

**”Sluta umgås med den där Walt om han är så dum!”**

Parodi och satir i Charlie Christensens *Arne Anka*

Jonne Lehto  
Tammerfors Universitet  
Fakulteten för språk, översättning och litteratur  
Nordiska språk  
Pro gradu-avhandling  
April 2016

Tampereen yliopisto  
Pohjoismaiset kielet  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

LEHTO, JONNE: ”Sluta umgås med den där Walt om han är så dum!” – Parodi och satir i Charlie Christensens *Arne Anka*

Pro gradu -tutkielma, 71 sivua  
Huhtikuu 2016

---

Tutkielmassa käsitellään parodiaa ja satiiria ruotsalaisen Charlie Christensenin luomassa *Arne Anka* -sarjakuvassa soveltamalla pääasiassa kirjallisuustieteen teorioita parodiasta ja satiirista. Tutkimusaineistona on kaksi ensimmäistä ruotsiksi julkaistua *Arne Anka* -albumia, *Arne Anka* (1989) ja *Arne Anka: D. 2* (1991).

Tutkielmassa kysytään, mitä parodian tunnusmerkkejä on löydettävissä *Arne Ankasta*, mitkä ilmiöt *Arne Ankassa* ovat satiirin kohteina ja millainen *Arne Ankan* ja *Aku Ankan* suhde on. Tutkielman tavoitteena on tuottaa tietoa siitä, kuinka satiirista sarjakuvataidetta luodaan käyttämällä parodisesti hyväksi aiempia teoksia ja konventioita.

Parodian tutkimisessa apunani on Margaret A. Rosen malli parodian tunnusmerkeistä. Täydennän Rosen mallia myös Linda Hutcheonin parodiateorian avulla, jonka mukaan parodia on toistoa, joka kuitenkin säilyttää kriittisen etäisyyden parodioivan ja parodioidun tekstin välillä ja korostaa enemmän erilaisuutta kuin samankaltaisuutta. Lähtökohtana satiirin tarkasteluun on Dustin Griffinin satiirin leikkisyyttä ja provokaatiota selkeiden moraalinnormien sijaan korostava teoria.

Tulkitseni esimerkkien pohjalta väitän, että *Arne Ankan* ja *Aku Ankan* suhde on parodinen. Mikään yksittäinen tunnusmerkki ei tee *Arne Ankasta* parodiaa, mutta useamman esiintyessä samanaikaisesti voidaan todeta kyseessä olevan parodia. *Arne Anka* käyttää *Aku Ankaa* ja muita Disney-hahmoja parodisesti hyväkseen luodakseen satiiria muun muassa kapitalismia, ruotsalaista politiikkaa ja ruotsalaista lehdistöä kohtaan. *Arne Ankassa* parodioidaan myös kyseisen sarjakuvan omia konventioita, minkä kautta kohdistetaan satiirin kärki Walt Disney Companyn suuntaan.

Asiasanat: sarjakuva, parodia, satiiri, Charlie Christensen, Disney

## INNEHÅLL

1	Inledning.....	1
1.1	Syfte & forskningsfrågor.....	4
1.2	Material och metod.....	5
1.3	Tecknade serier .....	7
1.3.1	Definitioner .....	8
1.3.2	Vuxenserier .....	11
1.3.3	Tecknade serier i Sverige.....	13
1.4	Disney, världspolis.....	16
2	Teori .....	19
2.1	Parodi .....	19
2.2	Satir .....	22
2.3	Näraliggande fenomen.....	25
3	Analys .....	27
3.1	Figurer .....	28
3.1.1	Arne och Kalle.....	30
3.1.2	Interfiguralitet .....	31
3.1.3	Familj och sexualitet.....	35
3.1.4	Representationer av verkliga personer .....	38
3.2	Rum .....	41
3.2.1	Ankeborg och Stockholm .....	41
3.2.2	Detaljtexter .....	44
3.3	Handlingar .....	52
3.3.1	Operation Metamorfos .....	53
3.3.2	Arne byter näbb .....	57
4	Diskussion & sammanfattning.....	62
5	Möjliga teman för vidare forskning.....	65
	Litteraturlista.....	66

# 1 Inledning

## Ang. skrivelse från advokatfirman Landahl & Bauer rörande Arne Anka.

Den tecknade figuren Arne Anka har på intet sätt med Kalle Anka att göra. Arne Anka är en bohemisk och mycket stockholmsk poet som kommenterar dagsaktuella händelser med en sådan briljans att han fått pris av svenska seriefrämjandet för bästa svenska seriealbum 1989 och kommenterats på kultursidorna i Sveriges största dagstidningar. Arne Anka har blivit en betydelsefull kulturell symbol som förekommer i Radio, TV, Metallarbetaren, Galago, Träffpunkt Stockholm, Tago Förlag m.m.

Walt Disney Company innehar väl ändå inte upphovsrättigheterna på alla tecknade ankor. Om någon kan hitta vissa likheter med Kalle Anka är denna likhet endast att betrakta som en kollegial hyllning från Charlie Christensen till en av seriehistoriens allra största tecknare: Carl Barks.

Vi hoppas därför att ni drar tillbaka edra hot om rättegång, som skulle komma att anta formen av den fria kulturen i Sverige gentemot Walt Disney Company vilket skulle leda till icke oansenliga goodwill-förluster för er part. En sådan process skulle få mycket stor uppmärksamhet i massmedia.

För övrigt är Tago Förlag en liten ekonomisk förening som ägs och drivs av de 15 främsta svenska yngre serietecknarna i Sverige. Förlaget drivs med mycket små medel och resurser men har ändå lyckats att under 80-talet föra fram en helt ny generation svenska originalserier. Ett stort skadeståndskrav skulle en gång för alla släcka denna unika tradition.

Med vänlig hälsning,  
Rolf Classon/  
förlagsredaktör Tago Förlag

(Christensen, 1997:10)

Så lydte svaret till Disneys andra beordran, från september 1990, att omedelbart sluta trycka den tecknade serien *Arne Anka*<sup>1</sup>, eftersom ”Arne Anka är en klar kopiering av Kalle Anka-figuren och intagandet i tidningen utgör därmed ett otillåtet intrång i det danska Disney-bolaget tillkommande upphovsrätt” (Christensen, 1997:8). Den första kom redan november 1988, till tidningen Metallarbetaren, där *Arne Anka* publicerades varannan vecka.

*Arne Anka* (1983–) av Charlie Christensen är en tecknad serie, vars huvudkaraktär, Arne, förutom att vara en ”bohemisk och mycket stockholmsk poet”, är en byx- och pengalös anka som går runt ett Stockholm bebott av antropomorfa karaktärer. Han dricker öl, klagar på allt och alla, samt försöker ligga med kvinnor utan vidare framgång. Antropomorfism betyder personifikation av mänsklig karaktär på icke-människor. Här vill det säga att figurerna i serien är djur som beter sig likt människor, lite i stil med Kalle Anka, Musse Pigg och andra invånare i Disneys Ankeborg.

Såsom man kan tolka utifrån Tago Förlags förlagsredaktörs svar ovan till Disneys advokater – även om den tecknade figuren Arne Anka ”på intet sätt” har med Kalle Anka att göra – är det inte alls omöjligt att hitta likheter mellan Arne och Kalle. Men ska dessa likheter verkligen betraktas endast som en kollegial hyllning från Charlie Christensen till den välkända Disney-tecknaren Carl Barks, eller är det frågan om något mera? Är det en kopia på Kalle Anka, som Disneys advokater påstår?

*Arne Anka* har kallats både *parodi* (se t ex folkbladet.se, ylioppilaslehti.fi, fackliganyheter.nu) och *satir* (se t ex dagensmedia.se, sydsvenskan.se, dn.se, da.se). Parodi och satir är ofta svåra att skilja åt (se t ex Hutcheon, 1985; Rose, 1995; Laakso, 2014). Främst med hjälp av Alastair Fowlers genre teori, Dustin Griffins satir teori och

---

<sup>1</sup> Genom min studie använder jag kursiv för att beteckna verket *Arne Anka*, och rak stil för att beteckna seriefiguren Arne Anka.

Margaret A. Roses samt Linda Hutcheons teorier om parodi kommer jag att reda ut särdrag som gör att man kallar *Arne Anka* parodi och vad detta har med satir att göra.

I min studie utgår jag ifrån att figuren Arne Anka står i en parodisk relation till figuren Kalle Anka, skapad i juni 1934 hos Walt Disney Productions ursprungligen som en figur i en tecknad kortfilm, *Den kloka hönan* (1934). En annan utgångspunkt är att *Arne Anka* även är satirisk. Men mot vad riktas den satiriska spetsen?

Varför är det då viktigt att forska om parodi och satir i tecknade serier? Bland annat i rättvisans namn är det viktigt att se till att de stora inte kör över de små, och genom att studera tecknade seriers satiriska och parodiska förmåga kan jag bidra till att belysa sådana missförhållanden. Det gäller både i frågor om upphovsrätt och yttrandefrihet. I dagens samhälle dras gränserna för vad man får och inte får säga, skriva eller framför allt rita om gång på gång: i Sverige döms tecknade bilder som barnpornografi, satiriska tecknade serier censureras (Haglund D. & Strömberg, F., 2011:9). I Nederländerna mördas filmskapare, danska och svenska flaggor bränns efter att Jyllands-Posten och Lars Vilks publicerar karikatyrer på en profet, och i januari 2015 skjuts 12 personer i Paris på *Charlie Hebdo*s redaktion efter att tidningen har prövat yttrandefrihetens gränser i flera år. Christensen har själv anmälts för hets mot folkgrupp så nyligen som 2014 på grund av en *Arne*-stripp där en ortodox jude säger bland annat att Hitler gasade fel judar. Justitiekanslern ansåg dock i början av september 2014 att serien i fråga inte utgör hets mot folkgrupp, utan att *serien är avsedd som satir* (dagensmedia.se):

Det ligger i satirens natur att dess uttryck ibland kan vara stötande. Att så varit fallet här styrks av de reaktioner som publiceringen föranledde. Detta medförde då att den ansvarige nöjeschefen omedelbart såg till att den aktuella strippen avpublicerades. Med beaktande härav och mot bakgrund av de ovan angivna utgångspunkterna avseende yttrandefrihetens räckvidd bedömer jag att det anmälda uttalandet inte kan anses innefatta hets mot folkgrupp.

I dagens samhällseliga klimat är det viktigt för hela den läsande, tänkande och agerande allmänheten att bättre förstå sig på både satir och parodi. Min avsikt här är att hjälpa till med att främja detta. Med tanke på att de exempel på tragedier jag ovan nämnde alla har

med visuell kommunikation att göra, är det speciellt viktigt inom bildkommunikation och där text och bild samspelar, till exempel i just karikatyrer och tecknade serier. Jag analyserar parodin och satiren i en av de mest populära och långvarande serierna i Sverige som är riktade till vuxna, och som dessutom är nästan orörd inom den akademiska forskningen – hittills.

Det finns veterligen väldigt lite tidigare forskning om *Arne Anka*. Varken doktorsavhandlingar eller publicerade vetenskapliga artiklar om serien föreligger. En pro gradu-avhandling har gjorts av Mia Kirjavainen vid Helsingfors universitet: “*Dialogen mellan ord och bild: en analys av det svenska seriealbumet Arne Anka i original och översättning*” (2004). Eftersom Kirjavainens avhandling fokuserar på översättningen av *Arne Anka* från svenska till finska är den inte betydelsefull för min studie i och med att min studie behandlar *Arne Anka* ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv. Även i Tyskland har man berört *Arne Anka* inom forskningen. Annette Prassels magistersavhandling från 1995, *Das transnationale Abenteuer: Bilder einer Identität im schwedischen Comic*, berör även *Arne Anka*, men den fokuserar inte på parodi och satir som min studie.

## 1.1 Syfte & forskningsfrågor

Mitt syfte i denna avhandling är att bidra till kunskapen om hur satirisk seriekonst kan skapas genom att parodiskt använda sig av tidigare verk och texter. Detta syfte kommer jag att nå genom att tillämpa litteraturvetenskaplig teori om parodi och satir till en studie om en tecknad serie, nämligen Charlie Christensens *Arne Anka*, och granska hur den står i relation till Walt Disneys tecknade figur Kalle Anka.

Mina forskningsfrågor lyder så här:

- 1) Vilka kännetecken kan man hitta i *Arne Anka* på att det är frågan om parodi?
- 2) Vilka fenomen riktas satiren mot i *Arne Anka*?
- 3) Hurdan är relationen mellan *Arne Anka* och *Kalle Anka*?

Med hjälp av dessa forskningsfrågor vill jag klargöra hur parodin skapas i *Arne Anka*, och hurdan hypertextens (*Arne Anka*) relation till hypotexten (*Kalle Anka*) är<sup>2</sup>. Jag vill också reda ut vad satirens spets pekar på. Vad är det som kritiseras i *Arne Anka*? Med min avhandling vill jag alltså skapa kunskap om hur satirens och parodins kännetecken ser ut i Charlie Christensens serier, alltså analysera de medel som används för att skapa satir och parodi.

Kalle Ankas universum är nog den mest uppenbara hypotexten till *Arne Anka*. Det finns flera andra hypotexter också som har bidragit till att *Arne Anka* är som den är, till exempel Carl Michael Bellman, och vin-pimplande bohemer på Berns. Men jag koncentrerar mig på likheten med kritisk distans mellan *Arne Anka* och Disneys ankor.

## 1.2 Material och metod

Som forskningsmaterial använder jag de två första av Charlie Christensens *Arne Anka*-seriealbum, *Arne Anka* (1989) och *Arne Anka: D. 2* (1991). I den första berättelsen i albumet *Arne Anka* introduceras Arne och hans fiktiva universum. Även om världen kring Arne ständigt ändras genom att den speglar dåtidens Sverige, är Arnes universum mest statiskt vad gäller de återkommande karaktärerna. De flesta av *Arne Anka*-berättelserna är fristående ensidiga berättelser som både börjar och slutar på samma sida, och vad som händer i en berättelse påverkar inte den nästa. Arne kan till exempel bli grovt misshandlad, eller till och med dö i en berättelse, men ändå ser han relativt frisk ut i nästa berättelse. Vissa berättelser har ändå sådana narrativa element som påverkar seriens kontinuitet och därmed i princip alla berättelser som följer. Dessa två album har jag valt för att de två väsentligaste *Arne Anka*-berättelserna för min studie om parodi – *Operation Metamorfo*s och *Arne Byter Näbb* – ingår i dessa album. Dessa två berättelser anser jag som de väsentligaste eftersom speciellt i dem, men också i de berättelser som ligger

---

<sup>2</sup> Jag definierar begreppen *hypotext* och *hypertext* i avsnitt 2.1 Parodi.



mellan dem, utspelas Arne Ankas reaktioner på de hot om rättegång som både Metallarbetaren och senare också Tago förlag fick av Walt Disney Company för att de publicerat *Arne Anka*.

Litteraturteoretikern Margaret A. Rose presenterar analyser och tolkningar av parodi från antiken till nutiden i sitt verk *Parody: ancient, modern and post-modern* (1995). Rose har jag valt att hänvisa till eftersom hon (1995:37–39) ger en grundlig modell för kännetecken på parodi som jag använder i min studie. Roses modell är i och för sig avsedd för analys av litterära verk, det vill säga inte nödvändigtvis tecknade serier. Jag presenterar modellen i kapitel 2.1.

Linda Hutcheons verk *Theory of Parody* (1985) använder jag som stöd för att komplettera Roses modell. Hutcheons verk fungerar bra som teorikälla för parodi, eftersom hon har forskat i modern parodi inte bara inom litteraturen, utan även i till exempel musik, bildkonst, arkitektur, teater, opera och film. Därför ser jag Hutcheons verk som en väl passande grund för att betrakta parodi även inom tecknade serier. Jag tillämpar även Hutcheons verk för att avgränsa parodi, satir, pastisch och andra näraliggande genrer och fenomen (se 2.1.1).

Det Hutcheon och Rose skriver om parodi knyter jag ihop med vad Dustin Griffin har att säga i *Satire: a critical reintroduction* (1994). Jag baserar alltså mina tolkningar av hurdana satiriska element det förekommer i serierna främst på Griffins verk. Han påpekar i introduktionen att han varken behandlar oskriven satir eller satiriska former från populärkultur, och nämner tecknade serier som en av dessa utlämnade former (1994:1). Trots detta anser jag hans verk användbart för mina syften, eftersom han presenterar både en omfattande inblick i satirens teori genom historien och en helhetsbild av satirens kännetecken.

När det är frågan om tecknade serier, är ord och bild svåra att skilja åt. Trots detta kommer min analys att koncentrera sig mera på orden än bilderna, eftersom anföringen i *Arne Anka* enligt min mening sker mera genom ord än bild, men jag tar hänsyn till detaljerna även i teckningarna när de har betydlig påverkan på den parodiska eller satiriska aspekt

som är under granskning. Hutcheons, Roses och Griffins teorier om parodi och satir kommer jag att kombinera främst med Juha Herkmans (1998) termer för analys av tecknade serier. Jag återkommer till Herkman i kapitel 3 Analys. Med hjälp av dessa modeller och termer samt närläsning kommer jag att analysera med vilka av de medel som tecknade serier som konstform erbjuder det parodiska och satiriska i *Arne Anka* skapas.

### 1.3 Tecknade serier

I detta kapitel förklarar jag kort vad jag förstår med begreppet *tecknade serier*, samt presenterar en kort tillbakablick till den moderna tecknade seriens historia och vissa av de väsentligaste föregångarna till *Arne Anka* inom den satiriska tecknade serien både utomlands och i Sverige.

Såsom Jay Schleusener påpekar i sin artikel *Convention and the Context of Reading* (1980:669), kan texter förstås endast genom att spegla dem mot de konventionella bakgrunder de uppstår ifrån. Schleusener (1980:669) fortsätter, att paradoxalt nog bidrar samma texter till bakgrunden som bestämmer deras betydelse. Denna kontekstualisering är speciellt viktigt när det är frågan om parodi (Hutcheon, 1985:24).

Mänskligheten har så gott som alltid ritad någon sorts bilder i serier, men enligt Randy Duncans och Matthew J. Smiths *The power of comics: History, form and culture* (2009:23) daterar man den moderna tecknade seriens början till 1800-talet, då man uppfann konstens mest igenkännbara drag, det vill säga kanalen och pratbubblorna. Enligt Robert C. Harvey (2009:27–29) hade man ändå så tidigt som på 1700-talet stött på politiska och humoristiska karikatyrer eller skämtbilder som kommenterar samhället och kulturen. Skämten i dessa bilder kom ofta fram först genom att kombinera dem med text. Dessa karikatyrer blev föregångare till den moderna tecknade seriestrippen (Kontturi, 2014:70).

Rodolphe Töpffer nämns ofta som den moderna tecknade seriens fader. Töpffer började med sina satiriska bildberättelser före mitten av 1800-talet, och han var den första i Europa som kombinerade bildkonst med sammanhängande text i rutor som följde varandra. Han bidrog till förståelsen av tecknade serier med att han förstod att han varken var bildkonstnär eller författare, utan var mästare i en konstform som var samtidigt både och och varken eller – en konstform, som hade sitt eget språk. Töpffers *Essai de physiognomonie* (1845) anses vara början till vad som idag kan kallas tecknade seriens teori. (se t ex Groensteen 1998:105–114.)

Amerikaner vill oftast dra fram *The Yellow Kid* som först publicerades 1896 i *New York Journal* (Sabin, 1993:133) – som annars har lånat namnet till det vi kallar gula pressen i dag – när man pratar om den första tecknade seriestrippen (eller åtminstone *the first newspaper strip*). *The Yellow Kid* presenterade skarp satir på fattigdom i den amerikanska storstaden (Sabin, 1993:134). Britterna däremot vill oftast nämna *Ally Sloper's Half Holiday* från 1884 som både den första *comic* någonsin och den första *adult comic* (Sabin, 1993:17) (mera om *adult comic* i 1.3.2 Vuxenserier). *Sloper*, som lånade rätt mycket från Charles Dickens karaktär Mr Micawber, var en anti-hjälte från arbetarklassen, som alltid hade en flaska gin i bakfickan. Serien kommenterade samhället genom att presentera en mörkare sida av arbetarklassen – en sida som sällan visades i pressen (Sabin, 1993:17-8). Enligt Peter Bailey (1983) var *Ally Sloper* lika populär före första världskriget som Disneys karaktärer femtio år senare. Det som både *The Yellow Kid* och *Ally Sloper* har gemensamt med *Arne Anka* är, förutom att vara tecknade serier, att alla tre har kallats satir. Tecknade serier har alltså redan från första början använts som verktyg både för att behandla aktuella händelser och för satirisk samhällskritik.

### 1.3.1 Definitioner

Även om det är svårt att precist definiera tecknade serier, är forskarna ungefär ense om dess form (t ex Kontturi, 2014:80 och Strömberg, 2003). Serievetaren Karin Kukkonen definierar tecknade serier (*comics*) i sitt verk *Studying comics and graphic novels* (2013:4) som ett medium som kommunicerar via bilder, ord och sekvens. Därefter lånar

hon Klaus Bruhn Jensens (2008) förklaring av ett medium: ett medium har tre aspekter: 1) det är ett sätt att kommunicera 2) det är beroende av särskilda teknologier och 3) det är förankrat i samhället genom diverse institutioner. Tecknade serier fungerar som ett sätt att kommunicera i att de presenterar skämt eller berättelser genom att använda bilder, ord och sekvens. De är beroende av teknologi i att de bör tryckas i tidnings- eller bokform, även om flera och flera serier nuförtiden publiceras enbart på nätet. Institutionerna kommer in när serierna ska distribueras genom förlag.

Kukkonens definition kan ses vara en av den definitionsskola som Fredrik Strömberg (2003:68) kallar den *massmediala skolan*, som ”utgår från uppfattningen att serier är ett massmedium, eller i alla fall avhängiga av att publiceras i ett massmedium”. Indelningen mellan den *massmediala skolan* och den andra, *estetiska skolan*, som koncentrerar sig mera på formen av tecknade serier, är kanske den mest avsevärda indelningen, eftersom (även) beroende på språk kan man syfta till enskilda serier av bilder, eller hela seriealbum, som alltså innehåller tecknade bilder i serier, men också kommer ut i en serie. Anhängare av den massmediala skolan syftar oftast på serietidningar eller seriealbum när de pratar om en *comic*. *Comics* däremot syftar i de flesta fallen till själva seriekonsten.

Den definition av tecknade serier Kukkonen använder är ändå förenklad. Scott McCloud, som kan hänföras till Strömbergs (2003:68) andra skola, den estetiska skolan, letar efter en mer precis definition i sin *Understanding Comics* (1994:47). McCloud anser att tecknade serier (*comics*) är som ett språk. Det som enligt honom är vokabulären i detta språk består av ord, bilder och andra ikoner. Den tecknade seriens format utgör alltså ett montage av både ord och bild, och kräver därför både visuell (till exempel perspektiv och symmetri) och verbal (grammatik, intrig och så vidare) tolkningsförmåga av läsaren (Eisner, 2008:2). Katja Kontturi anser i sin doktorsavhandling *Ankkallinna – portti kahden maailman välillä. Don Rosan Disney-sarjakuvat postmodernina fantasiana* (2014:80) att det viktigaste med den tecknade seriens form är att den kräver ett aktivt deltagande från läsaren. Läsaren måste kunna fylla i det som händer mellan rutorna, det vill säga vad som händer i den så kallade kanalen så att de successiva rutorna formar en logisk och kontinuerlig berättelse (t ex McCloud, 1994:63, 66). Enligt serieteoretikern Thierry Groensteen (2007:113) är kanalen en slags filmduk till vilken varje läsare reflekterar

bilden som fattas. Kontturi (2014:82) anser att de flesta som forskar i tecknade serier tycker att betydelsen som läsaren ger till serien baserar sig på det som fylls i i kanalen. Tecknade serier är alltså förenklade när de skapas, men additiva när de läses (Duncan & Smith, 2009:133). Det vill säga att skaparen väljer endast de bitar som hen vill visa, och stympar berättelsen till viss mängd rutor. Däremot tillsätter läsaren de delar som fattas så att berättelsen blir hel igen (Kontturi, 2014:83).

Av andra definitioner kan nämnas bland andra den brittiska Roger Sabin (1993:5), som definierar tecknade serier som en narrativ text som arrangeras i rutform, och som kan innehålla text – t ex dialog – i prat- och tankebubblor samt olika grafiska symboler och ljudeffekter. Groensteen definierar tecknade serier (eller *bande dessinée*) likt McCloud som ”a visual narrative, a story conveyed by sequences of graphic, fixed images, together on a single support” (Groensteen, 1998:108). En avsevärd skillnad mellan McClouds och Groensteens definitioner är att Groensteen betonar att berättelsen bör vara på ett enskilt underlag, vilket både Strömberg (2003:81) och jag tycker är lite snävt, eftersom många kontinuerliga berättelser publiceras till exempel under flera nummer av samma publikation, eller till och med i ett flertal olika publikationer.

Att använda det svenska begreppet *tecknad serie* är inte oproblematiskt, eftersom vissa former som förknippas med begreppet inte är tecknade (Strömberg, 2003:63). Sådana former är till exempel serier som bygger på fotografier. Jag återkommer till svenska definitioner av *tecknad serie* senare i uppsatsen i avsnitt 1.3.3 Tecknade serier i Sverige.

*Arne Anka* utgör emellertid inte något gränsfall när det gäller definitioner av tecknade serier. Mitt material består av två massproducerade, fristående album, där – bortsett från en som är fyrsidig – alla berättelser är en sida långa. Berättelserna innehåller i snitt 12 tecknade rutor i logisk sekvens. Därmed ryms *Arne Anka* med under alla ovan diskuterade definitioner – även Groensteens *single support*-definition.

### 1.3.2 Vuxenserier

Som redan jag konstaterade, anser vissa *Ally Sloper's Half Holiday* som den första serien för vuxna, men efter en tid började tecknade serier anses som lite barnsliga. I Storbritannien gjordes tecknade serier från cirka 1914 till slutet av 1960-talet nästan enbart för barn (Sabin, 1993:23).

Det är svårt att dra gränsen för var en "vuxen" serie börjar och någon annan sort slutar. Som vilket annat medium som helst kan tecknade serier också tolkas på flera nivåer. Vissa barn läser vuxenserier och många vuxna läser serier för barn. Själv växte jag upp med den skabrösa serietidningen *Myrkky*, baserad på den norska tidningen *Pyton*, som *Rockys* skapare Martin Kellerman var redaktör för ett tag på 1990-talet. Nu när jag är vuxen enligt finsk lagstiftning läser jag gärna till exempel *Bamse*, som skildrar äventyr av världens starkaste björn, och är knappast avsedd som mycket mera än underhållning för barn.

Den brittiska Roger Sabin konstaterar i sin *Adult Comics: An Introduction* (1993:3) att många seriefans tycker illa om "vuxen"-prefixet. De tycker att indelningen borde lyda "serier för barn" och "serier för vem som helst", eftersom de påstår – och Sabin håller med – att vi inte har "vuxen tv" eller "bibliotek för vuxna" (själv är jag av en annan åsikt: vi har det visst i till exempel pornografiska filmer eller annat som klassificeras barnförbjudet). Hur som helst är begreppet vuxenserier problematiskt, men enligt Sabin är det den definitionen serieindustrin prefererar, och den används i både marknadsföringen och pressen. Ändå har även industrin problem med begreppet. Vissa förlag i USA som har över 16-åringar som målgrupp markerar sina serier med "Mature Readers"-märket, men vissa andra (även i Storbritannien) använder "Adults Only", och detta är en signal till återförsäljarna att låta bli att sälja tidningarna till någon under 18. Dessutom använder vissa märket "Not For Sale To Children", vilket kan betyda nästan vad som helst beroende på vem som tolkar. Att det ska vara så komplicerat beror mest på det att vad man anser med att vara vuxen varierar från land till land, och säljer man sina serier utomlands, uppstår dessa problem. Vissa förlag medger öppet att de sätter till exempel "For Mature Readers"-märket på vissa serier bara för att locka nyfikna barn att läsa dem. (Sabin, 1993:3.)

Al Capp (1909–1979) och Walt Kelly (1913–1973) var pionjärer då det gäller politisk och social satir genom tecknade serier i USA enligt Kalman Goldsteins artikel *Al Capp and Walt Kelly: Pioneers of Political and Social Satire in the Comics* från 1992. Al Capp är känd för *Knallhatten (Li'l Abner)* (1934) och Walt Kelly för *Pogo* (1948). *Knallhatten* liknar *Arne Anka* i att satiren i den enligt Goldstein (1992:85) var skoningslös, stridslysten och med flit grotesk. I *Pogo* – liksom i *Arne Anka* – uppträder politiska ledare ibland i cameoroller (Goldstein, 1992:88). Huvudkaraktären Pogo Possum är även – liksom Arne – antropomorf: en pungråtta som betar sig likt en människa. Goldstein (1992:82) påstår till och med att utan Capps och Kellys tidigare succé inom den politiska satiren skulle 1950-talets *Mad (Magazine)* (1952) ha varit nästan otänkbar. Den presenterade kritik mot mainstream medier i Amerika genom tecknade serier (Chute, 2008:456). *Mad* blev en av de mest kända och långvariga tecknade satirpublikationerna, och inspirerade i sin tur en hel mängd följare (Sabin, 1993:155). *Mad* publiceras fortfarande.

Alla förstod dock inte att tecknade serier kunde vara riktade mot en mognare läsarkrets och inte bara underhållning för barn. *Seduction of the innocent* (1955) av Fredric Wertham är en bok som attackerar tecknade serier, och påstår ungefär att de är enbart skadliga för våra barn, och de borde förbjudas. Mycket på grund av Werthams bok, trädde den så kallade *comics code* 1954 i kraft i USA. Den förbjöd det mesta innehållet i serier som Amerika i sin moralpanik såg som skadligt för barn. Utan ett sigill från Comics Code Association, fick serier nog i princip publiceras i USA, men ingen större återförsäljare vågade ta in dem. Serietecknarna fortsatte att teckna serier med mera allvarliga teman, men de fick så gott som ingen uppmärksamhet i medierna. (Sabin, 1993:31.)

Som reaktion på Comics Code uppstod den så kallade *underground*-serien på 1960-talet. *Comix*-tidningarna gjorde uppror mot censuren genom att visa att tecknade serier inte är endast för barn. De innehöll rejält med sex och våld, men till exempel tidningen *MAD*, som startade redan på 50-talet innehöll samhällskritik och satir, och också den hade ett inflytande på *underground*-rörelsen. (Duncan & Smith 2009, 52–53, Sabin 1993, 36–37, Kontturi, 2014:75.)

På 1980-talet i den engelskspråkiga världen var det upprördhet i pressen om att nu har tecknade serier blivit vuxna. Det berodde på att i etablerade medier hade man länge hållit kvar vid den felaktiga tanken att tecknade serier är enbart något för barn, men efter att tre serietitlar med rätt allvarlig innehåll (*Batman – the Dark Knight Returns* (1986), *Watchmen* (1987) och *Maus* (1987)) publicerades i bokform, det vill säga som serieromaner (*graphic novel*), 1986 och 1987 vaknade även dagstidningarna. (Sabin, 1993:87.)

På grund av den problematiska definitionen av vuxenserier betraktar jag inte *Arne Anka* som enbart en serie för vuxna. Eftersom det enligt mitt tycke krävs en viss medvetenhet av världen, dess institutioner och samhället överlag för att kunna få ut det centrala ur *Arne Anka* och förstå allusionerna i serien, borde läsaren ändå vara mogen i viss mån. Var jag tvungen att sätta en stämpel på *Arne*, skulle det vara *for mature readers*. *Arne Anka* är inte på samma sätt sexuellt explicit eller stötande på bildnivå som de värsta *comix*-publikationerna. Varken könsorgan eller samlag avbildas i serien. Det som kräver en viss grad av mogenhet på bildnivå är den frekventa användningen av rusmedel.

### 1.3.3 Tecknade serier i Sverige

Det som idag på svenska kallas för tecknade serier har inte alltid kallats så. Enligt Fredrik Strömbergs verk *Vad är tecknade serier?: En begreppsanalys* (2003:44–56) har denna konstform kallats bland annat för *skämtbilder*, *karrikatyrer*, *krumelurer*, *historier på [xx antal] planscher*, *berättelser i bild*, *skämtserier*. Först år 1954 introducerades begreppet *tecknade serier* för första gången, i *Dagens Nyheter* (Strömberg, 2003:51).

Det första numret av den ännu utkommande serietidningen *Kalle Anka & C:o* kom ut 1948, och har sedan dess varit en av de populäraste – om inte den populäraste – svenska serietidningarna, och säljer fortfarande runt hundra tusen nummer i veckan (Strömberg, 2010:57). Därför är det högst sannolikt att de flesta som råkar läsa *Arne Anka* genast gör en koppling mellan dessa två ankor, Kalle och Arne. Att läsa *Arne Anka* utan att ha någon



som helst kännedom av *Kalle Anka* är nästan otänkbart. Denna väsentliga koppling återkommer jag till i mer detalj i kapitel 2.1.

Som jag förklarar i kapitel 1.3.2. Vuxenserier, började underground comix-rörelsen i USA redan på 1960-talet. Det kan ändå sägas att den svenska tecknade serien faktiskt blev vuxen först en bit in på 1980-talet. Enligt Fredrik Strömbergs *Swedish comics history* (2010:82) var publiceringen av den kortlivade publikationsserien *Svenska Serier* (1979–82), utgiven av det stora förlaget Semic Press, år 1979 ett viktigt moment i början till svenska vuxenserier. Många av dagens professionella svenska serietecknare – till exempel Martin Kellerman, författaren till *Rocky* – började sin karriär på just *Svenska Serier*, som bjöd in vem som helst att bidra till tidningen. En annan publikation värd att notera när det handlar om den svenska vuxenseriens gryning är den icke vinstgivande och ofta politiska, men även kortlivade *Mammut* (1980–83) (Strömberg, 2010:73).

En tredje publikationsserie, *Galago* (1980), är fortfarande vid liv efter över trettio års verksamhet och ett flertal konkurshot. Den har producerat några av de mest artistiska svenska serierna någonsin. Den startades av ett kollektiv av serietecknare, även Charlie Christensen, och de tecknade serier man oftast förknippar med *Galago* är alternativa, självuttryckande och printas oftast i svart och vitt. (Strömberg, 2010:82-3.) *Galago* ges numera ut av Ordfront förlag.

En av artisterna som fick uttala sig genom *Galago* är Max Andersson (1962–), vars *Pixy* var en av de första serieromaner som publicerades i USA av en modern svensk serieskapare. Hans ”störda” men lockande serier utspelar sig ofta i en mörk, Kafkaliknande framtid där allt är uppochnedvänt och döda föremål vaknar till liv. (Strömberg, 2010:82-3.)

Den mest hyllade artisten i den så kallade *Galago-generationen* är Joakim Pirinen. År 1985 slog han stort igenom med serieromanen *Socker-Conny*, som handlar om en ung anarkistisk man som inte lider av det ”normala” folkets hämningar. Vad Pirinen än publicerar hyllas han av kritikerna, och han nämns ofta som farfar till hela alternativ/vuxenserierörelsen i Sverige. (Strömberg, 2010:82-3.)

1980 såg till exempel Svenska Dagbladet tidningen *Galago* som barnslig och oseriös, och över lag förstod man inte vad den handlade om, eftersom man då ännu inte var van vid vuxenserier. Pressens attityd började ändras senare på 1980-talet. *Galago* medverkade på Bokmässan som arrangerades i Kulturhuset i Stockholm 1986. Där hade man en stor utställning om serier, och Pirinens hyllade figur *Socket-Conny* hade nyss lanserats. *Galago* kunde snart ses som en institution, en rörelse. (svd.se.)

Strömberg nämner också Charlie Christensen, det tredje viktiga *Galago*-namnet, vars *Arne Anka* han beskriver som en ”antropomorfisk serie som kontrasterar den roliga djurformen med innehåll om att vara en misslyckad, alkoholiserad poet i Stockholm, ständigt på jakt efter kvinnosällskap” (Strömberg, 2010:82-3). Anderssons, Pirinens och Christensens serier skildrar alla ett på något sätt snedvridet urbant samhälle och dess egendomliga invånare.

Förutom de första sex berättelserna som kom ut mellan 1983 och 1984 lever Arne & co. i ett post-Olof Palme Sverige. Kalla kriget håller på att gå mot sitt slut. Sverige har nyss kommit undan lågkonjunkturen som drabbade hela Europa och träder in på det glada 1980-talet som präglas av yuppie-kulturen. Enligt reportern Sara Schöldt på Folkbladet (folkbladet.se) var *Arne Anka* i början ”en parodi på vin-pimplande bohemtyper” som var en ständig syn på Berns salonger. Christensen var enligt artikeln ”trött på människor som hela tiden skyller sina misslyckanden på någon annan eller på samhället”.

Ingen kulturprodukt uppstår i ett vakuum. Christensen, såsom Disney och Bellman före honom, bygger sin konst på en bred bas av redan existerande konventioner. I sin tur skapar de också nya konventioner som senare konstnärer återvinner och parodierar. Men Walt Disney Company har i decennier försökt förhindra små förlag och undergroundtecknare att skapa ny konst på de existerande konventionerna, ifall den nya konsten har påmint om något Disney anser sig äga - även *Arne Anka*.

## 1.4 Disney, världspolis

Disney är välkänd för att försöka påverka sin omvärld – men kanske inte så känd som den kunde vara. Förutom att ha producerat rasistiska propagandavideor under andra världskriget<sup>3</sup> och ivrigt jagat dem som de anser ha kopierat deras varumärken, har de också försökt förhindra kritisk undersökning av deras produkter. Disney ansåg alltså att en studie om en marknadsprodukt skulle vara plagiat om denna marknadsprodukt.

1971 publicerades i det Salvador Allende-styrda Chile en studie av Ariel Dorfman och Armand Mattelart vid namnet *Para leer al Pato Donald* (översatt till svenska 1977 som *Konsten att läsa Kalle Anka. Om imperialistisk ideologi i Disney-serierna*). Syftet med verket var att ifrågasätta mekanismerna bakom serieproduktionen i Förenta Staterna samt dess intentioner och klasslogik (Mattelart, 1980:15). Man kan tycka vad man vill om de vetenskapliga förtjänsterna hos Dorfmans och Mattelarts verk (jfr t ex Tomlinson, 1991:41–44), men de tar fram viktiga poänger om Disneys position på den globala marknaden. Ännu relevantare för denna avhandling lär ändå vara hur verket togs emot och hurdana följdverkningarna var<sup>4</sup>. Dessa följdverkningar diskuteras i flera förord till senare upplagor av verket, bland annat i den finska översättningen *Kuinka Aku Ankaa luetaan: Imperialistinen ideologia Disneyn sarjakuvissa* (Dorfman, & al., 1980).

1975 blev verket översatt till engelska av International General, ett litet franskt bolag, och meningen var att distribuera verket för att säljas fritt i USA (Varis, 1980:7). Tullen i USA beslagtogs dock hela buntens på 3950 böcker för ett helt år under förevändningen att de bröt mot upphovsrätten och stal från en amerikansk marknadsprodukt genom att plagiera den (Varis, 1980:7). Man berättade för det franska bolaget att Walt Disney Productions har rätten att säga om verket är stöld som bryter mot upphovsrätten eller inte. Efter detta

---

<sup>3</sup> Se till exempel *Victory Through Air Power* (1942) och *Commando Duck* (1944)

<sup>4</sup> När kuppen i Chile pågick i september 1973, kastades 5000 av Dorfmans och Mattelarts böcker i havet (Mattelart, 1980:14). I och för sig förstördes hundratals andra böcker också på befallning av den CIA-stödda diktatorn Augusto Pinochet, och tusentals blev bannlysta och censurerade (Dorfman & al., 1980, 2:17).

fick fransmännen säga sitt, och först efter det togs ett beslut. Under hela processen hade den amerikanska tullen böckerna i förvar (Varis, 1980:7).

Enligt International General var Dorfman och Mattelarts studie inte litterär stöld, utan kritik av Disneys teckningar, men inte dess litterära värden. De argumenterade – helt rätt enligt mig – att naturen hos tecknade serier inte kan beskrivas endast med skrivet språk, eftersom en stor del av innehållet i *Kalle Anka* opererar med bildliga stereotyper och annat grafiskt material. (Varis, 1980:7.) I den här avhandlingen ingår exemplen på *Arne*-rutor precis av denna orsak.

Att Walt Disney Company 1988 ville få slut på publiceringen av *Arne Anka* var inte det första ingreppet bolaget gjorde mot serietecknare. Walt Disney hade, enligt sin dotter, anställt ”en hel armé av advokater” för att försvara de rättigheter han hade tagit åt sig. Deras jobb var att ta fast och bestraffa varenda person eller organisation som har lånat en karaktär, teknik eller idé som Disney hade patent på. Även domstolen har ivrigt gått efter dem som har vågat placera Disney-karaktärer i ”opassande” sammanhang. En amerikansk satirtecknare blev tvungen att betala tiotals tusen dollar i skadestånd bara för att ha tecknat en affisch som satiriskt kritiserar Disneys puritanska värden genom att avbilda Disney-karaktärer i samlag. En annan tecknare blev påtryckt för att hen tecknade en Musse Pigg som intar droger. (Kunzle, 1980:27.)

Den nutida Kalle Anka-tecknaren Don Rosa har konstaterat att han först och främst är ett fan som tecknar för andra fans, och betonat att han inte tecknar Disney-serier, utan specifikt de ankor som Carl Barks ritade. Genom denna betoning vill han lyfta fram de artister som jobbar för det ansiktslösa Walt Disney Company, och som länge var dolda för läsarna. Att kalla till exempel *Kalle Anka & co.* för Disney-serier är dessutom vilseledande, eftersom Walt Disney själv aldrig hade något med tecknade serier att göra. Företaget ville helt enkelt inkassera på populariteten av Disneys animerade filmer och dess hjältar, Musse Pigg och Kalle Anka genom att publicera tecknade serier med dem. (Kontturi, 2014:14.)

The Walt Disney Companys rykte som aggressiv protektor av sina varumärken fick även tecknare att reagera. Skaparna bakom *Air Pirates Funnies* (1971), med Dan O'Neill i spetsen, ville med avsikt trampa på Disneys tår för att rubba etablissemang. De publicerade två nummer av en underground Disney-parodi, där det redan på första sidan presenteras en deprimerad Musse Pigg som undrar varför ingen vill kopulera med honom fast han är så söt (reason.com). Även i den första *Arne Anka*-berättelsen (AA1:5) behandlas liknande teman. Disney reagerade inte genast, men när kopior av *Air Pirates* smugglades in till Disneys styrelsemöte fick O'Neill och de andra som de ville: de blev åtalade. (reason.com)

Den väldigt Arne-liknande *Howard the Duck* (1973–) hade också problem med Walt Disney Company. Disney påstod att Howard var en kopia på deras Kalle Anka, och företaget krävde specifika ändringar i denna existentiellt frustrerade och kedjerökande satiriska ankfigur. Enligt *Howards* skapare Steve Gerber gick Marvel med på allt Disney ville<sup>5</sup>, och han var besviken. Howard var bland annat tvungen att börja använda byxor, vilket förklarades i själva serien genom att någon hade anmält Howard för osedligt beteende. (stevegerber.com.) Disneys åtgärder i den verkliga världen ledde alltså till handlingar i Howards fiktiva universum.

*Arne Anka* är inte på något vis den enda serie som har hamnat i Disneys sikte, och Charlie Christensen är inte den första som har reagerat på Disneys rättsliga åtgärder genom sina teckningar. I kapitel 3.3 Handlingar förklarar jag hur Charlie Christensen och *Arne Ankas* utgivare reagerade på hotet i själva serien *Arne Anka*.

---

<sup>5</sup> Förövrigt köptes Marvel Entertainment upp av The Walt Disney Company 2009. (latimes.com)

## 2 Teori

I detta kapitel presenterar jag den för min infallsvinkel relevanta teorin om parodi (2.1) och satir (2.2). På grund av viss överlappning är dessa två begrepp besvärliga att hålla isär. Därför diskuterar jag även satir i samband med parodi och vice versa, men tyngdpunkten i kapitlen ligger på respektive begrepp. I 2.3 Näralliggande fenomen tar jag ställning till varför just parodi och satir är de aspekter som jag anser väsentliga i min analys av *Arne Anka*.

Som infallsvinkel till genre begreppet använder jag främst Alastair Fowlers studier inom fältet. En av de viktigaste poängerna Fowler (1997:255) tar upp är att genrer beter sig mera som typer än klasser. Vad som menas med detta är att vi kan ange drag som ofta är närvarande i och som upplevs vara karakteristiska för en viss genre, men inte drag som alltid är närvarande i varje konkretisering av en viss genre (Fowler, 1997:255, 258). Detta är väsentligt för min studie i och med att när jag tillämpar Roses (1995) modell för parodiska kännetecken är det inte meningen att alla måste hittas i *Arne Anka* för att den kunde betraktas som parodi. Genrebegreppet i den litterära kommunikationen är främst ett verktyg för att förstå verkets mening (Fowler, 1997:255). Om man betraktar *Arne Anka* som parodi får man en annorlunda läsupplevelse än om man tolkar den som en tragedi.

### 2.1 Parodi

I detta kapitel beskriver jag vad jag avser med begreppet *parodi* i denna uppsats, och presenterar Roses (1995) modell med kännetecken för parodi. I kapitel 3 Analys tillämpar jag Roses modell för att analysera *Arne Anka* som parodi.

Jag använder Gerard Genettes (1997:5) termer *hypotext* och *hypertext* för att syfta till den ursprungliga, parodierade texten (hypotext) och själva parodin, alltså den ”nya” texten (hypertext) som parodierar en äldre text. Så till exempel när James Joyces *Odysseus* (1922) parodierar Homeros *Odysseén* (ca 700 f. Kr), är Joyces verk hypertexten och Homeros verk hypotexten.

Simon Dentith definierar parodi i sitt verk *Parody* (2000:9): ”Parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice.” Han förklarar att ordet *polemisk* är med för att understryka parodins stridslustna stil. Värt att poängtera är att polemiken, eller den vassa ändan i den parodiska hypertexten, inte nödvändigtvis är riktad emot hypotexten eller dess författare, utan till exempel mot ”världen” (Dentith, 2000:17). Dentiths breda definition är användbar för mina syften för att han inkluderar inte bara *cultural production* utan också *practice*. Christensens kommentar om *Arne Anka* som parodi på bohemer tyder på att det handlar mera om hur vissa människor betar sig, alltså *cultural practice*, än om en konkret kulturell produkt som parodieras.

Linda Hutcheon (1985:18) anser att parodi kan fungera på en hel mängd olika textstorlekar: det finns parodier på konventionerna av en hel genre, stilen av en viss period eller rörelse, likaså på en enskild artist, var man kan finna parodier på individuella verk eller delar av dem, eller på karakteriserande estetiska modus av artistens hela spektrum av verk. Delar av ett verk kan vara parodiska utan att stämpla hela verket som parodi, men det Hutcheon diskuterar är mer av en utvidgad form, troligen mera en genre än en teknik, för att den har en egen strukturell identitet och en egen hermeneutisk funktion. (Hutcheon 1985:18.)

Det anmärkningsvärda i den moderna parodin är dess skala av olika syften. Den kan vara allt från ironisk och lekfull till hatisk och hånande. Parodi är därmed en sorts imitation, men imitation som karakteriseras av ironisk inversion, men inte alltid på bekostnad av den parodierade texten. Parodi är alltså repetition med kritiskt avstånd, vilket tyder mera på skillnad än likhet. (Hutcheon, 1985:6.) Parodi utmanar antaganden om att konst skulle vara något unikt och originellt samt kapitalistiska antaganden om rätt att äga och egendom. Värdet av finkultur ifrågasätts, men dess mening försvinner inte, utan ändras. Parodi hjälper till att inse att vår kultur är en produkt av representationer av det förflutna. (Hutcheon, 1989:93–4.) Så även när parodin hånar, förstärker den samtidigt (Hutcheon, 1985:75). När *Arne Anka* gör narr av ”vinpimplande bohemyper” gör den på så sätt sitt för att de hånade konventionerna fortsätter existera.

Min analys utgår ifrån att *Arne Anka* är, bland annat, parodi, och därför är det rimligt att undersöka vilka kännetecken på parodi är synliga i de analyserade verken. Jag är också intresserad av vad som parodieras: vilka är de mest uppenbara hypotexterna till *Arne Anka*?

Margaret A. Rose presenterar analyser och tolkningar av parodi från antiken till nutiden i sitt verk *Parody: ancient, modern and post-modern* (1995). Enligt henne kan de vanligaste kännetecknen av parodi listas under följande fyra kategorier (1995:37–39):

#### I *Förändringar av den lånade textens kohesion*

1. Semantiska förändringar:
  - a. Till synes meningslösa, absurda förändringar av den ursprungliga textens meddelande eller innehåll.
  - b. Förändringar av den ursprungliga textens meddelande eller innehåll av en mera meningsfull, ironisk, satirisk och komisk sort.
2. Förändringar av ordvalen och/eller de bokstavliga och metaforiska funktionerna av ord tagna från originalet.
3. Syntaktisk förändring (som kan påverka även den semantiska nivån)
4. Förändringar av tempus, personer eller andra ”sats-grammatiska” egenskaper.
5. Juxtaposition av stycken från det parodierade verket, eller med nya stycken.
6. Förändringar av associationer till den imiterade texten genom en ny kontext, eller andra förändringar utanför satsnivån.
7. Förändringar av sociolekt, idiolekt, eller i andra lexikala element.
8. Förändringar av versmått eller rim i parodier av dikter, eller av andra ”formella” element i dramatiska eller prosaistiska verk såväl som av innehåll.

#### II *Direkta påståenden*

1. Kommentarer om den parodierade texten eller dess författare, eller dess läsare.
2. Kommentarer om eller till läsaren av parodin.
3. Kommentarer om parodins författare.
4. Kommentarer om parodin som helhet.



### III Påverkan på läsaren

1. Chock eller överraskning och humor från konflikten av förväntningar av den parodierade texten.
2. Förändringar i åsikter hos läsaren av den parodierade texten.

### IV Förändringar av den "normala" eller förväntade stilen eller innehållet av parodisten.

En inkongruent förändring i parodistens stil kan vara en betydande indikator av parodins närvaro

I kapitel 3 Analys presenterar jag hur och vilka av dessa kännetecken förverkligas i tecknade serien *Arne Anka* genom att närläsa exempelberättelser och diskutera dem i detalj. Kännetecken av klass III *Påverkan på läsaren* går inte att hittas i forskningsmaterialet eftersom verkliga läsare inte yttrar sig om hur de har reagerat till texten. De tre andra klasserna, däremot, anser jag vara brukbara för analys av en så textrik tecknad serie som *Arne Anka*.

Parodi blandas ofta ihop med satir. Hutcheon skyller förvirringen på att parodi och satir ofta används tillsammans, när satir brukar parodiska konstformer för att uttrycka sin attack. (Hutcheon, 1985:43-4.) I följande avsnitt diskuterar jag satir.

## 2.2 Satir

I detta kapitel definierar och problematiserar jag begreppet *satir*, samt presenterar en kort inblick i satirens historia. Genom detta försöker jag motivera mina egna tolkningar om varför *Arne Anka* ska betraktas som satir, och hurdan i så fall.

I Norstedts svenska ordbok definieras satir enligt följande:

**sati´r** subst. ~en ~er \* framställning som är ironisk eller hånfull på ett elegant och träffande sätt mest om skrivet verk: *samhällssatir*; *ämbetsmannasatir*; *skriva politisk ~*; *social ~*; *en mördande ~* [] urspr. om en typ av kåserande, inte nödvändigtvis ironisk el. hånfull, dikt: *en ~ av Horatius* (Allén, S., & Göteborgs universitet, 1999)

Dustin Griffin (1994:98) delar in satir som genre i tre historiska traditioner: formell verssatir, den menippeiska traditionen och den parodiska traditionen, som innehåller bland andra låtsad epik, låtsad pastoral och låtsad elegi. Att försöka placera in *Arne Anka* i en av dessa genrer är oändamålsenligt. Som modus kan satiren infiltrera i princip vilken genre som helst (Griffin 1994:98). Då lånar satiren formen av sin värdgenre, som kan vara till exempel dikt, brev, essä, dialog, roman (Kivistö, 2007: s. 9–26) – eller varför inte tecknad serie, som *Arne Anka*.

Enligt Griffin (1994:2) sökte flertal anglosaxiska essäister på 1980-talet efter en ny definition av satirens form och försökte flytta den längre bort från dess moraliska mittpunkt. Trots ivrig undersökning och kritik av enskilda texter blev det ingen ny teoretisk konsensus, och icke-specialister fortsätter att utgå från föråldrade antaganden. Problematiken med att uppfatta satir inom en enda teoretisk referensram beror enligt Griffin inte minst på att den inte utgör motsvarighet till bara en typ av text. Den kan, som tidigare sagt, genom parodi infiltrera vilken genre som helst. Satir är problematiskt, obestämd, essäistisk, tvetydig i sitt förhållande till historien, osäker i dess politiska påverkan och den har en tendens att fråga frågor istället för att svara på några (Griffin, 1994: 5).

Enligt det Griffin (1994:35) kallar konventionell satirisk teori – det vill säga den konsensus som uppstod mellan anglosaxiska satirteoretiker som publicerade sina verk på 1960-talet, bland annat Gilbert Highet med sin *The anatomy of satire* (1962) och Alvin B. Kernan med sin *The Plot of Satire* (1965) – arbetar satirikern i en värld med klara standarder och gränser. Sverige var på 1980-talet knappast en värld med klara standarder och gränser. Även Arne Anka finner enligt min tolkning sina standarder och gränser på nytt och på nytt genom sina egna flummiga resonemang, eller genom dialog med Krille eller bartendern Zeke. Christensen utsätter enligt min tolkning även Arne för kritik, och därmed ställer inte Arne i en moraliskt högre position. Därför är jag motvillig att placera *Arne Anka* i den konventionella satiriska teorins tolkning av satir, utan har Griffins kritiska återintroduktion som rättesnöre.

Northrop Frye har i sin i *Anatomy of Criticism* (1957:310–2) föreslagit att *menippeisk satir* som begrepp borde ersättas av *anatomy* (Eng. *anatomy*). På grund av ambiguiteten hos Fryes begrepp väljer jag ändå att använda det enligt Frye (1957:312) ”klumpiga och vilseledande” begreppet *menippeisk satir*.

Mihail Bakhtin (1895–1976) försöker på en systematisk analys av Menippeisk satir i sitt 1929 utgivna verk *Problemy poèтики Dostojevskogo* (*Dostojevskin poetiikan ongelmia*, 1991). Griffin (Griffin, 1994:33) ser att de mest avsevärda kännetecknen av ”Menippén” enligt Bakhtin är dess kraftiga användning av fantastiskt äventyr, blandningen av genrer och stilar som leder till en mångstildad och månggröstad diskurs, en karnevalistisk anda som kombinerar åtlöje med firande, fritt utmanade konventioner samt ett ”filosofiskt slut”. Griffin (ibid.) påpekar att fast Bakhtins teori kan verka lockande, kan den vara bekymrande för en som studerar satir, eftersom Bakhtin vill enligt Griffins mening även definiera ”Menippén” som något skilt från satiren i och med att ”Menippén” är ambivalent och satir däremot enbart negativt.

Frank Palmeri (1990; efter Griffin, 1994:34) anser att parodisk, dialogisk satir håller sig till varken ortodoxi eller heterodoxi, utan tar avstånd från båda. Enligt Griffin baserar Palmeri detta inte så mycket på Bakhtins idé om ”Menippén” där ortodoxier uppmanas och bryts ner underifrån, utan på Bakhtins tankar om det dialogiska, där olika synpunkter ”diskuterar” utan att nå en slutgiltig dom. I praktiken anser, dock, Palmeri att narrativ satir tenderar vara ”subversivt” jämfört med verssatir som han antar vara ”monologiskt” och ”konservativt”, och därmed bevarar han, som Bakhtin, en gräns mellan den Menippeiska traditionen och resten av satir. (Griffin, 1994:34)

Kärnan i Griffins (1994:35–70) återintroduktion av satir är att inte endast menippén, utan även satiren över lag är oberoende av moraliskt syfte, och satirens funktion är enligt honom snarare att provocera och ställa frågor än att ge moraliska råd. Det är så jag tolkar *Arne Anka* som satir. Detta genljuder även i Peter Englunds förord till *Jag Arne. Ankas samlade serier 1983-1995*. (Christensen, 1997):

Ankan själv står fri, hyser i all sin besvikelse och sin välavlagda hysteri inga fördomar om några grupper eller ideologier, utan avskyr alla lika hjärtligt.

Det är väl därför som vissa har svårt för honom: han går inte att bruka, inte att ladda i gevär.

I följande avsnitt diskuterar jag hur parodi och satir knyter sig till och skiljer sig från vissa andra näraliggande aspekter.

### 2.3 Näraliggande fenomen

Hutcheon (1985:43) konstaterar att parodi är släkt med burlesk, travesti, pastisch, plagiat, citat och allusion, men är ändå olik. Släktskapet bygger enligt henne på begränsad fokus: dess repetition är alltid av en annan diskursiv text, *intramuralt*. Än så länge håller jag med Hutcheon, eftersom hennes definition av *text* är ganska bred (se 2.1 Parodi). Men när hon påstår att satir är olik parodi eftersom satir är *extramuralt*, det vill säga socialt och moraliskt, i dess försök att korrigera människans synder och laster, är vi inte av helt samma åsikt, eftersom satir enligt Griffins definition (se 2.2 Satir) är oberoende av moraliskt syfte.

Edward Lucie-Smith (1984:141) definierar *pastiche/pasticcio* som “a work of art using a borrowed style and usually made up of borrowed elements, but not necessarily a direct copy”. Enligt Hutcheon (1985:12) är det ironisk “transkontekstualisering” som skiljer parodi från pastisch eller imitation. Rose (1995:73) hävdar att där pastischen försöker följa sin modell så gott som möjligt, omformulerar parodin sin hypotext polemiskt. Rose (1995:73) fortsätter, att pastisch ändå kan användas av en parodist som en del av en parodi, och vissa parodiska element kan uppstå i en pastischhelhet. Enligt min tolkning är det frågan om just sådana inslag av pastisch som förekommer i *Arne Anka* när Christensen ”kollegialt hyllar” Carl Barks, men *Arne Anka* är ändå mera parodi än pastisch. Gerard Genette (1997b:34) anser att parodi är transformerande i sin relation till andra texter, pastisch däremot är imitativt.

Ironi och parodi är inte direkt jämförbara, eftersom där parodi kan ses som en genre, är ironi en trop – den viktigaste retoriska strategin som parodin använder (Hutcheon, 1985:25). Både ironi och parodi kan enligt Rose (1995:87) rubba normala

kommunikationsprocesser genom att erbjuda flera än ett meddelande till läsaren för att dechiffreras. Detta dubbelbudskap kan då användas för att gömma författarens verkliga syften under den omedelbara tolkningen (Rose, 1995:87).

### 3            **Analys**

I det här kapitlet analyserar jag *Arne Anka* genom att diskutera valda fenomen utifrån de ovan presenterade teorierna och modellerna. Jag delar in analysen enligt de grundläggande aspekterna i en berättelse, nämligen Figurer (3.1), Rum (3.2) och Handlingar (3.3), och stöder mina påståenden i dessa kapitel genom exempel i *Arne Anka*. Denna indelning anser jag passande till att få svar på mina forskningsfrågor, eftersom inslag av både parodi och satir, samt eventuella likheter och skillnader mellan *Arne Anka* och *Kalle Anka*, kan på olika sätt uppstå i respektive aspekter.

När jag hänvisar till mitt primära material betecknar jag det genom *AA1:nn* eller *AA2:nn*, där *AA1* står för *Arne Anka* (Christensen, C. 1989) och *AA2* för *Arne Anka: D. 2* (Christensen, C. 1991), och *nn* för respektive sidnummer. Alla bildcitrat från seriealbumen *Arne Anka* och *Arne Anka D.2* är givna med tillåtelse från upphovsmannen.

Jag kombinerar de teorier och modeller om parodi och satir som presenteras i kapitel 2 Teori med Bennetts och Woollacotts (1987) principer för forskning om populärkultur som Juha Herkman (1998) tidigare har tillämpat hos tecknade serier. Det behövs både intra-textuell och extra-textuell analys av tecknade serier. Det intra-textuella har sitt fokus på själva texten (här alltså både text, bild och allt annat grafiskt som tecknade serier erbjuder) och dess struktur, och det extra-textuella tar hänsyn till det som ligger utanför detta: sådana gällande kulturella och ideologiska tendenser som påverkar tolkningar av texten, alltså kontexten tecknade serien i fråga uppstår i. (Herkman, 1998:14.) Satiren och parodin ligger på båda nivåerna.

Det intra-textuella och extra-textuella samspelar i min analys på så vis att jag försöker visa på vilka sätt *Arne Anka* reflekterar sitt dåtida politiska och kulturella samhällsklimat i den verkliga världen, och hur *Arne Anka* står i relation till andra, tidigare kulturprodukter såsom tecknade serier och annat litteratur. Ett sätt att knyta den analyserade texten till sin omvärld och samtid är, enligt serieforskaren Ana Merino (2012:253–254) genom att ta hänsyn till den tecknade seriens skapare samt intervjuer och andra publicerade yttranden av denne. Därför hänvisar jag till ett flertal intervjuer med skaparen av *Arne Anka*, Charlie

Christensen, samt andra paratexter även i min analys. Med paratexter syftar man på de skriftliga konventioner som förmedlar information om en bok både inom boken och utanför den (Genette, 1997b:xviii). Paratexter kan delas in i epitexter och peritexter. Med epitexter innefattar man alla texter som ligger utanför ett verk, men har med verket i fråga att göra, det vill säga till exempel intervjuer, recensioner, reklam och även privata brev och samtal som rör verket (Allen, 2000:103). Peritexter innehåller däremot till exempel rubriker, inledningar, förord, epiloger och så vidare, alltså all text som ligger utanför själva berättelsen eller berättelserna, men är ändå en del av bokens innehåll (Genette, 1997a:3). Även peritexter är väsentliga i analys av tecknade serier, eftersom till exempel pärmbilden eller rubriken ofta kan sätta tonen för serien och ger tips om hur den ska läsas och tolkas.

### 3.1 Figurer

I detta kapitel analyserar jag figurer i *Arne Anka*. Tyngdpunkten i analysen ligger i jämförelse mellan figurer i Arne Ankas universum och figurer i Kalle Ankas universum. Aspekter jag tar till hänsyn är bland annat utseende, namn och personlighet.

Arne Anka är, förstås, en anka. Han är en anka som beter sig som en människa. Även alla andra invånare i Arnes Stockholm är antropomorfa djur av olika slag: Arnes bästa kompis Krille är en krokodil, den ofta återkommande karaktären bartendern Zeke är en varg. Fredrik Strömberg (2010:82-3) beskriver *Arne Anka* som en ”antropomorfisk serie som kontrasterar den roliga djurformen med innehåll om att vara en misslyckad, alkoholiserad poet i Stockholm, ständigt på jakt efter kvinno­sällskap”.

Disneys *Kalle Anka* – även Carl Barks Disney-berättelser, som *Arne Anka* påstås hylla – spelar också med den roliga genren av djurfigurer, som främst baserar sig på Aisopos fabler, som parodierar människors dårskaper genom att presentera typer av människor som djurkaraktärer. (Andrae, 2006:18–19.)

I Tago förlags svar till Disney nämns att den påstådda likheten mellan Arne och Kalle kan betraktas endast som en kollegial hyllning från Charlie Christensen till Carl Barks. ”Att Carl Barks skulle få låna sitt namn var en självklarhet, det var han som utvecklat Kalle Anka till den underbara parodi på det mänskliga psyket han var under 40-, 50- och 60-talet” (Christensen, 1997:6). Christensen använde *Alexander Barks* som ett alter ego ett tag när han tecknade *Arne Anka*. Jag återkommer till detta i avsnitt 3.3.1 Operation Metamorfos.

Carl Barks har också enligt Duncan och Smith (2009:207) haft ett rejält inflytande på roliga djurfigurer-genren. Som jag konstaterar i kapitel 1.4, blev tecknarna som jobbade för Disney utan beröm då de inte fick med sina namn på serierna som gavs ut. Fansen lärde, dock, snabbt känna igen Barks speciella teckningsstil, och gav Barks namnet ”the good artist” i brist på egennamn. Mellan 1942 och 1967 tecknade Barks hundratals *Kalle Anka*-berättelser, och i 1947 introducerade han Joakim von Anka (Uncle Scrooge McDuck).

Att göra djuren mänskligare är det mest grundläggande skälet till att djurserier skapas. På så sätt kan obehagliga karaktärsdrag hos människan återspeglas till läsaren (Duncan & Smith, 2009:206). Charlie Christensen är inte den första att kombinera trevliga djurfigurer med ”vuxna” teman. Till exempel comix-pionjären (se 1.3.2 Vuxenserier) Robert Crumbs *Fritz the Cat* (1965–1972) avbildade en smått Disney-liknande teckningsstil med förbjudna teman som politik, sex och droger (Sabin, 1993:37). Utöver att vara trevliga djurfigurer, är det mest uppenbara Fritz och Arne Anka har gemensamt deras starka libido. Arne avbildas, dock, aldrig att lyckas med att få intimt kvinnosällskap, till skillnad från katten Fritz.

I de följande underavsnitten jämför jag först Arne och Kalle, de mest uppenbara karaktärerna, sedan diskuterar jag interfiguralitet, familj och sexualitet och avslutar med att jämföra bruket av verkliga personer i *Arne Anka* och *Kalle Anka*.



### 3.1.1 Arne och Kalle

Den svartklädda gitarristen började nu bli en konstnärsparodi i allmänhet, och den röda-rummet-karaktär jag sökt började ta form. För att göra honom riktigt tydlig gjorde jag honom till en modern Kalle Anka. Det var det jag tyckte Röda Rummet handlade om: en massa kalle-ankor som satt och skröt om hur genialiska de var. Jag insåg plötsligt hur många paralleller kunde dras mellan Kalle och dagens tillvaro.

Charlie Christensen (1997:5)

Som jag konstaterade i kapitel 1.3.3. Tecknade serier i Sverige, vore det nästan otänkbart att någon skulle läsa *Arne Anka* utan att ha någon som helst kännedom om *Kalle Anka*. Detta är högst väsentligt när man tänker på hur en parodi skapas. Enligt Rose (1985:38) kan parodi skapas genom att förändra associationer till den imiterade texten genom en ny kontext. Charlie Christensen tar Disneys diskurs och dialogiskt anpassar och parodierar den till det svenska 1980-talet, alltså en helt ny kontext. Med tanke på Disneys position och makt (se kapitel 1.4) är det lätt att tolka *Arne Anka* som ett försök på vad Linda Hutcheon (1985:72) kallar en självmedvetande revolutionär text. Funktionen av sådana självmedvetande revolutionära texter är att formulera om de diskurser som kan ses ha blivit diktatoriska (Hutcheon, 1985:72).

Arne Anka skulle inte existera utan Kalle Anka. Och ja, det stämmer att de liknar varandra. Arne bär dock varken sjömanskeps eller -jacka – de plagg man identifierar med just Kalle Anka. I Ankeborg ser man skillnad mellan olika antropomorfa ankor mest genom deras klädsel: Joakim von Anka har sin cylinderhatt och käpp, Knatte, Fnatte och Tjatte har kepsar i olika färger, Kajsa har sin rosett på huvudet och går runt i klackskor. Arne Anka kan gå runt med till exempel en halsduk och vinterjacka. I nästa berättelse kan han ha skjorta och kavaj. Byxor har varken Arne eller Kalle - förutom när de badar.

Likheter finns också på andra nivåer än bara utseende. Båda ankorna är oftast utan pengar och hetlevrade. Den kritiska skillnaden kommer in i att där den pankade Kalle Anka

drömmer om resor, nya televisioner och gåvor till Kajsa (Dorfman, Mattelart & Koski, 1980:88), vill Arne Anka oftast ha pengar till öl.

Det har sagts att Kalle Anka blev till för att Musse Pigg hade blivit för tråkig, och Disneys animerade filmer behövde en ny anarkistisk karaktär (Kontturi 2014:229). Kanske hade Kalle Anka 50 år senare i sin tur blivit för tam och trist, och så fyllde Arne Anka det tomrummet i en svensk kontext?

### 3.1.2 Interfiguralitet

När personifikationer tas loss från deras ursprungliga kontext och placeras i en ny fiktiv kontext är det frågan om interfigural parodi (Laakso, 2014:266). I *Arne Anka* skapas parodin enligt min tolkning i hög grad genom just interfigural parodi.

En inkongruent förändring i parodistens stil kan som sagt enligt Roses modell (se 2.1) vara en betydande indikator på parodins närvaro. Sådana inkongruenta stilförändringar i *Arne Anka* hittar man i samband med Arne Ankas metamorfos till Arne X (AA1:41–43).

Exempel 1: AA1:42



Arnes ”vänner”, det vill säga de enkelt identifierbara centrala europeiska seriefigurerna Tintin, Spirou, Asterix och Fantomen, som deltar i begravningen är ritade i deras respektive tecknare, Hergés, Robert Veltiers, Albert Uderzos och Seymour Barrys egna stilar. Den belgiska *Tintin* var enligt Sabin (1993:186) mer berömd i Europa än Disneys

karaktärer med över 100 miljoner sålda serieböcker, och den belgiska *Tintin*-inspirerade *Spirou* blev nästan lika populär. I samtida Frankrike var det *Asterix* som gällde (Sabin, 1993:187).

Att dessa figurer tecknas in i *Arne Anka* kan förknippas med Roses parodimodell även genom att tolka det som en förändring till den lånade textens kohesion (I:6), i och med att de ovannämnda ”vännerna” placeras i en ny kontext: Arnes begravning. Mera specifikt kan denna omplacering klassas som *interfiguralitet*.

En viktig egenskap hos namn på fiktiva personer i litterära verk är att de kan bygga intertextuella länkar till andra verk (Laakso, 2014:259–260). Då är det frågan om internymitet, som enligt Wolfgang G. Müllers *Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures* (1991) är det mest centrala fallet av interfiguralitet. Men när man analyserar tecknade serier kan dessa intertextuella länkar till andra verk givetvis göras utan att namnge fiktiva personer: interfiguralitet kan skapas också genom att låna utseendet av en person från ett tidigare verk och ta in den i en ny kontext.

Då *Tintin*, *Spirou*, *Asterix* och *Fantomen* avbildas vid Arnes begravning utan att namnges som annat än ”Arnes vänner”, är det inte frågan om internymitet. Interfiguralitet är det, dock, och mera specifikt vad Müller (1991:114) kallar *Interfigural Combinations and Contaminations*. Det är alltså figurer från flera olika litterära verk (tecknade serier) i en ny fiktiv kontext.

Varför lånas just dessa figurer? Det kan tolkas som en satirisk insinuation mot Disney. Genom att ”låna” karaktärer från andra välkända tecknade serier, möjligen med en förlitan på att inget annat storförlag skulle vara så småsint att vilja få *Arne Ankas* produktion att upphöra, och med en förlitan på att de förstår sig på parodi, kommenterar Christensen det hotbrev förlaget fått från Walt Disney Companys advokater. Det verkar som en motattack som säger ungefär: ”ni kan hota bäst ni vill, men jag tänker inte ge mig, tvärtom”. Jag återkommer till handlingarna i *Operation Metamorfos* i mera detalj i 3.3.1 Operation Metamorfos.

En till lånad figur uppträder i följande exempel, AA1:16: Alexander Mutkolv (en mutkolv är alltså en person som gärna tar mutor), som introduceras som Arnes kusin.

Exempel 2: AA1:16



Alexander Lukas (orig. Gladstone Gander) i hypotexten är en tecknad Disney-figur skapad av Carl Barks. Han är Kalle Ankas kusin och rival i den ständiga kampen om Kajsa Ankas uppmärksamhet. Alexander Lukas har osvikligt god tur och besestrar Kalle nästan alltid. Det svenska efternamnet namnet på Disney-figuren, *Lukas*, kan tolkas vara en ordlek på ordet ”lyckas”, vilket syftar på att han har tur, och lyckas med det han försöker. Alexander Mutkolv är inte svår att tolka som en parodi på Alexander Lukas. Att Lukas byts ut mot Mutkolv kan tolkas som *internymisk transformation* (Müller: 1991:105). Enbart namnet, dock, räcker inte riktigt till att tolka Alexander Mutkolv som parodi på Alexander Lukas. Men när figurerna till det yttre påminner om varandra, och när figuren presenteras i en kontext med en figur som parodierar Kalle Anka, står tolkningen på säkrare grund.

Mutkolv konstaterar i exempel 2, AA1:16, att han tjänar in pengar fortare än han hinner spendera dem, och erkänner att han inte har gjort ett hederligt handtag i hela sitt liv. Han

presenteras som en motpol till den fattiga, misslyckade Arne, och kan tolkas representera rika börsspekulanter som utnyttjar de fattiga och som Arne avskyr (Arne kallar sin kusin det vidrigaste fjäderfä som någonsin kläckts). Genom att ersätta efternamnet Lukas med Mutkolv skapar Christensen en satirisk pik mot de som har lyckats ta åt sig rikedomar på andras bekostnad. Där Disney-figuren Lukas enbart verkar ha turen med sig och därför blir rik, framkastar Christensen, genom att parodiera Disney-figuren Lukas, att sådana förmögenheter inte samlas på grund av tur, utan snarare genom fult spel, till exempel genom att ge och ta mutor.

I föregående exempel kan det hittas åtminstone tre markörer på parodi som Rose (1985: 37–39 (se 2.1 Parodi)) listar under *Förändringar av den lånade textens kohesion*. Enligt min tolkning är det frågan om 1.b: Förändringar av den ursprungliga textens meddelande eller innehåll av en mera meningsfull, ironisk, satirisk och komisk sort. Den ursprungliga textens, hypotextens, meddelande är då att Alexander Lukas har tur. Detta meddelande har i *Arne Anka* förändrats till att det inte handlar om tur, utan ohederliga tillvägagångssätt. För det andra är det också frågan om 2: förändringar av ordvalen och/eller de bokstavliga och metaforiska funktionerna av ord tagna från originalet: namnet ”Lukas” och ordets respektive konnotationer har bytts ut mot ”Mutkolv”. För det tredje handlar det om, som *Arne Anka* i sin helhet, en förändring till associationer till den imiterade texten genom en ny kontext (punkt 6 i Roses tabell) i att Arne och Alexander möts i Stockholm, där börser, aktier och dylikt överhuvudtaget finns.

Ett exempel till på interfiguralitet hittas i exempel 3: AA1:30 från sidan 30 i form av Joakim von Anka, en Disney-figur skapad av Carl Barks, på bokmässan i Göteborg.

### Exempel 3: AA1:30



Figuren namnges aldrig, så jag baserar min tolkning om att det faktiskt är Joakim von Anka enbart på likhet i utseendet. Precis ovanför Joakim von Anka står det BONNIERS med stora bokstäver. I och med att Joakim von Anka representeras som en snål och girig multimiljonär i Disney-serierna (jfr den alltid pankade Kalle Anka), kan detta tolkas som en satirisk attack mot Bonnierkoncernen och deras position i bokbranschen. Det är Bonniers som sitter på en metaforisk guldhög. Disney-figuren Joakim von Anka används alltså parodiskt för att skapa satir om bokbranschen, som även Galago, Charlie Christensen och hans *Arne Anka* är delar av. Detta sker genom förändringar av associationer till den imiterade texten (Joakim von Anka) genom en ny kontext (bokmässan i Göteborg), det vill säga klass I:6 i Roses modell.

### 3.1.3 Familj och sexualitet

Dell Comics, som var Carl Barks arbetsgivare när han tecknade Disney-serier, hade en lista över bannlysta teman som speglade den då aktuella Comics Code (se 1.3.2 Vuxenserier): allt för vuxna och sofistikerade teman borde undvikas, och inget som hade med rasminoriteter, politik, religion, självmord, död, plåga, tortyr, handikappade, kidnappning, utpressning, ormar, sex, kärlek, kvinnor som skurkar, poliser som på något

sätt odugliga, kommunister, internationell politik eller atombomber fick avbildas. Ordet ”kill” var också bannlyst, och ifall ett vapen avbildas, fick den inte hanteras farligt. (Andrae, 2006:233.) Detta var en väldig kontrast för Barks med tanke på att mellan 1928 och 1936, alltså före sin karriär som hyllad Disney-tecknare, tecknade han småporriga *vuxenserier* för herrtidningar (Blum, G., 1997).

Förutom dessa bannlysta teman, var nära släktskap också ett element som fattas i Disneys serier. Föräldrarna till karaktärerna är alltid på något sätt frånvarande, och släktskapsförhållandena är oftast mera avlägsna, såsom Kalle Anka och hans *brorsöner*, *Farbror Joakim*, eller *Farmor Anka*. Disney har alltså raderat sambandet mellan vuxen och barn, det vill säga sexualiteten från sina produkter. (jfr Kunzle, 1980:30.)

Detta kan man säga vara nära på motsatsen till vad *Arne Anka* representerar: redan i den första *Arne*-berättelsen behandlas familjerelationer specifikt genom att Arne klagar över sin situation där hans flickvän har lämnat Arne efter ett tre års förhållande för att vara med en annan kvinna, fast de nyligen hade pratat om att skaffa barn. Förutom hänvisningen till homosexuella förhållanden nämns också orgasmer, masturbering och Arnes längtan efter samlag. Denna längtan efter intimitet är ett signifikant och bärande tema genom *Arne Anka*.

Arnes goda vän Krille Krokodil introduceras i exempel 4: AA1:14.

Exempel 4: AA1:14



Även han har ångest på grund av en del samma saker som Arne: han är ensam, vill ha kärlek – han påstår även att han vill ha barn. Krille är, till skillnad från Arne, en framgångsrik filmskapare som enligt sig själv kan få hur många kvinnor som han vill. Han konstaterar ändå att han är trött på att vakna upp hos ”brudar man inte ens minns namnet på”, men ruta 9 gör det uppenbart att Krille inte alls är trött på det, utan börjar genast hångla med en tjej som frågade i ruta 7 om inte han var Krille Krokodil, vilket jag tolkar som att de inte personligen har träffats förut.

Även icke-återkommande karaktärer Arne möter (mest på krogar) berättas ha familj och vara sexuellt aktiva, till exempel en häst vars fru dog i cancer (AA1:10), och två fågelmmammor som diskuterar sina män och barn (AA1:40).

Arnes mor, som introduceras i exempel 5: AA2:18, liknar visuellt Farmor Anka (se exempel 6) från Disney-universumet, alltså Kalle Ankas farmor.

#### Exempel 5: AA2:18





Exempel 6. (© Carl Barks 1950)



Båda matriarkerna har även liknande hårknutar. Istället för glasögon har Arnes mor solglasögon, som en slags urban version av farmorn från landet. Till skillnad från Disney-universumet, har Arne överhuvudtaget en mor som uppträder i serien. Även om Mårten Gås kallar Farmor Anka för ”mum”, är de inte mor och son, utan endast avlägsna släktingar, som är de enda karaktärer av motsatta kön i Kalle Ankas universum som bor under samma tak. Jag analyserar Arnes mors uttalanden i mera detalj i 3.3 Handlingar.

### 3.1.4 Representationer av verkliga personer

Disney-serier på Barks tid innehöll traditionellt inte representationer av verkliga personer, åtminstone inte med verkliga namn. Senare tecknade Christensens samtida Disney-tecknare Don Rosa ofta representationer av verkliga historiska personer som till exempel Nikolaj II och Theodore Roosevelt med hundnosar och hundöron (Kontturi 2014:111).

I Disney-världen finns Pontus von Pluring, en av Joakim von Ankas värsta rivaler. Han är skapad 1961 av Carl Barks. Plurings ursprungliga namn är *John D. Rockerduck*, som är parodi på namnet av den verkliga amerikanska oljemiljardären John D. Rockefeller.

I *Arne Anka*, däremot, kommenterar Christensen dagsaktuella händelser genom att teckna in representationer av verkliga, levande, oftast svenska, offentliga personer. Politiker, såsom Ingvar Carlsson och Carl Bildt, är ofta med, men också andra kändisar nämns då

och då. Christensens representationer av verkliga personer har anpassats till det antropomorfa fiktiva Stockholm Arne Anka bor i. Oftast är dessa karikatyrer som annars ser ut som människor, men har hundnosar som knyter dem till djurvärlden.

Till exempel i AA1:15 är det en bild på en spion i en tidning Arne läser (exempel 7: AA1:15:1), och bilden liknar väldigt Disney-skurken Svarte Petter från Musse Piggs universum.

Exempel 7: AA1:15:1.



Hur spionen är representerad i *Arne Anka* liknar för sin del väldigt det sätt på vilket svenska tidningen *Expressen* presenterar den då aktuella svenska spionen Stig Bergling (se exempel 8).

Exempel 8. (© Expressen)



Spionen påstås ha bytt ansikte till ett som liknar precis Arne Ankas ansikte, och Arne blir fasttagen. I nästsista rutan (se exempel 9: AA1:15:2) avbildar man en korrigering på ansiktsbytet.

Exempel 9: AA1:15:2



Den ”riktiga bilden” på spionens nya ansikte liknar väldigt den verkliga Ingvar Carlsson – en central figur i den så kallade Stig Bergling-affären, som var en av de största spionskandalerna i svensk historia. Bergling greps och dömdes för grovt spioneri 1979, men rymde 1987, alltså strax innan *Arne*-berättelsen publicerades.

I den sista rutan i AA1:15 konstaterar Arne att ”Ibland undrar man om man lever i ett land eller i ett skämt...” På en ytlig nivå är det lätt att tolka uttrycket som att den hänvisar till det som hänt i Arnes fiktiva universum i just denna berättelse. I bakgrunden ligger ändå Stig Bergling-affären från det verkliga Sverige. Men om man tänker på den tecknade serien *Arne Anka* som en skämtserie, kan uttrycket tolkas även som att Arne på en metafiktiv nivå ifrågasätter sin existens. Jag återkommer till hur Arne reflekterar över sin position som seriefigur i kapitel 3.3 Handlingar.

Baserat på min analys av figurer skulle Arne Anka, som sagt, inte existera sådan som han är utan Kalle Anka. Likheter finns både i utseendet och på andra nivåer. Trots detta tyder inget jag har hittat i min analys på att Arne skulle vara en kopia på Kalle, utan snarare en parodi. Även andra figurer än Kalle Anka lånas parodiskt från Ankeborg i vissa

sammanhang, men ingen av dem är återkommande karaktärer. Somliga av dem är bara statister i enstaka rutor, men andra, till exempel Alexander Mutkolv och Arnes mor spelar en roll i intrigen också. Dessa karaktärer är dock interfigurellt transformerade både i namn och utseende, och anpassade till *Arne Ankas* kontext. Sexualitet och familjeförhållanden mellan figurer tecknas och diskuteras rätt ofta i *Arne Anka* men i *Kalle Anka* är dessa teman praktiskt sett frånvarande. Representationer av verkliga personer finns ofta närvarande i Arnes Stockholm men i princip inte alls i Ankeborg.

## 3.2 Rum

I detta kapitel koncentrerar jag mig på rum i *Arne Anka* från två olika perspektiv. För det första tar jag itu med det fiktiva rum handlingarna i *Arne Anka* utspelar sig i, det vill säga ett fiktivt Stockholm och Sverige, och jämför den med *Kalle Ankas* fiktiva universum, mestadels Ankeborg. För det andra analyserar jag det konkreta rum på seriesidan och i serierutan där handlingarna i *Arne Anka* utspelas, och tar speciellt hänsyn till detaljtexter i bilden. Viss överlappning förekommer mellan dessa två aspekter, men jag fokuserar på ett perspektiv i taget.

### 3.2.1 Ankeborg och Stockholm

Det kanske mest uppenbara sättet på vilket *Arne Anka* parodierar *Kalle Anka* är Roses punkt I:6: *Förändringar av associationer till den imiterade texten genom en ny kontext*. Nya kontexten här är *Arne Anka* och dess fiktiva universum, Stockholm. Hurdan är den nya kontexten jämfört med den ursprungliga? Disneys fiktiva Ankeborg och *Arne Ankas* fiktiva Stockholm liknar varandra i att invånarna är antropomorfa i båda städerna. Har de flera saker gemensamt än så? Och hur skiljer sig dessa två fiktiva universum från varandra?

Inledningsvis är ju Ankeborg, som ligger i den fiktiva delstaten Calisota, ingen verklig plats i vår verkliga värld, men det är Stockholm. Enligt Pascal Lefèvres artikel *The Construction of Space in Comics* (2009:160) är Disneys Ankeborg inte ett statiskt fiktivt

universum, utan det tar den form som behövs för intrigen i respektive berättelse. Därför kan Ankeborg se väldigt olik ut från en berättelse till en annan.

Disney-tecknaren Carl Barks, som *Arne Anka* sägs vara hyllning till (se 1 Inledning), ville, dock, till skillnad från andra dåtida Disney-tecknare, skapa mera realism och trovärdighet i sina ankberättelser genom att han baserade vissa av sina bakgrundsteckningar på fotografier av verkliga platser. Realismen i bakgrundsteckningarna ledde till att läsarna lättare kunde identifiera sig med ankorna som representationer av människor, vilket gjorde att Barks berättelser fick en mera realistisk känsla än Disney-serier i allmänhet. (Andrae, 2006:113.)

Barks vilja att skapa realism i tecknade serier kan tolkas vara närvarande även i *Arne Anka*. Arnes fiktiva Stockholm är rätt statisk jämfört med Ankeborg, eftersom läsaren antas veta ungefär hur Stockholm ser ut, och om den bilden rubbas, släpper läsaren sin vilja att skjuta upp sin misstro (eng. *suspension of disbelief*). Redan i den första *Arne*-rutan någonsin (AA1:5) går Arne längs en tydligt igenkännbar Sveavägen med Handelshögskolan och Rådmansgatans tunnelbaneingång avbildade (Günther, 1993:7). Sådan fortsätter Arnes omgivning vara: verklighetsbaserad. Om Arne sedan till exempel går till Kungsträdgården för att demonstrera såsom i exempel 10: AA1:9, förväntar läsaren att det ska se ut ungefär som Kungsträdgården i den verkliga Stockholm, och det gör det. Arnes Stockholm är alltså en representation av det verkliga Stockholm – den värld som en verklig person till exempel kan läsa tecknade serien *Arne Anka* i.

#### Exempel 10: AA1:9



Små detaljer kan dock förändras från den verkliga Stockholm till Arnes fiktiva Stockholm utan att läsoplevelsen störs. Som i exempel 11: AA1:13 går Arne in på varuhuset *DO-MUS* och inte *DOMUS*, som affärskedjan hette på riktigt i 1987.

#### Exempel 11: AA1:13



Det kan tolkas att skämtet ligger i att ”do-mus” kan uttalas homofont med ”domhus”, och berättelsen i fråga handlar om de då fortfarande aktuella spekulationerna i morgontidningarna runt mordet på Olof Palme. Denna typ av småtext som inte är nödvändig för läsaren för att kunna följa intrigen tar jag itu med i mera detalj i nästa analyskapitel: 3.2.2 Detaljtexter. I sista rutan blir Arne i tvångströja tagen av personer med vita rockar, och således också ”dömd”. Dessutom är Arnes Stockholm också antropomorfiskt, och denna aspekt betonas genom att separera ordet ”mus”.

Flera detaljer som uppstår i den fiktiva Stockholm Arne bor i, men knappast i den verkliga Stockholm, kan hittas bland annat i exempel 12: AA1:31. Där avbildas en byggnad som liknar Joakim von Ankas kassavalv både i form och relativ höjd.

## Exempel 12: AA1:31



Där syns även kanten av ett möjligt dollar-tecken, såsom i valvet i Ankeborg. Den märkbara skillnaden mellan dessa byggnader är att den i *Arne Anka* har en stor logo för det svenska politiska partiet, Moderata samlingspartiet, på sig. Detta kan tolkas som en liknelse mellan den gamla och giriga Ankeborgs-ankan och det största borgerliga partiet i Sverige. Moderaternas logo på byggnaden i bakgrunden är också massiv jämfört med de andra valaffischerna i bilden. Här används alltså en igenkännbar byggnad från Ankeborg parodiskt för att satiriskt kommentera svensk politik genom att placera den i en ny kontext, så att associationerna hos den lånade byggnaden förändras i enlighet med klass I:6 i Roses modell.

### 3.2.2 Detaljtexter

I kapitlet, 3.2.1 Ankeborg och Stockholm, visar jag hur DOMUS blev DO-MUS, och det är frågan om vad Juha Herkman (1998:52) kallar detaljtexter. Med detaljtexter i tecknade serier syftar man på text som är en del av bilden, eller placerad i någon detalj, till exempel i tidningar som karaktärerna läser, reklamskyltar, graffiti eller namn på byggnader eller företag. Detaljtexter innehåller alltså varken text innanför pratbubblor, utanför bildrutan eller peritexter. *Arne Anka* är rätt rik i diverse detaljtexter, och även deras innehåll och placering har ofta med skapandet av parodi och satir att göra.

Den mest framträdande typ av detaljtext är de texter som finns inritade i avbildade tidningar och löpsedlar. Tidningar är också ett viktigt verktyg för att kommentera nuet. Både Arne och andra karaktärer i serien läser ofta dagstidningar och tabloider, och även löpsedlar avbildas i åtskilliga berättelser och rutor, och detta knyter *Arne Anka* till verklighetens nutid. Med tanke på detta koncentrerar jag min analys av detaljtexter i *Arne Anka* just på tidningstexter.

Ibland syns inte namnet på vad som läses i *Arne Anka*, men oftast heter tidningarna inte det samma som i det verkliga Sverige. Istället är de namnparodier baserade på verkliga svenska publikationer. I exempel 13: AA1:17 finner man till exempel *Dagens Våldtäkter*, *Svenska Bögbladet*, *Aftonhoran* och *Exponeringen* som är tydliga hänvisningar till respektive verkliga svenska tidningar: *Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet*, *Aftonbladet* och *Expressen*.

Exempel 13: AA1:17



Dessa hänvisningar ser jag som typexempel på Linda Hutcheons (1985:36) definition av parodi: *imitation med kritiskt avstånd*. Ett av verktygen att skapa detta är *ironisk*



*transkontextualisering* (Hutcheon, 1985:37). Denna typ av transkontextualisering av svenskt tryckt media handlar enligt min tolkning mera om hånfullt åtlöje än respektfull hyllning, till skillnad från den påstådda hyllningen till Carl Barks. Både ironi och parodi fungerar på två nivåer: på ytan, eller förgrunden, och implicerat, i bakgrunden (Hutcheon, 1985:34). På den ytliga nivån har delar av hypotexterna ersatts med vulgära ord, vilket anpassar publikationsnamnen till *Arne Ankas* kontext. Detta kan tolkas som ett skämt i sig. Det implicita meddelandet här är, enligt min tolkning, att Christensen inte värdesätter den svenska pressen så högt, och kritiserar deras tendens att inkassera genom folks olyckor och att skapa skandaler. Alla löpsedlar i AA1:17 skriker om samma nyhet, ett styckmord, men från lite olika vinklar. *Dagens Våldtäkter* kan antas både presentera nyheter om våldtäkter och symboliskt våldta människor genom att publicera skandaler. *Aftonhoran* säljer sex-relaterat innehåll för pengar – metaforiskt det samma som att sälja sex, det vill säga vara prostituerad, *hora*. *Exponeringen* är rätt självförklarande: den går ut på att exponera allt som folk vill se exponeras. Och ja, ordet *bög* kan väl i vissa kretsar på 1980-talet också ha varit nedsättande.

Bland andra aktuella titlar som läses i *Arne Anka* finns *Dagens Spyheter* (AA1:15), *Aftonhoran* igen (AA1:18), *Helg-Frossan* (AA1:38), *Aftonbulan* (AA2:13), *Aftonblotet* för att det är jul (AA2:14) och *Dagens Neuroser* (AA2:43). I exempel 14: AA2:17 heter tidningen *Arne* läser *Dagens Förolämpningar* för att betona andan i berättelsen.

Exempel 14: AA2:17



Kombinerat med berättartexten, och pratbubblan där Arne kallar denna dubbelhöjning av restaurangpriser för ”rövknallspolitik”, ger denna ironiska detaljtext en extra nivå till Arnes uppfattning om förolämpande politik.

Mot slutet av det andra *Arne Anka*-albumet (se exempel 15: AA2:52) lär det ha blivit klart för läsaren hurdan attityd satirikern har mot den svenska dagspressen, så det räcker med att ha tidningen att heta *Dagens Skit*.

#### Exempel 15: AA2:52



Det är ett humoristiskt element också i och med att hittills i serien (AA1 och AA2) har de flesta tidningar hetat något mer specifikt (jfr *Dagens Neuroser*, *Dagens Förolämpningar*), men nu är det helt enkelt bara *skit*, dålighetens innersta väsen. Det tolkar jag som en inkongruent förändring i parodistens förväntade stil, och därmed fungerar den parodiskt enligt punkt IV i Roses modell (se 2.1 Parodi).

Alla förutom Arne och Krille i rutan med *Dagens Skit* är uppslukade av sina dagstidningar. I sin pratbubbla kritiserar Arne folk för att de är så upptagna av sina microkosmosar att de ger blanka fan i vad som sker i deras omvärld. Här ligger en ironisk uppställning, där de som läser tidningarna just då är konkret uppslukade av sina microkosmosar, eftersom de ser endast tidningen, men genom att läsa dagstidningar är de

precis tvärtemot Arnes påstående väldigt intresserade av vad som händer i deras omvärld. En annan tolkning är att Arne syftar på att det händer så många dåliga saker i Sverige och dess politik, men folk bryr sig bara om var som händer i Sovjetunionen, eftersom de har den uppfattningen, att det är det enda som man just då ska bry sig om för att förefalla som en medveten person. Hur som helst kritiserar Arne sin omvärld, men eftersom flera tolkningar är möjliga, är det svårt att bestämma vilken position som egentligen är den moraliskt högre i berättelsen. Detta är i och för sig irrelevant, eftersom enligt Griffin (1994:35–70) är satirens funktion snarare att provocera och ställa frågor än att ge moraliska råd.

I exempel 16: AA1:50 avbildas en person förmodligen vid en tidningskiosk. I tidningsställningen finns erotiska tidningar vid namnen *Fibban*, *Subban* och *STOP* som alla är påhittade titlar, men personen läser *Lektyr*, som är en verklig titel.

Exempel 16: AA1:50



Det intressanta i detaljtexterna i denna ruta ligger dock inte enbart i titlarna. Såsom ovan kommer fram, kan en inkongruent förändring i parodistens förväntade stil vara en betydande indikator på parodins närvaro (Rose, 1985:38). Att det faktiskt inte alls avbildas någon nakenhet i *Fibban* och *Subban*, utan innehållet uttrycks endast verbalt,

kan tolkas som ett exempel på Roses (1995:38) fjärde typ av parodi, *förändringar av den "normala" eller förväntade stilen eller innehållet av parodisten*. Christensen har i *Arne Anka* typiskt inga problem med att avbilda – mestadels klädda – kurviga kroppsdelar, men nu när de enligt vedertaget bruk i erotiska tidskrifter borde avbildas, används verbala ord istället.

*Fibban* syftar på smeknamnet till *FIB aktuellt* (1963–). *Subban* lär däremot inte baseras på någon verklig herrtidning, utan jag tolkar det som en ordlek som kommenterar innehållet i *FIB aktuellt* genom att dra paralleller mellan den och ordet subba, som är ett starkt nedsättande ord för slarvig och ovårdad kvinna<sup>6</sup>. Att tidningen *Subban* innehåller "näsor" lär också vara humor, eftersom erotiska tidningar så vitt jag vet oftast har bild på till exempel nakna bröst och lår på pärmen, inte näsor. Det kan också tolkas som en förändring till den förväntade stilen, eftersom om man läser innehållet i tidningarna i hela tidningsställningen som en lista uppifrån neråt, börjar listan med *tuttar* och *lår*, men plötsligt, mot läsarens förväntningar, blir det näsor.

*STOP* har bara en svart neråt pekande triangel, som kan tolkas som ett piktogram som står för en kvinnas underliv eftersom den liknar formen av könshår, vilket tyder på att även denna tidning innehåller erotiskt material. Titeln kan tolkas att syfta både på det engelska ordet "stop" (sv. stoppa, sluta) och på ett stop till exempel öl. Men även denna titel avhåller sig från att avbilda kroppsdelar i mera detalj än en triangel. *Lektyr*, som personen läser, har dock något som liknar en halv, naken kvinnokropp på pärmen. I och för sig liknar bilden också en snigel som ler.

Även andra institutioner än den tryckta pressen parodieras i *Arne Anka* genom detaljtexter. I exempel 17: AA1:44 avbildas en jumbotron som visar ställningen i en ishockeymatch på Sveriges högsta nivå, Elitserien, mellan Gevalia och Sony.

---

<sup>6</sup> Mellan 1993 och 1996 publicerades även en serietidning med sexserier, *Serie-Fibban*, men eftersom Christensens *Arne*-berättelse kom ut redan 1989 kan den inte vara en hänvisning till *Serie-Fibban*.

Exempel 17: AA1:44



I det verkliga Sverige finns det inga ishockeylag i Elitserien som heter så. Istället är de namn på stora företag som placeras i kontexten av svensk sport. Jag tolkar detta som ett kännetecken på parodi, nämligen en förändring till den ursprungliga texten meddelande eller innehåll av en mera meningsfull, ironisk, satirisk och komisk sort (I:1.b i Roses modell).

I till exempel Formel 1 har det länge varit vanligt att stora företag från helt andra branscher antingen äger ställen eller har mäktiga sponsorkontrakt med dem (Philip Morris med Marlboro-varumärket som kanske den mest kända). *New York Red Bulls* spelar Major League Soccer-Fotboll i USA. Genom att parodiera svenska sportkonventioner skapas satir riktad mot global kapitalism som ses ta över de traditionella sportlagens identitet.

Maria Laakso har i sin doktorsavhandling om mångtydig humor och dubbla publik i Kari Hotakainens barnböcker *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin : Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa* (2014) använt begreppet *intertextuell blinkning* [orig. finska *intertekstuaalinen silmänisku*] för att hänvisa till små enstaka ord eller meningar som inte är nödvändiga för läsaren för att kunna följa intrigen, men förstärker dem, kan det ändra lite på nyanser av anföringen eller förstärka det humoristiska registret (Laakso,

2014:356). Sådana intertextuella blinkningar är också närvarande i *Arne Ankas* detaljtexter.

En sådan intertextuell blinkning kan man hitta redan i den allra första *Arne Anka*-berättelsen, exempel 18: AA1:5.

Exempel 18: AA1:5



Arne går in på Duck Donald's, som går lätt att tolka som en ordlek, eller en till *Arne Anka* anpassad form, av den globala hamburgerrestaurangkedjan McDonald's samt Kalle Ankas ursprungliga engelska namn, *Donald Duck*. Restaurangen i berättelsen hade i princip kunnat heta något helt annat, till exempel McDonald's som i verkliga Stockholm. Genom denna detaljtext, som inte är nödvändig för läsaren att förstå för att kunna följa intrigen, understryks den parodiska relationen mellan *Arne Anka* och *Kalle Anka*. Som jag ser det innehåller denna parodiering ingen satirisk spets värt att lägga märke till, om man inte ser det som en jämförelse mellan McDonald's och Disney Company, som båda är multinationella megakorporationer.

Den kanske mest uppenbara kännetecknet för hur *Arne Anka* parodierar *Kalle Anka* är Roses punkt I:6: *Förändringar av associationer till den imiterade texten genom en ny kontext*. Den nya kontexten är här alltså en fiktiv Stockholm, som ändå representerar det

verkliga Stockholm. Ankeborg och Stockholm liknar varandra i att invånarna är antropomorfa i båda städerna, men Ankeborg är ingen verklig plats i vår verkliga värld. Det är Stockholm. Arnes fiktiva Stockholm är också statisk jämfört med Ankeborg, som förändras vid behov. I *Arne Ankas* detaljtexter skapas parodi och satir mest genom inkongruenta förändringar av parodistens förväntade stil.

### 3.3 Handlingar

Efter att nyss ha analyserat figurer och rum, försöker jag redogöra vad sagda figurer håller på med i sagda rum. Tyngdpunkten i analysen i detta kapitel ligger alltså på handlingar och teman hos *Arne Anka* så att jag jämför dem med vad som traditionellt finns och inte finns närvarande i Disney-serier. Genom detta vill jag tydliggöra hurdan relationen mellan *Arne Anka* och *Kalle Anka* är. Analysen av handlingarna byggs runt två kärnberättelser som i sig påverkar *Arne Anka* som tecknad serie.

En av konventionerna hos Disney-serier är att de är episodiska. Detta innebär att vad som händer ankorna i en berättelse inte påverkar berättelser som kommer efter den. Deras värld är i ett ständigt statisk tillstånd: ingen vare sig dör eller blir gammal. (Kontturi, 2014:279.) Eftersom *Arne Ankas* Sverige reflekterar det verkliga Sverige och kommenterar aktuella händelser i den, är *Arne Ankas* Sverige mindre statiskt. Om till exempel Christer Pettersson kallas för 41-åringen i en berättelse, kallas han ett år senare för 42-åringen också i *Arne Anka*. Men vad gäller de återkommande figurerna, gäller episodiskheten även i de flesta *Arne Anka*-berättelser. Arne har till exempel dött i en trafikolycka (AA1:11), blivit uppäten (AA1:26), grovt misshandlad (AA2:13, AA2:26) och motorsågad i bitar (AA2:27), men ser alltid lika frisk ut i följande berättelse. Det finns dock två undantag till detta som är värda att lägga märke till. Dessa undantag analyserar jag nedan.

### 3.3.1 Operation Metamorfos

Ett av undantagen till den vanliga episodiskheten i *Arne Anka* sker i två av de tre *Arne Anka*-berättelser som enligt min tolkning är de väsentligaste i hela seriens relation till Walt Disney Company: de successiva berättelserna *Arne & Krille kommenterar nuet* (AA1:41) och *Operation Metamorfos* (AA1:42). AA1:41 fungerar som en slags introduktion till AA1:42, där Arne går genom en plastikoperation där hans näbb får ny form. Han går genom en slags metamorfos. Enligt Kristina Svensson (2007:193) som forskat i narrativ satir är metamorfosen ett fantastiskt element som har varit populär inom den narrativa satiren sedan Lucius Apuleius (ca 125–180) *Den gyllene åsnan*.

Som jag tidigare i denna avhandling har konstaterat hotade Walt Disney Company *Arne Ankas* utgivare med rättshandlingar på grund av Arnes likhet med Disneys Kalle Anka. I AA1:41 börjar denna händelse läcka ur den verkliga världen in i *Arne Anka*. Det som händer i berättelsen är att Arne och Krille sitter på ett café och kommenterar det de läser i sina tidningar. Arne sitter med tidningen framför ansiktet så att ansiktet döljs. I nästsista rutan (se exempel 19: AA1:41) läser Krille i sin tidning att ”Walt Disney & Co hotar stämma de tidningar som publicerar fler serier där personer med ankeborgska likheter figurerar”.

Exempel 19: AA1:41





Arne frågar då retoriskt varför Krille tror att Arne gömmer sig bakom tidningen hela tiden. I den nästa och sista rutan frågar berättarrösten av läsaren hur Arne ska klara sig ur knipan som Walt Disney & Co har försatt honom i, och leder in läsaren på följande berättelse, där den spännande upplösningen står att läsa i. Detta läckage är *metaleptiskt*. Med metalepsis syftar man på övergång från en nivå av anföring till en annan (Kontturi, 2014:162). Metalepsis drar läsarens uppmärksamhet till de framställningssätt tecknade serier använder, och framhäver spår från den verkliga världen i ett fiktivt verk (Kukkonen, 2011:229).

Dessa spår från den verkliga världen som framhävs i de två sista rutorna i AA1:41 kan knytas till alla fyra punkter i del II *Direkta påståenden* hos Roses modell (se 2.1 Parodi). För det första är Krilles iakttagelse om Walt Disney & Co en kommentar *om den parodierade texten eller dess författare, eller dess läsare* (II:1). För det andra tilltalas läsaren av berättaren i textlådan i den sista rutan, alltså en kommentar *om eller till läsaren av parodin* (II:2). För det tredje kan ”de tidningar som publicerar fler serier där personer med ankeborgska likheter figurerar” antas peka på den tidning *Arne Anka* publiceras i, och genom denna omväg är det frågan om en kommentar *om parodins författare* (II:3). För det fjärde och sista pratar berättaren om ”nästa avsnitt [av *Arne Anka*] där den spännande upplösning står att läsa i”, alltså är det frågan om en kommentar *om parodin som helhet* (II:4).

När parodisten, i parodin, kommenterar sin egen parodiska skapelse, såsom jag förklarar Christensen göra ovan, handlar det om det Hutcheon (1985:10) kallar *självparki*: *Arne Anka* kommenterar då inte bara sin relation till andra texter, men också sin egen identitet. I ett sådant fall är det själva produktionen av den estetiska produkten som parodieras (Laakso, 2014:304). Detta kan kopplas ihop med Hutcheons (1985:72) tidigare presenterade (se 1.4 Disney, världspolis) tankar om självmedvetande revolutionära texter, vars funktion är att formulera om de diskurser som kan ses ha blivit diktatoriska.

Från och med *Operation Metamorfos* formuleras både näbb och diskurs om. I AA1:42 förfalskar Arne och Krille Arnes död för att på ett uppenbart sätt ”lura” Disney. I serien förklaras hela proceduren, och Arne kommer undan en fallande tyngd som det står ”1

TON” på en sida och ”WALT DISNEY o Co” på en annan. Detta kan tolkas som det ska se ut som att *Arne Anka* krossas under megakorporationen Disneys press. Men Arne smiter undan även detta.

Det ordnas en begravning för Arne. I den tredje och femte rutan i AA1:42 avbildas ”alla hans gamla vänner” som bevisar hans begravning. Till dessa vänner hör karaktärer som helt klart liknar Tintin, Spirou Asterix och Fantomen, alltså andra välkända seriefigurer. Denna aspekt beskriver jag i mera detalj i 3.1.2 Interfiguralitet. Vid begravningen kritiseras också ”Snålhetens imperium\*, som på ett så tidigt stadium satte stopp för en lovande karriär...”. Detta syftar givetvis på Walt Disney Company. Genom att denna även kallas ”serievärldens Iran” i en fotnot skapas en parallell till att romanförfattaren Salman Rushdie i februari 1989 fick en dödsdom genom en fatwa utfärdad av Irans andlige och högste ledare ayatollah Ruhollah Khomeini. Rushdie var tvungen att leva under jord i flera år. Detta får stöd även i AA1:43, där Arne med sin nya näbb svarar att han mår väl ungefär som en svensk Salman Rushdie när Krille frågar hur han mår.

Själva metamorfosen händer i ruta 9 (se exempel 20: AA1:42:3), i ”Alexander Barks hemliga laboratorium, där några av världens främsta plastkirurger arbetade i timmar, för att skänka Arnes polemiska yttre en ny design”. I sista rutan av berättelsen avbildas för första gången operationens resultat: den nya Arne med sin nya näbb och sitt nya namn: Arne X.

#### Exempel 20: AA1:42:3



I den nästsista rutan avbildas Alexander Barks, alltså tecknaren Charlie Christensens alter ego, med en duk på huvudet. Även han var enligt berättarrösten tvungen att byta identitet för att undvika repressalier. I serien kommer detta fram genom peritexter (se 3 Analys) på så sätt att fram till denna berättelse hade serierna undertecknats av "Alexander Barks", men *Operation Metamorfos* är undertecknad av "Alexander Tröttpåsnåljåpar". Resten av AA1 saknar också underteckningen "Alexander Barks". Däremot byter tecknaren "identitet" från en berättelse till en annan, och där finns signaturer av bland annat *Ayatolla Barks* (AA1:43), *Alexander Bryssel* (AA1:45), *Vincent van Barks* (AA1:46), *Alexander Wittgenstein* (AA1:47) och till sist *Alexander Desperat* (AA1:52). Dessa signaturer är igen inte nödvändiga för läsaren för att kunna följa, men förstår man dem, kan det ändra lite på nyanser av anföringen eller förstärka dess humoristiska register, alltså klassificerar jag dem som intertextuella blinkningar (se 3.2.2 Detaljtexter). I *Arne Anka del 2* undertecknas berättelserna igen ibland med *Alexander Barks*, men också till exempel *A.Barks*. Självparodin kan ses fungera inte bara när serieskaparen tecknar in sig själv och förklarar att han är tvungen att byta identitet, men även på peritextuell nivå, där det så kallade identitetsbytet händer under loppet av flera berättelser.

När *Arne Anka* tidigare i serien har parodierat formen av Kalle Anka och konventioner i Disney-serier i allmänhet för att skapa satir riktad mot händelser, personer och konventioner i det svenska samhället, har *Arne Anka* i detta läge etablerat egna konventioner, som självparodieras här. *Arne Anka* blir här även parodi på sig själv. Med andra ord är satirens spets nu riktad mot Walt Disney Company genom självparodi. Med tanke på att när parodin hånar, förstärker den samtidigt (Hutcheon, 1985:75), förstärks enligt min tolkning *Arne Ankas* position i det svenska gemensamma kulturmedvetandet genom metamorfosen från *Arne Anka* till *Arne X*.

I exempel 21: AA1:43 presenteras *Arne* för första gången som *Arne X*.

## Exempel 21: AA1:43



Christensen fortsätter efter detta att kommentera sitt eget verk och dess relation till Disney-bolagets åtgärder även i peritexten, och metalepsisen, läckagen från den verkliga världen står kvar. ”Övriga ankdammar” tolkar jag som bland annat den Arne är född i, alltså *Arne Anka*. Att det ofta är någon påhittad institution (såsom kommittén här i AA1:43) som presenterar Arne i titelrutan tolkar jag som parodi på konventioner hos bland annat Walt Disney Pictures. De har oftast en text ”Walt Disney Pictures Presents” i början av sina filmer. Arnes eskapader presenteras därefter som *Arne X* (ibland bara *Arne* och *Arne & Krille*) ända tills AA2:8, och då och då kommenteras också Arnes nya yttre i dessa berättelser. Från och med AA2:9 fram till AA2:18 presenteras han bara som *Arne*.

### 3.3.2 Arne byter näbb

Det andra undantaget till den vanligtvis gällande episodiskheten värd att lägga märke till sker i AA2:18: *Arne byter näbb*, där Arne för sista gången uppträder med sin plastikopererade näbb som han fick i *Operation Metamorfos*. Denna berättelse anser jag vara den tredje av de tre väsentligaste *Arne Anka*-berättelserna vad gäller *Arne Ankas* relation till Disney.

Redan i AA1:8 (se exempel 22: AA1:8) finns det tecken på att *Arne Anka* publiceras inte bara i den verkliga världen, men också i Arnes Stockholm.

#### Exempel 22: AA1:8



I bakgrunden finns en löpsedel för tidningen *3NioNio*, som den verkliga seriestrippen *Arne Anka* i verkligheten publicerades i vid den tiden. På löpsedeln står att ett nytt nummer av *Arne Anka* finns med. Vid detta skede kommenterar dock inte karaktären Arne Anka metafiktivt sin roll som seriefigur, men konstaterar profetiskt i den sista rutan att hans ”fall borde uppmärksammas”.

Berättelsen AA2:18: *Arne byter näbb* (se exempel 23: AA2:18:2–3) börjar med att Arne läser dagens beundrapost.

#### Exempel 23: AA2:18:2–3



Detta tyder igen på metalepsis genom att Arne är medveten om sin position som tecknad seriefigur. Beundrarposten Arne läser upp handlar enbart om fallet med Disney och hur hans nuvarande näbb ser ful ut. Att denna berättelse presenteras av ”svenska rättshaveristers förbund” i titelrutan, som tillhör kategorin peritexter, sätter tonen för hur man ska läsa och tolka berättelsen: berättelsen diskuterar igen vem som har rätten att teckna ancor och vad Arne ska ta sig till i korselden av kritisk beundrarpost och Disneys hot om rättsliga åtgärder. Jag låter bli att tolka beundrarposten enligt klass III *Påverkan på läsaren* i Roses modell eftersom det inte går att avgöra om dessa fiktiva brev baserar sig på verklig beundrarpost som Charlie Christensen har fått.

Arnes mor (som förövrigt liknar Disneys Farmor Anka, se 3.1.3 Familj och sexualitet) träder in i den fjärde rutan (se exempel 24: AA2:18:4–5), och vill också veta, varför Arnes näbb ser så konstig ut.

Exempel 24: AA2:18:4–5



”Då tycker jag att du ska sluta umgås med den där Walt om han är så dum!” alluderar förstås också på beordran från Walt Disney Company, men enligt min tolkning i en nedlåtande stil som får en att tänka på en mor som kommenterar harmlöst bråk i sandlådan

mellan två småbarn och inte på en megakorporation som hotar ett litet svenskt företag. Den påverkan detta brandtal har är att Arne till sist blir trött på sin nya näbb.

I den sjätte rutan skyller Arne ”allt” på sin tecknare, och undrar hur han kan vara så korkad att tro att ”det ostraffat går att göra pastischer på barndomshjältar när dom är av amerikanskt märke”. Berättelsen, såsom *Operation Metamorfos*, gör alltså direkta påståenden enligt Roses modell: 1. kommentarer om den parodierade texten eller dess författare, eller dess läsare, 2. kommentarer om eller till läsaren av parodin, 3. kommentarer om parodins författare och 4. kommentarer om parodin som helhet. Värt att märka är att Arne antyder att det hans tecknare har gjort, alltså *Arne Anka*, är pastisch. Såsom jag tar upp i kapitel 2.3, kan pastisch användas av en parodist som en del av en parodi (Rose, 1995:73). Jag står kvar vid mitt påstående, att *Arne Anka* fortfarande är parodi, men Arne har också säkert rätt i att *Arne Anka* är även pastisch på Carl Barks verk.

Berättarrösten medger i ruta 10 (se exempel 25: AA2:18:10–12) att Arne har en amerikansk förebild, och genom att köpa en ny näbb på Butterick’s kan Arne äntligen likna denna förebild utan att anklagas för epigoneri.

#### Exempel 25: AA2:18:10–12



Christensen (1997:15) konstaterar i förordet till *Jag Arne*-samlingsalbumet att konstnären själv faktiskt har köpt en lösnäbb på Butterick’s, och en kopia på kvittot finns medritad i ruta 11. I sista rutan ser man en Arne Anka vars blick kan tolkas som självbelåten. Blicken

tyder på att han efter förfalskningen av sin egen död, näbboperation, negativ beundrarpost och en klagande mamma har till sist kommit på hur han tar sig ur knipan.

I nästa berättelse, AA2:19, presenteras ankan som *Arne Anka* igen. Peritexten i titelrutan hänvisar till näbbytet: ”svenska lösnäbbsföreningen presenterar Arne Anka och kapitalismen”, men incidenten med Disney-bolaget spelar inte en stor roll längre. Perifert hänger den med genom snöret som håller fast lösnäbben. Snöret tecknas in även i några andra berättelser som följer AA2:18, men efter ett tag försvinner det. Så länge det är kvar är det som en indikator på att Arne fortfarande har på sig lösnäbben, men AA2:30 är det sista vi ser av snöret. Enligt Christensen själv (2012:7) kan även den verkliga näbben fortfarande lyftas fram vid behov, eftersom den ligger på Lasse Åbergs museum i Bålsta.

Genom att avbilda Arnes plastikoperation och senare köp av lösnäbb har Charlie Christensen och *Arne Anka* enligt mitt resonemang lyckats med att formulera om den diskurs som kan ses ha blivit diktatorisk. Det verkar som att Walt Disney Company faktiskt inte innehar upphovsrättigheterna på alla tecknade ankor.

Disney-serier är episodiska. Arne är oftast det också, men när *Arne Anka* börjar kommentera och ta ställning till sin roll som seriefigur börjar också händelserna påverka följande berättelser, såsom i *Operation Metamorfos* och *Arne byter näbb*. *Arne Anka* gick från *Kalle Anka*-parodi till att även parodiera sig själv för att göra satir på Walt Disney Companys diktatoriska position i seriebranschen. I de analyserade handlingarna är direkta påståenden enligt i Roses modell i förgrunden: 1. kommentarer om den parodierade texten eller dess författare, eller dess läsare, 2. kommentarer om eller till läsaren av parodin, 3. kommentarer om parodins författare och 4. kommentarer om parodin som helhet.



## 4 Diskussion & sammanfattning

Mina forskningsfrågor i denna avhandling handlar om vilka kännetecken man kan hitta i *Arne Anka* på att det är frågan om parodi, vad det är som görs satir på i *Arne Anka* och hurdan relationen mellan *Arne Anka* och *Kalle Anka* är. Jag har svarat på frågorna genom att analysera berättelser i de två första *Arne Anka*-albumen.

Jag har utgått från modellen över parodins kännetecken listade av Margaret A. Rose och visat att relationen mellan *Arne Anka* och *Kalle Anka* är parodisk. Knappast är något av de enskilda kännetecknen för parodi sådana att de ensamma bekräftar att det är frågan om parodi i *Arne Anka*. När ändå flera av dem kombineras såsom jag visar i denna studie, kan det konstateras att *Arne Anka* faktiskt är en parodi på *Kalle Anka*.

Det väsentligaste och mest uppenbara kännetecknet på parodi i materialet ligger i kategorin *Förändringar av den lånade textens kohesion, nämligen Förändringar av associationer till den imiterade texten genom en ny kontext*. Det är nämligen frågan om detta när en figur som liknar Kalle Anka plötsligt placeras i Stockholm, alltså *Arne Anka* som helhet kan påstås falla under denna kategori. *Förändringar av den "normala" eller förväntade stilen eller innehållet av parodisten* är också en typ av kännetecken på parodi som ofta uppstår i *Arne Anka*. Även *Förändringar av den ursprungliga textens meddelande eller innehåll av en mera meningsfull, ironisk, satirisk och komisk sort* är enligt mina resultat närvarande. När *Arne Anka* metaleptiskt börjar vidta åtgärder mot Walt Disney Company kommer kategori *II Direkta påståenden* i förgrunden, och alla fyra kännetecken är konstant närvarande: 1. *Kommentarer om den parodierade texten eller dess författare, eller dess läsare*, 2. *Kommentarer om eller till läsaren av parodin*, 3. *Kommentarer om parodins författare*, 4. *Kommentarer om parodin som helhet*. Endast den tredje kategorin, *Påverkan hos läsaren*, utelämnas i min avhandling, eftersom 1. *Chock eller överraskning och humor från konflikten av förväntningar av den parodierade texten* och 2. *Förändringar i åsikter hos läsaren av den parodierade texten* är någorlunda knepiga att analysera genom närläsning. Förövrigt har min analys visat att Roses modell för kännetecken av parodi är brukbar på tecknade serier i förvånande stor utsträckning, åtminstone i en serie så textrik som *Arne Anka*.

Vad är det som *Arne Anka* gör satir på då? När *Arne Anka* provoceras till att kritisera Walt Disney Company genom att parodiera sina egna konventioner pekar satirens spets givetvis mot Disney. Men Kalle Anka och andra Disney-figurer och konventioner parodieras även för att göra satir på annat än Disney. Vanliga mål för satir i *Arne Anka* är kapitalismen i olika former, den svenska pressen, svensk politik och egentligen Arnes hela omvärld – författaren själv medräknad. Arne själv står inte heller utanför kritik i serien, utan Krille Krokodil, Zeke med flera ger Arne feedback när han avslöjar sin kognitiva dissonans. Även om Arne ironiskt kallas för ”alla sanna moralisters talesman”, är det oftast så att en *Arne Anka*-berättelse inte presenterar någon klar indelning i rätt och fel, utan snarare försöker illustrera samhällseliga problem och konstigheter genom provokation och humor. Således kan det konstateras att *Arne Anka* är satir på det sättet som Dustin Griffin (1994) återintroducerar den.

Likheter mellan *Arne Anka* och *Kalle Anka* finns både i utseendet och på andra nivåer. Trots detta tyder inget i min analys på att Arne skulle vara en kopia på Kalle, utan snarare en parodi. Relationen är alltså för det första parodisk, då parodi är repetition med kritiskt avstånd. Likheter finns mest på figurnivån, men det kritiska avståndet kommer fram på många nivåer. Den kanske väsentligaste skillnaden är den nya kontexten figurerna uppstår i, det vill säga en representation av Sverige som återspeglar det verkliga Sverige. I och med att det verkliga Sverige återspeglas, är det också skillnader i händelser: representationer av verkliga personer och verkliga aktuella händelser diskuteras i berättelserna. I Disney-serier är det däremot fantasifyllda äventyr som står i centrum. Disney-serier är också episodiska. *Arne Anka* är oftast det också, men när Arne börjar kommentera och ta ställning till sin roll som seriefigur börjar också händelserna påverka följande berättelser, såsom i *Operation Metamorfos* och *Arne byter näbb*. *Arne Anka* går då från att vara *Kalle Anka*-parodi till att även parodiera sig själv för att rikta sin satir mot Walt Disney Companys diktatoriska position i seriebranschen. På det sättet får relationen mellan *Arne* och *Kalle* ytterligare en dimension: den av satir mot Disney. Parodi kan ju också innehålla inslag av pastisch, och när Barks vilja att skapa realism i den tecknade serien kan tolkas vara närvarande även i *Arne Anka*, tolkar jag det som att det även finns en hyllning med, såsom Tago förlag svarade till Disneys jurister.

Satiriker verkar enligt Griffin (1994:139) föredra perifraser framför direkt anfall, och därför skapar de sina bästa verk under inskränkning: ju striktare censuren är desto genialare och listigare blir kamoufleringen av den satiriska attacken. Enligt min analys stämmer detta väl med hur Charlie Christensen reagerade mot hotet från Disney i tecknade serien *Arne Anka*. Genom att skapa en finurlig plan för att få behålla Arnes form formulerade Christensen för sin del om en diskurs om tecknade ankor som hade blivit för diktatorisk. Den mest påhittiga satiren uppstår när konstnären samtidigt vill ta risker och komma undan med sin oförvägenhet, men aldrig är helt säker på om han blir lovprisad eller straffad (Burke, 1939: 272–282). Nu, när *Arne Anka* fortfarande är vid liv efter drygt 25 år och ett tiotal publicerade seriealbum efter metamorfosen och näbbytet, kan det konstateras att risken med att fortsätta vara en trotsig anka även när storbolag flåsar i nacken på en var värt det. Arne Anka kom undan med sin oförvägenhet.

Denna avhandling är förstås ingen uttömmande lista av allt Charlie Christensen parodierar, gör satir på, hånar, hyllar och blinkar till i de två första *Arne Anka*-albumen, och en sådan lista kan knappast någon annan än upphovsmannen själv skapa.

## 5 Möjliga teman för vidare forskning

Eftersom min avhandling är gjord från ett litteraturvetenskapligt perspektiv och således koncentrerar sig mera på den textuella nivån och det verbala vore det kanske fruktbart att flytta tyngdpunkten till det estetiska, och forska vidare i penndragen som skapar det visuella i *Arne Anka*.

I min analys av handlingar går jag bara in lite på metalepsis och metafiktio då jag diskuterar hur Arne Anka står i relation till sig själv som seriefigur, och hur tecknaren tecknar in sig själv i tecknade serien som han själv tecknar. *Arne Anka* kunde vara intressant att forska i från ett ännu mera narratologiskt eller metafiktivt perspektiv.

Intressant vore också hur *Arne Anka* har förändrats – om den alls har – under de över 30 år han har existerat genom en jämförande studie. I nuvarande läge har *Arne Anka* till exempel två barn, och en mormor som är ännu fulare i munnen än Arne. Hurdan blir episodiskheten i senare *Arne Anka*-berättelser?

Redan i de två första albumen som är mitt forskningsmaterial i denna avhandling transformerades *Arne Ankas* relation till Disney från snäll parodi till parodi med satir som pekar mot sin hypotext. *Arne Anka* skulle ju inte existera utan Kalle Anka, men hur närvarande är den ursprungliga Disney-förebilden i *Arne Anka* på till exempel 2000-talet? Står Arne helt och hållet på egna simfötter?

Tyngdpunkten i min avhandling är relationen mellan Arne och Kalle, men flera andra hypotexter är närvarande i *Arne Anka*. Hur använder *Arne Anka* sig av till exempel Bellmans epistlar och andra hypotexter? Bellmans närvaro vore intressant att forska i med hjälp av Roses modell, och speciellt förändringar av sociolekt, idiolekt, eller i andra lexikaliska element samt förändringar av versmått eller rim i parodier av dikter, eller till andra ”formella” element i dramatiska eller prosaistiska verk såväl som till innehåll.

## Litteraturförteckning

### Primärt material

Christensen, C. (1989). *Arne Anka*. Stockholm: Tago.

Christensen, C. (1991). *Arne Anka: D. 2*. Stockholm: Tago.

### Sekundärt material

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.

Allén, S., & Göteborgs universitet. (1999). *Svensk ordbok*. Stockholm: Norstedt.

Andrae, T. (2006) *Carl Barks and the Disney Comic Book. Unmasking the Myth of Modernity*. University Press of Mississippi, Jackson.

Bakhtin, M., Nieminen, P., & Laine, T. (1991). *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Helsinki: Orient Express.

Bailey, P. (1983). Ally Sloper's Half-Holiday: Comic Art in the 1880s. *History Workshop*, 16 4-32.

Bennett, T., & Woollacott, J. (1987). *Bond and beyond: The political career of a popular hero*. New York: Methuen.

Blum, G. (1997). *The Unexpurgated Carl Barks: Selected cartoons from the Calgary Eye-Opener*. Prescott, Ariz: Bruce Hamilton Co.

Burke, K.. (1939). *The Calling of the Tune*. *The Kenyon Review*, 1(3), 272–282.

Christensen, C. (1997). *Jag Arne. Arne Ankas samlade serier 1983-1995*. Stockholm: Kartago Förlag.

Christensen, C. (2012). *Jag Arne Del Två*. Stockholm: Kartago Förlag

Chute, H. (1.3. 2008). Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. *Pmla*, 123, 2. s. 452-465.

Dentith, S. (2000). *Parody*. London: Routledge.

Dorfman, A., Mattelart, A., Koski, M. (1980). *Kuinka Aku Ankkaa luetaan: Imperialistinen ideologia Disneyn sarjakuivissa*. Helsinki: Love.

Dorfman, A., Mattelart, A., Koski, M. (1980). Esipuhe englanninkieliseen laitokseen. I: Dorfman, A., Mattelart, A., Koski, M. (1980). *Kuinka Aku Ankkaa luetaan: Imperialistinen ideologia Disneyn sarjakuivissa*. Helsinki: Love. s. 17–18.

Duncan, R., & Smith, M. J. (2009). *The power of comics: History, form and culture*. New York: Continuum.

Eisner, W. (2008 [1985]). *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist (Will Eisner Instructional Books)*. W.W.Norton & Company: New York, NY, USA.

Fowler, A. (1997) Genrebegrepp. I: Aurelius, E. H., & Götselius, T. (red.). *Genreteori*. Lund: Studentlitteratur.

Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Genette, G. (1997a). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Genette, G. (1997b). *Palimpsests: Literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Goldstein, K. (1992). Al Capp and Walt Kelly: Pioneers of Political and Social Satire in the Comics. *The Journal of Popular Culture*, 25, 4. s. 81-96.

Griffin, D. (1994). *Satire : a critical reintroduction*. Lexington (KY): University Press of Kentucky, cop.

Groensteen, T. (1998). Töpffer, the originator of the modern comic strip. I: Lefèvre, P., & Dierick, C. *Forging a new medium: The comic strip in the nineteenth century*. Brussels: VUB University Press. s. 105-114.

Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. Jackson: University Press of Mississippi.

- Günther, J. (1993). Förord. I: Christensen, C. (1993). *Arne Anka. Del 3*. Stockholm: Tago.
- Haglund D. & Strömberg, F. (2011). *Comics code går i graven*. I: Bild & Bubbla nummer 187. Malmö: Seriefrämjandet. s. 8–9.
- Harvey, Robert C. (2009). How Comics Came to Be. I: Heer, J. & Worcester, K. (red.) *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi. s. 25-45.
- Heer, J., & Worcester, K. (2009). *A comics studies reader*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Herkman, J. (1998). *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino.
- Hight, G. (1962). *The anatomy of satire*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Jensen, K.B. (2008). Media. I: Donsbach, W. (red.) *International Encyclopedia of Communication*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kernan, A. B.. (1965). *The plot of satire*. New Haven: Yale University Press.
- Kivistö, S. (2007). *Satiiri : Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kirjavainen, M. (2004). *Dialogen mellan ord och bild : en analys av det svenska seriealbumet Arne Anka i original och översättning*. Helsingin yliopisto, Käännöstieteen laitos, Kouvola.
- Kontturi, K. (2014). *Ankkalinna – portti kahden maailman välillä. Don Rosan Disney-sarjakuvat postmodernina fantasiana*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Kukkonen, K. (2008). Popular Cultural Memory – Comics, Communities and Context Knowledge. I: *Nordicom Review* 29. 2. s. 261-273
- Kukkonen, K. (2011). “Metalepsis in Comics and Graphic Novels”. I: *Metalepsis in Popular Culture*. Karin Kukkonen & Sonja Klimek (red.). Narratologia #28, Berliini / New York: Walter de Gruyter. s. 213–231.

- Kukkonen, K. (2013). *Studying comics and graphic novels*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Kunzle, D. (1980). Johdanto englanninkieliseen laitokseen. I: Dorfman, A., Mattelart, A., Koski, M. (1980). *Kuinka Aku Ankkaa luetaan: Imperialistinen ideologia Disneyn sarjakuvissa*. Helsinki: Love. s. 19–33.
- Laakso, M. (2014). *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin : Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen lastenkirjassa, ritvassa ja satukirjassa*. Tampere: Tampere University Press.
- Lefèvre, P. (2009). *The Construction of Space in Comics*. I: Heer, J. & Worcester, K. (red.) *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi. s. 157–162.
- Lucie-Smith, E. (1984). *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*. London: Thames & Hudson.
- Mattelart, M. (1980). Ranskankielisen laitoksen alkusanat: Disney Gallo-jenkkien maassa. I: Dorfman, A., Mattelart, A., Koski, M. (1980). *Kuinka Aku Ankkaa luetaan: Imperialistinen ideologia Disneyn sarjakuvissa*. Helsinki: Love. s. 9–16.
- McCloud, S. (1994). *Sarjakuva - näkymätön taide*. Helsinki: Good Fellows.
- Merino, A. (2012). Intertextuality. Superrealist Intertextualities in Max's *Bardín*. I: *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*. Matthew J. Smith & Randy Duncan. (red.) Routledge, New York & Lontoo, s. 252–264.
- Müller, W.G. (1991). Interfiguralität. A study on the Interdependence of Literary Figures. I: *Intertextuality*. Heinrich F. Plett. (red.) Berlin & New York: Walter de Gruyter. s. 101–121.
- Prassel, A. (1995). *Das transnationale Abenteuer: Bilder einer Identität im schwedischen Comic*. Frankfurt Am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Rose, M. A. (1995). *Parody: Ancient, modern, and post-modern*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- Sabin, R. (1993). *Adult comics: An introduction*. London: Routledge.
- Schleusener, J. (1.6.1980). Convention and the Context of Reading. I: *Critical Inquiry*, 6. s. 669–680.



Strömberg, F. (2003). *Vad är tecknade serier?: En begreppsanalys*. Åkarp: Seriefrämjandet.

Strömberg, F. (2010). *Swedish comics history*. Malmö: Swedish Comics Association.

Svensson, K. (2007). Ruumiinpalvojaiset. Satiiri ja fantastinen Eric-Emmanuel Schmittin romaanissa *Lorsque j'étais une oeuvre d'art*. I: Kivistö, S. (red) *Satiiri: Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino.

Tomlinson, J. (1991). *Cultural imperialism: A critical introduction*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.

Varis, T. (1980). Esipuhe. I: Dorfman, A., Mattelart, A., Koski, M. (1980). *Kuinka Aku Ankaa luetaan: Imperialistinen ideologia Disneyn sarjakuvissa*. Helsinki: Love. s. 6–8.

Varnum, R., & Gibbons, C. T. (2001). *The language of comics: Word and image*. Jackson: University Press of Mississippi.

Wasko, J. (2011). *Understanding Disney: The manufacture of fantasy*. Cambridge, UK: Polity.

Witek, J. (2009). *The Arrow and the Grid*. I: Heer, J. & Worcester, K. (red.) *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi. s. 149–156.

## Internet-källor

da.se. Widerberg, G. 28.1.2015. *Med ankan som instrument*. <http://da.se/2015/01/25126/>. [Hämtad 12.4.2016]

dagensmedia.se. Thomsen, D.. 2014. *Aftonbladet-serie om judar ej hets mot folkgrupp* <http://www.dagensmedia.se/nyheter/print/dagspress/article3844945.ece> [hämtad 4.2.2015 20:40]

dn.se. Thente, J. 6.6.2010. *Charlie Christensen: "Arne Anka 8. Rapport från kriget"*. <http://www.dn.se/dnbok/bokrecensioner/charlie-christensen-arne-anka-8-rapport-fran-kriget/> [Hämtad 12.4.2016 12:49]

expressen.se. Lennander, F., Skarin, A. 29.01.2015. *Tidigare spionen Stig Bergling är död*. <http://www.expressen.se/nyheter/tidigare-spionen-stig-berglings-ar-dod/> [Hämtad: 30.9.2015 12:22]

fackliganyheter.nu. Widerberg, G. *Blek kopia av ankan*.  
<http://www.fackliganyheter.nu/home/da/home.nsf/98770b2ae7748f3541256ce5006dad5f/f7fae20237dd2aa341256769006dbf00?OpenDocument> [Hämtad 12.4.2016 12:45]

folkbladet.se. Schüldt, S. 2007. *Rocky och Arne Anka på G*  
<http://www.folkbladet.se/nyheter/rocky-och-arne-anka-pa-g-4975298.aspx> [Hämtad: 5.5.2015 15:42]

latimes.com. Fritz, B. 23.9.2009. *Disney tells details of Marvel Entertainment acquisition in a regulatory filing*. <http://articles.latimes.com/2009/sep/23/business/fi-ct-marvel23>  
[Hämtad: 8.3.2016 17:40]

reason.com. Levin, B. 1.12.2004. *Disney's War Against the Counterculture*.  
<http://reason.com/archives/2004/12/01/disneys-war-against-the-counte/> [Hämtad: 8.3.2016 16:24]

stevegerber.com. Schroeder, D. 20.6.2001. *Steve Gerber: The Dark Duck Returns*.  
<http://www.stevegerber.com/interviews/silverbullet.php3> [Hämtad 8.3.2016 16:34]

svd.se. Svanell, A. 2010. *Alternativ 30-åring* [http://www.svd.se/kultur/galago-alternativ-30-arang\\_4051375.svd](http://www.svd.se/kultur/galago-alternativ-30-arang_4051375.svd) [Hämtad 24.1.2015 16:19]

sydsvenskan.se. Ekström, A. 17.7.2010. *Med satiren som mål*.  
<http://www.sydsvenskan.se/kultur--nojen/med-satiren-som-mal/> [Hämtad: 12.4.2016 12:54]

urhunden.se. <http://urhunden.se/pristagare/> [Hämtad 29.1.2015 22:10]

ylioppilaslehti.fi. Niemelä, K. 3.9.2004. *Rietas Mikki*.  
<http://ylioppilaslehti.fi/2004/09/rietas-mikki/> [Hämtad 12.4.2016 12:43]