postmodernt färgade intermedialitet- och transmedialitetsforskningen under en tid. Inte minst Linda Hutcheons bok *A Theory of Adaptation* från 2006 har haft stort inflytande. Hutcheon ser adaption som i grunden en intertextuell teknik, vars tredelade funktion tillåter igenkänning av textuell föregångare, samtidigt som den fungerar som kreativ tolkning och etablerar nya, framtida intertextuella relationer. Storskog delar Hutcheons syn på adaption och ansluter sig utöver detta till den så kallade ”pro-trohetsvåg” (”pro-fidelity wave”) inom adaptionsstudier som vänder sig mot och problematiserar ståndpunkten att adaptioner per automatik frigör sig från sina föregångare och därmed kan och bör studeras som autonoma objekt. Om en kritik av och avståndstagande från jämförande trohetsstudier har varit viktiga för att etablera adaptionsbegreppet som ett dynamiskt och dialogiskt begrepp, där adaptionen ska förstås som del av en pågående textuell transformation och variation – i linje med postmodern estetik – är det nu dags, menar Storskog med stöd hos bland andra adaptionsforskaren Casie Hermansson, att också se trohet som del av en ”intertextuell verktygslåda”.

Adaptionens trohet hos Storskog ska emellertid inte förstås som

moralisk trohet gentemot något slags konstverkets nödvändiga essens eller meningsbärande kärna. I stället öppnar frågor om adaptionens trohet också för en omvärdering av originalitet i termer av just variation och icke-linjär kausalitet. Relationen mellan adaption och föregångare är med andra ord komplex och ska förstås som dialog, men en dialog över flera domäner och dimensioner, en dialog som är ”vertikal, horisontell och flerriktad” (”the dialogue, as we have seen, is vertical, horizontal, multidirectional” (s. 32)). Varje adaption aktualiserar därvidlag något slags kausalitet mellan adaption och föregångare, som förvisso kan skifta i art och domän, men som likväl är en relation som också karaktäriseras av trohet gentemot denna kausalitet. Storskog formulerar det suggestivt: ”An adaptation will always bear the memory of the source it builds on, which is the reason the fidelity discourse cannot be erased without ruinous effect” (s. 32). Det är inte helt klart om detta minne alltid är resultatet av ett kreativt val eller tolkning, och så att säga utgör just det som adaptionen är trogen. Emellertid tycks resonemanget – som också i några av de enskilda studierna förankras i Jacques Derridas spårlogik och teorier om hemsökande ontologi (”hauntology”) – öppna för att detta minne, om än inte ursprungligen det som motiverar adaptionen, likväl framstår som adaptionens huvudsakliga koppling till föregångaren. Denna retroaktiva kausalitet är delvis förankrad i hur Storskog förankrar sitt resonemang om trohet.

Trohet i adaptionen uppträder inte med nödvändighet i relation till någon inneboende kvalitet i det objekt som har adapterats. I stället är det trohet mot den ”dominant” hos det kulturella objektet som adaptionen ”väljer” som är av intresse. Dominant är här ett begrepp som Storskog lånar från Roman Jakobson, och som avser att beskriva det kulturella objektets organiserande struktur. Denna struktur är hos Jakobson förhållandevis stabil, medan efterföljande poststrukturalistisk kritik gör den avhängig objektets materiella och diskursiva förhandlingar med produktions- och konsumtionsförhållanden. En dominant hos till exempel ett litterärt verk kan utifrån denna förståelse skifta, till exempel som en effekt av just adaption, vilket med andra ord tillåter adaptioner att ändra den struktur som organiserar det föregående verket. Vid sidan av detta dynamiska och instabila begrepp, använder Storskog två andra likaledes flytande begrepp för att komplettera

sin beskrivning av hur adaptioner aktualiserar trohet. Det är dels det semiotiskt influerande begreppet ”ikon” som ringar in hur ett verks organisation framträder som vision och föreställningsvärld genom tolkning, dels Walter Benjamins berömda begrepp för att beskriva den skönlitterära översättningens objekt – verkets bakomliggande intention som ska skina igenom varje god översättning, och för den delen varje god adaption, dess ”intentio”.

Hur och vad som framstår som den enskilda adaptionens dominant varierar, och Storskog menar att övergripande, datafierade eller statistiskt orienterade metoder som på förhand identifierar analysens kriterier inte förslår. Dominanten framträder genom närläsning, tycks Skoglund mena, dynamiskt. Skoglunds undersökning är likväl strukturerad efter tre övergripande verkningssätt för de berörda serieadaptionernas dominanter. Det första är medieorienterat, och fokuserar den tecknade seriens mediala affordanser – vad är det i serieformatet som organiseras av och samtidigt (möjligen) omorganiserar den adapterade texten? Dominantens andra verkningssätt är intrigororienterat, och berör effekterna av de förändringar i handling och händelseförlopp som adaptionen genomför, medan det tredje berör adaptionens relation till den samhälleliga och kulturella kontexten. Dessa tre sätt att organisera analysen av adaptioner är inte jämnt fördelade, vilket i sig inte är ett problem – särskilt inte som den dominant som ska analyseras är av emergent karaktär – och motiveras av att de två inledande delarna, som rymmer sju analyser mot den avslutande tredje delens två, behandlar serieformens mediespecifika berättande. Likväl framstår inte skillnaden mellan de olika dominanternas verkningssätt så pass stora att motivera tre övergripande kategorier.

Av de tre delarna är tvivelsutan den tredje och avslutande delen den som kommer med mest väntade och minst givande slutsatser och analyser. Under kapitelrubriken ”diskurs” diskuteras här, i en av bokens längre texter, den svenska tecknaren och illustratören Bovils (Bo Vilson 1910–1949) arbete med adaptionen av Topelius *Fältskärens berättelse* (1853–1867), som gick som följetong i veckotidningen *Levande livet* mellan 1942 och 1944. Analysen betonar hur Bovil – genom infogningar av ett befintligt visuellt material, framför allt från kanoniserat historiemåleri men även från en mer vardaglig svenskt, borgerlig visuell kultur i allmänhet och illustrationer till romanen i

synnerhet – förankrar den tecknade serien i ett kulturellt minne som dels verkar mot ett konsekkrerande av den tecknade serien som kulturell form, dels understödjer seriens historiska funktion som samlande nationell kraft i hotande krigstid, vilket i sin tur speglar Topelius ambition med romanen inför den ryska ockupationen av Finland. Det är en väl underbyggd slutsats, och analysen går igenom ett rikt material, men diskuterar den tecknande seriens aktivering av visuell kultur huvudsakligen i termer av interikonicitet. En mer explicit tillämpning av den mimikry-modell för adaption, inspirerad av biologiska och evolutionära teorier som presenteras inledningsvis i kapitlet skulle sannolikt ha möjliggjort en mer utmanande inramning av Bovils serie i termer av icke-linjär historieskrivning, där adaptionens dominant också omorganiserar inte bara Topelius roman utan också det historiemåleri och den visuella kultur som approprieras.

Den biologiska adaptionsteorin som Storskog lyfter i sitt argument tänker härvidlag adaptionen som en ekologisk process, där nya organismer springer ur, anpassar sig till men också anpassar och omformar sin miljö. Denna aspekt skulle gärna ha fått tagit mer plats i Storskogs framställning, som det är nu har den framför allt en implicit verkan, genom dominantens processuella karaktär liksom genom begrepp som hemsökelse och kryptologi.

I en analys av Ange och Alberto Varandas (1994) adaption av HC Andersens "Den lilla havsfrun" undersöker Storskog den tecknade serien som hemsökt miljö, utifrån den engelska serieforskaren Julia Rounds utomordentliga studie av gotik i tecknade serier. Round tillämpar här Derridas hemsökande ontologi på seriens sätt att organisera berättande, genom bland annat den så kallade flätning mellan olika betydelsebärande enheter – rutor, text, bild, uppslag, sekvens, osv – som utmärker seriens läsart. Detta slags läsande, som sätter samman och rör sig icke-linjärt möjliggör en temporalitet där det ännu icke-artikulerade, bortvalda och frånvarande alltjämt gör sig påmint och så att säga hemsöker läsningen. Denna hemsökande metod aktiverar enligt Round den mer atmosfäriska och omskakande skräcksublima effekt som i Ann Radcliffes klassiska kategorisering av gotiken benämns "terror". Ange och Varandas adaption fångar, enligt Storskog, en latent skräcksublimitet i Andersens saga, och adaptionen betonar hemsökande egenskaper som inte fullt ut har kunnat artikule-

ras i andra format. Även det ofta omtalande mellanrum som uppstår i mellan seriens rutor lyfts, med Rounds terminologi, fram som generativt för en skev temporalitet, där överskridanden mellan serie-rutornas fiktionsplan smittar av sig och dröjer kvar i mellanrummen som en ovälkommen vistelse. Denna migration mellan fiktionsplan och domäner inom den tecknade serien, som i andra sammanhang, av bland andra Karin Kukkonen, har diskuterats i termer av transmedial metaleps skulle med fördel ha kunnat knytas till en övergripande diskussion om adaption i allmänhet och om adaption och det gotiska i synnerhet. Storskog avslutar i stället sin skarpa analys av Ange och Varandas gotiska adaption med att fokusera dess explicita inslag av den inte fullt lika sublimes skräckeffekt som Radcliffe talar om som "horror". Det är synd, för samtidigt som denna delvis moraliskt motiverande uppdelning mellan terror och horror – där framförallt kroppsföraktet i den sistnämnda termen rimmar illa med en samtida affektiv inramning av skräcken som estetik – inte motsvarar analysens företräden, vänder den också bort blicken från Ange och Varandas utsökt sköna kroppsskräck som i serieformatets hemsökelse överskrider den motsättning som ligger till grund för Radcliffes kategorisering.

Det kanske mest suggestiva partiet i boken, möjligen för att det är det mest spekulativa och löst motiverade, är analysen av Bim Erikssons seriebok *Baby Blue* (2021), den enda text i undersökningen som inte uttryckligen är en adaption, men som av Storskog likväl behandlas som sprungen ur samma kreativa maskineri. Inspirerad av Karin Boyes samhällskritiska ambition och romanvärldens dystopiska atmosfär, menar Storskog att Erikssons *Baby Blue* utgör, om inte regelrätt adaption, så en spin-off eller parallell till *Kallocain* (1940). Detta slags adaption är förstås svårare att belägga, när dominanten tycks vara mer den generella dystopiska miljöbeskrivningen och dess atmosfär av övervakning och kontroll, snarare än mer specifika egenskaper i Boyes litterära text. Argumentationen i analysen är inspirerande prövande och uppfriskande innovativ, och den hade gärna kunnat drivas hårdare och dragit mer drastiska slutsatser av sammanförandet mellan dessa två kulturella objekt under en och samma dominant. Här finns likväl ett fantastiskt spekulativt resonemang om Erikssons aktivering av Wonder Woman som intertext, och antydningar om hur denna figurs koppling till amerikansk hippiekultur

eventuellt skulle kunna smitta av sig på Boyes text. Storskogs analys av huvudpersonen Betty Potts rekonfigurativa förvandling till Baby Blue hade gärna kunnat utvidgats till ett resonemang om den litterära klassikernas historiska och parasitära transformationer.

Det är också glädjande att läsa – och ta del av i några av bokens många och fint presenterade bilder – Guido Crepax stilsäkra seriekonst som här behandlas i två studier. Estetiskt tilltalande är även de två adaptationer av H C Andersens ”Historien om en mor”, som behandlas inledningsvis i bokens första analyskapitel ”Medium”, vars fokus är just hur dominanten kommer till uttryck genom den tecknade seriens mediespecifika affordanser. Storskogs analys visar här på ett övertygande vis den tecknade seriens specifika organisation av tid och rumslighet, och hur detta griper in i dominanten i Andersens text. Båda adaptationer förvandlar Andersens korta berättelse till boklånga verk. En något utförligare diskussion om serieformatets specifika materialitet, inte minst rörande den italienska serietecknaren AKABs ordlösa berättelse, skulle gärna ha kunnat fördjupa diskussionen.

Och visst skulle jag gärna ha sett en mer utförlig serie- och mediehistorisk diskussion. Av den ordlösa visuella berättelsens historia, till exempel, som sannolikt och i linje med Storskogs egna icke-linjära adaptationshistoria skulle kunna utsträckas till betydligt äldre gotiska texter, som Goyas seriebok *Caprichos* (1799). Likaså kunde gärna diskussionen om serieformatets heterogena karaktär ha kunnat utvecklas i relation till en mer generaliserad adaptationsteori. Något som också bara delvis i denna publikation tillämpas på klassikerbegreppet. Men här blir det samtidig tydligt att Storskogs argument också gör mer än det säger, nämligen praktiserar – i genomförandet av de enskilda analyserna – en teoretisering och kritik av såväl klassikerbegreppet som av samtida adaptations- och serieforskning. Denna praktiska, heterogena kunskapmetod är möjligen till och med denna publikations dominant. Men det får framtida adaptationer utvisa.

Per Israelson