



LUND UNIVERSITY

Bild och text i Astrid Lindgrens värld

Ehriander, Helene; Hedén, Birger

1997

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Ehriander, H., & Hedén, B. (Red.) (1997). *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 13). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:
2

General rights

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

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

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

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

Take down policy

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

LUND UNIVERSITY

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

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Bild och text

i Astrid Lindgrens värld

Redaktörer
Birger Hedén och Helene Ehriander

Tryckt med bidrag från
Gyllenstiernska Krapperupstiftelsen

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund
Helgonabacken 12
223 62 LUND

□ Författarna och
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1997

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars Gustaf Andersson,
Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522
ISBN 91-88396-12-6

Tryck: Reprocentralen vid Lunds universitet
LUND 1997

Innehåll

<i>Förord</i>	5
MARTIN HARRIS: <i>"Det är ingen ordning på allting, och man hittar inte vartenda dugg." En läsar- och kontextorienterad studie av text och bild i Pippi Långstrump under tre perioder</i>	7
BIRGER HEDÉN: <i>Pippi e' crazy!</i>	45
THOMAS STORN: <i>Från bok till serie. Transmedieringen av Pippi Långstrump</i>	57
ANNA CARLSSON: <i>Landet som Icke Är och Landet i Fjärran – det är en världslig sak. De fantastiska intertexterna i Astrid Lindgrens Karlsson-böcker</i>	85
HELENE EHRIANDER: <i>Exotisk vardag</i>	111
MARIA HULTMAN & PERNILLA TEJERA: <i>Bilden av Emil</i>	125
TITTI PERSSON: <i>Mamm- och pappläsning. Astrid Lindgrens gestaltning av föräldrar granskad ur genusperspektiv</i>	141

Förord

Astrid Lindgrens texter har sina rötter i världar som den muntliga berättelsen, barnlitteraturtraditionen, konstnsagan eller vuxenlitteraturen och filmkomedin. Samtidigt har den i sin tur blivit en del av sådana sinsemellan skilda världar som den tecknade serien och den fotografiska bilderboken eller barnfilmen och TV-serierna.

Astrid Lindgrens textvärld har dessutom alltid stått i direkt kontakt med olika bilderbokskonstnärers världar, såsom konstnärerna Ingrid Vang Nyman, Ilon Wiklands, Björn Bergs och fotografen Anna Riwkins.

Uppsatserna i *Bild och text i Astrid Lindgrens värld* ger sju perspektiv på förbindelserna mellan de här världarna, något annorlunda än de oftast återkommande när det gäller analys och tolkning av Astrid Lindgrens verk. De har sitt ursprung i två kurser som hållits vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund i ämnet Barns och ungdoms läsning.

Den första kursen, "Astrid Lindgren och hennes illustratörer", gick våren 1995 med Birger Hedén som lärare. Ur de studierna föddes idén till Martin Harris' analys av den betydelse också senare representationer av Pippi än text och bilder de tre första böckerna, kan ha haft för barns mottagande och upplevelse av Pippi. I uppsatsen görs nedslag vid tre betydelsefulla tidpunkter från originalutgivningen 1945 fram till den tecknade filmversionen hösten 1997.

Från samma kurs härstammar också Maria Hultmans och Pernilla Tejeras analys av Björn Bergs illustrationer till böckerna om Emil i Lönneberga. Den är inriktad på teckningarnas samspel med texten både innehålls- och layoutmässigt, samt på illustrationerna uppfattade som "kommentarer" till texten med utgångspunkt i Ulla Rhedins teorier i *Bilderboken. På väg mot en teori* (1992) om den expanderade texten.

Den andra kursen från vintern 1996 hette kort och gott "Astrid Lindgren" och hade Birger Hedén och Helene Ehriander som lärare. Ur arbetet med den kommer Thomas Storns studie av hur Pippi Långstrump av sin första tecknare, Ingrid Vang Nyman, flyttades ur bokillustrationernas värld

in i seriernas, nämligen i barntidningen *Klumpe Dumpe* på 1950-talet och vilka förändringar som därvid inträffade med både Pippi, Tommy och Anrika.

Anna Carlsson ägnade sig åt att undersöka hur Karlsson på Taket förhåller sig intertextuellt till andra, tidigare figurer ur den fantastiska berättelsens stora värld, men också hur han kan tänkas fungera i det intressanta spänningsfältet mellan realism och fantasi, som ofta utgör grunden för barnlitteratur i allmänhet och Astrid Lindgrens berättelser i synnerhet.

Titti Persson tog sig före att granska gestaltningen av föräldrarna i Lindgrens författarskap ur genusperspektiv med sikte och fann paradoxen ”att Astrid Lindgrens samlade produktion kan vara så radikal och så konservativ samtidigt”.

Birger Hedéns bidrag påvisar något av bakgrunden till det crazybetonade hos Pippi, som återfinns inom film och teater vid tiden före och under Pippis tillblivelse, medan Helene Ehriander uppmärksammar samarbetet mellan Astrid Lindgren och Anna Riwkin i deras fotografiska bilderböcker om barn i främmande länder.

Helene Ehriander

Birger Hedén

”Det är ingen ordning på allting, och man hittar inte vartenda dugg.”

En läsar- och kontextorienterad studie av text och bild i Pippi Långstrump under tre perioder

Martin Harris

Inledning

Vid analyser av barnlitteratur borde en av de mer relevanta frågeställningarna vara hur man når fram till barns läsning och upplevelse av litteraturen. Ett problem som jag tror hindrat många barnlitteraturvetare från att undersöka hur barn tolkar böckerna är, att de antar att man måste göra intervjuer med barn som läst böckerna eller låta dem skriva om hur de upplever dem. Jag vill påstå att man med icke-empiriska läsarorienterade metoder kan nå fram till trovärdiga antaganden om läsarnas tolkningar. Läsarorienterade litteraturstudier utgår från att läsaren utifrån vissa förutsättningar gör tolkningsval i texten. Dessa förutsättningar består bland annat av den samhälleliga kontexten, men också av personliga särdrag. I enlighet med detta borde alltså tolkningar av böcker förändras i samband med att samhället förändras, de blir på så vis historiskt bundna. Barn har speciella förutsättningar och en alldeles egen litterär kontext. Kan man beskriva den kan man förmodligen också ge generella svar på hur en speciell text med stor sannolikhet tolkades under ett visst historiskt skede. I mitt fall rör det sig om Pippi Långstrump och tre perioder i hennes liv som fiktiv figur.

Den fråga jag ämnar försöka besvara i den här uppsatsen är om kontexten och läsarna förändrats så pass mycket mellan de olika perioderna, att läsningarna av Pippi kommit att avsevärt förändras och/eller om de nya utgåvorna och medierna gett Pippi Långstrump nya karaktärsdrag. Syftet är således att undersöka hur unga läsare under tre tidsperioder tolkat och identifierat sig med olika karaktärer i Pippiböckerna beroende på hur de är avbildade (som illustrationer, i skrift eller på annat sätt).

Att jag valde just Pippi beror på att böckerna om Pippi Långstrump än idag är nästan lika populära som de var för 50 år sedan; få andra barnböcker har haft en livslängd och popularitet som kan jämföras med Pippis. Livslängden avgjorde i första hand valet av analysobjekt.

Sedan 1945, då första boken om Pippi Långstrump kom ut, har många litteraturvetare analyserat böckerna, men få har analyserat den visuella framställningen av Pippi och hur illustrationer, fotografier, filmbilder, datorbilder m.m. relaterar till texterna.

Periodindelningen

Under Pippi Långstrumps 50-åriga historia har hon, som jag ser det, varit mer aktuell under tre perioder än under övrig tid. Hos barnen har Pippi under hela sitt 50-åriga liv varit mycket populär, men de perioder jag funnit vara av särskild aktualitet och valt att närmare studera har varit sådana när nya utgåvor, filmer m.m. om Pippi Långstrump kommit ut. Mellanrummen mellan perioderna är omkring 15 år, vilket jag tror är tillräckligt för att signifikanta förändringar skall ha kunnat ske i samhället, som i sin tur kan ha haft någon större effekt på barns läsningar av Pippi Långstrump.

Pippifebern 1945–1952

Pippi Långstrump blev för Astrid Lindgren och Rabén & Sjögren omedelbart en bästsäljare, vars uppföljning inte lät vänta på sig. Fram till 1952 hade inte mindre än tio olika trycksaker om Pippi kommit ut, en film haft premiär, en teaterpjäs spelats på scener runt om i landet och en radiouppläsning ägt rum (1946). Att jag valt 1952 som slutår för den här perioden är dels för att den inte skulle bli för lång och ogripbar (jag kunde ha fortsatt fram till 1959 då Ingrid Vang Nyman dog och nyproduktionen för ett tag upphörde), dels därför att huvuddelen av det nyskrivna materialet om Pippi gavs ut fram till 1952.

Film- och TV-perioden 1969–1973

1969 började serierna om Pippi från *Klumpe Dumpe* ges ut i bokform, sex titlar blev det fram till 1971. Under perioden 1969–70 spelades två Pippi-filmer och en TV-serie in. Samtliga tre hade premiär 1969–70 och redigerades om 1972–73 för den andra formen, dvs. TV-serien blev film och omvänt. Två bilderböcker utkom under perioden med bilder från filmerna, och

de tre textböckerna (dvs. de tre ursprungliga böckerna om Pippi) nyutgavs omredigerade med illustrationer hämtade från några olika 40-talsutgåvor. 70-talets kulturpolitiska vänstervåg färgade av sig även på den barnkulturella sfären, vilket kom att ställa tidigare barnlitteratur i ett nytt ljus.

Pippi mediamångfaldigad 1987–1997

Perioden är en aning diffus i sina avgränsningar, men min avsikt är att behandla vår samtid och vilken inverkan denna kan tänkas ha på våra läsningar. Pippi sprids i nya medier med nya teckningar (de första teckningar av Pippi i Sverige som inte är gjorda av Ingrid Vang Nyman) och med en ny och aggressivare marknadsföring av det redan tidigare utkomna materialet. Det bildkontextuella klimatet har sedan 70-talet förändrats avsevärt. Främst tänker jag då på reklam-TV:s och videomarknadens utbredning, men även TV-spelsboomen m.m. spelar idag stor roll för barns bildtänkande och -tolkande. Frågan är hur denna kontexts nya utseende påverkar barns tolkningar av och syn på litteraturen.

Pippifebern 1945–1952

Här följer produktionsfakta om utkommet Pippi Långstrump material under perioden 1945–52 (Förkortningarna på de olika utgåvorna kommer jag att använda i så stor utsträckning som möjligt och där det av sammanhanget klart framgår vad de står för, i övrigt kommer jag att använda mig av de fullständiga titlarna):

Pippi Långstrump (textbok) PL, 1945. 174 s.

Pippi Långstrump går ombord (textbok) PLGO, 1946. 192 s.

Pippi Långstrump i Söderhavet (textbok) PLIS, 1948. 167 s.

Pippi Långstrumps liv och leverne (teaterpjäs), Rabén & Sjögren, Stockholm 1946. 72 s.

Känner du Pippi Långstrump? (bilderbok), Rabén & Sjögren, Stockholm 1947. 24 s.

Sjung med Pippi Långstrump (visbok) Musik och visor av Per-Martin Hamberg. Ill. Ingrid Vang Nyman. Rabén & Sjögren, Stockholm 1949. 30 s.

Pippi Långstrump i Humlegården (bilderboksform), Ill. Ingrid Vang Nyman, tr. Nordisk rotogravyr, Programskrift Barnens dag, Stockholm 1949. 23 s.

Pippi Långstrump (Film), Regi: Per Gunvall, Premiär 1949, 1,30 h.

Pippi Långstrump delar ut solkolor (bilderboksform). Berättad för stora och små. Ill. Ingrid Vang Nyman, Sigfrid Fjellander reklam, tr. Borås Kliché & litografiska AB, ca 1950, 10 s. + omsl. Reklam för Decamin solkolor, Fiskolja i piller. *Pippi Långstrump har julgransplundring* (textbok), Ill. Ingrid Vang Nyman. Berättelsen är först publicerad i antologin *En bil kommer lastad* från 1950, Rabén & Sjögren och Veckotidningen Vi, Stockholm, Sidorna 9–26. *Boken om Pippi Långstrump* (textbok) BOPL, Rabén & Sjögren, Stockholm 1952, 245 s.

Huvudsyftet är som tidigare nämnts att undersöka hur unga läsare under tre tidsperioder tolkat och identifierat sig med olika karaktärer i Pippiböckerna beroende på hur de är avbildade. Jag vill alltså inte i första hand analysera *Pippi Långstrump* som text, men texten kan för den skull inte uteslutas: text och bild står i relation till varandra. De tidigare textanalyserna av Pippiböckerna är ganska många och tar huvudsakligen fasta på ungefär samma saker, nämligen Pippis positiva sidor, humorn, styrkan och självständigheten.

Texten – en mycket kort genomgång av tidigare forskning
Ulla Lundqvist har i sin avhandling *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar* bland annat samlat mycket av det som fram till 1979 skrivits om Pippi Långstrump, samt inte minst analyserat karaktärerna Pippi och Tommy & Annika ur en rad olika synvinklar. Den följande redogörelsen över de viktigaste dragen i *Pippi Långstrump* är om inte annat anges hämtad från Lundqvists avhandling.

Pippi är något så ovanligt som ett barn som lever i total frihet samtidigt som hon är tryggheten själv, hon fruktar ingenting eftersom hon har sin styrka och sina guldmynt. Utöver detta är hon flicka, dessutom en flicka som sätter sig upp mot vuxna i sin omgivning som försöker inskränka hennes frihet. Pippi leker alltid, även när hon utför någonting ”nyttigt”. När hon t.ex. lagat mat eller städar gör hon det på lekens villkor, dvs. på fullt allvar, men med en experimentlusta som nästan överträffar verkligheten. Just Pippis närhet till fantasins värld och hennes roll som kontrast till verkligheten, menar jag, är speciellt intressant för illustrationer och filmatiseringar. Lundqvist uttrycker det så här:

Detta kontrastgrepp har enligt mitt förmenande en pedagogisk effekt: Det är Tommys och Annikas liv som för barnen framstår som det normala, ett liv de är förtrogna med och inte ifrågasätter bl.a. av just det skälet att Pippis värld står i så bjärt motsättning till det. Pippi är äventyret och sagan, hon är de obegränsade möjligheterna – men hon är inget realiserbart alternativ för vanliga barn. [---] Hon är inget identifikationsobjekt, men förmedlaren av en underbar värld. (s. 138)

Redan 1945 blev Pippi av en kritiker porträtterad som en ”säkerhetsventil åt vanliga barn i en vanlig värld”,¹ alltså inget realiserbart identifikationsobjekt. Denna aspekt har länge varit och är i stor utsträckning fortfarande enligt min mening en av anledningarna till att barnbokskritiker och uppfostrare har kunnat acceptera och försvara Pippi.

Huvudrollerna i *Pippi Långstrump* spelas av barnen, vuxna finns med endast som biroller och utgör en kontrast. Barnen är i nästan samtliga fall snälla och goda, medan de vuxna i många fall har en nedlåtande attityd till barnen och om de alls tilltalar dem så gör de det på ett närmast elakt sätt. Astrid Lindgren har själv ofta kommenterat denna sida av sina karaktärer, bl.a. Pippi:

Maktmänniska, ja Pippi Långstrump är också en maktmänniska, men hon är rid-dar Katos absoluta motpol. Hon är maktmänniskan som vill gott. Barn hänger sig i fantasin åt drömmar om makt, påstår Bertrand Russell. De är i ett konstant under-läge gentemot de vuxna, därför är deras önskedrömmar maktdrömmar. Pippi till-fredsställer barns maktdröm, jag tror att däri ligger nyckeln till hennes popularitet. Om jag överhuvudtaget har haft någon särskild avsikt med Pippi-figuren utöver att roa mina späda läsare, så har det varit detta – att visa dem att man kan ha makt utan att missbruka den, ty av alla konststycken är det tydligen det allra svåraste.²

Humorn i Pippi-böckerna är mycket viktig. Ulla Lundqvist ägnar ett helt kapitel åt den och kommer fram till att Astrid Lindgren har använt sig av de mest skilda humoristiska uttrycksformer, från nonsens till ironi och satir, tillsammans bildar de ett lapptäcke som på olika plan vänder sig till olika läsare.

Tills vidare nöjer jag mig med denna mycket korta presentation, mer in-gående och detaljerade resonemang följer i samband med bildanalyserna.

Bildanalysen – en kvantitativ översikt

Mellan åren 1945 och 1952 utkom alltså tio olika trycksaker om Pippi Långstrump, en film gick upp på bio, en teaterpjäs uppfördes runt om i lan-

det och Pippi lästes i radio. De tre textböckerna hade vardera sålt drygt 100.000 exemplar fram till 1952. Få barn kan ha undgått att veta vem Pippi Långstrump var.

Bildfrekvensen i de första Pippiutgåvorna

<i>Titel</i>	<i>Utgivningsår</i>	<i>Sidor</i>	<i>Bilder</i>
Pippi Långstrump	1945	174	8
Pippi Långstrump går ombord	1946	192	23
Känner du Pippi Långstrump?	1947	24	32
Pippi Långstrump i Söderhavet	1948	167	33
Pippi Långstrump i Humlegården	1949	23	12
Sjung med Pippi Långstrump	1949	30	22
Pippi Långstrump delar ut solkolor	1950	12	11
Pippi Långstrump håller julgransplundring	1950	17	7
Boken om Pippi Långstrump	1952	245	<u>115</u>
Sammanlagt antal illustrationer			263

Det är lätt att konstatera att antalet bilder i de tre textböckerna ökar med varje bok. Böckerna hade ett relativt litet format ca 15x10 cm, vilket då inte var ovanligt. Bilderna i *Pippi Långstrump* var svart-vita helsidesteckningar. I *Pippi Långstrump går ombord*, *Pippi Långstrump i Söderhavet* och *Pippi Långstrump i Humlegården* är helsidesteckningarna varvade med mindre bilder. I de övriga utgåvorna har en dekorfärg lags till de svart-vita illustrationerna. *Boken om Pippi Långstrump*, som är en 245-sidig samlingsutgåva av de tre textböckerna (några kapitel är bortredigerade i denna version), innehåller 32 små och 76 halv-helsidesteckningar med en dekorfärg, samt 7 fyrfärgsplanscher som vardera täcker ett uppslag. Bilderboken *Känner du Pippi Långstrump* slutligen är 28 sidor tjock och har en eller flera fyrfärgsbilder på varje sida. Totalt tecknade Ingrid Vang Nyman under Pippis första åtta år minst 263 illustrationer till olika utgåvor. Naturligtvis tänker jag inte analysera samtliga dessa bilder eller kategorisera dem ytterligare. Mitt intresse ligger i att jämföra dem, dels med varandra och med filmen och teaterpjäsen, dels med andra teckningar från samtida barnböcker, samt med de texter de illustrerar.

Vad jag vill visa med dessa fakta är vilken mängd material det finns som normalt inte beaktas när man diskuterar Pippi Långstrump, men som ändå utgjorde en relevant kontext för de läsande barnen.

Större delen av de olika utgåvorna och produktionerna om Pippi är baserade på stoffet från de tre textböckerna PL, PLGO och PLIS. För att kunna gå någorlunda på djupet i materialet har jag valt ut ett par episoder/situationer som finns med i flertalet utgåvor för att jämföra dem och se om illustrationerna kan ge upphov till olika läsningar.

Pippi och Tommy & Annika

I PL, som inte har fler än åtta illustrationer, är Tommy & Annika endast avbildade en gång, och det först på sidan 75. Pippi däremot är med på samtliga åtta illustrationer, varav den första kommer redan på sidan 9, där Pippi bär ner Lilla Gubben från verandan. Generellt för samtliga svenska illustrationer och filmatiseringar m.m. är att Pippis utseende stämmer förhållandevis väl överens med hur det beskrivs i texten.

Däremot erbjuder illustrationerna i de olika böckerna mycket varierade tolkningsmöjligheter av både hennes och Tommys & Annikas ålder. Detta är av stort intresse, för barn vill helst identifiera sig med jämngamla eller äldre barn, sällan med yngre. Fast det kan även gå bra med yngre om de har någon speciell egenskap som t.ex. att de är starkast i världen. På fjärde raden i första boken kan man läsa att Pippi är nio år gammal, denna ålder stämmer relativt väl överens med hur Vang Nyman illustrerat henne i PL. Samma ålder skulle man väl även kunna tillskriva Tommy & Annika på den bild där de är med. Ingenting står skrivet om deras ålder, men det finns ingenting i texten som pekar på att den skulle skilja sig alltför mycket från Pippis. Från dessa illustrationer i PL 1945 över de drygt 250 under de åtta åren fram till illustrationerna i BOPL 1952, kan man iaktta hur Pippis och Tommys & Annikas ålder bara sjunker och sjunker. På den första färgplansen i BOPL ser Tommy & Annika inte ut att vara äldre än fem år, medan Pippi på sin höjd kan vara sju.

En av anledningarna till detta kan vara att barnen efter hand blir allt knubbigare och får babyliknande utseende (vilket blir än tydligare i serierna), samtidigt som ansiktsdragen blir mer stiliserade och mindre personliga. För att en karaktär skall kunna utgöra ett realistiskt identifikationsobjekt behövs karaktärsdrag som är distinkta och lätta att identifiera sig med, och eftersom Pippi redan i texten balanserar på gränsen mellan realism och fantasi kan illustrationerna bli avgörande för vilket identifika-

tionsobjekt läsaren väljer och hur stark identifikationen blir. I nästan samtliga bokutgåvor, filmer, teaterpjäser m.m. har läsaren möjlighet att välja vilken eller vilka av de tre huvudkaraktärerna han/hon vill identifiera sig med. Ingenting i texten omöjliggör som jag ser det identifikationen med någon av dem. I den här framställningen kommer jag i fortsättningen att betrakta Tommy & Annika som en gemensamt beskriven karaktär att identifiera sig med. Begreppet identifikation är mycket brett och kan behöva preciseras för den fortsatta diskussionens skull.

Fokalisation, identifikation och distanserade läsarstrategier

I sin bok *Language and ideology in children's fiction*³ diskuterar John Stephens bland annat olika typer av läsprocesser och vad litterära analyser bör uppmärksamma samt speciellt viktiga aspekter på barnlitterära analyser. Stephens har en bred litteraturvetenskaplig syn: texttolkningens grund utgörs inte enbart av det skrivna ordet utan till stor del också av den läsande individen och det samhälle han/hon lever i.

Stephens menar alltså att man för att nå fram till en boks betydelse (significance) måste studera samtliga faktorer som inverkar: texten, läsaren och kontexten. Texten kan, enligt Stephens, tillskrivas viss bestämd betydelse, den lämnar ett spektrum av läsmöjligheter för läsaren, vilka analytikern i sin analys har till uppgift att utforska. Läsarens förutsättningar och hans/hennes samhälleliga kontext avgör sedan vilka val han/hon gör under läsandets gång. Vad som måste bestämmas inför en analys är alltså vilken läsare som avses (kön, ålder, m.m) och i vilket samhälle denne läsare lever/levde (dvs. vilka åsikter som är dominanta, vad som anses normalt, hur andra böcker ser ut m.m). Skillnaden mellan läsare och kontext är inte exakt utan glidande beroende på vilka generaliseringar man kan göra om samhället i förhållande till vad som kan anses som individuella drag.

Stephens använder sig av en metod som delar in berättandets diskurser i tre kategorier utifrån berättarens perspektiv: den allvetande berättaren, jag-berättaren och fokalisation. De olika subjekspositioner läsaren kan välja att inta är, menar Stephens, intressanta för identifikationen och budskapet läsaren läser in i en text, speciellt i förhållande till *graden* av identifikation. Det är normalt så inom barnlitteraturen att identifikation betraktas som positiv för läsoplevelsen, Stephens menar att så inte alltid behöver vara fal-

let. När läsaren går upp alltför mycket i den fokaliserade gestalten eller jagberättaren mister han/hon i kritisk uppmärksamhet. Om den erbjudna subjektspositionen däremot skiljer sig på något sätt från berättaren eller den fokaliserade gestalten, har läsaren större möjlighet att få distans till innehållet och kan därmed också medvetet kritiskt granska detsamma.

Det finns flera olika berättartekniska strategier genom vilka en text kan erbjuda läsaren en möjlig distanserad subjektsposition. Några av dessa är intressanta för mina analyser av historierna om Pippi Långstrump som, vill jag mena, huvudsakligen är återgivna dels ur en allvetande berättares perspektiv, dels genom fokalisation med Pippi och med Tommy & Annika. Berättarperspektivet förändras dock beroende på formen; film, teater, textböcker och bilderböcker skiljer sig från varandra.

De distanserade läsarstrategierna, med ett eget konstruerat läsande jag som står i relation till det andra jag som finns konstruerat och erbjudet i texten, garanterar dock inte en läsprocess som är fri från textuella krav, eftersom en subjektsposition skild från den fokaliserade gestalten mycket väl kan representera berättarens (och i förlängningen författarens) ideologiska ståndpunkt. En läsares jag kan t.ex. enligt Stephens vara underordnat en text genom identifikation med en fokaliserad gestalt vars attityder upplevs som oacceptabla, och samtidigt med ett upptäckande öppet sunt förnuft som smickrar läsarens egen insiktsfullhet. En liknande läsart vill jag påstå att *Pippi Långstrump* erbjuder sina läsare. Hon är tydligt en fokaliserad karaktär, men genom att hon öppet agerar på ett för läsaren lätt insett oacceptabelt vis, känner sig läsaren uppmuntrad att kunna kommentera och kritisera fiktionen. Exempelvis kan barnet lätt påstå att det är knasigt att vispa pannkakssmet med badborste, eller att det är äckligt att ha ägg i håret. I många fall får läsaren även stöd hos de andra fokaliserade karaktärerna, Tommy & Annika, som även de tycker Pippis beteende är underligt och på sätt och vis ”oacceptabelt”. De optimala möjligheternas tillstånd för läsaren, menar Stephens, är när han/hon har ett antal olika läsarstrategier tillgängliga, inklusive ett ifrågasättande engagemang för den inskrivne läsaren.

Text – bild – ikonotext

Barnlitteraturvetenskapen har stor nytta av metoder vid analyserandet av narratologiska enheter som innehåller både text och bild eftersom just

barnlitterära berättelser ofta är uppbyggda av båda elementen. Sällan analyseras de däremot som en enhet. Undersökningar av antingen texten eller bilden har många gånger gjorts, men de enskilda delarna är inte vad läsarna upplever, varför jag menar att man alltid måste ta i beaktande helhetsintrycket eller det som Kristin Hallberg behandlar som ikonotext i sin artikel ”Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen”. Hon presenterar det på följande sätt:

Ikonotextbegreppet har den fördelen att det inte utgår från något som helst primärförhållande text/bild, utan hänsyftar på den helhet som uppstår vid läsning av bild och text. Härav följer att alla typer av illustrerade texter har en ikonotext som kan vara av intresse att beakta vid en analys.⁴

För Hallberg skapar text och bild alltid en ny enhet som är skild från de båda första var för sig. I mina fortsatta analyser tänker jag försöka använda begreppet ikonotext i denna ytterst vida betydelse.

Den historiska kontexten

De bilder vi omges med, dvs. den bildkontext vi lever i, har en stark påverkan på vår bildtolkning. Påverkas bildtolkningen så kan även ikonotexten barnen utläser komma att förändras, eller uttryckt på ett annat sätt: barnen väljer, bland de tillgängliga tolkningarna, den kontexten rekommenderar dem eftersom de känner igen sig i bilderna från andra böcker eller medier. Barns bildkontext skiljer sig från vuxnas. De har bland annat färre bilderfarenheter att referera till, och inte minst viktigt har de ytterst liten historisk kunskap kring bilderna. Det är därför särskilt viktigt att undersöka just deras bildkontext.

1945 – Den samtida barnboksbilden

Pippi Långstrump är som Ulla Lundqvist visat inte en produkt som uppkommit ur ett vakuum, utan ett nyskapande avsteg från barnboksnormen. I *Århundradets barn* tar hon upp 36 andra barnböcker utgivna 1945 till en jämförelse med Pippi. Lundqvists urvalskriterier för de 36 böcker hon valt ut ur de 146 titlar klassificerade uH från 1945 som finns med i *Svensk Bokkatalog 1941–1950* tycker jag är rimliga och nödvändiga för den typ av analys hon företar.⁵ Hennes analyser täcker dock endast textbearbetningen, ingenting sägs om illustrationerna eller möjliga ikonotexter. Här vill jag

fortsätta med Ulla Lundqvists jämförande arbete för att se hur illustrationerna och/eller ikonotexterna relaterar till de olika Pippiutgåvorna.

Av de 36 böckerna har jag endast lyckats få tag i 33, och av dessa var endast 24 illustrerade. Lundqvist delar in böckerna i två grupper i sin genomgång, först behandlar hon de trettio hon finner nära besläktade med samtidens uppfostringsideal och därefter sex böcker hon menar har en berättare som tar barnen på allvar och för deras talan på ett sätt som liknar Pippis. För mig är den stora mängden böcker intressantast eftersom de fortfarande, enligt Lundqvist, utgjorde normen för hur barn representerades i deras egen litteratur. Vad som frapperat Lundqvist mest i dessa böcker är moralismen, speciellt i personskildringen:

Huvudpersonerna/identifikationsobjekten utgörs av en nära nog homogen skara präktiga, välansade, lydiga och inte sällan gudfruktiga barn (djur som huvudfigurer har ofta vildbasarlynne, vilket kompenseras av finurlighet och hjältemod). Förekommer något undantag så skildras vederbörande som mer eller mindre förkastlig. [...] I den mån som en boks centralfigur vågar sig på krumsprång utanför det accepterade uppförandets gränser så förpassas han eller hon åter in i det dygdiga ledet. (s. 79)

Åtta av de illustrerade berättelserna har djur eller andra varelser som huvudpersoner, fyra böcker vuxna och tolv barn som huvudpersoner. Men teckningar föreställande barn finns i nästan samtliga 24. De frångår väldigt sällan den beskrivning Lundqvist ger dem som ”präktiga, välansade” och ”lydiga”. På det stora hela taget skulle man kunna säga att större delen av dem är små Tommyar & Annikor. Flickorna har välstrukna bomullsklänningar och pojkarna kortbyxor och vattenkammat hår (möjligen en aning rufsigt av något mindre upptåg eller så). Av denna anledning vill jag dra slutsatsen att barnboksläsande barn upplevde det som normalt att barn representerade i böcker såg ut som idealbarn och att det var dessa de skulle identifiera sig med.



Bild 1. Ur Pricken berättar⁶ av Maria Jäderin-Hagfors tar jag detta exempel där Kerstin Frykstrand, som för övrigt var en flitigt anlitad illustratör (illustrerade fyra av de 24 böckerna), visar hur det går till när Pricken får medalj inför alla skolbarnen (s 109).

Illustrationer av den här typen tillför inte desto mindre berättelsen någonting viktigt, nämligen en bild av hur huvudpersonerna/identifikationsobjekten ser ut. Denna uppfattning om deras utseende använder läsaren genom resten av läsningen och konstruerar för sitt inre en mental bild av hur huvudpersonerna tar sig ut i de övriga episoderna, alltså en konstant pågående ikonotexttolkning. På vilket sätt kan då dessa samtida illustrationer och ikonotexter ha påverkat barns läsning av Pippi Långstrump? Det förfaller mig troligt att barnen när valen förelåg sannolikt valde att identifiera sig mer med Tommy & Annika än med Pippi, dels för att det var vad de lärt sig av erfarenhet och dels för att skapa ett mått av distans till Pippi Långstrump eftersom hon avvek så pass mycket från den samtida barnboksnormen. Det kan vara intressant här att reflektera över vad Lundqvist säger om

de olydiga barnen i den samtida barnlitteraturen, nämligen att de alltid blir tillrättavisade, ofta dessutom på ett mer eller mindre förödmjukande sätt. Ett barn som lärt sig att det går illa för olydiga barn i böckerna kanske blir tveksamt första gången han/hon stöter på Pippi Långstrump och väljer att hellre inta en subjektspostion som närmar sig Tommys & Annikas till en början tveksamt beundrande.

Pippi i förhållande till Pippi – En jämförelse mellan utgåvorna från 1945–52

Utrymmet i denna uppsats tillåter mig tyvärr inte att presentera en noggrannare och mer systematiserad genomgång av de olika utgåvorna.⁷ Jag kommer därför att använda mig av ett exemplifieringsförfarande som kanske kan verka väl slumpartat, men jag hoppas att det hela ändå skall bli begripligt. Åtta år passerade mellan utgivningen av PL och BOPL. Pippi hade på denna korta tid redan kultförklarats. Samlingsutgåvan av Pippis äventyr vände sig med de nya illustrationerna till en yngre publik (ca 5–7 år) som kanske inte hade samma behov av och/eller förståelse för hennes subversivitet och självständighet som de något äldre läsarna hade (ca 7–10 år).

Pippi Långstrump *och* Boken om Pippi Långstrump

Att Tommy & Annika endast är avbildade en gång i PL talar visserligen mot att de skulle vara förstahandsidentifikationsobjekt, men kapitlen inleds och avslutas ofta med att Tommy & Annika är fokaliserade, dvs. de för samtiden ”normala” barnen får ge sina omdömen om Pippi, först som sist. Läsaren erbjuds på så sätt en subjektspostion som ligger nära identifikationen med Tommy & Annika, och som samtidigt skapar, om subjektspostionen intas, distans till Pippi. I BOPL tror jag de något äldre barnen har svårt för att acceptera denna läsning eftersom Tommy & Annika ser så unga ut. (Se bild 2)

Att däremot direkt identifiera sig med Pippi kan för tidens barn ha varit ett alltför stort steg. De något äldre läsarna blir på detta sätt utan någon riktigt bra erbjuden subjektspostion och därmed mer kritiska i sin läsning till Tommy & Annika och mindre kritiska till Pippi.

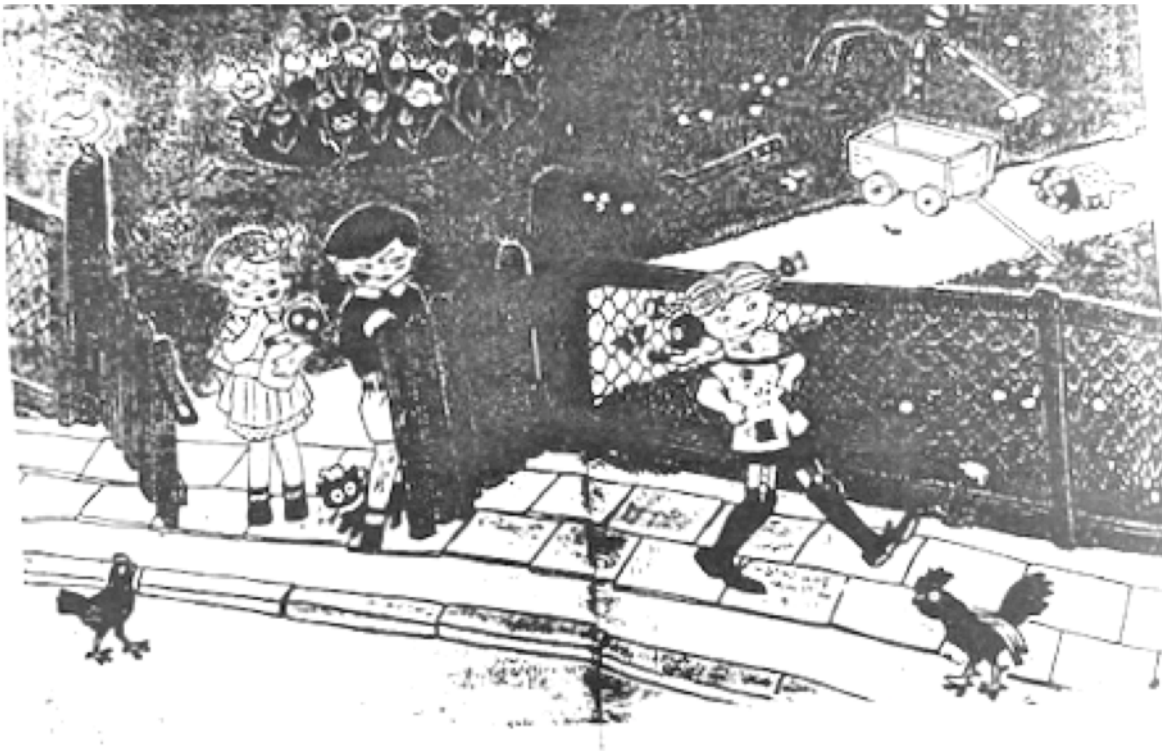


Bild 2

Pippi går i skolan

I kapitlet som handlar om Pippis skolbesök bryter Pippi mot ett antal olika regler om hur man bör uppföra sig i skolan. Det stilistiska greppet är humorn, men för att det läsande barnet skall kunna bilda sig en uppfattning om humorn, måste han/hon veta hur man uppför sig i skolan och i viss mån också hur man absolut inte uppför sig. Den textuella öppenheten är så stor att humorn kan spänna över nonsens och fars till ironi beroende på vilken läsare som tolkar den. Å ena sidan kan man tolka kapitlet så att Pippi verkligen inte kan någonting, dvs. att hon inte vet vad 5 och 7 blir eller hur ett "i" ser ut eller hur man tilltalar fröken, då blir lustigheterna farsartade. Denna läsning tror jag ligger nära yngre barns tolkning av texten.

Äldre barn och vuxna kan, med sin erfarenhet av skola och uppförande, ha haft lättare att tolka in intentioner i Pippis små snedsteg, som en drift med skolan. Bara Pippi kan styra i en sån omgivning. Hon behöver minsann inte begränsa sig till papperet när hon ritar eller avslöja hur mycket 5 och 7 är om hon inte vill, för *kan* kan hon! Pippis ord och handlingar blir intentionella, de blir ironiska.

I PL styr inte illustrationen hur ikonotexten skall tolkas. I BOPL finns däremot en illustration som kan vara avgörande för tolkningsvalet.



Bild 3

I texten på sidan innan bilden säger Pippi visserligen: ”– Har jag uppfört mig illa [...]. Jamen, det visste jag inte själv, sa hon och såg så sorgsen ut. Ingen kunde se så sorgsen ut som Pippi, när hon var ledsen.” Bara några rader tidigare och några rader senare är Pippi dock sitt vanliga muntra jag. Ångern och sorgsenheten kan därför tyckas en aning konstlade, märk väl att hon ”såg så sorgsen ut”, det kan alltså tolkas som ett aktivt val av Pippi att spela sorgsen, dvs. att hon fortfarande har kontroll över situationen och sina känslor. Men bilden, med den lilla tåren i ögonvrån förstärker känslan av ledsnad och styr läsaren i riktning mot ikonotexttolkningen att Pippi är uppriktigt ledsen och därför har varit uppriktig även i sin okunnighet under hela skolbesöket. På så vis begränsar den textens erbjudna tolkningsmöjligheter.

Pippi får besök av tjuvar

En annan sak som kan avgöra vilka ålderskategorier som kan tänkas uppskatta de olika utgåvorna är spänningsmomenten. I många avsnitt balanseras spänningen med en rejäl skopa komik. Balansgången mellan allvaret och fantasin blir därför mycket skör. Handlar det dessutom om kapitel som ”Pippi får besök av tjuvar” där Tommy & Annika inte är närvarande och därför inte kan erbjuda sin distanserande något tryggare position, så blir det än viktigare att illustrationerna inte får balansen att kantra. (Se bild 4–5)

I PL håller illustrationerna spänningen uppe, de avgör inte på vilken nivå läsarens ikonotext landar. I BOPL däremot lyser det Pippis gravallvar texten talar om med sin frånvaro och tjuvarna har blivit mer eller mindre komiska figurer som Pippi lätt bollar med. Det reella hot skurkarna utgör försvinner därmed och kapitlet förlorar i viss mån sin dramatik. Läsarens ålder kan utgöra en grund för när och/eller om detta sker. Jag vill påstå att



Bild 4

BOPL med stor sannolikhet förlorat de äldre läsargrupperna på grund av att illustrationerna styr läsaren i riktning mot vissa ikonotexttolkningar. Textens öppenhet har begränsats.

Känner du Pippi Långstrump?

I Bilderboken *Känner du Pippi Långstrump?* (1947), som är en förkortad och rikligare illustrerad version av vissa berättelser ur de två första böckerna (PL och PLGO), är fokalisationselementet mycket svagt. Den allvetande berättaren tar över allt mer i förhållande till både Pippi och Tommy & Annika. Endast få av karaktärernas tankar eller känslor beskrivs, på sin höjd får läsaren veta om någon är glad eller arg. Boken vänder sig också, kan man förmoda, till yngre läsare eftersom Tommy & Annika inte ser ut att vara äldre än 5–6 år gamla och Pippi något år äldre. Alltså i den ålder bilderboksgenren anses höra hemma.



Bild 5

Glada heltäckande färger, kombinerat med glada miner är utmärkande för hela boken som är föga realistisk. Den balansgång mellan fantasins värld och verkligheten som Lundqvist menar är ett utmärkande och viktigt drag i Pippiböckerna har här gått förlorad, endast fantasin återstår. Identifikationsobjekten blir på så sätt mindre realistiska, men samtidigt mer lättillgängliga för yngre barn.

De barnboken vänder sig till hade troligen inte någon tidigare erfarenhet av Pippi. Både Pippis besök i skolan och kafferepet har utgått till fördel för episoder av mindre realistiskt innehåll, med enklare humor och sentenser. Tjuvarnas besök finns t.ex. fortfarande med, nedkortat till två sidor (2 bilder och 19 textrader) och avslutas med följande konklusion (s. 21):

Då blir de bägge tjuvarna så rädda och börjar gråta. Pippi tycker synd om dem och ger dem var sin gullpeng att köpa mat för. För Pippi är snäll. Den som är väldigt stark måste också vara väldigt snäll. (Se bild 6)

För något äldre barn som tidigare läst textböckerna, sett filmen eller pjäsen och därmed kände till hur munvig och spännande Pippi kunde vara blev bilderboken troligen en besvikelse. För de yngre kan den däremot ha utgjort en mjuk introduktion som inspirerade till senare läsning av textböckerna.

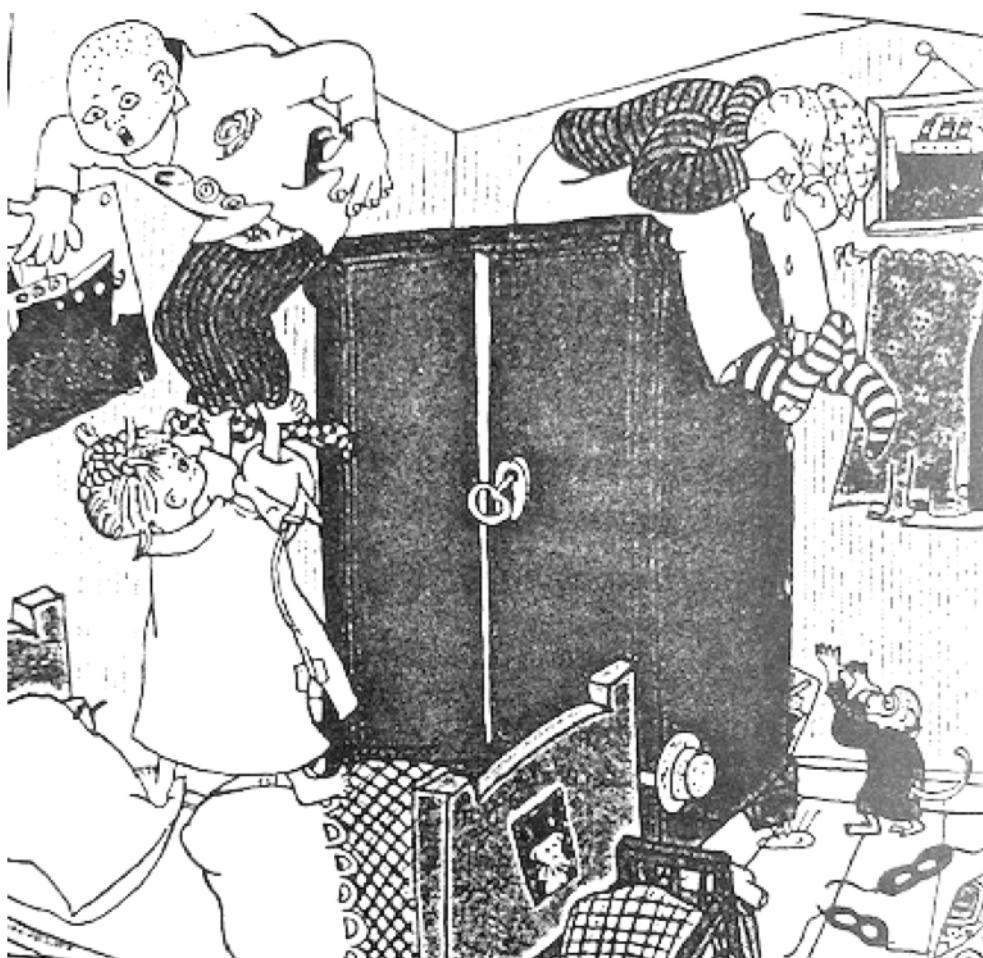


Bild 6

Pippi Långstrump – Den första filmatiseringen

Filmen om Pippi Långstrump från 1949 krävde både förkunskap och fantasi för att tittaren skulle nå fram till den barnens förespråkare som erbjuds läsaren i textböckerna. Pippi ser för det första i det närmaste vuxen ut i filmen, ca 15–16 år gammal. Skådespelerskan Viveca Serlachius, som spelade Pippi Långstrump var född 1923 och alltså 26 år gammal. Hennes kroppsspråk och röst är tydligt förbarnsligade, men hur mycket barn upplevde av detta kan diskuteras. Sannolikt är dock att större delen av barnen redan kände sin Pippi. Hennes karaktärsdrag hade de redan klara. Detta kan vara en av anledningarna till att Pippis ålder kanske inte spelade någon större roll eller att hon obekymrat får bete sig ohövligt utan att ha provocerats till det, vilket hon aldrig gör i böckerna. I kafferepseepisoden hinner t.ex. inte de fina damerna börja förolämpa sina hembiträden förrän Pippi förolämpar dem genom att sjunga en sång (till en jazzmelodi!) samtidigt som hon drar ner hattarna för ögonen på dem och vrider om deras näsor.

Damerna börjar då jaga Pippi för att ge henne ett kok stryk, men Pippi bara mular dem med gräddtårta. Barn som såg filmen när den gick upp på biograferna kände troligen så pass väl till Pippiböckerna att de redan visste vem som var snäll respektive elak. I en recension i Expressen den 10/12-1949 skrev Margareta Sjögren följande:

Så länge Pippi själv fyller bildrutan är allt gott och väl. [---] Bifigurerna är på ett par undantag när vagt skisserade, syskonparet Tommy och Annika dessutom direkt störande i sin uttryckslöshet (trots en kul uppsyn hos Tommy).⁸

Tommy & Annika är mycket riktigt ytterst bleka, riktigt vad det kan bero på tål att diskuteras, men helt osannolikt är väl inte att regissören kanske tyckte det var besvärligt att arbeta med barnskådespelare. I vilket fall blir effekten i filmen den att varken identifikationsmöjligheterna med Pippi eller Tommy & Annika erbjuds på ett tillräckligt öppet sätt. Pippi spelas ju av en vuxen person och Tommy och Annika syns knappt. Filmen har mycket starka drag av slapstick och situationskomik, realismen har nära på helt gått förlorad, vilket i och för sig passar bra in i sammanhanget eftersom identifikationen då inte behöver vara särskilt stark. Barnen uppskattade nog filmen, men inte på grund av dess subversiva och känslotarka drag, snarare på grund av den myckna pajkastningen.

Pippis enorma popularitet under slutet på 40-talet är inte att ta miste på. De överföringar av bokens Pippi till filmen, teatern eller radion som gjordes hade svårt att inte göra succé, men de nya medierna hade andra gränsdragningar mellan fantasi och verklighet. De Pippi Långstrumpor som sågs och hördes i de nya medierna skilde sig från bokens Pippi. Allvaret och eftertänksamheten är väl de två egenskaper jag tycker att Pippi förlorade mest i filmen, pjäsen har jag av naturliga skäl inte sett, men av pjästexten att döma, kan resultatet ha blivit likartat.

Sammanfattning av perioden

När forskare och skribenter talar om Pippi Långstrump talar de, medvetet eller omedvetet, nästan alltid om bilden av henne från textböckerna. Att barnens bild av henne under slutet av 40-talet och början av 50-talet var betydligt mer varierad är den slutsats jag måste dra.

Antalet illustrationer Ingrid Vang Nyman producerade till Pippiböckerna är anmärkningsvärt. De ikonotexter de skapar tillsammans med texterna i

de olika böckerna varierar kraftigt, från att ur tolkningssynpunkt vara öppna och nyskapande till att ha ett mer vuxet begränsande perspektiv som påminner om den kontext Pippi från början var en så stark revolt emot. Inte minst bilderböckerna och *Boken om Pippi Långstrump* tror jag begränsade läsandet uppåt i åldrarna. Ikonotexterna erbjuder här inte längre läsarna de mer upproriska eller känslostarka tolkningarna, dvs. de tolkningar som gjort Pippi till den symbol för frihet hon blivit.

Om man ser Pippi Långstrump i relation till den övriga barnboksutgivningen och dess ikonotexter är det lätt att konstatera att hon utgjorde ett nyskapande avsteg från de för barnen kända normerna. Beroende på i vilken utgåva de stiftade bekantskap med Pippi varierade troligen identifikationen i styrka. Tommy & Annika fyllde för tiden en mycket viktig funktion som överbryggare mellan det trygga igenkännbara och den nya subversiva kraft Pippi erbjöd. Deras roll har sällan blivit lika uppmärksammasad som Pippis, men jag tror inte Pippi hade klarat sig utan dem för 50 år sedan.

Teatern, radion och filmen gav sina versioner av den nya barnidolen, delvis med ett annat innehåll än i originalet. Jag vill dock göra antagandet att flertalet bio- och teaterbesökare redan hade en ganska god uppfattning om sin Pippi och att de själva fyllde ut de något tunna gestaltningarna till att ta den form de var vana vid.

Film och tv-perioden, 1969–73

Under den här perioden gavs serien från *Klumpe-Dumpe* ut i bokform, två filmer och en TV-serie producerades, och kringmaterial till filmerna såsom fotografiska bilderböcker, grammofonskivor och en målarbok gavs ut. Dessutom utkom nyutgåvor av de tre textböckerna med illustrationer av Ingrid Vang Nyman från några av de olika Pippi-utgåvorna från 40-talet.

Den allmänna politiska tendensen under perioden färgade starkt av sig på barnlitteraturen. Socialrealistisk, problembaserad och politiserad barnkultur blev på modet hos kulturförespråkarna. Denna kontext skiljer sig mycket från kontexten kring den första perioden. Vilken inverkan den kan ha haft för läsningen av Pippi Långstrump vill jag därför försöka undersöka. En annan tänkvärd kontextuell förändring som skett sedan den tidigare perioden är att de barn som läste Pippi Långstrump på 40-talet, kanske till och med mot sina föräldrars vilja, nu varmt rekommenderade sina egna

barn att läsa den vid det här laget i princip fullständigt accepterade Pippi. TV-seriens och filmernas enorma inverkan på Pippis popularitet är något jag vill betona, de utgör en bakgrund mot vilken jag vill hävda att man måste tolka stora delar av de övriga Pippi-utgåvorna.

Nedan följer produktionsfakta om utkommet material under perioden 1969–73:

Den omarbetade textbokstrilogin: *Pippi Långstrump* (1969), *Pippi Långstrump går ombord* (1969) och *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1969).

Serierna: *Pippi flyttar in* (1969), *Pippi ordnar allt* (1969), *Pippi är starkast i världen* (1970), *Pippi håller kalas* (1970), *Pippi går till sjöss* (1971), *Pippi vill inte bli stor* (1971).

Pippi Långstrump (TV-serie), Regi: Olle Hellbom, Visad för Sveriges Radio våren 1969. TV-serien klipptes senare ner till en långfilm under samma titel som hade premiär på biograferna 1973.02.17.

Pippi Långstrump...(skiva), Text: Astrid Lindgren, Musik: Jan Johansson och Georg Riedel, Philips-Sonora, Stockholm 1969.

Barnens Dag med Pippi Långstrump, Illustrerad med fotografier från TV-serien. Programskrift Barnens Dag 1969, Stockholm 1969, 28 s.

Pippi Långstrump på de sju haven (biograffilm), Regi: Olle Hellbom. Premiär 1970.01.24, Visad som TV-serie 1972.

Pippi Långstrump på de sju haven (skiva), Text: Astrid Lindgren, Musik: Georg Riedel, Philips, Stockholm 1970.

På rymmen med Pippi Långstrump (biograffilm), Regi: Olle Hellbom. Premiär 1970.11.14. Visad som TV-serie 1973.

På rymmen med Pippi Långstrump (skiva), Text: Astrid Lindgren, Musik: Georg Riedel, Philips, Stockholm 1970.

Pippis Målarbok, Ill. av Ingrid Vang Nyman, Rabén & Sjögren, Stockholm 1970, 24 s.

På rymmen med Pippi Långstrump (bilderbok). Illustrerad med fotografier från filmen. Foto: Bo-Erik Gyberg, Rabén & Sjögren, Stockholm 1971, 48 s.

Den historiska kontexten

För att försöka skaffa mig en bättre uppfattning om tendenserna i barnboksutgivningen under perioden 1969–73 valde jag att närmare studera en årsutgivning av nyutgiven barnlitteratur på svenska. De titlar denna omfattar är svenska titlar i *Svensk bokkatalog 1970–75* som är listade under katalogiseringen uHc, utgivna 1972. Endast originalutgåvor inkluderas, alltså

inte nyutgåvor av tidigare utgivna titlar eller nytryck, ej heller översatta böcker. Sammanlagt utkom under 1972 omkring 500 barnböcker, ca 300 av dessa var översatta till svenska från något annat språk och knappt 100 var nytryck av tidigare utgivna svenska verk. Resterande 135 titlar utkom 1972 i original och dessa böcker har jag valt att granska för att skaffa mig en uppfattning om i vilken kontext Pippi lästes. 12 av dem stod dock inte att finna på Universitetsbiblioteket i Lund. 18 tillhör enligt min bedömning pekboksgenren eller riktar sig till så små barn att de inte kan sägas utgöra någon kontext för de barn som läste Pippi Långstrump.

Återstående 105 titlar har jag delat upp i tre olika kategorier efter innehåll och utförande. Grupp 1 benämner jag massmarknads-/populärlitteratur (45 titlar), ett svårt begrepp som jag här inte har för avsikt att närmare definiera mer än att det inte alltid behöver vara innehållet som styr klassificeringsvalet, utan lika gärna kan vara bokens utseende och förlag. I övrigt hänvisar jag till en mer allmän uppfattning om vad som idag betraktas som massmarknads-/populärlitteratur, dock inte med skräplitteratur som nödvändigt likhetstecken. Det mest särskiljande draget i 1972 års utgivning var utan tvivel inslaget av politiska och samhällsorienterande frågor, varför jag valt att dela in de återstående 64 titlarna dels i en grupp (nr 3/24 titlar) med socialrealistiska eller politiska motiv som huvudinslag, dels i en allmän grupp (nr 2/36 titlar), vars främsta kännetecken är att de saknar de båda andra gruppernas egenskaper. Möjligen skulle man kanske kunna kalla dem "vanliga" barnböcker.

Grupp 1: Massmarknads-/populärlitteratur

Massmarknadslitteraturen innehåller i princip inga inslag alls av de politiska och samhällsorienterande tendenserna, men har likväl ett starkt inslag av det barnperspektiv som bland annat Pippi Långstrump på 40-talet kan sägas ha varit föregångare till. Barnens intressen och språk får framträdande roller i böcker som *Mysigt, sa Knoppen till Toppen*⁹ eller *Va skumt, Jolly*.¹⁰ Ungefär hälften av böckerna är hästböcker och resten en blandning av mysterieböcker och böcker om upptåg med barn som huvudpersoner. Endast ett fåtal böcker har vuxna huvudpersoner. Barnhuvudpersonerna är ofta busiga och en aning olydiga men blir sällan på något allvarligare sätt tillrättavisade mot slutet, det är snarare så att de i efterhand blir accepterade och uppskattade av de vuxna i sin omgivning. I vissa fall kan man till och

med påstå att böckerna uppmuntrar en mild form av revolt mot vuxenvärlden. Alltså en avsevärd skillnad mot 40-talets böcker. Illustrationer är sällsynta i böckerna i denna kategori eftersom de ofta är lågprisböcker och bilder är dyra.

Grupp 2: ”Vanliga barnböcker”

Böckerna i den här kategorin har större variation i ämnesvalet än de i grupp 1. De har också ett mer varierat utförande. När man får boken i handen kan man inte direkt bilda sig en uppfattning om hur innehållet troligen kommer att vara. Även här är barnperspektivet dominerande. Politiska och samhällsorienterande ämnen förs dock in i många av böckerna via bihandlingar eller liknande. De problem som tas upp i grupp 3 finns alltså i många fall närvarande, om än avlägset, även här. Överlag kan varken böckernas utformning eller illustrationer sägas ha några speciellt utmärkande drag som är av intresse för min undersökning. Många är både färgglada och fantasi-fulla men somliga har också den realistiska ton som är utmärkande för grupp 3 med illustrationer i svart-vitt eller med mer dämpade färger. Få böcker är dock riktigt söta och gulliga!

Grupp 3: Böcker med politiskt eller socialt huvud- eller deltema

Den realistiska barnboken blev på modet i slutet av 60-talet och början av 70-talet. Imperialistisk världshandel, miljöförstöring, invandrarproblem, skilsmässofamiljer, mobbing etc behandlades i vardagsrealismens form. Illustrationerna kom också de att få en speciell prägel. Det färgglada och gulliga fick i många böcker stå tillbaka för tuschets svarta och allvarligare teckningar, eller om bilderna var färglagda så var färgerna inte klara och rena utan smutsgula och bruna. Motiven var de utstötta, de svaga och arga, dvs. idyllens motsats. Även fotografiska bilderböcker blev populära. Det svartvita fotografiets förmedling av verkligheten passade tidens tendenser bra och till och med Pippi fick sina fotografiska bilderböcker, om än i färg.



Bild 7. Denna teckning av Kerstin Thorvall ur hennes bok *Hur blir det sen då?*¹¹ får exemplifiera periodens idyllfattiga tecknarstil. (s. 16)

Kontextens inverkan på läsningen av Pippi Långstrump

Det som betytt mest för läsningen av Pippi är, tror jag, den allmänna tendensen i hela den barnlitterära utgivningen, som gått mot att i allt större utsträckning representera barn i opposition mot vuxenvärlden, utan att de blir tillrättavisade. Barn har fått en helt egen identitet i böckerna. Pippi Långstrump blir på så sätt inte unik i samma bemärkelse som hon var på 40-talet och inte heller lika ”farlig” att identifiera sig med. Att föräldrar under perioden uppmuntrade till läsning av sin egen barnidol bör inte underskattas.

Revolten i själva läsandet, i smyg kanske, av något som var halvt förbjudet för föräldrarna när de själva var barn, har med tiden försvunnit. Den strukturella skillnaden mellan smygläsning och högläsning är mycket stor. Läs-situationen kan skapa förutsättningar för motstånd, trygghet, mod m.m. som i sin tur kan påverka läsningarna av en så pass öppen text som Pippi Långstrump. Läs-situationsanalyser kommer jag dock inte att gå in på, mer än att jag generellt vill påstå att betydligt fler barn under perioden 1969–72 läste Pippi i en trygg lässituation än under perioden 1945–52.

De samtida böckernas illustrationer saknade i stor utsträckning idyllens och sagans fantasi och skönhet. Pippi Långstrump balanserar som tidigare nämnts på gränsen mellan fantasi och verklighet, men den realistiska kontexten kan ha fått barn att uppleva Pippi som mer fantasibetonad än hon tedde sig under tidigare år. Å andra sidan är det möjligt att filmerna och de fotografiska bilderböckerna om Pippi kan ha vägt upp denna övervikt åt sagans sida så att balansen mellan fantasi och verklighet återskapades.

Analysurvalet

Läsordningen (dvs. vilken utgåva barnen läser först), i förhållande till utgivningsordningen eller vilken utgåva som anses vara originalet, är här av stort intresse. I litteraturvetenskapliga analyser blir inte sällan en viss författares hela utgivning eller ett verks eller en karaktärs utveckling närskådad med avsikten att klarlägga utvecklingslinjer, tematiska strukturer eller dylikt. För den typen av analys är utgivningsordningen viktig och riktig att ha som utgångspunkt, men vid en läsarorienterad studie är andra parametrar många gånger viktigare att ta hänsyn till. I det här fallet vill jag påstå att den ordning i vilken barnen stiftar bekantskap med Pippi är mer relevant. De fyra huvudsakliga utgåvor genom vilka barnen troligen kom att få sin första kontakt med Pippi Långstrump under perioden var (om man ser till utgivningssiffror och tittarundersökningar): 1. de nyredigerade textböckerna, 2. TV-serien/ filmerna, 3. de tecknade serierna och 4. bilderboken *Känner du Pippi Långstrump* från 1948.

Textbokstrilogin – de nya omredigerade versionerna.

Samtliga illustrationer från originalutgåvorna finns med i de nya utgåvorna, utöver dessa har man lagt till illustrationer som i original publicerades i *Sjung med Pippi Långstrump* och *Känner du Pippi Långstrump?*. Formatet



Bild 8 (sid 10).



Bild 9 (sid 14).

har i de nya utgåvorna blivit avsevärt mycket större och liknar mer samtida barnböcker i grupp 2 ovan.

I PL har man utökat de 8 illustrationer som 1969 års utgåva innehöll med 20 stycken till 28 på 127 sidor. Något förvirrande kan det ibland bli ef-

tersom personerna har ett visst utseende på en sida och ett annat på nästa. De kan t.ex. som Annika i första kapitlet byta färg och mönster på klänningen mellan sidorna 10 och 14, fast vi får följa henne hela vägen i texten utan att hon går hem och byter. (Se bild 8–9)

Barnen ser ut att vara betydligt äldre än i *Boken om Pippi Långstrump*, från vilken man signifikativt nog inte valt några illustrationer. Tolkningsramarna är öppet hållna, bilderna inskränker mycket lite, om alls, de i texten erbjudna subjektpositionerna eller tolkningen av handlingen. I ”Pippi går i skolan” finns t.ex. ingen teckning som beskriver Pippis ånger över sitt beteende. I relation till hur den övriga barnlitterära utgivningen såg ut verkar det troligt att barn i början på 70-talet borde ha haft lättare att identifiera sig direkt med Pippi. Om de först sett någon av filmerna eller TV-serien och därefter läste böckerna hade de förmodligen inga som helst problem med att ta till sig Pippi som ett i det närmaste oproblematiskt identifikationsobjekt. I dylika fall kom sannolikt Tommys & Annikas roll som hjälp för identifikationen med Pippi att bli mindre. De kan till och med ha tolkats som alltför tråkiga och lydiga för att utgöra identifikationsobjekt över huvud taget.

TV-serien och filmerna

1968 spelades 13 avsnitt in av TV-serien om Pippi Långstrump. Olle Hellbom regisserade och Inger Nilsson (9 år) spelade Pippi Långstrump. Den sändes första gången i svensk TV våren 1969 under titeln *Här kommer Pippi Långstrump*. Den 24/1 1970 hade biografifilmen *Pippi Långstrump på de sju haven* premiär och i november samma år premiärvisades långfilmen *På rymmen med Pippi Långstrump*. TV-serien som samproducerades med det tyska bolaget BetaFilm gick i Tyskland direkt upp som två långfilmer för biograferna, medan den i Sverige inte kom på biograferna förrän den 17/2-73 i en för svenskt vidkommande specialredigerad version. Utöver detta delades *Pippi Långstrump på de sju haven* upp i tre avsnitt som visades på TV2 med början i mars 1972. De versioner jag kommer att analysera är de som i Sverige visats som originalversioner, dvs. TV-serien från 1969, och filmerna från 1970.

TV-serien bygger till stor del på det välkända materialet från textböckerna, där finns tjuvarnas besök, skolbesöket, polisernas påhälsning m.m., men också ett antal nytillkomna episoder. Långfilmerna består i stort sett uteslu-

tande av nyskrivet material. Till 1949 års filmatisering skrev regissören Per Gunvall manus, Astrid Lindgren var dock inte helt nöjd med resultatet och skrev i fortsättningen själv manuskripten till filmerna. Med denna kunskap i bakhuvudet är det lätt att se att delar av det från Ur-Pippi strukna materialet har fått komma in från kylan igen. Tant Prusselius i filmen liknar t.ex. fröken Blomkvist i Ur-Pippi,¹² men även Pippis drift med de vuxna i filmen blir betydligt råare och påminner om hennes uppträdande i Ur-Pippi.

TV-serien

TV-serien består som sagt till stor del av material från böckerna. En skillnad från 1949 års film är att man använder en ”voice over” teknik när man vill förmedla huvudpersonernas känslor eller tankar, vilket gör att åskådaren kan komma närmare Pippi och Tommy & Annika.

Redan i inledningen av första avsnittet där Tommy & Annika, deras familj och deras skolväg presenteras, berättar Tommy & Annika genom voice over om staden och dess invånare och om Villa Villekulla medan man får se dem springa till skolan (rakt genom staden så att de får tillfälle att kommentera alla de möter, Tant Prusselius, poliserna, tjuvarna m fl). Tommy & Annika är något förändrade i förhållande till hur de ser ut i böckerna. Annika har i den första scenen i det första avsnittet en kort veckad grisrosa kjol på sig. Efter detta bär hon i stort sett uteslutande gula eller rosa långbyxor. Tommy bär också långbyxor och inte kortbyxor som i böckerna. De är överlag något mer aktiva och mindre ordentliga än de är i böckerna, men de spelar fortfarande rollen som ”normala” barn i förhållande till Pippi. ”Normala” barn som såg filmerna kunde förmodligen känna igen sig i Tommy & Annika. Det fanns troligen inget eller mycket lite i Tommys & Annikas karaktärer som barnen kunde betrakta som ovanligt eller fånigt och som därför försvårade acceptandet av den erbjudna subjekspositionen.

Pippi går i skolan

Fröken är en ung lärarinna som talar vänligt till barnen utan att vara det minsta sträng. När det blir för mycket av Pippis tokigheter suckar hon bara och säger: ”Jag orkar inte med sånt här”, varpå Pippi klämmer i med ”Du kanske är lite klen, är du det?” och då svarar den stackars fröken med ett blekt leende ”Ja, jag kanske är det”. Fröken behöver inte heller säga till Pippi att hon inte får gå kvar i skolan om hon fortsätter att uppföra sig illa. Pippi går själv fram till fröken, tar henne i hand och säger:

Pippi: Jag orkar inte med det här, jag tar jullov nu med det samma.

Fröken: Ja, det är nog lika bra det Pippi lilla, men du är välkommen tillbaka när du vill.

Pippi: Jag kommer när jag känner att jag behöver pluttifikation.

Fröken: Ja.

Pippi: [Berättar för klassen om barnen i Argentina som bara åt godis i skolan hela dagarna.]

Fröken: Ja, men Pippi om barnen äter så mycket karameller, hur går det då med deras tänder?

Pippi: De har inga tänder, de har ramlat ut för länge sedan, varenda gadd!

Publiken, dvs. barnen måste antas vara väl förtrogna med skolans domäner, och avvikelser från deras egen verklighet får inte vara alltför stora för att de skall acceptera situationen. Fröken har därför blivit en modern pedagogiskt resonerande 70-tals fröken. Man kan säga att både Pippi och skolan närmat sig varandra sedan 40-talet. Kollisionen dem emellan blir inte alls lika allvarlig och Pippi kan knappast ha upplevts av barnen som så burdus att de skändes för henne.

Pippi går på kafferep

På kafferepet däremot kan det tänkas att barn upplevde henne som alltför bråkig och nästan dum som inte kunde anpassa sig till det övriga sällskapet. Här erbjuds dock två olika distanserade subjektspositioner som trots detta gör identifikationen med Pippi möjlig. Dels är det genom Tommys & Annikas kritiska ögon och dels genom Pippis eget självransakande voice over-resonemang på väg hem från kalaset som är lagt som en parallellhandling till själva kalaset. Ångern och bättringsviljan visar sig dock inte vara särskilt stor för avsnittet slutar med att hon rycker på axlarna, bestämmer sig för att bli sjörövare istället och hoppar i några vattenpölar sjungandes ”Sexton gassar på död mans kista...”

De barn som inte behövde någon distanserad subjektsposition var troligen betydligt fler under denna period än de var under perioden 1945–52. Större delen av barnlitteraturen och mycket av den övriga barnkulturen producerades inte längre i syfte att uppfostra barn till att bli välartade dylika som blev bestraffade om de inte lydde, utan i större utsträckning huvudsakligen som underhållning. Pippi bör i detta ljus ha framstått för barnen som ett inte omöjligt identifikationsobjekt.

Tommy och Annika blir självständiga

Båda långfilmerna har liknande föräldrafria ramberättelser, i *Pippi Långstrump på de sju haven* anförtror Tommys & Annikas föräldrar Pippi ansvaret att ta hand om dem när föräldrarna åker på semester. De skall bo hos Pippi, men hon får snart flaskpost från sin pappa som är i nöd och måste räddas och ut far de på äventyr. I inledningen till *På rymmen med Pippi Långstrump* tröttnar Tommy & Annika på sin mammas tjat om att de skall hjälpa till hemma och bestämmer sig för att rymma hemifrån. Deras mamma tar det dock med stort lugn och frågar Pippi om inte hon kan se efter dem när de är ute på rymmarstråt. Skillnaden mellan filmerna ligger i att Tommy & Annika är betydligt aktivare i den senare, inte bara genom att det är på deras initiativ de ger sig ut på äventyr, utan även i fortsättningen. De blir mer jämbördiga med Pippi vad beträffar upptågsmakeriet och agerandet. Den distanserade pippibetraktande/-beundrande subjektposition som tydligt erbjudits i identifikationen med Tommy & Annika i alla tidigare utgåvor av Pippi Långstrump, blir nu mindre tydlig. Tommy & Annika börjar alltmer likna Pippi i sitt förhållningssätt till världen.

Möjligen fanns inte längre behovet av distansen till Pippi. När hennes upproriskhet och revolt hade blivit accepterad av såväl barn som vuxna, vad behövde de då distansen till? I all sin otrolighet, har Pippi trots allt i sin fantasivärld blivit ett realistiskt identifikationsobjekt på vissa plan. Dels som rättvisans och då framför allt barnens rättvisas förkämpe nummer ett, dels som vardagstristessens utrotare.

Pippi som seriefigur

Den form serierna kom att få 1969-71 liknar mycket bilderbokens. Formatet var 17,5 x 21,5 cm och sidorna 24 till antalet. De trycktes i fyrfärg, och utsidan domineras oftast av en klar grundfärg (röd, blå, gul eller dylikt), med Pippi på framsidan. Det intryck som borde framstå klarast för läsaren är att den tillhör bilderboksgenren och att åldersgruppen den vänder sig till är ung, ungefär mellan 4 och 7 år skulle jag tro. Anledningen till att jag valt att analysera böckerna är att serierna först i denna form kom att få en större spridning. Hur stor upplaga *Klumpe-Dumpe* gick ut i har jag inte lyckats få fram, men böckerna trycktes redan 1969-71 i 70 000 exemplar.



Bild 10

Innehållet i det första avsnittet i boken, ”Pippi flyttar in”, är en starkt komprimerad version av inledningskapitlet i PL med samma rubrik. Tommy & Annika är här, som jag ser det, förvandlade till personifierade frågetecken slagna med häpnad och de ser inte ut att vara mer än 4–5 år gamla. (Se bild 10)

I princip samtliga frågor/påståenden de kommer med handlar om hur olik Pippi är ”normala” barn. Exempel på detta är repliker som ”Man kan inte bära hästar”, ”Pippi Långstrump, det kan man väl inte heta!” eller ”Inte kan man vispa pannkakssmet med badborsten” och Pippi svarar bara lugnt på allting att ”Jo, jag kan” eller ”Jo, jag gör”. Tommy & Annika ställer också genom hela avsnittet frågor om t.ex. Pippis gullpengar, hennes föräldrar och varför hon lever som hon gör. Pippi svarar kort och koncist på alla frågor och går sedan vidare i handlingen. Som läsare behöver man inte känna till Pippi Långstrump sedan tidigare, man får alla fakta om det som är nödvändigt att känna till för kommande avsnitt redan i detta första. Svårare skämt är utelämnade och Pippis fabulerande utläggningar är strukna.

Trots den omfattande nedskärningen av texten det handlar om har Lindgren/Vang Nyman ändå lyckats behålla de tre erbjudna subjekspositionerna från textboken. Tommy & Annika finns där, om än i en mindre aktiv och blek variant. Pippis karaktär har också förlorat på transmedieringen, hon har framför allt blivit fåordig. Även om hon nästan uteslutande står i centrum och får knappt varannan replik, är hon inte på långt när lika verbalt dominant som hon är i textböckerna. Utmålandet av hennes självsäkerhet



Bild 11

och självständighet får ske i större utsträckning på några av hennes andra suveräna områden. Pippis fysiska styrka, upptågsglädje och oräddhet blir därför mer framträdande drag i hennes personlighet.

Tårdrypande och uppriktig ånger av elak unge

I avsnittet där Pippi går på kafferep ser hon i den näst sista rutan verkligen ut att ångra sitt uppförande. (Se bild 11)

Hon blir dragen i örat av Tommys & Annikas mamma och Pippis gråt understryker hennes ånger, hon vill verkligen be om ursäkt. I TV-serien rycker hon på axlarna och lämnar det misslyckade kalaset bakom sig när hon väl tänkt klart på det, men här avslutas avsnittet med att hon allvarligt funderar på att gå upp en timme tidigare om morgnarna för att öva sig så att hon kan uppföra sig bättre en annan gång. Det subversiva tolkningsutrymmet begränsas på så sätt till att endast gälla en kortare stund. Hon blir helt enkelt tillrättavisad på gammalt klassiskt barnboksvis, genom bestraffningar. Yngre barn som inte kände till Pippi från några andra medier accepterade kanske detta, men för de barn under film och TV-perioden som redan kände henne måste de erbjudna tolkningsramarna ha varit mycket snäva.

Sammanfattning av perioden

De nyredigerade versionerna av textböckerna fick ett utförande som låg nära den samtida barnboksutgivningen. De ikonotexter de nyinsatta illustrationerna skapar minskar inte tolkningsutrymmet som illustrationerna i

Boken om Pippi Långstrump kan sägas ha gjort, men de utökar inte heller tolkningsutrymmet nämnvärt. Utgåvorna blir helt enkelt mer aptitliga och tilltalande utan att för den skull bli glättiga.

De i bilderboksform utgivna serierna krymper däremot Pippis karaktär. Subversiviteten och talförheten är så gott som försvunna och Pippi blir till och med bryskt och handgripligen tillrättavisad. Genom serierna nådde Pippi förmodligen yngre läsare än genom någon tidigare utgåva. Friskare och mer framåt är både Pippi och Tommy & Annika i TV-serien och filmerna.

Där finns den burleska komiken från 1949 års film, men också eftertänksamhet och närhet till karaktärerna. De erbjudna subjekspositionerna spänner över ett brett fält och lämnar stort tolkningsutrymme för barn med vitt skilda förutsättningar. Utan filmerna och framför allt TV-serien tror jag inte Pippi Långstrump hade varit den hon är idag. Jag vill inte påstå att hon kunde ha fallit i glömska helt, men med Olle Hellboms filmatiseringar kom Pippis kultstatus att återupprättas hos barnen. Om man ser till upplagornas storlek och försäljningssiffrorna framstår det klart och tydligt att Pippi återigen blev en mycket populär barnfiktionsgestalt under slutet av 60-talet och början av 70-talet. Under perioden 1953–67 såldes ungefär 75 000 exemplar av *Pippi Långstrump*, medan den såldes i upp emot 200 000 exemplar mellan 1967–77. Även PLGO, PLIS och BOPL har liknande förhållanden i sina respektive försäljningssiffror. Serierna trycktes första gången i 70 000 exemplar varpå nytryck däremot inte gjordes förrän under 90-talet.

Mellan perioden 1945–52 och 1969–73 förändrades den barnkulturella kontexten avsevärt. Den förändring som haft störst betydelse för läsningarna av de olika Pippi Långstrump berättelserna är, skulle jag vilja påstå, att barn representerade i fiktionen kunde se ut hur som helst och vara upproriska utan att bli tillrättavisade av vuxenvärlden. De får i böckerna en egen status som barn och närmar sig Pippi Långstrumps självständighet. Pippi genomgick under sina första 25 år en avsevärd förändring i barnens ögon. Från att 1945 ha varit en karaktär vars utåtriktade subversivitet gjorde henne till ett svåraccepterbart identifikationsobjekt hade hon 1969 blivit en barnboks-karaktär som barnen hade lätt att ta till sig – ja, kanske till och med ett realistiskt identifikationsobjekt.

Pippi mediamångfaldigad

Med den metod jag valt att använda, skulle jag vilja karakterisera det här avsnittet som det svåraste. De två föregående kapitlen har handlat om tidsperioder som ligger längre tillbaka i tiden. Våra åsikter om hur det var då har värderats och omvärderats för att slutligen anta former som vi kan kalla just "våra". Vad jag vill säga är att det finns ett slags gemensamt 90-talsperspektiv på dåtiden, men att vår samtid ännu inte riktigt har lika klara konturer. Samtidsperspektiv är betydligt vanskeligare att skissera, mångfalden tycks större och åsikterna fler. Man behöver distans för att kunna analysera och samtiden ligger alltför nära för att låta sig analyseras. Samtidsanalyser upplevs ofta ha större drag av spekulation och är många gånger lättare att kritisera, men de är likafullt viktiga att göra, om inte annat så för framtiden.

Åren 1987–97

Den mediala marknaden med inriktning på barn har under de senaste decennierna förändrats avsevärt. Boken har fått nya konkurrenter i form av datorspel, videofilmer och reklam-TV-kanaler, att lägga till tidigare, såsom Sveriges Television, radion, och nu än hårdare konkurrerande biograffilmer. Förlagen måste på olika sätt försöka hävda sig i det kärva klimatet. En del gör det genom aggressivare marknadsföring, andra genom att ändra böckernas form och innehåll. Även Pippi har satts på prov under 90-talet och många har försökt blåsa nytt liv i den gamla idolen i nya medier. Pippi-filmerna från 1969–70 finns nu att hyra och köpa på video, ett CD-romspel om Pippi har givits ut, en större musikalversion har producerats, en amerikansk spelfilm gick upp på biograferna 1987 och en tecknad filmversion fick premiär i oktober 1997. Att Pippi kommer att leva vidare kan vi nog räkna med, men i vilken form? Kommer hon hos barnen alls att uppfattas som särskilt subversiv, munvig eller påhittig? Och vilka barn kommer att lockas av de nya versionerna av Pippi? Är det inte möjligt att barn med denna tuffa och utåtriktade kulturella kontext kan komma att uppfatta Pippi som alltför mesig?

CD-romspelet

Vad kan t.ex. CD-romspelet ge som inte böckerna om Pippi kan ge? Tyvärr är jag tvungen att svara: mycket lite. Uppläggningsen är relativt enkel, man går som spelare in i Villa Villekulla, där man sedan kan klicka på olika saker med musen varpå de rör sig, spelar en melodi eller förvandlas. Ibland

får man fram spel som pussel, memory eller datorspel av typen rädda-saker-som-inte-får-trilla-ner-på-marken och vid tre tillfällen dyker det upp boksymboler. Om man trycker på dessa startar en berättelse. Den första är på 25 uppslag, den andra på 10 och den sista på 28 uppslag. På varje uppslag talar antingen en berättare eller någon av karaktärerna i berättelsen, varpå de eller något annat rör sig, ofta med tillhörande lustiga ljudillustrationer. Illustrationerna är färgglada och finurliga med många detaljer och blir för mig ett slags 90-talets version av bilderboken *Känner du Pippi Långstrump?*.

Jag finner det svårt att diskutera subjektpositioner och identifikation i det här sammanhanget. Talet har t.ex. mänsklig karaktär, men det hörs mycket tydligt att det är en dator som talar och den talar långsamt. Verkligheten ligger långt borta, fantasin är påtaglig, subversiviteten och talförheten hos Pippi är reducerade till ett minimum. Pippi blir, tror jag, helt enkelt en alltför platt karaktär för att barnen över huvud taget skall kunna identifiera sig med henne på ett sätt som är jämförbart med bokidentifikationen.

TV-utbudet – ett bildflöde av vattenfallskaraktär

Många är åsikterna om TV och TV:s påverkan, men något jag tror nästan alla kan hålla med om är att den mängd bilder barn i olika åldrar ser på TV idag är ofantligt mycket större och mer varierad än de bilder barn omgavs med på 40-talet. Det är min personliga övertygelse att den formliga störtflod av dåligt tecknade serier som fyller våra TV-rutor och barns vardag påverkar deras läsning av böcker, t.ex. Pippi Långstrump. De vuxnas bild av Pippi, dvs. den vi känner från vår egen barndom, kanske behöver förnyas för att accepteras av den uppväxande generationen. Deras referensramar är inte vad våra var.

Videoutbudet – ännu mer vattenfall

Även videobranchen har expanderat kraftigt under senare år. Anders Jörle skriver i artikeln ”Pippi utmanar Disney” i Göteborgs Posten¹³ att det finns 2,5 miljoner videobandspelare i Sverige idag. Han har intervjuat Per Rosvall, marknadsdirektör för Buena Vista Home Entertainment som säger: ”Djungelboken var det stora genombrottet för köpvideo i Sverige. [...] Filmen såldes i nästan en halv miljon exemplar.” Samtliga filmatiseringar av Pippi Långstrump, utom 1949 års version, finns på hyrmarknaden och många finns att köpa. Även bokhandlarna har börjat sälja videofilmer. Var

kommer då Pippi att passa in på en hårdnande marknad? Waldemar Bergendahl, produktionschef för den tecknade Pippifilmen på Svensk Filmindustri, förutspår i Jörles artikel att ”gamla Pippi som vi lärt känna henne försvinner till historien. Nya tecknade Pippi [---] kommer att bli den helt dominerande varianten de närmaste 25 åren.”

En annan Pippi-gestaltning som också försöker konkurrera om framtiden är *Pippi Långstrump starkast i världen* i regi av Ken Anakin. Den gick upp på de svenska biograferna 1989 och finns fortfarande att hyra i videobutikerna, men jag kan inte tro att denna lama och fogliga version av Pippi kommer att bli särskilt långlivad i våra svenska hjärtan. Dagens barn kräver vidare svängar och större utrymme, inte som i Anakins version; en Pippi som nära på kuvas till underkastelse och kärnfamilj.

Assar Bubbla

*Assar Bubbla eller det var nära ögat att det inte blev någon bok om Pippi Långstrump*¹⁴ (i fortsättningen *Assar Bubbla*) skriven av Astrid Lindgren och tecknad av Marika Delin innehåller de första för barnböcker tecknade illustrationerna av Pippi som inte är gjorda av Ingrid Vang Nyman. De är inte många, fem stycken, men skiljer sig ändå relativt mycket från Vang Nymans bilder. Det råder ingen tvekan om att det är Pippi Långstrump, hon är rätt klädd och tycks ha nioårsåldern inne, men hon är också mer detaljerat ritad än tidigare. Hon har fått en fysik som liknar ett verkligt barns (jag tänker då närmast på anatomi och proportioner) och tecknarstilen med de klara, fina, men ändå inte neonartade färgerna påminner starkt om andra barnboksbilder från det senaste decenniet, och även om den stil Mumin-trollet och Nalle Puh tecknades i för TV. Jag skulle hålla för sannolikt att Pippi som tecknad filmfigur kommer att få ett utseende som mycket liknar det Marika Delin givit henne.

Fram till idag vill jag mena att *Assar Bubbla* inte haft någon större inverkan, om över huvud taget någon alls, på läsningen av Pippi Långstrump. För morgondagens Pippi kan bilderna i *Assar Bubbla* däremot komma att få stor betydelse. Med det Delinska utseendet tror jag det finns mer utrymme för minspel och exaktare känslouttryck och möjligheter till att verkligen ta ut svängarna i Pippis spjuveraktiga och ironiska drag. Redan i *Assar Bubbla* tycker jag mig kunna läsa in en lustfylld glimt i Pippis ögon som inte tidigare funnits där.

Den moderna barnboken

Jag tror inte det är en överdrift eller efterhandskonstruktion att säga att Pippi Långstrump revolutionerade barnboksmarknaden 1945. Hon var en av de riktigt stora barnkulturella karaktärerna under många år. Idag är barnboksmarknaden betydligt bredare, kanske mycket tack vare Pippi, men hennes ställning som barnbokens förgrundsfigur börjar försvagas. Pippis ställning som nummer 1, tror jag mycket beror på att många kulturförespråkare, för vilka Pippi verkligen var upprorisk, spännande och deras egen förespråkare när de var barn, fortsätter att framhålla henne som den stora barnbokskaraktären, men för hur länge?

De senaste 10–15 åren har det givits ut ett antal barnlitterära verk som har många av de fördelar vi framhåller som Pippis adelsmärken, barnperspektivet, humorn, allvaret m.m, och dessutom i för barnen modernare och kanske också mer attraktiva former/miljöer. Namn som Thomas och Anna-Clara Tidholm, Sven Nordqvist, Barbro Lindgren, Eva Eriksson, Ulf Stark, Anna Höglund, Fam Ekman, Ulf Nilsson och många, många fler skriver och tecknar idag de barnböcker morgondagens vuxna kommer att se tillbaka på med samma affektion som den äldre generationen idag ser tillbaka med på Pippi. Många av de populära Pippiutgåvorna säljs än idag i tusentals exemplar. Den utgåva som under den senaste 10–15 årsperioden sålt mest är utan tvivel bilderboken *Känner du Pippi Långstrump?*. Mellan 1980 och 1995 trycktes den i närmare 200 000 exemplar, varav 100 000 under den senare tredjedelen. Med dylika försäljningssiffror ser det ingalunda ut som om Pippi kommer att försvinna på barnboksmarknaden, men hon kommer kanske snarare att bli en bilderboksfigur i mängden än ett subversivt och realiserbart identifikationsobjekt för de något äldre barnen.

Sammanfattning av perioden

De många osäkerhetsfaktorerna i barns kulturella kontext idag gör att en analys av Pippi Långstrump blir ett mycket problematiskt och svårhanterligt företag. Men som jag skrev i inledningen till kapitlet, samtidsperspektiv är om inte annat viktiga för hur vi skapar vår framtid.

Pippi Långstrump har idag i barnens hjärta fått sällskap av en mängd andra skönlitterära favoriter. Nya medier konkurrerar om barnens fritid, medier där även Pippi dyker upp. Än fungerar dock de nya formerna mest som komplement till böckerna. Hon ses troligen fortfarande av barnen som deras förespråkare mot vuxenvärlden. Vuxna kommer alltid att ha uppfostran-

de roller som styr barns liv och som ibland upplevs som orättvisa. Pippi Långstrump kommer sannolikt även i framtiden att utgöra en säkerhetsventil för barn att leva ut sina maktdrömmar genom; om det blir i bokform, i spelfilmer, tecknade filmer eller i något annat medium får framtiden utvisa.

Avslutning

Dagens situation när det gäller Pippi är allt annat än klar. Det mesta av den tidigare utgivningen finns fortfarande att låna, hyra eller köpa och nya utgåvor i nya medier publiceras i rask takt. Barnkulturbranschen har i samband med att reklam-TVn, videon och datorspelen på allvar börjat konkurrera om barns fritid blivit en hårdare och allt mer exploaterad marknad. Med den allt större mångfalden har det blivit svårare att dra några generella slutsatser om barns läsningar. Mediautbudet är idag en svårframkomlig djungel där varken barn eller vuxna egentligen riktigt vet vad de vill ha eller vad som är bra barnkultur. Pippis egna ord tycker jag väl beskriver både dagens situation och hela utgivningen från 1945 till idag av böcker, filmer, TV-spel m.m.: ”Det är ingen ordning på allting, och man hittar inte vartenda dugg”.¹⁵

Noter

1. Eva von Zweigbergk, *Dagens Nyheter*, 28.11.1945.
2. Astrid Lindgren, ”Vägen till Sunnanäng” i *Vänkritik. 22 samtal om dikt tillägnade Olle Holmberg*. Red. Ingvar Holm, Stockholm 1959, s. 245 f.
3. John Stephens, *Language and Ideology in Children's fiction*, London, England 1992.
4. Hallberg, Kristin, ”Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1982 nr 3–4 (sid 165).
5. Ulla Lundqvist, *Århundradets barn*, Stockholm, Rabén och Sjögren, 1979, s 77.
6. Maria Jäderin-Hagfors, *Pricken berättar*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1945.
7. För en utförligare genomgång, se min uppsats med samma titel skriven på Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds Universitet, Lund 1996
8. Sjögren, Margareta, ”Pippi Långstrump på Royal”, *Expressen* 10.12.1949
9. Linder, Bengt, *Mysigt sa Knoppen till Toppen*, B Wahlströms, Stockholm 1972
10. Bredberg, Ingrid, *Va skumt, Jolly!*, B Wahlströms, Stockholm 1972
11. Thorvall, Kerstin, *Hur blir det sen då?*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1972
12. Lundqvist, Ulla, *Århundradets barn*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1979.
13. Anders Jörle, ”Pippi utmanar Disney”, *Göteborgsposten* 26.02 1995
14. Berättelsen utkom först i *Fjärde Läseboken* 1986. Teckningarna av Marika Dehlin tillkom till bilderbokens utgivning på Rabén & Sjögren i Stockholm 1987.
15. Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump går ombord*, s. 14.

Pippi e' crazy!

Birger Hedén

”en speciell typ av humor, främst på scen och i filmer, kännetecknad av allmän stollighet och halsbrytande, befängda vitsar”

Uppslagsordet ”crazy” i *Nationalencyklopedin*

Inledning

”Det låg crazyrier i tiden”, har Astrid Lindgren sagt, drygt femton år efter publiceringen av *Pippi Långstrump* (1945) – hon avsåg alltså en speciell form av humor som skulle ha fungerat som en inspirationsfaktor vid skapandet av Pippi.¹ Crazy har framförallt Ulla Lundqvist (1979) kommenterat på några ställen i sin avhandling i samband med sina analyser av humorn i Pippi (se nedan). Men hon ger ingen samlad bild av crazy som bakgrund, och det har därför intresserat mig att närmare försöka belysa hur crazy såg ut vid den tiden. Att bröderna Marx är ofrånkomliga i sammanhanget är självklart, men vad var det i övrigt som Astrid Lindgren kan ha avsett? Var crazybegreppet i själva verket inte så känt, utan har crazyrierna blivit mer ”synliga” först i efterhand? Ulla Lundqvist nämner t.ex. att på Svenska Akademiens ordboksredaktion hade man 1979 ett tidigaste belägg i skrift av ordet crazy i Sverige först från 1949, och ännu i *Nationalencyklopedins Ordbok* (1995) sägs att ordet varit i bruk ”sedan 1947”.² Visste man egentligen i början av 40-talet mer allmänt i Sverige vad crazy var för någonting, och använde man ordet crazy? Att man kan urskilja inslag som kan kallas crazy i *Pippi Långstrump* är ju uppenbart.

Min undersökning grundar sig på antagandet att crazyrierna som skulle ligga i tiden gäller vuxenhumor, och med tiden avses här 30-talet och 40-talet fram till 1945 när *Pippi Långstrump* gavs ut. Aktuell *barnlitteratur* kunde givetvis *också* ha fungerat som tänkbar samtidsfaktor när det gäller crazyrierna i Pippi. Författare kan ju t.ex. genom att högläsa barnböcker för

egna eller andras barn, eller genom att barn diskuterar sin läsning med dem, inspireras av en eller annan samtida barnbok. Jag gjorde ett försök att med utgångspunkt från titlar i *Svensk bokkatalog* från första hälften av 1940-talet, belägga någon sådan tänkbar ”förlaga”, men utan framgång.³

Något om humorn i *Pippi Långstrump*

Humor i Pippiböckerna har alltså grundligast utretts av Ulla Lundqvist men den har också diskuterats av exempelvis Ellen Buttenschøn (1975), Vivi Edström (1992) och Eva-Maria Metcalf (1995). Olika influenser, föregångare och Pippi själv inställd i den barnlitterära traditionen har diskuterats in i minsta detalj vid det här laget.⁴

När det gäller Pippi och samtiden har Ulla Lundqvist också klarlagt den pedagogiska bakgrunden och något av den samtida barnlitterära kontexten, nämligen den svenska barnboksutgivningen året 1945. Hon har dessutom berört Astrid Lindgrens stora intresse för film, och så detta med crazy. Hon associerar exempelvis Pippi Långstrumps anekdot om en ko i kapitlet ”Pippi muntrar upp tant Laura” till ”anglosachsiska crazyhistorier” och säger att Lindgren här använder sig ”i äkta crazystil av nonsenstraditionen”.⁵ Det bör i sammanhanget påpekas att kapitlet återfinns i *Pippi Långstrump i Söderhavet*, som ju kom ut först 1948.

Hon konstaterar också, apropå 1940-talet, att ”nonsens som vuxenunderhållning (schlager och revy) samtidigt får sitt uttryck i crazystilen genom Povel Ramels genombrott”, och hänvisar till Ramels schlager ”Vårt eget blå Hawaii” som kom 1942. Skivan spelades förvisso i radio, men Povel Ramels genombrott bör förläggas till åren *efter* det att *Pippi Långstrump* hade givits ut då han själv började medverka i olika program, med debut den 7 oktober 1945. Uppmärksammat blev programmet ”Fram för flugighetens främjande” från 1947 men Ramel väckte framförallt riktig uppmärksamhet med den halsbrytande radioföljetongen ”Jakten på Johan Blöth” från 1948 som retade upp många lyssnare, och som något år senare följdes av deckarparodin ”Herr Hålms öden och angantyr”.⁶ Ulla Lundqvist förknippar också humorn i Pippiböckerna med ”trettitalets filmfarser (Chaplin, bröderna Marx m.fl.)”.⁷

Innan jag diskuterar crazyriernas bakgrund är det också på sin plats att genom ytterligare några konkreta exempel påminna om hur humorn i *Pippi*

Långstrump ser ut. Ulla Lundqvist konstaterar att Pippiböckerna i rikt mått har ”spänning, tempo och komik” och hon påpekar med all rätt att typsituationerna (”besök i skolan, bjudning, utflykt/äventyr, cirkus/marknad, promenad i staden, konfrontation med bovar samt brev och uppbrott”) är stereotyper i barnlitteraturen.⁸

I övrigt rör det sig som bekant om bland annat situationskomik, verbal humor och Pippis egensinniga beteende. När det gäller Pippis språkliga humor finns det en uppsats av Christina Heldner (1992) som jag hänvisar till för rikhaltig exemplifiering.⁹

Som prov på berättarens humor i Pippiböckerna kan nämnas lakonismen i en kommentar som: ”Hon kunde lyfta en hel häst, om hon ville. Och det ville hon.” (kap 1). Eller det understatement som ligger i konstaterandet att Pippi ”hade litet bråttom att komma till skolan” (kap 4), när hon i själva verket far fram så att människorna i staden tror att hästen råkat i sken.

Situationskomiken består av sådant som att Pippi kan lyfta en häst, av att hon missar ett ägg som hon kastat upp i luften för att det ska hamna i stekpannan så att det i stället träffar hennes huvud (kap 1), eller av sådana episoder som polisjakten (kap 2), Pippi i cirkusmanegen (kap 7) eller kafferepet (kap 9).

Hennes allmänt egendomliga beteende som strider mot små snälla flickors uppförande (och som givetvis kan ingå i eller rentav utgöra det viktigaste i en episod baserad på situationskomik) kan exemplifieras med baklängesgången (kap 1), med att hon sover med fötterna på huvudkudden eller med dansen med inbrottstjuvarna (kap 8).

Eftersom det inte är min avsikt att försöka härleda den ena eller andra episoden eller repliken till någon viss förebild inom vuxencrazyn, nöjer jag mig med denna skiss.

Crazyriernas bakgrund

Vivi Edström (1992) diskuterar Pippis nonsensartade dialog med fröken Rosenblom i *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948) och gör iakttagelsen, att den ser ut som ”ett embryo till den naivistiska crazy som blev Hasse & Tages signum i 50-talets underhållning”.¹⁰

Ordet crazy är nog på sin plats, även om den nämnda dialogen i mina öron låter mer som tagen ur någon svensk 30-talsrevy där storheter som Thor Modéen och John Botvid slängde käft.

Så här långt har crazy i mina källor alltså mer eller mindre löst kopplats ihop med Chaplin, bröderna Marx, engelsk nonsenstradition, Hasse & Tage, schlager och revy. En enkel men uttömmande definition av begreppet är dock varken möjlig eller meningsfull att försöka åstadkomma för att diskutera Pippi Långstrump och crazy. Hellre än att kort och intetsägende definiera vill jag beskriva och sammanfatta fenomenet.

”Crazyrierna” som Astrid Lindgren åsyftade har dels ett engelskt ursprung, främst från revyscener, dels ett amerikanskt som också härstammar från scenen (bl.a. alltså bröderna Marx) men i påfallande grad återfinns de i filmens värld.

Ett årtal som brukar nämnas i sammanhanget är 1931 när en revy med titeln *Crazy Week Show* sattes upp på London Palladium. Men komikern Bud Flanagan, som var med då, berättar i sin självbiografi, *My Crazy Life* (1961), att redan året innan hade en revy kallad *Young Bloods* satts upp i Nottingham: ”It was a new-style Revue with the boys getting hilariously involved in everybody else’s act.”¹¹ Denna nya stil imiterades nu på London Palladium. Revyerna utgjorde en blandning av jonglering, lindans, musik, sång, kupletter och sketcher eller ibland bara mycket enkla vitsar. Uppenbarligen förekom också många practical jokes, födda i stunden.

Under hela 30-talet fortsatte en grupp brittiska komiker med Flanagan och Allen i spetsen att uppträda på London Palladium och andra scener under namnet The Crazy Gang, men första gången den beteckningen förekom annonserad för en revy var så sent som 1937. Samma år kom det emellertid ut en detektivroman kallad *Crazy Murder Show*, som måste ha skrivits någon tid före uppsättningen av den aktuella revyn, och i den förutsätts The Crazy Gang redan på första sidan vara välbekant för läsaren, vilket ju vittnar om att de redan före 1937 blivit kända för en stor publik under detta namn.¹²

Något av crazyns tidiga historia sammanfattas som ett av många inslag i Raymond Durnats *The Crazy Mirror. Hollywood Comedy and the American Impact* (1969), där han bland annat diskuterar filmens så kallade crazy comedy:

In crazy comedy, whether a Mack Sennett farce or a Tom-and-Jerry cartoon, a general oddity of appearance and gesture, precedes, and provides a comic context for, action in which the melodramatic tussles with the derisive and makes the most of a highly implausible immunity from consequences.¹³

Nog kan väl detta till dels låta som en karakteristik av vissa drag i Pippi Långstrumps göranden och låtanden? I sammanhanget är det ofrånkomligt att åter nämna bröderna Marx och deras tretton filmer, t.ex. *Fyra farliga fripassagerare* (1931), *En galakväll på Operan* (1935), *En dag på kapp-löpningarna* (1937), *En dag på cirkus* (1939), *En dag i vilda västern* (1940) och *En dag i varuhuset* (1941).¹⁴

Durgnat hävdar att ursprungligen var ”the taste of crazy comedy [...] a speciality of uneducated, proletarian audience. [...] The mainspring of crazy comedy seems to be an awareness of quick crazy tensions between man and man, man and society. Hence, perhaps, it has always been a shared taste between the proletariat and the intellectual.”¹⁵

Bortsett från bröderna Marx’ filmer introducerades crazyn i Sverige på allvar genom filmen *Galopperande flugan (Hellzapoppin)*, 1941) som hade Stockholmspremiär den 5 december 1942. *Hellzapoppin* var ursprungligen en mycket populär revy som hade gått på Broadway åren 1938–1940.¹⁶

Revyn, liksom filmen, skapades av John S. (Ole) Olsen och Harold O. (Chic) Johnson, som dessutom var huvudrollsinnnehavare i bägge versionerna. *Hellzapoppin* innehöll dagsaktualiteter om Hitler, Mussolini och Roosevelt, men bestod också av en thrillerparodi och av imitationer av kända radio- och TV-programledare och filmskådespelare, vidare av trolleri, sång och musik, enhjulingscykling, utbrytarakter och tävlande ”amatörskådespelare” (som bestod av medlemmar av ensemblen utplacerade i publiken) plus en mängd sketcher och vitsar. Dessutom förekom ideliga avbrott och ”störande” inslag, som att en gorilla enleverar en blondin ur en av sidologerna, att folk blir skjutna bakom scenen med jämna mellanrum eller att en dam i publiken återkommande frågar efter Oscar. Flera av de här inslagen kom så småningom att ingå i svenska revysammanhang, först i Casinorevyerna och senare i Povel Ramels så kallade Knäpp Upp-revyer på 1950-talet.¹⁷

Filmerna *Hellzapoppin* skiljer sig avsevärt från revyn, även om uppläggningsen är ungefär densamma: episodisk, men med en mycket tunn och samtidigt komplicerad ramhistoria (möjliggjord av filmtekniken), allehanda störande avbrott, genreblandningar, parodier, hänvändelser direkt till publiken etc. Ett visst begrepp om vansinnet ger följande citat ur Durgnat (1969):

In the projection booth of a Broadway cinema, the projectionist, interrupted by an usherette, spools up and shows a film called *Hellzapoppin*. This film-within-the-film begins with the arrival of O. and J. in Hell, which turns out to be a set in a film studio, where they are shooting a film called *Hellzapoppin*. Dissatisfied with the sequence in which they've just appeared, they run it through, first in quick-motion backwards, then forwards, and quit the set. They then study still photographs from another part of the film, which begin moving and show O. and J. arriving at a country house, to help in preparing the pre-Broadway premiere of a stage show which becomes a stage production of *Hellzapoppin*. [---] O. and J.'s sabotage of the show-within-the film-within-the film is counterpointed by mix-ups in the projection booth and even in our auditorium. This five-dimensional storyline is further confused by space-time crossties, e. g. a character who appears in the film studio in the first reel, plaintively calling 'Mrs. Jo-ones' and carrying a small tree, also appears in the final show premiere, still looking for Mrs. Jones but now driving a truck containing a huge tree.¹⁸

Crazyn i Sverige

Att crazy skulle ha varit ett tämligen okänt begrepp i Sverige i början av 40-talet, som jag antytt inledningsvis, vederläggs av en helsidesannons i *Filmjournalen* nr 51–52, 1942, som förkunnar vilken publiksuccé *Galopperande flugan* blivit och som stöd för det återger sex recensionsutdrag.¹⁹ Ty i två av dem, *Aftonbladet* respektive *Aftontidningen*, används ordet crazy av recensenterna så att det uppenbarligen förutsattes vara allmänt bekant. Som exempel på ett möjligen mindre känt begrepp kan nämnas att ordet gags hade placerats inom citationstecken av recensenten i *Stockholms-Tidningen*.

I en artikel en dryg månad senare i *Filmjournalen* (nr 5, 1943) kallad ”Tokstollar är vi allihopa” presenteras inte bara det populära filmkomikerparet Abbott & Costello utan också Johnson och Olsen.²⁰ I artikeln omtalas crazykomiken eller crazy-gycklet som väl etablerade företeelser, vilka man kunde befarat skulle ha fått stryka på foten när Hollywood nu tubbats ”till en glorifieringsanstalt för krigiska bedrifter” där man framställer ”försvarspropaganda filmkilometervis”. Men tvärtom konstateras att crazyn ”är en förträfflig avledare i allvarstider” och att det är komiker som placeras först vid amerikanska omröstningar om filmens favoritstjärnor. Mycket talar här för att begreppet crazy bör ha använts i svenska nöjessammanhang åtminstone från slutet av 30-talet, inte minst som det vid den tiden måste ha starkt förknippats med bröderna Marx.

Crazyzys uppdykande på svensk teaterscen brukar förläggas till premiären på revyn *Sista skriket* på Casinoteatern i Stockholm den 15 september 1943. Första akten var en parodi på farsen *Arsenik och gamla spetsar* som hade visats under senvåren samma år på Oscarsteatern med början i april.²¹ *Sista skriket* spelades 409 gånger och visades också senare i folkparkerna både 1944 och 1950.

Men efter att ha läst recensionerna av revyn i ett antal Stockholmstidningar från våren 1943 undrar jag om uppfattningen av revyns första akt som crazy är något slags efterhandskonstruktion, dvs något man först sett i historiens ljus, eftersom ingen recensent yttrar ett ord om crazy. Däremot påpekas att denna parodi på en thrillerfars är något helt nytt men att andra akten är sedvanlig revyunderhållning; någon nämner rentav traditioner från 1890-talet!²²

Pippi, crazyn och samtiden

Rimligtvis är det främst från filmens värld den allmänna inspirationen till crazyrierna hos Pippi har hämtats. I en not upplyser Ulla Lundqvist att det ”filmiska draget i många av Astrid Lindgrens böcker inte är slumpartat: alltifrån ungdomen har författarinnan odlat ett starkt intresse för film, inte minst filmfars”.²³

Lundqvist går i sin avhandling in på den humoristiska bakgrunden till Pippi i ett kort avsnitt om situationskomik, exemplifierat med kapitlet ”Pippi får besök av tjuvar” ur *Pippi Långstrump*. Hon menar att denna komik ”är av det slag som för tankarna till gamla filmfarser. Sådana inslag finns i mängd i alla tre böckerna.”²⁴

Eva Maria Metcalf gör i sin bok *Astrid Lindgren* (1995) också en koppling mellan filmhumor och Pippiböckernas situationskomik. Inte heller hon ger i det fallet konkreta exempel på filmtitlar; för övrigt inte heller specifika episoder i böckerna:

Pippi Longstocking blends diverse cultural and literary patterns and conventions. The abundance of situation comedy and Pippi's clownish appearance seem inspired by slapstick comedies familiar from the movies of the 1930s and 1940s.²⁵

Hon återkommer emellertid till filmen som tänkbar inspirationskälla, men nu med hänvisning till ett alldeles bestämt inslag i *Pippi Långstrump*, fast

denna gång handlar det inte komedi utan om ett filmdrama! Efter att ha påpekat att Pippis lögnhistoria om Hai Shang är en parodi på Heinrich Hoffmanns historia om Kaspar och soppan i *Struwwelpeter*²⁶ fortsätter hon:

Another source of inspiration for the Hai Shang story may have been an episode in the popular Swedish film *Intermezzo* by Gustaf Molander, released in Sweden in 1936. In this film, a little girl's uncle tells her a story about a Chinese eating birds' nests which both confounds and amuses her. (s. 81)

Lundqvist exemplifierar några ”av höjdpunkterna vad gäller fars och situationskomik” med sådant som Pippis djupdykning i gräddtårten, pannkaks- och pepparkaksbak, kapplöpningen med poliser och cirkusföreställningen (samtliga i *Pippi Långstrump*).²⁷ I resonemanget tycks hon underförstå att jämförelsen avser främst filmfarsar, vilket indirekt bekräftas längre fram där hon sammanfattar sina intryck av alla de rörelseverb och klichéliknande uttryck, som hon finner i böckerna, med iakttagelsen att tempot ibland stegras ”till något som mest liknar tidig filmfars” vilket väl ska tydas som stumfilm av typen Chaplin eller Mack Sennett.²⁸ Men hon påvisar också att det är mycket buller och bång i Pippiböckerna, förutom tempointensitet, och att det inte sällan är Pippi själv som åstadkommer bullret, ”ofta med sina röstresurser”.²⁹ Snarare kan man här komma att tänka på *senare* filmfarsar, dvs från 30-talets början när ljudfilmen tagit över, och komiker som Oliver Hardy och Stan Laurel (Helan och Halvan) och framförallt bröderna Marx (bortsett från Harpo!) låter röstresurserna spela en mycket viktig roll för komiken. Och de snabba och ofta högljudda replikerna liksom tempot och situationskomiken är onekligen kännetecknen för crazy på både film och teater.

Den tidigare citerade Raymond Durnat diskuterar och exemplifierar för övrigt ganska ingående bröderna Marx' till synes logiska men ytterst absurda språkekvilibristik:

Not that they're pure logicians – their abuse of polite tags, false modesty, idioms, the very sound of syllables, constitute a verbal barrage whose real aim is to devastate social custom. [---] This use of language *reads* negatively, because it is a destruction of language, a demonstration of falsity, of its conventional functioning, a concealment and alienation.³⁰

Per Olov Qvist framhåller i sin omfattande översikt *Folkhemmets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen* (1995)

att den rena filmfarsen i svensk film ”är i mycket en innovation av 30-talet” och att det är först från mitten av decenniet den gör sig riktigt gällande. Han finner att farsförlagorna först kommer från Danmark och Tyskland, men senare från USA. Den beryktade och utskällda *Pensionat Paradiset* (1936) har felaktigt utpekats som pilsnerfilm, påpekar Qvist, som hävdar att den i själva verket är en våldsam *parodi* på svensk 30-talsfilm. Genreinspirationen anser han i det fallet kommer ”västerifrån, från crazyfarsen”. Qvist sammanfattar: ”Men detta försök att skapa en svensk ’crazyfars’ träffar ändå det man kan kalla för det typiskt svenska i hjärteroten, att man av den anledningen kom att reagera så starkt.”³¹ Ett ögonvittne från 30-talet är filmkritikern Jurgen Schildt som konstaterar att för honom som grabb var det inte den svenska filmkomedin som roade honom utan ”näst efter tvåaktarna och Helan och Halvan var det den amerikanska crazyn”.³²

Mot bakgrund av ovanstående skulle jag vilja påstå att de crazyrier som ”låg i tiden” huvudsakligen var de amerikanska filmernas humor (däri inberäknat den visserligen revybaserade *Hellzapoppins* vildsinta komik) och att det är i den man kan söka inspirationen till en del av humorn hos Pippi av det slag som kan kallas crazy, inte i de svenska Casinorevyernas och filmkomediernas humor.

Däremot kan man betrakta de båda sistnämnda fenomenen som nödvändiga led i den utveckling som hade vant publiken vid crazyhumor, när det var dags för Povel Ramels första Knäpp upp-revy i början av 50-talet med en flytande inledning som börjar redan i foajén, med baron Ramel själv som kommer flygande över publikens huvuden med hjälp av en linbana och landar på scenen och med skådespelare som blandar sig i föreställningen från salongen.

Men vid det laget hade den sista delen om Pippi Långstrumps öden och äventyr redan ett par år på nacken och den filmbitna Astrid Lindgren hade dragit sitt strå till stacken för att få svenska läsare, åhörare och åskådare att acceptera crazyn som bröderna Marx och Olsen och Johnsen hade lanserat 15–20 år tidigare.

Ty crazy kan sammanfattningsvis sägas kännetecknas av sketcher och vitsar som bryter mot logik och språkliga regler, av protester mot auktoriteter och av högt tempo. Crazyrevyn eller crazykomedin (film) har en farsartad handling, ofta av episodisk karaktär, huvudpersoner som saknar respekt

för samhällets lagar, etikett och god ton, men som ofta har hjärtat på rätta stället och tar ställning för den lilla människan.

Visst stämmer det mesta av detta in på Pippi och hennes framfart i den lilla, lilla staden där människorna till en början förfasas men sedermera alltmera övertygas om att vad Pippi gör är alltid det rätta, crazy eller ej.

Noter

1. Intervju citerad i Ulla Lundqvist, *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Stockholm 1979, s. 186. Lundqvist understryker för sin del giltigheten i uttalandet med bland annat det faktum att *Alice i Underlandet* kom ut i inte mindre än fyra svenska nyöversättningar åren 1943–1947. För uppgiften om Lindgrens kommentar hänvisar Ulla Lundqvist till en uppsats av Erna Grönlund framlagd vid Stockholms universitet 1963 (Lundqvist 1979, s. 223).
2. Lundqvist, s. 222 och *Nationalencyklopedins Ordbok*, del 1, Göteborg och Höganäs 1995, s. 256.
3. Resultatet av genomsökningen av *Svensk Bokkatalog* resulterade endast i förhoppningen att Birgitta Claeson-Bohmans fyra böcker om tvillingarna Hans och Märta kanske kunde utgöra en humoristisk eller rentav crazybetonad barnlitterär kontext till Pippi. Det rör sig om *Tvillingarna på Loholm* (1941), *Tvillingarna och Sniffi* (1942), *Tvillingarna är vilda* (1943) och *Tvillingarna i skolan* (1944). Visserligen innehåller böckerna sådant som bovjakt, cirkusbesök, kort övistelse, ilsken tjur med mera, och rent allmänt en tempobetnad lek- och upptågslusta, men ingenting som kan sägas påminna om det *typiska* för Pippiböckerna. Däremot är det uppenbart att Birgitta Claeson-Bohmans böcker i flera avseenden är försök att åstadkomma en svensk motsvarighet till Billböckerna med Hans i ”rollen” som Bill.
Böckerna om tvillingarna är sedan länge bortglömda. Men en sådan 40-talets kritikerautoritet som Eva von Zweigbergk i *DN* var att döma av recensionsutdrag citerade i böckernas baksidestexter, mycket entusiastisk. När hon tjugo år senare gav ut *Barnboken i Sverige 1750–1950* var detta emellertid inte böcker som hon fann anledning att omnämna.
När det gäller antagandet om högläsningens eventuella roll kan ju nämnas att Astrid Lindgren läste *Alice i Underlandet* för dottern Karin på 40-talet ”men ingen av dem kan erinra sig exakt när” (Lundqvist 1979, s. 223).
4. Om humor, påverkan osv, se Ellen Buttenschøn i *Historien om et ”påhit”*. *Om Pippifiguren og Astrid Lindgrens genombrudsværk*, København 1975, Ulla Lundqvist (1979), Vivi Edström, *Astrid Lindgren – vildtoring och lägereld*, Stockholm 1992, Eva-Maria Metcalf, *Astrid Lindgren* (Twayne’s World Author Series), New York 1995. Om Pippi i den barnlitterära traditionen se också Birger Hedén, ”A Sense of an Ending. Re-reading *Pippi Longstocking*.” Föreläsning vid IRSCL:s 12:e kongress, Hässelby, 1–5 september 1995. Publicerad i *Newsletter* No. 55 (Children’s Books History Society), July 1996, s. 14–18.
5. Lundqvist (1979), s. 194 f.
6. *Ibid.*, s. 181. I Margareta Rönnbergs *En lek för ögat – 28 filmberättelser av Astrid Lindgren*, Uppsala 1987, finns ett parodiskt, kvasivetenskapligt slutkapitel som hon skrivit tillsammans med Olle Sjögren, ”Att vara eller inte pippi”, där författarna skämtsamt försöker ”leda i bevis” att Pippis andliga fader är Povel Ramel, som skulle hörts i radio redan 1939 med ”radiostörningar” (s. 256). Tyvärr spricker detta

- roliga påstående vid närmare granskning. Povel Ramel berättar i sina memoarer att han inte gjorde sitt första radioframträdande förrän den 7 oktober 1945 (Povel Ramel, *Följ mej bakåt vägen. Povel Ramels livstycken*. Del 1, Stockholm 1992, s. 275).
7. Lundqvist 1979, s. 223. Chaplin, som i och för sig nämns av både Ulla Lundqvist och Vivi Edström när det gäller humorn i Pippi, hade sin storhetstid med farser baserade på situationskomik under stumfilmens glansdagar och är inte aktuell i mitt sammanhang, som ju avser Pippis samtid. Dessutom har jag till skillnad från Edström svårt att se några påtagliga likheter mellan Chaplin och Astrid Lindgrens egenhändigt tecknade bild av Pippi, som pryder omslaget till Lundqvists avhandling (Edström 1992, s. 84).
 8. Lundqvist 1979, s. 157 ff.
 9. Christina Heldner, "I gränslandet mellan lingvistik och litteraturvetenskap. En analys av några språkliga drag i böckerna om Pippi Långstrump" i *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*, red. Maria Nikolajeva, Stockholm 1992.
 10. Edström (1992), s. 100.
 11. Bud Flanagan, *My Crazy Life*, London 1961, s. 134.
 12. Om The Crazy Gang se särskilt Flanagan (1961), s. 137f. Uppgiften om att The Crazy gang skulle använts som officiell titel först 1937 återfinns i *Nationalencyklopedins* artikel om crazyrevy. *Crazy Murder Show* (London 1937) är skriven av pseudonymen Sutherland Scott och handlingen utspelas på den fiktiva The Majestic Theatre. Kanske är det en nyckelroman. The Crazy gang förekom också i radion, och fick så småningom efterföljare i form av the Goon Show (med bl.a. Peter Sellers), som i sin tur pekar fram mot 70-talets TV-humor i form av Monty Python.
 13. Raymond Durnat, *The Crazy Mirror. Hollywood Comedy and the American Impact*, London 1969, s. 44. Till crazy comedy räknar Durnat också filmer av Lubitsch och Capra, medan han vill kalla mindre samhällssatiriska filmer av något senare 30-talsdatum med skådespelare som Shirley Temple och Andy Hardy för "cosy comedies". Och apropå den bitvis irrationella humor som kännetecknar crazy erinrar han i förbigående också om den berömda tecknade serien *Krazy Kat* av Heriman som också var aktuell under 30-talet (s. 99 f).
 14. Samtliga årtal avser första amerikanska visningsår. Bröderna Marx' båda sista filmer spelades in först efter det att *Pippi Långstrump* kommit ut, *En natt i Casablanca* (1946) och *Sardinmysteriet* (1949). Den intresserade hänvisas till Allen Eyes, *The Complete Films of The Marx Brothers*, New York 1992.
 15. Durnat (1969), s. 68.
 16. John S. Olsen och Harold O Johnson, *Hellzapoppin. A Musical Laugh Revue*, Washington 1938. Ett par andra filmer som hade ordet crazy i titeln var *Crazy House* från 1943, liksom *Hellzapoppin* skapad av Johnson och Olsen, och den fick svensk premiär den 22 maj 1944 under titeln *Flugan galopperar åter*, samt *Girl Crazy*, också från 1943, som däremot fick heta *Vi i vilda västern* vid den svenska premiären den 31 juli 1944.
 17. Samma år som *Hellzapoppin* hade premiär skrevs och framfördes *Crazy House. A Farce in Three Acts* (New York, London och Toronto 1938), som handlar om familjen Beldinter i vilken ingår bl.a. tre ungdomar, Aay, Bee and See. "Aay is a health fanatic; pedals his bicycle in the living room twelve hours a day to get into shape for the six day bicycle race." (s. 3) Mormor som får säckvis med post i form av reklamprover har permanent purpurfärgat hår sedan hon använt ett gratisprov med hårfärgningsmedel. En röst i radion besvarar (!) vid ett tillfälle en retorisk fråga från mormor (s. 17).

18. Durnat (1969), s. 173 f.
19. *Filmjournalen* nr 51–52, 1942, s. 52.
20. *Filmjournalen* nr 5, 1943, s. 22, 27–28.
21. Uppgifterna hämtade ur *Myggans nöjeslexikon*, band 13, Höganäs 1993, s. 96 f. Om Casinorevyn, se också Staffan Tjerneld, *Stockholmsliv i vår tid*, Stockholm 1972, s. 40–42, Stig Bergendorff, *En ridåhålares memoarer. ABC-bok för Casino-Vänner*, Bålsta 1980, särskilt s. 25 och 73 ff. samt Gösta Bernhard, *Gösta Bernhards saga. Glada minnen från Casino och andra nöjesstrader*, Stockholm 1981, s. 37 ff.
22. *Aftonbladet*, *Dagens Nyheter*, *Social-Demokraten*, *Stockholms-Tidningen* och *Svenska Dagbladet* den 16 september 1943.
23. Lundqvist (1979), s. 172.
24. *Ibid.*, s. 160.
25. Eva-Maria Metcalf, *Astrid Lindgren*, New York 1995, s. 64.
26. Jämförelsen med Kaspar och soppan i *Struwwelpeter* (1844) har tidigare gjorts av Lundqvist (1979) i en not (s. 224).
27. Lundqvist (1979), s. 161.
28. *Ibid.*, s. 171.
29. *Ibid.*, s. 171 f.
30. *Ibid.*, s. 155.
31. Per Olov Qvist, *Folkhemets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, Lund 1995, 84 ff.
32. Jurgen Schildt, *Det pensionerade paradiset. Anteckningar om svensk 30-talsfilm*, Stockholm 1970, s. 10.

Från bok till serie

Transmedieringen av *Pippi Långstrump*

Thomas Storn

Inledning

Vid mitten av 1950-talet flödade i Sverige en moralisk panik över det samtida ”serieeländet”:

Vill ni veta hur man dödar en människa på det mest raffinerade sättet? Eller vill ni åtminstone lära er hur man plågar eller skrämmer henne? Eller hur man lever flott utan att arbeta? Eller hur man lurar polisen? Eller hur man lever utanför samhället? Önskar ni lära er detta bör ni skaffa er några av de seriehäftena, som numera i stora upplagor sprides i Sverige och andra länder. Många av dessa häften handlar nämligen främst om sådana ting.¹

Upprördheten i ovanstående citat från Hans Hastes *Läsning för barn?* (1955) går inte att ta miste på. Serietidningarna hade på allvar gjort sitt intåg i Sverige i slutet av 1940-talet, samtidigt som en begynnande diskussion kring seriemediet inleddes för att kulminera 1953–1954.² Seriedebatten tog sin början i USA efter andra världskriget. Psykologen Fredric Werthams bok *Seduction of the Innocent* (1954), i vilken han bland annat sökte bevisa att ungdomsbrottslingar på ett negativt sätt hade påverkats av serieläsandet, kom att starkt influera debatten både i USA och i andra länder, och fick även genomslag i Hastes bok.

I Sverige bedrevs motståndet mot serierna och då företrädesvis seriemagasinen framför allt av olika kvinnoorganisationer, föräldraföreningar och lärare. Det rörde sig inte alltid om ett totalt avståndstagande mot seriemediet. En del serier fick ibland ett visst erkännande.

För att motverka de dåliga serierna och deras inflytande på barnen, ville man dels få fram bättre serier, dels erbjuda barnen alternativa barntidningar. Som en motvikt till serietidningarna på marknaden började därför Rabén & Sjögren att 1955 ge ut barntidningen *Klumpe Dumpe*, som dock upphörde 1959.

Likt andra litterära gestalter har Pippi Långstrump inte bara farit fram i böckernas värld, utan även framträtt på teaterscenen, i radion, på filmduken och i TV-rutan. Vad som kanske är mindre känt är att en serieversion av böckerna om Pippi Långstrump under åren 1957–1959 gick i *Klumpe Dumpe*. Böckerna om Pippi Långstrump, vilka kring 1946–1948 bitvis drabbades av en påtagligt upprörd kritik,³ kom här att överföras till ett medium som i sig var hårt angripet. Serieversionen tecknades av Ingrid Vang Nyman som också hade gjort illustrationerna till böckerna om Pippi Långstrump.

Enligt Göte Klingberg i *Pedagogiska uppsatser* 1981:4 bör omarbetningen från ett medium till ett annat, exempelvis som i fallet med *Pippi Långstrump*, inte benämnas adaptation eftersom det vid överföring mellan två olika medier inte rör sig om ”anpassning till mottagarnas-läsarnas egenskaper”, utan om anpassning till det andra mediets specifika egenskaper.⁴ Som benämning för denna form av bearbetning väljer han termen medieöverföring. Kari Skjönsberg anser i *Vem berättar? Om adaptationer i barnlitteratur* (1982) att termen är något vilseledande eftersom den felaktigt kan uppfattas som ”överföring via massmedia” och inte som överföring mellan olika medier. Som en lämpligare term föreslår hon därför transmediering, vilken också Christina Heldner och Torsten Rönnerstrand i artikeln ”Transmediering i teori och praktik” i *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen* (1992) anser vara korrektare då det tydligt framgår att vad som avses är överföringen av ett material mellan olika medier.⁵

År 1946 publicerades en dramatisering av vissa av kapitlen i den första boken om Pippi Långstrump, *Pippi Långstrumps liv och leverne: Teaterpjäs för barn*, vilken i en utvidgad version kom att ingå i samlingsvolymen *Sex pjäser för barn och ungdom* (1950). Året före, 1949, hade pjäsen om Pippi Långstrump skrivits om för radio och sänts som två olika pjäser. Transmedieringen av Pippi Långstrump från bok till teaterscenen och till radioteater analyseras av Heldner och Rönnerstrand. De konstaterar att hur materialet bearbetats och förändrats vid transmedieringen till viss del är beroende av det nya mediets specifika egenskaper. Exempelvis finner de att vid transmedieringen till teaterscenen har Pippis längre fabulerande historier huvudsakligen ej tagits med, något de menar dels är betingat av att dessa skulle ha stoppat upp pjäsen, dels av att teatermediet i sig har nödvändig-

gjort en komprimering av materialet eftersom publiken troligen inte skulle ha orkat med en för lång pjäs.

När det gäller transmediering från bok till serie är detta ett nästintill obehandlat forskningsområde inom vilket mycket återstår att göra. I det följande avser jag därför att med återkoppling till Heldners och Rönnerstrands artikel analysera transmedieringen av Pippi Långstrump från bok till serie. En jämförelse mellan dramatiseringen och serieversionen är inte bara motiverad av att den visar på hur materialet har bearbetats och omformats utifrån de två olika mediernas specifika förutsättningar, utan även för att de båda transmedieringarna bitvis uppvisar intressanta likheter.

Jag avser också att lyfta fram Ingrid Vang Nyman och hennes arbete. Lika outforskad som transmedieringen från bok till serie är, lika ouppmärksam är Ingrid Vang Nyman. Förutom artikeln "Ingrid Vang Nyman – tecknaren som gett oss bilden av Pippi Långstrump" av Håkan Hardenborg, publicerad i *Barn & Kultur* 1991:5, rör det sig enbart om korta notiser i biografisk litteratur eller böcker om barnlitteratur.

Klumpe Dumpe

I början av 1955 mötte de unga läsarna i Sverige för första gången Rabén & Sjögrens barntidning *Klumpe Dumpe*, vars namn 1959 ändrades till *Junior med Klumpe Dumpe*. Tidningen byggde till viss del på den amerikanska versionen *Humpty Dumpty*, men mycket material hämtades även från Danmark och speciellt Sverige där förlagets egna författare bidrog med material.

Både format-, pris och sidmässigt kom *Klumpe Dumpe* under sin existens att alltmer likna just serietidningarna till vilka den avsågs utgöra ett kvalitativt bättre alternativ. Från att 1955 börjat närmast som en boktidning på 100 sidor i formatet 13,5 cm x 19,5 cm, hade 1959 tidningens sidantal sjunkit till 36, men nu i ett något större format. Priset som 1955 var 1,75 kr, hade redan året därpå sänkts till 95 öre.

I tidningen presenterades en blandning av avslutade berättelser, följetonger och olika former av pyssel och knep och knåp. Bland de medverkande återfinns flera av dåtidens stora barnboksförfattare som Lennart Hellsing, Alf Pröysen och Britt G. Hallqvist. Från 1956:1 till 1956:10 gick Astrid Lindgrens *Barnen på Bråkmakargatan* som följetong i tidningen, i

1957:1 började Tove Janssons *Mumintrollen* och i 1957:12 Laura Ingalls Wilders *Det lilla huset på prärien*. Tonen i *Klumpe Dumpe* var mycket pedagogisk. Berättelserna var indelade i tre olika grupper, var och en med en tydlig funktion: ”Historier att återberätta...” var det tänkt att den vuxne först skulle läsa tyst för sig själv för att därefter återberätta dem för barnet. ”Läs en saga, mamma!” betecknade innehållsmässigt och språkmässigt krävande sagor, vilka var lämpliga för högläsning. ”Sagor för nybörjare...” var avpassade för barn som precis hade lärt sig att läsa själva. I början av varje saga angavs vilken grupp som sagan vände sig till.

Trots positiva recensioner i pressen och ett gott stöd bl.a. från de kooperativa kvinnogillena och från tidningen *Vi* gick tidningen med förlust och fick 1959, efter totalt 55 nummer, se sig besegrad av Kalle Anka och hans vänner.⁶

Även om *Klumpe Dumpe* sågs som en motvikt till serietidningarna var Pippi Långstrump inte den enda serien i *Klumpe Dumpe*, utan där gick även serierna *Byxtrollet*, *Blinke* och serieversioner av *Gullivers resor*, *Skattkamararön* och *Peter Pan*. Av dessa var *Byxtrollet* en pantomimserie och de övriga mera av bildberättelser med text under bilderna. Vidare löpte under tidningens hela livstid *Kajsa*, *Klas* och *Snurran* av Eva Billow, som var försedd med text under bilderna och ibland pratbubblor.

Att dessa serier/bildberättelser infördes i tidningen var antagligen dels för att locka läsare, dels för att erbjuda barnen bättre serier. I 1957:1 började så serieversionen av Pippi Långstrump, vilken kom att följa med fram till 1959:10, tidningens sista nummer.

Pippi Långstrump i *Klumpe Dumpe*

På omslaget till *Klumpe Dumpe* 1957:1 möts läsaren av Pippi Långstrump som frimodigt på raka armar lyfter upp själve *Klumpe Dumpe*; en bild som symboliskt kan tolkas som att med serieversionen av Pippi Långstrump hoppades förlaget på att lyfta upplagan på *Klumpe Dumpe*. På tidningens baksida meddelas den stora och glada nyheten att ”Allas vår vildbasare Pippi Långstrump” [nu börjar] som färgserie berättad av Astrid Lindgren – ritad av Ingrid Vang Nyman.”



1. Framsida och baksida på tidningen Klumpe Dumpe 1957:1

När den första boken om Pippi Långstrump skulle publiceras 1945 föll förlagets val av illustratör på Ingrid Vang Nyman. Född 1916 i Danmark och 1943–1954 periodvis bosatt i Sverige hade Ingrid Vang Nyman från 1945 illustrerat svenska och danska barnböcker, något hon i stort sett fortsatte med fram till några år före sin död 1959.⁷ Efter den första boken om Pippi Långstrump kom Vang Nyman även att illustrera de efterföljande publikationerna med Pippi Långstrump, men också de tre böckerna om barnen i Bullerbyn 1947–1952 och *Kajsa Kavat och andra barn* (1950).

Att Ingrid Vang Nyman, vars teckningar har blivit synonyma med vår bild av Pippi Långstrump, även skulle göra serieversionen av Pippi Långstrump verkar det inte ha rätt någon som helst tvekan om.⁸

I varje nummer av *Klumpe Dumpe* från 1957:1 fanns ett serieavsnitt om fyra sidor med undantag för 1959:9 och 1959:10 vilka vardera innehåller två avsnitt om fyra sidor. Totalt gör detta 144 seriesidor fördelade på 36 se-

rieavsnitt. Serien återfanns inne i tidningen, men mellan 1957:7 och 1958:11 började den med första sidan på omslaget och övriga tre sidor längre bak. Åtgärden att flytta fram serien till omslaget var troligen för att med Pippigestaltens hjälp locka till sig läsare.

1957 samlades de sju första serieavsnitten i seriealbumet *Här kommer Pippi Långstrump*, 1960–1961 repriserades samtliga avsnitt utom ett i veckotidningen *Vi* och 1969–1971 utkom samtliga avsnitt i sex seriealbum med sex avsnitt i varje. De sistnämnda seriealbumen kom 1992 ut i en ny upplaga.

Transmedieringen av Pippi Långstrump

Serieversionen av Pippi Långstrump bygger på *Pippi Långstrump* (1945), *Pippi Långstrump går ombord* (1946), *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948), och på episoden ”Pippi Långstrump har julgransplundring” införd 1950 i antologin *En bil kommer lastad*. Manusets skrevs av Astrid Lindgren, vilket sedan skickades till Ingrid Vang Nyman som vid denna tid hade flyttat tillbaka till Danmark.

Av utrymmesskäl kommer i det följande böckerna om Pippi Långstrump samt *Klumpe Dumpe* att förkortas på följande sätt: *Pippi Långstrump* (PL), *Pippi Långstrump går ombord* (PLGO), *Pippi Långstrump i Söderhavet* (PLIS), *Klumpe Dumpe* (KD) och *Junior med Klumpe Dumpe* (JMKD).

Överförda, omflyttade och strukna element

Av de totalt 32 kapitlen som återfinns i *Pippi Långstrump* (1945), *Pippi Långstrump går ombord* (1946), och *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948), är flera dubbelepisoder. Två episoder har samlats i ett kapitel, något som i tre fall uppmärksammas i kapitelrubriken, exempelvis ”Pippi är sakletare och råkar i slagsmål” (PL). Vanligen har varje enskild episod transmedierats till ett serieavsnitt, men några episoder har inte alls kommit att överföras. I andra fall har element i form av kortare sekvenser eller enskilda repliker överförts till serieversionen av andra episoder. Ett utmärkt exempel på alla tre fallen är kapitlet ”Pippi är med på skolutflykt” (PLGO), vilket kan delas upp i tre olika episoder: Pippi och skolklassens förflyttning till Vidunderskogen och leken där; Pippis konfrontation på vägen från Vidunderskogen med hästplågaren Blomsterlund och slutligen klassens saft-

kalas i en trädgård. Av dessa har bara episoden med Blomsterlund transmedierats till ett självständigt serieavsnitt, ”Pippi tycker inte om djurplågarer” (KD 1958:3), medan färden till Vidunderskogen och leken där helt har strukits. När det gäller saftkalaset har vissa av replikerna överförts till avsnittet om hur Pippi muntrar upp tant Laura (JMKD 1959:3) och repliken med Pippis undran om det får kurra i magen på ”En Verkligt Fin Dam” till ”Pippi på marknad” (KD 1958:4).

Enhetliga men för långa kapitel har även kommit att delas upp på två serieavsnitt, t.ex. ”Pippi går på cirkus” (PL), som har transmedierats och delats upp i serieavsnitten ”Pippi går på cirkus” (KD 1957:6) och ”Pippi och starke Adolf” (KD 1957:7).

I ett fåtal fall har större sekvenser från två eller fler kapitel sammanförts i ett serieavsnitt, exempelvis ”Pippi Långstrump råkar i slagsmål” (KD 1957:5), där huvudberättelsen om hur Pippi läxar upp den elake Bengt är hämtad från kapitlet ”Pippi är sakletare och råkar i slagsmål” (PL). Skildringen av hur Pippi skurar golvet med borstar på fötterna i början av serieavsnittet kommer däremot från ”Pippi ordnar en utflykt” (PL) där själva utflykten återfinns i serieavsnittet ”Pippi på utflykt” (KD 1958:2). ”Pippi är sakletare och råkar i slagsmål” (PL) inleds med att Tommy och Annika kommer in till Pippi och upptäcker att hon ligger och sover med fötterna på huvudkudden, något som har överförts till början av serieavsnittet ”Pippi går i skolan” (KD 1957:4).

Av de 32 kapitlen är det tre kapitel som med undantag för enstaka repliker inte har transmedierats. Det gäller ”Pippi sitter på grind och klättrar i träd” (PL), ”Pippi bor fortfarande kvar i Villa Villekulla” (PLGO) och ”Pippi skriver brev och går i skolan – men bara lite grann” (PLGO). Troligen har det dämpade tempot i handlingen och avsaknaden av någon påtaglig dramatik i de tre kapitlen gjort att Astrid Lindgren valt att inte bearbeta dem för serieversionen.

Dramatiseringen som seriemanus

Med dramatiseringen *Pippi Långstrumps liv och leverne: Teaterpjäs för barn* (1946), vilken i en utvidgad version finns medtagen i antologin *Sex pjäser för barn och ungdom* (1950), hade Astrid Lindgren redan bearbetat en del av materialet i den första boken om Pippi Långstrump för ett annat

medium: kapitlen ”Pippi flyttar in i Villa Villekulla”, ”Pippi leker kull med poliser”, ”Pippi börjar skolan”, ”Pippi får besök av tjuvar” samt ”Pippi går på kafferep”. Vidare skildras i dramatiseringen hur Pippis pappa kommer för att hämta sin dotter och deras avresa till Söderhavet, händelser som bygger på den andra och tredje boken. Men de har bearbetats och gjorts om i större omfattning än vad som är fallet med materialet från den första boken. Visserligen följer dramatiseringen rätt väl originalet, men då dialogen i dramatiseringen bitvis har utvidgats i förhållande till böckerna, ligger serieversionen, där dialogen istället har komprimerats, något närmare böckerna än dramatiseringen.

För både serieversionen och dramatiseringen gäller att en del av dialogen är identisk eller nästan identisk med böckerna, vissa delar utgör bearbetningar av repliker i böckerna eller bygger på berättartexten, medan andra repliker är helt nya. Om vi ser till serieversionen uppgår replikerna från alla avsnitt, de tre för serien specialskrivna avsnitten undantagna, se nedan, till omkring 32%, ytterligare 32% utgör bearbetningar av repliker eller bygger på berättartexten och resterande 36% är nyskrivna.

Vissa serieavsnitt uppvisar en sådan likhet med dramatiseringen av samma kapitel, att det är högst troligt att Lindgren i dessa fall har byggt seriemanusket på dramatiseringen och inte på själva originalversionen i boken. Detta gäller ”Pippi leker kull med poliser” (PL) där Pippi blir jagad av två poliser som försöker att förpassa henne till ett barnhem och därmed återupprätta ordningen som rubbats genom Pippis självständiga liv utan föräldrar i Villa Villekulla. Flertalet av replikerna i serieversionen (KD 1957:3) återfinns i dramatiseringen av samma avsnitt, även om de i serien i några fall har komprimerats eller något omformulerats. Till detta kommer att vissa av replikerna i serieversionen och i dramatiseringen inte återfinns i boken, som när de två poliserna har följt efter Pippi upp på taket och den ene av dem fastnar med foten i skorstenen, vilket föranleder den andre att fråga ”Sitter du fast?”, varvid han i serien får svaret ”Tror du att jag håller benet nere i skorstenen bara för att ha roligt?” och i dramatiseringen ”Tror du att jag håller benet nere i skorstenen för nöjes skull?”⁹ Även när det gäller transmedieringen av ”Pippi går på kafferep” (PL) finns sådana påtagliga likheter mellan serieversionen (KD 1957:9) och scenversionen att det är sannolikt att seriemanusket även i detta fall bygger på dramatiseringen.

Ibland är det svårare att avgöra om serieversionen bygger direkt på boken eller på dramatiseringen. I "Pippi går i skolan" (KD 1957:4) uppvisar replikerna en påtaglig likhet både med dramatiseringen och med originalversionen (PL), även om någon mindre replikdel återfinns i boken och i serieversionen, men inte i dramatiseringen. Avslutningen på serieavsnittet pekar dock mot att i det här fallet bygger serien på boken och inte på dramatiseringen, även om det är troligt att Astrid Lindgren vid arbetet med manuset har tittat på dramatiseringen. I både serien och boken avslutas Pippis besök i skolan med att hon som tack för att fröken är så snäll skänker henne en guldklocka, varefter hon sitter upp på sin häst. På hästryggen trollbinder hon så den församlade barnaskaran med en skröna om skolorna i Argentina. I dramatiseringen återfinns samma skröna, däremot inte överlämnandet av någon guldklocka till fröken.

Sannolikt bygger även serieavsnittet "Pippi och tjuvarna" (KD 1957:8) huvudsakligen på boken, även om dialogen också här uppvisar en påtaglig samstämmighet både med dramatiseringen och med boken. Vad som indikerar detta är scenen i seriens två sista rutor med Pippi och tjuvarna sittandes vid ett uppdukat matbord, varvid Pippi med kommentaren att mjölk "är bra för örsprång" i seriens sista ruta helt sonika häller mjölk i ena örat, vilket härstammar från boken. I dramatiseringen bjuder Pippi inte tjuvarna på mat, utan ger dem några guldpengar när de går, liksom i boken, men inte i serien.



2. Pippi och tjuvarna

Även om det i transmedieringen av "Pippi flyttar in i Villa Villekulla" (PL respektive KD 1957:1) finns några likheter i replikavseende mellan serieversion och dramatisering, exempelvis att Pippi, Tommy och Annika presenterar sig för varandra, vilket de inte gör i boken, råder det inget tvivel om att serieversionen här bygger på boken och inte på dramatiseringen.

Att göra en höna av en fjäder
– enskilda element som grund för serieavsnitt

I "Pippi Långstrump har julgransplundring", publicerad 1950 i antologin *En bil kommer lastad*, tar Pippi hand om "en lurvig, svart hund, som satt i en snödriva och såg så ledsen ut".¹⁰ Pippis omhändertagande av denna hund ligger till grund för ett självständigt serieavsnitt, "Pippis julfrämmande" (KD 1958:12). Där tar hon hand om och firar jul tillsammans med hunden, en katt och en fågel, vilka på julaftonen uttröttade, frusna och hungriga knackar på Pippis dörr.

I böckerna omtalas att Pippi, Tommy och Annika besöker besättningen ombord på Hoppetossa när fartyget ligger i stadens hamn. Vad som då händer berättas inte, men i "Pippi har starka tänder!" (KD 1958:8) ges en skildring av besöket ombord. Här möts barnen av matrosen Fridolf som har en fruktansvärd tandvärk eftersom han har snaskat i sig karameller. Pippi och hennes far har däremot friska och starka tänder eftersom de knappast alls äter karameller, något de bevisar bl.a. genom en dragkamp där de håller fast repet enbart med tänderna. Detta får Tommy och Annika att även de avstå från godis.



3. Dragkampen mellan Pippi och pappa Efraim

I *Pippi Långstrump i Söderhavet* ges ingen direkt beskrivning av färden till Kurrekurreduttön, vilket däremot görs i serieavsnittet ”Pippi på havet” (JMKD 1959:6). Kärnan i detta avsnitt är skildringen av hur pappa Efraim blåser överbord, varvid Pippi, som har diplom både i ”livräddning, tyngdlyftning och fingerkrok”, räddar honom ur havet. Räddningen firas så med ett jättekalas. Att Efraim blåser överbord omnämns i *Pippi Långstrump* där läsaren redan på de första sidorna får reda på att hennes pappa är försvunnen efter att ha blåst i sjön, men att hon är övertygad om att han lever.

Ingrid Vang Nyman som serietecknare

Som grund för min analys av Ingrid Vang Nyman som serietecknare hade det varit av intresse att studera originalteckningarna till serien, men eftersom originalen inte finns vare sig hos Rabén & Sjögren, Astrid Lindgren eller Peder Nyman, Ingrid Vang Nymans son, har detta tyvärr ej varit möjligt.

Teckningsstil

Ingrid Vang Nyman har en klar och enkel teckningsstil. I *Vem är vem i barn- och ungdomslitteraturen* (1984) konstateras att de heldragna konturerna, betoningen av ytan och avsaknaden av skuggning gör att hennes teckningar ibland påminner om japanska träsnitt.¹¹ Denna tydlighet i linjer och ytor återfinns även i serieversionen av *Pippi Långstrump*.

Enligt Peder Nyman var hon inspirerad av serien *Tintin* av Hergé (Georges Rémi).¹² Hergé är anfadern till den så kallade ”klara linjen” inom serietecknandet, vilken han på 1930-talet grundlade med *Tintin* och som har influerat och fått många efterföljare främst bland serietecknare i Belgien och Frankrike. Den ”klara linjen” kännetecknas av tydliga och heldragna konturer, avsaknad av skuggningar, i stort sett inga svarta ytor samt enkelt tecknade figurer med proportionella kroppar som agerar i en huvudsakligen realistisk miljö.¹³ Detta är rätt väl överensstämmande med Ingrid Vang Nyman, men med den skillnaden att hennes bakgrunder inte alls är lika detaljerade som de är t.ex. hos Hergé. Det gör att hennes stil mer påminner om den tidiga *Tintin* innan Hergé fullt ut hade utvecklat den ”klara linjen”.

I serieversionen av *Pippi Långstrump* är interiörbilderna från Villa Villekulla något mer detaljrika i förhållande till exteriörbilderna, vilka är kuliss-

aktiga i sin relativa enkelhet där omgivningen antyds med några få föremål. Exteriörerna och interiörerna blir närmast till en scen för de olika episoderna, där handlingen och de olika karaktärerna är det viktiga i förhållande till omgivningen. Detta är väl överensstämmande med böckerna var den fysiska miljön har getts en stiliserad och obestämd framtoning. I serieversionen skulle det för Ingrid Vang Nyman ha varit möjligt att ge en betydligt detaljrikare yttre bild mer i linje med den ”klara linjen”, något hon har avstått ifrån. En del i förklaringen till detta är troligen att hon önskat att hålla sig nära beskrivningen som ges i böckerna. Vad som antagligen har spelat en större roll är att bildrutornas storlek inte tillåter teckningar med allt för små detaljer och att figurer, textplattor och pratbubblor upptar en förhållandevis stor yta i rutorna.

Helt tydligt är att Ingrid Vang Nyman i arbetet med serien har gått tillbaka och tittat på sina egna illustrationer till böckerna om Pippi Långstrump, vilka ibland uppvisar en påtaglig likhet med serieteckningarna när det gäller detaljer och komposition. I en liten teckning som i *Boken om Pippi Långstrump* (1952) illustrerar Pippis ånger över att hon har uppfört sig illa i skolan syns en tår under hennes högra öga.¹⁴ Samma ångerfulla ansikte och samma tår i högra ögat finner vi i ”Pippi går i skolan” (KD 1957:4). Fler exempel skulle kunna ges.

Enligt Peder Nyman hade Ingrid Vang Nyman före arbetet med serieversionen av Pippi Långstrump ingen tidigare erfarenhet av tecknade serier,¹⁵ något som avspeglar sig i själva serien. Framför allt i de första serieavsnitten känns pratbubblor och textplattor för stora i förhållande till serierutorna, men efter några avsnitt minskar storleken på pratbubblorna, varvid deras dominans över teckningarna dämpas. Ovanan vid seriemediet märks också av att i vissa fall saknar pratbubblorna pilar, vilket gör att dessa mer liknar textplattor än pratbubblor. Möjligen har Vang Nyman först ritat ramen på pratbubblorna för att därefter lägga till pilarna, något som har gjort att hon har missat några av pilarna. Pratbubblornas textplattliknande karaktär understryks också av deras kantiga form. Detta intryck förstärks ytterligare av att pratbubblorna oftast inte är fristående i serierutorna, utan vanligen är förbundna med bildramen.



4. Ingrid Vang Nymans teckningar

På Rabén & Sjögren synes serieversionen ha mottagits väl, förutom av Hans Rabén. Enligt Marianne Eriksson, som var med och förberedde utgivningen av *Klumpe Dumpe* 1954 och som därefter kom att bli redaktörsassistent för tidningen, blev han ”chockad vid första anblicken och sa att så där fyrkantig och hoptryckt var verkligen inte Pippi”. Men då menade Ingrid Vang Nyman att ska man ”[s]kriva in människor i fyrkantiga rutor måste [det] bli så här”.¹⁶ Teckningarna som sådana är onekligen något kantiga, vilket gör att de enskilda rutorna ibland känns mer som fristående illustrationer än som ingående i en sekvens av bilder.

Att Ingrid Vang Nyman aldrig kom att känna sig riktigt hemma med seriemediet vittnar Peder Nyman om.¹⁷ Före deadline låg en pressad stämning över det Vang Nymanska hemmet. Något som tydligare visar att Ingrid Vang Nyman inte kände sig tillfreds med serietecknandet, är att tanken att överlåta serien på någon annan inte var främmande för henne. Uppenbarligen trivdes hon bättre med att skapa enstaka bilder. Eftersom hon vid den här tidpunkten sedan några år tillbaka hade mått psykiskt dåligt, vilket till slut ledde till att hon 1959 tog sitt liv,¹⁸ är det möjligt att det snarare var hälsotillståndet än seriemediet i sig som gjorde att hon önskade slippa serien.

Färgsättning

Vang Nyman lade stor vikt vid färgsättningen.¹⁹ I hennes övriga produktion dominerar grundfärgerna, något som även gäller för serien där färg används för att markera och uttrycka miljön som Pippi och de andra rör sig i. Den enskilda seriesidan går vanligen i en färgskala, vilket gör att varje sida blir till en bild. Ibland agerar figurerna enbart mot en enfärgad bakgrund helt utan föremål. I ”Pippi leker kull med poliser” (KD 1957:3) är de enda föremål som syns husknuten till Villa Villekulla, en stege, delar av taknocken och husets skorsten, vilka har tagits med då dessa spelar en konkret och viktig roll i polisernas jakt efter Pippi. I övrigt är bakgrunden här helt enfärgad i gult.

Sidlayout

Den hos Vang Nyman vanligaste sidlayouten är en avlång, rektangulär ruta överst på sidan, två mindre, närmast kvadratiska, rutor på mitten av sidan och återigen en avlång, rektangulär ruta längst ned på sidan. Möjligen har hon valt att med viss variation närmast genomgående använda sig av denna layout då detta har underlättat för henne vid överföringen av manuset till serieform. Det är även tänkbart att sidlayouten var beroende av att det hos förlaget eventuellt fanns en tanke på att reprisera serien i en veckotidning. Som tidigare nämnts gick 1960–1961 alla serieavsnitt utom ett i repris i veckotidningen *Vi*. Här har två sidor i *Klumpe Dumpe* tack vare veckotidningens större format kommit att rymmas på en sida, vilket har krävt och medfört en omarbetning av sidlayouten och vissa omritningar av rutorna. Med något undantag synes de gjorde omritningarna i *Vi* vara betingade av den nya sidlayouten.

I några fall saknas galler – mellanrum – mellan serierutor på samma rad, (exempelvis KD 1958:4). Då de på detta sätt sammanfogade rutorna ofta har samma bakgrund, ger detta ett intryck av ett teaterspel framför en kulis, vilket förstärks av bakgrundernas enkla och stilistiska utformning. En variant är när en enskild teckning har delats upp över två serierutor med ett galler emellan. I ”Pippi får fint besök” (KD 1958:7) har detta fått följden att pappa Efraim har kommit att längsgående delas på mitten, något som frammanar en surrealistisk känsla. Även om Ingrid Vang Nyman var ovan vid seriemediet, var hon uppenbarligen inte rädd för att experimentera med

dess möjligheter. Ibland har inte bara en enskild teckning delats upp över två serierutor, utan även vissa pratbubblor.

Pratbubblor och textplattor

I dramatiseringen har berättande och beskrivande partier omvandlats till dialog eller till scenanvisningar. I serien har en del av den information som härvid förmedlas läsaren dels övertagits av serieteckningarna, vilka till viss del motsvarar scenanvisningarna, dels av textplattor och pratbubblor, exempelvis genom vad Pippi själv säger, Tommy och Annikas kommentarer till Pippis agerande eller deras frågor till Pippi och hennes svar på dessa.

Det föreligger inget ensartat och för alla serier givet förhållande mellan texten och teckningarna, utan detta förhållande skiftar, något Scott McCloud påpekar i *Understanding Comics* (1994).²⁰ Texten respektive teckningarna kan var för sig tillföra information, dubblera varandra, komplettera varandra, berätta två helt åtskilda historier osv. I serien om Pippi Långstrump tillför texten antingen information eller har en förstärkande funktion genom upprepande av det som teckningarna berättar för läsaren. Som exempel på det förstnämnda kan vi ta en scen ur ”Pippi och tjuvarna” (KD 1957:8) där Pippi i en serieruta ses sittande på golvet räknande sina ”gullpengar”, varvid konstateras i den ackompanjerande textplattan, att ”Pippi hade en hel kappsäck full med gullpengar, som hon hade fått av sin pappa”. Därmed bibringas läsaren information som inte visuellt framkommer i teckningarna.

I några fall understryker/upprepar pratbubblorna och textplattorna det som sker i serierutan. När Pippi gör ”pannekakas” och kastar äggen högt upp i luften, varvid ett ägg med ett ”kras” landar i hennes hår, upprepas i den tillhörande textplattan att ”(n)är Pippi bakar pannkakor, kastar hon äggen högt upp i luften. Ett ägg ramlar ner i håret på henne” (KD 1957:1). I böckerna gör Pippi saker utan att själv kommentera dem, men i serien förklarar/förtydligar hon vid något tillfälle att det är *så här* hon gör: ”Så här gör jag när jag skurar golvet”, säger hon glatt (KD 1957:5), för att i bilden hålla ut vatten på golvet och därefter svepa runt på golvbräderna med skurborstar på fötterna.

En textplatta kan också utgöra en sammanfattning av något som tidigare har hänt, vilket är fallet med den inledande textplattan i ”Pippi och starke

Adolf” (KD 1957:7) som sammanfattande berättar vad som hände i föregående serieavsnitt, vilket även detta utspelade sig på cirkusen. En variant på detta är en textplatta som i ”Pippi vill inte sälja sitt hus” (JMKD 1959:2) i början av avsnittet ger en inledande och grundläggande information om den fine herrn och vad han hade vid Villa Villekulla att göra.

Vang Nyman har på ett intressant sätt utnyttjat pratbubblorna när det tydligt skall framgå att flera personer samtidigt säger samma sak. Detta har hon gjort antingen genom att låta flera pilar utgå från en och samma pratbubbla, eller genom att låta flera pratbubblor ligga ovanpå varandra:



5. Ingrid Vang Nymans sätt att utnyttja pratbubblor

Förutom att de gemensamma pratbubblorna framhäver att det är flera personer som yttrar samma sak, framhävs också en gemenskap mellan personerna ifråga. I ”Pippi på kafferep” (KD 1957:9) har Annika enbart en egen replik, medan Tommy och Annika i övrigt yttrar samma repliker i gemensamma pratbubblor. Detta understryker samhörigheten mellan dem och deras gemensamma förskräckelse när Pippi med näsan före dyker ned i tårtan: ”Nämen, Pippi!” och deras försök att trösta Pippi efter deras mamas skarpa tillsägelse till Pippi om att hon har uppfört sig illa: ”Var inte lessen, Pippi. Du uppför dej nog bättre en annan gång!”

På ett fantasifullt sätt har Ingrid Vang Nyman också lekt med titelrutorna i vilka hon ofta i bild antyder vad avsnittet handlar om. I titelrutan till ”Pippi och tjuvarna” (KD 1957:8) återfinns en gullpeng, i titelrutan till ”Pippi hittar en spunk” (KD 1958:11) syns förstås en liten spunk och i titelrutan till ”Pippi går ombord” (JMKD 1959:5) en mås guppandes på böljan den blå.

Dynamik och rörelse

Det i serien vanligaste perspektivet är rakt framifrån med figurerna avbildade från sidan eller framifrån. Vanligen är figurerna tecknade i hel- eller halvfigur i en över de olika serieavsnitten enhetlig storlek. Att de genom in- eller utzoomningar ändrar storlek är ovanligt. Trots denna enhetlighet i storlek och att figurerna oftast är tecknade i hel- eller halvfigur, känns inte själva serieberättandet enahanda och stelt eftersom Vang Nyman på ett effektivt sätt använder sig av vinkelbyten för att skapa dynamik och rörelse mellan bilderna. När fröken i ”Pippi går i skolan” (KD 1957:4) försöker testa Pippis skolkunskaper får läsaren först se Pippi från sidan, i nästa serieruta framifrån, sedan i en vinkel snett framifrån, därefter snett från sidan och slutligen snett bakifrån. Som ett annat exempel på dynamiken i serieberättandet bör omnämnas ”Pippi och eldsvådan” (KD 1957:10) där perspektivväxlingar och användandet av olika rutstorlekar framhäver Pippis räddningsaktion och frammanar känslan av ett virtuost cirkusnummer på hög höjd.

Ett för böckerna genomgående drag som Ulla Lundqvist lyfter fram i *Århundradets barn: Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar* (1979), är tempot som berättelserna om Pippi Långstrump är genomsyrade av.²¹ Serieversionen utgör inget undantag. Vid några tillfällen har i böckerna korta episoder kommit att överföras till en längre sekvens av serierutor. Vanligen rör det sig då om situationer där Pippi handgripligen tar sig an någon, som starke Adolf i ”Pippi och starke Adolf” (KD 1957:7), eller utför något akrobatliknande konststycke, som när hon i ”Pippi får ett brev” (JMKD 1959:4) uppklängd på en stege försöker roa och underhålla Tommy och Annika, som ligger sjuka i mässling. I det förstnämnda fallet har det faktum att ett snabbt händelseförlopp skildras över flera serierutor framhävt farten på ett sådant sätt att hela förloppet ger ett intryck av dans eller balett. Ytterligare ett exempel är när Pippi i ”Pippi och tjuvarna” (KD 1957:8) först hivar upp tjuvarna på skåpet och sedan dansar schottis med dem så att det står härliga till. Här har också rörelsestretch kommit till användning för att ge en ökad känsla av rörelse i bilden, vilket även ökat tempot mellan rutorna.

Att se det som inte syns – komprimering av folkmassor

I serien har Ingrid Vang Nyman i vissa avsnitt medtagit färre personer än vad som omnämns i böckerna. I ”Pippi på kafferep” (KD 1957:9) har antalet besökande damer som är med på kafferepet reducerats från tre till två och när Pippi, Tommy och Annika tillsammans skall resa iväg på Hoppetossa, talas det i boken om att ”barnens skolkamrater stod på kajen och nästan grät av saknad och avundsjuka”²² och även att Tommys och Annikas mamma och pappa stod och vinkade när båten lämnade kajen. I serieversionen (JMKD 1959:5) syns enbart deras mamma och tre andra damer på kajen. Att Vang Nyman har valt att inte ta med i bild flertalet personer som nämns i originalversionen, är föranlett av det befintliga utrymmet i förhållande till det som skall berättas. Ett annat exempel på en utrymmesbetingad beskärning återfinns i ”Pippi ordnar frågesport” (JMKD 1959:1) där barnen i originalversionen (PLIS) ställer upp sig på tre led för att svara på fröken Rosenbloms frågor, men i serien på två led.

Ingrid Vang Nyman har inte alltid uteslutit i böckerna omnämnda grupper av människor, ibland finns flera personer medtagna i ett flertal rutor (KD 1957:4). En variant är när hon har valt att ge en koncentrerad bild av en i boken beskriven folksamling genom att i en eller två serierutor visa en mycket tät folksamling rakt framifrån, vilket effektivt kontrasterar mot dess frånvaro i serieavsnittets övriga rutor (KD 1957:7). Men även i dem tycker man sig förnimma folksamlingen.

Transmedieringens påverkan på berättarstrukturen

I *Århundradets barn* diskuterar Ulla Lundqvist bl.a. berättarstruktur och karaktärsskildring i de tre böckerna om Pippi Långstrump samt den första bokens förhållande till ursprungsmanuset, som hon kallar ”Ur-Pippi”. När jag i det följande ser närmare på hur berättarstruktur och karaktärsskildring i serieversionen förhåller sig till böckerna, kommer jag att anknyta till Lundqvists framställning.

Låt vinter vara vinter och inte sommar

Serieavsnitten utspelar sig på samma platser och i samma miljöer som i böckerna, men med den skillnaden att i serien har skett en anpassning till den årstid när respektive serieavsnitt publicerades. I ”Pippi bor fortfarande kvar i Villa Villekulla” (PLIS) råder ett strålande solsken när den fine herrn

anländer till Villa Villekulla, men i serieversionen ”Pippi vill inte sälja sitt hus” (JMKD 1959:2), som publicerades i början av 1959, är det vinter och den fine herrn möts av Tommy, Annika och Pippi som håller på och rullar ett snöklot i trädgården till Villa Villekulla. Ett annat exempel utgörs av ”Pippi ordnar frågesport” (PLIS). I boken samlas barnen på skolgården, men i serieversionen (JMKD 1959:1) samlas de i skolsalen eftersom det här råder full vinter.

Tempo, tempo och åter tempo

Ett för berättelserna om Pippi Långstrump utmärkande drag är tempot som genomsyrar Pippis agerande och sätt att vara. Det accentueras ytterligare i serieversionen. I serien har det skett en nästan total koncentration på handling och tempo genom att Pippis fabulerande antingen har strukits eller, liksom oftast dialogen i övrigt, starkt komprimerats.

Som tidigare påpekats har Ingrid Vang Nyman bland annat genom vinkelbyten framhävt tempot och rörelsen i serien. Tempot har också ökat genom seriemediets möjlighet att i bild skildra snabb förflyttning över tid och rum. I kapitlet ”Pippi är skeppsbruten” (PLGO) går två dagar med förberedelser från det att barnen bestämmer sig för att lida skeppsbrott tills de är på väg. I serieversionen (KD 1958:5) är skeendet betydligt snabbare. Från att ha bestämt sig i den ena serierutan är de i nästa ruta redan på väg mot äventyret.

Flera av kapitlen i böckerna är försedda med en stämningsskapande inledning och en avrundning, vilket ofta saknas i serien. Kapitlet ”Pippi går på marknad” (PLGO) inleds med en skildring av marknaden och allt det roliga som där finns att bese och göra, i motsats till serieversionen (KD 1958:4) som börjar med att Tommy, Annika och Pippi befinner sig på marknaden.

Ibland slutar serieversionen något abrupt mitt i skeendet, som när Pippi i ”Pippi vill inte sälja sitt hus” (JMKD 1959:2) i den avslutande serierutan singlar iväg den fine herrn med kommentaren att ”Nu har jag inte tid längre. En dag i veckan river jag hus, men inte på fredagarna för då städar jag”, men i boken beger han sig iväg från Villa Villekulla för att återkomma med en polis, varvid han snopet tvingas konstatera att Pippi var ägarinnan till Villa Villekulla. Hur detta har inverkat på karaktärsskildringen kommer att behandlas längre fram.

Samförstånd – att förena fantasi med verklighet

Ulla Lundqvist talar om att det i böckerna finns ”en invit till samförstånd” där den allvetande berättaren, genom vilken läsaren får reda på inte bara vad som händer och sker, utan även vad personerna tänker, inte reagerar på Pippis fantastiska uppenbarelse och beteende. Därigenom ”blir det fantastiska, det sagolika” till konkret verklighet och ”svetsar samman realitet och fantasteri”.²³ Vid bearbetningen till seriemediet har den allvetande berättaren i böckerna ”omvandlats” till bilder, pratbubblor eller textplattor. Av dessa utgör textplattorna den enda möjligheten för den allvetande berättaren att i serien framträda och upprätta ett samförstånd med läsaren. Då Ingrid Vang Nyman i mycket begränsad omfattning använder sig av textplattor, vilket är betingat av det befintliga utrymmet, gör detta att den allvetande berättaren vid transmedieringen i princip inte har överförts till serieversionen. Avsaknaden av denna förenande länk mellan det fantastiska och det reella skulle kunna ha medfört en för serien negativ åtskillnad mellan fantasi och verklighet, men beroende på Vang Nymans stil är detta inte fallet. Som tidigare konstaterats ger hennes kulissartade framställning av den fysiska miljön och hennes kantiga teckningsstil en känsla av ett skådespel på en teaterscen. Detta gör att Pippis fantastiska uppenbarelse väl fungerar och smälter in i den givna miljön, samtidigt som serien ges en aura av *verklig* överklighet.

Transmedieringens påverkan på karaktärsskildringen

”Ur-Pippi”

Den tongivande skillnaden mellan den första boken om Pippi Långstrump och dramatiseringen av vissa episoder, är att det i dramatiseringen har skett en ”brutalisering av persongalleriet”.²⁴ Exempelvis är Pippi själv framfusigare i tredje akten ”Pippi på kafferep” och vid samma kafferep är också Tommys och Annikas mamma betydligt mer avogt inställd till Pippi Långstrump och visar inte de försonande drag gentemot Pippi som hon gör i boken. Vid jämförelse mellan ”Ur-Pippi” och den publicerade versionen finner Ulla Lundqvist att den vildhet i Pippis karaktär som återfinns i ursprungsmanuset har dämpats. Möjligt är, menar Heldner och Rönnerstrand, att Astrid Lindgren har ansett att i en teaterpjäs krävs grövre effekter än vad som behövs i en bok. En annan förklaring som de framför är att Astrid

Lindgren med teaterpjäsen kan ha sett en möjlighet ”att släppa fram sidor av Pippigestalten som hon varit tvungen att rensa bort för att få boken tryckt”.²⁵ Dramatiseringen har därmed fört Pippi tillbaka till hennes ursprungliga jag i ”Ur-Pippi”.

Även i serien återfinns en i vissa avsnitt vildare och fräckare Pippi än i böckerna. I ”Pippi muntrar upp tant Laura” (JMKD 1959:3) är dialogen på seriens andra sida direkt överförd från eller en bearbetning av dialogen vid kaffebordet i kapitlet ”Pippi är med på skolutflykt” (PLGO). I boken säger Ullas mamma att ”Ja, det var ju inte så mycket vi hade att bjuda på”, varvid Pippi vänligt svarar ”Nä, men det var desto mindre”. Tonen i samtalet är här mjuk, men blir en annan vid transmedieringen då de två replikerna här har slagits ihop till ett yttrande från Pippis sida: ”För det var ju inte så mycke ni hade att bjuda på. Men det var desto mindre.” När fröken därefter i boken vänder sig till Pippi och vänligt säger att ”nog vill du väl bli en verkligt fin dam, när du blir stor?”²⁶ klargör tant Laura i serien att hon inte tror ”att du blir någon verkligt fin dam, när du blir stor”, varvid Pippi svarar att ”Nä, vi ska hoppas det bästa. En verkligt fin sjörövare hade jag närmast tänkt mej”. I boken frågar Pippi fröken om hon inte tror ”att man skulle kunna vara sjörövare och En Verkligt Fin Dam på samma gång?”²⁷ I boken slutar ”Pippi muntrar upp tant Laura” (PLIS) med att Pippi och tant Laura skiljs som vänner: ”Adjö, lilla vän, sa hon. Du har rätt. Jag tror, jag håller på att bli kryare. Jag känner mig inte alls så nervös längre”,²⁸ varvid Pippi ger henne en stor och varm kram. Något vänligt avsked är det inte tal om i serieversionen och tant Laura känner sig här knappast vare sig kryare eller mindre nervös.

Att serien vid några tillfällen inte har med avslutningen från de transmedierade episoderna har medfört att en del av det försonande draget hos Pippi gentemot dem hon drabbar samman med har försvunnit. Ett tydligt exempel är ”Pippi leker kull med poliser” (PL) där Pippi efter att ha ”tagit hand om” de två poliserna som en form av försonings- och vänskapsgåva ger dem pepparkakshjärtan, medan serieversionen (KD 1957:3) slutar med att Pippi står och håller poliserna på raka armar. När det gäller den fine herrn som är spekulant på Villa Villekulla väcks hos honom i slutet av episoden respekt för Pippi Långstrump, men då slutet inte har kommit med i serieversionen framkommer snarare en motvilja manifesterad i ilska och upprördhet.

Heldner och Rönnerstrand menar att en del av brutaliseringen i dramatiseringen ligger i det faktum att vid bearbetningen till scenen har episoder i boken där Pippi framträder med hela sitt varma och öppna hjärta inte kommit att dramatiseras. Eftersom serieversionen bygger på nästan samtliga episoder om Pippi Långstrump gör detta att den vildare och gentemot de vuxna karskare Pippigestalten balanseras av en i andra serieavsnitt godhetsfull och öm generositet gentemot människor och djur. Pippis varma hjärta framträder exempelvis med all tydlighet i den tidigare nämnda ”Pippis julfrämmande” (KD 1958:12) där hon tar hand om en hund, en katt och en fågel och bjuder in dem att fira jul tillsammans med henne, Herr Nilsson och hästen.

Pippis ambivalenta framtoning i serien kan vara en till viss del oavsiktlig effekt av den vid överföringen till seriemediet nödvändiga komprimeringen. Men i likhet med dramatiseringen förefaller det troligt att Astrid Lindgren även med serieversionen har sett en möjlighet att återuppväcka ”Ur-Pippi”.

Jag har tidigare nämnt att genom behovet av komprimering, både vid transmedieringen till teaterscenen och till seriemediet, har Pippis fabulerande, som i så hög grad är en del av hennes väsen, nästan helt försvunnit. För dramatiseringens del menar Heldner och Rönnerstrand att detta har fått till följd att mycket av den charm som återfinns i berättelserna om Pippi Långstrump har gått förlorad.²⁹ I förhållande till serieversionen har dock i dramatiseringen en rätt betydande del av Pippis fabulerande bibehållits. I serieversionen däremot kvarstår enbart kraftigt beskurna fragment av det ursprungliga fabulerandet. I likhet med dramatiseringen har beskärningarna till viss del gjorts därför att för långa avsnitt skulle ha stoppat upp handlingen, men i serien utgör antagligen det befintliga utrymmet i serierutorna den avgörande faktorn bakom beskärningarna. Eftersom fabulerandet nästan helt har strukits i serieversionen har det fantasifulla draget i Pippis karaktär i stort sett försvunnit och därmed, för att instämma med Heldner och Rönnerstrand, en del av den charm som genomsyrar böckerna gått förlorad.

I böckerna omtalar vid några tillfällen den allvetande berättaren Pippis styrka, som även framkommer i hennes agerande, men i serien är betoningen av hennes styrka ännu mer explicit såtillvida att personer i serien – Tommy och Annika – ofta med förtjusning kommenterar att Pippi är starkast i världen. I serien visar de också något som närmast kan karaktäriseras

som en förväntansfull skadeglädje när Pippi är på väg att visa prov på sin styrka i en kraftmätning med någon kontrahent. I ”Pippi leker kull med poliser” (KD 1957:3) ler Tommy belåtet samtidigt som han utbrister i ett ”Haha” när en av poliserna med sammanbitna tänder väser att ”Nu ska du få smörj”, samtidigt som han greppar tag i Pippi. Tommy vet minsann vad som nu kommer att hända, och mycket riktigt, i nästa ruta lyfter Pippi på raka armar upp poliserna, vilket får Annika att belåtet konstatera att ”Haha, Pippi ä starkast i världen.”



6. Pippi leker kull med poliser

Tommy och Annika eller kontrasternas spel

Pippi Långstrump är både i böckerna och i serieversionen den aktiva parten i förhållande till Tommy och Annika. Pippi är i serieteckningarna framställd ständigt i rörelse genom att hon hela tiden från den ena rutan till nästa skiftar kroppshållning, vilket kontrasterar mot den passiva framställningen av Tommy och Annika. Ulla Lundqvist menar att lika ”oberäkneliga som Pippis påhitt och yttranden är, lika förutsägbara är de båda syskonens reaktioner och kommentarer”.³⁰ I serien framhävs Tommys och Annikas passiva och iakttagande roll i förhållande till Pippis initiativtagande och utåtriktade genom att Tommy och Annika mest följer efter Pippi och av att Ingrid Vang Nyman har försett dem med ett dämpat rörelsemönster. Detta förstärks ytterligare av att de i serierutorna ofta befinner sig bredvid varandra och samtidigt något bakom Pippi, och av att de vid flera tillfällen säger samma sak i mun på varandra. I böckerna kontrasteras och framhävs Pippis obundenhet av samhällets konventioner, att göra saker och ting som hon

själv finner bäst, av Tommys och Annikas prudentlighet och följsamhet mot samhällets förväntningar och krav på hur barn borde bete sig och vara. De förmedlar till läsaren, menar Lundqvist, trygghet och möjlighet till identifikation till skillnad från Pippi Långstrump som, även om hon är äventyret och mångt barns önskedröm personifierad, inte utgör någon reell möjlighet till identifikation. Detta gäller också för serien där Pippis gestalt och beteende gör att hon framstår mer som önskedröm än som identifikationsobjekt, något som ytterligare understryks av den stiliserade miljö som hon och de andra agerar i.

Transmedieringen har dock medfört att Tommy och Annika i mindre omfattning fungerar som identifikationsobjekt i serien då deras personligheter här har blivit förenklade. I serieversionen är den känslomässiga framställningen avskalad och direktare, vilket har resulterat i en mer handfast karaktärsskildring i förhållande till framställningen i böckerna. I ”Pippi går ombord” står Tommy på kajen för att vinka av Pippi, men han övermannas av en vanmäktig, sorgblandad ilska: ”Tommy sparkade till en sten, så att den rullade ner för kajkanten och föll i vattnet. Egentligen skulle han ha velat kasta den på ’Hoppetossa’. Den där eländiga båten, som skulle föra Pippi bort ifrån dem! Sannerligen – om ingen sett det, skulle Tommy haft god lust att gråta lite han också. Men det gick ju inte an. Han sparkade iväg en sten till.”³¹ I serieversionen (KD 1958:10) framträder inte hans sorg vare sig genom tankar eller beteende, men hans ögon och minspel har av Ingrid Vang Nyman getts en påtagligt sorgsen framtoning. Annika däremot, som i boken brister ut i gråt, låter i serien tårarna fullkomligt spruta fram. Härigenom har Ingrid Vang Nyman lyckats fånga skillnaden mellan hur Tommys respektive Annikas sorg tar sig uttryck i boken, även om framställningen i serien har blivit mer direkt och i någon mån endimensionellare i förhållande till boken. Denna ”plattare” sorg återfinns även i andra serieavsnitt. I ”Pippi håller avskedskalas” (PLGO) överväldigas Annika efter Pippis avskedskalas i Villa Villekullas trädgård av en sorg som ”kändes som om en kall hand grep Annika om hjärtat”. ”Och hon tänkte, att hädanefter skulle hon blunda varje gång, hon måste gå förbi Villa Villekulla.”³² I serien (KD 1958:9) har den djupa saknad som hon uttrycker i sina tankar reducerats till en ström av tårar.

Den trygga respektive tomma ensamheten

En förutsättning för den totala frihet som Pippi utstrålar är, menar Lundqvist, avsaknaden av föräldrar, vilka ändock är närvarande genom att pappa Efraim direkt omtalas i *Pippi Långstrump*, för att i andra boken dyka upp livs levande, och mamman som i en ängels gestalt tittar ned på sin dotter: ”Pippi trodde, att hennes mamma nu satt uppe i himlen och kikade ner på sin flicka genom ett litet hål, och Pippi brukade ofta vinka upp till henne och säga: – Var inte ängslig! Jag klarar mig alltid!”³³ Detta gör att trots att Pippi lever ensam i Villa Villekulla utan föräldrar är hon trygg, men i slutet av *Pippi Långstrump i Söderhavet* utstrålar hon ändock en påtaglig ensamhet, eller är det utanförskap? Genom deras sovrumsfönster kan Tommy och Annika se över till Villa Villekulla hur Pippi sitter i köket och tittar in i lågan till ett tänt stearinljus: ”– Hon...hon ser så ensam ut på nåt vis, sa Annika och darrade litet på rösten.”³⁴

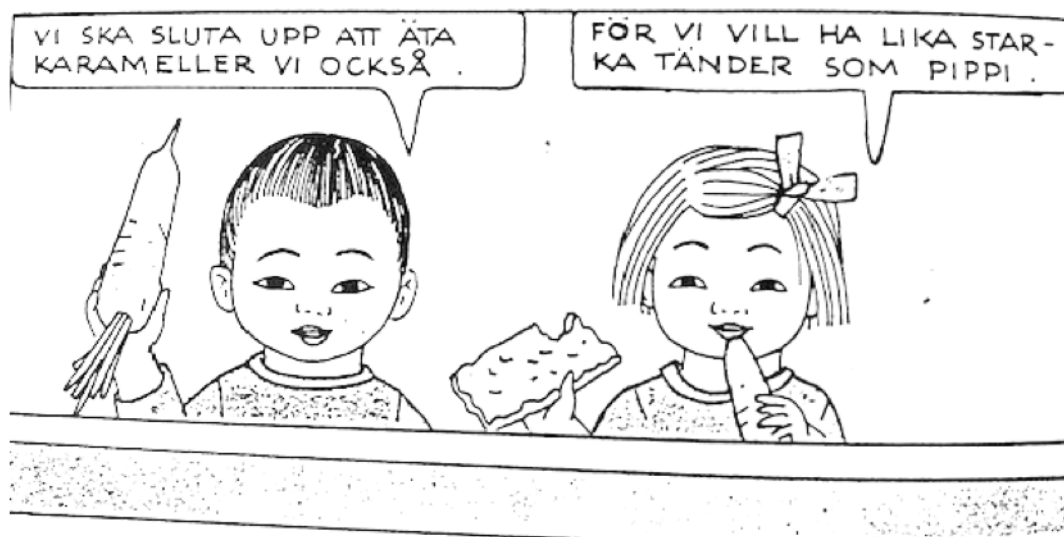
I serien omtalas pappa Efraim redan i det första serieavsnittet (KD 1957:1) och läsaren får reda på att han är negerkung. Pippis mamma däremot omnämns inte alls i serien. Någon större saknad efter föräldrarna eller otrygghet uttrycker Pippi inte i serien, vilket en textplatta i ”Pippi Långstrump flyttar in” med tydlighet klargör: ”Pippi bor alldeles ensam i Villa Villekulla och det tycker hon är bara bra”. Den ovan omtalade sekvensen där Pippi ensam sitter och tittar in i ett stearinljus har i linje med detta inte kommit att transmedieras.

Om Pippi i serien inte uttrycker otrygghet eller saknad, är förhållandet det omvända i dramatiseringen. När Pippi i dramatiseringen bäddar ner Herr Nilsson för hon en monolog som varken finns medtagen i boken eller i serieversionen: ”– Herr Nilsson, vi är allt bra ensamma du och jag. Tycker du inte det? Svara då, Herr Nilsson. Känner du dej inte lite ensam ibland – du också?”³⁵

Det ljuva livet

Vad är lämpligare att avsluta jämförelsen mellan serieversionen och böckerna än med den i böckerna mycket påtagliga matglädjen där vuxenvärldens nyttigheter som grönsaker eller knäckebröd helt saknas. Istället excellerar berättelserna i olika former av kakor och godis, men även i mer barnnära nyttigheter som pannkakor eller smörgåsar med köttbullar. Serieversionen stämmer väl överens med detta, med undantag av ett serieavsnitt

som påtagligt bryter mot mönstret. I "Pippi har starka tänder!" (KD 1958:8) besöker Pippi, Tommy och Annika Hoppetossa och möts då av matrosen Fridolf, som har en fruktansvärd tandvärk eftersom han har satt i sig karameller. Pippi slänger därför de kvarblivna karamellerna överbord. Då Fridolf påpekar att Pippi minsann "brukar köpa arton kilo karameller ibland" svarar hon: "Dösnack! Jag äter bara karameller en gång om året. Men du håller på och snaskar varenda dag." Hon fortsätter: "Tacka vet jag hårt bröd och morötter, det får man såna här tänder av", varvid hon pekar mot en glänsande tandrad. Även pappa Efraim har starka tänder eftersom han inte har ätit karameller sedan 1914. Genom dragkamp mellan Pippi och Efraim, där de enbart håller i repet med tänderna, visar de prov på sina tänder styrka. Detta får Tommy och Annika att högtidligt lova att även de skall sluta äta karameller: "För vi vill ha lika starka tänder som Pippi."



7. Tommy och Annika vill ha lika starka tänder som Pippi

Detta avsnitt, som är specialskrivet för serien och som inte återfinns i böckerna, utgör ett sådant påtagligt avsteg från matglädjen i övrigt att frågan väcks huruvida det i detta fall verkligen är Astrid Lindgren som står bakom manuset. Dock har Lindgren även vid ett tidigare tillfälle låtit Pippi propagera för en "nyttighet", nämligen i form av kulor fyllda med fiskleverolja i reklamhäftet *Pippi Långstrump delar ut solkulor* (1950). Med tanke på *Klumpe Dumpes* renommé som en bra barntidning är det tänkbart att "Pippi har starka tänder!" har tillkommit som motvikt till onyttigheterna i övrigt och därmed motsvarar vuxenvärldens förväntningar på en god barntidning

Avslutning

I förhållande till dramatiseringen håller sig serieversionen närmare böckerna, även om några avsnitt är specialskrivna för serien. Ingrid Vang Nyman avslöjar både en ovana vid seriemediet och en vilja att utnyttja och laborera med mediets möjligheter och förutsättningar. Det genomgående draget i serien är betonandet av tempo. I böckerna förenar den allvetande berättaren fantasi och verklighet, något Ingrid Vang Nyman med hjälp av sin karaktäristiska stil också gör i serien, vilken ger ett intryck av ett tiljornas spel där kulissernas och motspelarnas funktion är att förtydliga och förstärka Pippis karaktär.

De av Pippis egenskaper som vid sidan av hennes givmildhet och starka omsorg om både djur och människor tydligast framhävs i böckerna, är det sprudlande fabulerandet, och den styrka och totala frihet som hon utstrålar. Dessa karaktärsdrag återfinns både i serien och i dramatiseringen med undantag för fabulerandet som i synnerhet i serien i stort sett helt har strukits, varvid en del av böckernas charm har gått förlorad.

Både i dramatiseringen och i serieversionen har Lindgren troligen sett en möjlighet att till viss del återge Pippi hennes vildare karaktär från "Ur-Pippi", vilket har resulterat i en bitvis karskare Pippi, som dock i serien balanseras av en i vissa avsnitt mjukare Pippi. I böckerna kan hos Pippi märkas ett visst utanförskap; en ensamhet som är ännu påtagligare i dramatiseringen. I serieversionen däremot märks ingen som helst känsla av ensamhet, utan hon agerar med trygghet och total självklarhet.

Noter

1. Hans Haste, *Läsning för barn?*, Stockholm 1955, s. 4.
2. Uppgifterna om seriedebatten är hämtade från Olle Dahllöf, "De ville lyncha oss! Om 1950-talets svenska seriedebatt", *Bild & Bubbla* 1994:2 och Magnus Knutsson, "Seriemagasinet mot barnboken – En moralpanik ur kultursociologiskt perspektiv", *Bild & Bubbla* 1995:1.
3. Om kritiken, se Ulla Lundqvist, *Århundradets barn: Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Stockholm 1979, s. 231 ff.
4. Göte Klingberg, *Adaption av text till barns egenskaper – En lägesrapport om ett begrepp; Pedagogiska uppsatser* 1981:4, Lund 1981, s. 15 f.
5. Kari Skjönsberg, *Vem berättar? Om adaptationer i barnlitteratur*, Stockholm 1982, s. 11 och Christina Heldner & Torsten Rönnerstrand, "Transmediering i teori och praktik", *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*, red. Maria Nikolajeva, Stockholm 1992, s. 209 f.

6. Hans Rabén, *Rabén & Sjögren 1942–1967: En tjugofemårskrönika av Hans Rabén*, Stockholm 1967, s. 38 f.
7. Om Ingrid Vang Nyman som illustratör, se Håkan Hardenborg, ”Ingrid Vang Nyman – tecknaren som gett oss bilden av Pippi Långstrump”, *Barn & Kultur* 1991:5.
8. Marianne Eriksson, som var redaktörsassistent för *Klumpe Dumpe*, konstaterar i ett brev till uppsatsförfattaren 10.3 1996, att ”det var fullständigt självklart att hon skulle göra serieversionen av Pippi”.
9. Astrid Lindgren, *Sex pjäser för barn och ungdom*, Stockholm 1950, s. 19.
10. Astrid Lindgren, ”Pippi Långstrump har julgransplundring”, *En bil kommer lastad*, Stockholm 1950, s. 14.
11. *Vem är vem i barn- och ungdomslitteraturen: Författare och illustratörer utgivna i Sverige 1945–1980*, Stockholm 1984, s. 257.
12. Uppgift meddelad författaren av Peder Nyman. Telefonsamtal april 1996.
13. Göran Ribe, ”Den klara linjen”, *Bild & Bubbla* 1984:2.
14. Astrid Lindgren, *Boken om Pippi Långstrump*, Stockholm 1952, s. 47.
15. Nyman.
16. Brev från Marianne Eriksson till författaren 10.3 1996.
17. Nyman.
18. Håkan Hardenborg, ”Ingrid Vang Nyman – tecknaren som gett oss bilden av Pippi Långstrump”, *Barn & Kultur* 1991:5, s. 95.
19. Nyman.
20. Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Northampton 1993, s. 153 f.
21. Lundqvist, s. 167 ff.
22. Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump i Söderhavet*, Stockholm 1948, s. 89.
23. Lundqvist, s. 161 och 166.
24. Heldner & Rönnerstrand, s. 231.
25. Ibid.
26. Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump går ombord*, Stockholm 1946, s. 62.
27. Ibid., s. 63.
28. Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s. 36.
29. Heldner & Rönnerstrand, s. 230.
30. Lundqvist, s. 133.
31. Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump går ombord*, s. 143 f.
32. Ibid., s. 137 f.
33. Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump*, Stockholm 1945, s. 6.
34. Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s. 165 f.
35. Astrid Lindgren, *Sex pjäser för barn och ungdom*, s. 44.

Landet som Icke Är och Landet i Fjärran – det är en världslig sak De fantastiska intertexterna i Astrid Lindgrens Karlsson-böcker

Anna Carlsson

Vad är egentligen Karlsson på taket för en figur? Något så enkelt som en "låtsatskamrat" och ett "motoriserat bustroll", som Eva von Zweigbergk kortfattat benämner honom i sin klassiska översikt av svensk barnlitteratur?¹ Kanske en manifestation av vårt undermedvetna – en trickstergestalt med uppdrag att ifrågasätta samhällets normer?² Karlsson tycks ha en styrkegivande och helande funktion – kanske ska han ses som den "skugga" snälla barn behöver?³ Läser man Karlsson-trilogin genom ett par marxistiskt färgade glasögon blir han istället "det tomma skrytet och den orubbliga självgodheten" personifierad, utan att på allvar avslöja innehållet i det borgerliga samhället eller häva barnet Lillebrors maktlöshet.⁴

Tolkningarna av Karlsson på taket är många – om än inte särskilt uttömmande – i den svenska tryckta floran av litteratur kring Astrid Lindgrens författarskap. Gemensamt för flera av dem är ett påtalande av det amoraliska i Karlssons uppenbarelse, något som nog ingen som stiftat bekantskap med den propellerförsedde filuraren, figureraren och turreraren vill motsäga.

Enligt Lars Bäckström blir Karlsson för Lillebror en barnslig vuxen som ger honom "tillstånd att busa och leka och göra farliga saker som att gå på takåsen". Därvid liknar Bäckström också Karlsson vid "en oppositionell ängel som kommer med bud om ett paradiset redan här på jorden".⁵ En själslig släkting har Karlsson på taket i Joakim Pirinens skapelse Socker-Conny, vilken liksom denne är "en infantil vuxen som är totalt självriktad och växlar mellan den största självbelåtenhet och att tycka synd om sig själv".⁶

Det är verkligen ingen rakt igenom trevlig sagokompis Lillebror Svanesson får in i sin barnkammare. I *Vildtoring och lägereld* spinner Vivi Edström vidare på Bäckströms tankar om Karlsson som en oppositionell ängel, och frågar sig om Karlsson inte rent av är självaste Satan. Men hon

påpekar att han även tillhör en annan familj: ”Karlsson på taket är en figur med styrfart, i släkt med Peter Pan och John Blund och andra fantasiska-pelser som öppnar en nattlig värld av saga och mystifikation för barn.”⁷

Karlsson i bruset av röster

Det handlar alltså om budbärare mellan verklighet och fantasi, och det är i denna kontext jag väljer att placera Karlsson-trilogin, även om böckerna, som Edström skriver, är svåra att genrebestämma. Hon hänför Karlsson till familjen Pippi och Emil, eftersom han liksom dessa är ”själva motorn för skämt och skoj”. Men hon kunde som hon skriver kanske lika gärna ha placerat Karlsson under sin rubrik ”Verklighet och vision”. Problemet är bara att vi i Karlsson-trilogin inte förs bort från verkligheten, den blir snarare mer påtaglig.⁸

I den fantastiska berättelsen och dess utlöpare fantasy existerar ofta en verklig och en magisk värld parallellt, men det är inget krav. Det finns heller inte något egentligt krav på att en budbärare mellan ”verklighet och vision” behöver föra läsaren från verkligheten.⁹ Se bara på E.T.A. Hoffmanns ”ur-främmande barn”, den av de fantastiska berättelsernas ”fremdes Kind” som kom först, 1817, och har fått ge namn åt företeelsen. Det främmande barnet nekar att föra Cölestina och Felix från deras verklighet – det låter istället de åtråvärda och fantastiska elementen från sin sago-värld verka i skogen,¹⁰ vilken kan liknas vid en zon fri från allehanda förkonstling och inte minst från vuxenvärldens överinseende. En liknande struktur finns i Karlsson-trilogin, även om Hoffmanns ljuva och esoteriska sagoväsen blivit till en vilt skrämmande varelse utan andra bekymmer än de hans enorma aptit på kanelbullar kan orsaka.

En möjlig läsning av *Lillebror och Karlsson på taket* (1955), *Karlsson på taket flyger igen* (1962) och *Karlsson på taket smyger igen* (1968) är därför att betrakta böckerna som en uppgörelse med den barn- och ungdomslitteratur som inrymmer något slags spänning mellan verklighet och fantasi. För vare sig man läser Karlsson-trilogin med ögon känsliga för oskyldiga eller grymma upptåg, psykologiska djupdykningar eller samhällskommentarer, går det inte att bortse från att Karlsson på taket inte riktigt hör till verkligheten.

Flygfärdig, obestämbad vad gäller ålder och ursprung och med en air av ensamhet kring sin trinda kropp blir Karlsson just en av alla dessa fantasi-

varelser som tar sig in i barnkammaren hos litteraturens helt vanliga barn. I Astrid Lindgrens berättelse ligger parodin nära till hands, vilken i sista delen av trilogin utvecklar sig till en grotesk av rabelaisiska mått. Frågan är om man i sammanhanget inte kan tala om ett "fadermord"¹¹ på ovanstående typ av litteratur, och därmed ett nyskapande som bygger på att verklighetens möjligheter tydliggörs av den som minst hör till den.

Angående Mary Poppins ursprung skriver Staffan Bergsten att "characters in realistic stories are normally supplied with a past: they have parents, have had a childhood, grow up and develop. The figures in myth and fairy-tale, however, most often step out of nothing. They simply *are*." Enligt Bergsten kommer den ovanliga barnsköterskan hos familjen Banks på Körsbärsvägen från "the tale itself", och hon är "related to the amoral Ariel in *The Tempest* and, in a way, to Peter Pan, who whirls through a nursery window which has blown open".¹²

Karlsson på taket tycks som sagt också han mer ha sina förebilder i fiktionen än i verkligheten, men det unika med honom är att samtidigt som det finns klara intertextuella band till varelser från saga och fantastisk berättelse, framkallar och kommenterar han själv det sammanhang han är satt i. Hans surmulna "påhitt kan de vara själva" löper, vid sidan av den hejdlösa driften med allt vad "sagoland" kan tänkas vara, som en röd tråd genom hela Karlsson-trilogin.

Med utgångspunkt i att det "bortom mötet mellan texter inte kan skapas något konstnärligt verk",¹³ och att "intertextualitet bygger på möjligheten till upprepning, vilken inte behöver passera författarens medvetande",¹⁴ kan man hålla för troligt att Karlsson-figurens odräglighet aldrig hade uppnått de dimensioner den nu gör, om den inte hade haft ett par föregångare. För att få bukt med Karlsson-figuren, bör man försöka fånga in något av "det anonyma bruset av röster"¹⁵ bakom trilogin.

Den fantastiska berättelse jag kommer att ta upp i det följande är framför allt J.M. Barries *Peter Pan och Wendy* från 1911, men också Pamela Travers *Mary Poppins* (1934), E.T.A. Hoffmanns *Det främmande barnet* (1817), liksom Antoine de Saint-Exupérys *Lille Prinsen* (1945) och H.C. Andersens och Elsa Beskows konstsaor "John Blund" (1847) och "Muntergök" (1919). Även två av Astrid Lindgrens egna berättelser är intressanta i sammanhanget: *Mio, min Mio* från 1954 och sagan "I Skymningslandet" som ingår i samlingen *Nils Karlsson-Pyssling* från 1949.

Äventyr i skymningen: Görän och Mio har det så bra bortom verkligheten

”Kanske hade författaren ett behov av att skriva en lössläppt bok efter helvetesfärden i Landet Utanför?” undrar Vivi Edström angående första delen av trilogin, *Lillebror och Karlsson på taket*, som kom ut 1955, bara ett år efter *Mio, min Mio*.¹⁶ Den senare brukar inplaceras i både sagogenren och fantasygenren. Karlsson-trilogin kan inte bara uppfattas som replik på sagor och fantastiska berättelser av andra författare utan också på några av Astrid Lindgrens egna verk som föregår den. Alltså en dialog mellan verk av samma författare.¹⁷ Att Karlsson har sitt ursprung i Herr Liljonkvast i sagan ”I Skymningslandet” har Astrid Lindgren själv upplyst oss om.¹⁸ En fokusering på ordet ”skymning” tydliggör att Karlsson-böckerna, *Mio, min Mio* och ”I Skymningslandet” är intimt förknippade genom att visa olika sidor av samma mynt – nämligen innebörden av mötet med de olika sagoländerna.

För både Görän och Bosse fungerar den stund då dagen övergår i kväll som en start för äventyr och förlösning av deras sorger. Deras respektive bristsituation är uppenbar: Görän kommer aldrig mer att kunna gå, frågan är bara hur allvarligt det hela är, Bosse är ett önskat fosterbarn, berövad såväl trygghet och kärlek som lek och uppsluppenhet.

Med tanke på den explicita intertext som Edith Södergrans dikt ”Landet som icke är” är i ”I Skymningslandet” framstår Herr Liljonkvast som en budbärare från dödsriket. Detta är nu inte något som förknippas med mörker, utan kan snarare betraktas som ett lyckorike där bristen i vardagen upphävs. Så slutar sagan också med en öppning mot vidare äventyr och en försäkran från Görans sida: ”O, det är ett underbart land! Det är härligt att vara där. Det gör ingenting alls, om man har ont i ett ben. För i Skymningslandet kan man flyga”.¹⁹

Ändå kan man inte bortse från att den stad som Görän förs ut i inte är sig riktigt lik: ”Och så klev vi rakt ut genom fönstret utan att öppna det. På fönsterblecket stannade vi och tittade oss omkring. Hela Stockholm låg i skymning, en alldeles len, blå skymning. Inga människor syntes på gatorna.”²⁰

I *Mio, min Mio* finns inte ordet ”skymning” uttalat i det sammanhang där Anden i Flaskan dyker upp. Men den för Bosse avgörande händelsen tar sin början strax före klockan sex på kvällen och när han sitter ensam på

parkbänken i Tegnérlunden är det skumt omkring honom.²¹ Att Bosse sedan färdas genom natt och dag, så långt bort som till Landet i Fjärran, och aldrig kommer tillbaka till tant Edla och farbror Sixten, är konsekvent med tanke på att hans vardagsliv rakt igenom är outhärdligt och utan utsikter till någon vidare förändring. Även *Mio, min Mio* slutar med en försäkran om att det rike Bosse hamnat i till sist är paradiset, vilket han inte tänker lämna:

Det sitter ingen Bosse på någon bänk i Tegnérlunden. För han är i Landet i Fjärran. *Han är i Landet i Fjärran, säger jag.* Han är där silverpopplarna susar... där eldarna lyser och värmer om natten... där det finns bröd som mättar hunger... och där han har sin fader konungen, som han tycker så mycket om och som tycker så mycket om honom. Ja, så är det. Bo Vilhelm Olsson är i Landet i Fjärran och har det så bra så bra hos sin fader konungen.²²

Bosse hade det inte så bra i sin ensamhet, men med det stolta namnet Mio får han det till sist så bra som bara ett riktigt lyckligt Lindgren-barn kan ha det.

Det är också i skymningen som John Blund uppenbarar sig i H.C. Andersens konstsaga med samma namn. Iklädd en rock av siden och med ett paraply under vardera arm berättar han sagor för den sovande Hjalmar. En jämförelse mellan Hjalmar och Görans fantasitur med respektive budbärare genom främmande land tydliggör det intertextuella sambandet mellan de båda berättelserna:

Än seglade Hjalmar genom skogar, än liksom genom stora salar eller tvärs genom en stad. Han seglade också genom den som hans gamla barnjungfru bodde i, hon som hade burit honom när han var mycket liten och tyckt så mycket om honom [...]. ("John Blund")²³

Vi flög över Djurgårdens ekar och högt över det blänkande vattnet i Djurgårdsbrunnsviken och högt över staden, där ljusen nu började tändas i alla hem. Jag har aldrig vetat, att det fanns något så vackert som den staden där under mina fötter. ("I Skymningslandet")²⁴

Noteras ska att Göran, i likhet med Hjalmar, möter människor som hör till det förflutna. Han förstår också vad djuren säger, och liksom drömguden John Blunds land är Herr Liljonkvasts rikt på godsaker.

Det inslag av moralism som är tydligt nog hos H.C. Andersen är dock obefintligt i Astrid Lindgrens saga. Herr Liljonkvasts deklARATION "spelar ingen roll, spelar ingen roll i Skymningslandet" anger i stället vidden av

Lindgrens barnvänliga ”icke-land” där vuxnas överhet och uppfostrariver inte längre är giltiga.

Fullt utvecklat är det i böckerna om Lillebror och Karlsson på taket. Karlssons ständigt återkommande utrop ”nu känner jag mig upplagd för lite skoj” och ”smälla ska det göra och roligt vill jag ha” innebär ett upphävande av de normer ett barn har att rätta sig efter om vuxna får bestämma. De enda lagar som råder så snart Karlsson tagit sig innanför fönstersmygen är lekens, och här finns heller inga andra gränser än fantasins. Om sedan hela hallen svämmar över eller en och annan ångmaskin flyger i luften spelar ingen roll – det är som Karlsson säger ”en världslig sak”.

I H.C. Andersens tappning är John Blund en dubbeltydig gestalt. Han har en bror som Herr Liljonkvast tycks vara besläktad med vid sidan av den John Blund som rör med sin trollspruta över barnkammaren så att döda ting börjar leva och sedan lotsar Hjalmar genom sin sagovärld.

Här ska du få se min bror, den andre John Blund! De kallar honom också för döden. Ser du, han ser inte alls så ful ut som i bilderböckerna, där han är ben och knotor! Nej, det är silverbroderi han har på rocken, det är den finaste husaruniform! En kapp av svart sammet fladdrar efter honom på hästen! Se, så han rider i galopp!²⁵

Äventyr i skymningen: Lillebror har det så bra i verkliga livet

Karlsson på taket använder sig dock av en ”Ion Plunt” av det vanliga oskyldiga slaget – flygandes med paraply utanför fönstret. Men så är också hans syfte inget annat än att figurera den gnällige Julius Jansson till en mer godmodig ”Sago-Julle”, något han också lyckas med.²⁶ När han under en av sina tjuvräder hänvisar till samme John Blund med meddelandet: ”har knykt några flär bular moste pjuda hela sagovärden ju, Ion Plunt” går det däremot inte lika bra, för vis av erfarenhet vet nog fröken Bock vem som varit i farten: ”Ion Plunt! Jo, det är snyggt! Skylla ifrån sej på andra, och så inte kunna stava heller!”²⁷

”Det individuella och det allmänna förenas i ALs sagovärld”, skriver Hans Holmberg i *Duvdrottningen* apropå om man ska tolka Skymningslandet som ett personligt svar på Görans behov eller som en värld som han och alla andra barn kan gå in i och förundras över.²⁸ När det gäller just den sagovärld som Karlsson för in i Lillebrors barnkammare – och därmed i

alla lite lagom ensamma och uttråkade läsaress sinnen – får man säga att den rakt igenom är en plats där död och förgängelse inte har att göra. Sedan må Karlssons motoriserade spöke vara hur hemskt, vilt och vackert som helst.

Karlssons uppgift i barnkammaren är heller inte att få barnet Lillebror att glida in i drömmens tillstånd, att få honom att sova eller rent av dö. Han är en rakt motsatt figur till både John Blund och Herr Liljonkvast, eftersom hans avsikt är att väcka upp både vardagen och sagolandet med buller och brak.

Den Herr Liljonkvast som ”trippar omkring lite varstans på fönsterblecken här i stan för att se, om det finns några barn, som vill följa med till Skymningslandet”²⁹ blir sedan han bytt skepnad och fått namnet Karlsson en figur som ”brukar speta omkring på taket om kvällarna och filura lite med folk”.³⁰

För detta livsförhöjande uppdrag behöver han ha hjälp av Lillebror. Filurar gör man bäst i vaket tillstånd, så något dödsrike finns det inte plats för – annat än som en grovt överdriven lek med allt som är ”hemskt” och ”dödsbringande”.

I motsats till Mios är Lillebrors väg till lyckoriket varken komplicerad eller svår. Någon ande som för honom genom rymden, ”genom dag och natt”,³¹ är han heller inte i behov av. Han behöver inte komma längre än till huset på taket, eller ens lämna sin egen barnkammare, vilket har att göra med att hans bristsituation inte är lika allvarlig som Görans eller Bosses.³² Visserligen har Lillebror det tråkigt i ensamheten på sitt rum och hans dagar kan på småpojkers vis vara ganska aviga, men några större sorger bär han egentligen inte på. Särskilt inte sedan han fått sin önskan om en alldeles egen hund uppfyllt.

Icke desto mindre är det just i skymning som Karlsson på takets ”Hejsan Hoppsan Lillebror” mestadels hörs utanför fönstret. Karlssons glada hälsningsfras påminner mycket till sin karaktär och styrka om den varmed Elsa Beskows oblyge pyssling Muntergök hälsar pojkarna Hans och Lars välkomna till en ny dag: ”Precis klockan sex ropade Muntergök sitt: ’Hej på er!’ i örat på dem och stod där så pigg och nyter, att gossarna genast blev klarvakna.”³³ Både Karlsson och Muntergök fyller en igångsättande funktion i barnens liv, men här slutar likheten. Det är knappast för att hjälpa Lillebror med läsläsningen, vilket Muntergök gör i Elsa Beskows saga, som

Karlsson kommit nedflygande från sitt stökiga hus på taket – inte heller kommer han i ottan, morgontrött som han är.

Men precis som Beskows saga kretsar särskilt sista delen i Karlsson-trilogin, *Karlsson på taket smyger igen*, till stor del kring hur den fantastiska lekkamraten ska kunna skyddas från profithungriga vuxna. Lillebror stannar hemma från en semesterkryssning med orden ”om man har en bästis, så får man väl se efter honom”.³⁴ För om det avslöjas att ”liten hemsk spion” i själva verket är världens bästa Karlsson kan han mycket väl hamna i en bur på Skansen, vilket till varje pris måste förhindras. I ”Muntergök” ser Lars och Hans med skräck på den ståltrådsbur som är avsedd för Muntergök och försäkrar: ”Nej, inte så länge vi har nävar att slåss med, ska den där herrn få röra vid dig.”³⁵

Till sist är det ändå Muntergök och Karlsson som själva klarar sig ur knipan. Muntergök genom att flyga hem till sitt sommarland, Karlsson genom att ange sig själv och på så sätt bli rik på kuppen. Han hoppas på att aldrig mer få en lugn stund, och lyckas också få Lillebror att tänka att ”kanske var det först nu som det roliga verkligen skulle börja”.³⁶ Fantasin låter sig som bekant inte fångas, åtminstone inte om man är världens bästa filurare, figurerare och tiritrerare i en och samma högt beundransvärda person.

Att kura skymning innebär allt som oftast för Lillebror och Karlsson att de vilar ut mellan upptågen på Karlssons förstukvist. Och nog kan man här känna stämningar från både Bosses ödsliga Tegnerlund och Mios Gröna Ängars ö, liksom herr Liljonkvasts Stockholm där inga vanliga människor syns på gatorna:

Det hade börjat skymma nu, och allting var så vackert. Luften var så där blå som den är på våren, alla hus såg hemlighetsfulla och spännande ut som hus gör i skymningen, parken, där Lillebror brukade leka, lyste märkvärdigt grön långt där nere, och från den stora balsampoppeln på Lillebrors gård luktade det så härligt ända upp på taket.³⁷

När Astrid Lindgren på ett annat ställe i Karlsson-trilogin skriver att ”i den där blå skymningen vilar staden på sina bleka vatten som om den hade flutit upp ur någon gammal saga och inte var verklig alls”,³⁸ ger hon läsaren en fingervisning om att gränsen inte är alldeles tydlig mellan hennes tre berättelser, även om de har olika innebörder. I motsats till Herr Liljonkvasts skymningsvarelser är de alldeles vanliga människor som befolkar gatorna i

Karlsson-böckerna tillgängliga för Lillebror när helst han vill. Stadsromantik och en smula vemod finns som en balanserande faktor i trilogin, men betraktarperspektivet är omvänt i förhållande till *Mio, min Mio*. När Bosse i bokens början längtansfullt tittar *upp* mot husen omkring Tegnérlunden tänker han att ”det satt barn tillsammans med sina pappor och mammor överallt där det lyste”.³⁹ Han vet att de äter ärtor och plättar, en lycka som inte är honom själv förunnad.

Lillebror, som på nära håll sett världens bästa plätt-tirriterare i full aktion och har sina lagom oroliga föräldrar på lagom spännande avstånd från Karlssons förstukvist, kan istället vara helt tillfreds med sin utflykt till taket. Under ett av böckernas alla bullkalas sänder han därför en glad tanke till de människor som går där *ner*.

Han kände doften från gatans blommande lindar och hörde klappret av klackar mot gatstenarna långt där nere, människor var ute och promenerade i den vackra junikvällen, och det klappret lät så sommaraktigt, tyckte Lillebror. Från husen runt omkring kom röster, kvällen var ju så stilla och allt hördes så tydligt, människorna pratade och sjöng och grälade och skrek och skrattade och grät om vartannat och visste inte att uppe på taket satt en pojke och lyssnade till alltihop nästan som till någon sorts musik. ”Nej, dom vet inte att jag sitter här med Karlsson och har det så bra och äter bullar”, tänkte Lillebror belåtet.⁴⁰

Ja, Lillebror har det så bra, så bra hos sin Karlsson på taket i levande livet.

En mycket kaxig tupp

Karlsson på taket har ett självförtroende som aldrig för ett ögonblick sviker honom. Han är världens bästa på allting man bara kan komma på, och när han i näst sista kapitlet av *Karlsson på taket smyger igen* likt en mycket nöjd torghandlare väcker Lillebror med sitt ”Här var’e världens bästa Karlsson”, framför han också en liten hemgjord lovsång över sig själv. Detta samtidigt som han flyger fram och tillbaka framför spegeln i Lillebrors rum och beundrar sig själv.⁴¹

Episoden med spegeln – liknande förekommer på fler ställen i Karlsson-trilogin – för tankarna till en annan flygande varelse, nämligen Mary Poppins. Om henne berättas det bland annat att hon ”aldrig slösade bort tiden med att vara snäll”,⁴² en egenskap som hos Lindgrens skapelse fulländats till fräckhet och inte sällan elakhet.

Mary Poppins har liksom Karlsson – och Peter Pan – mycket höga tankar om sin egen person, och tar gärna tillfället i akt att studera hur hon tar sig ut så snart hon träffar på en spegel. När hon i *Mary Poppins*, den första boken i Pamela Travers tetralogi, är ute med barnen Banks för att köpa julklappar får hon syn på sig själv i ett skyltfönster och tänker att ”egentligen hade hon då aldrig sett någon som såg så bra och förnäm ut”. Det är med en suck hon sedan sliter sig från sin ”strålande spegelbild” för att gå hem och dricka te.⁴³

Men på samma sätt som Mary Poppins nogsamt döljer sina subversiva drag bakom ett oklanderligt yttre och nekar till att hon skulle ha något att göra med alla de under som barnen Banks får ta del av, skulle det vara henne fjärran att öppet tillstå sin egenkärlek. Karlsson däremot står för full utlevelse. Utan prut bjuder han ut sina svarta korvar till stortår till försäljning, och när han i trilogins slut hamnar i tidningen kysser han häftigt sin bild och erkänner helt utan skam: ”Hoj, jag har lust att ropa hurra, när jag ser mej.”⁴⁴

Att vara utrustad med så stor tilltro till sin egen förträfflighet skulle kunna likna hybris om det vore fråga om en vanlig människa. Men eftersom det nu är en ytterst ovanlig varelse som med sin blotta närvaro erbjuder en hel värld av så mycket äventyr ett barn bara kan orka med, är det på sin plats med skryt. I den fantastiska berättelsen hör det till vanligheten att budbäraren som gör ett fantastiskt skeende mitt i vardagen möjligt vet sitt värde, och gärna påpekar det. Ett exempel vid sidan av de redan behandlade är den önskeuppfyllande och vresige Psammeaden i Edith Nesbits klassiker *Fem barn och ett sandtroll* (1902), som under sitt första möte med Robert, Anthea, Jane, Cyril och Lammet indignerat utbrister ”du pratar som om jag vore vem som helst”.⁴⁵

Karlssons salut är därför helt i klass med de som Peter Pan fyrar av redan vid sitt första möte med Wendy, John och Michael i den Darlingtonska barnkammaren: ”’Är jag inte duktig’, gol han [Peter Pan] hänfört, ’ingen är så duktig som jag!’”⁴⁶ ”Ja, jag är söt, åh, vad jag är söt!”⁴⁷

Karlsson nöjer sig inte som Peter Pan med att så ofta han kan berömma sina egna goda egenskaper. Självbeskrivningen ”världens bästa Karlsson” inbegriper att han är vacker, genomklok och lagom tjock. I dialogen med Peter Pan och Mary Poppins fungerar detta som en praktisk och hyperbo-

lisk paketylösning – och blir därmed en parodi på allt vad de engelska föregångarnas självberöm heter.

I berättelsen om Peter Pan finns det en komplikation kring ”det korrekta”, vilken senare utvecklas fullt ut under striden med Kapten Krok. Det tillkommer därför författaren själv att kommentera det drag som – vid sidan av att han på gentlemannavis sällan visar dålig stil – är Peter Pans mest utvecklade. ”Det är genant att behöva bekänna att denna Peters fåfänga var en av hans mest fascinerande egenskaper. För att vara brutalt uppriktig så har det aldrig funnits en malligare pojke.”⁴⁸ Detta skrivet innan Karlsson på taket gör entré.

I essän ”Peter Pan eller sagan om det korrekta” från 1951, kallar Per Wästberg Aldriglandet i Barries bok för ”en brokigt utstyrd barnkammare” och framhåller att ”bilderböckernas och äventyrsberättelsernas gestalter har lossnat från sidorna och smyger nu hotfullt men väluppfostrat längs väggarna”.⁴⁹

Astrid Lindgrens böcker om Karlsson och Lillebror saknar en liknande spänning. Trilogin blir ”sagan om det inkorrekta”, eftersom Karlssons avsaknad av god uppfostran är den komiska huvudpoäng varpå den säkert vilar. Kapten Kroks högsta önskan är att få se Peter Pan uppföra sig illa – hade han slagits med Karlsson på taket (vilket förvisso kan vara svårt att föreställa sig...) hade han möjligen önskat sig det motsatta.

När Peter Pan hyllar sin egen person, sker det som i exemplen ovan oftast med ett galande. I Barries bok ligger tupp-symboliken nära till hands, eftersom Peter Pan exemplifierar den manliga princip som i kampen mot ondskan, dvs. Kapten Krok, bygger på rykte, mod, makt och vaksamhet i gryningen.⁵⁰ I den sista striden på riggen Jolly Roger kallas Peter Pan tydligt nog också för ”Kuckeliku”.⁵¹

Tuppen som härjar i Astrid Lindgrens berättelse är förvisso behäftad med smått komiska mått av manschauvinism, men har inget annat uppdrag än att filura, figurera och turrirera på bästa möjliga vis. Karlsson gal titt som tätt, han är stolt och han kråmar sig som en tupp när han åstadkommit något särskilt infernaliskt. Vid ett tillfälle låtsas han rent av vara en tupp, och utstöter ett högt och ljudligt ”Kuckeliku”.⁵²

Därför behöver inte läsaren tvivla på att det enda som kan rädda världens sjukaste Karlsson från att förtvina i feber är en stor dos ”kuckelimumuck-medicin”. I konsekvensens namn får Lillebror heller inte smaka ens

en liten kaksmula, bara nöja sig med att mata Karlsson.⁵³ En budbärare från sagolandet delar naturligtvis inte med sig av sitt livselixir, allra helst inte när det är fråga om en så snål och ogin typ som Karlsson.

Det Karlsson på taket däremot bjuder Lillebror på är en liten och välgörande dos kaxighet gentemot vuxenvärlden, något som de uttalat kaxiga Peter Pan och Mary Poppins låter vara förbehållet dem själva berättelserna igenom. Här visar sig den Lindgrenska fiktionen vara långt mer sympatisk och utvecklande för ett vanligt barn än Barries och Travers, för genom sin fräckhet får Karlsson Lillebror att visa att han faktiskt också kan vara spydig och överlägsen ibland. Genom alla upptåg tar Lillebror till sig vännens kaxighet och lever ut den även när inte Karlsson finns i hans närhet.

En mycket ensam tupp

Intimt förknippad med Karlsson är en tavla med titeln ”En mycket ensam tupp”. Tuppen är målad längst ner i hörnet på en bit kartong av världens bästa tuppmålare. Som den överdrifternas och lögnens mästare Karlsson är – vid sidan av Pippi Långstrump – påstår han att han har tusentals vackra tupptavlor uppe hos sig. Sanningen är som den brukar vara när det gäller Karlsson en helt annan: ”Lillebror tittade på den lilla tuppen. Karlssons tusen tupptavlor – var det när allt kom omkring bara den här lilla tuppkraken?”⁵⁴ Kanske är det ett tragikomiskt och dubbelexponerande självporträtt Lindgren skapat åt Karlsson-figuren? Om inte annat så poängterar just tuppens närvaro på flera ställen i texten Karlssons egen ensamhet. För det hjälper inte att han försöker bräcka Lillebror genom att prata om världens mest kramiga och tjatiga mormor – utan någon vuxen som månar om honom står han i alla avseenden.

Karlsson målar också en annan tavla, med titeln ”Porträtt av mina kani-ner”. När Lillebror påpekar att bilden föreställer en räv och undrar var kani-nerna är svarar Karlsson: ”Dom är inuti räven.”⁵⁵

Detta bakvända resonemang förekommer också i Saint-Exupéry's bok *Lille prinsen*. Flygaren som möter prinsen i öknen målade som barn en gång en boaorm som höll på att smälta en elefant. De vuxna ställde sig helt oförstående till teckningen och sade att den föreställde en hatt. Lille prinsen däremot, blir fullt nöjd med att få en teckning av en låda, trots att han beställt en teckning av ett lamm. Han vet ju att lammet ligger inne i lå-

dan.⁵⁶ Liksom Lille prinsen har Karlsson problem med ett litet får. Prinsens lamm hotar att äta upp hans enda vän på planeten, en mycket högfärdig blomma, Karlssons får bråkar och krånglar när Karlsson på kvällarna ligger och räknar får för att kunna somna. Som en liten hälsning till Lille prinsen försäkrar Karlsson att han när han får tid ska måla ”Porträtt av ett elakt litet får som inte vill hoppa”.⁵⁷

Vad det handlar om hos både Saint-Exupéry och Lindgren är en hyllning till fantasins kraft, till att se världen med barnasinn i behåll. Och ingen är väl bättre på den saken än Karlsson på taket.

Ändå är Karlsson i sitt hus på taket nästan lika ensam som Lille prinsen på sin lilla planet. ”Det var en gång en liten prins som bodde på en planet, som inte var mycket större än han själv och som behövde en god vän...”⁵⁸ och ”för hur det är, kan det väl inte vara så trevligt att bo alldeles ensam i ett hus utan att någon har en aning om det”⁵⁹ som det heter med Astrid Lindgrens något mer nyktra och jordnära ord, innehåller samma sorts budskap till läsaren. Men hos Karlsson förvandlas prinsens svårmod till en parodiskt överdriven darrning på läppen. För detta med ensamhet, det är en världslig sak, när man nu har ett alldeles vanligt litet barn som man kan få med sig på upptåg när helst andan faller på.

Håll fönstret öppet

Istället för att som Peter Pan vänta på att barnkammarfönstret ska stå öppet, eller som lille prinsen söka sig fram på måfå efter en lekkamrat, tar Karlsson saken i egna händer. Han konstruerar en sinnrik ringledning mellan sitt hus och Lillebrors rum som underlättar de båda vännernas förbindelse och är en god hjälp när det är dags för bus. Som vanligt handlar det mer om Karlssons egna behov och krav än om Lillebrors – en motsatt utgångspunkt i jämförelse med den i E.T.A. Hoffmanns berättelse, där det främmande barnet lovar att komma till Cölestina och Felix så snart de längtar efter det: ”Nej, hör på, Cölestina, – fortfor det främmande Barnet, om du rätt hjertligen känner åtrå efter mig, så är jag genast hos dig[...]”⁶⁰

Någon för det vanliga barnet Lillebror tröstande utsaga kommer inte över Karlssons läppar, även om han som jag tidigare påpekat åtminstone första gången dyker upp just som Lillebror känner sig ensam och uttråkad – alltså i en slags bristsituation. Karlsson är en ytterligt opålitlig fantasivarel-

se med en ovanligt dålig timing och känsla för när han borde besöka eller försvinna från det Svantessonska hemmet. Därför är det snarare så att Karlsson genast är hos Lillebror när han själv, av någon för honom själv outgrundlig anledning, längtar efter ”liten dum pojke”. Det är detta ringledningen är till för, och på så sätt fungerar den också som en skrattpiegel till ”det främmande barnets” funktion i den fantastiska berättelsen.

”Om du ringer *en gång*”, sa Karlsson, ”så betyder det ’Kom hit genast’ och om du ringer två gånger, så betyder det ’Kom inte hit för all del’ och tre gånger betyder ’Tänk att det finns nån i världen som är så vacker och genomklok och lagom tjock och modig och bra på alla sätt som just du, Karlsson’”. [...] ”Och om du ringer som om elden vore lös”, sa han, ”så betyder det antingen att elden är lös eller också ’Nu har jag väckt dig igen, käre Karlsson, ta med dej en stor väska och kom hit och hämta alla mina leksaker... du får dom bara för det!’”⁶¹

I *Karlsson på taket smyger igen* finns också en direkt anspelning på sagans och den fantastiska berättelsens fönstermetafor, särskilt tydlig i berättelsen om Peter Pan. Alla barn som läst boken eller sett pjäsen eller Disneyfilmen om pojken som inte vill växa upp, vet hur viktigt det är att ”hålla fönstret öppet”, dvs. vara öppen för det fantastiska och tro på under mitt i vardagen. Lillebror får sig på Karlssons burdusa vis en känga när han mot alla regler stängt sitt barnkammarfönster.

En kväll står Karlsson med förebrående min utanför ytterdörren, och han godtar ingen ursäkt.

”Hur länge är det meningen att man ska behöva flyga omkring i regnet och svära, bara för att du inte kan låta ditt fönster stå öppet”, undrade Karlsson. ”Jamen, du sa ju att du skulle gå och lägga dej”, försvarade sig Lillebror, för det hade Karlsson faktiskt sagt. ”Jag trodde verkligen inte att du skulle komma ikväll”. ”Du kunde ha hoppats”, sa Karlsson. ”Du kunde ha tänkt att kanske kommer han i alla fall, den käre lille Karlsson, å, vad det ska bli roligt, ja, *kanske* han kommer [...]”⁶²

Karlsson är inget spöke, men ett barn i sina bästa år

Peter Pan är det främmande barn som tydligast uttrycker ett motstånd mot att bli vuxen. ”Jag vill alltid vara en liten pojke och ha roligt”⁶³ upprepar han vid flera tillfällen i boken, vilket inte är lika oskyldigt som det kan låta. Peter Pan är helt enkelt oförmögen att växa upp sedan han en gång för alla utestängts från barnkammaren, bortglömd av sin mamma.⁶⁴ När Wendy frågar honom om hur gammal han egentligen är, svävar han på målet: ”Jag

vet inte', svarade han motvilligt, 'men jag är ganska ung'. Han visste faktiskt inte hur gammal han var, han hade bara sina misstankar, men han sa på måfå: 'Wendy, jag rymde hemifrån samma dag jag föddes'.⁶⁵ Anledningen till att Peter rymde var att han hörde sina föräldrar diskutera vad han skulle bli när han blev stor.

Karlsson på taket har däremot ett okomplicerat förhållande till detta med ålder och växande. Då Lillebror och Karlsson möts för första gången kommenterar Karlsson Lillebrors ålder, sju år, med ett: "Bra. Fortsätt med det". På frågan om hur gammal han själv är svarar han bara: "Jag är en man i mina bästa år, det är det enda jag kan säga." Och när det gäller vilka år som är bäst är svaret lika enkelt: "'Alla,' sa Karlsson belåtet. 'Åtminstone när det gäller mej'."⁶⁶

Karlsson bekymrar sig heller inte nämnvärt över att Lillebror, som den vanliga stackars människa han är, en gång kommer att växa upp och bli en vuxen. Här utgör Astrid Lindgrens Karlssonböcker en nästan tröstande replik till de fantastiska berättelser där motsatsen mellan barndom och vuxenskap tematiseras.

I Barries berättelse är två år början till slutet – det är då ett barn vet att han eller hon måste bli stor.⁶⁷ Saint-Exupéry tillfogar i sitt förord till *Lille prinsen* att "Alla stora har en gång varit barn. (Men det är inte många av dem som kommer ihåg det)."⁶⁸

Cölestinas och Felix fader Herr von Brakel minns sin barndom, dock först sedan han hamnat på dödsbädden. Med sorg i hjärtat avslöjar han att det främmande barnet besökte honom när han var i deras ålder: "Men huru det sedan öfvergifwit mig, detta kan jag allsinte påminna mig och icke heller förklara för mig sjelf [...]"⁶⁹

I Travers bok är Mary Poppins det stora undantaget från regeln att ett barn – under vanliga omständigheter – från och med ett års ålder inte längre förstår vad naturen och alla djur säger.⁷⁰

Karlsson påminner om Mary Poppins såtillvida att han liksom hon är "fryst" i sin egen obestämda ålder, utan att han för den skull är behäftad med någon annan egentlig magik än att kunna flyga. Till skillnad från Peter Pan, som hyser en oresonlig vrede mot alla vuxna, och Lille prinsen, som under sin resa mellan olika planeter träffar idel konstiga och besynnerliga vuxna, har Karlsson inget direkt otalt med dem. Han vet istället hur man

gör för att befria vuxna från förstelningens bojor och få dem att bli mindre konventionella och fantasilösa.

När Karlsson hänvisar till sin universalbehandling alla kategorier, strax innan han öppnar sagolandet med alla "mystikusarna" på vid gavel för Husbocken och Sago-Julle, talar han inte bara om lite stelhet i kroppen: "Jag lovar dej att jag ska få farbror Julius rask och rörlig som en vint-hund...det finns tre sätt'. 'Vilka då sätt', frågade Lillebror misstänksamt. 'Tirriteras och filuras och figureras', sa Karlsson, 'nån annan behandling behövs inte'."⁷¹

Frånvaron av föräldrar är en förutsättning för att fantasin ska verka till fullo i de böcker jag jämför Karlssontrilogin med. Så också i Astrid Lindgrens böcker om Karlsson på taket. Men eftersom de ställföreträdande fröken Bocks och farbror Julius *närvaro* är en förutsättning för att driften med sagolandet ska fungera så väl som den gör, blir hela Karlsson-trilogin en hyllning till barndomslandet som *idé* – inte till en barndom som man nödvändigtvis måste växa ifrån. För vilka är det om inte det omaka och vid åtminstone första anblicken genomtråkiga vuxenparet som påskyndar äventyren genom att så gärna tro på och låta sig förskräckas av Lillspöket i Vasastan, gubben i månen eller Skraggan i skymningen? Som för att riktigt förstärka fröken Bocks och farbror Julius något bisarra kärlek till spökerier, låter Astrid Lindgren dem vara helt kallsinniga till allt som står i tidningen:

"Dom tror att dom kan smälla i folk vilka galenskaper som helst", sa han [farbror Julius, min anm.]. "Och dom skriver också precis vad som helst, bara för att folk ska köpa lösnummer. Spion... urfånigt! Inte har väl fröken Bock sett till nån spion eller flygande tunna i dom här krokarna?"⁷²

Samma ointresse visar fröken Bock också Karlsson, sedan det gått upp för henne att han inte är något spöke, utan blott en flygande pojke. När Karlsson stiger till väders befriad från sin ruskiga spökdräkt utbrister hon förbittrat: "Propellrar och manickar och jag vet inte allt vad ungar ska ha nu för tiden! Snart flyger dom väl till månen också, innan dom ens har börjat skolan!"⁷³

Astrid Lindgren driver överhuvudtaget med begreppet "påhitt" och med hur hennes figur Karlsson på taket är att uppfatta. Vid mötet mellan Lillebrors kamrater Gunilla och Krister och "låtsaskamraten" får alla som påstår att Karlsson är en inbillning svar på tal då denne "skälmskt" kniper Gunilla i kinden och frågar "Vad är det här för ett barnsligt litet påhitt då".⁷⁴ Sam-

ma Karlsson vet hur man med endast ett litet munspel får fram hjärtskärande toner ”från en annan värld” – Astrid Lindgren vet hur man gäckar läsaren på bästa vis. Detta visar sig särskilt när hon i samband med ”mystikusarnas” gradvisa inträde i berättelsen inflikar kommentarer som denna: ”och så var det ingenting övernaturligt alls, utan bara Karlsson på taket.”⁷⁵

Olle Holmberg tar upp detta med ”påhitt” i *Skratt och allvar i svensk litteratur*, och skriver att man inte kan ta miste på hur Astrid Lindgren ställer sig på Karlssons sida i hans som det heter ”mycket filosofiska replik till de s.k. verklighetsmänniskorna som betvivlar hans existens [...]”. Holmberg inflikar att ”Vad är han om han inte är ett påhitt? Det kan man fråga om mycket i sagor, i romaner, i religionen själv.”⁷⁶

I en intertextuell analys av Peter Pohls *Janne, min vän* visar Bettina Kümmerling-Meibauer hur Pohls handlingscentrum Janne ingår en litterär dialog med Astrid Lindgrens Pippi Långstrump och E.T.A. Hoffmanns främmande barn. En springande punkt är de tre gestalternas androgynitet.⁷⁷ Karlsson på taket är obestriddigen av manligt kön, men det sätt varpå olika personer uppfattar hans ålder påminner en del om hur barnen von Brakel i Hoffmanns berättelse ser på det främmande barnet utifrån sina respektive kön. För Lillebror är Karlsson bara ”Karlsson”. Lillebrors föräldrar, syskon och kamrater är övertygade om att det är en liten tjock farbror de har att göra med.⁷⁸ Andra utomstående personer uppfattar genomgående Karlsson som en liten pojke; en brandsoldat tycker sig se *två* små pojkar när han ska hämta ner Lillebror från taket i första delen av Karlsson-trilogin⁷⁹ och Herr Peck från Sveriges Radio Televisionen ser honom som ”en ganska lustig unge” och menar att ”man skulle kunna ha honom med i något barnprogram”.⁸⁰ I den tidningsartikel som återger hur Karlsson själv kommer och begär att få sin tiotusenkronorsbelöning står det bl.a.: ”såvitt vi kan förstå är den här ’spionen’ bara en ovanligt tjock liten skolpojke [...]”.⁸¹

Fröken Bock tycker först att Karlsson ser ut som en liten tjock farbror, men hon blir snart förvissad om att Karlsson är den ”otäckaste lilla pojklummel” hon träffat i sitt liv, och behandlar honom därefter. När Farbror Julius antrar scenen ser han bara en liten klasskamrat till Lillebror framför sig – att han ser ganska märkvärdig ut för att vara i sju-åtta-årsåldern faller honom aldrig in.⁸² Vilken slutsats kan man dra av det? Samma som ovan: är man insatt i sagolandets *verkliga* mysterier krävs det större under än de en liten propeller och ett apart utseende indikerar för att man ska ta dem till sig.

Att flyga är ingenting som vilken hösäck som helst kan Karlssons utseende är i sig ett brott mot hur ett flygkunnigt främmande barn och andra lika flygkunniga sagoväsen oftast brukar gestaltas i den fantastiska berättelsen. Men det största genrebrottet står ändå hans propeller på ryggen för, och här kan man verkligen tala om ett fadermord på symboliken i begreppet "fantasins vingar". När Karlsson talar om att motorn hackar, att han måste rundsmörjas och läggas in på verkstad, eller när han ger Lillebror ett varningens ord om att inte stoppa in fingrarna i propellern⁸³ – då desavoueras själva magiken i att kunna flyga. Läsaren får heller aldrig veta vad det är för en fantastisk reparatör som håller Karlssons flygförmåga intakt.

Det främmande barnet svävar fram över skog och äng i aftonrodnaden,⁸⁴ och Mary Poppins seglar iväg över körsbärsträd och hustak med hjälp av västanvinden.⁸⁵ Den kerubliknande Karlsson puttrar däremot fram på en kort sträcka mellan sitt hus på taket och Lillebrors barnkammare. Han är i stort inte mer än en förmänskligad manick, vad själva flygtekniken beträffar.

Amoraliteten personifierad spekulerar också Karlsson över ifall han ska orka med Lillebror eller inte, och tillägger därvid frankt: "Men det finns alltid den utvägen att jag kan tippa av dej, om jag känner att det inte går."⁸⁶ Här ansluter han sig till sin lika amoraliska föregångare Peter Pan som mer månar om sin egen njutning av flygturen till Aldriglandet än han bryr sig om huruvida barnen Darling klarar luftstrapatserna eller inte.⁸⁷

I Barries berättelse kan flygförmågan överföras till vanliga barn, bara de lär sig ett knep: "'Man måste tänka underbara tankar', förklarade Peter, 'och så lyfter de en upp i luften.'⁸⁸ Samma symbolik finns hos Pamela Travers, fast omformulerat till "skrattgas".⁸⁹ Astrid Lindgren ansluter sig istället till E.T.A. Hoffmann och H.C. Andersen, eftersom hon inte låter Lillebror, Bosse eller Göran flyga utan att hålla ett fast grepp kring sina sagoväsen. Karlsson är liksom sina fantastiska föregångare oberoende av både rum och tid⁹⁰ – en suveränitet så god som någon. Hos Karlsson är den manifesterad i att han inte äger någon klocka och kommer "ungefär" – vilket kan vara när som helst.⁹¹ Konsulterar man ett symbollexikon kan man läsa att förmågan att flyga är intimt förknippad med denna suveränitet.⁹² Men i Karlsson-trilogin bryts varken tidens eller rummets enhet, och därför är det särskilt konsekvent att Lillebror heller aldrig får lära sig att flyga själv. För som Karlsson säger: "jag vill inte råda vilken hösäck som helst att försöka."⁹³

Ondska, sorg och humor – från ambivalens till renodling

Peter Pan och Wendy framstår som en berättelse som inte riktigt vet vilket ben den ska stå på. Den är allvarsam genom sin tematisering av barndomsbegreppet, humoristisk med sina inslag av nonsens, hemsk som ett värsta rövardrama – alltsammans i en salig blandning.⁹⁴ Kapten Krok hugger verkligen huvudet av folk, blodet flyter, och som några av de mer kända tyranner historien i vår egen verklighet begåvat oss med, är han oändligt ensam. Försedd med en järnkrok istället för högerhand behandlar han sina mannar som hundar. Han beskrivs som mycket stilig och artig, omgiven av en hövisk elegans.⁹⁵

Det finns en stor ambivalens i Kapten Krok-figuren. För hur grym han än är, hur mycket romantisk melankoli han än utstrålar, kan man som läsare inte riktigt ta honom på allvar. Detta får tillskrivas brister i eller poänger med Barries sätt att hela tiden bryta sin egen fiktion genom att kommentera den med något som verkar vara stundens varierande infall.

Astrid Lindgren håller däremot ordning på stämningarna. ”Man urskiljer här den spännvidd mellan det romantiskt känslolösa och det burleskt folkliga som bildar polerna i hennes författarskap och som kännetecknar hennes val av citat”, skriver Vivi Edström angående Lindgrens visor och sånger, i en essä som behandlar de poetiska intertexterna i Astrid Lindgrens författarskap.⁹⁶

Det finns, som jag tidigare sökt påvisa, spår av *Peter Pan och Wendy* i Karlsson-böckerna men också i *Mio min Mio*, på samma sätt som det finns vissa gemensamma språkliga uttryck och frågeställningar som utkristalliseras i både *Mio min Mio* och Karlsson-böckerna. Aldriglandet är t.ex. en ö liksom Gröna Ängars ö, och både *Peter Pan och Wendy* och *Mio, min Mio* innehåller referenser till herdeguden Pan. Böckerna skildrar också en hemkomst och en kamp mot ”det onda”.

I den järnkloutrustade Riddar Katos Landet Utanför finns ingen tvetydighet, bara renodlad ondska och sorg. I Karlsson-böckerna tillåts däremot inga farligare skurkar än tjuvarna Fille och Rulle att ta sig in – ondskan i Landet Utanför och hoten mot Aldriglandet är och förblir utanför det sago-land som Karlsson befattar sig med. I Lillebrors barnkammare håller Karlsson på taket ordning på hemskheterna genom att vällustigt parodiera dem.

Kapten Kroks skräck för tidens gång, symboliserad av krokodilen med en tickande klocka i magen⁹⁷ är i *Mio, min Mio* omvandlad till en tusenårig förstelning, som bryts först när Mio hugger svärdet i Katos hjärta.⁹⁸

Barrie låter Peter Pan vara härförare över ”de borttappade pojkarna” i Aldriglandet, vilket i engelskt original kallas ”Never-Neverland”, dvs. ”Drömlandet” i bildlig bemärkelse. Detta kan liknas vid ett alla vanliga pojkars önsketillstånd, men som den spretande text *Peter Pan och Wendy* är, är det möjligt att tolka de borttappade pojkarna som döda.⁹⁹ Denna gång är Lindgrens replik tung att ta till sig. De borttappade pojkarna – som för övrigt flyger lika bra som Peter Pan – blir till de bortrövade barnen i *Mio, min Mio*. Förtrollade till fåglar kretsar de över mörka vatten, och som det heter hos Lindgren: ”aldrig har jag hört något så sorgligt som deras skrik. Å, jag tyckte så synd om dem! Det lät som om de ropade på hjälp. Det lät som om det var förtvivlade och grät.”¹⁰⁰

Modern och ”Morsan” – sagolandet är en världslig sak

När Peter Pan första gången flyger in hos barnen Darling gråter han faktiskt, och det är också för att de borttappade pojkarna behöver en mamma som han hämtar Wendy till Aldriglandet.¹⁰¹ På dagarna är hennes bröder och de andra pojkarna ute på äventyr bland sjörövare och indianer, Wendy själv har jämt sjå med att sköta en moders alla sysslor i det mycket ombonade hemmet under jorden.

Peter Pan och Wendy handlar lika mycket om behovet av trygghet som om utlevande av pojkdrömmar, eftersom sänggående klockan sju och godnattsaga framställs som ett lika stort äventyr som någonsin striden med den hemska Kapten Krok. Över Aldriglandet svävar nämligen den frånvarande modern som en osalig ande. Och hon ger inte pojkarna någon ro i själen förrän de flugit hem till barnkammaren igen. Peter Pan undantagen, eftersom han känner sig sviken en gång för alla. Peter Pan kan annars synas avundsvärd, men när han i slutet av Barries bok ser på hur de andra barnen mottages av herr och fru Darling vid hemkomsten, avslöjas genom en enda scen hela berättelsens djupa dimensioner av sorg:

En skönare syn hade nog aldrig funnits, men det fanns ingen som såg den mer än en främmande pojke som stirrade in genom fönstret. Han upplevde otaliga hänförelser som andra barn aldrig får vara med om, men han tittade genom fönstret på den enda lycka från vilken han för evigt måste vara utestängd.¹⁰²

Karlsson på taket är lika utestängd från en moders omsorg som Peter Pan, men som så mycket annat bekymrar det honom inte nämnvärt. Liksom i *Peter Pan och Wendy* finns dock också ”vardagslekar” med som en kontrast till alla upptåg; uppe i Karlssons lilla hus lägrar sig stillheten när Karlsson och Lillebror syr languetter på spökdiräkter, steker äpplen och kokar kaffe i skenet av fotogenlampan.

Karlsson är också mycket intresserad av Lillebrors mamma. Trilogin igenom anmärker han på hennes ”konstiga idéer”, samtidigt som han så snart han har tillfälle till det gärna låter sig utsättas för samma behandling som Lillebror: ”Har du hört? Kör hon med dej också på det där viset jämt, stackars barn?’ Sedan myste han belåtet. ’Det är bra, att hon kör med mej också, för det ska vara rättvist, annars är jag inte me!’”¹⁰³

Nej, Karlsson är inte med när det alltför mycket uppenbarar sig att han är utanför. Kanske har han ändå en liten längtan efter ”den frånvarande modern”? ”Jag vill att du ska vara som en mor för mej”,¹⁰⁴ uppmanar han Lillebror och han vet också vad det vill säga att vara riktigt ompysslad: ”Jag vill ha liksom ett varmt litet bo.”¹⁰⁵

Problemet med den frånvarande modern tar Karlsson strax därefter bokstavligt talat i egna händer: med hjälp av lägenhetens alla handdukar och en mattpiskare tillverkar han sig en ”morsa” av sällan skådat slag. Här når också Karlsson-trilogins accelererande grovkomik och drift med sagolandet sin absoluta höjdpunkt. Vivi Edström påpekar att ”det skräckfyllt ry-sansvärda” har en uppenbar dragningskraft på Astrid Lindgren.¹⁰⁶ I *Karlsson på taket smyger igen* firar allt vad skräck heter sin triumf med en ”hemsk och fruktansvärd och dödsbringande” mumie, som ska ”skrämma slag” på inbrottstjuvarna Fille och Rulle men får Lillebror att fnissa när Karlsson ömt klappar henne på kinden: ”Hoj, hoj, hon är så lik mor min, så jag tänker kalla henne för Morsan.”¹⁰⁷

Under nattens gång släpar sedan Karlsson ”morsan” efter sig i ett koppel – och vad är väl detta annat än ett fadermord, eller snarare ”modermord”, i groteskens spår, på all den längtan efter omvårdande mödrar som genom-syrar inte bara den fantastiska berättelsen utan också barnlitteraturen i stort?

*

Mellan raderna i Karlsson-trilogin kan man läsa in idén om att paradiset mycket väl kan upplevas på jorden. Den obändigt barnsliga drömmen om att nå Mios land i fjärran, Peter Pans äventyrliga Aldrigland, Herr Liljonkvasts sorglösa Skymningsland och John Blunds dubbeltydiga främmande land – den lär Karlsson Lillebror att uppfylla av egen kraft på plats och ställe. Det är som om Karlsson vill säga oss att just där, mellan den obäddade sängen och kökets smaskiga köttbullar i verkliga livet, hör den också hemma.

Verkligheten kan vara nog så fantastisk, bara man har ett öppet sinne och kanske också lite ”tirriteringsgrejor” till hands. När allt kommer omkring är Sagolandet en världslig sak.

Noter

1. Eva von Zweigbergk, *Barnboken i Sverige 1750–1950*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1965, s. 462.
2. Keth Strömdahl, ”Världens bästa storskrutare. Karlsson på taket uppfyller önske-drömmen – och framkallar kaos”, *Hufvudstadsbladet*, 29 okt. 1994.
3. Vivi Edström, *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1992, s. 127.
4. Eva Adolfsson, Ulf Eriksson, Birgitta Holm, ”Anpassning, flykt, frigörelse: barnboken och verklighet”, *En bok om Astrid Lindgren*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1977, s. 51–52.
5. Lars Bäckström, *Mannen utan väg och hans kusin Vitamin*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1991, s. 100.
6. Bäckström, s. 148.
7. Edström, s. 124.
8. Edström, s. 120.
9. Se bl.a. Maria Nikolajevas avhandling *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1988.
10. E.T.A. Hoffmann, *Det främmande barnet* (1817), i *Barn-Sagor, hwilka äfwen kunna läsas af Fullwuxna. Af Hoffmann, Fouqué, Arndt, Grimm m.fl. (1821)*, i *Nöjsam läsning för barn 1*, red. Helene Ehriander och Birger Hedén, Studentlitteratur, Lund 1995, s. 221.
11. Under rubriken ”Mission impossible – barnlitteraturforskningens dilemma” i *Läsebok. En festskrift till Ulf Boëthius*, Stockholm/Stehag 1993, s. 19 f., resonerar Boel Westin bl.a. kring Perry Nodelmans teorier om barnlitteraturens imitativa drag. I sammanhanget tar hon upp Harold Blooms *The Anxiety of influence* (1972): ”Vad Bloom menar är att varje nydanande diktare måste ’felläsa’ eller göra upp med det litterära arvet för att själv kunna skapa ett nytt verk. Ingen text existerar eller talar i ett tomrum, för talandet krävs att texten placerar sig inom den litterära traditionen, inom ett system av texter och vidare – för att vara nyskapande – begår ett ’fadermord’ på dessa texter”.

12. Staffan Bergsten, *Mary Poppins and Myth*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1978, s. 27 f.
13. Anders Olsson och Mona Vincent, "Intertextualitet – möten mellan texter" i *BLM* nr 3 1984, s. 156, s. 162. Citatet vilar på Julia Kristevas definition av begreppet intertextualitet.
14. *Ibid.*, s. 159.
15. Uttrycket är Kjell Espmarks i *Dialoger*, Norstedts, Stockholm 1985, s. 27.
16. Edström, s. 120.
17. I artikeln "Dialogen inom barnlitteraturen. De intertextuella studiernas möjlighet", *Tidskrift för litteraturvetenskap* nr 4, 1988, s. 12 f., skriver Maria Nikolajeva om möjligheten att se på en författares hela produktion som en intertext till det verk man analyserar. I Astrid Lindgrens fall görs det gång på gång, jag nöjer mig med att studera de två verk som jag tycker är särskilt relevanta i sammanhanget.
18. Astrid Lindgren, *Mina Påhitt. Ett urval från Pippi till Emil*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1971, s. 7.
19. Astrid Lindgren, *Nils Karlsson-Pyssling*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1983 (1949), s. 43.
20. *Ibid.*, s. 32.
21. Astrid Lindgren, *Mio, min Mio*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1995 (1954), s. 14.
22. *Ibid.*, s. 182 f.
23. H.C. Andersen, *Sagor och historier. Andra samlingen*, Tidens förlag, 1954 (1847), s. 58.
24. Lindgren, *Nils Karlsson-Pyssling*, s. 41.
25. Andersen, s. 68 f.
26. Astrid Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, Rabén & Sjögren, 1983 (1968), s. 92.
27. *Ibid.*, s. 104 f.
28. Hans Holmberg, "Om Astrid Lindgrens sagoform", *Duvdrottningen. En bok till Astrid Lindgren*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1987, s. 72.
29. Lindgren, *Nils Karlsson-Pyssling*, s. 32.
30. Astrid Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1983 (1955), s. 74.
31. Lindgren, *Mio, min Mio*, s. 18.
32. Per Beskow skriver under rubriken "Landet som icke är" i *Duvdrottningen. En bok till Astrid Lindgren*, s. 53, angående Pippi Långstrump och Karlsson på taket att "Det handlar också om barn som behöver en lekkamrat [...]". I *Astrid Lindgren. Vildtoring och lägereld*, s. 123, slår Vivi Edström fast att "Gemensamt för Karlsson och de andra fantasifigurerna hos Lindgren är att de dyker upp när livet känns lite trist och tomt."
33. Elsa Beskow, *Muntergök*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1955 (1919), s. 12.
34. Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, s. 43.
35. Elsa Beskow, s. 21.
36. Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, s. 195.
37. Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 71.

38. Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, s. 50.
39. Lindgren, *Mio, min Mio*, s. 14.
40. Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, s. 52.
41. *Ibid.*, s. 160.
42. Pamela Travers, *Mary Poppins*, Almqvist & Wiksell Förlag AB, Stockholm 1977 (1934), s. 165.
43. *Ibid.*, s. 149 f.
44. Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, s. 188.
45. Edith Nesbit, *Fem barn och ett sandtroll*, Natur och Kultur, Stockholm 1982 (1902), s. 16.
46. J.M. Barrie, *Peter Pan och Wendy*, Almqvist & Wiksell Förlag AB, Stockholm 1983 (1911), s. 42. Jag har utgått från Jadviga Westrups översättning eftersom den bäst tycks överensstämma med Barries original, vad gäller namn. Åke Runnqvist har i sin översättning från 1951 (*Peter Pan*) döpt om Wendy till Lena och kallar Neverland för Landet Ingenstans.
47. *Ibid.*, s. 57.
48. *Ibid.*, s. 42.
49. Per Wästberg, *Enskilt arbete*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1952, s. 129.
50. J.C. Cooper, *Symboler. En uppslagsbok*, Forum, Stockholm 1990 (1978), s. 213.
51. Barrie, s. 219 ff.
52. Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 100.
53. *Ibid.*, s. 64 ff.
54. *Ibid.*, s. 63.
55. Astrid Lindgren, *Karlsson på taket flyger igen*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1981 (1968), s. 92.
56. Antoine de Saint-Exupéry, *Lille Prinsen*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1970 (1945), s. 14 f.
57. Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, s. 51.
58. Saint-Exupéry, s. 20.
59. Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 12.
60. Hoffmann, s. 220.
61. Lindgren, *Karlsson på taket flyger igen*, s. 103 f.
62. Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, s. 65.
63. Barrie, s. 45. Detta är första gången Peter Pan uttalar sitt credo, vilket sker i samband med att han berättar sin bakgrundshistoria för Wendy.
64. I J.M. Barries *Peter Pan i Kensington Gardens* från 1906 (svensk översättning av Jadviga P. Westrup 1982) kan man läsa hur det går till och om Peters liv bland fåglar och älvor på en ö i sjön Serpentina i Kensington Gardens.
65. Barrie, *Peter Pan och Wendy*, s. 45.
66. Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 16.
67. Barrie, s. 5.
68. Saint-Exupéry, s. 7.
69. Hoffmann, s. 234.

70. Travers, s. 117 ff.
71. Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, s. 60.
72. Ibid., s. 81.
73. Lindgren, *Karlsson på taket flyger igen*, s. 119.
74. Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 103.
75. Ibid., s. 112.
76. Olle Holmberg, "Astrid Lindgren, låtsandet och det ensamma barnet", *Skratt och allvar i svensk litteratur*, Aldus/Bonniers, Stockholm 1963, s. 213.
77. Bettina Kümmerling-Meibauer, "Det främmande barnet. En intertextuell analys av Peter Pohls Janne, min vän", *Barnboken* 1994:2, s. 9 ff. Kümmerling-Meibauer hänvisar till Ulla Lundqvists *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextioital till nittioital*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1994, s.198 ff.
78. Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 149.
79. Ibid., s. 89.
80. Lindgren, *Karlsson på taket flyger igen*, s. 149.
81. Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, s. 183.
82. Lindgren, *Karlsson på taket flyger igen* och *Karlsson på taket smyger igen*.
83. Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 20.
84. Hoffmann, s. 216 ff.
85. Travers, s. 167.
86. Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 58 f.
87. Barrie, s. 62 ff.
88. Barrie, s. 57.
89. Travers, s. 32.
90. Edström, s. 124.
91. Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 117.
92. Cooper, s. 52.
93. Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 14.
94. Se också Per Wästbergs resonemang i *Enskilt arbete*, s. 120–132.
95. Barrie, s. 82.
96. Vivi Edström, "Älvsborgsvisan och Divina Commedia. Astrid Lindgren och poesin", *Läsebok. En festskrift till Ulf Boëthius*, s. 28.
97. Alison Lurie, *Don't tell the Grown-ups. Subversive Children's Literature*, Little, Brown and Company, Boston 1990, s. 130.
98. Lindgren, *Mio, min Mio*, s. 162.
99. Lurie, s. 131.
100. Lindgren, *Mio, min Mio*, s. 90.
101. Barrie, s. 39 ff.
102. Ibid., s. 245 f.
103. Lindgren, *Karlsson på taket flyger igen*, s. 158.
104. Lindgren, *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 56.

105. Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, s. 83.
106. Edström, *Vildtoring och lägereld*, s. 35 f.
107. Lindgren, *Karlsson på taket smyger igen*, s. 134.

Exotisk vardag

Anna Riwkin-Bricks och Astrid Lindgrens fotografiska bilderböcker

Helene Ehriander

Anna Riwkin föddes 1908 i den vitryska staden Gomel och kom tillsammans med sin familj till Sverige 1914 efter en kort mellanlandning i Tyskland. Efter att ha slutat Whitlockska samskolan, studerade hon dans i tre år, arbetade därefter ett år på en konfektionsfirma och kom sedan som praktikant till dåvarande hovfotografen Benkow i Stockholm 1927. Efter ett år som praktikant öppnade Anna Riwkin egen ateljé och hon bad då sina vänner i Stockholms konstnärliga kretsar, bland andra skribenterna kring den litterära tidskriften *Spektrum* som hennes bror Josef varit med om att starta, att de skulle låta sig fotograferas hos henne. Dessa vänporträtt ställde hon ut i fönstret på Kungsgatan 37 och på så vis spreds ryktet om att hon var en duktig fotograf som intellektuella och berömda personer gärna lät sig fotograferas av. Förutom porträtt blev dansbilder det speciella intresset under hela hennes yrkesverksamma liv.¹

Mitt emot Anna Riwkins ateljé låg RFSU (Riksförbundet för sexuell upplysning) där Elise Ottesen-Jensen verkade som ordförande. De två kvinnorna fann varandra och Ottar drog med Anna Riwkin på två föredragsturnéer i Norrland. Anna Riwkin tog bilder till Norrlandsreportage och på så vis blev hon med tiden en anlitad reportagefotograf för *Vi* och *Se*. Under en sådan reportageresa tillsammans med Elly Jannes upptäckte de den lilla flickan Elle-Kari. Hur det gick till har Elly Jannes berättat i artikeln ”Anna Riwkin” i tidningen *Bild-Vi* 1993:

Det var april och snö och vi bodde i hennes föräldrars torvkåta och hade den lilla pigga ungen runt oss dygnet om. Anna, som inte hade några egna barn, förälskade sig omedelbart i henne och följde henne med kameran i alla hennes lekar.

Det var först senare som vi upptäckte att det gömde sig en barnbok i den bildsviten. Det behövdes vissa kompletteringar för att de enskilda bilderna skulle kunna fogas samman till en berättelse, så Anna återvände ett halvår senare på egen hand för att ta bilder utifrån en lista som jag arbetat ut i detalj.²

Elle-Kari (1951), med text av Elly Jannes, var inte bara Anna Riwkins första bilderbok i en lång rad, utan även den första svenska fotografiska bilderboken överhuvudtaget där verkliga barn skildrades i en sammanhängande berättelse. Det var en av de första stora utlandssuccéerna och dessutom den bok som inledde den moderna samtryckseran. Den översattes till 18 språk och i USA, England och Tyskland nådde förstaupplagorna 25 000 exemplar med åtskilliga omtryck senare.³ 1963 fick Anna Riwkin Elsa Beskow-plaketten för sina fotografiska bilder till böckerna om barn i främmande länder. Det var första gången någon fick utmärkelsen för fotografiska bilder och i juryns motivering stod bland annat: ”för hennes samlade produktion av fotografiska bilderböcker, vilka bidragit till att öka och vidga förståelsen för barn i främmande miljöer”.⁴

Tillsammans med sin man Daniel Brick gjorde hon böcker om Palestina och Israel. Israel var det land som låg henne närmast om hjärtat, det enda land som fick två bilderböcker, och det var dit hon reste när hon gav sig ut på sin sista resa, väl medveten om att den tärande cancer inte gav henne lång tid kvar att leva. Anna Riwkin-Brick dog 1970 i Israel och hennes efterlämnade fotografiska material finns idag på Fotografiska Museet i Stockholm.

Anna Riwkins fotografiska bilderböcker är samtida med till exempel Birgitta Larssons böcker om barn i främmande länder. Dessa små illustrerade textböcker syftade till att ge unga läsare en stimulerande kontakt med verklighet och vardagsliv hos jämnåriga jorden runt. Bokserien ”Barn i främmande länder” tillkom i samråd med UNESCO för att öka det internationella samförståndet också mellan barnen och lära dem förstå hur folk i andra länder lever, tänker och tycker.⁵ Böckerna är korta, satta med stor stil och motiviskt lika Anna Riwkins bilderböcker.

Den franska fotografen Dominique Darbois (f. 1925) gjorde reportageresor för veckopressen, vilket ledde till en rad fotografiska bilderböcker om barn i andra länder. Hennes första bok utkom 1960, det vill säga några år efter Anna Riwkins första bok. Böckerna är på flera sätt mycket lika Anna Riwkins men de skildrar, med ett undantag, andra länder. Handlingen i Dominique Darbois’ böcker utspelas i Afrika, Tahiti, Ryssland, Indien, Kuba och Japan.⁶ *Noriko, en japansk flicka* (1961, på svenska 1972)⁷ ligger, särskilt bildmässigt, bitvis nära Anna Riwkins och Astrid Lindgrens *Eva möter Noriko-San* (1956).

För äldre barn och ungdomar utgav vid denna tid Svensk Lärartidnings Förlag i Saga-serien flera böcker med samlingsbeteckningen ”Äventyr i andra länder” – berättelser om hur barnen lever jorden runt. Dessa har olika författare och är översatta till svenska, men motiven är även här likartade och syftet är uppenbarligen det samma. ”Trenden” att skriva på detta sätt om barn i andra länder var med andra ord internationell och berörde läsare i alla åldersgrupper. Ett bevis på denna internationella anda är också att Anna Riwkins böcker översattes till ett stort antal språk och har placerats i många länder.

Samarbetet med Astrid Lindgren

Första gången Anna Riwkin och Astrid Lindgren träffades var i samband med utgivningen av *Elle-Kari* då Astrid Lindgren arbetade som förlagsredaktör på Rabén & Sjögren. Astrid Lindgren har berättat för Ulf Bergström i boken *Anna Riwkin. Möten i mörker och ljus* om att det som ledde till samarbetet mellan henne själv och Anna Riwkin var att Anna Riwkin kom hem från Japan med fina bilder som Rabén & Sjögren ville publicera men att det saknades en textförfattare till boken. Anna Riwkin varken ville eller kunde skriva texten själv och så kom det sig att Astrid Lindgren skapade berättelsen om Eva och Noriko-San utan att någonsin ha varit i Japan. ”– Jag kan nog säga att jag blev tvingad in i samarbetet med Anna, förklarar Astrid Lindgren. ’Du måste göra det!’, hette det från förlagets sida. Nu i efterhand kan jag säga att jag inte tycker om alla böcker som vi gjorde. *Marko bor i Jugoslavien* är jag inte alls förtjust i.”⁸

I TV-programmet *Anna Riwkin – en främmande fågel*⁹ omtalade Astrid Lindgren Anna Riwkins märkliga förmåga att återge barn och gamla och att hon var mest intresserad av dessa ytterligheter. Vidare berättade Astrid Lindgren att Anna Riwkin sagt till henne att eftersom Elly Jannes inte ville skriva flera böcker så fick Astrid Lindgren göra det annars blev det inga. Astrid Lindgren sade också att hon tycker dessa böcker blev bra och säkert är det ett skäl till att deras samarbete kom att omfatta nio bilderböcker, även om Astrid Lindgren nu efteråt inte tycker lika mycket om dem alla.

Kerstin Kvint, som arbetade tillsammans med Astrid Lindgren på Rabén & Sjögren från och med 1952, har berättat om arbetsordningen. Anna Riwkin stormade in på förlaget med en ny idé, fick det planerade projektet god-

känt av Rabén & Sjögrens ledning och reste därefter hon iväg för att skaffa fram det fotografiska bildmaterialet. Ibland följde Astrid Lindgren med eller kom resande efter, men det var inte alltid. Anna Riwkin och Astrid Lindgren valde tillsammans de bilder som kom att ingå i den färdiga boken.¹⁰ Förmodligen anpassade då Astrid Lindgren texterna efter de valda bilderna och berättelsen fick på detta sätt sin slutgiltiga form.

Sammanlagt utgavs 14 böcker i samma serie. *Elle-Kari* är alltså den första och på sätt och vis mönsterbildande. Samarbetet mellan Anna Riwkin och Astrid Lindgren inleddes, som tidigare nämnt, med *Eva möter Noriko-San* (1956) och en detalj i detta sammanhang är att SAS sponsrade utgivningen mot att det på bilderna tydligt skulle synas att det var ett SAS-plan som Eva flög i till Japan.¹¹ I denna bok börjar handlingen i Sverige och resan till Japan sker förmodligen endast i Evas fantasi, trots att de fotografiska bilderna gärna får oss att tro att det är på riktigt. Boken har något större format än de andra och det är också den enda som har ett färgfoto på omslaget.

År 1958 utgavs *Sia bor på Kilimandjaro*. Sia var i verkligheten dotter till chaggafolkets kung, i boken har hon dock en annan pappa, och med denna bok hittar serien sin form och sin stil; ett barn i en främmande miljö presenteras för läsaren mitt i sin egen vardag med lekar och arbete, familj och kamrater samt eventuellt någon högtidlighet. Handlingen i böckerna är av sådan karaktär att det är lätt för läsare i andra länder att identifiera sig och förstå vad det är som händer. Sia får inte följa med sina föräldrar till chaggafesten eftersom hon är för liten, men när hennes bror ger sig iväg gör också Sia det och när hon väl lyckats ta sig till festen får hon till och med hälsa på kungen som deltar i festligheterna. Föräldrarna blir mer förvånade än arga och Sia får åka lastbil hem tillsammans med sin bror. *Mina svenska kusiner* (1959) utspelas vid midsommartid i Dalarna, en genuint svensk miljö och samtidigt något av det mest exotiska Sverige har att bjuda på, spännande och främmande för läsare i andra länder och andra delar av Sverige. *Lilibet cirkusbarn* (1960) handlar om en flicka som växer upp på cirkus, tränar för att bli cirkusryttarinna och har sin framtid där, vilket är minst lika exotiskt som livet i ett annat land.

Texten till *Mokihana bor på Hawaii* (1961) skrevs av Eugénie Söderberg, syster till Anna Riwkin. *Marko bor i Jugoslavien* (1962), *Jackie bor i Holland* (1963), *Randi bor i Norge* (1965), *Noy bor i Thailand* (1966) och

slutligen *Matti bor i Finland* (1968) har alla text av Astrid Lindgren medan Lea Goldberg skrev texten till *Eli bor i Israel* (1964) och Cordelia Edvardson skrev *Miriam bor i en kibbutz* (1969). Vera Forsberg skrev texterna till två av böckerna: *Gennet bor i Etiopien* (1967) och *Salima bor i Kashmir* (1970).

En bok växer fram

I ett odaterat brev till Anna Riwkin skriver Astrid Lindgren om hur hon från allra första början tänker sig den bok som så småningom kom att få titeln *Matti bor i Finland* (1968). Denna bok var den sista de gjorde tillsammans, bara två år före Anna Riwkins bortgång. Samarbetet hade då utvecklats från att Astrid Lindgren skulle skriva texten till en färdig bildsvit till att Anna Riwkin fick ett skrivet manusförslag att arbeta efter.

Kära Anna!

Vi tänker oss en liten typisk Pikku-Matti, en gullig finsk bondpojke i 7–8-årsåldern och så tar vi och gör i bild en finsk Bullerbybok som visar ett bondbarns liv i helg och söcken, i lek och arbete året om. Det blir hur enkelt och roligt som helst, fast det innebär att lella Anna får fara till Finland flire flire gånger, åtminstone tre, men det är väl bara trevligt och jag ska också fara med åtminstone en gång.

Den lilla killen sysslar med alla djur på gården (för det här ska inte vara ett motoriserat jordbruk med traktor utan ett där det fortfarande arbetas med häst och där det också finns både kor och får och svin och höns). Han matar grisarna och ryktar hästen, han åker hölass och går bredvid far sin på åkern när pappa plöjer, han sitter vid en skärande vacker liten insjövik och metar i sommarkvällen, han badar bastu om lördagsaftonen och står blöt i håret och i bara skjortan under skira björkar, voj, voj, han plockar smultron i stenrösen och trär upp på strå, han åker kälke om vintern och hämtar julgran [i] skogen, han går kanske till julottan – vi behöver bara se honom på en snöig väg och så en upplyst kyrka, det är alltså inte meningen att du ska fira jul i Finland. Gossen bör ha ett älsklingsdjur och jag tror att det bör vara en hund. Möjligen har han också en kompis som vi ser i ett par sammanhang, en pojke som han slåss med och kanske räddar livet på, när den lille drullen har trillat i ån eller så där. Alltnog, denne gosse ska kanske plötsligt flytta till stan och kan inte ta sin hund med sig och i tacksamhet över att vår Matti har räddat hans liv, skänker han honom i avskedets stund sin hund. Men en hund accepterar inte en ny husse utan vidare, han ligger på gården och sörjer, och när Matti kallar på honom, så vill han inte följa med. Då gråter Matti och hans mor säger åt honom att han kan inte begära att hunden ska börja älska en ny husse utan vidare – ”gå du och lek istället!” Detta är [...] den ljuvigaste sommardag, Matti åker hölass, han plockar smultron och mot aftonen badar han bastu och efteråt sitter han i bara

skjortan på trappan och äter smultron och mjölk och allt andas frid och Zakarias Topelius. Och så, då kommer hunden till honom. Nu har han förstått att Matti är hans nya husse. Och Matti strålar över hela ansiktet och sen gör Anna en genomskön och dramatisk avslutningsbild med springande, jublande gosse och springande hoppande hund.

Så där ungefär.¹²

En tid senare, förmodligen efter samtal med Anna Riwkin och inför hennes första resa till Punkaharju i Finland för att ta foton till boken, finns det en mer detaljerad plan för hur boken ska se ut. Flera saker har då ändrats och ett mer konkret koncept har växt fram. Att döma av stilen och ordflödet i konceptet är det även tänkbart att en del detaljer tillkommer och/eller konkretiseras just i nedskrivningsögonblicket. Det finns många välbekanta lindgrenska drag när Astrid Lindgren skriver ner förslag på hur Anna Riwkin ska arbeta i Finland och på hur boken kan komma att se ut. Bullerbytanken finns kvar och parallellerna är många vad gäller enskilda motiv alltifrån balansgång på gårdsgårdar och vilda lekar till rovgallring och en ljuvlig farfar.

Samtidigt är det påfallande att Astrid Lindgren tar fasta på Anna Riwkins talang att fotografera just barn och gamla samt hur mån hon är om att idyllen ska vara äkta och inte arrangerad. Astrid Lindgren tänker på boken som en helhet och föreställer sig hur den kan komma att se ut när bilderna är tagna men någon färdig text eller fullständig intrig finns inte att följa för Anna Riwkin. Tvärtom finns det en stor öppenhet och många möjligheter för henne att påverka handlingen genom sina val av motiv. Det rör sig med andra ord om verkligt samarbete och inte om illustrationsuppdrag. Medvetenheten om att boken ska marknadsföras i flera länder blir uppenbar i slutet av utkastet.

På en gård i Finland bor Seppo med mamma och pappa och kanske några söta småsyskon. Gården ser ut så här. Seppos pappa är lantbrukare precis som Seppos farfar och Seppos farfarsfar och Seppos [farfarsfarfar] före honom.

Nu är det ljuvligaste juni med blommande ängar och hagar som Anna tar fram i hänförande sköna bilder, många med Seppo och [många] utan Seppo.

Seppo följer ofta sin far i arbetet. Gud vet vad di håller på med just den här tiden. Förekommer möjligen rov- eller betgallring – i så fall skulle vi ha Seppo och Kylikki och en hel massa andra små lortiga ungar med säckförklän för knäna och flickorna med schaletter som små gummor liggande i rovlandet. (Men bilden ska förstås inte arrangeras om där inte längre odlas rovor eller betor i Finland).

Ute i hagarna går kreaturen på bete. Seppo följer i kvällningen med sin far på en ronda för att se till att allt är väl. Möjligen har gården ännu inte drabbats av mjölkmaskiner, kanske sitter där ute i en hage en ung ”tjänarinna” och mjölkar en och annan ko – det skulle ju kunna bli en pastoral bild.

I en hage går det kalvar och däribland Seppos egen lilla tjurkalv. Bilder både med pappan + Seppo + tjurkalven och bilder med bara Seppo + tjurkalven och bilder av Seppo + tjurkalven + Kylikki och bilder av tjurkalven alldeles ensam. Vad heter tjurkalvar i Finland, ta reda på det. Helst borde han ha ett ståtligt namn ur Kalevala, Ilmarinen eller vad vet jag?

I en annan gård som ser ut så här bor Kylikki som Seppo leker med om dagarna. Kylikki har en farfar, det ljuvligaste i gubbväg som du kan leta upp. Och där ska vi ha en massa fridfulla gammelmansbilder, både av gubben ensam och tillsammans med Kylikki och hennes hund och tillsammans med Seppo + Kylikki, gubben sysslade med nånting förstås, om han kanske ryktar en häst eller lagar en räfsa eller sitter vid en slipsten och slipar en lie medan Kylikki drar veven (detta är givetvis bara förslag).

Sedan ska vi ha en massa bilder av Kylikki och hennes hund. En del också med Seppo som litet avundsjuk tittar på. Han tycker Kylikki är lycklig som har en egen hund. Men visst har ju också Seppo ett djur, han har Ilmarinen, tjurkalven (jag ser en bild för mig – Seppo uppkliven på en gårdsgård och tjurkalven inne i hagen, som slickar Seppos hand, så där som kalvar alltid gör)[.]

Sen ska vi ha en hopper lekbilder med Seppo och Kylikki, en del nog så våghalsiga. De klättrar i träd och på tak, de går balansgång på staket och på spång eller ett broräcke över vatten (om nu inte föräldrarna blir alltför skräckslagna).

Och nu är det så att Kylikkis farfar ska fylla 80 år, och då ska han ha kalas, och där ska serveras kalvstek. Och så köper Kylikkis farfar av sin granne tjurkalven Ilmarinen, som Seppo visserligen anser är ”hans” tjurkalv men det har hans pappa inte riktigt förstått eller velat ta på allvar[.] Vi ser hur Seppo sitter och gråter med ansiktet nedböjt i armarna, och det kan gärna vara sittande på en sten i hagen där Ilmarinen betar. Prova också en bild där han ligger framstupa på magen i gräset, en bild av den mest skärande sorg.

Kanske en bild av hans pappa och mamma som bekymrade tittar på sin sörjande son hemma i köket – de har ju inte menat illa utan handlat i oförstånd. Men nu är ju kalven såld, det är inget att göra åt saken.

Vi ska också ha en bild när kalven leds iväg till granngården – det gör antagligen inte Kylikkis farfar själv, för det är han väl för gammal till. Men en rask ung kille i arbetskläder. Seppo står och ser kalven ledas iväg. Antingen ser vi Seppo bakifrån eller också framifrån om han kan åstadkomma att se tillräckligt lessen ut.

Vi ska också ha en bild där Seppo står med händerna i byxfickorna och glor ilsket som bara den på Kylikkis farfar som omedveten om Seppos arga blickar pysslar med nånting hemtrevligt.

Sedan borde Seppo utföra en räddningsprestation. Kylikki bör om möjligt trilla i vattnet. Om det kan arrangeras utan att verklig livsfara blir följden. Hon kan väl ligga på grunt vatten och det ändå ser djupt ut. Jag ser för mig en bild av Seppo

liggande på magen på en brygga och hållande ett stadigt tag i kalufsen på Kylikki medan Kylikki skriker så mycket hon orkar.

Sen ska vi ha en bild av kalven tillsammans med slaktarn, men detta bara under förutsättning att ”hemsakt” fortfarande kan tänkas förekomma i Punkaharju. Ifall di säger att ”nä, det gör[s] aldrig annat än på slakthuset”, så ska vi inte arrangera en falsk bild. Men om det fortfarande förekommer att det slaktas på gårdarna, så ta och fotografera exakt den person som brukar göra det, klädd exakt som han brukar vara. Kalven ska inte ligga på slaktbänken men mer eller mindre vara på väg dit.

Vi ska också ha en bild av farfar som kommer och sträcker upp en hand och säger ”stopp, här ska inte vara någon slakt!”

Nej, ty vid det laget har Kylikkis farfar fått klart för sig hur mycket kalven betyder för Seppo – och eftersom Kylikki betyder så mycket för sin farfar, så säger farfar att ”du Seppo har gjort nånting så märkvärdigt för mej, så nu får du tjurkalven av mej i stället.”

Sen borde vi ha en bild av farfars kalas som bör äga rum utomhus under grönskande träd med långbord och minst tio personer i full färd med att äta nånting som alltså inte är Seppos tjurkalv. Och på lämpligt avstånd står Seppo med armen om kalvens hals och tittar på.

Ytterligare ska vi ha världens pangbild av Seppo i bara skjortan, blöt i håret, för han har badat bastu. Bastun bör helst vara mycket målerisk i bakgrunden, men den är ändå inte det viktigaste. Det viktigaste är pojken och naturen omkring honom, vitstammiga björkar eller så och en blank liten sjö.

En del bastubilder inifrån vore kanske inte så dumt. Vi törs ju inte låta Kylikki och Seppo bada tillsammans men kanske Seppo och en annan kille, och om det så ryker tillräckligt med vattenånga så att man inte ser hela deras nakna skönhet, så skulle väl en sån bild kunna passera till och med i Amerikat.¹³

Anna Riwkin var känd för att inte låta sig styras¹⁴ och bland annat därför är det troligt att denna bok och de tidigare fotografiska bilderböckerna byggde på ett verkligt samarbete i flera steg och inte bara på ett uppdrag från textförfattaren eller förlaget. Jag har inte några uppgifter på om Astrid Lindgren vid något tillfälle var med just i Finland så som hon från början tänkte sig, men för många av de andra böckerna reste även hon till den plats där de utspelades. Hur många gånger Anna Riwkin fick resa till Finland för dessa foton finns det inga uppgifter om men i den färdiga boken förekommer endast sommarbilder. Tänkbart är att Anna Riwkin efter att ha fått det första brevet har åkt iväg för att hitta en passande miljö efter Astrid Lindgrens önskemål för det stämmer väl överens med både idyllen och alla djuren.

När boken ligger klar har Seppo blivit Matti, som i första utkastet, och Kylikki blivit Merja. Namnet Kylikki finns med men bäraren är Merjas ku-

sin och det stavas då Kylikki istället vilket är den korrekta skrivningen av namnet. Flera av fotografierna följer nära Astrid Lindgrens förslag. Matti sitter på gårdsgården och räcker handen mot sin kalv, farfadern är verklig en "ljuvlig gubbe" med kraft nog att själv dra iväg med sin nyinköpta kalv och födelsedagskalaset med minst tio personer, närmare bestämt exakt tio samt Matti och den betraktande kalven, firas vid långbord i grönskan. Merjas kattunge finns inte med i Astrid Lindgrens utkast, pirogbaket har säkert Anna Riwkin upptäckt när hon väl var på plats och de döljande bastuångorna har bytts ut mot björkruskor som fyller samma sedesamma funktion. Bastuscenen har för övrigt ändrat plats i handlingen från konceptet till den färdiga boken där Merja och Matti torkar sig efter drunkningstillbudet i den uppeldade bastun. Hemslakt hade tydligen tiden gått förbi för några sådana bilder finns inte med utan hotet för kalven Pekka är slakteribilen.

Nästan precis som vi

Efter andra världskriget var det angeläget att skapa samförstånd och främja ett synsätt på andra människor och kulturer som skulle förhindra att historien kom att upprepa sig. Helt naturligt blev barnen och ungdomarna en viktig målgrupp. För judinnan och invandraren Anna Riwkin måste det ha varit mycket väsentligt för hennes arbete att skingra de fördomar och motarbeta den okunnighet som människor bär på mot medmänniskor av annan nationalitet, kulturtillhörighet, ras eller religion. Hennes bilder utstrålar äkthet. Fotografier talar "sanning" och genom att med kärleksfull blick skildra människor i andra länder kunde Anna Riwkin låta barn med egna ögon se realistiska utsnitt ur verkligheter som liknar deras egna fast de finns på en annan plats på jorden.

Vi är alla nästan precis lika och då finns det ingen anledning till främlingsfientlighet eller nya världskrig. Även i andra länder är det spännande att få följa med till staden, fylla år, få en cykel eller att fira en högtid. Också barn av annan nationalitet får höra att de är för små för att göra vissa saker, de kan känna sig ensamma, de längtar efter ett djur att pyssla om och de blir osams med sina bästa vänner. Barn i alla länder använder sin miljö för att skapa roliga lekar tillsammans med sina kamrater och de har en kärleksfull familj som bildar den trygga ramen för deras små äventyr. Inbyggt i bilderböckerna finns på detta sätt en stark motvikt till intolerans, fördomar

och mytbildningar. Då samarbetet mellan Astrid Lindgren och Anna Riwkin varade under lång tid får vi förutsätta att det var ett väl fungerande samarbete och att de båda var helt överens om hur barnen i de främmande länderna skulle skildras.

I *Eva möter Noriko-San* skiljer sig inte bara bokens utseende från de andra böckerna utan det finns ett annat sätt att betrakta den främmande kulturen. Denna bok är skriven i jag-form och antingen man väljer att tolka resan som en resa i fantasin eller i verkligheten är det en resa med utgångspunkt i Sverige och det är en svensk femårig flickas blick som ser och förmedlar den japanska kulturen till läsaren. Genom detta blir den svenska kulturen tydligt normen för vad som är "normalt". Även om den japanska kulturen för den skull inte värderas negativt så är den "konstig" vilket uttryckligen sägs av Eva ett par gånger i texten. Noriko-San har till exempel "konstiga skor" och "lustiga strumpor". I texten berättas det tämligen utförligt om att japaner sover på golvet, äter med pinnar och får maten på egen bricka, inte har väggar i huset utan skjutdörrar samt att de tvålar in sig innan de kliver i träbadkaret och att de har ett blad från en svärdsilja med sig i vattnet för att de tror att man då blir lycklig och frisk – allt detta skiljer sig från det vi upplever som vanligt.

Detta sätt att betrakta en annan kultur är utpräglat kontrastivt. När kniv och gaffel är normen blir ätpinnar konstiga och exotiska och när svenska småflickor har vita ankelsockar blir de normen och de japanska finstrumporna med stortå både konstiga och lustiga. Vad Noriko-San har för uppfattning om Evas svenska nationaldräkt framgår inte mer än att de båda flickorna tycker de är fina när de lånar varandras kläder. Eva är spännande och exotisk för Noriko-Sans kusiner eftersom hon har ljust hår men i övrigt nämns ingenting om japanernas upplevelse av den svenska kultur eller svenska mentalitet som Eva är bärare av. Detta kontrastiva betraktelsesätt försvinner redan i nästa bok som Astrid Lindgren och Anna Riwkin gör tillsammans och återkommer endast någon enstaka gång i de andra böckerna.

Redan i deras andra gemensamma bok presenteras huvudpersonen på det sätt som kom att bli mönsterbildande, nämligen barnet som är huvudperson presenteras mitt sin egen miljö och sin egen vardag. Visst är Sias liv långtifrån den svenske läsarens, men här är mer som förenar än som skiljer världens barn åt och eftersom läsaren kliver rakt in i hennes värld utan att ha någon jämförelse i texten blir Sias värld sin egen norm – om än exotisk

för läsaren. Självklart uppfattar läsaren att det är en annorlunda värld, men det poängteras inte utan istället visas hur barn i alla länder är påfallande lika. Människorna skildras i sina vardagliga verksamheter och de blir inte utställda eller bedömda efter vad vi finner vara vackert eller normalt. Exotismen som naturligtvis finns där går hela tiden hand i hand med förståelse och allmänmännisklighet.

Det finns ingenting hotfullt i skildringen av andra människor utan tvärtom visas nästan alltid glada och snälla ansikten. Människors skilda livsbe-
tingelser har format dem men i grunden är vi alla lika. Det allmänmännisk-
liga är starkare än det kulturbundna. Vi kan dela deras upplevelser och erfarenheter och en folkgemenskap skapas över alla klyftor och barriärer. Det finns inga skillnader i tänkesätten eller i värderingar kring vad som är rätt och fel utan en läsare i vilket land som helst kan med lätthet instämma i det som sägs och görs. Ingenstans finns konflikter som inte går att lösa utan en enkel harmoni vilar över fotografierna och texterna. Här finns drömmen om en idyllisk värld där vi alla är vänner och lika mycket värda. Respekten för barnet är stor: Mattis tjurkalv blir inte uppäten, Sia och hennes bror får inte stryk när de olovandes gått till festen och Jackies önskemål om en cykel tillfredsställs av hans snälla farfar.

Det är ingen slump att just Dalarna får representera svenskhetens urkälla i *Mina svenska kusiner*. Huvudpersonen, den ljuslockige Björn, tror att Dalarna är ”allra mest Sverige” och trots att Dalarna är något av det mest exotiska i Sverige man kan tänka sig får denna del av Sverige förmedla den egentliga Sverigebilden till barn i andra länder. Skåne, Västkusten, Norrland och Stockholm bildar egentligen bara ett ackompanjemang till Dalarna även om det påpekas att alla dessa delar också är Sverige. Det är i Dalarna kusinerna samlas när de ska fira midsommar, den svenskaste av alla svenska högtider. Björn och hans mormor går klädda i folkdräkter både före, under och efter midsommar, vilket ger intryck av att det är ett vanligt plagg och inte bara till fint, något tämligen otypiskt svenskt 1959. Detta gör mig lite misstänksam mot äktheten vad gäller kläder och i vissa fall boendemiljö i de andra böckerna, till exempel Jackie med holländska träskor och hans mormor iklädd nationaldräkt med liten spetsmössa till vardags. Även om Astrid Lindgren och Anna Riwkin varit mån om att inte fuska fram kulturell rekvisita som inte längre existerar har de sannolikt emellanåt lockats av att skildra relikter i de olika samhällena. Noriko-Sans kimono är

bara till fest och fint medan norska Randis stickade lusekofta säkert var ett vardagligt plagg 1965.

Klädedräkten, sättet att tvätta sig, de olika lekarna och föräldrarnas skilda sysslor utgör böckernas kulturella rekvisita. Det är dessa förhållandevis ytliga saker som särskiljer de olika kulturerna. Så har världen blivit hanterlig och icke-kaotisk och det är mer som förenar oss än som skiljer oss åt. Att Anna Riwkin och Astrid Lindgren valde att skildra världen för barn på detta sätt är både uttryck för en vacker dröm och en tidsanda. Det går heller inte att bortse ifrån deras medvetenhet om samtryckets villkor där det gäller att inte vara provocerande eller skildra något som upplevs som opassande i de länder där böckerna ska marknadsföras (som till exempel nakna barn i bastun).

Tiden var ännu inte mogen för socialrealism i sin ifrågasättande form. Att problematisera och förklara för läsarna varför barnen i vissa länder ska arbeta medan andra kan cykla runt på sin nya cykel, åka skidor eller visa katten hur staden ser ut undviks försiktigt. Istället används Noy's barnarbete i risfälten för att skapa kontakt mellan henne och läsaren: "Kanske har du också någon gång ätit ett litet gryn från en planta som Noy planterat." Men Noy i Thailand är nöjd och glad, betraktaren möter en lycklig blick och blir förvissad om att Noy har det bra på alla sätt. Hon liksom de andra barnen lever i trygga familjer. De är alla omtyckta och mätta barn med kläder på kroppen. Föräldrarna har tid för dem och arbetet blir, liksom i Bullerbyn, en rolig lek. Deras problem går att lösa och blir lösta inom ramen för bokens handling.

I tider då tillvaron upplevs som splittrad, anonym och svåröverskådlig får de små trygga bondesamhällena träda fram med hela sin idylliska inramning. Även om bilderna inte är arrangerade är motiven valda med omsorg och Anna Riwkin har hellre valt en fyllig, holländsk kvinna klädd i spetsmössa på landsbygden än en avmagrad industriarbeterska i storstaden. Allmogeliv förknippas med harmoni, enkelhet, äkthet och trygghet, lugn och ärlighet. Allmogen lever nära naturen och medmänniskorna och bildar en motvikt till stadens förkonstling, anonymitet och alienation och det är inte underligt att det alltid är landsbygdssamhällena som skildras i Anna Riwkins och Astrid Lindgrens böcker. De sega strukturerna skildras med förkärlek medan nymodigheter selektivt väljs bort. Alla är tillfreds med sin situation och tycks leva i den bästa av världar. De gamlas ansikten är fårade

av ålder, livserfarenhet och arbete men de är aldrig utarbetade, förgrämda, sorgsna eller plågade. Det kan också vara ett rent estetiskt val som Anna Riwkin gjorde när hon drogs till det vackra samtidigt som hon kanske av diskretion inte likt dagens nyhetsfotografer i närbild fotograferade en främmande människa utom sig av förtvivlan.

Idyllen och barndomen som idyll finns i generösa mått i hela Astrid Lindgrens rika författarskap. I just dessa böcker förstärks den genom de fotografiska bilderna, som förutom att de blir starkt personliga, också blir till en sanning om hur livet levs i andra delar av världen. Genom att möta ett annat barns blick skapas kontakt och vi-känsla och i det ögonblicket tänker inte betraktaren på fotografen som utgör ett mellanled mellan betraktaren och det betraktade. Anna Riwkin fångade rörelsen, leendet, blicken, händerna med konstnärlig blick, känsla och kärlek. Hennes bilder är inte tekniskt fulländade men de är uttrycksfulla och hennes människokärlek är äkta. Idag, när minsta barn sett hur det ”verkligen” ser ut i världen genom medias skoningslösa förmedling, och när vi som var barn då bilderböckerna var nya, har upplevt hur Anna Riwkins dröm om fred och gemenskap krossats då är Anna Riwkins och Astrid Lindgrens idyller en värld att längta till.

Noter

1. Uppgifterna hämtade från *Vem är vem i barn- och ungdomslitteraturen. Författare och illustratörer utgivna i Sverige 1945–1980*, red. Gallie Eng m.fl., Rabén & Sjögren, Stockholm 1984, s. 209 samt från Fotografiska Museets samlingar i Stockholm.
2. Elly Jannes, ”Anna Riwkin”, *Bild-Vi* nr 17, 1993.
3. Inger Norberg, ”Svenska barnböcker slår utomlands”, *Abrakadabra* nr 3, 1995.
4. Otryckt informationsblad från Rabén & Sjögren 1965, Fotografiska Museet.
5. Detta enligt baksidestexten till Birgitta Larsson (Bohman), *Chen Pau från Chow i Kina*, Stockholm 1953.
6. *Vem är vem i barn- och ungdomslitteraturen*, s. 69.
7. Dominique Darbois, *Noriko, en japansk flicka*, utgiven på Gummenssons Läromedel 1972, översatt till svenska av Ann-Sofi Lagerström.
8. Ulf Bergström, *Anna Riwkin. Möten i mörker och ljus*, Stockholm 1991, s. 6 f.
9. *Anna Riwkin – en främmande fågel*, TV-program gjort av Rolf Olsson, sänt den 7 maj 1993 i Kanal 1.
10. Muntlig uppgift från Kerstin Kvint den 1 september 1995.
11. Ibid.

12. Odaterat brev från Astrid Lindgren till Anna Riwkin-Brick. Kungliga Bibliotekets handskriftsavdelning, 1980/141 II:1, Koncept u.å.
13. Odaterat utkast till *Matti i Finland* skrivet av Astrid Lindgren. Kungliga Bibliotekets handskriftsavdelning, 1980/141 II:1, Koncept u.å.
14. Elly Jannes, 1993.

Bilden av Emil

Maria Hultman och Pernilla Tejera

Inledning

När historierna om den något vanartige Emil i Lönneberga skulle få en illustratör, valde Astrid Lindgren den kände tidningstecknaren Björn Berg. Hon hade fått se en av hans illustrationer för boken Nordiska huvudstäder (som sedan utkom 1966) och där funnit en pojke, som just liknade den Emil hon tänkt sig, och därmed föll hennes val på Björn Berg. Han besitter en utpräglat humoristisk uttrycksform och var därför som klippt och skuren för detta uppdrag. Hans teckningar är lika krumeluriga som de smålänningar, som befolkar Lönneberga med omnejd, och illustrationerna är fulla av situationskomik.¹

Som läsare av böckerna om Emil i Lönneberga kan man konstatera att det var ett lyckat val. Björn Bergs och Astrid Lindgrens uttryckssätt stämmer väl överens, och text och bild samverkar till en harmonisk enhet. Vi har studerat denna samverkan närmare i de tre böckerna om Emil: *Emil i Lönneberga*,² *Nya hyss av Emil i Lönneberga*³ och *Än lever Emil i Lönneberga*.⁴ Detta har vi gjort dels ur ett större perspektiv och då tagit hänsyn till helhetsintrycket av böckerna och det sätt på vilket de förändras, dels i en närmare analys av enskilda bilder. I vår studie har vi sett hur Björn Berg fångat upp innehåll och stämningar i texten och återgett dem i bilderna. De enskilt analyserade bilderna får representera de olika stämningstryck som vi anser är mest frekventa.

Layout och färg i Emil-böckerna

Böckerna om Emil är illustrerade barnböcker. De har stor stil, och bilder finns i första delen på varje uppslag och i de följande delarna på varje eller vartannat uppslag. Bildernas utrymme på sidorna varierar. Både små och stora bilder förekommer, men de får dock aldrig ta ett helt uppslag i anspråk. Genomgående presenteras bilderna på samma uppslag som den händelse i texten som de illustrerar.

En bilds komposition är betydelsefull för dess åskådlighet och dess förmåga att väcka intresse. För Björn Berg är det viktigt att vara tydlig, både när han tecknar för barn och för vuxna. Själv säger han ”att det måste finnas luft i teckningen, annars går det, som man vill visa, inte fram”.⁵

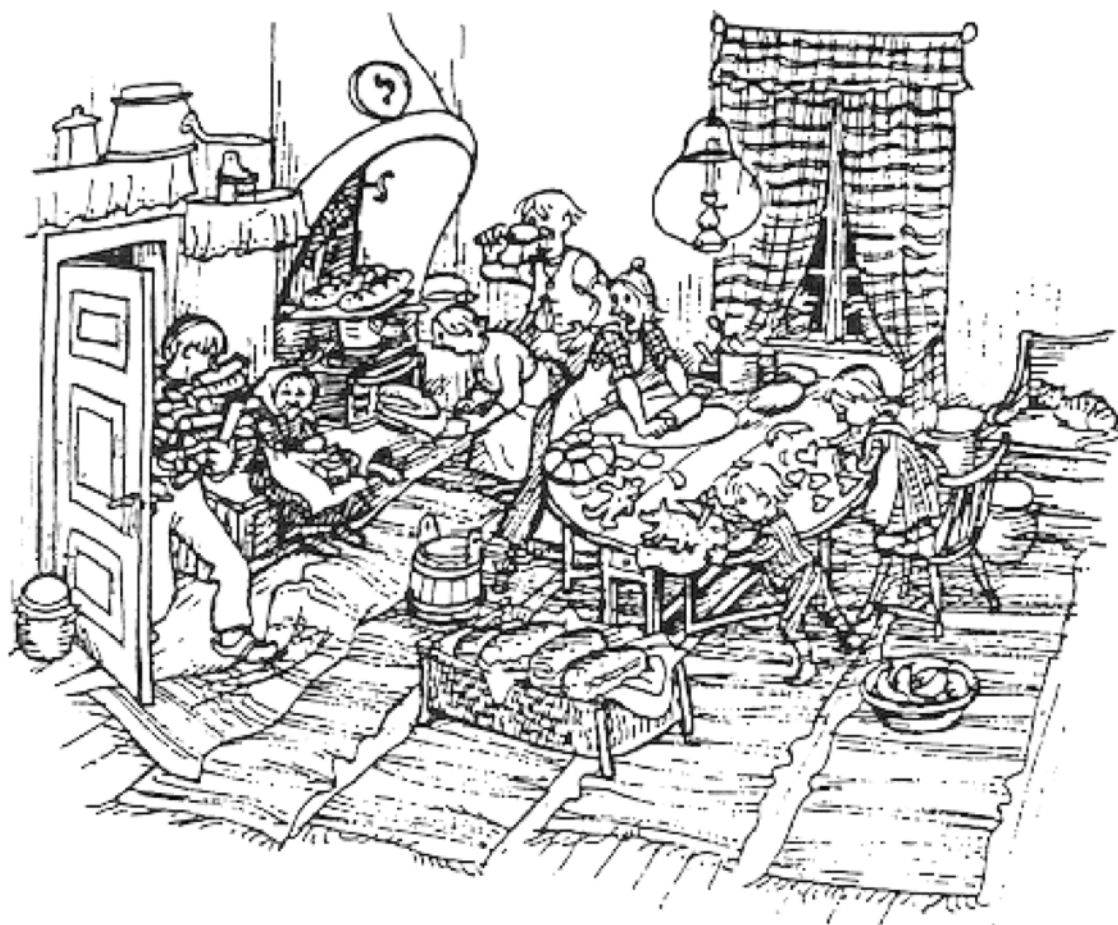
Björn Berg arbetar med tusch och tecknar direkt utan några förberedande skisser.⁶ Färgskalan i Emil-böckerna består av svart, vitt och klarrött. I den andra boken finns även en ljusröd nyans, som vi kallar rosa. Den onaturliga färgskalan bryter mot den i övrigt relativt realistiska skildringen och ger bilderna en mycket speciell karaktär. De får en prägel av traditionella serietidningsteckningar, som till exempel ”Blondie” och ”Knasen”, vilket hjälper till att uttrycka textens speciella komik och dramatik.

Den grälla röda färgen fungerar ofta som en förstärkare av viktiga detaljer i sammanhanget, till exempel när Emils pappa blir knipen av en kräfta i tån och hans ansikte färgas illrött av ilska och hans stortå illröd av smärta.⁷



(Lindgren 1970, s. 114)

I flera fall där bilderna myllrar av folk och få görs bilderna också mer lättlästa med hjälp av färgen. Detaljer blir lättare att urskilja när vissa fält är röda, andra svarta och åter andra vita eller skuggade med fina streck. Bilderna blir dynamiska och helheten blir intressant. Framförallt den rosa färgen kan även fungera som stämningsförhöjare, till exempel i den andra boken, när alla är samlade en vinterkväll i Katthultsköket. Köket badar i ett rosa skymningsdunkel, som skänker värme åt framställningen.⁸

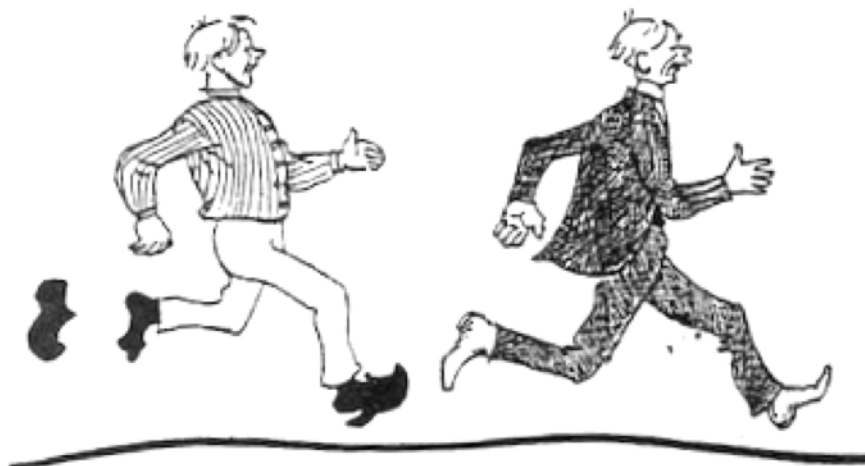


(Lindgren 1966, s. 111)

Figureerna

Figureerna utgör bildernas viktigaste inslag. I texten beskrivs personerna närmast som karikatyrer, vilket förstärks i Björn Bergs illustrationer. Detta åstadkommes genom yviga gester, akrobatiska kroppsställningar och överdriven mimik. Vivi Edström skriver i sin bok *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld* om de ”karikatyriska överdrifterna i Emil-trilogins person-teckning och situationskomik – som får sin visualiserade ’fortsättning’ i Bergs illustrationer”.⁹

Björn Bergs sätt att göra figurerna till karikatyrer blir mer markant efterhand. I den första boken handlar det fortfarande om bilder av människor, om än överdrivna, men i den tredje boken har de förvandlats till rena seriefigurer, vad det gäller överdrivna uttryck och gester. Man kan till exempel jämföra en bild från den första boken och en från den sista på den springande Anton:



(Lindgren 1963, s. 51)



(Lindgren 1970, s. 139)

Miljön fungerar i de flesta fall som en kuliss, framför vilken figurerna agerar. I många av bilderna förekommer inte ens någon miljö, utan uppmärksamheten är helt koncentrerad till figurerna.

Emil är huvudpersonen och finns med på nästan alla bilder. Ibland intar han en särställning i förhållande till andra figurer, som till exempel i början av den första boken, där Katthultsborna presenteras i både text och bild.¹⁰ Figurerna presenteras i fallande rangordning och allra sist, efter alla djuren, presenteras Emil. Men oftast befinner sig Emil mitt i bilden, i händelsernas

centrum, precis som i Astrid Lindgrens text. Det underlättar också för det läsande och bildbetraktande barnet att identifiera sig med bokens barn – Emil.

Tidsfärg och miljö

Björn Berg har haft Astrid Lindgrens färdiga text framför sig, när han har illustrerat böckerna om Emil. ”Alltsammans föddes, som alla människor vet, ur Astrid Lindgrens fantastiska och inspirerande text.”¹¹ Förutom den inspiration Björn Berg fick ur texten använde han sig av egna studier av Smålandsmiljön.

Klädsel och miljöteckning ger en mycket verklighetstrogen bild av sekelskiftets Småland. Denna verklighetstrohet har sin grund i Björn Bergs noggranna miljö- och historiestudier. Tidsfärgen kommer sig, förutom av klädedräkten, bland annat av detaljer i omgivningen, till exempel fotogenlampor och ett porträtt av Oskar II i första delen.¹² I texten anknyts också till tidigt 1900-tal. Det talas bland annat om den stora kometen, vilket anspelar på Halleys komet, som man 1910 väntade på i Sverige.

Vinjetter

Alla bilderna knyter an till händelser i texten. Vad som vid första anblicken tycks vara en vinjett utan egentligt innehåll, visar sig vid närmare granskning vara en illustration till textens händelseförlopp. Björn Berg kan då ha fångat upp någon liten detalj i texten, som man som läsare knappt hade noterat om inte bilden hade accentuerat den. Som exempel på detta kan vi nämna den bild i den första boken, som visar Emils mamma med en skål i handen.¹³ Situationen är följande: det är kalas i Katthult, Emil är försvunnen, och man har letat efter honom överallt.

”Vi måste väl ta fram lite mat i alla fall”, sa Emils pappa, och det var bra sagt av honom, för alla hade ju blivit hungriga, medan de sörgde och letade.

Emils mamma började genast duka. Hon grät lite i sillsalladen, när hon kom bärande med den, men fram på bordet kom den tillsammans med kalvrulladerna och revbensspjället och ostkakorna och allt det andra.¹⁴



(Lindgren 1963, s. 77)

Detta är en liten bild med en ensam figur utan miljö, en sådan bild som ofta fungerar som vinjett, det vill säga en ren dekorationsbild. Men om man ser närmare efter vad bilden egentligen innehåller, lägger man dels märke till den lilla tåren, som droppar ner i sillsalladen och dels det stora tomrummet omkring Emils mamma. Tomrummet fyller här en viktig funktion i bildens komposition. Det uttrycker den ensamhet som Emils mamma känner i sin oro och sorg över Emils försvinnande. Här ser vi ett exempel på hur Björn Berg har tagit fasta på något som Astrid Lindgren bara har snuddat vid i texten. Att händelsen får så lite plats i texten, så att man knappt uppfattar den, är antagligen en bidragande orsak till att man först uppfattar bilden som en vinjett, eftersom man inte riktigt vet vad man ska knyta den till.

Samverkande bilder

I böckerna förekommer en del bilder liknande den här ovan, som vi har valt att kalla för samverkande bilder. I boken är ovanstående tre delar utspridda på ett helt uppslag, och de påminner då om tekniken att framställa en handling i en tecknad serie. Bilderna samverkar här med texten på så sätt att den del av handlingen, det vill säga själva löpandet fram och tillbaka, som är mest påtaglig i texten, poängteras och uttrycks mycket åskådligt i bilderna. Björn Berg har också kraftigt förstärkt intrycket av rörelsen och farten i handlingen genom att ge figurerna gott om utrymme att röra sig på.



(Lindgren 1963, s. 78 f.)

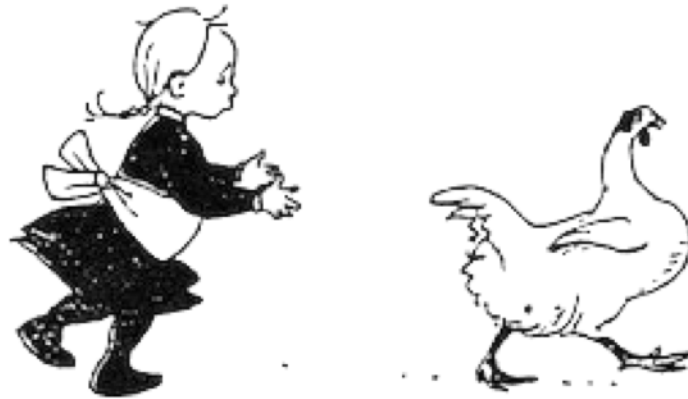
På uppslaget varvas bilderna med textens dialog och vi får en tydlig känsla för att det som sägs, sägs när Lina gör uppehåll i sitt rännande. De tre bilderna kommunicerar med varandra över sidorna och ger intryck av att vara en enda stor bild som är söndersprängd av textavsnitt. Detta är ett intressant sätt att använda sig av tomrummet mellan de enskilda bilderna i den stora bildens enhet. Björn Berg ger de tomma ytorna mellan bilderna en funktion av rum, utan att antyda någon miljö med ens ett streck.

Böckerna förändras

Vivi Edström skriver ”att Emil-böckerna efterhand blir mer vuxenbetonade – till den bilden hör att meningarnas längd ökar från del till del”.¹⁵ Med texten förändras också Emil och hans bedrifter. I den första boken är Emils hyss ganska små, men efterhand får allting större proportioner. När Emil gör hyss i den tredje boken blir det genast farsartat, som till exempel när han tillsammans med griseknoen äter sig full på jästa körsbär.¹⁶ Gör han en god gärning förvandlas den, å andra sidan, till ett hjältedåd, till exempel när han tar Alfred till doktorn i Mariannelund och därmed räddar honom från blodförgiftning.¹⁷

Björn Berg har en skissartad tecknarstil med mycket fart i linjerna, med några snabba streck fångar han figurernas karaktärer. Den skissartade stilen blir mer utstuderad efterhand. I den första boken använder han en sammanhållen form och fina linjer, medan det i andra och främst i tredje bokens bilder är kraftigare linjer och en mer öppen form. Jämför till exempel de två följande bilderna, på Ida och hönan i första respektive tredje boken.

Mellan den första och den andra bokens illustrationer finns en klar samhörighet. Björn Berg använder sig där av samma stil, men arbetar mer med skuggningar och linjer i den andra boken. Där kommer även den rosa färgen in, som gör ett mjukare intryck och skapar atmosfär, såväl inne som ute. Den sista boken däremot skiljer sig ganska markant från de båda andra. Björn Berg blir här mycket djärvare i sitt tecknande, och den kraftigt skissartade stilen gör att bilderna ger ett närmast slarvigt intryck. Det är mogna illustrationer som ackompanjerar den nu mer vuxenbetonade texten.



(Lindgren 1963, s. 74)



(Lindgren 1970, s. 99)

Mellan den första och den andra bokens illustrationer finns en klar samhörighet. Björn Berg använder sig där av samma stil, men arbetar mer med skuggningar och linjer i den andra boken. Där kommer även den rosa färgen in, som gör ett mjukare intryck och skapar atmosfär, såväl inne som ute. Den sista boken däremot skiljer sig ganska markant från de båda andra. Björn Berg blir här mycket djärvare i sitt tecknande, och den kraftigt skiss-

artade stilen gör att bilderna ger ett närmast slarvigt intryck. Det är mogna-re illustrationer som ackompanjerar den nu mer vuxenbetonade texten.

Samspel mellan text och bild

I böckerna om Emil kompletterar text och bild varandra och formar en väl fungerande enhet. Till vissa textstycken där Astrid Lindgren har gett en mycket utförlig beskrivning av skeenden, upplevelser och omgivning finns inga illustrationer. Men i andra fall där hon har varit mer sparsam med beskrivningar är illustrationerna desto tydligare.

Man kan jämföra de två skildringarna av Emils och Alfreds förehavanden vid Katthultssjön i den andra och den tredje boken. I den tredje bokens exempel bjuder Astrid Lindgren in läsaren att delta i upplevelsen och känslan, vilka hon beskriver ganska utförligt:

Där hade Emil en glad natt ska jag säga, och om du någon gång har varit med och fiskat kräftor i någon liten Smålandssjö en mörk augustinatt, så förstår du varför. Då vet du hur roligt det är och hur blöt man blir och hur märkvärdigt allting känns. Uj, det är så mörkt, skogen står så svart omkring sjön, allting är så tyst, man hör bara hur vattnet klafsar om benen på en, där man går och kliver i strandkanten. Om man har bloss att lysa med så som Emil och Alfred hade, då ser man kräftorna, stora och svarta, krypa omkring bland stenarna på sjöbotten och man sticker bara ner handen och hugger dem över ryggen en efter en och stoppar dem i säcken.¹⁸

Här förekommer ingen bild, vilket man heller inte saknar eftersom texten är så tydlig. I exemplet från den andra boken däremot, ger Astrid Lindgren bara i några få meningar ett koncentrat av vad som sker och hur omgivningen ser ut, men den innerliga stämningen i dialogavsnittet fångas upp och förstärks i illustrationen (se bild under rubrik "Nattbadet"):

Men i Katthultssjön bland vita näckrosor simmade Emil och Alfred omkring i det svala vattnet, och på himlen satt julimånen röd som en lykta och lyste för dem.

"Du och jag, Alfred", sa Emil.

"Ja, du och jag, Emil", sa Alfred. "Tror jag det!"

Tvärs över sjön gick en bred, blank mångata, men inne kring stränderna stod mörkret svart.¹⁹

Björn Berg tar överlag fasta på vissa viktiga stämningar i berättelserna och förstärker deras uttryck i bilderna. Inslagen i dessa stämningar är framför

allt av komisk, dramatisk och trivsamt art. Detta kommer vi att studera vidare i de kommande analyserna.

Ett vanligt förekommande inslag i Astrid Lindgrens berättelser är fantastiska och detaljerade måltidsbeskrivningar och ibland ett rent frosseri i mat. Även i Emil-böckerna är maten av betydelse, speciellt i samband med de fester som går av stapeln i Katthult. Nära knuten till matskildringarna, är den atmosfär av gemytlighet och hemtrevnad, som Astrid Lindgren förmedlar i flera böcker, så även i Emil-trilogin. I många av Björn Bergs illustrationer återfinns denna känsla av hemtrevnad, framför allt i vissa interiörbilder från köket. Denna hemtrevnadskänsla åstadkommes dock utan att maten ges något större utrymme i bilderna. Den framställs inte detaljerat och spelar sällan någon viktig roll i illustrationerna.

Bildanalyser

Våra tidigare påståenden och antaganden Björn Bergs sätt att illustrera Astrid Lindgrens text bygger på följande mer ingående bildanalyser av ett antal utvalda bilder. Bilderna har vi valt för att vi tycker att de representerar olika typer av i böckerna förekommande illustrationer. Det är främst tre sorters stämningar som dominerar i de olika bilderna: komik, dramatik eller en känsla av värme och innerlighet. Björn Berg låter det dominerande känslouttrycket fylla hela bilden.

Kaffekorgsgrodan – komik



(Lindgren 1970, s. 82)

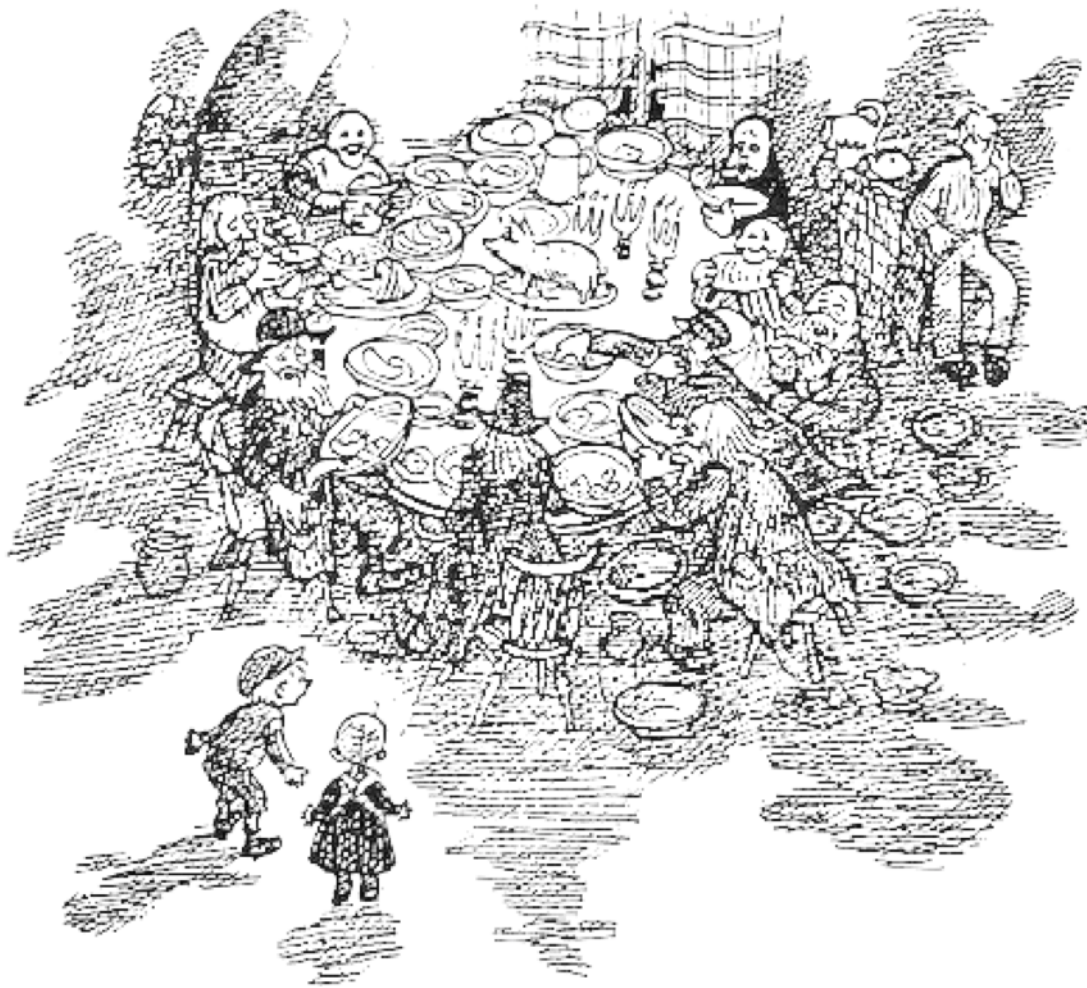
Detta är en bild full av situationskomik. Emils pappa Anton blir i Björn Bergs illustration en verklig pajas, vilket poängteras bland annat genom hans alltför stora skor. Björn Berg har satt på honom ett par clownskor i stället för de träskor smålandsbonden Anton troligen skulle ha haft när han arbetade. Astrid Lindgrens text är också komisk, men något mer återhållsam än illustrationen. Björn Berg har tagit sig friheten att sammanföra två moment i texten till en enda händelse i bild. I illustrationen har grodan just hoppat upp på Antons bröst. Enligt texten borde Anton då endast vispa till med armen av obehag. Istället blir han alldeles vild, vilket han enligt texten inte blir förrän grodan har farit ner i byxbenet.

För att få fram den komiska effekten i bilden överdrivs alla rörelser kraftigt. Den enda fasta punkten i bilden är Antons vänsterfot, som står förankrad vid marken, som antyds genom en liten sten och några grässtrån. Från den punkten strävar allting utåt och uppåt. Saker flyger omkring. Ingenting är på rätt köl, och Anton själv spretar åt alla håll och kanter. Han står i en absolut omöjlig ställning, vilket ger intrycket att han håller på att falla. Hela bilden är full av rörelse, och vi förstår att Anton är fångad i flykten. Hans ansiktsuttryck med det jättestora gapet och ögonen på skaft och håret på ända visar hans stora förskräckelse.

Om man endast betraktar bilden och inte läser texten, kan man lätt tro att det är grodans storlek och inte dess kalla fötter som förskräcker Anton. Bildens groda är nämligen oproportionerligt stor i förhållande till de övriga föremålen. Grodans storlek och dess röda färg gör situationen klar för oss – här har Emil hittat på ett hyss, ett klassiskt pojkestreck, av dignitet. I texten talas det om att Emil inte alls menade att göra hyss, han ”hade tänkt att Lina skulle vara den som öppnade korgen och kanske bli själaglad när hon fick se en söt liten groda”.²⁰ ”Kanske bli själaglad”, ja. Sen när har Emil börjat vilja göra Lina själaglad? Som vi ser handlar det inte alls om en liten söt groda, utan snarare om en stor padda.

Astrid Lindgrens ironi och komik framträder tydligt med hjälp av Björn Bergs illustration. Om ”en söt liten groda” nästan skrämmer slag på Anton, vad hade då inte hänt med Lina? Komiken förstärks ytterligare genom att både Astrid Lindgren och Björn Berg erbjuder oss fria fantasier därom, men Björn Berg ger oss bilden av Anton som utgångspunkt.

Det stora tabberaset – dramatik



(Lindgren 1966, s. 138)

Bilden som helhet ger ett vilt och okontrollerat intryck. Mörka och spretande skuggor fyller bilden och fattighjonen kring bordet är långhåriga och ovårdade och sitter till bords med ytterkläderna på. Skuggorna hör ihop med de trasiga, oklippta hjonen och detta, tillsammans med deras otroliga glupskhet, ger associationer till vildhet och djuriskhet. Även i texten liknas hjonen vid "en skock rovdjur"²¹ som kastar sig över maten. Mitt i blickfånget står den helstekta spädgrisen, garnerad med sockerkristyr, som också den anknyter till bildens "djuriska" uttryck. Den centrala placeringen av grisen medverkar också till att introducera den för betraktarens medvetande. Senare i berättelsen, när grisen spelar en huvudroll, har man inga svårigheter att känna igen den och förstå dess betydelse i sammanhanget.

Emil och Ida står förfärade och häpna utanför hjonens gemenskap kring det stora runda bordet, dit betraktarens blickar dras. Det är ur Emils och Idas synvinkel, utifrån, som hjonen och situationen upplevs som förfärande. I den upplysta cirkeln kring bordet får man bara ta del av glädje, genom hjonens saliga ansiktsuttryck när de tar emot all den härlighet som Emil bjuder på. Emil, själv son i en relativt välbärgad bondefamilj, förstår inte riktigt hur mycket ett skrovsmål betyder för den som svälter.

I bildens komposition har Emil och Ida fått ett hörn för sig. De är iakttagare, och de fattiga hjonens skuggor når inte fram till dem. Alfred däremot, som inte har det lika gott ställt, är placerad närmare hjonen i bilden. Han har även i texten samhörighet med hjonen genom att hans farfar är ett av dem. Björn Bergs bild speglar genom denna komposition de sociala relationer som finns i texten.

Rummet är endast diffust antytt. Det är bara spiskåpan och gardinerna för fönstret som hjälper oss att känna igen köket. Björn Berg låter den dramatiska stämningen dominera bilden totalt, genom att koncentrera sig på hjonens aktivitet kring bordet och genom att förstärka den lätta ängslan Emil känner i texten, till ren förfäran. Jämför gärna köket med bilden av Katthultsköket under rubriken "Layout och färg i Emil-böckerna", från samma bok, där samma interiör skildras i ett annat sammanhang. Där dominerar känslan av hemtrevnad istället.

Nattbadet – innerlighet och värme



(Lindgren 1966, s. 46)

Astrid Lindgren skildrar en djup vänskap och intimitet mellan Emil och Alfred genom några korta meningar:

...på himlen satt julimånen röd som en lykta och lyste för dem.

”Du och jag, Alfred”, sa Emil.

”Ja, du och jag, Emil”, sa Alfred. ”Tror jag det!”²²

Denna värme och intimitet har Björn Berg fångat upp och utvecklat och låter den dominera hela bilden. Alfred och Emil är två vita figurer i ett stort mörker av vatten och skog. Detta samt deras bara axlar och deras ansikten, som är vända mot varandra, förstärker intrycket av intim vänskap och samförstånd dem emellan.

Bildens formspråk understryker stillheten och ron. Grantopparna böljar mjukt i bakgrunden och i övrigt är linjerna få, raka och enkla. Bildens betoning av stillhet och lugn gör, tillsammans med Astrid Lindgrens innehållsrika rader, att man uppfattar händelseförloppets utbredning i tiden som mycket längre än vad det korta textstycket uttrycker genom sin längd. Vi får en upplevelse av att tiden nästan har avstannat under Emils och Alfreds nattliga bad i Katthultssjön. Som läsare kan man ju även välja att stanna länge vid bilden och betrakta den, vilket medverkar till en lång tidsupplevelse.

Den röda och den rosa färgen som är spridda över bildens yta skänker också intimitet, ro och värme åt framställningen. Genom den röda färgen har Björn Berg också fått möjlighet att verkligen fånga upp Astrid Lindgrens ord i bild, månen lyser mycket riktigt ordentligt röd som en lykta mot oss.

Sammanfattning

Astrid Lindgrens text och Björn Bergs illustrationer i de tre böckerna om Emil utgör en väl fungerande enhet. Illustrationerna knyter an till texten och tar ofta fasta på och förstärker något speciellt parti eller en atmosfär i texten. Text och bild kompletterar varandra då Astrid Lindgren och Björn Berg ibland lägger tyngdpunkten på olika ställen i berättelsen. Därav åstadkommes ett intressant och givande spel mellan den skrivna berättelsen och den tecknade. Emil-böckerna kan knappast räknas som bilderböcker efter traditionella mått mätt, framför allt på grund av format och textmängd, men de har ändå många likheter med ett av de bilderbokskoncept som Ulla Rhedin behandlar i boken *Bilderboken på väg mot en teori*, nämligen den expanderade textens koncept: ”Detta bilderbokskoncept bygger på att illustratören likt en iscensättare aktualiserar och tolkar, inte enbart den förelig-

gande, oftast föga ikoniska texten, utan även (re)konstruerar den bakomliggande berättelse, som texten antydningssvis åberopar men inte fullständigt redovisar.”²³

Färgvalet med rött, vitt och svart, tillsammans med Björn Bergs skissartade tecknarstil förstärker det komiska intrycket av händelser och figurer i texten, något som blir tydligare efterhand som text och bild utvecklas och förändras från den första till den sista boken.

Troligen har större delen av Sveriges befolkning stiftat bekantskap med Emil och har en ganska tydlig bild av personerna som befolkar gården i Katthult. Här har Björn Bergs illustrationer spelat en stor roll, tillsammans med den mycket lyckade TV-serie som gjorts om Emil i Lönneberga. TV-serien och böckerna hänger nära samman genom att filmens personer har mycket tydliga drag av illustrationernas karikatyrfigurer. De har inte bara lånat sitt utseende från bokens bilder, utan hela deras kroppsspråk verkar hämtat ur bokens illustrationer.

Noter

1. *En bok om Astrid Lindgren*, Mary Ørving (red), Stockholm 1977, s. 151.
2. Astrid Lindgren, *Emil i Lönneberga*, Stockholm 1963.
3. Astrid Lindgren, *Nya hyss av Emil i Lönneberga*, Stockholm 1966.
4. Astrid Lindgren, *Än lever Emil i Lönneberga*, Stockholm 1970.
5. Birgitta Fransson, ”Han gör teckningar som Emil gör hyss”, *Opsis Kalopsis* nr 2/1988.
6. Ibid.
7. Lindgren, 1970, s. 114.
8. Lindgren, 1966, s. 111.
9. Vivi Edström, *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld*, Stockholm 1992, s. 137.
10. Lindgren, 1963, s. 10.
11. Björn Berg, ”Emil”, *Barn och Kultur*, nr 5/1987.
12. Lindgren, 1963, s. 35.
13. Ibid, s. 77.
14. Lindgren, 1963, s. 76 f.
15. Edström, s. 161.
16. Lindgren, 1970, s. 84 ff.
17. Ibid, s. 142 ff.
18. Ibid, s. 111.
19. Lindgren, 1966, s. 46.
20. Lindgren, 1970, s. 83.
21. Lindgren, 1966, s. 137.
22. Ibid, s. 46.
23. Ulla Rhedin, *Bilderboken på väg mot en teori*, Stockholm 1992, s. 120.

Mamm- och pappläsning

Astrid Lindgrens gestaltning av föräldrar granskad ur genusperspektiv

Titti Persson

Astrid Lindgren har flera gånger fått känna av vad det innebär att vara radikal i barnboksgenren. Vid utgivningen av *Pippi Långstrump* 1945, påstods Pippi ha dåligt inflytande på barn. Nya, liknande anklagelser blossade åter upp så sent som 1995.¹ 1973 beskylldes *Bröderna Lejonhjärta* och andra av Astrid Lindgrens sagor för att försköna döden och få den att framstå som en lösning för handikappade barn.² I dag intygar åtskilliga människor uppvuxna med Pippi om hennes positiva inverkan i egenskap av stark, självständig tjej. Barnböcker om döden är inte längre någon ovanlighet.

År 1965 handlade förvånande nog Astrid Lindgredebatten inte om hennes radikalism, utan snarare om eventuell konservatism. Det är här föräldrarna kommer in i bilden. Debatten om Pippi och diskussionen om dödens vara och icke vara i barnboken hade i huvudsak en didaktiskt spets; snarare än böckernas litterära värde kom frågorna att röra sig om vad det egentligen var bra för barn att läsa om. I diskussionen om de skildrade föräldrarnas könsroller, tryckte istället försvararna på romanernas huvudsakliga funktion som underhållning, inte samhällsförändrande manifest.³ Varför väljer jag då att återknyta till ämnet i ett årtionde då barnbokens status stigit så mycket att litterärt värde äntligen börjar prioriteras framför didaktisk funktion, då romaner där föräldrarnas könsroller vänds ut och in redan har skrivits och haft sin storhetstid? Därför att god litteratur förtjänar analys även på de punkter där den kanske brister. Därför att hyllmeter skrivits om de skildrade barnen, men inte mycket om föräldrarna. Därför att paradoxerna stundtals är det intressantaste och en paradox är det att Astrid Lindgrens samlade produktion kan vara så radikal och så konservativ samtidigt. Därför att föräldradebatten 1965 inte fick den utredning som kunde ha fått de båda ”lägren” att sluta tala förbi varandra. Därför att jag finner det intressant!

Jag har valt att granska Astrid Lindgrens litterära gestaltning av föräldrar, med tonvikten lagd på genusperspektivet, dvs. synen på kvinnlighet och manlighet som en kulturell konstruktion, hur vi undermedvetet och medvetet förväntas vara och uppträda som kvinnor och män. Genom att praktisera detta synsätt, har det varit lika självklart för mig att undersöka ”manligheten” som ”kvinnligheten” hos Astrid Lindgrens föräldragestaltningar.

Tidigare publicerat material kring detta ämne är tämligen knapert. Lise-lott Klint publicerade 1971 en uppsats om könsrollsuppfattningen i några av Astrid Lindgrens böcker, där även fäder och mödrar inkluderades. Tonvikten är lagd på uppdelningen av ”manliga” och ”kvinnliga” yrken.⁴

Även Vivi Edström har behandlat skildringen av föräldrar i Astrid Lindgrens böcker, men hon betonar istället vikten vid kvinnornas roll som mödrar.⁵ Mitt eget syfte är inte att räkna antal ”kvinnoyrken” kontra antal ”manliga” yrken, inte heller att uppvärdera traditionellt kvinnliga yrken och sysslor. Även om det – som Lorentz Larson i och med Klints uppsats kommenterade – är en realitet att kvinnor utförde vissa sysslor, män andra i det gamla Bondesverige, behövde de nödvändigtvis inte vara på ett visst sätt, känna, tänka och värdera ”kvinnligt” och ”manligt”.⁶ Hur konservativ är Astrid Lindgren utifrån detta synsätt? Hur skiljer sig den ensamstående pappan från den ensamstående mamman vad det gäller känslor och beteenden? Hur påverkar familjemönstren pappornas och mammornas situation och deras relation till barnen? I hur stor utsträckning tillskriver Astrid Lindgren föräldrarna ”manliga” respektive ”kvinnliga” egenskaper, och i vilka situationer tonas de ner?

Mitt källmaterial består i stort av Astrid Lindgrens samlade produktion av barn- och ungdomsböcker. Då Astrid Lindgren hunnit med att skriva en avsevärd mängd böcker, har det varit nödvändigt att göra en viss avgränsning av källmaterialet. Min analys har därför kommit att röra text snarare än bild. Det blev på så vis naturligt att sortera bort adapterade bilderböcker och serieböckerna om Pippi Långstrump.⁷ Jag har även valt att förbigå fotobilderböcker och teaterpjäser. För att få struktur på detta relativt stora material har jag valt att granska mödrar och fäder genom det familjemönster de befinner sig i. Det har givetvis kommit att påverkat slutresultatet även om vissa företeelser återkommer från kategori till kategori. Jag har främst sökt mönster att lyfta fram och analysera, endast i den ganska snäva

kategorin ”drömföräldrar” har jag funnit det motiverat att mer ingående granska varje enskild roman/novell.

I mitt arbete har Kari Skjönsbergs analysmodell för könsrollsuppfattning och samhällelig förankring i pojk- och flickböcker varit mig till viss hjälp.⁸ Modellen har hjälpt mig att se mönster och samband, det lilla i det stora. Jag har även använt mig av klassiska könsrollspolariseringar som ofta tillskrivs respektive kön, där t.ex. egenskaper så som aktivitet, styrka, intellekt, utåtriktning tillskrivs män, medan passivitet, svaghet, känsla och inåtbundenhet är förbehållet kvinnor. Vidare har jag sneplat åt Birgitta Svanbergs och Gunilla Zackaris frågeställningar rörande just könsroller i bl.a. ungdomsböcker.⁹ Zackari lägger stor vikt vid de skildrade familjemönstren, medan Svanberg koncentrerar sig på blottläggandet av egenskaper och status.

Inspirerande läsning har även Ying Toijer-Nilssons *Berättelser för fria barn – Könsroller i barnboken* varit.

Kärnfamiljen

Kanske ska man inte bli överdrivet förvånad över att finna majoriteten av föräldrapar inom kategorin ”far går till jobbet, mor är hemmafru”. Att få ha mamma hos sig hela dagarna är tydligen en väl etablerad bild av trygghet. Inte desto mindre tråkigt är det att föräldrarna är så könsrollsbundna även i övrigt. Det borde vara milsvid skillnad mellan en mustig rövarroman som *Ronja Rövardotter* och en vardagsrealistisk barnbok som *Lotta på Bråkmakargatan*. Men vad det gäller föräldrarna är det förvånansvärt lätt att hitta gemensamma drag.

Far förstår och förklarar, mor tröstar och vårdar

De som verkligen vet något i dessa skildringar är papporna. I allt från mekanik till pedagogiskt inlärande, är fäderna de suveräna. Där mamma i Madickenböckerna rynkar på näsan åt arbetarfamiljen Nilssons, förklarar pappa innebörden i begreppet fattigdomens hjälplöshet. Det är pappa som är mån om att Madicken och Lisabet ska få se så många skilda miljöer som möjligt för att ”inte vara för kvicka med storsläggan”.¹⁰ Eva-Lottas pappa förklarar omsorgsfullt vad en procentare är för en typ (i *Mästerdetektiven lever farligt*) och Lillebrors pappa har till sonens glädje berättat om mu-

mierna i Egypten (i *Karlsson på taket smyger igen*). Även om det bär emot, förklarar Mattis vad rövare sysslar med och vad man ska tycka om knektar och Borkarövare. Han har även full kontroll över allt man måste akta sig för i Mattisskogen och delger Ronja detta. Även om Ronja sätter i system att tänja gränserna för vad pappa ber henne akta sig för, visar det sig oftast att pappa har haft rätt. Mamma Lovis är istället drottningen av vårdande. Med fast hand och egenkomponerade örtblandningar får hon såväl den svårt sjuka Sturkas som den febriga Ronja frisk på några dagar. Hon trotsar t.o.m. sin make för att få badda ”ormynglet” Birks sår.

Ronja rör sig visserligen i skogen som en pappas flicka, men hon är även snar att ta efter moderns vårdande egenskaper och lyckas med denna kunskap bota en skadad häst. Även om Mattis är den mest oroliga och överbeskyddande boken igenom, saknar han helt de vårdande drag som Lovis bär på. Där Mattis oroar sig, tröstar Lovis – såväl dotter som make. När Ronja tagit klivet mot vuxenvärlden genom att flytta ut till Björngrottan, är det en befrielse att åter få gråta ut i mammas trygga famn: ”Men Lovis sjöng, och då blev världen som den skulle vara. Ronja sjönk in i det djupa barndomslugnet, och med huvudet i Lovis knä somnade hon under stjärnorna och vaknade inte förrän till ljusaste morgon.”¹¹ Mattis vill inte visa sin sorg över dotterns försvinnande, men om natten gråter han i sömnen hos Lovis, som knappt står ut med all sorg, men vet att han måste ha någon att hålla i handen när det är som värst.

I de mer nutidsförankrade skildringarna är en gemensam nämnare den att papporna har den ekonomiska friheten att vara pedagogiska med hjälp av gåvor. När de sjuka barnen Gunnar och Gunilla (i ”Lustiggök”)¹² gnäller dagarna igenom och vill veta vad klockan är, köper pappa ett gökur och kan även passa på att berätta om hur de fungerar och var de tillverkas. Mamma förstår sig förstås inte alls på det tekniska, och när göken gal tjugosex gånger förklarar hon osäkert att det är mekaniken det är fel på. Liksom för Lovis, är mammans huvudsakliga funktion istället den vårdande. Ständigt passar hon upp på Gunnar och Gunilla. Hon kommer med rena lakan och uppfyller alla deras önskemål om saft och te på sängkanten trots att hon anar att barnen mest ber om tjänster för att de har tråkigt. Rasmus mamma i *Rasmus, Pontus och Toker* är så till den milda grad moderligt vårdande att hon bara behöver titta på sina barn för att se om de har feber eller kanske bara är skolsjuka.

Tendenserna går igen även i Lottaböckerna. Lottas mamma och pappa har kommit överens om att vänta ett år med att ge Lotta en cykel. Lotta känner sig orättvist behandlad, men pappa är pedagogisk och köper en liten, begagnad cykel som Lotta kan träna på, och allt är frid och fröjd.¹³ När ett barn känner sig förfördelat och orättvist behandlat, såsom Lotta i böckerna om Bråkmakargatan och Peter i *Jag vill också ha ett syskon* är det uteslutande mammans uppgift att locka fram barnets förlåtelse och pedagogiskt ställa allt till rätta; otaliga är illustrationerna av barnet i mammas knä i försoningens omfamning. Typexemplet är ”Pelle flyttar till Komfusenbo”.¹⁴ Pappa anklagar Pelle för att ha slarvat bort hans penna, lämnar konflikten bakom sig och går till jobbet, medan mamma får ägna hela dagen åt att försonas med Pelle. Lagom till pappas hemkomst har Pelle förlåtit föräldrarna och kastar sig lyckligt i pappas famn.

Genom sin ekonomiska frihet, kan papporna till och med köpa bort barnens känsla av ensamhet. Pappa kommer hem med en hundvalp till Barbro, och plötsligt behöver hon inte längre träffa sin fantasisyster.¹⁵ Lillebrors pappa försöker anamma samma taktik för att bli av med ”påhittet” Karlsson, men här faller det pedagogiska greppet på att Karlsson faktiskt finns.¹⁶ Pappa får istället förklara för familjen varför det är så förtvivlat viktigt att Karlsson hålls hemlig. Lillebror lyssnar till sin pappa, men det är mamma han behöver som tröst. Helst vill han att hon ska finnas till hands dygnets alla timmar, och när mamma måste resa bort, går hans värld i spillror: ”Jag vill att du ska stå i köket varenda dag när jag kommer hem från skolan, och ha förklä på dej och baka bullar”, sa Lillebror.¹⁷

Mönstret går igen. Där mamma är tryggheten i hemmet, kommer pappa med kunskapen om världen utanför.

Lekfulla pappor och nervklena mödrar

Trots att papporna spenderar så stor tid på jobbet, tar de sig alltid tid till att leka med sina barn. Det är uteslutande fäderna som står för den roligare, mer äventyrsbetonade kontakten med barnen. Såväl Madickens som Rasmus Perssons pappa (i *Rasmus, Pontus och Toker*) sjunger ofta och gärna festliga visor för mamma med barnen som skrattande publik. Det finns en tydlig bild av lek-uppdelningen i *Titta Madicken, det snöar!*:

Och då blir det snöbollskrig. Pappa krigar så vilt så till sist far han omkull i en snödriva. Då gapskrattar han och vill inte kriga mer. Men i köksfönstret står mamma och tittar på och tror att pappa har blivit galen. Hon förstår sej inte på snö mer än Gosan!¹⁸

Nej, Madickens mamma är allt annat än lekfull. Hennes depressioner och migränperioder skapar ett milt förakt hos fadern och en gnagande oro hos Madicken: ”’Var är mamma’, undrar Madicken det första hon gör. ’I sängen’, säger pappa. ’Har hon huvudvärk’, undrar Madicken oroligt. [...] ’Nej då’, säger pappa. ’Hon ligger bara och tycker synd om sej.’”¹⁹ Den här gången tar pigan Alva mamma i försvar, orsaken till hennes självömkan är nämligen att hon är gravid. Men redan i den första Madickenboken ges en mindre roande bild av den migränsjuka modern. Madickens mamma är överlag ängslig, feg och har lätt till tårar. Vivi Edström menar att denna modersskildring är det närmaste en kritisk mammabild Astrid Lindgren kommer.²⁰ Fina frun på Junibacken har flera drag gemensamma med pappa Melker på Saltkråkan och rövarhövding Mattis (Melkers nervproblem och de bådas självömkan, oro för barnen t.ex.). Ändå framstår de som varma fäder, lätta att tycka om, medan mamman hör till de mer osympatiska föräldrarna. Det går här att se hur olika kriterier ges för mamma och för pappa. Papporna tillåts ha svagheter, medan mammorna alltid måste vara tryggheten och den psykiska styrkan personifierad. Det står ett löjets skimmer kring de mödrar som inte förmår leva upp till husmorsrollen i denna kategori. I två fall av tre kommer de från överklass eller övre medelklass. Ett än mer karikerande porträtt än ”Fina frun på Junibacken”, är det av Anna och Vivekas fjolla till överklassmamma i *Kerstin och jag*: ”Deras mamma bad oss ihärdigt, att vi inte skulle föra för mycket väsen. Hon befann sig nämligen mitt uppe i en sömnlöshetsperiod, och sängkammaren låg strax intill.”²¹ Ungdomarna glömmer detta och stöjar natten lång. Nästa morgon tackar mamman för att de varit så tysta och förklarar att det var länge sedan hon sovit så gott. Sensmoralen blir att dessa mödrar gör sig svagare än vad de är; när kvinnor mår dåligt är det något påhittat, kanske för att väcka uppmärksamhet.

Ett varmare porträtt av en nervös mamma ges i Karlsson på taketböckerna. Visst gråter hon, visst är hon ängslig till överkant – hon har ju ”så mycket nerver, så det sprätter om det”²², men relationen mellan Lillebror och mamma är så kärleksfull den kan bli och Lillebror älskar sin mamma

över allt annat. Så är hon också en mamma som fullgör alla plikter i hus hållet, sina nerver till trots.

Mödrarna måste vara starka, mogna, vuxna. Hos fäderna framställs istället barnsligheten som ett plus. Ofta har de sin egen barndom i färskt minne och visar därför stor förståelse även för barnens mer handgripliga lekar. Samtliga fäder i Kalle Blomkvistböckerna har själva stöjat runt på "Prärien" och kräver därför inga förklaringar till var barnen hålls och vad de gör, istället minns de nostalgiskt sin egen vilda ungdom. Även Rasmus Perssons pappa har – till skillnad mot mamma – stor förståelse för sonens nattliga utflykter:

- Men nu vill jag veta en sak, sa mamma bestämt. Hör nu, min gosse lille, vad gjorde du ute i torsdags natt egentligen?[...]
- Nåja, det bryr vi oss inte om nu, sa pappa. Man har väl själv varit kille och smugit runt fiendernas wigwam om natten.
- Inte jag, försäkrade mamma.
- Nä, men så har du heller aldrig satt fast några silvertjuvar, sa pappa.²³

Den överbeskyddande Mattis vill helst alltid ha Ronja inom synhåll, men när hon för andra gången flyttar ut till Björngrottan, väcks hans egna barn- domsminnena till liv. Istället för den oro hon väntat sig, möts hon av nostal- gins saliga leende.

Sysslor och sfärer för far och mor

Vad sysslar papporna med när de går till jobbet, och är det av intresse för läsaren att veta vad de jobbar med? Vi får konsekvent veta vad fäderna har för yrke, men vanligtvis inte mer. Endast när det gäller de mer statusfyllda jobben (t.ex. rövarhövding eller redaktör så som Madickens pappa) ges en viss yrkesinblick. Annars har inte papporna överdrivet prestigefyllda jobb. De flesta jobbar på kontor eller har praktiskt betonade yrken såsom bagare, polis, handlare etc. Men levnadssfärerna är ändå betydligt större än för mödrarna. Behöver barnet ha tag på sin mamma, vet han eller hon var hon säkrast står att finna: i köket. Mödrarna bakar, lagar mat, sätter upp gardi- ner, planterar blommor, städar, diskar, kokar kaffe, dukar, hänger tvätt, tvättar, julstökar, syr, samlar örter – och finns till hands för sina barn för- stås. Längre än till torget för att handla mat far de inte gärna. Det skulle i så fall vara hem till sin egen mamma och pappa, som i Bråkmakargatanböck-

erna. Ibland kan dock pappans semester firas i form av en längre resa för båda föräldrarna, så sker t.ex. i *Madicken och Junibäckens Pims* och *Karlsson på taket smyger igen*.

Ingen av mödrarna tycks ogilla sitt hushållsarbete, ingen reflekterar ens över att skaffa sig ett eget yrke eller se sig om i världen. I böckerna om Karlsson på taket, undrar jag dock om inte Astrid Lindgren driver med idealbilden av den folkhemiska husmodern. I bisatser slänger hon in en aldrig sinande ström av husmoderssysslor, som vore de något världsligt, t.ex.: ”Men så fick han till all lycka syn på dammsugaren som mamma hade glömt kvar i Lillebrors rum, när hon dammsög där för en stund sedan.”²⁴ Men den glättiga husmorsbilden faller med ett brak, när mamma plötsligt visar sig ha blodbrist av överansträngning och måste resa ifrån hem och familj för att vila upp sig ett tag. Och inte kan väl den annars så humoristiska Astrid Lindgren på allvar skriva om ”mammans bästa långborste”²⁵?!

Om mödrarna hålls i köket, är det svårare att veta var fäderna finns. Deras sfärer är betydligt större, både bildligt och bokstavligt. Lillebrors pappa far runt världen, Mattis kan hela sin Mattisskog, och vad det gäller t.ex. Lottas pappa, har han åtminstone körkort och kan köra till staden när han vill. Madickens pappa har genom sitt yrke överblick över världsläget, och bagarmästare Lisander och handlare Blomkvist har koll på det politiska läget – de diskuterar ofta och gärna politik i syrénbersån. Den lilla världen i kontrast mot den stora blir här även den kvinnliga världen i kontrast mot den manliga.

Karlakarlar och kafferep

Även om papporna gillar att leka och skoja, är det minst lika viktigt att de får visa att de i egenskap av män förtjänar att vara familjens överhuvud. Detta blir den mogenhet som kompletterar fädernas barnsligare sidor. Kanske är det samma manliga mogenhet som gör att papporna föraktar typiskt ”kvinnliga” sysselsättningar, såsom de kafferep som såväl Madickens som Tommys och Annikas mamma gärna ordnar. Medan makarna Blomkvist och Lisander allvarligt diskuterar politik, skrattar fruarna och tar en bit sockerkaka till. Fäderna håller sig undan från de kvinnliga sammankomsterna: ”Tack, inget volangsnack för mej”, säger han när mamma har kafferep ibland och vill att han åtminstone ska komma in och hälsa. Och

han undrar mycket hur det ska bli, när Madicken och Lisabet blir stora nog att också börja med volangsnack.”²⁶

Den mogna faderns uppgift är även att skydda sin familj, vilket Madickens pappa under en utflykt misslyckas med: ”Vad är jag för en krake egentligen”, säger han. ’Mamma kuvade Lindkvist med brända mandlar, och en liten usel broms fick jaga bort tjurarna åt mej, medan jag klängde i träd Kronorna. Vad är jag för en krake egentligen?’”²⁷ Det blir en dubbel pinsamhet att modern i en situation visat sig vara den handlingskraftiga. Madickens pappa har överhuvudtaget en lätt nedsättande syn på sin fru, vilket är märkligt då han är så mån om att skipa rättvisa på alla andra plan här i världen. Kanske följer Astrid Lindgren helt enkelt den långa litterära tradition, där orädda arbetare trånar efter rättvisa och lika värde för alla människor (läs män), och där förakt och skepsis mot just ”borgerlighetens kvinnor” är själva symbolen för deras rättskaffens sinnen.²⁸ Visserligen är Madickens pappa långt ifrån någon arbetare, men han sympatiserar med deras värderingar och kallas inte för inte för ”Herrskapsocialisten”. Att mamman kommer från en finare familj än pappan antyds inte minst genom pikar mot hennes överkänslighet.

Även Rasmus Perssons pappa har ett behov att visa mod och manhaftighet. Denna polis har i regel inga större brott att handskas med, men: ”Om det dök upp en bov, den skulle jag knäppa genast.’ Rasmus tittade beundrande på honom. ’Det vore bra, sa han, så hade jag nånting att komma med när Stickkan skryter om att hans farsa har varit boxare.’”²⁹

En riktig karl som missbrukar sitt övertag är Anders pappa (i Kalle Blomkvistböckerna). Han drar sig inte för att slå Anders när han anser att sonen misskött sig. Det enda han vinner på detta, är att Anders håller sig hemifrån så mycket som möjligt.

Men den största karlen av dem alla är i alla fall Mattis, rövarhövdingen. När Mattis och Borcka ska avgöra vem som är värdig hövdingtiteln, gör de det följaktligen med en tvekamp, där den med störst fysisk styrka också är den som förtjänar den ärevördiga titeln. Kvinnor och barn får förstås inte vara med på dessa ”vilddjursmöten”.

Hur förhåller sig då Astrid Lindgren till dessa ”manliga” styrkeprov? Nog ligger det ett löjets skimmer över vilddjurskampen, något som inte minst förstärks av Ilon Wiklands illustration. Det komiska överväger även i den bröstande, skrävlande polisen som vanligtvis får ägna sig åt att leta

bortflugna kanariefåglar. I gestaltningen av Anders pappa, lyser även ett starkt avståndstagande igenom. Han skildras överlag som den mest osympatiska av föräldrarna i Kalle Blomkvistböckerna, det går inte att finna några försonande drag.

Två världar

Det är lätt att få ett intryck av att föräldrarna i dessa böcker lever i två helt skilda världarna. Fäderna med sin politik, sina resor, sina lekar och mödrarna med sina kafferep, sitt omhändertagande, sitt hushåll. Mammorna är utan tvekan hemmets klippa, barnens och fädernas fasta punkt (där ”fast” även är synonymt med stillastående, passivt). Fäderna är de aktiva, de står för rörelse, kunskap och roliga upptåg. Att lära barn saker om livet kan aldrig vara fel. Inte heller att trösta dem när de är ledsna, eller att ta hand om sjuka människor. Det jag reagerar på är det faktum att i dessa skildringar är den ena sysselsättningen förbehållen män, och den andra kvinnor.

Bondefamiljer

Att Astrid Lindgren själv är uppväxt i ett gediget bondesamhälle, märks inte minst i hennes skildringar av bondefamiljer. *Kerstin och jag* är rena rama programskriften för ett lantbruks framväxt, men i Emilböckerna, Bullerbyböckerna och genom familjen Karlsson i Madickenböckerna, får vi stifta bekantskap med ett trovärdigt beskrivet Bondesverige från igår.

Ekonomi och empati

Anton Svensson i Katthult och Kerstin och Barbros pappa Nils har ett gemensamt bekymmer: ekonomin. Starkast framkommer det i Emilböckerna där just pappans snålhet är ett av de karikerande dragen. Pappa ser med förfäran hur mamma sliter ner husets enda blyertspenna genom att skriva ner Emils hyss. Han blir så rädd att han hoppar till när Alma Svensson nämner att hon skulle vilja ha flugfångare – de kostar ju tio öre stycket. Inget – förutom sonens hyss – kan få Anton att se så rött som när hans familj slösar med de dyrbara slantarna. Han försöker t.o.m. få Alma att rulla mindre köttbullar till kalaset, men köket är som bekant kvinnans sfär, här har hon auktoritet att själv bestämma.

Bondefäderna har även en intuitiv och vårdande sida, men oftast gäller det något av gårdens djur. Det handlar t.ex. om tjurar som får kolik (i *Kerstin och jag*), griskultingar som blir ihjälbitna av sin mamma (i *Än lever Emil i Lönneberga*), en lammunge som håller på att svälta ihjäl (i *Bara roligt i Bullerbyn*). Men frågan är om inte omvårdnaden om djuren även är en ekonomisk fråga – de är ju gårdens inkomstkälla. Vad det gäller vårdnaden om och känslan för barnen, genomgår Emils pappa en intressant utveckling. I de första Emilböckerna visar han ingen förståelse för något av sonens påhitt, men när Emil räddar drängen Alfred från att dö, börjar faderns stolthet och kärlek lysa igenom och han berömmar sonen i varma ordalag.

I den sista Emilboken, tar pappan t.o.m. sin son i försvar mot omgivningen. När Emil på ett kalas inte drar sig för att kyssa den tjocka och hånade prostinnan, bryter skrattsalvorna loss:

Men Emils pappa ilsknade till, så här fick ingen bära sig åt på hans kalas. ”Tyst mä er”, sa han. ”Detta är inget å skratta åt!” Och han la sin grova näve på Emils huvud. ”Det där var liksom kärleksfullt gjort av dej, Emil! Du är en bra pojke...då och då.”³⁰

Empatins okrönte drottning är annars Emils mamma. Oavsett vad Emil tar sig till, försvarar hon honom alltid. Enda gången den stadiga mor Alma riktigt ryter till, är f.ö. när någon talar illa om Emil. Men hon lider även med pigan Lina när hon har tandvärk, hon tycker synd om griseknoen som ensam överlever sin syskonkull, hon skickar julkorg till fattigstugan, och lyckas (med Emils oavsiktliga hjälp) till och med att sätta sig in i hur flugorna känner sig när de hamnar på en flugfångare. Det är även hon som med vana händer förbinder drängen Alfreds sår när han skurit sig. Empatin går igen även hos andra bondekvinnor. När Madicken och Lisabet ger sig ut på lång vintervandring och hamnar hos familjen Karlsson, förstår genast tant Karlsson att barnen är hungriga och vill ha frukost, medan maken skrattar och skämtar om vad barnen egentligen har för ärende. Bullerbybarnen blir insnöade hos den elaka skomakaren, men Lisas mamma känner intuitivt på sig att barnen finns någonstans efter vägen, och skickar därför ut pappa med snöplogen. Även om föräldrarna inte ägnas något större utrymme i Bullerbyböckerna, sticker då och då en orolig moder fram huvudet när barnen balanserar på hustak, traskar på isen, sjunger i kylan eller vill sova på höskullen.

I Emilböckerna förstår läsarna att pappans prat om att få gå med tiggars-taven mest är tomma ord. Inte minst de välfyllda matförråden och stora kalasen visar på att Svenssons i Katthult är en tämligen välbärgad bondefamilj. Verkligheten ser annorlunda ut i *Kerstin och jag*. Här skildras bristen på pengar till t.ex. lantbruksmaskiner som ett i verkligheten existerande problem. Det kostar pengar att rusta upp den gamla herrgården Lillhamra, något som gör att flickorna tvingas avstå från privilegier de tidigare tagit för givna. Även här är det kvinnfolket (om än inte modern) som vill slösa med pengarna. Kerstin och Barbro förklarar för pappa att de prompt vill ha var sitt par manchesterbyxor. Om kvällen kommer deras kloka moder in, talar om att man inte kan få allt här i livet och får slutligen flickorna att inse vikten av sparande och idogt arbete. Kerstin och Barbros moder är för övrigt något av en supermamma. Hon har alla de traditionellt kvinnliga egenskaperna. Med vana händer förbinder hon sår på drängen Johan, när tvillingarna har sin lediga vecka serverar mamma choklad på sängen, och när Barbro har hjärtesorg förstår mamma genast vad det handlar om och förmedlar kloka kärleksråd ur bibeln. Även pappa tröstas med varlig hand när han bekymrar sig över ekonomin. Vårdande intill självutplåningens gräns, men ständigt lika god, mild och sval.

Leken

Alla bondepappor – med undantag av den stela Anton Svensson – är lekfulla typer. Bullerbyfäderna åker kälke, påbjuder grötrimmen till julbordet, leker blindbock, hoppar kråka och berättar spännande historier framför lägerelden när fäder och barn tillsammans fiskar kräftor. Visst är även mödrarna med och leker ibland, men de sätter tydliga gränser för vad de vill göra. Anton Svensson hör till de fåtal fäder som inte är särskilt lekfulla. Till det komiska i hans gestalt hör dock att han ständigt blir indragen i lekar mot sin vilja. När Emils friska fläkt till fröken vill liva upp kyrkkalaset med diverse lekar kallar han det stolleprov. Inte heller Alma Svensson har mycket till övers för dessa lekar. Inte till att börja med. När lärarinnan förklarar det nödvändiga i att leka med sina barn, kastar hon sig dock in i leken med liv och lust: ”För var det nu så nödvändigt att man lekte med sina barn, ville hon verkligen göra sitt bästa.”³¹ Först när det gäller barnuppfostran, kan hon alltså tänka sig att leka.

Barbros och Kerstins pappa har barndomen i färskt minne. Likt ett barn som vill testa sin julklapp, kör han med lysande ögon runt gårdens nyinköpta självbindare – trots att rågen inte är klar att skördas. En gång glömer han så till den milda grad sin ökade ålder och vikt, att han klättrar upp i ett träd och sjunger i högan sky: ”Kerstin och jag klättrade efter, medan mamma lutade sig mot gärdsgårn, tittade upp på sin galande herre och man och sa, att det var tur, att det åtminstone fanns någon i familjen, som i varje hänseende höll sig på jorden.”³² Lillhamra är pappans barndomshem, och boken igenom får vi stifta bekantskap med hans barndoms smultronställen, lekplatser och episoder från det förgångna. Om mammans barndom förtäljs ingenting. Genomgående i Astrid Lindgrens produktion är det fädernas barndom läsaren får glimtar av. Kanske hör det samman med den barnsliga sida fäderna tillskrivs och mödrarna saknar. Vad som är ett faktum, är att denna uppdelning får mödrarna att framstå som betydligt tristare i all sin mogenhet.

Sysselsättning och levnadssfär

Även bondefäderna rör sig över ett större område än kvinnorna. Det är i första hand de som åker på auktioner och gör sig andra längre ärenden. Kvinnorna hålls i köket där de sköter hushållet, håller ett vakande öga på barnen, syltar, saftar, konserverar och gör fint. Alla har sina uppgifter, men allt som uträttas är värdefullt för att självhushållning ska gå runt.

En förbluffande utveckling får vi följa i *Kerstin och jag*. Fadern – som till skillnad från modern är uppväxt på landet – har ett sjå att lära sig sitt nya arbete, men med hjälp av vänner, grannar och drängar, lär han sig allt mer om sin roll som bonde. Mamman i familjen är till att börja med en mycket fin dam, en piedestalkvinna, dyrkad av sin man. Nils kallar sin fru för prinsessa, han jämför henne med en liljekonvalj och i bokens inledande kapitel möter vi henne framför toalettbordet där hon sprutar dyrbar parfym bakom örat. Man kan tycka att det borde uppstå en kraftig kulturkrock när denna fina fru lotsas ut på landet och plötsligt ska agera bondmora. Det händer emellertid inte. För att tala med Vivi Edström: ”I början beskrivs hon nästan som ett högre väsen men i slutet på boken framstår hon som en jordnära bondmora, syltandes och saftandes så det bara ryker om det.”³³ Förändringen hos mamman sker så drastiskt att det snarast är ett personlig-

hetsbyte. Var hon får sina nyvunna kunskaper i konservering och självushållning ifrån, får vi inte veta, bara att hon t.o.m. har en bondmoras mentalitet i slutet av handlingen när hon under konserveringshysterin vist förklarar för döttrarna att vintern är lång, man vet aldrig hur skörden slår nästa år. Där fadern får kämpa sig till kunskaperna, har alltså modern allt detta i sig från början. Moderns båda motsägelsefulla sidor kan dock läggas parallellt i samma mall: quinnlighet.

Krass realism kontra varm humor

Vivi Edström påpekar att *Kerstin och jag* knappast är någon av Astrid Lindgrens bättre böcker.³⁴ Jag är benägen att hålla med henne, och en av de största bristerna i denna bok är just gestaltningen av föräldrarna. Såväl Emil- som Bullerbyböckerna håller en långt högre klass. Den snåla och argsinta Anton och den oroliga husmodern Alma visar i och för sig åtskilliga prov på att föräldrarna lever både med och i gällande könsroller, men med humor och människokänedom får Astrid Lindgren läsaren att skratta åt dessa närmast karikerande ”kvinnliga” och ”manliga” beteenden.

Ensamstående föräldrar

Aldrig blir skillnaden mellan gestaltningen av mödrar och fäder så påtaglig som vid en parallelläsning av skildringar av ensamstående mödrar och ensamstående fäder. Det är i och för sig inte märkligt då de behandlade romanerna och novellerna sins emellan är av högst skilda karaktärer. Ändå är en granskning intressant. Enligt de mönster jag funnit, blir respektive köns egenskaper (– eller brist på egenskaper –) så självklara att det till slut är svårt att tänka sig en ensamstående pappa i någon av de romaner/noveller där ensamstående mödrar figurerar och tvärtom.

Det vilar något melankoliskt över bilderna av de ensamstående mödrarna. För visst finns de, om än oftast någonstans i ytterkanten av handlingen. De två bröderna Skorpan och Jonatan (i *Bröderna Lejonhjärta*), Lame-Kal (i ”Nånting levande åt Lame-Kal”),³⁵ Britt-Maris fästman Bertil (i *Britt-Mari lättar sitt hjärta*), de rödhåriga systrarna Mia och Mattis (i *Madickenböckerna*), Pontus (i *Rasmus, Pontus och Toker*) och Stina (i böckerna om Saltkråkan) är alla barn till ensamstående, hårt arbetande kvinnor. Det är svårt att få ett fast grepp om dessa kvinnor. De saknar egenskaper, deras ut-

seende beskrivs varken i text eller bild. Likt skuggfigurer anas de i bakgrunden och bidrar i stort till att understryka barnens sorgliga situation. Ingenting av den distans i personbeskrivning och förhållande till barnen som präglar de ensamstående mödrarna, går att återfinna hos de ensamstående fäderna. Efraim Långstrump (i böckerna om Pippi), Melker Melkersson (i Saltkråkanböckerna) och Rasmus far professorn (i *Kalle Blomkvist och Rasmus*)³⁶ är alla olika personligheter, och det är sympatiska bilder som ges. Pippis pappa är t.ex. lika stark som sin dotter och en synnerligen glad prick. Professorn är trevlig, men förvandlas till en slagskämpe när någon behandlar honom eller hans son illa. Melker beskrivs som snäll, ofarlig och ganska opraktisk.

Yrke, ekonomi och samhällliga aspekter

Det är först genom yrket och inte i förhållandet till barnen som mödrarna får en identitet inför läsaren. Vi får veta att Mias och Mattis mamma jobbar som tvätterska, är borta hela dagarna och aldrig oroar sig för sina barn. Lame-Kals mamma är städerska och jobbar så hårt att hon inte ens hinner tillbringa julen hemma hos sin invalidiserade son. Pontus mamma är ”kalaskokerska” hos societeten och Stinas mamma är kallskänka. Skorpan och Jonatans mamma jobbar som sömmerska i hemmet. De båda bröderna förknippar sin mamma så intimt med yrkesrollen att de t.o.m. räknar in denna faktor när de sätter bo i det presumtiva paradiset Nangijala:

”Det är lika bra vi bor i köket som vi brukar”, sa Jonatan. ”så får mamma ta rummet, när hon kommer.”[...] Jag berättade för Jonatan om lappen som jag hade lagt på köksbordet till mamma. ”Jag skrev till henne, att vi ses i Nangijala. Fast vem vet när hon kommer.” ”Det kan nog dröja”, sa Jonatan. ”Men ett bra rum får hon med plats för tio symaskiner om hon så vill.”³⁷

Det här är inga mödrar som finns till hands för sina barn i någon större utsträckning. Ändå lyckas skildringarna i hög grad gira undan klander. En gemensam – och realistisk – faktor som inberäknas är nämligen familjernas dåliga ekonomi. Den antyds genom trångboddhet, skam över att inte kunna bjuda tillbaka alla de middagar som vännen bjudit på eller genom direkta gåvor från fattighjälpen. Undantaget är Pontus mamma som tycks trivas ypperligt i sin roll som kalaskokerska, samt Stinas mamma som i och för sig lämnar bort sitt barn över sommaren, men tjänar bra med pengar. Så är också dessa två böcker långt soligare än de övriga här behandlade.

Starkast uttrycks klasskillnad och samhällseliga aspekter i böckerna om Madicken. Mia gör en omvänd reflektion och räknar in den frånvarande fadern i deras dåliga ekonomi, hon säger att de inte har råd med en pappa, något som Madicken till en början har svårt att sätta sig in i. Det är Madickens pappa som får Madicken att ana de större sammanhang som gör att hon bättre kan sätta sig in i Mias situation. Hon anar orättvisan i att det bara är Mia som blir tillrättvisad av överläraren när de båda har slagits: ”För hon känner nästan på sej hur det hänger ihop. Madicken har en pappa som skriver i tidningen och som överläraren kanske vill hålla sej väl med. Mia har ingen pappa alls, henne kan man ta itu med på skarpen utan att det gör nånting.”³⁸

Karaktäristiskt och trovärdigt är även att Linus-Ida – som bor i samma fattigkvarter som Mia, Mattis och deras mor – också är den som förbiser de större sammanhangen och istället klandrar modern för Mias stundtals råbarkade beteende. Linus-Ida rör sig inom samma yrkessfär och har det förmodligen inte mycket bättre ställt ekonomiskt, men eftersom hon själv är en djupt troende mönstermänniska, väljer hon att klandra modern istället för samhället när det går snett för barnen.

Om de ensamstående mödrarna hålls fångna i en mindre munter situation p.g.a. sina traditionellt ”kvinnliga” lågstatusyrken, lyser de ensamstående fäderna desto starkare i sina inflytelserika högstatusyrken. Melker är framgångsrik författare. Pippis pappa regerar på ett självklart sätt över Kurrekurredudden i Söderhavet och är både älskad och respekterad av sina undersåtar, en position han f.ö. har erövat genom att visa sin fysiska styrka. Professorn är inte ”bara” professor, utan tillika en berömd sådan. Hans uppfinning av ogenomtränglig lättmetall är så viktig att fienden är beredda att döda den femåriga sonen Rasmus för att komma över ritningarna och sälja dem till utlandet. Yrkesframgången blir på så sätt till en (omedveten?) motvikt till det otraditionella familjemönstret.

Relationer och social position

De skilda villkoren för ensamstående mödrar och fäder, lyser igenom även i deras relationer inom familjen och gentemot omvärlden. Genom sin familjesituation och ekonomi har inte Mias och Mattis familj någon högre status i samhället. De är illa ansedda av de flesta, och framförallt kan män-

niskor hunsas dem eftersom de inte har något att sätta emot. Pontus mamma däremot har uppnått en viss social position genom sitt yrke – t.o.m. borgmästaren är mån om att hålla sig väl med en så duktig kokerska. Vad det gäller Lame-Kals mamma får vi inte veta mycket om status och relationer till människor utanför hemmet, men det faktum att ingen förutom de två barnen Lillstumpan och Anna-Stina någonsin kommer på besök hos den sängliggande sonen, indikerar en tvåpersonersfamilj präglad av ensamhet och osynlighet.

Hos familjen Lejon har moderns kunder en intressant funktion. Snarare än individer är de en kör av röster som ger ord åt Skorpans trauma, sorg och mindervärdeskomplex. Vad mamman egentligen tycker om dessa tanter och deras sårande kommentarer framgår inte, hon hörs aldrig i kören. Men eftersom denna kvinna och hennes yrkesroll är så intimt sammankopplade, blir dessa tanter ett nödvändigt bihang, något familjen tvingas uthärda för att överleva ekonomiskt.

Familjesituationen kan även innebära något positivt. Pontus har som son till en ensamstående mamma, utvecklat flera beteenden som går utanför den stereotypa könsrollsuppfattningen; således kan han både värma fläskpannkakor, diska utan knog och åta sig att städa en grannkvinnas källarföråd. Det tydligaste exemplet på den sortens överskridande är dock Jonatan Lejon. Vid sidan av Pippi torde han vara Astrid Lindgrens mest androgyna skapelse. Stark som en fader, öm som en moder, fantasifull som ett barn – allt i samma underbara person.

Samtliga ensamstående fäder står högt på den sociala statusskalan. Efraim Långstrump hälsas överallt som den kung han är, han älskas av barn och beundras av vuxna. Melker vinner delvis genom sin enorma tafatthet allas tycke. Men även fadersbilderna stiger på vissa plan utanför könsrollskonservatismens ramar. Så är fallet i fädernas förhållanden till sina barn. Här finns ingen mamma som kan trösta, fäderna är istället desto ömmare. De är aldrig rädda för att vare sig säga hur mycket de älskar sina barn, eller ge dem ömhet. När Efraim Långstrump anländer till Villa Villekulla, kastar sig Pippi i hans famn, pappa kallar henne sitt älskade barn och de kramas så att revbenen knakar. Rasmus finner den fysiska kontakten med vuxna människor så självklar att han t.o.m. ger kidnapparen Nicke en kram: ”Å, vad du är snäll, lille Nicke”, sa han. ’Kom hit ska du få en kram. En sån där hård en som pappa brukar få.’ Nicke hann inte värja sig. Rasmus slog ar-

marna om hans hals och kramade honom så hårt hans femåriga armar förmodde.”³⁹ När den lätt instabila Melker har sina stunder av självömkan och tvivel på den egna förmågan, kastar sig hans barn över honom, tröstar och förklarar hur gränslöst mycket de älskar honom, men även Melker själv kan trösta, t.ex. när Pelles kanin har blivit ihjälbiten. Melker är även oroligare än vilken moder som helst.

Den intellektuella sidan

Fäderna har även en motpol till sin barnsliga sida. En intellektuell läggning som ger dem hela sin ”manliga” värdighet tillbaka. Att Rasmus pappa ständigt tituleras ”professorn” är en indikering i sig. Författaren Melker älskar detta intellektets främsta yrke, och när han kommer i skrivartagen är inget barn önskvärt sällskap. Även om bilden av Pippis pappa oftast är fylld av högljuddhet, rörelse och allehanda upptåg, har även han en djupare sida. Inte heller hos honom passar den ihop med barnens sällskap: ”Men snart skulle regnperioden komma, och då brukade kapten Långstrump stänga in sig i sin hydda och grubbla över livet, och han var rädd, att Pippi inte skulle trivas på Kurrekurredudden då.”⁴⁰

De frånvarande

I Pippiböckerna, böckerna om Saltkråkan och *Kalle Blomkvist och Rasmus* får läsaren klara besked om var mödrarna finns: Rasmus mamma ligger på sjukhus över sommaren, såväl Pippis som barnen Melkerssons mamma är döda. Varken Pippi eller Pelle har några intimare minnen förknippade med sina mammor:

Mamman hade dött, när Pippi bara var en liten, liten unge som låg i vaggan och skrek så förskräckligt, att ingen kunde vara i närheten. Pippi trodde, att hennes mamma nu satt uppe i himlen och kikade ner på sin flicka genom ett litet hål, och Pippi brukade ofta vinka upp till henne och säga: ”Var inte ängslig! Jag klarar mej alltid!”⁴¹

Kik Reeder kritiserar denna rollfördelning hos föräldrarna och påpekar: ”What can be more passive and spiritless (!) than an angel? What more fascinating and aweinspiring than a father who is at terror?”⁴² Det slår mig, att om Pippi Långstrump skulle kunna fungera med de egenskaper och under de förutsättningar som hon gör nu (och blir älskad för) med en mamma, hade mamman behövt vara minst lika radikal i sin könsroll som Pippi själv.

Var fäderna finns och varför de är frånvarande, framgår däremot inte alltid. I *Rasmus, Pontus och Toker* nämns överhuvudtaget ingen pappa, inte heller i "Nånting levande åt Lame-Kal". När Mia stjälar överlärarens plånbok, men ljuger och säger att det är hennes pappa i Stockholm som äntligen skickat pengar, tycks längtan pendla mellan någon som ska dra upp henne ur hennes fattigdom och en pappa i sig. I *Bröderna Lejonhjärta* nämns fadern med en viss bitterhet, som den som svikit familjen. Trots den misär det i förlängningen innebär att sakna en pappa, ligger skildringen av dessa allt igenom snälla pojkar mildtals ifrån de skräckbilder av värstingpojkar utan manliga förebilder som varit "diskurs" de senaste åren.

Den ställföreträdande mamman

I de familjer där pappan saknas, utvecklar familjemedlemmarna beteenden för att klara sig ändå. När det är modern som saknas, rycker istället ofta någon annan kvinna/flicka in som extramamma. Hos familjen Melkersson skildras det som en självklarhet att den då trettonåriga Malin skulle överta mödrarollen när deras biologiska mamma dog. Hon får onekligen dra ett tungt lass:

Ända sedan deras mor dog, när Pelle föddes, hade hon varit som en mamma för alla pojkarna Melkersson, Melker inberäknad. En späd och barnslig och ganska olycklig liten mamma de första åren, men undan för undan allt mer kapabel att "snyta och tvätta och skälla och baka bullar" – det var så hon själv beskrev vad hon höll på med.⁴³

När Malin en dag är ute och svärmar med Petter, klarar Melker och sönerna av att sköta hushållet alldeles utmärkt på egen hand. Det är alltså inte kapaciteten det faller på, snarare uppfattningen om vad män respektive kvinnor bör syssla med.

I *Kalle Blomkvist och Rasmus*, vaknar Eva-Lottas "moderliga instinkter" till liv när hon stiftar bekantskap med den femåriga Rasmus. Det blir därför naturligt för henne att kasta sig in i kidnapparnas bil (där Rasmus befinner sig) för att han inte ska behöva vara ensam med bovarna. Medan Eva-Lotta moderligt värnar om Rasmus och klappar professorn uppmuntrande på armen, räddar Kalle och Anders professorns papper, av vikt för rikets säkerhet.

I Pippiböckerna finns ingen ställföreträdande moder. Så är också Pippi något av en superhjälte, världens starkaste flicka med en aldrig sinande ström av guldpengar.

Realistisk fångenskap kontra den totala friheten

I Astrid Lindgrens gestaltning av de ensamma mödrarna, finns inte mycket av de vanliga könsrollsschablonerna. Det kan delvis men inte enbart tillskrivas bristen på beskrivning av egenskaper och beteende överhuvudtaget. Om man inte såg till den kulturhistoriska aspekten, skulle det vara lätt att invända mot de traditionellt ”kvinnliga” yrken Astrid Lindgren försett dessa mödrar med. Men samtliga böcker, förutom *Rasmus, Pontus och Toiker* och *Vi på Saltkråkan*, andas en stark doft av förfluten tid. För en ensamstående mor från underklassen när seklet var ungt (så som i Madickenböckerna), stod inte många kreativa högstatusyrken till buds. Det gör att porträtten blir realistiska.

Den arbetets fångenskap flera av dessa mödrar lever i, får sin drastiska motpol i de ensamstående fädernas påtagliga behov av rörelse. Professorn väljer att ta sig fram på motorcykel, denna kenotyp för friheten på vägarna.⁴⁴ Hans behov av rörelse och frihet gör sig inte minst påmint när han hamnar i motsatt situation, inlåst i ett litet rum. Tydligast framkommer dock resandets och rörelsens betydelse i böckerna om Pippi Långstrump. Pappa Efraim rör sig över de sju haven och har t.o.m. ett eget fartyg för detta ändamål. För säkerhets skull har han två fasta hem på var sin sida av världen och när vandringslusten slår till behöver han känna däck under fötterna. Melker är här undantaget i församlingen, men även han har två hem att röra sig mellan.

Leklystnad och barnslighet

Det finns mer än den ömsesidiga kärleken som knyter fäder och barn nära varandra. I kontrast mot de ensamstående mammornas påtagliga distans, ställer sig papporna ofta på samma nivå som barnen, både vad det gäller leklystnad och egenskaper i övrigt. Melker är nästan ett vuxet barn, inte minst i sin enorma egocentrism: ”Han skulle fylla femtio snart, men han var impulsiv som ett barn och mer pojkaktig och bekymmerslös än sina egna pojkar.” sägs det inledningsvis i *Vi på Saltkråkan*⁴⁵. Gång på gång behöver Melker bekräftelse från de egna barnen, oavsett om det gäller att laga mat eller spika ihop en vattenränna. Det står snart klart för läsaren, att den som verkligen behöver tas om hand i familjen Melkersson, är Melker själv. Även Pippis pappa är svag för lekar och upptåg, men han står inte i samma beroendeställning till Pippi som Melker gör till sina egna barn. Till skillnad

från den dålige förloraren Melker, är det inte viktigt vem som vinner i Pip-pis och pappas lekar och tävlingar.

Även om inte professorn stöjar runt och leker med Rasmus, behandlar han Eva-Lotta, Kalle och Anders som jämbördiga människor, han förlitar sig på deras förmåga att lösa situationen när han har blivit kidnappad – något som torde vara nog så ovanligt för en vuxen människa.

Porträtten av ensamstående fäder är varma, högljudda och fulla av liv. Det är gestalter som jag tydligt (med förtjusning) minns från min barndoms läsoplevelser. Mellan fäder och barn råder en innerlig, påtaglig och tämligen okonventionell kärlek. Där en ensamstående moder finns, lurar ofta sorgen som ackompanjemang. Könnsrollsschabloner överskrids i denna kategori genom de beteenden barnen utvecklar p.g.a. sin situation och det faktum att mödrarnas huvudsakliga identitet ligger i yrket. Hos fäderna handlar överskridandet istället om ömheten mellan fäder och barn, något som dock kompenseras genom högstatusyrken, klassisk ”manlig” vandringlust och intellektualism, samt en och annan låtsasmamma som viger sitt liv åt familjens väl och ve.

Förvärvsarbetande föräldrar

Att skönja uppenbara mönster hos de förvärvsarbetande föräldrarna är svårt. Detta inte minst för att deras skildrade levnadssituationer skiljer sig så markant från varandra (tids- och miljömässigt och ekonomiskt).

Nilssons driver ett kringelbageri i en småstad i början av seklet (i Madickenböckerna). Familjen Hagström i *Britt-Mari lättar sitt hjärta* är en utpräglad akademikerfamilj, han är rektor och hon översättare. Även de bor i en småstad, dock utspelar sig boken 1943. Märta och Nisse Grankvist ansvarar för allt från handelsbod och böcklingrökeri till post och telefonväxel på skärgårdsön Saltkråkan i en diffus ”nutid” (gissningsvis 1950-1960-tal). Bertils föräldrar är industriarbetare i en stad i 1940-talets Sverige (i ”Nils Karlsson-Pyssling”).

Föräldrarnas förhållande och egenskaper

Jag fann det intressant att jämföra hur dessa ekonomiskt och yrkesmässigt relativt jämställda par förhåller sig till varandra. Följer en jämställd relation överhuvudtaget med på köpet? I *Vi på Saltkråkan* tycks det så. Nisse

och Märta betraktar varandra med ömsesidig respekt, de beskrivs som glada och renhåriga (vilket är två tämligen könlösa egenskaper i sig) och uppskattas därför av de övriga öborna. Vi får veta att Märta utstrålar trygghet, vänlighet och energi, egenskaper som även kan appliceras på Nisse. De tycks även röra sig i ungefär lika stora sfärer.

Till skillnad från Nisse är Britt-Maris pappa familjens självklara patriark, något som klargörs redan i den inledande familjerepresentationen: ”Jag börjar med familjens överhuvud. Min pappa är rektor vid pojkläroverket här i stan. [...] Han har silvergrått hår och ett ungt ansikte. Han vet allting, tror jag. Han är lugn. Han har humor. Han sitter nästan jämt inne i sitt rum och läser i sina böcker.⁴⁶ Även om Britt-Maris mamma presenteras med sin yrkesroll första gången hon nämns, betonas faderns patriarkposition i flera situationer. Det är han som vet vad som är viktigt och/eller passande, vilket han ibland klargör genom ironiska kommentarer till barnen. Denna anstrykan till överlägsenhet återkommer även i förhållandet till maken: ”’Gamla toka’, säger pappa och ser på henne med den där speciella blicken, som han bara har, när han tittar på henne, en mycket öm och samtidigt en liten, liten aning overseende blick.”⁴⁷

Samma ömma overseende går igen hos farbror Nilsson i Madickenböckerna. En av hans smeknamn på maken är t.ex. virepäran, ett annat – oftare använt och mindre ömt – är ärkemaran. Farbror Nilsson framställs som en filosoferande, slö suput. Många i staden kommer med direkta eller indirekta anklagelser mot hans beteende, men hans maka försvarar honom i vått och torrt. Ändå är det hon som får ta emot all hans vrede och frustration. I förhållande till maken är tant Nilsson en självuppoffrande och ganska ku- vad kvinna. Sonen Abbes (och min egen i egenskap av läsare) sympatier vilar dock alltid hos modern. Det är Abbe som hätskt försvarar modern mot faderns anklagelser, medan mamma själv böjer på nacken och tyst tar emot.

En rolig avvikelse från en invand könsrollschablon i barnbokssammanhang, är annars att tant Nilsson hänger sig åt det dagliga tidningsläsandet. Hon läser tidningen ord för ord och får på så sätt en större överblick av världen än farbror Nilsson – som tror sig veta bäst.

Den barnkära fadern och oroliga modern

Även i denna kategori utmärks fäderna av sin kärlek till barn. Farbror Nilsson har mer än gärna Madicken till lyssnare när han ”spickulerar och filosi-

ferar”. Farbror Nilsson älskar sin son och kan aldrig sluta skryta när Abbe gjort något beundransvärt, han gottar sig i tanke och ord åt hur Abbe gör allt för att glädja sin gamle far. Trots sina många uppenbara felsteg (som oftast sker på fyllan) försvarar farbror Nilsson hätskt allt han tar sig för, medan tant Nilsson istället vänder det mesta av klander mot sig själv. När det uppdagas att såväl mamma som pappa glömt att köpa julklapp till Abbe, skäms tant Nilsson oerhört, medan farbror Nilsson blir förtretad då han genast läser in en anklagelse mot sig själv. Långt mer allvarlig är situationen då Abbe nästan dör efter att ha hjälpt sin stupfulla pappa upp ur sjön en kall natt. Tant Nilsson störtar förkrossad in till Madicken och hennes familj och säger: ”Jag låg och sov hela tiden, guförlåtemej, så jag visste inget förrän nu i jåns.”⁴⁸ Hon riktar anklagelsens spets mot sig själv, innan hon ens nämner den verkligt skyldige: farbror Nilsson.

Tjorvens pappa är av ett annat virke än farbror Nilsson, men kärleken till barn har de gemensamt, ett drag som inte minst märks i förhållandet till dottern Tjorven: ”Nisse förstod att något var på tok. Han förstod för det mesta när något var på tok med Tjorven och kunde räkna ut varför.”⁴⁹ Denna form av intuition måste karakteriseras som tämligen ovanlig i skildringen av män. Även om Nisse och Märta framstår som ganska jämlika vad det gäller omsorgen om och kärleken till sina barn, är Märta betydligt känsligare vad det gäller Tjorvens väl och ve. När det blir tal om att Båtsman ska avlivas, biter Nisse ihop tänderna medan Märta bryter samman och börjar gråta: ”hon tänkte med ångest på en som skulle ta det här ännu hårdare än hon själv. Hur skulle de kunna berätta det för Tjorven?”⁵⁰

Även Britt-Maris pappa har en form av intuition vad det gäller barn, men hans syften understryker patriarkposition desto mer; han använder sina aningar till att rätta ett icke önskvärt beteende. Vad det gäller Britt-Maris mamma – som i övrigt är ganska okonventionell – drabbas hon av ”moderlighet” när någon av barnen blir sjuka och flaxar runt som en ängslig fågel-mamma. Då och då minns denna lätt förvirrade kvinna att hon har fem barn, vilket får till följd att: ”med överfullt modershjärta rusar hon ut och börjar fostra lite till höger och vänster.”⁵¹ Dessa hysteriska skildringar blir till en skrattspegel, de är radikala så till den grad att de visar att ”moderliga” egenskaper är något man utvecklar – inte något som alla kvinnor har i sig.

Barnen som hjälpredor

Mödrarna drar konsekvent ett tyngre lass än fäderna. Märta sköter affär, telefonväxel, hund och hushåll, hon är ordförande i husmodersföreningen, ledare för sångkören och extramamma åt hela ön. Även om Britt-Maris mamma inte är någon mästare i köket, har hon ansvarsfulla sysslor utanför yrket, hon är t. ex. pamp inom Röda korset. En förutsättning för att mödrarna inte ska baxna under sitt enorma ansvar är att barnen är beredda att hjälpa till. Abbe Nilsson är typexemplet på detta. Ibland är det han som sköter hela kringelruljansen på egen hand, samtidigt som han håller sig levande med storslagna drömmar om sin framtid, fjärran från allt vad kringlor heter. Abbe är så till den grad emanciperad från tidens könsroller att han inte drar sig för att skura köksgolvet och göra julfint, men framförallt är det han som bär rollen som fredsmäklare mellan föräldrarna.

Majken – äldsta systemen i *Britt-Mari lättar sitt hjärta* – är nästan lika oumbärlig som Abbe för familjens vällevnad. Denna nittonåring har starka släktdrag med Malin i *Vi på Saltkråkan* och har utan tvekan tagit på sig hela ansvaret för hushållet och den mer handfasta uppfostran av syskonen, hur ska det annars gå när ”den lilla tokiga mamman bara skrattar och skriver maskin”?⁵²

Även då föräldrarna är tämligen jämställda yrkesmässigt, går vissa ”manliga” och ”kvinnliga” drag igen på andra plan. Således är även dessa fäder de som lever sig in i barnens situation, medan mödrarna mer oroar sig för barnens väl och ve. En förutsättning för att båda föräldrarna ska kunna yrkesarbeta är ofta att något av barnen är beredd att hjälpa till därhemma.

Fosterföräldrar

Att granska Astrid Lindgrens skildringar av fosterföräldrar är en dyster historia. Här återfinner vi idel hårda, rent av elaka vuxna människor. De flesta fosterföräldrar är kvinnor. Kanske är det sagans elaka styvmödrar som spökar?

Tant Edla och farbror Sixten (i *Mio, min Mio*) är visserligen de enda gestalter som är uttalade fosterföräldrar, men jag har även valt att placera barnhemsföreståndarinnan fröken Hök (i *Rasmus på luffen*), bonden i Myra (i *Sunnanäng*),⁵³ Pompadulla – högsta hönset i fattighuset (i ”Spelar min lind, sjunger min näktergal?”)⁵⁴ och Evas två mostrar (i ”Gull-Pian”)⁵⁵ i denna kategori. Paradis-Oskar och hans fru (?) Martina (i *Rasmus på luffen*) intar här en särställning, och jag väljer därför att behandla dem sist.

Att alla styvföräldrar – förutom Oskar och Martina – är osympatiska, är intressant i sig. Här finns det en chans att närmare skärskåda huruvida Astrid Lindgren skiljer på ”manlig” och ”kvinnlig” elakhet.

”Inget hoppande och skuttande...”

Sträng är bara förnamnet på dessa surrogatföräldrar. De är vuxna som förnekar barnens rätt till barndom, som inte förstår vad barn ska vara bra till överhuvudtaget om de inte kan göra rätt för sig.

Fröken Hök på Rasmus barnhem beskrivs som en kvinna med stränga ögon, en ihopknippt sträng mun och ibland en sträng rynka i pannan. Det styvstärkta förklädet förstärker det barska utseendet. Då barnhemmet är en kommunal inrättning, måste barnen genom arbete hjälpa till med försörjningen. Detta ger berättarrösten fröken Hök förståelse för. Den barska kvinnan har dock missat en annan väsentlig poäng: ”Hon begrep inte riktigt lika bra, hur nödvändigt det var även för barnhemsbarn att få leka, men det kunde man kanske inte begära, hon hade själv aldrig varit vidare lekfull.”⁵⁶ Det är logiskt att Astrid Lindgren – lekens främsta förespråkare – låter intolerans vad det gäller just lekande, vara ett synonymt drag hos samtliga mindre sympatiska fosterföräldrar.

Pompadulla hälsar Malin välkommen med orden ”Inget hoppande och skuttande och pojande vill vi ha här inne [...] Så att du vet det från början.”⁵⁷ På så sätt klargörs Pompadullas natur och läsaren låter sig inte luras av att hon senare ger Malin de bästa matbitarna under deras gemensamma tiggarrått. Pompadulla beskrivs genomgående som stor och mäktig, vilket i kvinnornas fall tycks vara synonymt med sträng och barsk.

Tant Edla tycker att Mio drar in för mycket smuts i huset, för mycket oväsen, pratar och skrattar för högt; kort sagt – är för mycket barn för att hon ska kunna tolerera det. Givetvis får Mio inte heller ta hem några vänner (till skillnad från vännen Benka), eftersom tant Edla inte vill ha något spring av ungar. Även Eva i Gull-Pian är hårt hållen av de båda mostrarna Ester och Greta. Vad det gäller bonden i Myra, förbjuder han inte barnen att leka. Han hindrar dem istället fysiskt genom att dränka dem i arbete och samtidigt ge dem rena svältkosten. Helst vill han inte ens släppa iväg dem till skolan. Myrabonden är inte någon utmejslad person, han finns där mer som ett ondskefullt hot i bakgrunden. Så gör även farbror Sixten, som har be-

tydligt mindre utrymme än tant Edla. Han sätter inte upp regler så som tant Edla, han sysslar med något som i mina ögon är ännu värre: osynliggörandet.

Ömhetsbrist

En ”kvinnlig” uppgift som dessa styvmammor försakar är att ge barnen fysisk ömhet. Snudd på klassisk är scenen där Rasmus andlöst hoppas på att fröken Hök ska skänka honom en endaste sträv liten klapp när hon går kvälls-ronden. Att Oskar senare håller honom i handen, bär honom när han är ut-mattad och rufsar om i hans hår, är ingenting Rasmus förknippar med den ömhet han saknat, det är först när Martina tar honom i sin famn som han får sitt ömhetsbehov tillfredsställt och konstaterar att hon har mjukare armar än Höken. Mio däremot klandrar såväl Sixten som Edla för att de aldrig hållit honom i handen, här är det hans riktiga pappa som uppfyller denna heta längtan. Så är också denna drömpappa långt ifrån traditionellt ”man-lig”, något som jag ska ta upp mer ingående i avsnittet om drömföräldrar.

Fysisk bestraffning

Astrid Lindgren har själv tagit ställning mot barnaga, ja mot våld överhu-vudtaget. Men detta är en metod som de elaka styvföräldrarna gärna anam-mar. Kvinnorna väljer den psykologiska metoden. Trots den vända hon ser att det innebär, låter fröken Hök Rasmus vänta till påföljande morgon med den duvning hon tycker att han förtjänar. Moster Greta stänger in Eva i ett lusthus med orden: ”Varsågod och stanna här, tills du blir snäll, ditt lilla odjur.”⁵⁸ Var gång Mios beteende inte passar Tant Edla, passar hon på att förklara för Mio vilken olycksdag det var när han kom in i huset – en be-straffningsmetod som skulle kunna bryta ner vilken människa som helst. Bonden i Myra må vara den mest omänskliga av de skildrade fosterföräld-rarna, men han är åtminstone vänlig nog att sätta upp bestämda regler för när barnen kan vänta sig fysisk bestraffning.

Styvföräldrar som väljer att vara föräldrar

De ovan beskrivna fosterföräldrarna har en gemensam punkt som kan för-klara (men inte rättfärdiga) deras beteende: de har inte själva valt den situ-ation de befinner sig i. Tant Edla och farbror Sixten ville visserligen ha ett fosterbarn, men de önskade sig en flicka. Bonden i Myra har aldrig föresatt

sig att vara förälder, han har enbart tagit emot Anna och Mattias för att få billig arbetskraft. Rasmus och Malin hamnar på barnhem respektive fattighus för att ingen annan vill ha dem. Mostrarna Greta och Ester har tagit sig an Eva eftersom hennes mamma ligger på sjukhus och hennes pappa är styrman på ett fartyg.

Två som däremot väljer att åta sig föräldrarollen med allt vad den innebär, är Oskar och Martina. Rasmus slår följe med luffaren Oskar i jakten på föräldrar som vill ha honom. Snart utvecklas ett fint samförstånd och en ömsesidig respekt. Rasmus kommer snart att dyrka denna luffare och värdesätter så småningom kärleken till honom högre än de stereotypa drömmarna om en rik far och vacker mor. Oskar är (som så många andra av Astrid Lindgrens gestaltningar av vuxna män) en man med humor och en utpräglad barnslig sida. Och bakom varje barnslig man står en mogen kvinna. Här heter hon Martina, och är den som får sköta hela marktjänsten medan Oskar strosar runt på luffen. Martina är dock en dam med skinn på näsan som inte drar sig för att kritisera sin makes beteende:

”Slitit ont har jag gjort, fattigt och eländigt så man kan bli galen. Men huvudsaken är ju att du får vara ute och flänga kring vägarna.”

”Är du mycket arg på mej Martina”, sa Oskar undergivet.

”Ja, det är jag” sa fruntimret. ”Jag är så arg, så jag skulle vilja dänga till dej...”⁵⁹

I Martina möter läsaren en nyttig sanning; den totala friheten och tryggheten i hem och förhållande kan inte existera parallellt om inte ena parten betalar ett högt pris. Oftast blir denna någon en kvinna. Av Martina ges fortsättningsvis en varm bild. Till utseendet är hon förstås motsatsen till den kantiga fröken Hök – stor och bred, med snälla, glada och illmariga ögon.

Fosterföräldrarna (med undantag av Oskar och Martina) är alltså inga trevliga bekantskaper, och det går att se skillnader mellan ”manlig” och ”kvinnlig” grymhet i dessa skildringar. Medan kvinnorna är överdrivet stränga, uppfordrande och pedantiska, sysslar männen med rena tortyrmetoder. Resultatet blir dock detsamma – idel olyckliga barn.

Så gott som samtliga fostermödrar har utrustats med en slags manhaftighet som kännetecknande drag; de är inga ”riktiga kvinnor” (dvs. varken vårdande eller oroliga), de är barska typer som vet var skåpet ska stå. På så sätt överskrider de vad som förväntas av kvinnor – bara för att istället förvandlas till omänskliga häxor.

Drömföräldrar

Om man vill analysera *Bröderna Lejonhjärta*, *Sunnanäng*, och *Mio, min Mio* underlättar det att ta ställning till om man vill se på skildringarna som ett förfördelat barns kompensatoriska drömmar och fantasier, eller tolkar barnens upplevelser som en underbar verklighet.⁶⁰ Jag har här valt att anamma det förstnämnda perspektivet och dessutom gjort en närläsning av texterna. Det ger en möjlighet att få svar på frågan hur det familjemönster (med bihängande könsroller) som barnen är uppväxta med påverkar deras fantasier om idealföräldrar.

Bröderna Lejonhjärta

I sin artikel om Astrid Lindgrens modersgestalter kallar Vivi Edström Sofia i Körsbärsdalen för Skorpan ställföreträdande moder, då hon förser honom med mat.⁶¹ Hon menar att det skulle vara ett kvinnligt biologiskt betingat beteende. Jag håller med Edström om att Sofia är närmast tänkbara modersgestalt, men inte för att hon kommer med mat. Körsbärsdalen är nämligen ett unikt samhälle på många sätt. Det bygger på ett system av självhushållning: tjänst och gentjänst. Sofias matleveranser är inte ett uttryck för moderlighet, utan helt enkelt en slags betalning för de tjänster Skorpan storebror Jonatan gör henne som trädgårdsdräng och närmsta man i kampen mot Tengil. Sofia är inte heller den enda som förser Skorpan med mat. Han får kött av Hubert, kakor av Jossi, och senare (i Törnrosdalen) står låtsasfarfar Mattias för all matlagning. I Körsbärsdalen är könsroller och generationsgränser starkt nedtonade. På värdshuset Guldtuppen umgås: ”Karlarna och kvinnorna, stora och små om vartannat, alla i byn var där och satt och pratade och hade trevligt, fast en del små barn hade redan somnat i knät på sina föräldrar.”⁶² Det är även en självklarhet att Sofia leder motståndskampen mot Tengil, eftersom hon (enligt Jonatan) är: ”stark och kan sånt. [...] Och för att hon inte är rädd ett enda dugg.”⁶³ Jag ser i Sofia en projicering av Skorpan och Jonatans biologiska mamma. De har flera drag gemensamma. Båda två är hårt arbetande ensamstående kvinnor. Hos Sofia återfinns Skorpan den snövita duvan Paloma, samma duva som han hört sin mamma sjunga om så många gånger framför symaskinen. På samma sätt som Skorpan och Jonatan överger sin mamma för Nangijala, överger de slutligen Sofia för Nangilima.

Frågan är om ledaren för motståndsrörelsen i Skorpan's fantasiland fortfarande skulle vara en kvinna om Skorpan och Jonatan under sin uppväxt hade haft en pappa i huset; en akademisk patriark liksom Britt-Maris eller kanske en redaktör så som Madickens? Jag tror inte det. Här visar Astrid Lindgren – vare sig hon är medveten om det eller inte – hur de könsroller man växer upp med, påverkar världsbilden även i övrigt.

Om Sofia är närmast tänkbara modersgestalt för Skorpan, ser jag Jossi som en projicering av den försvunna fadern. Jossi tar sig genast an Skorpan, tröstar och lovar att alltid finnas till hands. Skorpan tycker mycket om Jossi, till den dag då det fasansfulla uppenbaras: Jossi är en Tengilsman, en förrädare. En svikare, så som fadern var. Liksom modern fortsätter att hoppas på att fadern en dag ska återvända från haven, vägrar Sofia först att tro på Skorpan's påstående om att Jossi är förrädaren. Hon har ju alltid litat på honom. Edström påpekar att Skorpan's och Jonatan's pappa kanske är en drunknad sjöman.⁶⁴ Parallellerna blir i så fall än tydligare – det är ju just det öde som går Jossi till mötes. I ett misslyckat flyktförsök dras han ner i Karmafallet. Men Skorpan jublar inte, han gråter och vill rädda Jossi – trots att han är en förrädare.

Trots böckerna om Pippi – världens starkaste flicka – ser jag *Bröderna Lejonhjärta* som Astrid Lindgren's radikalaste bok rent könsrollsmässigt. Även om handlingen koncentreras på de två brödernas ömma kärlek till varandra (som i och för sig är nog så ”omanlig”), får vi möta en rad gestalter som på ett självklart sätt betar sig tvärtemot det som anses som gällande för gängse kön. Till skillnad från många av 1970-talets programskrifter – som Astrid Lindgren själv vänt sig emot – är de här integrerade i handlingen som en självklar del av händelsernas gång.⁶⁵ En kvinna gör bågsträngar av sitt långa hår. Sofia leder sina trupper genom storporten, anordnar brödsnuggling till det ockuperade Törnrosdalen och sätter in det dödande spjutsticket mot den förhatliga soldaten Kader. Visst finns här män som jagar, män som dräper, kvinnor som gråter. Men ingen tycks agera efter vilket kön de tillhör, och det är här jag ser poängen.

Sunnanäng

I det paradisiska Sunnanäng ser könsrollerna annorlunda ut. Här finns å andra sidan bara en enda vuxen människa: Mor. Verklighet och fantasi polariserar här starkt. Mor är den fullständiga motsatsen till den otäcka

Myrabonden. Där Myrabonden ger barnen torftig potatis doppad i sillake, serverar Mor pannkakor. Där Myrabonden säger ”Gu’tröste er om ni inte är hemma vid mjölkdays.”⁶⁶ säger Mor ”Kom snart igen!” och stryker Anna och Mattias över kinden.⁶⁷ Där Myrabonden tvingar barnen till arbete, arbete och åter arbete, låter Mor dem leka som de vill, men finns alltid till hands med mat och tröst. ”Manlig” hårdhet mot ”kvinnlig” mjukhet, den eviga könsrollsstereotypen m.a.o.

Det finns en annan, förklarande, sida av samma mynt. Liksom Skorpan och Jonatan, har Anna och Mattias innan ”sorklivet” i Myra bott hos sin ensamstående mamma.⁶⁸ Kanske är det helt enkelt en starkt idealiserad bild av livet i det gamla Sunnanäng tillsammans med den ensamstående modern som här projiceras? Klart är i vart fall att Mor är en uppfinning av barn, en drömfigur – inte en kvinna som valt att bejaka sin ”moderlighet”. Inte minst den förenklade beskrivningen av Mors utseende tycks var sprunget ur ett barns fantasi: ”Man kunde se, att det var Mor, hon hade en mors ögon och en mors händer, och hennes ögon och händer räckte till för alla barnen som trängdes omkring henne.”⁶⁹

Mio, min Mio

Boken om Mio är den skildring där fantasivärld och verklighet samspelar allra tydligast. Mio väljer att plocka de bästa bitarna från människor runt Upplandsgatan och överföra dem till människor i Landet i Fjärran. Det kärleksfulla porträttet av fader konungen har hämtat sin näring från bästa vännen Benkas underbara pappa. Tillsammans med sin fantasipappa får Mio uppleva allt det han avundsjukt sett Benka och hans pappa göra tillsammans. Han blir mätt mot köksdörren och de bygger modellflygplan tillsammans (företeelser som känns som anakronismer i det sagoaktiga Landet i Fjärran, men är nog så viktiga – de är ju Mios idealbilder av en fader-son relation). Mio får nu inte bara skratta och leka hur mycket han vill, hans pappa uppmanar honom till detta.

Liksom Mor i Sunnanäng är ett barns drömbild av en mamma, är Mios pappa sprungen ur de brister Mio tampas med i den verkliga världen. Därför är Mios pappa något av två föräldrar i en, han besitter även de egenskaper som traditionellt tillskrivs kvinnor. Detta gäller inte minst omsorgen, ömheten och den fysiska kontakten. Far och son vandrar ofta hand i hand genom rosengården, de kramas och hela han är mjukhet, värme, vänlighet.

I likhet med de övriga ensamstående fäderna i Astrid Lindgrens produktion, har Mios pappa ett högstatusyrke: det som kung över det största av riket. Men trots det ansvar det innebär, går sonen före allting annat. *Mio, min Mio* handlar i första hand om den kärleksfulla relationen mellan en pappa och hans son (eller kanske snarare sonens föreställningar om hur en sådan ser ut), men även om att mogna, om att våga släppa greppet. Mios pappa vet att han måste låta sin son strida mot den grymma Riddar Kato, men kärleken till den återvunna sonen gör det svårt för honom att släppa taget.

Det går som synes ofta att finna kopplingar mellan barnens föreställningar om ideal och den verklighet de är sprungna ur. Mor i Sunnanäng blir på så sätt en självklar motpol till bonden i Myra. Hon är en mycket konventionell modersgestalt, men detta kanske främst för att bonden i Myra representerar alla de värsta traditionellt ”manliga” egenskaperna.

Då jag tolkar det som att Mio accepterat sin mammas död, men inte sin okända faders försvinnande, blir Fader Konungen en ganska könlös (i positiv bemärkelse) idealförälder, som inte desto mindre bär tydliga släktdrag med bästa vännen Benkas pappa.

Mest fascinerande har jag dock funnit läsningen av *Bröderna Lejonhjärta*, där Astrid Lindgren på ett psykologiskt skarpskuret sätt visar hur ett barns uppväxtvillkor (inte minst familjesituationen med tillhörande könsroller) påverkar världsbilden i övrigt.

Avslutning

Om man tog Astrid Lindgrens samtliga böcker, räknade ut antal meningar som behandlar fäder och jämförde dessa med antal meningar som behandlar mödrar, tror jag att vågskålen skulle väga tämligen jämnt. Ändå är det i huvudsak fäderna jag minns med värme och förtjusning från min barndoms läsning. Varför? Som jag har försökt påvisa i min uppsats, är fäderna överlag de lekfulla, de spännande, de temperamentsfulla, men ofta även de mjukare och sårbarare. Mödrarna är mognare, mer vårdande och saknar i stor utsträckning kontakt med den egna barndomen. I de konservativaste familjemönstren står även de konservativaste könsrollerna att finna. Jag har funnit många könsrollsstereotyper hos de skildrade föräldrarna, men även mönster som bryter mot normen på ett positivt sätt. Fädernas ogenerade kärlek till sina barn, är t.ex. ett föredömligt exempel.

I mångt och mycket är min uppsats både orättvis och missvisande. Genom att lyfta fram enskilda personer ur ett stort antal böcker, går man givetvis miste om helheten i varje bok. Men framförallt har jag uteslutit de verkliga huvudaktörerna i samtliga böcker: barnen. Säg vad man vill om föräldrarna, Astrid Lindgren har genomgående skildrat radikala barn på genusplanet. Till och med den annars så pyssliga Lisa i Bullerbyböckerna reflekterar över det orättvisa i att det i alla lekar är pojkarna som får göra det fartfyllda och roliga, medan flickorna ska hålla maten varm.⁷⁰

Jag hoppas och ber att Madicken aldrig blir någon ängslig migränmamma, utan fortsätter att balansera på hustak, leta spöken i natten och visa sin ilska. Jag önskar att Skorpan fortsätter att tro på att mod är någonting annat än att döda fiender. Eller – för att ge Pippi Långstrump sista ordet:

– Hör du, min lilla Pippi, sa hon vänligt, nog vill du väl bli en verkligt fin dam, när du blir stor?

– Du menar, en sån där med flor på näsan och tre hakor inunder, sa Pippi.

– Jag menar en dam, som alltid vet, hur hon ska uppföra sig och alltid är artig och väluppfostrad. En verkligt fin dam, vill du inte bli det?

– Det tål att tänka på, sa Pippi. För du förstår, Fröken, jag har liksom redan bestämt mig för att bli sjörövare, när jag blir stor. Hon funderade ett slag.

– Men tror du inte, Fröken, att man skulle kunna vara sjörövare och En Verkligt Fin Dam på samma gång? För i så fall så...⁷¹

Noter

1. Niklas Holm, ”Nu får Pippi skulden igen”, *SDS* 13.3.1995. Carin Stenström hävdade i *Svenska Dagbladet* bl.a. att Pippi är känslomässigt störd, men att efterkrigstidens vuxengeneration tilltalats så av henne att allt normalt beteende ställts på ända.
2. Gunnel Enby, ”Barnen får lära sig att döden är lösningen på alla handikapp”, *DN* 16.12.1973, och *Barnboksgruppen i Göteborg*, ”Äventyr som inte borde få finnas” *DN* 22.12.1973.
3. T.ex. Kerstin Matz, ”Vad ska vi med trötta mammor i sagorna?”, *Expressen* 2.7.1965 och Inger och Lasse Sandberg, ”Hemma hos oss” ur *Expressen* 13.7.1965.
4. Liselott Klint, ”Könsrollsuppfattningen i Astrid Lindgrens böcker”, *Barn och Kultur* 1971:6, s. 176 f.
5. Vivi Edström, ”Mamman hos Astrid Lindgren – betydelsefull även när hon inte syns”, *Opsis Kalopsis* 1996:2, s. 30 f.
6. Lorentz Larson ”En kommentar av Lorentz Larson”, *Barn och kultur* 1971:6, s. 179.
7. T.ex. *Känner du Pippi Långstrump och När Emil skulle dra ut Linas tand*.
8. Kari Skjønberg, *Kjønnsroller og miljø i barnelitteratur*, Universitetsforlaget (Oslo 1972).

9. Birgitta Svanberg, "Hur tar man upp könsrollsfrågor i svenskundervisningen?" och Gunilla Zackari "Behöver det vara så?", *Textanalys ur könsrollssynpunkt*, red. Karin Westman-Berg (Lund 1976).
10. *Madicken*, s. 100.
11. *Ronja Rövardotter*, s. 195.
12. Ur *Nils Karlsson-Pyssling*.
13. *Visst kan Lotta cykla*.
14. Ur *Kajsa Kavat*.
15. Novellen "Allra käraste syster" ur *Nils Karlsson-Pyssling*.
16. *Lillebror och Karlsson på taket*.
17. *Karlsson på taket flyger igen*, s. 45.
18. *Titta Madicken, det snöar!*, s. 5.
19. *Madicken och Junibackens Pims*, s. 12 f.
20. Edström, 1996, s. 33.
21. *Kerstin och jag*, s. 92 f.
22. *Lillebror och Karlsson på taket*, s. 88.
23. *Rasmus, Pontus och Toker*, s. 185 f.
24. *Karlsson på taket flyger igen*, s. 22.
25. *Karlsson på taket smyger igen*.
26. *Madicken och Junibackens Pims*, s. 194.
27. *Ibid.*, s. 84.
28. August Strindberg och Ulf Lundell är bara två som anammat denna symbol.
29. *Rasmus, Pontus och Toker*, s. 28.
30. *Ida och Emil i Lönneberga*, s. 167.
31. *Ibid.*, s. 151.
32. *Kerstin och jag*, s. 63.
33. Edström, s. 32.
34. *Ibid.*, s. 32.
35. I *Kajsa Kavat*.
36. Jag väljer att kategorisera professorn som ensamstående då modern trots allt är frånvarande när boken utspelar sig.
37. *Bröderna Lejonhjärta*, s. 30.
38. *Madicken och Junibackens Pims*, s. 93
39. *Kalle Blomkvist och Rasmus*, s. 63 f.
40. *Pippi Långstrump i Söderhavet*, s. 147.
41. *Pippi Långstrump*, s. 5.
42. Kik Reeder, "Pippi Longstocking – A Feminist or AntiFeminist Work?", *Racism & Sexism in children's books*, red. Judith Stinton, (London 1979).
43. *Vi på Saltkråkan*, s. 10.
44. Begreppet myntades av Michail Epstein och kan mycket förenklat beskrivas som en slags 1900-talets arketyper, med den skillnaden att kenotyper är föränderliga, krea-

- tiva och dynamiska. Se Maria Nikolajeva "Till begreppet kenotyp", *Barnboken* 1992:1, s. 10 f.
45. s. 5.
46. *Britt-Mari lättar sitt hjärta*, s. 10 f.
47. *Ibid.*, s. 49.
48. *Madicken och Junibackens Pims*, s. 207.
49. *Vi på Saltkråkan*, s. 135.
50. *Ibid.*, s. 188.
51. *Britt-Mari lättar sitt hjärta*, s. 11.
52. *Ibid.*, s. 11 f.
53. Ur *Sunnanäng*.
54. *Ibid.*
55. Ur *Kajsa Kavat*.
56. *Rasmus på luffen*, s. 13.
57. *Sunnanäng*, s. 29.
58. *Kajsa Kavat*, s. 37.
59. *Rasmus på luffen*, s. 156.
60. Något som bl.a. Hans Holmberg tagit upp i *Från Prins Hatt till Prins Mio* (Stockholm 1988).
61. Edström, s. 34.
62. *Bröderna Lejonhjärta*, s. 39.
63. *Ibid.*, s. 50.
64. Edström.
65. I "Litet samtal med en blivande barnboksförfattare", *Barn och Kultur* 1970:6, s. 279, skriver Astrid Lindgren: "Tag 1 st. frånskild mamma, om möjligt rörmokare, atomfysiker går för all del också bra, huvudsaken är att hon inte 'syr' eller 'är rar', [...] varva det hela omsorgsfullt med ett par klimpar könsdiskriminering...". M.a.o. ett synnerligen syrligt inlägg mot tidens socialrealistiska barnböcker som gjorde tappra försök till att omskapa just föräldrarnas könsroller.
66. *Sunnanäng*, se t.ex., s. 14.
67. *Ibid.*, s. 21.
68. I novellens inledande stycke får vi veta att barnen är vilsna av sorg efter sin döda mor – någon far nämns överhuvudtaget inte.
69. *Sunnanäng*, s. 21.
70. *Bara roligt i Bullerbyn*.
71. *Pippi Långstrump går ombord*, s. 62.

I serien

ABSALON

Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842–1889*, 1992.
3. *Algot Werin. Från ett seminarium kring hans liv och verk*, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, 1994.
7. Staffan Björck, *Vänskapens pris*, 1995.
8. Carl Fehrman, *Vinglas och timglas i Bellmans värld*, 1995.
9. *Möten och metamorfoser. Dikt i samspel med musik, bild och film*, 1995.
10. *Teori och pedagogik i litteratur- och mediastudier*, 1997.
11. *Italienska förbindelser. En vänbok till Bengt Lewan*, 1997.
12. *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, 1997.
13. *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*, 1997.