



LUND UNIVERSITY

Pippi mellan världar

En bildretorisk studie

Källström, Lisa

2020

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Källström, L. (2020). *Pippi mellan världar: En bildretorisk studie*. [Doktorsavhandling (sammanläggning), Institutionen för kommunikation och medier]. MediaTryck Lund.

Total number of authors:

1

General rights

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

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

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

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

Take down policy

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

LUND UNIVERSITY

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



LUND UNIVERSITY

Pippi mellan världar

En bildretorisk studie

Källström, Lisa

2020

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Källström, L. (2020). *Pippi mellan världar: En bildretorisk studie*. Lund: MediaTryck Lund.

Creative Commons License:
Annan

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

Pippi

mellan världar

En bildretorisk studie

Lisa Källström

Pippi utmanar vuxenvärldens frasfyllda och konventionella retorik, inte bara genom hur hon uttrycker sig utan också hur hon ser ut. Med exempel hämtade ur svenska och tyska utgåvor visar Lisa Källström i *Pippi mellan världar* hur bokillustrationer och pärmbilder framhäver det normbrytande hos Pippi Långstrump, som när denna sträcker benen över ett matbord eller balanserar på händerna. Samtidigt är det också möjligt att se hur Pippi har tuktats för att passa en svensk respektive tysk barnboksmarknads krav på en flickbarnshjälte. Avhandlingen pläderar för en tolkning av retorik som en kommunikationsteori om det kreativa och fartfyllda mötet mellan blick och bild i en uppmaning att vända på perspektiven och skifta blickfokus.





Pippi mellan världar

En bildretorisk studie

LISA KÄLLSTRÖM



LUNDS
UNIVERSITET

STUDIA RHETORICA LUNDENSIA 4

SKRIFTER UTGIVNA AV SVENSKA BARNBOKSINSTITUTET 150

Retorikämnet vid Lunds universitet är ett nygammalt ämne. När universitetet grundades 1666 hörde två av fjorton professorer till ämnet retorik. Efter 200 års frånvaro fick universitetet 2008 åter en professur i retorik. Det är med glädje skriftserien kan lansera Lisa Källströms avhandling *Pippi mellan världar. En bildretorisk studie*.

För mer information om skriftserien se,
<https://www.ht.lu.se/skriftserier/serier/rhetorical/>

© Lisa Källström


Sättning: Gunilla Albertén
Bokomslag: Timna Lennartz
Illustration: Magdalena Cavallin

Retorik
Institutionen för kommunikation och medier
Lunds universitet

ISBN 978-91-88899-89-7 (tryck)
ISBN 978-91-88899-90-3 (PDF)

Studia Rhetorica Lundensia 4
ISSN 2002-2018

Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet 150
ISSN 0347-5387

Tryckt i Sverige av Media-Tryck, Lunds universitet, Lund 2020
 Svanenmärkt trycksak, 3041 0903

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

ABSTRACT	II
KAPITEL 1	
VARDAGENS BILDMÖTEN	13
Den formgivande blicken	19
Material och materialitet	26
Ett affektivt-rationellt engagemang	30
Syfte och disposition	34
Forskning om Pippi-illustrationer	39
En begreppsstyrd studie	51
Sammanfattning	54
KAPITEL 2	
MIDSOMMAR I SAGOLANDET	57
Ett gulnat fotografi	61
Att fullfölja formen	65
Nostalgi som praktik	68
Den mimetiska aktiviteten	70
En sagovärld	71
Dröjande och varaktighet	74
Nostalgi i vardagliga rutiner	76
Sammanfattning	79
KAPITEL 3	
PÅ SPRÅNG ÖVER CIRKUSMANEGEN	83
Virtuell rörelse	85
Potential och kraft	88
Den gula färgens intensitet	90
Pippi som spektakel	95
Komikens förtätade ögonblick	97
Sammanfattning	100

KAPITEL 4

UR-PIPPI I BILD	103
En urpunkt	104
Ett tidsdokument	105
Aura på två sätt	107
Tolkningsögonblickets dilemma	111
En poetisk aktör	114
Pippi som vagabond	116
Ett barns teckning?	118
Sammanfattning	120

KAPITEL 5

PIPPI UR RAMEN	123
Skissens dubbla ramar	127
Möte i bildrummet	128
Figur och bakgrund	131
Kvadratisk eller rektangulär	134
Kalas på avstånd	141
Med blick genom ett fönster	142
Rambrytande bilder	148
Sammanfattning	151

KAPITEL 6

PIPPI OCH STUDENTREVOLTEN	155
Begreppet utopi	156
Revolt och auktoritet	158
Pippi i en Bullerbyidyll	160
Hjulande självklarhet	165
Pippi, en låtsasvän	167
Pippis egalitära logik	169
Villa Villekulla-världen som tillflyktsort	171
Sammanfattning	175

KAPITEL 7	
ÅTERBLICK – EN REFLEKTION	177
Blickens färd genom avhandlingen	179
Barnlitteratur som socialisationsverktyg	182
Sammankoppling	185
SUMMARY	
- THE GAZE AS A FORM OF TECHNE	189
ETT TACK...	199
BILDFÖRTECKNING	201
LITTERATURFÖRTECKNING	203
REGISTER	221

Till Kai och Min

Abstract

Lisa Källström:

Pippi mellan världar: En bildretorisk studie

(Pippi between Worlds and Words:

A study in visual rhetoric).

Looking is a special form of activity. To notice, to have a closer look, to shift perspective and to question ones view is something people do – and not simply a matter of receiving sensory data but of constructing meaning based on what we think we know about the world. Contemporary studies in visual rhetoric are often based on the assumption that the viewer imposes a form on the material world based on questions of intention. Against this assumption, I argue that things arise in the fields of power and material flows. It is by intervening in these force fields and following the flow lines that we interact with things, and find our own paths or lines in the material surface. Discussing cover images and sketches of Pippi Longstocking to illustrate this claim the thesis, *Pippi Between Worlds and Words*, brings perception to the fore as an interruption that breaks the monotony of everyday encounters. Thereby it stresses the dynamic meetingpoint between image and gaze as a creative act to join with those very forces that bring form into being.

Key words: Aura, Aisthesis, Cover image, Enargeia, Framing, Gaze, Kairos, Metalepse, Nostalgia, Pippi Longstocking, Sketch, Techné, Visual rhetoric, Utopia.

KAPITEL I

Vardagens bildmöten

I detta kapitel introducerar jag huvudpersonen för min avhandling samt redogör för några av dess teoretiska och metodologiska utgångspunkter. Min huvudtes är att reflektioner runt materialitet och förkroppsligade erfarenheter skulle kunna tillföra det nordiska retoriksamtalet om bilder något väsentligt. I min studie fokuserar jag på bäggedera när jag betonar betraktarens blickaktivitet. Jag inleder dock kapitlet med ett minne från en tysk bokhandel som jag menar har relevans för mitt arbete.

Döm om min förvåning när jag på ett ovanligt välsorterat tyskt antikvariat fann sju böcker som alla visserligen hade samma titel, ”Pippi Langstrumpf”, men olika pärmbilder. Förutom en utgåva illustrerad av Ingrid Vang Nyman (1916-1959) och en bok med fotografier ur en tv-serie från 1968 med Inger Nilsson, trängdes också fem andra visuella gestaltningar på samma hylla. De var alla tecknade av olika tyska illustratörer. I bokhyllan hittade jag två västtyska utgåvor illustrerade av Walter Scharnweber (1949) och Rolf Rettich (1967) tillsammans med två östtyska illustrerade av Birgitte Schleusing (1975) och Cornelia Ellinger (1988). Därutöver hittade jag även en utgåva med teckningar av Katrin Engelking (2007) som tecknats efter Tysklands enande. Visserligen visste jag att Ingrid Vang Nymans illustrationer inte hade följt med Astrid Lindgrens text på dess seger-

tåg över världen, men att Pippi hade nytecknats så många gånger i Tyskland kände jag inte till. Denna rikedom förvånade mig.

Pippi, det föräldralösa barnet, som stiger iland i en liten småborgerlig stad och flyttar in i ett av dess mer förfallna hus med sin apa och häst, är en av världens mest kända barnbokskaraktärer.¹ Pippi har fått ny gestalt för varje mottagarland, i takt med att böckerna om henne har översatts till mer än 77 språk och dialekter och sålts i mer än 165 miljoner exemplar.² Pippi har ritats som tonåring och som barn, som fin dam med plym i hatten och rosa mamelucker och som väluppfostrad flicka. I Sverige är Ingrid Vang Nymans visualiseringar av Pippi de mest kända, men även här har hon inte bara en visuell gestalt.³ Astrid Lindgren sägs själv ha hållit i pennan när det första manuskriptet om Pippi fick ett försättsblad.⁴ Inte bara i Tyskland utan också i andra länder som USA, England och Frankrike har Pippi ”omfasonerats” vid flera tillfällen. Trots att Pippi är en av världens mest berömda barnbokskaraktärer råder ingen enighet om hennes utseende. Gestaltningen av Pippi har i stället blivit ”lika mångfaldig som flaggorna på världskartan.”⁵

För att komplicera frågan om Pippis utseende ytterligare har bokens illustrationer flyttats ut ur boken för att tryckas på leksaker och kläder. Vidare är Pippi inte bara en barnbokskaraktär utan också ett välkänt motiv i dataspel, pjäser och filmer. Försöket att marknadsföra Pippi med hjälp av diverse kringprodukter har avfärdats som uttryck för en kommersialiserad barnboksindustri, men likväl förändrar dessa praktiker läsakten och förståelsen av karaktären. Det gör förstås även de iscensättningar av Pippi

1 Margareta Strömstedt konstaterar att ”Boken om Pippi Långstrump kom att bli den största svenska barnbokssuccén genom tiderna” i *Astrid Lindgren: En levnadsteckning*, s. 249. Astrid Lindgren skrev bland annat tre barnböcker om Pippi (*Pippi Långstrump* 1945, *Pippi Långstrump går ombord* 1946 och *Pippi Långstrump i Söderhavet* 1948), en samlingsvolym (*Boken om Pippi Långstrump* 1952) och en bilderbok (*Känner du Pippi Långstrump?* 1947).

2 Uppgiften är hämtad från Astrid Lindgrens hemsida (astridlindgren.se) efter rekommendationer från pressansvarig på Rabén & Sjögren den 9 mars 2020.

3 Även i Sverige har Pippi visualiserats av fler än bara Ingrid Vang Nyman. I den andra utgåvan av *Berättelsen om Assar Bubbla* har hennes illustrationer bytts ut mot Marika Delins, se Astrid Lindgren, *Assar Bubbla eller Det var nära ögat att inte blev någon bok om Pippi Långstrump*.

4 För en närmare blick på Astrid Lindgrens egen teckning se kapitel 4, ”Ur-Pippi i bild”.

5 Gunna Grähs, ”Inte vår Vang – Inte vår Pippi,” s. 224.

som barn och vuxna möter på Astrid Lindgrens värld i Vimmerby och på Junibacken i Stockholm. Till synes helt ogenerat rör sig nämligen Pippi inom olika medier: de visuella, de textliga och de tonande.⁶ En uppgift för en retoriker kunde vara att studera spridningen av sådana kulturella motiv som Pippi. I denna studie utgår jag från detta antagande men ur ett lite annorlunda perspektiv när jag ser på dessa processer med enskilda pärm-bilder i fokus.

Om retoriska studier ofta har handlat om inflytelserika tal vill jag visa att objektet också finns runt omkring oss, i vardagslivets ting och praktiker. Dessa praktiker bidrar till att upprätthålla (och gradvis förändra) vårt perspektiv på omgivningen. För att studera dessa perspektivskiften får jag god draghjälp av samtida amerikansk retorikforskning med dess intresse för hur artefakter och praktiker cirkulerar som kultur-retoriska processer i expanderande globala nätverk.⁷ Cirkulation diskuteras i detta sammanhang som en kultur-retorisk process.⁸ Detta intresse för hur idéer och föreställningar, texter och bilder används och återanvänds delar retoriker med medieforskare. Vi kan tala om kombinationer av medier och förflyttningar från ett medium till ett annat.⁹ Kombinationen kan handla om hur omslagsbild och titel tillsammans pekar ut en visuell gestalt som ”Pippi” som del av ett större sammanhang (som en bok). Här bidrar även pärmen,

6 Begreppet *medier* är omdiskuterat. Hans Lund talar om *medium* för att skilja mellan ord, bild och ljud som när en karaktär visualiseras eller tonsätts i *Intermedialitet*, s. 21. Med utgångspunkt i Lunds resonemang skiljer Lars Elleström mellan tekniska medier, kvalificerade medier och basmedier i ”The Modalities of Media,” s. 27. Basmedier är ord, bild och ton. Kvalificerade medier är exempelvis illustrerade texter. Tekniska medier är det papper på vilket boken är tryckt. W. J. T. Mitchell talar i stället om ”mixed media, combining different codes, discourse conventions, channels, sensory and cognitive modes” i *Picture Theory*, s. 94f. Själv menar jag att en ännu större tyngdvikt kan behöva läggas vid mottagaren och hennes vardagliga orienterande i kommunikationsflödet. Det i sin tur gör att vi förskjuter fokus från mediefrågan till upplevelsen. Medier blir då ett slags inramning eller perspektivval för upplevelsen som samtidigt möjliggör den.

7 För en introduktion av detta intresseområde inom retoriken se bland annat Laurie Gries, ”Introduction.” *Circulation, Writing, and Rhetoric*, s. 2f.

8 Laurie Gries beskriver cirkulation som en ”cultural process [and] a rhetorical process in that people, ideas, images, and discourse become persuasive as they move through the world and enter into various associations” i ”Circulation as an Emerging Threshold Concept,” s. 12.

9 Jørgen Bruhn diskuterar cirkulationsprocesser ur ett intermedialt perspektiv i *The Intermediality of Narrative Literature*, s. 25f.

bokens övriga illustrationer, texten och bokens materialitet (bladningen, typografin, papperskvaliteten och färgsättningen) till läsarens tolkning av karaktären som när karaktären iscensätts i ett nytt medialt sammanhang när den blir en seriefigur eller en filmfigur.

Mitt forskningsprojekt ligger i linje med de studier som under senare år har betonat de retoriska processer genom vilka kulturella föreställningar sprids, men också i ett förstärkt fokus på materiella retoriska artefakters materialitet.¹⁰ Även om jag själv riktar fokus mot blickens möte med en enskild bild kan jag ge exempel på vad en studie om Pippi som transmedialt fenomen kunde handla om, nämligen hur Pippifiguren cirkulerar genom olika medier (som film, tygtryck och leksaker). För att bara nämna ett fall: i reklamhäftet ”Pippi delar ut solkuler” gör figuren reklam för Decamin, fiskleverolja i pillerform, trots att hon som bokgestalt konstaterar att fördelen med att inte ha en mamma eller pappa är att ingen kan truga i henne osmakliga nyttigheter.¹¹ Decamins Pippi är lite mer mån om sin diet än bok-Pippi. Trots att Astrid Lindgren skrev om Pippi under kriget då fiskleverolja var en viktig vitaminleverant för barn konstaterar Pippi i bokform att hon klarar sig utmärkt ändå.¹²

Bok-Pippis förkärlek för karameller kan tolkas som revolt mot vuxnas auktoritet och ett motförslag mot efterkrigstidens livsmedelsransonering.¹³ I stället för att kritisera Decamins Pippi för att bara vara en reklamprodukt, kan vi tolka henne som en av de möjliga former som Pippi-tecknet kan anta när det förverkligas för speciella syften i en given situation. Dessa olika tolkningar kan ställas i relation till normer och ideal som förändras

10 Materiella studier kan riskera att nedtona betraktarens kreativa roll i ett försök att tillskriva tingen runt omkring oss mer agens. Se exempelvis Scott Barnett and Casey Boyle, *Rhetoric, Through Everyday Things*; Thomas Rickert, *Ambient Rhetoric*; Laurie Gries, *Still Life with Rhetoric*.

11 Jfr. Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* och ”Pippi Långstrump delar ut solkuler”.

12 Redan inledningsvis konstaterar boktexten: ”Ingen mamma eller pappa hade hon, och det var egentligen rätt skönt, för på det viset fanns det ingen, som kunde säga till henne, att hon skulle gå och lägga sig, just när hon hade som allra roligast, och ingen som kunde tvinga henne att äta fiskleverolja, när hon hellre ville ha karameller”. Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump*, s. 5.

13 När jag i detta avsnitt talar om ”Bok-Pippi” menar jag här den karaktär läsaren möter i den första barnboken om Pippi, gestaltad i text och bild. Samtidigt vill jag understryka rikedom av Pippi-gestalter och undergräva påståendet om en enda auktoriserad tolkning.

över tid och rum. En jämförelse dem emellan kan tydliggöra skiftande traditioner, nyckelsymboler och föreställningar exempelvis om det egna och det främmande, men också visa hur komplicerad den process är som ligger bakom kulturell överföring, där varje presentation av Pippi visserligen är ett gensvar på en politisk och kulturell förhandling men också ett eget initiativ.¹⁴

Pippis förmåga att i generation efter generation hitta nya beundrare gör att vi kan kalla henne en *kulturell ikon* i betydelsen av ett normbundet och kodifierat semiotiskt tecken som har lyckats etablera sig som en del av en gemensam kultur, trots att – eller kanske just därför – detta tecken ständigt har antagit nya former.¹⁵ Pippi kunde kanske även kallas ett slags *topos*, en tankeplats som många kan samlas kring.¹⁶ *Topos* står här inte för ett fast begrepp utan för något öppet och förhandlingsbart, ett välkänt motiv som hjälper till att strukturera vardagens samtal och diskussioner. Med dess hjälp kan vi reflektera över hur de sociala processer ser ut där föreställningar förhandlas och där vissa tolkningar premieras framför andra, som när den första franska Pippi från 1951 fick blont hår i stället för röda flåtor.

¹⁴ Bettina Kümmerling-Meibauer och Astrid Surmatz diskuterar hur Pippi har visualiserats utomlands i "Introduction." *Beyond Pippi Longstocking*, s. 4.

¹⁵ Begreppet *kulturell ikon* har jag lånat från Hans Lund. Men medan han tar fasta på Gérard Genettes dikotomi *hypotext* (ett slags ursprung) och dess *hypertexter* (den kulturella ikonens i sina olika variationer) menar jag att det är möjligt att tala om ett bruk och återbruk av *topos*, se *Kulturella ikoner i text, musik och bild*, s. 12.

¹⁶ När det gäller begreppet *topos* är det möjligt att urskilja två olika retoriktraditioner. Den första utgår från Isokrates och den andra från Aristoteles. Aristoteles menar att *topos* kan tolkas som kollektivt utvecklade diskursiva vanor som kan beskrivas som prototypargument och återanvändas som argumentativa verktyg i nya situationer i *Retoriken*: 1.2.22:1358a. Isokrates knyter *topos* till verbet *stochazethai* som i konsten att sikta rätt i betydelsen att göra välvägdade etiska val i "Antidosis," s. 184f. För en reflektion runt fördelarna med Isokrates resonemang se Ekaterina V Haskins, "Philosophy, Rhetoric, and Cultural Memory," s. 36f. När Lennart Hellspong beskriver *topos* som "intellektuella utsiktsplatser" i *Konsten att tala*, s. 9 gör han det med Isokrates definition i åtanke. Mika Hietanen kritiserar Hellspongs tolkning av begreppet som "diffus". Själv ställer han upp ett schema med åtta allmänna huvudtopos och tre särskilda topos (genom att sammanföra tankar från Aristoteles, Cicero och Ramus), se "Topikernas teori och praktik," s. 117f. Själv håller jag med Kathleen E. Welch när hon med Isokrates konstaterar att "A *topos* is not a *what* Greek keyword; rather it is a *how* keyword [...] it is part of informed performance. *Topos* in Greek signifies place; it is a location where one takes oneself in order to develop an issue" i *Electric Rhetoric*, s. 114. Begreppet kommer att få särskild betydelse i kapitel 6, "Pippi och studentrevolten" i min diskussion om begreppet *utopi*.

Att Pippi har blivit ett *topos* innebär att gestalten kan knådas i olika former utan att förlora sin "identitet". Men denna identitet ska, som sagt, inte förstås som en essens, en fast uppsättning av oföränderliga egenskaper. I stället "görs" Pippi på nytt, varje gång hon finns i ett nytt sammanhang och vi känner igen henne genom drag som överlappar med tidigare, som hennes klädval eller en hårslinga. I stället för att söka efter ett original i Vang Nymans bilder eller Lindgrens text kan den enskilda Pippi-visualiseringen tolkas synekdotiskt som en metafor för kommunikationsflödets dynamik.

Ett centralt verk om vardagslivets cirkulationsprocesser är *No Caption Needed* (2007). Robert Hariman och John Louis Lucaites undersöker här hur ett urval pressfotografier har cirkulerat genom många olika medier, inklusive frimärken, affischer, skyltar i tv-program, webbsidor, tatueringar och mycket mer. Dessutom diskuterar de hur dessa fotografier blir till fästpunkter för det kollektiva minnet och en viktig resurs för kritisk reflektion. I sin bok demonstrerar de hur bildanalyser kan frilägga mönster i det offentliga samtalet och visa på dess rationella och etiska grund.¹⁷

Harimans och Lucaites undersökning är ett föredömligt exempel på hur en bildretorisk analys kan se ut, inte minst därför att den beaktar det sociala samspelets ideologiska implikationer. Samtidigt finns ett problem med deras forskningsmetod. När de tecknar en social dynamik med bred pensel riskerar nämligen den enskilda betraktarens möte med bilden att hamna i skymundan.¹⁸ Därför har de kritiserats för att inte tillräckligt dröja vid de enskilda exemplen för att uppmärksamma deras komplexitet och mångtydighet.¹⁹ Det gör att deras arbete kunde behöva kompletteras med ett som tar mer hänsyn till den enskilda betraktarens upplevelse av

¹⁷ Robert Hariman och John Louis Lucaites, *No Caption Needed*. Ett liknande intresse för ikoner finns även hos Barry Brummett, *Rhetorical Homologies* och Larie Gries, *Still Life with Rhetoric*. Även min studie kan tolkas som ett uttryck för ett sådant intresse.

¹⁸ En liknande kritik mot Robert Harimans och John Louis Lucaites arbeten riktar även Ekaterina V. Haskins i "Spectatorship, Embodiment, and Democratic Publicity," s. 42.

¹⁹ Kevin DeLuca och Joe Wilferth kritiserar Robert Hariman och John Louis Lucaites för att de riskerar att missa själva upplevelsen. De konstaterar: "Circulation and icon are worthy of development though they risk being transcendent concepts that enable us to read in circles around images without engaging them." i "Forward." *Enculturation*. Jag skulle vilja komplettera denna kritik genom att påminna om betraktarens medskapande blick.

den enskilda bilden. Det är i ljuset av en sådan ambition min avhandling kan tolkas. Om vi vill förstå varför bilder och föreställningar cirkulerar måste vi också ta hänsyn till vad de kan komma att betyda för oss i ett vardagligt bruk. Vi måste ge akt på våra subjektiva reaktioner som förtjusning, förvåning och förargelse.

Jag vill förstå blickens dynamiska rörelse hos en betraktare när något främmande blir till ens eget och något välkänt blir främmande, som när vi upptäcker något förvånande i en bild som länge har följt oss eller ser Pippi i en bild som inte motsvarar våra förväntningar. Det tyska antikvariatets visualiseringar av Pippi var visserligen främmande för mig (van som jag var vid de svenska illustrationerna), men böckernas skick visade att de hade varit en självklar del av andras vardag och liv. Exemplaren var tummade och pärmarna nötta. Ett av dem hade till och med förlorat ryggen. De vittnade alla om ett förgånget där de betytt något för någon. I sitt slitna tillstånd visade de att blickens aktivitet inte bara handlar om att registrera utan om ett slags formgivande – ett förkroppsligat ”intraagerande” med en materialitet.²⁰ Att se är mycket mer än att konstatera ”jaha, där är Pippi”.²¹ I stället upplever läsaren pärm bilden och boken som den hör till. Det är i den upplevelsen detta arbete tar sin början.

Den formgivande blicken

I denna avhandling står betraktarens blick i fokus. Blicken har visserligen alltid haft en central ställningen inom västerländsk retorikteori, men resonemanget har ofta gällt den kritiskt prövande blicken och inte den upple-

²⁰ Fysikern och feministen Karen Barad använder begreppet ”intra-action” för att betona att fenomen är samkonstitutiva i ”Posthumanist Performativity,” s. 801. Jag talar om hur bild och blick, bok och läsare intraagerar. Se avsnittet ”Material och materialitet” i detta kapitel för en vidare diskussion runt Barads begrepp.

²¹ Debra Hawhee diskuterar blickens betydelse hos Aristoteles och konstaterar: ”It is important to say at the outset that rhetorical vision does not strictly operate on the level of metaphor, with ‘seeing’ serving as a metaphorical placeholder for semantic understanding, as in, ‘Ah, now I see what you mean’” i ”Looking Into Aristotle’s Eyes,” s. 141. På samma sätt menar jag att blicken är en långt mer krävande aktivitet än vad som ibland görs gällande. Men till skillnad från Hawhee skiljer jag dock inte mellan en utåtriktad och en inåtriktad blick utifrån antagande om inre och yttre, immateriell och materiell.

vande. Vi ser genom ögonen och inte med dem, konstaterar exempelvis Platon.²² Med detta uttalande varnar han för att förlita sig på det vi ser med våra ”yttre ögon”. Samtidigt lovordar han den inre blicken för att den förmår skåda sanningen.²³ För honom blir därmed blicken lika mycket en källa till insikt som ett förförelsens redskap. Tydligast kommer denna ambivalens till uttryck i hans grottnikelse i *Staten*. Här jämför han yttre synintryck vid flackande skuggor på en skrovlig bergsvägg från ljuset av en eld.²⁴ Han understryker att den yttre blicken är förrädisk eftersom den förmår göra det frånvarande närvarande. Med imaginationens hjälp blir bergsväggens skuggor till igenkännbara former. Endast den som vänder sin blick bort från den yttre världen och skådar inåt kan nå insikt om de eviga idéerna betonar han. Med sin grottnikelse ställer han ett evigt och oföränderligt tillstånd mot dynamisk förändring och lägger grunden för en distinktion mellan ett betraktande subjekt och ett betraktat objekt.

Dikotomin mellan en inre och en yttre blick kulminerar hos Rene Descartes. Med sin tes ”cogito ergo sum” skiljer han mellan en yttre och en inre värld. Medan den inre världen är en beständig substans är omvärlden förvirrande och kaotisk. Det enda vi kan få kunskap om är idéer. Omvärlden har vi bara indirekt tillgång till. Den cartesianska blicken ”översätter” de ofullständiga synintryck som omvärlden möjliggör. För Descartes, liksom för Platon, är det intellektet, inte ögat som verkligen ser.²⁵ Martin Jay är ytterst kritisk till den cartesianska blicken. Han menar att den har kommit att prägla en modernistisk förståelse av världen.²⁶ Med sin kritik av Descartes visar han hur de föreställningar som omger blicken har förändrats över tid.

Mot kravet på en rationell blick som förmår hålla distans kan uppmaningen att engagera sig i det betraktade ställas. Denna uppmaning aktualiseras i kapitel 4, ”Ur-Pippi i bild”, när jag diskuterar Walter Benjamins

22 Platon beskriver den yttre världen som spegelbilder av de eviga idéerna i *Staten*: 10.596d-e.

23 Platon. *Phaidon*: 99e. För en diskussion om hur Platon ställer form över färger se Eric Havelock, *A Preface to Plato*, s. 274.

24 Platon återkommer till liknelsen men oftast citerat är *Staten*: 10.596d-e.

25 René Descartes, *La Dioptrique*, s. 89f.

26 Martin Jay konstaterar att den cartesianska blicken ”may nicely serve as a short-hand way to characterise the dominant scopic regime of the modern era” i *Downcast Eyes*, s. 69f.

reflektioner runt den vuxna kritikerns blick på barnböcker och den engagerade barnläsaren. Friedrich Nietzsche utgår i sitt ungdomsverk *Die Geburt der Tragödie* (1872) från en liknande dikotomi som Benjamin när han talar om ett distanserat och engagerat förhållningssätt till omvärlden. På den ena sidan ställer Nietzsche en berusande, viril, kaotisk kraft som han kallar dionysisk och på den andra en samlande, organiserande kraft som han kallar apollonisk.²⁷ Själv står han som för textens ”implicita jag” på den dionysiska sidan medan han placerar Sokrates som fiktiv karaktär på den apolliniska.²⁸ Sokrates är bekymrad över att han inte förmår förklara vad det är som gör att han fångas av det poetiska, då det omedelbara och obestämda men likväl enaragetiska och dynamiska undandrar sig hans rationella förklaringar. Verket slutar olyckligt och skulle lika gärna ha kunnat heta tragedins död, eftersom Sokrates försök att förklara poesin har förödande följder.

Till grund för Nietzsches ungdomsverk ligger en kritik av Platons konstförståelse om bilders förgörande kraft. Bara den som förmår se konstens båda sidor, både det kaotiska och det ordnade, det engagerande och det distansrande, förmår enligt Nietzsche verkligen uppleva en konstform som musik. Båda dessa krafter behövs, både det dionysiska och det apolloniska, då de är varandras förutsättningar. När Nietzsche förklarar att Gud är död, tar han samtidigt också livet av föreställningen om en objektiv instans.²⁹ Han leker med motsatsparen ljus och skugga, klarhet och mångtydighet, det manifesta och det dolda, det närvarande och det frånvarande för att skriva fram en orädd blick som vågar möta världen, medveten om att varje blickvinkel är en värdering och att det inte finns något sådant som en objektiv blick på världen. Andra teoretiker har beskrivit en liknande pendlande rörelse mellan distans och närhet. Alois Riegl ställer en berörd (*haptisk*) blick mot en logisk (*optisk*) blick och Walter Benjamin

27 Begreppsparet dionysiskt och apolloniskt har Friedrich Nietzsche lånat från Friedrich Schilling. *Die Geburt der Tragödie*.

28 Gilles Deleuze menar att rörelsen bort samtidigt är en rörelse mot en trygghetszon i *Logic of Sense*, s. 176.

29 Jfr. Gary Shapiro. ”In the Show of Philosophy,” ss. 124-142.

”barnets blick” och ”den vuxna kritiska blicken.”³⁰ I ett mer samtida sammanhang kan exempelvis Jean Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Michael Fried, Hal Forster, Mieke Bal nämnas. De är alla exempel på teoretiker vars tankar om vision och visualitet har haft betydelse för att utforska kroppens visualitet, som en kropp som ser och ses.

I Norden har Jens E. Kjeldsen i ett retoriskt sammanhang försökt skapa en brygga mellan kravet på en mer objektiv blick och ett subjektivt engagemang genom att betona att bilder både är engagemang och argument. Hans problematiserar dock inte explicit blicken som koncept.³¹ Inspirerad av den forskning som bedrivits i USA om visuell argumentation liksom av två specialutgåvor av *Argumentation and Advocacy* (1996) slår han ett slag för den visuella retoriken i sin avhandling *Visuel retorikk* (2002). Med denna utgångspunkt positionerar han sig inom argumentationsfältet, bland annat med publikationer inom ramarna för ISSA.³² Efter att i sin avhandling ha sökt öppen och dold argumentation i valaffischer i det danska ”folketingsvalkampen” 1998 återkommer han senare till samma fråga men nu med en starkare betoning på kontextens betydelse i ett receptionsinriktat perspektiv, för att ställa frågor om vilka argument som uppfattas av en specifik publik i en given retorisk situation.³³

Orla Vigsø vidareutvecklar i sin avhandling *Valretorik i text och bild* (2004) Kjeldsens resonemang runt det argumentativa i bilder och dennes

30 Dikotomin mellan dessa två olika sorters blickar finns även i Adolf von Hildebrandts *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893).

31 Bildretorik är en tämligen ny forskningsgren inom retoriken. Visserligen förklarade Herbert Wicheln för snart hundra år sedan att även bilder måste omfattas av retoriken, men bildretorikens födelse kan spåras till 1950-talet när inflytelserika retoriker som Kenneth Burke lade en teoretisk grund för att öppna retoriken mot massmedia. Bakgrunden var hans tolkning av retoriken som en bred kommunikationsteori när han konstaterar att retorik är ”the use of language as a symbolic means of inducing cooperation in beings that by nature respond to symbols” i *A Rhetoric of Motives*, s. 43.

32 Förkortningen ISSA står för International Society for the Study of Argumentation.

33 Jämför Jens E. Kjeldsens avhandling *Visuel Retorikk* med senare artiklar som ”Studying Rhetorical Audiences”. Han pläderar för publikundersökningar med motiveringen ”if an empirical audience actually experience an argument, then surely an argument must exist and have been communicated” i ”Studying Rhetorical Audiences,” s. 149. Närmast mig är Kjeldsen när han med Wayne Bockriede konstaterar att argument finns ”not in statements but in people” eftersom argument ”ist not a ’thing’ to be looked for but a concept people use, a perspective they take” i en keynote föreläsning, ”Studying Rhetorical Audiences”.

begrepp *manifest* (explicit) och *latent* (implicit) retorik.³⁴ Liksom Kjeldsens vilar också hans visuella retorik på semiotisk grund när han knyter an till Roland Barthes.³⁵ I reflektioner över manifest och latent retorik påminns vi om Barthes begrepp *denotation* och *konnotation*, där denotation antas vara bildens explicita betydelse medan konnotation är den betydelse som betraktaren lägger in i bilden.³⁶ Denna utgångspunkt kan beskyllas för att implicera att bilden har *en* betydelse, det vill säga bär på ett argument, oberoende av betraktaren. Det affektivas betydelse för våra tolkningsprocesser ifrågasätter sådana antaganden. Jag menar att tankeprocesser kräver ett engagemang. Med det sagt innebär det inte att vi behöver förkasta begrepp som denotation och konnotation. De visar på att de vägar blicken tar är inlärd och vad vi kan få syn på kan vara sociokulturellt motiverat. Men jag vill undersöka vad händer om vi börjar i andra ändan, i den holistiska upplevelsen för att försöka förstå den.

Det som Kjeldsens resonemang om bilder har gemensamt med mina reflektioner är att vi diskuterar bilder i alldagligt bruk, bortom konstgalleriets eller museets kontext. Han menar dessutom, liksom jag, att det är givet att betraktaren är en medskapande aktör. Men medan han menar att bilder är både intensivt mångtydiga och översättbara i ord, utgår jag från själva upplevelsen som jag menar ligger till grund för all tolkning. För mig är retoriken något mer än en produktorienterad vetenskap om bilders och texters persuasiva verkan på oss.³⁷ I stället kommer retoriken att handla om vår blick på världen vilken liksom vår tolkning av enskilda bilder aldrig blir riktigt klar. En illustrations eventuella effekter är inte automatiska produkter: i stället rör det sig här om reaktionsmöjligheter.

Om en semiotisk analys i strukturalisten Roland Barthes efterföljd utgår från att det är möjligt att bryta ned bilden i delar för att undersöka *hur* de skapar social mening och *vilken* social mening de skapar (i sitt givna kul-

34 Orla Vigsø, *Valretorik i text och bild*, s. 89f. Avhandlingen är en metodtriangulering och den visuellt retoriska en del. Vigsø har återkommit till det visuella vid flera tillfällen som i studier av svenska dagstidningars användande av satirteckningar från 1890 till idag.

35 Jens E. Kjeldsen, *Visuel Retorikk*, s. 55 f.

36 Med *Rbétorique de l' image* (1964) slår Roland Barthes en brygga mellan bildsemiotik och bildretorik.

37 Joachim Knape, "Bildrhetorik," s. 16.

turella sammanhang) lägger jag fokus på betraktaren. Vad jag är ute efter är det förkroppsligade minnets blick. Jag kunde argumentera för att den mer objektivt orienterade analysen är viktig; den behövs och fyller viktiga funktioner. Men den är inte den enda blicken. Vi behöver också redskap för att kunna reflektera över vad den personliga subjektiva blicken kan ha för betydelse när det gäller visuell kommunikation, och att det är det jag försöker utröna. Men jag vill gå ett steg längre när jag pläderar för en bildretorik som tar sin utgångspunkt i erfarenhetens omvälvande mångtydighet och potential.

Även en sådan studie som min har en semiotisk grund. Men i stället för att hålla fast vid föreställningens om bilder som representation i Barthes efterföljd tar den fasta på en mer pragmatisk syn på betydelse med Charles Sanders Peirce och öppnar därmed för frågor om kreativitet och dynamik.³⁸ Bilder blir då mer än ett medel för ett ritualistiskt kommunikations- eller övertalningssyfte och den sociala ”produktionen” av mening. I stället hamnar vår egen roll i betydelseskapande processer i fokus. Även Roland Barthes föreslår en sådan kursändring när han kompletterar tidigare resonemang genom att betona det njutbara i den estetiska upplevelsen.³⁹ Denna kursändring innebär att det affektiva, materiella och processuella betydelse för tolkningen ännu tydligare lyfts in. Det affektiva är en förutsättning för bildtolkning eftersom betraktarens föreställningsförmåga är affektivt laddad. Tolkningssögonblicket har en potential som spänner över det rikt nyanserade spektrum av affekter som konstituerar mänskligt känsloliv. Med denna ansats kan vi tala om att bilder i kraft av sin emotionalitet oupphörligt vädjar till betraktarens känslomässiga inlevelse.⁴⁰

Kursändringen kan motiveras med att bildteoretikern annars kan riskera att nedtona de fysiska och retoriska processer som ligger till grund för allt meningskapande och därmed väcka intrycket att det är möjligt att

38 Charles Sanders Peirce, *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking*.

39 Roland Barthes kallar denna tolkningsansats ”hedonism” eftersom den tar utgångspunkt från själva upplevelsen. Han understryker att ”hedonism has been repressed by nearly every philosophy” i *The Pleasure of the Text*, s. 57. Han ställer den mot en rationell blickförståelse: ”concerned to tame the photograph, to temper the madness which keeps threatening to explode in the face of whoever looks at it” i *Camera Lucida*, s. 117.

40 Se diskussionen i avsnittet ”Ett affektivt-rationellt engagemang” i detta kapitel.

närma sig bilder som objekt utifrån – till synes utan större personligt engagemang. Det trots att själva upplevelsens intensitet kan antas vara själva förutsättningen för retoriska processer. Härigenom blir det organ vi kallar vårt öga och det vi kallar den yttre världen bara två typer av processer, rörelser. När de kommer i kontakt med varandra uppstår något oväntat – som en färg. Färgen finns varken inom oss eller utanför oss. I stället är den gemensamma produkten av två faktorer, en rörelse som sker utanför kroppen och en rörelse som är ögats. Det gemensamma resultatet är en serie av fortlöpande förändringar. Jag talar om dessa förändringar i termer av process, dynamik, energi och rörelse.

Att lyfta fram blickens kreativitet tycks mig särskilt viktigt eftersom ett sådant resonemang knyter an till en försokratisk föreställning om kommunikation som iscensättningar och gemenskapspraktiker.⁴¹ Betrakta till exempel skissen som introducerar kapitlet ”Pippi ur ramen”. Vi ser ett par svarta handavtryck på en grön yta. Dessa handavtryck får oss att minnas barns lek med fingerfärg på ett vitt papper och hur det var att själv sätta liknande avtryck på en annars homogen yta. Handavtrycken ser jag, men genom min fantasi och mitt minne lägger jag till det jag inte ser – någon med smutsiga händer har satt avtryck på ytan. En annars statisk bild blir dynamisk i det att jag fullföljer den genom min föreställningsförmåga. Det frusna blir till rörelse och intensitet. Intensiteten blir en nödvändig förutsättning för att vi ska lägga märke till bilden, som annars riskerar att bli till ett i ett visuellt flöde. Kort sagt, vår blick på världen beror på vår specifika, fysiska och sociala position (den särskilda blickvinkel vi anlägger på världen), samtidigt är blicken inte statisk utan rörlig. Vi kan byta position och ställa oss på händerna. Att betrakta något är att balansera, att förlora fotfästet och finna det igen i en anda av engagemang och ansvar. Insikten om denna möjlighet gör det möjligt att pröva olika infallsvinklar och alternativ i vetenskap om att inte alla har samma blick på tillvaron. Det innebär också att vi har ansvar för vad vi väljer att se och vad vi blundar för.

41 Ekaterina V. Haskins, ”Philosophy, Rhetoric, and Cultural Memory,” s. 36f.

Material och *materialitet*

Jag vill inte förneka att de pärmbilder som jag diskuterar i denna avhandling kan förstås som produkter. Men jag menar att om analysen skulle stanna där missar den mycket som gör att bilder kan ha en sådan intensiv verkan på oss. Jag ställer därför ett processinriktat förhållningssätt gentemot ett produktionsinriktat. En pärmbild är en grafisk form på framsidan av ett bokomslag. Den känns igenom dess relation till titeln på framsidan på boken. Ett bokomslag i sin tur är den fysiska omslutningen av ett par annars lösa pappersark. Dess funktion är att hålla samma dessa sidor. Men den är också en iscensättning som genom att kombinera visuella och verbala element visar att det här rör sig om en bok.

I den här avhandlingen talar jag därför inte primärt om bilder som produkter utan som processer till vilka betraktaren aktivt bidrar. Det innebär att jag intresserar mig för det som kan kallas bokens *materialitet*, det vill säga hur något betraktat ges form och mening inom specifika sociala och historiska sammanhang i ett vardagligt brukande. Boken tolkas då inte längre som ett i sig oberoende objekt placerat på ett visst betryggande avstånd framför, över, mittemot oss, utan om en aktivitet situerad i sociala och historiska strukturer.⁴² Inte bara i den betydelsen att bokens formgivning, typsnitt, format, inbindning är betydelsebärande och kan styra mottagandet av verket, utan också därför att den är del av konstituerande praktiker som har betydelse för hur vi tänker oss världen.⁴³

Boken ses då inte längre som en färdig produkt, ett resultat av sociokulturella processer, utan som ett inslag i ett kommunikativt flöde, som del-

⁴² Martin Heidegger skiljer mellan tinget som gripbart och som sammankomst i *Die Frage nach dem Ding*, s. 4. Han skriver: "Ding im engeren Sinne meint das Greifbare, Sichtbare u. s. f., das Vorhandene. Ding im weiteren Sinne meint jegliche Angelegenheit, solches, um das es so und so bestellt ist, die Dinge, die in der 'Welt' geschehen, Begebenheiten, Ereignisse". Vad Heidegger tänker på i den senare betydelsen är vårt "ting" som i att "hålla ting" som i det isländska Alltinget (Alþingi).

⁴³ Bokhistorikern Roger Chartier påminner om att "the form in which a text is presented for reading, also plays part in the construction of meaning" i "Reading Matter and 'Popular' Reading," s. 27. Bildteoretikern Johanna Drucker skriver: "All books are tactile and spatial as well – their physicality is fundamental to their meaning" i *The Century of Artists' Books*, s. 197.

aktig i sociala och materiella processer.⁴⁴ Walter Benjamin pekar på hur det läsande barnet precis, som den vuxne, kan uppvärdera boken till något mer än bara ett livlöst objekt med sin blick.⁴⁵ Denna uppvärdering har som jag kommer reflektera över i kapitel 4, ”Ur-Pippi i bild”, etiska implikationer. Med samma utgångspunkt kan vi också tala om hur en lyxutgåva av Pippi kan dra in barnet och de medläsande vuxna i ett annat kraftflöde än en billighetsutgåva med en annan position i det sociala rummet.⁴⁶ Intressant blir denna tolkning av materialitet för mig eftersom den tar sin utgångspunkt i en diskussion om hur vi skapar mening med blicken intrasslad i tingen runt omkring oss. Diskussionen bär med sig en kritik mot föreställningen om att vi kan se distanserat på världen som något redan på förhand givet och därför orubbligt.

Mina reflektioner runt blicken ligger i linje med retoriska materialitetsstudier. Under paraplybegreppet ”objektorienterad retorik” har en ökad uppmärksamhet riktats mot de studerade objektens materialitet inom forskningsriktningar som objektorienterad ontologi, spekulativ realism, nymaterialism och posthumana studier.⁴⁷ Dessa studier rymmer ett löfte om ett språng ut ur en föreställning om världen som given för att betona kreativiteten i själva världsblivandet. Även om vi använder oss av ting, såsom vi också använder oss av bilder, för att producera föreställningar om världen och reflektera över dessa föreställningar, förblir tingen mångtydiga och i tillblivelse.⁴⁸ I detta sammanhang kan Laurie Gries *Still Life with Rhetoric* (2016) nämnas. Gemensamt för denna och liknande studier är att de utgår från att bilder och idéer ingår i transformativa flöden som har en

44 Kommunikationsforskarna Jeremy Packer och Stephen B. Croft konstaterar att ”With respect to the ‘material turn’ it is crucial to note that materiality cannot only be figured as physicality, but implies also the infrastructure, space, and the body” i ”Introduction.” *The Materiality of Communication*, s. 3; jfr. Laurie Gries, *Still Life with Rhetoric*, s. 85.

45 Se min diskussion om Walter Benjamins reflektioner runt blicken som aktivitet i kapitel 4, ”Ur-Pippi i bild”.

46 För ett exempel på utförandets betydelse för receptionen, se kapitel 6, ”Pippi och studentrevolten”.

47 Scott Barnett, ”Toward an Object-Oriented Rhetoric,” s. 3. En tydligare inblick i skillnaden mellan min utgångspunkt och detta perspektiv får läsaren i min engelska Summery, där jag har kunnat förutsätta en större förtrogenhet med denna samtida materialitetsforskning, en forskning som ännu (mig veterligen) har lämnats tämligen obeaktad i Norden.

48 Scott Barnett och Casey Boyle, *Rhetoric, Trough Everyday Things*, s. 3.

konstitutiv verkan på våra kulturer och samhällen. För Gries är inte bara betraktaren utan också bilden en aktiv agent. I stället för att studera hur en bild med en redan given betydelse fungerar inom ett specifikt sammanhang reflekterar Gries över hur bilder tar plats och ”agerar” genom sin medverkan i temporala processer.⁴⁹ Hon gör det i sällskap av amerikanska retoriker som Debra Hawhee, Thomas Rickert och Scot Barnett.

Gries undersökning består i en fyrdelad fallstudie av Shepard Faireys numera ikoniska bild ”Obama Hop”. Hon introducerar den digitala arbetsmetoden *iconographic tracking* för att spåra en bilds divergerande retoriska tillblivelseprocess. De traditionella rollerna subjekt och objekt, betraktare och betraktat har i hennes forskning bytts ut mot noder i ett dynamiskt nätverk.⁵⁰ En bildretorik av det slaget borde kunna ha en central ställning inom humaniora och samhällsvetenskap och ge breda möjligheter till tvärvetenskapligt samarbete. Medan Gries talar om bilders agens med stöd hos sociologen Bruno Latour, undersöker jag det dynamiska mötet mellan bild och blick som det utvecklar sig i tid med inspiration från sociologen Tim Ingold. Jag gör det för att påminna om relationen mellan bild och blick och därmed lyfta in subjektet som aktör utan att ställa henne i opposition till det betraktade objektet.

Detta fokus tycks mig synnerligen motiverat för att när den samtida nymaterialistiska forskningen under senare år betonar materialitet gör den det i opposition mot den cartesianska blickens dualism. Mot den rationella blickens reflektioner över stabila former ställer den kraft, vitalitet och mångtydighet.⁵¹ Stöd för sina resonemang finner de bland annat hos en fysiker och feminist som Karen Barad, en filosof som Martin Heidegger och en sociolog som Bruno Latour.⁵² Den sistnämnde förespråkar en symmetrisk syn på relationen mellan människor och ting. Med honom kan vi tala om komplexiteter som heterogena nätverk (*assemblage*) av människor och agenter, som sammanflätas i ömsesidiga relationer, inom vilka socialt ansvar och agentskap uppstår.⁵³

49 Laurie Gries, *Still Life with Rhetoric*, s. 3f

50 Ibid, s. 106.

51 Jfr. Diane Coole och Samantha Frost, ”Introducing the New Materialism,” s. 9.

52 Jfr. Scott Barnett, *Rhetorical Realism*, s. 11.

53 Bruno Latour, *Reassembling the Social*, s. 181.

Utan att hävda att objekt tillnärmelsevis har något som motsvarar mänsklig internationalitet betonar Latour att föremål och människor både deltar som ”kollektiv” i bildandet av sociala nätverk och i struktureringen av samhället. Därför borde båda uppmärksammas. Varken människor eller ting är autonoma. De är inte inramade och avgränsade i en specifik miljö och en given tid utan satta i rörelse. Detta antagande förutsätter inte bara att hur en bok ser ut har betydelse för hur den tolkas, utan också att böcker gör något med oss som inte kan fångas i termer av intention. Även om jag delar kritiken att bilder inte kan reduceras till en fråga om representation finns det en risk att betraktaren glöms bort.⁵⁴

Själv har jag framför allt, som nämnts, hämtat inspiration från antropologen Tim Ingold. Han kritiserar Latour för att glömma bort själva aktiviteten när ting och person möts.⁵⁵ För att framhäva denna aktivitet liknar han tinget vid en pappersdrake. Först i händerna på en drakflygare i vindspelet över ett fält kommer den till liv.⁵⁶ Han betonar att vi bör försöka följa den skapande processen i spåren vid analysen av ett verk. Det innebär ett slags historisk rekonstruktion, som söker spåra det explorativa i den kreativa processen. I den process Ingold beskriver ser jag en parallell till betraktarens formgivande blick. Såsom bildskaparen fullföljer materialets form gör också blicken det. På så vis dras båda in i materiella processer.

Ingold påpekar följdriktigt att det inte finns någon egentlig motsättning mellan improvisation och regelstyrning. Liksom en vägskylt inte fungerar som en hand som leder oss fram i terrängen, upplyser oss ingen skriven plan konkret om vad vi ska göra när vi skapar eller tolkar en bild med hjälp av vår kroppsliga erfarenhet. Varje sådan anvisning tar sin fulla och situationsanpassade mening från vårt förkroppsligade minne av liknande handlingar som vi utfört tidigare. Detta senare resonemang kan hämta stöd från neuro- och kognitionsforskning som har visat att inte bara blicken utan hela den mänskliga kroppen är engagerad i vår omvärldsförståelse. Så är även bildtolkning en kroppslig upplevelse.⁵⁷

⁵⁴ Som jag ser det är ett problem med hur Bruno Latours resonemang har utarbetats av senare teoretiker. Laurie Gries, *Still Life with Rhetoric*, s. XVIII.

⁵⁵ Tim Ingold, ”Bringing Things to Life,” s. 12.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 6.

⁵⁷ Jeanne Fahnestock, ”Rhetoric in the Age of Cognitive Science,” s. 159.

I blickens medskapande aktivitet blir alltså bilden eller boken mer än ett objekt. Medan det mer gängse begreppet ”interaktion” förutsätter att betraktare och betraktat kan hållas åtskilda som aktiv aktör och passivt objekt, upphäver begreppet *intraaktion* detta antagande.⁵⁸ Karen Barad använder det för att radikalt omkullkasta tidigare traditionella västerländska metafysiska övertygelser och ompröva uppfattningar som agens, subjektivitet, interaktion och kausalitet, samt vår förståelse av sambandet mellan oss och omvärlden. Det kan vara en fördel för en retoriker att anlägga Barads synsätt eftersom det gör det möjligt att ifrågasätta dikotomier. Amerikanska retoriker ifrågasätter den betydelse binära relationer har spelat i hur retoriker definierar, bedriver och strukturerar sin forskning.⁵⁹ Oppositioner har setts som motpoler, där det passiva objektet ställs mot det aktiva subjektet, ordet mot bilden och förnuft mot känsla.⁶⁰ Jag tror att ett bildretoriskt perspektiv kunde bli mer fruktbart om det kunde frigöra sig från så starka dikotomier. I synnerhet eftersom blicken söker identifikation och assimilation. Här kan Barad visa på en möjlighet att förena motsättningar. Därmed blir det också möjligt att betrakta kommunikation som ett flöde. Hennes resonemang stämmer väl överens med mitt försök att ge mer utrymme åt betraktarens aktiva insats när denna tillskriver tingen runt omkring sig värde och betydelse.

Ett affektivt-rationellt engagemang

När jag tolkar retorik som ett kraftflöde tar jag samtidigt ställning mot den så kallade *logocentrismen*, det vill säga idén om att orden och språket är de fundamentala uttrycken för en yttre verklighet.⁶¹ Idén manifesterar sig i den så kallade ”språkliga vändningen”. Föreställningen om språkets särställning

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Scott Barnett and Casey Boyle, *Rhetoric, Through Everyday Things*; Thomas Rickert, *Ambient Rhetoric*; Laurie Gries, *Still Life with Rhetoric*.

⁶⁰ Se till exempel David Goodwin, ”Toward a Grammar and Rhetoric of Visual Opposition,” s. 92. Psykologen William James konstaterar att ”Subjectivity and objectivity are affairs not of what an experience is *aboriginally* made of, but of its classification” i ”The Place of Affectional Facts in a World of Pure Experience,” s. 296. Ordet *aboriginally* har jag satt i kursiv för att framhäva det.

⁶¹ Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, s. 374.

kommer fram i vändningar som ”det omedvetna är strukturerat som ett språk” och ”det finns inget utanför texten.”⁶² Om retoriken ofta tolkas som ett uttryck för vår mänskliga potential för att tänka och tala, det vill säga att tänka genom att tala och tala genom att tänka, lämnar den inget utrymme för andra möjligheter än det språkliga *logos* att förstå omvärlden.

Min bildteoretiska ansats kommer att kräva en omprövning av gängse retoriska begrepp (knutna till en ordretorik). Ett sådant begrepp är *logos* som vår artikulerade tankeförmåga. Denna tolkning av *logos* utgår också från att det är möjligt att skilja ett pre-verbaliserat affektivt engagemang (*pathos*) från ett verbaliserat resonemang (*logos*), trots att vi *känner* oss fram i ord och tanke.⁶³ Förstås *logos* däremot som formgivande och meningsskapande praktiker är det inte längre enbart knutet till ord och står inte heller i motsatsförhållande till *ethos* (artefaktens etiska appell) och *pathos* (mottagarens affektiva engagemang).⁶⁴

Vidgar vi *logos* som ett fundament för vår omvärldskunskap till att omfatta även den formgivande blicken handlar *logos* inte längre om ett resonerande utan om en delvis omedveten aktivitet sprungen ur ett slags berördhet. Redan Aristoteles betonar det visuellas betydelse för vår förståelse av omvärlden när han konstaterar att själen aldrig tänker utan en bild.⁶⁵ Verbet οἶδα i betydelsen ”se”, ”överväga”, ”uppfatta” användes både i betydelsen ”jag ser” och ”jag förstår”.⁶⁶ Den etymologiska närheten mellan att se något *oïda* och ha kunskap om något är knappast tillfällig. Det visar att blicken visst är en kognitiv process. Centralt för denna process är vår föreställningsförmåga som i förutsätter ett slags berördhet. Begreppet *phantasia* (”fantasi” eller ”föreställningsförmåga”) betonar vår förmåga att föreställa oss sådant som inte antas vara sinnligt närvarande, men som ändå

62 Jacques Lacan, *The seminar*, s. 48; Jacques Derrida, *Of Grammatology*, s. 158.

63 Jens E. Kjeldsen kritiserar denna syn på kommunikation i *Tale med billeder*, s. 113. Han hänvisar till Jørgen Fafner och talar om hur den har bidragit till att skapa en ”ulyckelig skisma i retorikhistorien: Konflikten mellem logos- og pathos-retorik og isoleringen af fornuften fra følelsen”.

64 Debra Hawhee, *Rhetoric in Tooth and Claw*, s. 4.

65 Aristoteles, *De anima* 3.7.431a.

66 George Liddell och Robert Scott, *Greek-English Lexicon*.

är centralt för hur vi får kunskap om världen.⁶⁷ Det är med hjälp av vår föreställningsförmåga som ett par streck kan bli till en fläta som sedan i sin tur kan tillskrivas en flickfigur – som vi kanske inte ser, men likväl menar ”finns” där.

I skönlitteraturen finns det många exempel på upplevelsen att vara berörd av ett konstverk, såsom Dorian Grays samtal med sig själv vid åsynen av sitt eget porträtt i en novell av Oskar Wilde, Hans Castorps plötsliga känsloutbrott vid åsynen av Madame Chauchats porträtt i Thomas Manns *Der Zauberberg* (1929) och protagonistens utläggningar om den fiktiva konstnären Elstirs i Marcel Prousts i romansviten (1890) *À la recherche du temps perdu* (1913–1927).⁶⁸ Jämför jag bilden med ett musikstycke som inte lämnas oss ifred utan får oss att nynna eller stampa takt tycks kanske tanken på bildens egenkraft inte längre lika främmande. Bilder kan precis som musik fylla lyssnaren med en längtan, understryka en ilska och svetsa samman människor i en gemenskap. Vi kan tala om bilders pathosapell eller deras affektiva betydelse.

Begreppet *affekt* kommer från latinets *affectus* eller *adfectus* i betydelsen sinnesrörelse eller känslöstämning.⁶⁹ Begreppet har hamnat i fokus inom kulturanalys och estetiska studier de senaste åren som en reaktion mot ett krav på ett mer rationellt – och märkligt kroppslöst - förhållningssätt till omvärlden.⁷⁰ Henri Bergson, Gilles Deleuze och Félix Guattari använder begreppet med hänvisning till Baruch Spinoza för att betona ett kroppsligt engagemang.⁷¹ I denna tolkning är affekter inte längre något högst personligt utan handlar om gemenskapande praktiker. Antagandet om det affektivas betydelse för bildtolkningen innebär dock att bilden inte kan reduceras till något subjektivt och mentalt. I stället antas bilder vara förenade med betraktaren genom *bildmöten*, handlingar som inte bara kan återföras på förmodat ”objektiva egenskaper” hos bilden.

67 Debra Hawhee diskuterar begreppet *phantasia* ur ett retoriskt perspektiv i artikeln ”Looking Into Aristotle’s Eyes,” 141f.

68 Gert Ueding, ”Dialog-Inzenierung: Zur Rhetorik des Bildes,” s. 197.

69 Svenska akademiens ordbok, uppslagsord *affekt*.

70 Mieke Bal, ”Einleitung: Affekt als Kulturelle Kraft,” s. 7.

71 Gilles Deleuze, *Empiricism and Subjectivity*, s. 30. För en diskussion om begreppets relevans för en retoriktradition se Debra Hawhee, ”Rhetoric’s Sensorium”.

Låt oss exemplifiera detta affektivt-kognitiva engagemang genom att se närmare på begreppet *enthymem*. Av detta begrepp finns olika tolkningar. Exempelvis menar Jens E. Kjeldsen att det handlar om förkortade syllogismer, där en eller flera premisser saknas. Han konstaterar: ”et billede eller visse træk i et billede kan udløse en omfattende rationel eller argumentativ respons, eksempelvis et ræsonnement.”⁷² Denna tolkning tar fasta på en logisk lingvistisk förklaringsmodell där enthymem blir något formellt ofullständigt.⁷³ I jämförelse med syllogismen som består av ett huvudargument, ett argument och en slutsats tycks enthymemet sakna någon av dessa nödvändiga delar. Denna ansats försöker förklara hur bilder kommunicerar utifrån en lingvistisk modell och ett klarhetsideal där enthymem framstår som tyngt av sitt verbala arv.

Men begreppet kan också härledas ur *thymos* (”själ”/”lidelse”).⁷⁴ Enthymemet blir då ett argument som får sin retoriska kraft av sitt affektiva värde. Denna tolkning av begreppet visar att vi behöver diskutera bilders potential att alstra retoriska effekter som går utöver det rationellt argumenterade och också inkluderar preverbala reaktioner. Detta resonemang synliggör att retorik är mycket mer än ett informationsflöde. Det är också och kanske i första hand ett *affektivt* flöde som också det ingår i en klassisk retorikförståelse. Detta flöde kan ha en högre eller lägre intensitet.⁷⁵ Denna utläggning visar att det affektiva är en formande kraft som inte uteslu-

72 Jens E. Kjeldsen konstaterar att: ”Billedlig argumentation kendetegnes af entymemisk udeladelse, fordi visuelle argumenter normalt kun udtrykker en begrænset del af deres præmisser” i ”Billederes retorik,” s. 169.

73 Lloyd Bitzer förklarar att enthymem är en ”formally deficient struktur” i ”Aristotle’s Enthymeme Revisited,” s. 404. Mot denna tolkning hävdar Jeffrey Walker att ”enthymeme is not strictly propositional and may include among its ‘premises’ such things as sense perceptions, mental imagery, memories, cognitive schema, deepest beliefs and values (ideologies), bodily states, the aesthetic effects of things [...] as well as explicit propositions or ‘ideas’ overtly present to the psyche” i *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, s. 174.

74 Jeffrey Walker översätter enthymem ”from *en* and *thymos*, in heart” *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, s. 171 (kursiv i original).

75 Brian Massumi betonar att intensiteten alltid är förkroppsligad. Han konstaterar: ”Intensity is embodied in purely autonomic reactions most directly manifested in the skin – at the surface of the body, at its interface with things” i ”The Autonomy of Affect,” s. 85.

ter det rationella. Tvärtom förutsätter det rationella det affektiva.⁷⁶ Affekter är alltså inte tillägg till en kritisk reflektion utan en förutsättning för den. Brian Massumi talar med hänvisning till Gilles Deleuze om ”känsloreflektioner” (*thinking-feeling*) för att markera att varje försök att förklara en bild har sin grund i den upplevelse som bilden möjliggör.⁷⁷ De känslor som det betraktade väcker är därmed inte en slags biprodukt till ett rationellt försök att ta sig an det utan dess själva förutsättning. Kritisk reflektion förutsätter ett känslomässigt engagemang, förståelse är inte möjlig utan att vi upplever omvärlden med hela vår kropp.

Enthymem är inte en form som påläggs en process utan snarare en metafor för intensiteten i denna sökande (stundom famlande) process som vi kallar tankearbete: ett explosivt ögonblick av koncentration. Eftersom de är kairotiska, kommer enthymem i någon mening att ”övertaska.”⁷⁸ De följer inte som oundvikliga slutsatser av omständigheter som föregår dem och är därför inte helt förutsägbara. Det affektiva är en förutsättning för denna intensitet eftersom blickens materiella sammanhang är affektivt laddat. Tankearbete har en potential som spänner över det rikt nyanserade spektrum av affekter som konstituerar mänskligt känsloliv. Med denna ansats kan vi tala om bildmötet som en kairotisk knytpunkt i ett energiladdat flöde. Detta enthymemiska ögonblick inbegriper bild och betraktare, läsare och bok.

Syfte och disposition

Syftet med denna avhandling är komplettera och fördjupa det nordiska samtalet om bilders retoriska funktion genom att påminna om *blickens formgivande kreativitet*. Jag gör det för att betona vår egen aktiva roll i allt övertygningsarbete. Fokus förskjuts därmed från ett produktionsinriktat perspektiv

⁷⁶ Jens E. Kjeldsen konstaterar att bilder både är mångtydigt dynamiska och argumentativa bland annat i ”Billederes retorik,” s. 169, medan jag talar om den formgivande blicken som ett affektivt-rationellt engagemang.

⁷⁷ Brian Massumi, *The Thinking-Feeling of What Happens*, u.s.

⁷⁸ Jeffrey Walker talar om ett ”enthymematic moment” för att understryka mottagarens upplevelse i *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, s. 179. Dessa ögonblick kommer ”in some sense come as a surprise” och är därför inte ”fully predictable, will not follow as inevitable conclusions necessitated by the ‘premises’ preceding them”. Ibid. Jag talar om kairotiska ögonblick i en liknande betydelse. Jfr. not 244.

till ett som betonar betraktarens aktiva medverkan i en kreativ process. Det ger mig en möjlighet att lyfta in frågor om kroppens och det materiellas betydelse för tolkningen. En konsekvens av *hur* vi ser är vilka ideologiska implikationer våra blickperspektiv får för hur vi kommer att uppfatta omvärlden. När det gäller barnlitteratur gäller dessa blickar både barn och böcker. Att jag betonar den kreativa processen betyder inte att blicken alltid är en medveten aktivitet. Att se kan också vara något som vi gör utan att reflektera över det. Blickaktiviteten resulterar nämligen ur inlärd förkroppsligade praktiker. På så sätt kan ett par flätor uppstå som ett flickaktigt attribut därför att vi har lärt oss tolka ett par streck i en yta på det sättet.

Jag vänder mig särskilt mot det fokus som traditionellt har lagts på bildskaparens intention. Inte för att denna saknar betydelse, utan för att denna fokusering riskerar att reducera bilder till färdiga bärare av en fullbordad mening. Vi ser alla på vår omvärld på våra egna sätt, utifrån våra ”förkroppsligade erfarenheter” och olika kontextuella omständigheter. Visserligen finns sociala normer och praktiker och gemensamma erfarenheter som gör att vi normalt ser bilder på ungefär samma sätt. Men den kreativa potentialen finns alltid, eftersom bilden skapas två gånger, en gång när bildskaparen ger sig i kast med färg och pensel och en gång när betraktaren följer materialets spår med sin blick och hand.

Minnets har central betydelse för blickaktiviteten eftersom vi har lärt oss att tolka omvärlden efter givna mönster som formats av andra liknande bilder som vi har sett. Samtidigt kan vi också göra uppror mot de konventioner som vill låsa blicken till ett fastlagt synsätt. Vi kan byta perspektiv, också i rent handgriplig betydelse som Pippi på en av de pärmbilder som jag här diskuterar, genom att ställa oss på händerna.⁷⁹ Teoretiker som har värnat om forskningens autonomi har, som sagt, krävt att vi upprättar ett avstånd till det betraktade för att komma åt det som kan fastställas objektivt. Men är blicken förkroppsligad innebär det samtidigt att vi inte heller kan fränsäga oss vår egen subjektiva närvaro i tolkningsögonblicket.

I stället för att framhäva en distanserad blick som ideal för forskaren understryker jag betydelsen av blickmötets skapande energi även för den

⁷⁹ För ett exempel på en Pippi som står på händerna se Rolf Rettichs pärm bild i kapitel 6 ”Pippi och studentrevolten”.

vetenskapliga analysen.⁸⁰ Jag ser då retoriken som en lära om den energi som ingår i kommunikationsflödet: den mentala eller emotionella energi som driver talaren/bildskaparen i bearbetningen av materialet, energinivån i mötet och den energi som både mottas och genereras av betraktaren och kanaliseras i en respons. Betonar vi dynamiken får det till följd att vi också kan behöva ta hänsyn till det mångtydiga, motsägelsefulla och differentierade i en forskningstradition som har varit stolt över att kunna ställa upp modeller över de mest komplexa sociala förhållanden.⁸¹

Jag ville analysera bildmötet retoriskt, men fann inga lämpliga redskap för mitt syfte vare sig i den traditionella talretoriken eller i den argumentationsinriktade visuella retoriken som betonar bildskaparens intention. I mitt sökande efter analytiska redskap har jag inventerat litteraturen (också utanför retoriken i snäv mening) och sedan prövat att tillämpa vad jag funnit. Därvid har jag, som sagt, hämtat inspiration från en relativt ny amerikansk skolbildning som riktar förstärkt uppmärksamhet mot vardagstingens materialitet.⁸² Retoriken blir då inte längre primärt studiet av påverkande kommunikation från en sändare till en mottagare utan ett utforskande av ett affektivt-rationellt flöde. Detta flöde kan ha en högre eller lägre intensitet. Att vi talar om ett flöde innebär att vi talar om något dynamiskt, något som är i tillblivelse och förblir ofullbordat.

Jag har haft möjlighet att diskutera min forskning i andra sammanhang. Tre av avhandlingens analyskapitel är bearbetningar av artiklar som har publicerats i ett annat sammanhang. Vad som förbinder dem är iakttagelser och frågeställningar som tenderar att återkomma, samt en bildretorisk begreppsapparat som jag utvecklar efter hand. Kapitel 2, "Midsommar i

80 Retorik tolkas nuförtiden ofta med Cicero som *ars dicendi*, ett slags övertalandets konst. Men retorik kan också förstås mer holistiskt som "a form of energy inherent in communication" se George Kennedy, "A Hoot in the Dark," s. 5; jfr. Debra Hawhee, "Toward a Bestial Rhetoric," s. 85.

81 Jon Viklund betonar att retorisk kritik strävar efter att förstå den retoriska artefakten i "dess fulla komplexitet, i sig själv eller i relation till andra material och kontexter" i "Retorisk kritik – En introduktion," s. 14.

82 Debra Hawhee motiverar materialitetsstudier med att forskare i annat fall "are left with an object-centered notion of vision that holds little regard for the physical and rhetorical processes that occur on the part of viewers" i "Looking Into Aristotle's Eyes," s. 140f. För en introducerande översikt över detta forskningsfält se Scott Barnett, "Toward an Object-Oriented Rhetoric".

sagolandet”, trycktes i *Rhetorica Scandinavica*. Kapitel 3, ”På språng över cirkusmanegen”, skrev jag till en minnesbok för en av mina närmaste arbetskamrater och mycket goda vän, Sofi Qvarnström. Kapitel 6, ”Pippi och studentrevolten”, trycktes i tidskriften *Barnboken* (2018). Artikeln i *Rhetorica Scandinavica* publicerades i ett dubbelt konferensnummer efter en nordisk retorikkonferens i Århus. *Barnboken* är Sveriges enda vetenskapliga tidskrift om barnlitteratur som utkommer två gånger om året med ett alternerande huvudredaktörskap. De nämnda vetenskapliga skrifterna har skilda läsekretsar, vilket ställer specifika förväntningar på de färdiga artiklarna. Varje artikel i sig måste ju rymma allt som behövs för en vetenskaplig analys: ett material, en metod, en teori och ett resultat. Resultatet när jag nu lägger samman dessa artiklar i en monografiform är en heterogen monografi i motsats till en homogen. Jag har visserligen omarbetat dem för att anpassa deras stil och längd till avhandlingens helhet, men de bär fortfarande spår av det sammanhang i vilka de först publicerades.

Analyskapitlen kan läsas tillsammans, i följd eller separat, då de är korta studier som jag skrev för sig, som delstudier, men med en framväxande helhet i åtanke. För att skapa en större enhetlighet har jag också komponerat dem på liknande sätt. Jag tar en bild som utgångspunkt för att undersöka det *dynamiska* ögonblick i vilket bilden, blicken och kontexten är betydelsegenererande. Jag inleder varje kapitel med en kortare presentation av vad det är jag tycker mig se, eftersom andra blickvinklar också kunde vara möjliga. Mina reflektioner utgår från ett begränsat antal bilder av Pippi Långstrump hämtade från en svensk- och tyskspråkig kontext men jag kommenterar kort också en tjeckisk och en fransk upplaga.

De som tecknat bilderna är Ingrid Vang Nyman, Astrid Lindgren, Rolf Rettich och Walter Scharnweber. I mitt urval har jag stannat för pärmbilder, skisser, illustrationer och fotografier som särskilt har väckt min nyfikenhet. Varje analyskapitel utgår från begrepp som jag har funnit relevant som exempel på den performativa blickens sociokulturella förutsättningar, som *nostalgi*, *enargeia*, *aura*, *inramning* och *utopi*. Jag utgår från ett antal bilder (och även frågor som inte är direkt bildrelaterade) som intresserar mig på olika sätt och så söker jag begrepp som jag tror kan passa för att klargöra något intressant med min upplevelse av bilderna. Begreppen är inte extraherade ur mitt material som om det passivt väntade på att bli

uttolkat. De ska därför inte förstås liksom ett raster eller en form som läggs på det empiriska materialet.

I de inledande respektive avslutande analyskapitlen ”Midsommar i sagolandet” och ”Pippi och studentrevolten” diskuterar jag de två begreppen *nostalgi* respektive *utopi*. De har mer gemensamt än vad som först kan tyckas. De betonar bildpolitiska aspekter knutna till ett utforskande av det nuvarandes möjligheter. Det subversiva, normbrytande hos den formgivande blicken är en viktig poäng i min avhandling. Detta fokus motiverar varför jag uppehåller mig så utförligt vid begreppen *nostalgi* och *utopi* (för även det förra har liksom det senare en subversiv potential). Jag frågar vilken betydelse minnet har för hur vi tolkar det vi ser och vilken roll fantasi som föreställningsförmåga kan inta i den politiska debatten. Både *utopi* och *nostalgi* betonar det kommunikativa flödets tidsaspekter. I fokus för de två kapitlen står ett fotografi i en tysk damtidning respektive pärm-bilden till den första västtyska utgåvan av samlingsvolymen om Pippi.

Med retorikern Richard Lanham kan vi tala om kommunikation som ett slags uppmärksamhetens ekonomi.⁸³ Uppmärksamhet ska då inte bara förstås som något avsiktligt eller kognitivt utan inkluderar också våra affektiva reaktioner. I kapitel 3 ”På språng över cirkusmanegen” möter läsaren Pippi som estradör och lindanserska i välkända illustrationer ur bilderboken *Känner du Pippi Långstrump?* (1947). Jag utforskar den spänningsfyllda kontrasten mellan en statisk linjeföring och en frambesvuren häftig rörelse. Själva kontrasten skapar en komisk effekt som kan bidra till bildens kommunikativa intensitet. Illustrationerna blir i min tolkning till exempel på hur jag som betraktare kan uppleva något stelt och fruset som sprittande av liv (det vill säga något statiskt som dynamiskt).

I kapitel 4, ”Ur-Pippi i bild”, reflekterar jag med hjälp av begreppet *aura* över denna uppmärksamhetens ekonomi och dess affektiva underlag. Med utgångspunkt i en teckning som Astrid Lindgren sägs ha ritat själv vill jag veta vad det innebär att den estetiska erfarenheten sensibiliserar vår blick

⁸³ Richard Lanham menar att i stället för att tala om retorik som ”the art of persuasion” kan vi tala om ”the economics of attention”. It tells us how to allocate our central scarce resource, to invite people to attend to what we would like them to attend to” i *The Economics of Attention*, s. xviii. Han betonar därmed *attentum* men utan att rikta samma fokus mot mottagarens medskapande aktiviteter som jag gör i denna studie.

och vilken betydelse bildens inramning har för vår tolkning av bilden. Begreppet *aura* har traditionellt knutits till den särskilda utstrålningen hos vissa personer eller objekt och förknippas ibland med det enastående. Men jag vill visa på hur begreppet också kan rymma både en framtidsvalör och ett perspektiv bakåt som i sin tur kan synliggöra ett slags intensiv tidsförätning när vi i betraktandet glömmer att skynda vidare. I fokus är en första teckning av Pippi. Den sägs vara ritad av författaren själv.

I kapitel 5, ”Pippi ur ramen”, visar jag hur Pippi skenbart begränsas i sitt rörelseutrymme och samtidigt utmanar den formgivande blicken genom att spränga den inramning som påläggs henne. Jag utgår från en skiss som Ingrid Vang Nyman tecknade till första Pippi-boken men som aldrig trycktes. Begreppet *inramning* brukar vanligtvis användas om de fysiska eller mentala staket som sätter ut gränserna för hur vår blick (också i överförd kognitiv betydelse). Precis som omslaget ramar in och avgränsar texten, ramar vår förståelse in vår blick och det påverkar vad vi kan få syn på. Jag exemplifierar min diskussion med ett urval skisser och pärmbilder tecknade av Ingrid Vang Nyman.

Forskning om Pippi-illustrationer

Jag har nu redogjort för avhandlingens syfte, disposition och retorikteoretiska ansats. Allt detta kan vid en första anblick tyckas ha mycket litet med Pippi att göra. Jag har visserligen förklarat att jag vill diskutera hur Pippi iscensätts i ett urval pärmbilder och skisser. Men med tanke på den vikt det retorikteoretiska resonemanget har getts kan läsaren befara att de här diskuterade Pippi-bilderna snarare är illustrationer till en teoretisk diskussion än ett fokus i sig själv. Jag instämmer med denna invändning till viss mån. Det finns en risk att det blir så. Men det innebär inte att jag tänker utnyttja Pippi för mina egna ändamål. I stället löper mina reflektioner om Pippi parallellt med mina teoretiska resonemang om bildmötet. Pippi är med sina akrobatkonster, sitt gränsöverskridande och sitt provokativa sätt ett fullgott exempel på vad jag är ute efter när jag försöker beskriva en rörlig och dynamisk blick inbäddad inom sina kontextuella ramar. I den mån Pippi tolkas så blir hon en metafor för den blick jag vill skriva fram.

En invändning av ett annat slag kunde gälla mitt urval. Jag fokuserar

endast på ett fåtal skisser och pärmbilder till Pippi-böcker. Med tanke på alla visualiseringar av Pippi-figurer ute i världen kan urvalet verka väl begränsat. Men jag vill i denna avhandling inte teckna Pippis resa ut i världen från Astrid Lindgrens stenogramblock till världskändis utan visa på tolkningsögonblickets intensitet. I detta avsnitt vill jag redogöra både för olika Pippi-visualiseringar och synen på dem. Det tycks mig särskilt befogat eftersom andra tolkningar än Ingrid Vang Nymans (mig veterligen) väckt föga uppmärksamhet. Det trots att Pippi är en av världens mest omskrivna barnboks-karakterer.

Två böcker om bildskaparen kom i samband med hennes 100-årsjubileum 2016. En fråga som står i fokus i Lena Törnqvists biografi *Ingrid Vang Nyman* är varför de ursprungliga illustrationerna inte fick följa med textens resa ut i världen. Samma fråga ställer också Ulla Rhedin och Gunna Grähs bild- och essäsamling *Vår Pippi – Vår Vang* (2016) men nu med utgångspunkt i den starka och engagerande upplevelsen av det som kallas Vang Nymans ”perspektivestetik”, det vill säga hennes banbrytande experimenterande med synvinklar. En tredje källa till inspiration är Elina Drukers *Modernismens bilder* (2008). Hon placerar bildskapandet i en konsthistorisk kontext och talar om rumslig laborering som en av de mest centrala frågorna inom modernistiskt måleri.⁸⁴ För henne är Vang Nymans lekfulla kullkastande av ett genomfört centralperspektiv ett uttryck för en estetik som bryter med naturalismens rumsframställning.

Frågan om varför Vang Nymans illustrationer inte kom att bibehållas är intressant även för mig som retoriker. Den visar på en specifik agendasättning, det vill säga vilka aspekter av Pippi som får svängrum i den samtida kulturpolitiken och vilka som tystas ned. Negligeringen har förklarats med att Vang Nymans arbeten var före sin tid.⁸⁵ Det har också setts som uttryck för förlagspolitik, estetiska krav, kulturella föreställningar och att tryckprocessen ser olika ut i olika länder.⁸⁶ I vissa länder, som i före detta Östtysk-

84 Elina Druker, *Modernismens bilder*, s. 35.

85 På Oetingers hemsida konstateras att Ingrid Vang Nyman var ”ihrem eigenwilligen Stil war sie aus heutiger Sicht ihrer Zeit weit voraus.

86 Bettina Kümmerling-Meibauer, ”Astrid Lindgrens Bilderwelt,” internetkälla utan sidhänvisning.

land, var det politiska skäl som avgjorde.⁸⁷ En annan motivering har varit att de nya böckerna ska passa in i redan etablerade serier med ett fastlagt antal bilder och en enhetlig layout. Det kan också handla om trycktekniska orsaker eller om papperskvalitet. Den rika kavalkaden av Pippi-karakterer har också förklarats med att Vang Nymans illustrationer inte motsvarade mottagarländernas förväntningar på hur barn bör se ut i barnböcker.⁸⁸ Det är också en förklaring som Pippis svenska och tyska förlag ger. I stället för att behålla Vang Nymans illustrationer valde förläggaren Friedrich Oetinger att ge illustrationsuppdraget till sin vän grafikern Walter Scharnweber när karaktären 1949 först kom till Västtyskland.⁸⁹ Barnlitteraturforskaren Astrid Surmatz diskuterar detta mottagande i *Pippi Långstrump als Paradigma* (2005) när hon tecknar Pippis receptionshistoria i det tyskspråkiga området, med utblickar mot resten av världen.⁹⁰

Pippi kom till Västtyskland så tidigt som 1949, bara fyra år efter att barnboken hade publicerats på den svenska marknaden. Sedan denna tidiga debut har den tyska texten genomgått flera mer omfattande omarbetningar. Exempelvis fick Pippi så sent som 2007 tillbaka pistolerna till sina vilda sjörövarlekar.⁹¹ I sin avhandling diskuterar Surmatz även illustrationer, men särskilt imponerad av de illustrationer som jag här kommer att diskutera är hon dock inte. Speciellt kritisk är hon till den första utgåvan av *Pippi Langstrumpf* för att den lanserar en prudentlig Pippi som inte äter flugsvamp utan stensopp på skogsutflykten och inte tar ut svängarna när hon blir bortbjuden.⁹² Surmatz dröjer framför allt vid den översatta texten men hennes reflektioner inkluderar som sagt även Walter Scharnwebers pärm bild. Hon menar att den kan ha modifierats med den didaktiska ambitionen att skydda barn från skadlig påverkan.⁹³

87 Astrid Surmatz och Bettina Kümmerling-Meibauer, "Introduction." *Beyond Pippi Longstocking*, s. 3.

88 Kerstin Kvint, *Astrid i vida världen*, s. 18.

89 E-post Gerlinde Mühle, Oetinger Verlag, 3 oktober 2018.

90 Astrid Surmatz, *Pippi Långstrump als Paradigma*, s. 81f.

91 Astrid Surmatz, "International Politics in Astrid Lindgren's Works," s. 24.

92 Astrid Surmatz, *Pippi Långstrump als Paradigma*, s. 118.

93 Astrid Surmatz, *Pippi Långstrump als Paradigma*, s. 81f.

Lika väluppfostrad som hos Scharnweber är Pippi i Mixi-Bérels tolkning av figuren på bokpärmerna till den franska barnboken *Fifi Brindacier* (1951). Den välkända gestalten avtecknar sig på skyddspapperet till den påkostade utgåvans röda linnepärm. Inte bara de pryddigt rosettprydda flätorna synliggör flicknormer utan också hårfärgen, eftersom blonda flätor tycks betydligt ofarligare än upproriskt röda.⁹⁴ Det märkligaste med pärm bilden är apan som fundersamt krafsar sig över hatten. Han har något mänskligt över sig och ser ut som en liten farbror. Apan har förstorats i relation till Pippi. Det orealistiska storleksförhållandet bidrar till att framhäva berättelsens fantastiska drag. Även bokpärmens kolorit har samma syfte. Färgsättningen är densamma som Scharnwebers och visar att boken troligen kom till Frankrike via Tyskland. Koloreringen i blått och gult tar upp den svenska flaggans färger och markerar därmed det exotiska och främmande hos karaktären. Som jag understryker i kapitel 6, ”Pippi och studentrevolten”, markerar färgvalet Pippis förankring i fantasins värld, samtidigt som den hämtar positiv kraft ur en nostalgisk föreställning om det ”goda” Norden.⁹⁵ Hennes nordiska förankring gör hennes upptåg trots allt mer förlåtliga.

Till de inslag i barnboksbilder som samspelar med kulturkontexten hör de som barnlitteraturforskaren Maria Nikolajeva intresserar sig för i sina studier av Pippi-böckerna, nämligen hur de bekräftar eller ifrågasätter förväntningar. I en jämförelse med Pippi-illustrationer från framför allt en engelskspråkig kontext lyfter hon fram en intressant form av texttrohet hos Vang Nymans tolkning. Illustrationerna pendlar nämligen mellan ett allseende perspektiv och Tommys och Annikas synvinkel på samma sätt som berättarrösten gör det. Ibland får vi se alla tre barnen tillsammans, ibland är Pippi vänd från läsaren som om det var hon som betraktade lekkamraterna och ibland fokaliseras Pippi genom dem båda. Samtidigt förhåller sig illustrationerna självständigt till det berättade genom att erbjuda vila och avbrott i berättarflödet.

Bilder kan inte bara visa hur textens gestalter och miljöer ser ut. De kan också parafrasera och tolka valda situationer i texten, understryker Niko-

⁹⁴ Astrid Lindgren, *Mademoiselle Brindacier*.

⁹⁵ För en utförligare diskussion om denna pärm bild se kapitel 6, ”Pippi och studentrevolten”.

lajeva. Hon menar att Ingrid Vang Nymans åtta svart-vita illustrationer i första utgåvan av barnboken *Pippi Långstrump* gör allt detta på en och samma gång, samtidigt som illustratören håller en ironisk distans till texten. Ett av flera exempel är när berättaren förklarar att Tommy aldrig bet på naglarna och att Annika alltid har nystrukna klänningar på sig samtidigt som en illustration visar en pojke som är ivrigt upptagen med att bita på naglarna och en flicka vars rosett slokar i håret.⁹⁶

Pippi som upprorsmakare kan ses i ett större perspektiv. Så länge det har getts ut barnlitteratur har en debatt förts om vad barn bör läsa och hur god barnlitteratur bör se ut.⁹⁷ För barnlitteratur skrivs och illustreras inte av barn utan av vuxna. Det är också vuxna som sätter, trycker, distribuerar och säljer barnböcker. Walter Benjamin understryker i essän "Kinderliteratur" att vi ofta utgår från att barnlitteratur och leksaker ser ut som de gör för att motsvara barns intressen, trots att det i stället handlar om vuxnas föreställningar om och förväntningar på dessa intressen.⁹⁸ Reflektioner runt vad som kan tyckas vara barnvänligt har konsekvenser för förlagsarbetet. Exempelvis rekommenderades berättelserna om Pippi från elva år i Västtyskland, trots att Pippi själv är nio år och det är relativt vanligt att protagonistens ålder är normerande för det läsande barnets ålder. En förklaring till ålderskategoriseringen var att barn först vid denna ålder var mogna nog att inte tolka det lästa som tecken på företeelser i "verkligheten".⁹⁹

När det gäller illustrationerna tycks en allmän misstänksamhet mot bilders påverkningskraft spådas på ytterligare i diskussionen om vad som är lämpligt för barn. Om även vuxna förväntas ha svårt att värja sig mot bilder, sägs barn ha ännu svårare att göra det och därför är det desto viktigare att hålla dem borta från alla skadliga bilder. Barnlitteraturforskare har däremot varnat bildskapare för att måla alltför tillrättalagt då det vore ett uttryck för överdriven hänsyn. I stället för att teckna för barnet borde

96 Maria Nikolajeva, "Visualizing People,"; jfr. not 322.

97 För en utförlig diskussion om de värden som har omgett barnlitteratur se bland annat antologin *Barnlitteraturens värden och värderingar*.

98 Walter Benjamin, "Kinderliteratur," s. 252.

99 Richard Bamberger förklarar att "Ein Grund, warum diese Art [fantastiska berättelser, min anm] von Büchern bei unseren weniger Anklang findet, dürfte darin liegen, daß man sie wegen ihres Umfangs meist für das Alter von 11 bis 12 Jahren ansetzt" i *Jugendlektüre*, s. 144.

bildskaparen teckna utifrån sig själv då allt annat skulle vara att utgå från pedagogiska diktat.¹⁰⁰

I det inledande avsnittet till detta kapitel skildrade jag hur överraskad jag blev vid åsynen av så många olika Pippi-visualiseringar på ett tyskt antikvariat. Givet denna förundran över den stora variationen i Pippi-bilderna är det inte häpnadsväckande hur vi kan känna igen ”Pippi” i ett par streck och ladda denna upptäckt med affektivt värde. Jag kommer längre fram ge flera exempel på detta. Själv föredrar jag de mer oväntade och udda Pippigestalterna, vilket har kommit att präglade mitt urval. Ett av de mer ovanliga exemplen på hur Pippi kan utformas i bild är den slovakiske plakatkonstnären Karel Teissigs *Pippi Dlhá Pančucha* (1968) [bild 1]. Bildskaparen var, tillsammans med regissörerna Jiri Menzel och Milos Forman, del av den tjeckiska konstnärsgrupp som har kommit att betecknas *Nya vågen*. I forna öst präglade barnboksillustrationer av en helt annan estetik än i väst. Här var det vanligt med collage. I Teissigs långt drivna tolkning är Pippis ansikte bara en rund ring i collageteknik och hennes kinder ett par mindre ringar. Trots det känner vi igen karaktären genom hennes röda flätor med varsin stor gul rosett och två armar med händer vita som marmor och starka som stål.

Teissigs Pippi har visserligen varken ögon, näsa eller mun, men det gör inget eftersom det är fortfarande är möjligt att känna igen ”Pippi”. Ansiktets runda form och skära kinder kontrasteras mot ett par armar utklippta ur en svart-vit tidning. Kontrasten blir till ett formexperiment som framhäver det motsägelsefulla och ambivalenta i flickrollen; på samma gång oslagbart stark och docksöt. Intrycket förstärks av den svart-vita ornamenterade bakgrunden som inramar flickfiguren. Denna bakgrund liknar en silverberlock från svunna tider, liksom för att påminna om ett kvinnoideal där flickor har bundits till föreställningar om utsmyckning och dekoration. Min haptiska upplevelse av det ornamenterade mönstret förstärks av att jag kan följa linjerna i bokpärmens yta med fingrarna. Teissigs pärm-bild involverar då inte bara ögat utan hela min kropp, så att jag vill röra

100 Jens Thiele skriver att barnboksörlag försöker förutse vad barn kan vilja se i rädsla för bildspråkets mångtydighet: ”Dieses Angst muß man erst nehmen, da sie zu vielfältigen irrationalen, pädagogisch legitimierten Hypothesen führt, die langliebig sind” i *Das Bilderbuch*, s. 189.

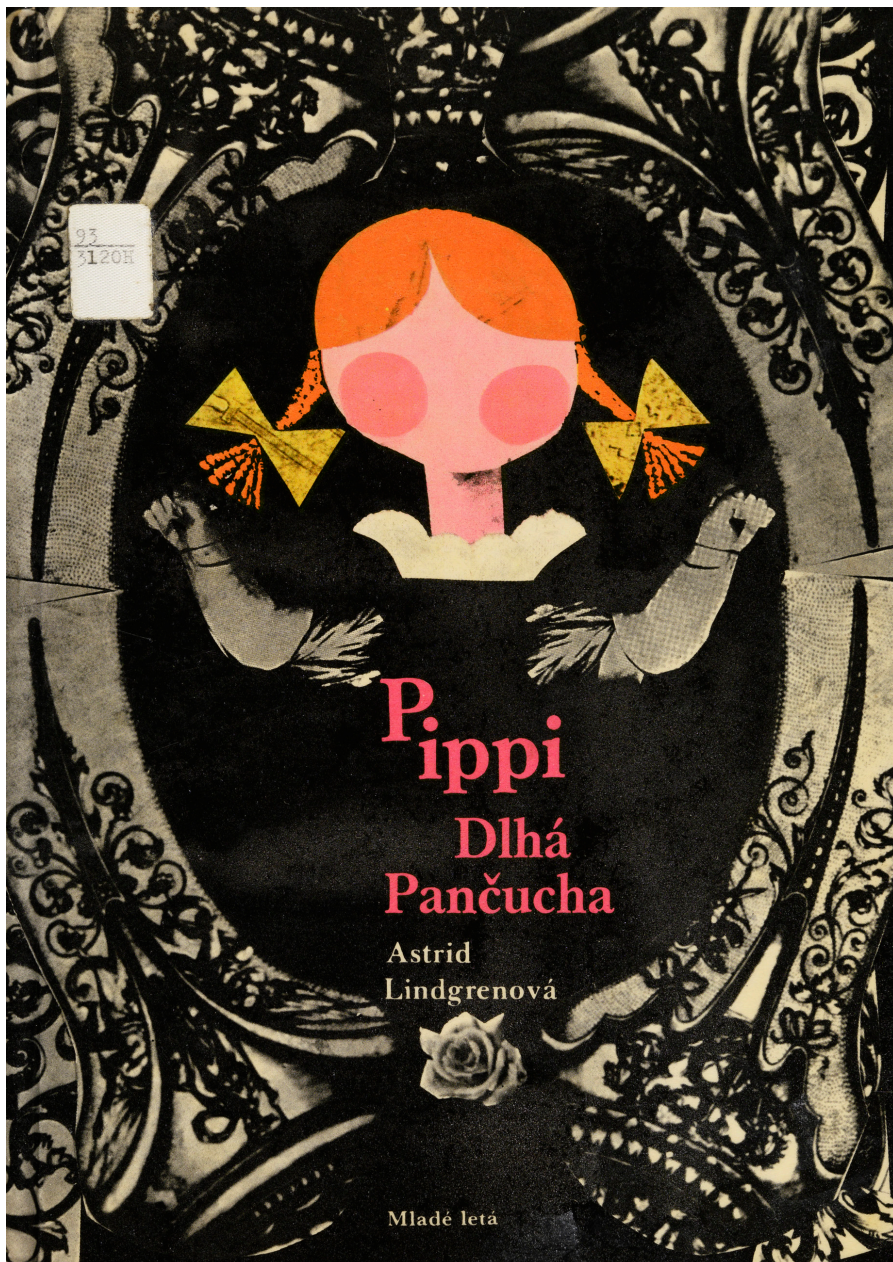


Bild 1: Pärbild Karel Teissig, *Pippi Dlhá Pančucha*.

vid det jag ser.¹⁰¹ I en jämförelse mellan denna tolkning och Vang Nymans kunde man invända att Teissig i sin estetiska strävan stiliserat Pippi till något högst opersonligt eller lovorda honom för att ha fångat Pippis ”essens” i ett maximalt minimalt format.¹⁰²

Ett mikroperspektiv på bilder

Efter denna genomgång av tidigare forskning är det nu dags att presentera min arbetsmetod. Jag utgår från ett mikroperspektiv på vardagligheter. Ett sådant perspektiv fokuserar på ting som genom sin all daglighet inte väcker någon särskild uppmärksamhet och som av den anledningen kunde kallas förbisedda.¹⁰³ Inom retorikforskning kan framhävas att det är möjligt att diskutera ett studerat material på två sätt. Antingen undersöker man kontexten genom materialet eller materialet genom kontexten. Det förra perspektivet kunde kallas makrostudier, medan det senare kunde kallas mikrostudier.

Begreppet *mikroretorik* är inte särskilt etablerat inom retorikforskning, men inom historiska studier har *mikrohistoria* blivit ett erkänt perspektiv sedan Carlo Ginzburgs arbete, *Il formaggio e i vermi* (1976).¹⁰⁴ Ginzburg undersöker mjölnaren Menocchios föreställningsvärld mot bakgrund av 1500-talets religiösa dogmer. Han utgår från protagonistens yttranden nedtecknade vid dennes dödsdom som kättare. Mikroperspektivet har också varit centralt inom kritisk psykologi för att utforska ”jaget” som socialt konstruerat. Här har fokus legat på hur kulturella koder och symboler formar våra kroppsliga praktiker.¹⁰⁵ Det fokuserade studiet av det sociala

¹⁰¹ I nästa kapitel diskuterar jag den haptiska blicken i samband med reflektioner över en ullkofta på en reklambild.

¹⁰² Susanne von Essen nämner Karel Teissigs Pippi i ”Hur Lindgren blivit illustrerad,” s. 138.

¹⁰³ Elizabeth Grosz understryker det vardagliga tingets betydelse när hon konstaterar ”The thing, matter already configured, generates invention, the assessment of means and ends, and thus enable practise” i *Time Travels*, s. 132.

¹⁰⁴ I svensk översättning heter Carlo Ginzburgs bok *Osten och maskarna: En 1500-talsmjölnares tankar om skapelsen*. Ginzburg diskuterar sin metod (som han själv inte kallar *mikrohistoria*) i *The Cheese and the Worms*, s. 33f. Ehren Helmut Pflugfelder använder begreppet *microrhetoric* i sin artikel ”Rhetoric’s New Materialism,” s. 441f.

¹⁰⁵ Lisa Blackman, *Thinking Around Body*, s. 28.

livets totalitet liknar lite det som fenomenologin gjorde när den visade att det som finns runt omkring oss (och i oss, i form av våra kroppar, känslor och mentala processer) kan göras till föremål för stringenta retorisk-filosofiska undersökningar.¹⁰⁶

Målet för en mikrostudie är nämligen inte bara att granska en specifik lokal företeelse utan att använda den som språngbräda för mer allmänna frågor. Mikrostudier har ibland kritiserats för att ge en alltför begränsad bild av vad som pågår på makronivå och därmed mindre lämpligt för att ”konstruera det objekt [...] som man vill beskriva och analysera”.¹⁰⁷ Kritiken tar sin utgångspunkt i en föreställning om att blicken möter en mer eller mindre färdig produkt som ”bär med sig en kunskap om retoriken som konst”.¹⁰⁸ Men jag vill visa på den kreativa process i vilken tolkningen uppstår.

Jag frågar hur mötet mellan bild och blick ser ut för att undersöka hur vi tillsammans skapar mening och betydelse i vardagliga göromål som när vi bläddrar i en damtidning eller kastar en blick på en pärm bild. Nu kunde någon helt berättigat invända att Pippi – också med tanke på den uppmärksamhet hon har fått – inte är särskilt vardaglig. Förbisedd är Pippi knappast. Men om man förväntar sig att själva urvalskriteriet för de ting en mikrostudie utforskar är att vi hittar dem i vår vardag stämmer det också på Pippiböckerna.

För alla exempel gäller att de är ämnade för ett så vardagligt sammanhang att mer konservativa konstteoretiker troligtvis inte skulle bry sig om dem: barnlitteratur och damtidningar. Jag diskuterar dessutom de enskilda exemplen som vore de värda att beaktas i sin egen rätt – vilket jag menar att de är. Visserligen har konstbegreppet vidgats avsevärt sedan Marcel

¹⁰⁶ För en introduktion av fenomenologin som arbetsmetod se exempelvis Helena Dahlberg mfl, *Fenomenologi i praktiken*, s. 12f.

¹⁰⁷ Denna kritik för Jon Viklund fram i ”Retorisk kritik – En introduktion”, s. 19. Självtar han tydligt ställning för denna sorts studier, eftersom han menar att enskilda texter kan bära med sig en ”kunskap om retorik som konst” där retorik förstås som en fråga om det övertygande. Han hänvisar till Dilip Goankar när han konstaterar att en ingående studie av texters spänningar och inre dynamik möjliggör inte bara ”en större förståelse för texterna själva utan också av vad retorik är för något”. Jfr. Dilip Goankar, ”Object and Method in Rhetorical Criticism”, s. 312. Jag vill komplettera denna ansats genom att betona mottagarens betydelseformande aktiviteter. Härmed styr jag blicken från den enskilda texten/bilden som färdig produkt till samspelet mellan text och mottagare.

¹⁰⁸ Jon Viklund, ”Retorisk kritik – En introduktion,” s. 19.

Duchamp signerade ett cykelhjul och monterade det på en vit träpall. Han lät kontexten och föremålets funktion avgöra om det var konst.¹⁰⁹ En bok på hyllan i en bokaffär blir då inte konst utan en massproducerad handelsvara. Däremot kunde ett enskilt exemplar av boken förvandlas till konst om det ingick i en utställning på ett museum eller konstgalleri. Vad det nya sammanhanget gör är att det sensibiliserar vår blick för det egenartade och särpräglade hos det som annars bara kunde ha tolkats som en repetition av ett återkommande mönster.

Mikrostudier ligger i linje med den forskning inom humaniora och samhällsvetenskap som uppmärksammar det vardagliga.¹¹⁰ Dessa studier handlar om det vardagliga som något ofta obeaktat och förbisett, men målet är inte som vid närläsning av en text att bakom ytan hitta en djupare sanning utan att på ytan hitta *flera* sanningar, alltså peka på det rörliga, dynamiska och mångtydiga som ger sig till känna i samspelet mellan betraktare och betraktat. De bär samtidigt med sig en insikt om att forskarens kunskap inte uppstår på en sval distans från ett kunskapsobjekt utan snarare genom ett direkt engagemang med detta.

En diskussion om den formgivande blicken kan hämta inspiration från Kenneth Burkes resonemang runt kroppens betydelse för vår varseblivning. För honom är det givet att kroppen är en förutsättning för konceptuell förståelse. Exempelvis jämför han de viktigaste elementen i dramatismen (*handling, aktör, scen, medel och avsikt*) med handens fem fingrar.¹¹¹ Burke uppmuntrar retoriker att reflektera över själva processen i stället för frågor om representation och likhet. I dessa reflektioner blir kroppen något mer än en stilfigur och i stället kunskapsprocessens själva förutsättning. Trots att Burke själv inte kom att studera bilder har hans antagande att retorik bör problematisera alla former av mänsklig kommunikation legat till grund för senare bildretoriska studier. Med Burke är det möjligt att reflektera över hur våra känslor, tankar, begrepp och övertygelser – som vi vanligtvis karakteriserar som mentala – kan fungera som nödvändiga utgångspunkt för att förstå mänskliga processer och aktiviteter. Jaget som

109 Marcel Duchamp, *Interviews & Statements*, s.126.

110 Scott Barnett och Casey Boyle, *Rhetoric, Through Everyday Things*, s. 2.

111 Kenneth Burke, *Grammar of Motives*, s. xxii. För mig är Burke särskilt intressant i och med den tonvikt han lägger vid kroppens delaktighet i retoriska processer.

definierar vår personliga identitet är därmed inte bara en redan given enhet utan snarare en pågående erfarenhetsprocess. Ett annat namn som kan nämnas i detta sammanhang är John Dewey. Han betonar vår möjlighet att växa och utvecklas i och med våra sensoriska upplevelser.¹¹²

En viktig utgångspunkt för mig i min egen studie är Deweys förståelse av hur vi förnimmar omvärlden genom en holistisk upplevelse, där blickens erfarenhet inte längre bara hör till ögat liksom ljudet inte bara rör örat. Retorikern Steph Ceraso hävdar exempelvis att lyssnande bör förstås som en multisensorisk praxis. Hon talar utifrån Deweys reflektioner om den estetiska upplevelsen som en holistisk erfarenhet om ett *Multimodal Listening*, ett slags ”multimodalt lyssnande”.¹¹³ Hur detta lyssnande kan gestalta sig beskriver filosofen Gottfried W. Leibnitz i sina reflektioner runt den mänskliga uppfattningsförmågan.¹¹⁴ Han ber läsaren föreställa sig att hon befinner sig vid havet. Stående på stranden hör hon bruset från vågorna. Intensiteten i havets kraftfulla ”röst” blir så mycket tydligare därför att hon inte förmår urskilja ett enskilt ljud i bruset.

Även min upplevelse av de här diskuterade bilderna kan vara svåra att artikulera på en vetenskaplig giltig prosa eftersom de bottnar i en intuitiv omedelbarhet. Samtidigt får bruset från havet, som närmast ter sig som ett dunkelt och obestämt substrat, en sådan kraft därför att det inte låter sig identifieras eller beskrivas med ord. Det liknar att lyssna på ett jazzband: hon kan uppleva basens vibrationer i magen och känna trumsolot med fötterna i trägolvet fortplantande av det rytmiska dunket. Eller mer allmänt uttryckt: Vi ingår i ett konstant och flytande kraftfält som del av världen. När vi ser på bilder engageras vi exempelvis av färgernas dova vibrationer och linjeföringens dynamik.

Trots nämnda svårigheter menar jag att denna sorts undersökningar kan ha en större förklarande kraft än att mer snävt fokusera på distinkta reto-

¹¹² John Dewey konstaterar att ”In a certain sense every experience should do something to prepare a person for later experiences of a deeper and more expansive quality. That is the very meaning of growth, continuity, reconstruction of experience” i *Art as Experience*, s. 47.

¹¹³ Steph Ceraso, ”(Re) Educating the Senses,” s. 105.

¹¹⁴ Gottfried W. Leibnitz beskriver lyssnaren som en han. Men i denna avhandling talar jag genomgående om betraktaren som en ”hon” i stället för ”han” eller ”hen”. Jag vill inte spä på fördomar om vad som är manligt och kvinnligt utan plädera för att också ta hänsyn till olika möjligheter att betrakta världen.

riska figurer av det slag som brukar lyftas fram i studier av exempelvis Martin Luther Kings tal "I have a dream" (fast dessa givetvis också har sin plats i en retorisk studie genom vad de genererar av dynamiska vibrationer och hur de aktualiserar förkroppsligade erfarenheter hos människor som länge levat undertryckta och längtar efter en friare rymd över sina liv). När King upprepar den välkända frasen uppstår rytmisk dynamik. Jag betraktar studiet av detta affektladdade kraftflöde som en viktig uppgift. Här förenas blick, handling och samspel i detta flöde som skapar situationens retoriska energi. Dessa rörelser är mer än avsiktliga stilmedel med ett entydigt syfte.

Slutligen, mitt metodval stämmer väl överens med den nyfikenhet på vardagens trivialiteter som Walter Benjamin betecknar "den kindlichen Blick" (barnets blick) i sina reflektioner över läsningens fröjder. Han skriver inte om det faktiska barnet utan om en medskapande blick som han ställer mot en rationell blick. Jag diskuterar Benjamins ansats närmare i kapitlet "Ur-Pippi i bild", men låt så mycket vara sagt redan nu att han uppmanar forskaren att utforska omvärlden lika fantasifullt uppfinningsrikt som barnet gör med sin omgivning. Liksom en stol kan bli ett flygplan eller en polisbil i barnets lek kan också vi vuxna förhålla oss öppet och kreativt till tingen runt omkring oss.

När det gäller detta vardagliga utforskande kan vi påminnas om den första barnboken om Pippi där det berättas hur hon som sakletare hittar en burk under en utflykt med sina två kamrater. Hon bestämmer sig genast för att ta vara på den. För den skeptiska Tommy förklarar hon att den antingen är en trevlig Burk Med Kakor eller en Burk Utan Kakor, vilket kanske inte är fullt lika trevligt men går bra ändå.¹¹⁵ När hon upptäcker att konservburken har ett hål i botten konstaterar hon att den måste vara en Burk Utan Kakor. Därefter kör hon in huvudet i den för att leka att det är mitt i natten. Pippis tilltag involverar hennes kropp och bär med sig den etiska övertygelsen att det är viktigt att pröva vår blick liksom alla övriga sinnen – också på det till synes meningslösa och triviala – för man vet aldrig vilka möjligheter de bär med sig.

¹¹⁵ Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump*, s. 29. Martin Hellström diskuterar episoden som ett exempel på Pippis kreativa förhållande till sin omvärld i sin avhandling *Förpackningens förvandlingar* s. 46f.

En begreppsstyrd studie

När jag kallar min studie begreppsstyrd handlar det om att jag i var och en av mina delstudier prövar något analytiskt begrepp som kan bidra till att rikta ljus mot den formgivande blicken. Flera av de begrepp som jag här använder är vi vana vid att möta i en ordinriktad retorikteori, som exempelvis *kairos*.¹¹⁶ Andra begrepp som *aura* kan antas falla utanför en retorikteori som primärt intresserar sig för talarens eller bildskaparens intention.¹¹⁷

Ett krav på akademiskt skrivande är att samma företeelse genomgående ska benämnas med samma term, och samma term ska genomgående referera till samma företeelse. Men ord liksom bilder är varken lagbundna eller rationella, utan gäckande, undanglidande och föränderliga. Den stabila betydelsen omkullkastas ständigt i vår sökande blick. Detta omkullkastande är inte ett vankelmod utan en fortgående omprövning av det som tycks givet. Av detta skäl omdefinierar jag använda begrepp efterhand som de fylls med nya associationer. Analysen generar på så sätt en dynamisk syn på retorik som process i stället för att utgå från en redan given retorisk modell.

Inom retorisk forskning har det varit vanligt att skilja mellan en metoddriven, teoridriven och en begreppsorienterad studie.¹¹⁸ I så fall skulle mitt arbete vara ett exempel på den sistnämnda kategorin. Om en teoridriven respektive en metoddreven studie ofta har en top-down-struktur, det vill säga att det teoretiska och metodiska systemet styr analysens upplägg, utgår jag i stället från själva upplevelsen och försöker reflektera över den. Begreppsorienterade analyser har ibland knutits till närläsning, men jag tror att det kan vara ett problematiskt grepp.¹¹⁹ Närläsning står traditionellt för en detaljerad studie av texten eller bilden och bryr sig knappt om publi-

¹¹⁶ Jag återkommer snart till begreppet *kairos*. Jfr. not 244.

¹¹⁷ Peter Zhang tecknar en alternativ retorisk tradition som han menar löper parallellt med en mer rationell syn på kunskap. Han konstaterar med ett citat ur Gilles Deleuzes *Negotiations* att medan en gängse syn har varit produktinriktad betonar alternativet processer: "A minority, on the other hand, has no model, it's a becoming, a process" i "Gilles Deleuze and Minor Rhetoric," s. 173.

¹¹⁸ James Jasinski talar om en begreppsstyrd studie i "The Status of Theory and Method in Rhetorical Criticism," s. 256. Mina metodreflektioner bottnar således i en erkänd retoriktradition.

¹¹⁹ Ibid.

ken.¹²⁰ Detta angreppssätt förutsätter en distans till det undersökta objektet och en klar blick för spårbara strukturer. Det finns en rationalistisk ansats i själva närläsningens utgångspunkt som jag kan ställa mig frågande till. Den premierar det utsagda framför det utsagda, den fasta formen i stället för den dynamiska processen. Dessutom impliceras något elitistiskt av att det främst är forskaren som förmår hålla rätt avstånd till undersökningsobjektet.¹²¹ Som jag tolkar mitt retoriska uppdrag handlar det inte om att granska mitt forskningsmaterial som något givet i ett försök att finna dess objektiva grund. I stället försöker jag vrida och vända på perspektiven för att komma åt den formgivande blickens kreativa möjligheter.

Att en värdesättning är "subjektiv" är inte detsamma som att den är arbiträr. En tolkning sker inte på måfå, i individuell isolering, utan inom ramen för en tolkningsgemenskap. Därför blir den en social process och som sådan är den mycket mer stabil och förutsägbar än något rent subjektivt. När jag undervisar brukar jag be studenter att först tolka en bild och sedan försöka "vända på blicken" och tolka den på ett helt annat sätt för att visa hur en bildens polysemi begränsas av dess inramning. Att betrakta något blir då att balansera på en osäker förförståelse, att förlora fotfästet och finna det igen.¹²² Blickakrobatiken synliggör att inte ens den enklaste bild har en given betydelse eftersom dess mening uppstår först i mötet med en levande blick.

I ett analytiskt sammanhang handlar mina reflektioner om hur vi kan bli varse vår egen blick på världen för att kunna ifrågasätta den. Konkret innebär det att jag har velat vara följsam och öppen för det som visar sig.

120 Barry Brummett beskriver retorisk närläsning som "the mindful, disciplined reading of an object with a view to deeper understandings of its meanings" i *Techniques of Close Reading*, s. 3.

121 Inte utan viss ironi skriver W. J. T. Mitchell att det har antagits att det bara är "primitives, children, the masses, the illiterate, the uncritical, the illogical, the 'Other'" som låter sig affektivt beröras, trots att idealet är en rationell blick, se *What Do Pictures Want?*, s. 7. Medan Platon betonar att bara barn och dårar låter sig förledas av en tilltalande stil är Aristoteles snabbt att tillägga att det omfattar majoriteten av de utbildade. Platon, *Staten*: 598c, Aristoteles, *Retoriken*: 1404a9.

122 Karen Barad beskriver mötet mellan olika agenter som som en "stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity" i *Meeting the Universe Halfway*, s. 151. Hon betonar dessutom detta mötes etiska aspekter när hon i en intervju konstaterar att: "agency is about responsibility, about the possibilities of mutual response" i "Matter Feels, Converses, Suffers, Desires, Yearns and Remembers," u.s.

Detta har också inneburit att jag inte har velat bestämma teman för snabbt utan vara kvar i ett dröjande. När det gäller ett omprövande av min egen blicks sociala förutsättningar nöjer jag mig visserligen med att konstatera att jag är vuxen och inte ett barn. Men av hur jag skriver och vad jag skriver framkommer samtidigt att jag har mött Pippi redan som barn och då främst i ett svenskt sammanhang, men samtidigt sedan vuxen ålder är förtrogen med tysk kontext.

Min blick på bilderna är explorativ och sökande, eftersom jag motsägelselfullt nog försöker sätta ord på något som bara motvilligt låter sig entydigt fastslås. Medan en argumentationsinriktad visuell retorik betonar i en intention som verkar linjärt från en början till ett fullbordat slut, till exempel från skiss till färdig bild ser jag ett flöde av skapande processer som rör sig i olika riktningar. Jag har betonat mitt eget personliga engagemang. Men i den mån min blick är representativ kan den förhoppningsvis bidra till intressanta och viktiga insikter om den betraktande blicken som ett retoriskt fenomen. Samtidigt vill jag understryka att trots att blicken kan ha en förförståelse om vad den ser så kan den inte på förhand sitta inne med ett riktigt svar. I stället måste en nyfiken engagerad blick vara öppen för det oväntade i sitt möte med bildens eget tilltal.

Till ett öppet förhållningssätt gentemot det betraktade hör ett entymemiskt grepp som snarare prövar sig fram mot möjliga slutsatser än utvecklar ett färdigt system. Jag, liksom de teoretiker jag hänvisar till, skriver inte så av oaktsamhet mot läsaren utan av övertygelse. Bara detta är en framkomlig väg för ett projekt av min art. En forskningsrapport är också en estetisk uppgift, ”för är formen klumpig och oskön hämmas läsningen, ja man lägger kanske texten ifrån sig om det inte är en tvingande plikt att läsa den.”¹²³ Stilen kan inte skiljas från tanken, formen inte från innehållet. Stilen har därför central betydelse i utformandet av tankar och iscensättningen av föreställningar.

Jag teoretiserar kring bildmötet med hänvisning till teoretiker som Martin Heidegger, Walter Benjamin och Gilles Deleuze. De visar själva med sin prosa på språkets formgivande kvaliteter genom att formulera sig i en

¹²³ Lennart Hellspong, ”Texten som självporträtt,” u.s. [i en minnesskrift till Sofi Qvarnström, i.p.].

stil som liksom tycks pröva sig fram med egensinniga och kreativa formuleringar. Den som söker ett logiskt resonemang kan stundom bli frustrerad av en ofta poetiskt stiliserad framställning, häftigt rörd av en virvel av intellektuella impulser och språkliga krafter.¹²⁴ Det kan kännas lite trivalt att referera eller kommentera dessa teoretiker på ett mer prosaiskt språk, men jag har ändå satt begripligheten i första rummet (även om jag är medveten om att det kan vara osäkert ibland hur dessa metaforrika texter ”egentligen” ska tolkas, allra helst som jag misstänker att de lika lite som dikter kan ”översättas” till en vetenskaplig normalprosa).

Nämnda teoretiker utvecklar sina tankar som högst personliga projekt. Ändå låter jag dem oförbehållslöst mötas som vore de i dialog med varandra och utan att närmare understryka vilka grunder de har för sina perspektiv på tingen. Ambitionen är inte att fördjupa förståelsen för någon av dessa starkt individuella tänkare, utan att formulera kärnan i deras reflektioner kring frågor som berör min avhandling. Jag vill behandla dem som om de vore i dialog med varandra. Genom denna dialogiska medlingsprocess hoppas jag kunna vidga min egen förståelse för vad som händer i mötet mellan bild och blick. På samma gång vill jag utmana föreställningen att det är möjligt att tänka och skriva i färdiga former. Den ordkonst som jag här har fångats av bärs i stället av en etisk övertygelse. Den vill sporra läsarens sensibilitet för en potential som frammanas mellan raderna. För dessa teoretiker är kommunikation inte främst ett utbyte av betydelse utan iscensättning av en potential som låter oss ana vad som hade kunnat hända om vi tillät oss tänka det som ännu inte har funnit sin färdiga form.

Sammanfattning

På ett teoretiskt plan är syftet med denna avhandling, som jag förklarade i avsnittet ”Syfte och disposition”, att komplettera och fördjupa samtalet om bilder inom nordisk retorikvetenskap genom att betona betraktarblickens betydelse. Givet detta syfte är ett av mina forskningsproblem hur en bildretorik kunde se ut som vill ta ännu större mer hänsyn till betraktarens

¹²⁴ Kenneth Burke kallar denna stil för ”a battlefield of thought” i *Performance and Change*, s. 88.

kreativa insats. Jag närmar mig denna fråga genom att utifrån olika visualiseringar av Pippi-gestalten diskutera mötet mellan bild och blick som det utvecklar sig i tid. Jag är samtidigt också nyfiken på hur Pippi iscensätts som ett multimedialt *topos*. Min teoretiska och metodologiska ansats innebär att jag överger antagandet att tolkning handlar om att foga samman betydelseelement med betydelseelement som ett slags pussläggande.¹²⁵

För att förtydliga vad jag menar med detta senare påpekande kan vi utgå från en metafor – cykeln. Om vi vill veta hur vi kan cykla hjälper det inte att plocka sönder cykeln för att betrakta dess minsta beståndsdelar. Vi måste också ta i beaktande vad vi gör med cykeln och vad cykeln gör med oss (hur den exempelvis uppmanar oss att inta en viss position på sadeln), hur det är att cykla i motvind jämfört mot att cykla i medvind och uppleva hjulens friktion mot grusvägen. Vi behöver följa med cykelns egen rytm för att bli ett med dess rörelse.

Betydelse är något som växer fram i vår blick, något som vi själva är med och formar – liksom vår blick kan upptäcka en rörelse i något som först tycktes fruset.¹²⁶ Att följa den kreativa processen framåt vid analysen av ett skapat verk innebär att fokus inte läggs på abduction av en bakomliggande avsikt utan på att försöka följa de skapande handlingarna som en form av improvisation; att improvisera är att följa världens vägar som de öppnar sig, alltså att anpassa sig till materialets möjligheter.¹²⁷

När jag talar om ett möte mellan bild och blick ska det alltså inte förstås som om bilden finns där helt oberoende av betraktaren. Så befast är vår förståelse av bilder som inramade enheter att vi kan ha svårt att tänka på dem som delar av ett kommunikativt flöde. Samtidigt visar ordvändningar som att treva sig fram i tanken eller de varningar som ibland utfärdas om svårigheten att fånga hela bilden, om blickens sökande väg. Det betraktade blir både till bild (produkt) och betydelse (process) i en aktivitet som jag kallar *den formgivande blicken*. Denna insikt har didaktiska implikationer eftersom det visar på hur vi skapar förståelse tillsammans i våra inramande och inramade sammanhang. Påverkan har beskrivits som en transformeringsprocess när en intention hos en mottagare blir en handling

125 Jfr. Katie Fleckenstein, "Testifying: Seeing and Saying in World Making," s. 16

126 Se min diskussion i kapitel 3, "På språng genom cirkusmanegen".

127 Tim Ingold, "Bringing Things to Life," s. 7.

hos en mottagare.¹²⁸

Men retorik handlar inte bara om enskilda element (sändare, meddelande, mottagare) i en given retorisk situation, utan också om energier, känslor och erfarenheter som uppstår i mötet mellan oss som människor och vår organiska och oorganiska omgivning.¹²⁹ Medan argumentativ visuell retorik har utgått från en kausal relation mellan betraktarens upplevelse och bildskaparens avsikt menar jag att vi behöver bejaka en pluralitet av tolkningar. Genom mina reflektioner runt den formgivande blicken hoppas jag kunna bana väg för en större förståelse för dess formgivande kraft. Blicken blir då inte längre bara något som bildskaparen vill fånga för att påverka betraktaren utan också ett avgörande moment i en gemensam aktivitet. Eller för att uttrycka samma tanke mer allmänt: hur vi ser på världen har betydelse för hur den tar form eftersom vår blick på världen förändrar den.

¹²⁸ Jim Kuypers beskriver påverkan som "the process whereby communicators, consciously or unconsciously, act to construct a point of view that encourages the facts of a given situation to be interpreted by others in a particular manner" i "Framing Strategies from a Rhetorical Perspective," s. 190. Denna syn på påverkan vill jag komplettera genom att förstärkt lyfta in betraktaren.

¹²⁹ Laurie Gries, "On Rhetorical Becoming," s. 159; jfr. Jenny Edbauer. "Unframing Models of Public Distribution," s. 5f.

KAPITEL 2

Midsommar i sagolandet

Utgångspunkten för detta kapitel är ett fotografi i en tysk damtidning. I samband med en specialutgåva om hur det är att semestra i Sverige poserar ett sällskap i förmodat svensk natur klädda i traditionella tyska kläder. Fotografiet är ett modefotografi och som sådant kan det antas ha en bestämd avsikt. Ändå kan vi tala om dess mångtydighet. Jag reflekterar över minnets betydelse för vad vi ser. Ett fotografi som detta kan slå an en nostalgisk ton hos betraktaren eller få oss att skratta till över den befängda idén om Lederhosen och Dirndl i svensk natur. Kapitlet syftar till att synliggöra blickens skapande arbete i mötet med en bild, det vill säga dess förmåga att visa på utforskade möjligheter hos det betraktade.

”Sverige tilltalade mig mycket. Människorna var snälla, husen vackra och allt var som hämtat ur en Ikea-katalog. Överallt bjöds det lax och vodka. Ett polarparadis”, skriver Claudia Rusch i sin autobiografiska roman *Meine freie Deutsche Jugend* (2003) för att sammanfatta sina intryck av ett besök i Sverige efter murens fall.¹³⁰ Citatet (i svensk översättning) är hämtat ur min licentiatavhandling *Berättelser om en röd stuga* (2011) i svenskämnesdidaktik. Här diskuterar jag hur Astrid Lindgrens författar-

¹³⁰ Claudia Rusch skriver: ”Schweden gefiel mir sehr. Die Menschen waren nett, die Häuser wunderschön und alle hätten im Ikea-Katalog auftreten können. Überall gab es Lachs und Wodka. Ein polares Paradies” i *Meine freie deutsche Jugend*, s. 12.

skap har bidragit till en bild av Sverige som en idyll i tysk populärkultur. Studenter som läste svenska som främmande språk diskuterade idylliseringen och hur den påverkar deras textarbete och lärande. Vi kan tala om denna idyllisering i termer av nostalgi, både i termer av en smärtsam hemlängtan (från grekiskans *nostos* ”hemkomst” och *algos* ”smärta”) och en sentimental längtan bort uttryckt genom de båda tyska orden heimweh och *fernweh*.¹³¹ Mot denna förståelse av begreppet kan en alternativ tolkning ställas. Nostalgi kan också tolkas som en handlingspotential som tar praktisk form i gemensamma aktiviteter.

Utgångspunkten för min diskussion i detta kapitel är ett fotografi från ett modereportage i den tyska damtidningen *Maxi* (2009).¹³² Det visar två barn och fyra vuxna i det gröna. Fotografiet togs av den etablerade high-fashion-fotografen Elisabeth Toll för ett temanummer om hur det är att semestra i Sverige. På fotografiet poserar gruppen i ett förmodat svenskt landskap men klädda i traditionella tyska kläder. Genom att lyfta fram det mångtydiga i detta till synes helt oskyldiga fotografi vill jag peka på de dynamiska kvaliteter som finns hos varje bild när den möter en formgivande blick. Reklamfotografiet och Claudia Ruschs autobiografiska reflektioner över Sverige är bara två av otaliga exempel på hur idén om en svensk idyll är utbredd i tysk populärkultur. De skiljer sig från varandra genremässigt: Rusch berättar i bokform om hur det var att växa upp i forna Östtyskland, medan fotografiet främst vänder sig till kvinnor som ska övertygas att handla mycket exklusiva kläder. Ändå liknar de också varandra därför att de båda kan tolkas som skildringar av ett idylliskt Sverige.

I Ruschs självbiografi frambesvärjs ett land på andra sidan Östersjön där lugn och lyx står i bjärt kontrast till det östtyska vardagslivet. Föreställningen om det fria livet i Sverige kontrasteras mot protagonistens känsla av instängdhet i sitt eget land. I hennes minne av en grå barndom på östtyska

¹³¹ Johannes Hofer använder begreppet *nostalgia* i sin medicinska avhandling *De Nostalgia* (1688). Han använder det för att beskriva ett ”omanligt” beteende när soldater rymde från sina tilldelade poster under 30-åriga kriget, drabbade av patologisk hemlängtan. Uttrycket används då för att stämpla ett allmänmänskligt beteendesätt som en individuell sjukdom i stället för att tolka det i ett större ideologiskt sammanhang som en plädering för fred.

¹³² Kapitlet är en omarbetning av en artikel publicerad i *Rhetorica Scandinavica* med titeln ”Midsommar i sagolandet: Bildretorik och rörelse”.

ön Rügen blir Sverige ett sagoland som lånar drag av Bullerbyn i Astrid Lindgrens berättelser. Ett grannland på andra sidan den mörka och djupa vattengrav, den vägg av stormiga vågor, som omgav hennes födelseö. Landet synliggjorde det totalitära samhällets gränser genom att vara geografiskt nära men ändå ouppnåeligt. Det nostalgiska kopplas till minnen och därmed också till frågor om identitet och gemenskap, trots att det knyts till ett geografiskt fjärran. Nostalgi ifrågasätter tidens och rummets begränsningar och visar på en kairotisk upplevelse av en intensiv, förtätad tid.

Den nostalgiska känslan har sagts kunna utlösas av något i samtiden och ett behov att föreställa sig världen annorlunda. När det gäller Ruschs Sverigebild kontrasteras den mot ett instängt Östtyskland. Hon konstaterar att hon på den tiden inte visste så mycket om Sverige. Men trots det, eller kanske just därför, var Sverige i hennes fantasi en förtrollad plats, ett land dit hon inte fick resa, där männen var starka som björnar och kvinnorna såg ut som Agneta i Abba och alla dansade runt midsommarstången med färgglada band. Sverige var ett lyckligt land, befolkat av blonda människor.¹³³ Men fast där finns så mycket längtan bort kan Ruschs autobiografi ändå tolkas som ett uttryck för den ”öst-nostalgi” (*ostalgi*) som kan prägla barndomsskildringar från forna Östtyskland.

Men nostalgi kan inte helt sonika avfärdas som ett hinder för sann kunskap om det förgångna genom att lägga en filt med oäkta känslor över det som varit.¹³⁴ En sådan kritik riskerar att underskatta nostalgins roll i en deliberativ dialog kring sociala värden som ger förankring och hemkänsla.¹³⁵ Retorikern Timothy Barney understryker att trots att nostalgi ofta har setts som en farlig längtan tillbaka ett mer eller mindre inbillat förflutet som kan utnyttjas för reaktionära syften av en totalitär regim kan den lika gärna tolkas som ett försök att komma tillrätta med det som är för att

¹³³ Claudia Rusch beskriver Sverige som en ”Ort, an den wir nicht durften, wo die Männer groß und stark wie Bären waren, die Frauen aussahen wie Agneta von Abba und alle mit bunten Bändern um Maibäume tanzten. So stellte ich mir das vor. Ein fröhliches Land, voller blonder Menschen” i *Meine freie deutsche Jugend*, s. 9f.

¹³⁴ Karin Johannisson frågar ”Är den epidemiska nostalgin ett kulturellt fattigdomstecken, verkligheten ersatt med repliker, nuet med minnen? Är den en civilisationskritik, en utopi, en flykt eller vad?” i *Nostalgia*, s. 8.

¹³⁵ Timothy Barney, ”When We Was Red,” s. 132.

tillsammans staka ut vägar till en bättre framtid.¹³⁶ Utifrån den tanken undrar Barney om inte nostalgi kan användas som drivkraft för social förändring. Han ifrågasätter därmed försöket att avvisa nostalgi som något reaktionärt eller blott sentimentalt. Tvärtom kan nostalgi vara ett sätt att i kollektiva former frigöra frustration och missnöje eftersom den hämtar sin drivkraft ur minnen som vi delar med andra.¹³⁷ Denna tolkning av begreppet förskjuter fokus från författarens eller bildskaparens försök att skapa en specifik stämning till mottagarens perspektiv och kreativitet som i sin tur är beroende av sin omgivning i ett försök till orientering. Nostalgi är en sammansatt upplevelse situerad och motiverad i ett sociokulturellt sammanhang.

Detta kapitel är en bearbetning och fördjupning av den diskussion som jag förde i *Berättelser om en röd stuga* och i senare artiklar.¹³⁸ I detta tidigare arbete understryker jag nostalgins betydelse som drivkraft i tyska studenters textarbete under svensktimmarna inom sina studier i Skandinavistik, när de minns sin barndoms läsning av Astrid Lindgrens böcker. Jag visar att även om nostalgi kan förklaras vara en individuell upplevelse är den också i allra högsta grad gemenskapande. Till grund för arbetet låg en personlig övertygelse om att en prövande inställning gentemot det vi tar för givet behövs i samtidens mångkulturella klassrum. Till detta prövande hör också att söka efter det mångtydiga och mångstämmiga även i det som genom vanans makt ter sig självklart och entydigt. I detta kapitel tar upp en del av de exempel som jag diskuterade för att peka på föreställningen om svensk idyll i tysk populärkultur.

Vad som blev särskilt tydligt för mig i detta arbete är det didaktiska anspråk som har riktats mot skönlitterära texter i främmandespråksundervisning. Samma didaktiska anspråk omfattar också barnlitteratur. I klassrummet läser vi skönlitteratur och betraktar bilder utifrån den pedagogiska ambitionen att främja en gemenskapspraktik och det sker i sin tur genom en igenkänning som ofta är affektiv. En förutsättning för att denna

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Jfr. Kimberly K. Smith, "Mere Nostalgia," s. 522.

¹³⁸ Se Lisa Källström, "Var ligger egentligen Bullerbyn," ss. 121-134; jfr. Lisa Källström, "Vad kan vi lära oss av berättelser," 139-161; Lisa Källström, "Bullerbyberättelser i tysk populärkultur," ss. 1-10.

igenkänning ska äga rum är dock att det sker en affektiv upplevelse. Vad arbetet visade var hur nostalgiska praktiker inte bara dröjer vid det förflutna som en oåterkallelig förlust utan även konstruktivt utforskar det nuvarandes möjligheter till utveckling och förändring.

Ett gulnat fotografi

På fotografiet på föregående sida faller varmt ljus genom ett bladverk på sex personer kring ett bord [bild 2]. Allas blickar är vända mot betraktaren – som jag uppfattar det på ett förväntansfullt sätt. Skugga skymmer en äldre mans ansikte. Från fotografiets bakgrund möter mannen min egen blick – som jag tycker med en glimt i ögat. Hans lodenjacka och filthatt i sydtysk stil har samma färgton som de mättat gröna bladen. På bänken bredvid honom har en rödhårig pojke klivit upp, klädd i ett par *Lederhosen*. Pojken håller händerna för magen – osäkert tycker jag och hans leende verkar lite generat. Med vad som ter sig som betydligt större självförtroende har en annan pojke klättrat upp på bordet som sällskapet har samlats kring. Båda pojkarnas läderbyxor har samma brungröna färgton som den äldre mannens kläder och de tre bildar en färgmässig enhet

Mitt emot den äldre mannen sitter ett ungt par i folkdräkter. Samma röda färg som i kvinnans förkläde återkommer vid axelpartiet på mannens vita tröja. De två sitter så nära varandra som om de vore ett förälskat par, men en tanke väcks hos mig om att de just har bråkat. Kvinnans hand möter mannens i vad som verkar vara en förtrolig gest, men hennes kroppshållning och uppsyn verkar så stel respektive allvarlig att jag drar slutsatsen att hon inte känner sig bekväm i situationen. Något i hennes blick säger mig att hon är medveten om både mannen bredvid henne och den kvinna som står i bildens förgrund, trots att hon inte ser på någon av dem. Kvinnan bredvid intar vad jag uppfattar som en kokett pose med lätt vinklad kropp på lite avstånd från de andra. Hon drar inte bara till sig betraktarens blick utan verkar svara på den genom att intensivt blicka tillbaka. Hennes fluffiga äggvita kofta ser så mjuk ut att jag som betraktare får lust att röra vid den.

När vi gör något så vardagligt som att titta på ett fotografi i en damtidning, är det lätt att glömma bort att blicken varken är neutral eller passiv. Att den sorts psykologiserade bildbeskrivningar som jag gör ovan innehåll-



Bild 2: Fotografi Elisabeth Toll, *Maxi*.

ler ett starkt moment av ”formgivande blick” är kanske inte svårt att inse bara det demonstreras. Men även skenbart neutrala bildbeskrivningar är konstruktioner på samma sätt (fast nu efter förmodat mer ”intersubjektivt” stabila regler). Den formgivande blicken gäller alltså inte bara för den psykologiska tolkningen, som när jag tolkar in att personerna på fotografiet är förväntansfulla, osäkra eller självsäkra. Den gäller även ett mer fundamentalt tolkningsarbete. Det betraktaren tycker sig se i bilden (personer, bord, träd, bänkar) är inte ting i sig utan former som först får betydelse genom att vi i betraktelseögonblicket tolkar dem utifrån vad vi minns om scener av liknande slag. Utan minnet hade vi inte kunnat skapa ett meningsfullt samband i ett virrvarr av till synes disparata visuella intryck. I en linjes sväng eller i en röd färgs klang kan vi plötsligt bli påmind om något vi har sett eller upplevt tidigare och utifrån denna erfarenhet kan vi tillskriva det betraktade en mening som ibland kan få en nostalgisk ton.¹³⁹

I min beskrivning av bilden ingår en sådan vanemässig tolkning, där jag räknar med att ett fotografiskt medium indexikaliskt avbildar något som finns i den yttre verkligheten. Genom min livserfarenhet kan jag lätt fylla på scenen med ytterligare tillbehör, som brödkringlor och öl, fast de inte ”syns” på bilden. Jag kan också vidga scenen med en tidsaspekt och dikta in en berättelse om ett sällskap som firar något slags högtid, kanske en typisk tysk oktoberfest ute i det gröna, där bilden bara återger ett förtätat ögonblick i ett längre förlopp. Jag kan gå utöver den indexikala beskrivningen som när jag attribuerar mentala tillstånd hos personerna. Jag låter tolkningen handla om den stående kvinnans kofta, men jag skulle lika gärna kunna ta fasta på leendet hos pojken på bordet, då det bekräftar föreställningen om lycklig barndom i samklang med naturen. Han befinner sig visserligen i bakgrunden och antas därför inte lika central som kvinnan i kofta. Tolkas koftan och pojken tillsammans kan reflektionen över fotografiet handla om hur föreställningen om lyckliga barn bidrar till att marknadsföra en produkt. Denna till synes oväntade koppling mellan barn och kofta kan slå an en nostalgisk ton.

Inramningen är central för tolkningen. Visste vi inte att fotografiet hörde till ett temanummer om Sverige, kunde vi tro att gläntan var ett

¹³⁹ Martina Sauer, ”Kunst als ästhetische Theorie,” s. 115-130.

stycke tysk natur. Den mäktiga eken som är så intimt förknippad med tysk nationalromantik kunde lika gärna finnas i Tyskland. Det sammanhang som bilden uppträder i får förstås betydelse för hur vi tolkar den. Andra associationer som fotografiet också hade kunnat ge upphov till sällas bort. Hade vi hittat fotot i ett familjealbum eller ett hembygdsarkiv kunde vi tillskriva det en annan betydelse. Men när det står tryckt i en damtidning iscensätter det ett svar på titelrubrikens fråga ”Bullerbykänslan: Varför gör en semester i Sverige en så lycklig”.¹⁴⁰ Medan en svensk kan förundras över att se traditionellt tyska kläder, *Lederhosen* och *Dirndl*, på personer som ska illustrera något äkta svenskt, kan en tysk utifrån rubriken i den neutrala naturen se en småländsk skogslänta. Rubrikens intermediala dynamik förankrar läsarens fokus genom att frambesvärja minnen från barndomens lyckliga sommar- och semesterdagar och Lindgrens böcker om barnen i Bullerbyn.

Huruvida fotografiet får en nostalgisk ton har att göra med bildmötets inramning, den kulturella och historiska position som betraktaren befinner sig i. Dessa *topos* fyller ett annat syfte för den som slås av fotografiets nostalgiska ton. I ett annat sammanhang kan det som uppfattades vara ett nostalgiskt skimmer bli något lätt absurt. En ”svensk” kan invända att fotografiet motsäger våra förväntningar på en ”verklighetstrogen” representation. Någon kunde invända att det inte ”finns” några oktoberfester i Sverige. Ur ett ”tyskt” perspektiv är det mindre förvånande med en *Dirndl* i ”svensk” natur eftersom föreställningen om Sverige ofta ”förtyskas” i tysk populärkultur. Men det innebär inte att föreställningen om svensk idyll låter sig avfärdas som en eklektisk sammanfogning av till synes disparata stilelement förankrade i en tysk kultursfär. I stället får föreställningen ett värde genom sin affektiva laddning.

Att en bildretorisk studie måste ta hänsyn till bilders mångtydighet (det vill säga de betydelsepotentialer som aktualiseras i olika former av olika betraktare i olika situationer) blev tydligt redan i min licentiatavhandling. Det framgår av arbetets båda delar, dels när jag diskuterar populärkulturella föreställningar om svensk idyll i tyska media, dels när jag diskuterar hur dessa föreställningar påverkar tyska studenter som läser svenska som

¹⁴⁰ ”Das Bullerbü-Gefühl: Warum Urlaub in Schweden glücklich macht”.

främmande språk. Teoretiskt är detta tidigare arbete förankrat i tyskspråkig forskning i interkulturella studier.¹⁴¹ Det är en teoretisk inriktning som kombinerar litteraturvetenskap med en kulturteoretisk ansats. Även denna doktorsavhandling kan läsas så att det bildretoriska studiet är ett medel eller instrument för att undersöka det interkulturella, när jag betonar kontextens betydelse för tolkningen. Det är först genom sitt inramande sociala sammanhang som fotografiet kan tolkas som ett uttryck för en föreställning om svensk idyll i tysk populärkultur. Det är genom den inramningen som fotografiets retoriska kraft förstärks av en nostalgisk laddning.

Att fullfölja formen

Låt oss nu se närmare på fotografiet. Det följer centralperspektiviska regler och kan delas upp i tre plan. I förgrunden finns gräs, i mitten ser vi sex personer och i bakgrunden står ett träd. Sällskapets olika figurer bildar en cirkel i centrum av bilden. Deras sittande eller stående positioner i förgrunden eller bakgrunden understryker vad som för en socialpsykologiskt erfaren betraktare kan upplevas som en dynamisk spänning mellan dem genom att betona både deras samhörighet och deras individualitet. Personernas inbördes placering kan tolkas som en symbolisk maktpositionering, där den stående kvinnan och pojken på bordet får störst uppmärksamhet och den äldre mannen i bakgrunden minst. Personernas placering förstärker fotografiets tredimensionella djupintryck. Fotografiet blir till ett rum som betraktaren inbjuds att stiga in i, genom att vi har vant oss vid att se en icke närvarande tredje dimension i en tvådimensionell yta. Vi kan tala om detta rum som *bildrummet*. Bildrummet begränsas av inramningen, samtidigt kan vi fantasiserar vidare och fylla fotografiet med liv.¹⁴²

Fotografiet premierar visserligen en statisk blick som förmår hålla sig

¹⁴¹ Trots att begreppet "interkulturell" är problematiskt använder jag det i *Berättelser om en röd stuga* därför att det fångar de förväntningar på texter som ställs på den främmandespråksundervisning jag besökte under detta tidigare arbete. För en diskussion runt begreppet se Wolfgang Welsch, "Transculturality – The Puzzling Form of Cultures Today," s. 194f.

¹⁴² Se min diskussion i kapitel 5, "Pippi ur ramen" om inramningens roll.

lika stilla som kameran för att ”fånga” hela bilden.¹⁴³ Men betraktarens formgivande blick vandrar över bilytan för att exempelvis reagera på den stående kvinnan i förgrunden med den oväntat koketta kroppshållningen. Den haptiska blicken samverkar med handens aktivitet och är lika ”taktil”. Med denna ”taktila” blick kan betraktaren uppleva den fluffiga koftans mjukhet, eftersom blicken rör och ”känner” objektets materialitet. Edmund Husserl präglade begreppet *Abschattung* (”avskuggning”) för att förklara seendet som en process där färger och perspektiv tillskrivs betydelse som ett fullföljande av former.¹⁴⁴ Blickens visualiseringsteknik stöds förstås av själva den fotografiska representationens entymemiska natur. Vi ser bara en del av verkligheten och får komplettera resten utifrån våra förkroppsligade erfarenheter.

Husserl utgår i sin diskussion från Aristoteles begreppspar, det *aktuella* och det *potentiella*, där det potentiella är det vi tycker oss se, medan det aktuella är det som vi uppfattar som faktiskt närvarande på bilden.¹⁴⁵ Medan den stående kvinnans framsida omfattas i en fokuserande akt är hennes baksida implicit och potentiell. Man behöver inte visa baksidan av en framifrån betraktad stol (som kubisterna gjorde) för att betraktaren själva kunna tillägga det som saknas, som bara är potentialitet och inte aktualitet. En bild som uppfattas som entymemisk kan stimulera den formgivande blicken (eller också blockera den, om bilden lämnar alltför mycket utsagt).

Martin Heidegger utvecklar Husserls fenomenologi genom att betona att erfarenheten är relativ. Han introducerar även begreppet *In-der-Welt-sein*.¹⁴⁶ I-världen-varo kan förenklat översättas till att människan *förhåller* sig till den situation hon befinner sig i, och inte bara passivt uppgår i den. Maurice Merleau-Ponty vidarutvecklar Heideggers resonemang för att tala

¹⁴³ Elizabeth Bruner diskuterar hur reklamfotografier styr blicken i ”Impotence, Nostalgia and Objectification,” s. 30. Hon utgår från stilfigurer i en diskussion om fotografens intention.

¹⁴⁴ Edmund Husserl talar även om *avskuggning* som ett blickskifte i ständig rörelse ”Es ist seinem Wesen nach ein Fluß” och han tillägger ”Nur in Form der Retention haben wir ein Bewußtsein des unmittelbar Abgeschlossen, bzw, auch in Form der rückblickenden Wiedererinnerung” i *Husserliana* III, s. 97.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ *Dasein* är ett centralt begrepp i Martin Heideggers *Sein und Zeit*. För en diskussion om vad begreppet kan betyda för en retoriker se Thomas Rickert, *Ambient rhetoric*, s. 14.

om intensiteten i blickens upplevelse.¹⁴⁷ Feministiska forskare har tagit fasta på ett maktmoment som också kan finnas i denna intimitet, nämligen när den är påtvingad och icke-ömsesidig, genom att tala om hur kvinnor objektifieras genom en sociokulturellt etablerad blick som de kallar den ”manliga blicken”.¹⁴⁸ Vi kan kanske nästan tycka oss röra vid koftan på kvinnans kropp.

Den stående kvinnan objektifieras enligt detta synsätt genom det retoriska kraftflödet från en lystet närgången manlig blick. Då intar betraktaren en maktposition där det mjuka garnet, iscensatt genom kvinnans kropp, tycks utlova emotionell uppfyllelse. Med ett feministiskt synsätt är det alltså möjligt att tala om hur den mjuka, fluffiga koftan får ett symboliskt värde i relation till kvinnans kropp för att metonymiskt representera den ”manliga blickens” åtrå.¹⁴⁹ Koftan förkroppsligas och blir till en fetisch, något magiskt att dyrka och även att betala för i en kommersiell konsumtionsakt.¹⁵⁰ Även jag som betraktare kan föreställa mig känslan att röra vid kvinnans kofta med min hand genom minnet av liknande erfarenheter. Koftan får mig inte bara att minnas den mjuka ulligheten hos lammet som jag klappade som barn utan också solglimten i en glänta - och kanske ljusspelet i en älskads ögon.

Fotografiet får ännu fler dimensioner genom att jag föreställer mig typiska relationer som till exempel ett triangeldrama mellan bildens figurer, som när jag tolkar förhållandet mellan den stående kvinna och det sittande paret. Hos mannen läser jag då in ett tafatt försök till närhet och hos kvinnan i förgrunden en kokett blick och en poserande hållning. Vi tillskriver det vi ser betydelse genom att ”fullfölja formen” utifrån topos, återkommande meningsskapande mönster, som vi känner igen från tv-serier och böcker i vår dagliga medierade värld. Trots att mannen inte själv tycks se på den kvinnliga rivalen och tydligt verkar markera sitt beslut och

147 Maurice Merleau-Ponty, *Visible and Invisible*, s. 133.

148 Laura Mulvey präglades begreppet *den manliga blicken* inspirerad av Jacques Lacan på 1970-talet i ”Visuell lust och narrativ film,” s. 56. Forskare har kritiserat denna utgångspunkt och menat att den är för kategorisk, samtidigt har de också visat på dess relevans.

149 Bildteoretikern John Berger diskuterar blickens åtrå i ”The Suit and the Photograph”.

150 Hartmuth Böhme, *Fetischismus und Kultur*, s. 341f; Margaret Olin, ”Twenty-two Gaze,” ss. 318-329; Jonathan E. Schroeder, ”Fetischization,” s. 1.

sin position, förefaller hans älskade skicka avundsamma blickar mot den förföriskt mjuka kvinnokroppen. Likt kvinnan i Édouard Manets målning *Olympia* utmanar den stående kvinnans tillbakablickande ögon samtidigt betraktarens monolitiska begärande blick genom att rikta sig mot det referentiella rum där betraktaren sitter. Relationen mellan betraktare och betraktat blir inte längre entydig. Betraktaren blir betraktad.

Nostalgi som praktik

”Vi hör samman med dem som blir nostalgiska över samma saker som vi själva” förklarar idéhistorikern Karin Johannisson.¹⁵¹ Med sin kommentar understryker hon att nostalgi inte bara är en subjektiv känsla utan lika mycket en kollektiv erfarenhet. Johannisson utgår från att berättelser även sådana som kan utkristalliseras i en bild blir viktiga därför att de speglar drömmar, känslor, upplevelser och minnen som vi delar med andra, samtidigt som vi också uppfattar dem som högst subjektiva och individuella. Dessa gemenskapande praktiker gör att nostalgi inte bara kan avfärdas som ett reaktionärt och melankoliskt sinnestillstånd, ett regressivt försök att undfly samtiden.¹⁵²

Den föreställning som finns om svensk idyll i tysk populärkultur har kallats ”Bullerbysyndromet”. Begreppet syftar på en idealiserande ”övertolkning” av Astrid Lindgrens berömda bokserie, enligt vilken det runtom i Sverige tros vara lika ”utopiskt gulligt som i Bullerbyn”.¹⁵³ Samma begrepp ger dessutom vid handen att det är något märkligt – om inte till och med lite sjukligt – med tyskars tolkning av Astrid Lindgrens böcker. Jag föredrar att tala om gemenskapande praktiker. Det tycks också som om det långt ifrån bara är tyskar som har drabbats av denna åkomma. Barnlitteraturforskare har understrukt det nostalgiska draget i Astrid Lindgrens böcker. Denna nostalgi kunde tolkas som en form av verklighetsflykt. Lindgrens författarskap öppnade upp exempelvis för en ivrig debatt under studentrevolten runt året 1968 där Pippi beskylldes för att bara vara pseudorevo-

151 Karin Johannisson, *Nostalgia*, s. 145.

152 Michael Pickering och Emily Keightley, ”The Modalities of Nostalgia,” s. 920.

153 *Språkrådet*. Institutionen för språk och folkminnen. Månadens nyord, 2008.

lutionär.¹⁵⁴ Böckerna har tolkats som en ”kult av det lantliga”, av en värld präglad av hästar, luffare, utomhusmarknader, högtider och människors starka band med naturen.¹⁵⁵ Trots att protagonisten Lisa i Bullerbyböckerna understryker hur roligt hon och de andra barnen har i sina lekar, karaktäriseras den vuxna berättarrösten av en vemodig längtan efter en tid som var, ”hästepokens” svunna dagar.¹⁵⁶ Skillnaden i berättarmodus tolkas då som ett uttryck för en melankoli. Denna melankoli kan beskrivas som en förlust av den egna barndomen och av en upplevd gemenskap.¹⁵⁷

I denna tolkning av *nostalgi* blir begreppet ett mått som rymmer tre huvudkomponenter: För det första krävs en prelapsär värld (guldåldern, barndomshemmet, den lantliga idyllen); för det andra ett förfall (ett snitt, en katastrof, en separation); och för det tredje den nuvarande postlapsära världen (en värld känd för att vara bristfällig eller förtryckande). Den ”lappus” som därvid åsyftas är syndafallet, när de första människorna fördrevs från Edens lustgård. Enligt denna tolkning blir nostalgi en del av en mytisk berättelse som sprids till oss genom överföring av idéer. Men om vi erkänner nostalgins förankring i vår kroppsliga erfarenhetsvärld blir det svårt att hålla fast vid detta mytopoetiska narrativ. Nostalgi är då inte längre bara något som författaren skapar, utan också något som uppstår ur betraktarens medskapande blick. Det gör att nostalgi inte längre bara kan avfärdas ”som ett tveydigt kulturellt fenomen, en kultursjuka, en aversion mot det osäkra och oordnade, mot det moderna livets komplexitet och rörlighet, ett retoriskt svar på modernitetens motsägelsefullhet.”¹⁵⁸

Utifrån gängse tolkning av nostalgi kunde det vara frestande att avfärda den som ett uttryck för banaliserande och utslätande föreställningar om ett idealiskt och ursprungligt tillstånd. Exempelvis varnar Karin Johannis-

154 Se min diskussion i kapitel 6 ”Pippi och studentrevolten”.

155 Vivi Edström menar att Bullerbyberättelserna är ”en av de främsta exponenterna av förhärligandet av landsbygden” i *Barnbokens form*, s. 156f.

156 Bettina Kümmerling-Meibauer, ”Lost in Nostalgia,” ss. 154-168.

157 Niklas Salmose, ”Den nostalgiska ikonotexten i Emil i Lönneberga,” ss. 41-64; Björn Sundmark, ”*The Bullerby books and tradition*,” ss. 28-35; Anders Åberg, ”Remaking the National Past,” ss. 73-86.

158 Svetlana Boym menar att ”Nostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory” i *The Future of Nostalgia*, s. xi.

son i sin idéhistoriska genomgång av begreppet *nostalgia* för en ”falsk” idyllisering av det förmoderna samhället, enligt mönster lånade från nationalromantiken. Hon understryker att i ”nostalgin lurar alltid falskheten och förfalskningen”.¹⁵⁹ I min tolkning av nostalgi låter den sig inte avfärdas lika lätt. Men låt oss ändå dröja vid kritiken därför att den säger något om försöket att upprätthålla dikotomier som dem mellan ”vi” och ”dem”, ”sjukt” och ”friskt”, ”representation” och ”verklighet”.

Den mimetiska aktiviteten

Låt oss dröja oss kvar i nostalgidebatten för att sedan komma tillbaka till kraftflödet i Maxibilden för att se hur dessa teman knyts samman. Bakom nostalgikritiken ligger en föreställning om det ”goda” minnet som till skillnad från det ”förvrängda” och ”missvisande” minnet ger en sannare version av en plats eller visar det förgångna som det en gång var, likt en bild där tiden frusits i ett fotoalbum. Föreställningen om det ”goda” minnet ställer rationella krav på minnet som förväntas *mima* (”efterlikna”) verkligheten. Den mimetiska akten blir en efterhärming eller spegling av en omliggande verklighet. I barnlitteraturforskningen tolkar Maria Nikolajeva *mimesis* på detta sätt när hon sätter likhetstecken mellan *mimesis* och ”imitation” i läroboken *Bilderbokens pusselbitar*.¹⁶⁰ Hon laborerar med uttrycken *mimetisk* och *icke-mimetisk* i bilderboksanalyser för att visa att litteratur kan läsas utifrån en indexikal relation, som ett tecken på en omliggande verklighet, och ett symboliskt, som ett frambesvärjande av en sinnesstämning.¹⁶¹

På samma indexikala sätt har också nostalgi tolkats som ett försök till mimetisk representation. Den blir då en längtan efter en alternativ tid där allt var bättre. Men tolkas begreppet tillsammans med *kairos* blir det en utgångspunkt där saker kan sättas på spel, öppnas upp, röras om eller helt enkelt ges andningsutrymme. Denna tolkning understryker nostalgins såväl bakåtpekande som framåtpekande kvaliteter då dess dynamiska kraft inte ryms inom den linjära tiden. Nostalgi handlar då om att utforska en socio-politisk potential i det nuvarande. Begreppet binds inte längre till

¹⁵⁹ Karin Johannisson, *Nostalgia*. s. 149.

¹⁶⁰ Maria Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 231.

¹⁶¹ Maria Nikolajeva och Carole Scott, *How Picturebooks Work*, s. 173f.

det förgångna utan implicerar också en framåtriktad rörelse genom att peka på det möjliga.

Nostalgi är en ”experimentell lek med det förflutna”, en längtan, ett begär efter sinnlighet och identitet, understryker Karin Johannisson och tar därmed upp en huvudtanke hos Bloch.¹⁶² Vi kan också knyta an till Walter Benjamins diskussion om barnets utforskande av omvärldens möjligheter med alla sina sinnen.¹⁶³ Denna lek är knuten till tolkningsögonblicket och därför långt ifrån bara förunnad tyskar, som begreppet *Bullerbysyndromet* eventuellt kan ge intryck av. Föreställningen om Sverige, i till exempel veckotidningen *Maxi*, kan inte bara avfärdas som en förenkling, sentimentalisering och idealisering av vårt land. Dessa berättelser hävdar i stället sin egen trovärdighet genom att relatera till en självupplevd erfarenhet som vi samtidigt delar med andra. Om vi tolkar *nostalgi* som en sådan erfarenhet så blir längtan efter en Bullerbyidyll ett försök att konkretisera en potential i det nuvarande. Men det är mer än det. I ett materiellt-retoriskt perspektiv blir även de mest triviala och förbisedda ting som polkagriskarameller meningsbärande, därför att de appellerar till gemensamma upplevelser.

En sagovärld

Efter denna rundvandring i nostalgins värld är det nu dags att återvända till fotografiet för att visa hur det kan få mening och betydelse i både individuella och kollektiva processer. I de bilder vi betraktar ser vi andra liknande bilder när vi fullföljer deras färger och former genom den nämnda avskuggning (att en bild låter ana mer än den ”visar”) som Husserl talar om. Då har även färgskillnader en betydelse för vilken rörelse blicken uppfattar. *Maxi*-fotografiets gröna färg som är lite för grön och den vita färgen som har ett stänk av gult ger det som betraktaren tycker sig se en anstrykning av något unikt och enastående. Fotografiets ”överdrivna” kolorit markerar att vad det avbildar inte ska tolkas som en faktisk värld utan som en fiktion med drag av en ouppnåelig sagovärld. Koloriten påminner om 1940-talets tyska hembygdsfilmer, där en strålande sol och en blå himmel

¹⁶² Karin Johannisson tar stöd i Ernst Blochs reflektioner över begreppet i *Nostalgia*, s. 156.

¹⁶³ Walter Benjamin, ”Über das mimetische Vermögen,” s. 123f.

förväntades framkalla en ombonad *Heimat-känsla*.¹⁶⁴

Fotografen, Elisabeth Toll, understryker koloritens sagoaktiga betydelse när hon i en text som beledsagar modereportaget beskriver Sverige som hämtat ur en tysk hembygdsfilm.¹⁶⁵ Hur koloriten fungerar som ett inter-medialt retoriskt grepp blir tydligt för den som minns färgsättningen i den amerikanska filmmusikalen *Sound of Music* (1959). Samtidigt påminner koloriten tillräckligt om fotografier i ett gammalt fotoalbum. Visserligen har dessas en gång starka färger bleknat, ändå kan vi föreställa oss dem i samma kolorit som modefotografiet.

Att betrakta ett fotografi handlar om att synliggöra och levandegöra en potential i en materiell yta. Henri Bergson och Gilles Deleuze talar med hänvisning till Aristoteles om det *virtuella*.¹⁶⁶ Deleuze talar om det virtuella i två betydelser, både som en slags yteffekt på materialnivå och som en artefakts generativa möjligheter som ännu inte materialiserats. Det *virtuella* är inte motsatsen till det *verkliga* utan till det *aktuella*.¹⁶⁷ Jag som betraktare kan uppleva en rivalitet mellan de båda kvinnorna eller hur generad den ena pojken är. Begreppsparet virtuell-aktuell kan inte ersättas med möjlig-verklig eftersom det virtuella inte är en negation av det reella. Det virtuella är precis lika ”verkligt” och en del av världens tillblivelse och förvandling.

Även ett fotografis färgspel hör till det virtuella. Beträktaren befinner sig i dialog med det betraktade som en tilltalande och samtalande aktör. I hennes förverkligande av en potential omkullkastas subjekt/objektrelationen när blicken öppnar sig för objektet i ett nyfiket utforskande. Denna glädje finner ett uttryck i ett frambesvärjande av något potentiellt, som när en mörk yta blir till skugga över ett bord och en ljus yta får spegla ett sol-ljus som silar ned genom ett bladverk. Utifrån detta resonemang blir nos-

¹⁶⁴ Koloriten har kallats ”Agfacolor” efter märket på filmbandet på de första spelfilmerna i färg 1936. Gert Koshof. ”Das Agfacolor: Farbenfilmverfahren.” *Filmportal.de*.

¹⁶⁵ Elisabeth Toll, *Maxi*, s. 62. Toll är en etablerad ”high-fashion” fotograf. Hon har lovordats för sin ljussättning och förmåga att berätta en historia genom modellerna. ”Strike a Pose! GoSee: Creative News Services,” u.s

¹⁶⁶ Se diskussionen i avsnittet ”Virtuell rörelse” i kapitel 3, ”På språng över cirkusmagneten”. Henri Bergson konstaterar i engelsk översättning att det virtuella är ett minne som ”seems to introduce into the mind certain new ways of feeling and thinking” i *Matter and Memory*, s. 909; jfr. Gilles Deleuze, ”L’actuel et le virtuel,” s. 251.

¹⁶⁷ Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, s. 13.

talgi en kreativ aktivitet, ett brottande med tillvarons möjligheter och material, i samma betydelse som när filosofen Giorgi Agamben talar om mimesis som minnets kreativa arbete när det medskapar världen. Han knyter begreppet till *poiesis* i betydelsen *poiein* att frambringa något.¹⁶⁸ I denna tolkning av *poiesis* ger begreppet uttryck för tolkningsögonblickets medskapande aktivitet och knyts inte längre nödvändigtvis till vår användning av språket. *Poiesis* är en produktiv process när poeten skriver en dikt men också när snickaren tillverkar ett bord. Denna tolkning av den mimetiska akten hämtar stöd i försokratisk retorik och den medeltida skolastiken.¹⁶⁹ Därmed knyts även minnet i dess dialog med det förflutna till den mimetiska aktens betydelseskapande och formgivande aktivitet.

Nostalgia är alltså särskilt problematisk sett till tysk historia, eftersom ett sentimentaliserat bildspråk användes i tysk krigspropaganda.¹⁷⁰ Vill vi betona kulturkontextens betydelse för det retoriska kraftflöde som strömmar genom bilden så kan vi också notera att den som är väl förtrogen med Hitlertidens propagandabilder om tysk folkgemenskap kan fästa sig vid annat i fotografiet ovan än någon som inte är det. Det finns reminiscenser både i färgsättning och komposition av en sådan ”brun” bildtradition – men inte i bilden förstås, bara i betraktarens öga och minne. Bara de ”lättlurade”, de ”naiva” förväntas vara påverkbara nog, medan den kritiska människan undviker nostalgia. Det är i denna anda sociologen Zygmunt Bauman kallar nostalgia för *retrotopi*, i betydelsen en vision förlagd till ett övergivet förflutet.¹⁷¹

Bauman menar att det västerländska samhället har förlorat en lekfull och positiv optimism och vi invaggas därför i en ”falsk” föreställning om

168 Verbet *poiein* är en infinitivform till verbet *polio*, som kan översättas med att ”skap”. *Poiesis* handlar då om en aktivitet, (”making”, ”fabrication” och ”production”) och binds inte längre till diktande, betonar Marta Heikkilä i ”At the Limits of Presentation,” s. 210. Det är denna betydelse av ordet Giorgi Agamben tar fasta på när han konstaterar att ”Central to praxis was the idea of the will that finds its immediate expression in an act, while, by contrast, central to poiesis was the experience of production into presence, the fact that something passed from non being to being, from concealment into the full light of the work” i ”Poiesis and Praxis,” s. 68f.

169 Gregory Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, s. 219.

170 Peter Reichel, *Schwarz, Rot, Gold*, s. 25 f.

171 Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, s. 15.

att allt var bättre förr. Han ställer utopin mot nostalgin när han betonar den tilltro till verklighetsförvandling som han menar präglade åren kring 1968.¹⁷² I stället för att tala om ett framtida idealsamhälle i ljuset av tänkta och drömda utopier präglas debatten av en längtan efter det förgångna. Bauman varnar för att vi inte kan backa in i framtiden. Ett sådant försök kan i värsta fall leda oss till ett ”allas krig mot alla” och en återgång till ”tribalismen” eller stamtänkandet.

Mot denna tolkning kan en alternativ förståelse av begreppet ställas. Nostalgi kan som jag redan betonat också tolkas som en handlingspotential som tar praktisk form i gemensamma aktiviteter. Men Bullerbysyndromet vittnar inte om längtan till en svunnen tid utan om en annan plats och därmed andra möjligheter. Frågan blir då inte längre vad som är sant eller inte i *vad* vi minns från berättelser utan *hur* vi minns och vilken inverkan dessa minnen har på oss som individer och på vår samvaro i en gemenskap. Eller för att uttrycka samma tanke i mina egna ordalag: *nostalg* kan användas som mekanism för att utesluta det främmande, men det kan också vara en positiv kraft i ett utforskande av möjligheter.

Dröjande och varaktighet

Tolkar jag begreppet *nostalg* i samsvar med den formgivande blicken blir det till en retorisk tankefigur, en trop, en allegorisk tolkning av för just denna blicks aktivitet. Vi kan tala om denna aktivitet som ett dröjande, för att beskriva en erfarenhet som undandrar sig rationella förklaringar. Nostalgi är en etisk och kreativ utmaning som finner glädje i tidens textur bortom vårt vardagliga tal om klockor och kalendrar. Nostalgi handlar inte om tidens kvalitativa aspekter utan om en tidsuppfattning som hos barnet, innesluten i drömmarnas långsammare rytm. Nostalgisk tid är drömmarnas och längtans tid, en tid som äventyrar arbetsmoral och kan försena ett avhandlingsskrivande.¹⁷³ För att fånga upplevelsen av tidens kvalitativa aspekter talar Henri Bergson om ”varaktighet” (*la durée*). Han talar om tiden som en mognande frukt och en snöboll för att visa att tidigare stadier av

¹⁷² Se min diskussion om utopi i kapitel 6, ”Pippi och studentrevolten”.

¹⁷³ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, s. XIX.

tillblivelse integreras i det närvarande som dess möjligheter.¹⁷⁴ Översatt till bildens värld handlar det om att något som tidigare var i bakgrunden nu hamnat i fokus.¹⁷⁵ Blickens aktivitet är då inte en passiv utvidgning av tidens kronologiska förlopp utan snarare märkt *av* det subjektivt-aktiva i en mänsklig handling.

För att understryka tolkningsögonblickets särskilda intensitet och rumsliga dimensioner talar Martin Heidegger om ”skogens ljusa glänta” (*Lichtung*). Han betonar upplevelsens intensitet som han menar är en nyckel till att förstå det mänskliga varat. Han konstaterar: ”Das Stehen in der Lichtung des Seins nenne ich die Ek-sistenz des Menschen.”¹⁷⁶ Gläntan blir hos honom en symbol för ett intensivt ögonblick i vilket vi förundras över våra egna och livets möjligheter. Därmed får detta ögonblick subversiva implikationer. Heidegger knyter det också till det grekiska begreppet, *a-letheia*, eftersom de menar att det förmedlar en fylligare och mer produktiv erfarenhet av att vara i världen.¹⁷⁷

A-letheia (från grekiskans ἀλήθεια) handlar om hur världen ”avslöjas”, eller ”öppnas upp” för att göras begriplig. Begreppet är en negation av verbet *lanthanein*, i betydelsen ”att dölja”. Martin Heidegger menar att estetiska upplevelser bär med sig en egen form av sanning. Han betonar att vår förståelse av omvärlden är kreativ snarare än representativ, dynamisk snarare än tidlös, beroende av historiska kategorier snarare än objektivt given. Sanning är därmed inte något som ”finns” utan något som ”görs”. För en retoriker blir begreppet *a-letheia* centralt eftersom det ifrågasätter den traditionella uppdelningen mellan *doxa* (våra förgivettaganden) och *episteme* (ett slags mer ”objektiv” kunskap). Jag använder begreppet för att

174 Henri Bergson talar om tiden som ett oavbrutet flöde (*durée*) för att beskriva upplevelsens tid. Tiden som förflyter när en sockerbit löser upp sig i mitt morgonkaffe kan mätas, medan min väntan färgas av min lust till kaffe, minnen av morgonstunder, associationer till det förgångna och förväntningar om vad dagen ska föra med sig. I svensk översättning konstaterar han att ”Nufflödet är den oavbrutna progressionen av det förflutna som gnager på framtiden” i *Den skapande utvecklingen*, s. 4.

175 Se min diskussion i avsnittet ”Figur och bakgrund” i kapitel 5, ”Pippi ur ramen”.

176 Martin Heidegger beskriver denna upplevelsens intensitet i *Über den Humanismus*, s. 323f.

177 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, s. 56; jfr. Martin Heidegger, ”Grundbegriffe des aristotelischen Philosophie.” Hans diskussion om gläntan kan också tolkas som en kritik av staden och det som hör staden till.

understryka vårt engagemang, ett engagemang som också utvecklar sig i ett slags förtätad tid när vi tycker oss ana en ganska inrutad vardags slumrande möjligheter.

Heideggers *Lichtung* kan relateras till grekiskans *nostos* med den indoeuropeiska roten *nes-” i betydelsen att återvända till ljus och liv.¹⁷⁸ Reflektionerna runt gläntan tillåter oss att skifta fokus från krav på trovärdighet till de dynamiska processer i vilka gemenskap skapas och upprätthålls. Heidegger förklarar att den estetiska erfarenheten är en sanning som verkställer sig själv. Detta kryptiska påstående förutsätter två centrala antaganden: för det första att sanningen är originell och kreativ snarare än representativ; för det andra blir sanningen då dynamisk och situationell snarare än transcendent.¹⁷⁹ Tolkar vi begreppet *nostalgi* som en *aletheiatisk* själsakt blir den en skapande handling i den bemärkelsen att den tar bort slentrianseendets hinna. Den framkallar något ur glömskan för att låta betraktaren se något ur ett oväntat perspektiv.

Nostalgi i vardagliga rutiner

Nostalgi liksom andra kulturförankrade känslöstämningar skapas och återskapas i vardagliga rutiner, när vi bläddrar i en damtidning, när blicken vandrar över titlarna i ett antikvariat eller när vi zappar genom tevekanaler. Det är först genom dessa gemensamma aktiviteter som en artefakt som ett fotografi (inbäddat i ett modereportage i en tysk damtidning) kan bli till uttryck för en ”tysk” nostalgisk längtan efter ”svensk” naturidyll. Våra rutiner både bevaras och besjålas genom våra myter. Föreställningen om svensk idyll är knuten till myten om den goda barndomen.

Enthymemets kraft ligger i dess premisser, på en gång synliga som osynliga, till synes ”naturliga” snarare än ”kontextbundna; de är helt enkelt något som ”alla” känner till. Betraktaren blir inte bara ett vittne till en uppvisning i argumentation utan är i stället en aktiv deltagare i en formgivande process. I stället för att tala om påverkan som något som pressas på oss uppifrån kan vi tala om den ideologi som skapas i ett vardagligt

¹⁷⁸ Aristoteles, *De anima*: 428a.1-429a.9; jfr. Gregory Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, s. 219.

¹⁷⁹ Jfr. Joshua Reeves och Ethan Stoneman, ”Heidegger and the Aesthetics of Rhetoric,” ss. 137-157.

brukande. Dessa reflektioner får också bäring för min diskussion när jag diskuterar kontextens betydelse i kapitel 5, ”Pippi ur ramen” och barnlitteratur som socialisationsverktyg i kapitel 6, ”Pippi och studentrevolten”. Det är med betraktarens medskapande aktivitet som jag menar att bilder får sin persuasiva verkan.

Vi, liksom de ting vi omger oss med, ingår dessutom i ett större flöde. Det är utifrån en väv av texter, bilder och ting som fotografiet blir ett exempel på Bullerbysyndromet. I samma nummer av tidskriften *Maxi* ingår också en reseskildring av Claudia Wachholz som utgår från ett liknande topos. ”Svenska karameller smakar barndom”, konstaterar hon efter att ha ätit en och annan polkagriskaramell under en tre veckors semester i Småland. Wachholz skildrar långa lediga dagar i en röd stuga, fisketurer vid en närliggande sjö, ett besök i upplevelseparken ”Astrid Lindgrens Värld” i Vimmerby och kvällar då journalisten och hennes man läser högt ur Lindgrens barnböcker för varandra.¹⁸⁰ Besöket infriar hennes förväntningar på en idyll genom att låta makarna återuppleva samma bekymmerslösa tillvaro som de förknippar med sin barndom. Svensk idyll blir inom ramarna för tidskriften *Maxi* till ett intermedialt projekt, som omfattar produktion av bilder och skapande av identiteter. Wachholzs reseskildring ger ett svar på titelsidans fråga varför ”en semester i Sverige gör en så lycklig” och visar att den är så mycket mer än ett besök bland filmkulisser i en upplevelsepark. Att semestra i Sverige är också att uppleva den ljusa sommarnatten, att springa runt på en blommande äng och äta nyfångad fisk och återuppleva barndomens sorglöshet.¹⁸¹

Liksom Wachholz har andra tyska journalister sökt efter den ”sanna Bullerbyupplevelsen”. I deras skildringar förekommer ofta ordet ”Bullerbü” som en intratextuell markör. *Var är Bullerbü?* är titeln på en tysk turistguide över Småland. ”Överallt är Bullerbü,” betonar den tyske journalisten Jan-Philipp Sendker nöjt i en artikel i tidskriften *Stern* (2007) efter att ha varit på familjesemester i Sverige.¹⁸² Han konstaterar att Stockholms skärgård ser ut som direkt hämtad ur det tyskproducerade melodramat *Inga Lindström*. Sendker berättar att hans nioåriga son håller utkik efter

180 Claudia Wachholz, ”Ferien auf Saltkrokan,” ss. 146-150.

181 Sabine Schwieder, *Wo ist Bullerbü?*

182 Jan-Philipp Sendker, ”Überall ist Bullerbü”.

Karlsson på taket när familjen är på utflykt i Stockholm. I *Inga Lindström* möter blonda tyska skådespelare kärleken bland faluröda stugor i ett somrigt skärgårdsparadis. Serien utger sig för att vara en svensk produktion, filmatiseringar av en svensk författares romaner, trots att Inga Lindström bara är en pseudonym för en tysk manusförfattare. För att höja trovärdigheten hälsar protagonisterna varandra med ett ”hej” innan de bjuder varandra på kanelbullar och prinsesstårta.¹⁸³

Bullerbysyndromet kan bara i ringa utsträckning förklaras med faktiska förhållanden i Sverige. I stället skapas och omskapas denna drömbild i en specifik språkgemenskap, i ett förhandlande samtal mellan tidigare upprepningar och uteslutningar i tyska Sverigeresenärers rapporter. Det som förs vidare är en tradition av nostalgiskt betydelseskapande. Till bilden av Bullerbyidyllen hör också motbilden: försöken att avfärda skildringarna som lurendrejerier. ”Inte överallt är Bullerbü”, konstaterar den tyska skandinavisten Birgit van der Leeden lite besviket i en rapport efter att ha blivit bestulen och trakasserad av ett gäng raggare en svensk midsommarnatt. Hon skildrar krocken mellan sina förhoppningar om en lantligt vänlig idyll och alla vassa taggar hos verklighetens Sverige.¹⁸⁴ I sin rapport tar hon avsked från sin förväntan och förklarar hur det trots allt är möjligt att finna sig tillrätta i landet som invandrare.

Van der Leedens rapport är bara en i raden av rådgivningsböcker för tyska immigranter i Sverige. Den tyska realityserien *Mein Neues Leben XXL* redogör för hur tyska familjer kan lära sig att anpassa sig till svensk vardag, fjärran från älgar och lyckligt leende blonda bönder.¹⁸⁵ Även den tyske journalisten Gunnar Herrmann beskriver i *Älgtest, ett år i Bullerbü* (2010) hur han upplevde mötet mellan sin förväntan på Bullerbü och verklighe-

¹⁸³ Jag diskuterade filmproduktionen i *Berättelser om en röd stuga*, s. 93f. Kommunikationsforskaren Patrick Vonderau är högst kritik till Inga Lindström-seriens förutsägbara format i ”Just Television” som han tolkar som ett uttryck för marknadsföringskapitalism (”franchise capitalism”), s. 146f. Han diskuterar kultur som bytesvara.

¹⁸⁴ Birgit van der Leeden, ”Nicht überall liegt Bullerbü,” s. 85.

¹⁸⁵ Föreställningen om Sverige som ett föredömligt land att utvandra till sprids i tysk media, i bland annat program som realityshowen *Mein neues Leben XXL*. I samband med serien har också en del rådgivningsböcker getts ut för de tyskar som vill flytta till Sverige, jfr. Rickarda Essrich. *Mein neues Leben – Schweden*.

tens Sverige under det år han levde i landet.¹⁸⁶ Den tyska journalisten och sexbarnsmamman Isabel Köller har skrivit en handledningsbok som riktar sig till stressade föräldrar i Tyskland med den talande titeln *Bullerbü är överallt: Hemligheten bakom lyckliga barn och ett stressfritt familjeliv* (2008). Hon understryker att det är möjligt att skapa Bullerbylycka även i Tyskland. Tyska barnfamiljer behöver därför inte resa till Sverige för att uppleva gemenskap och trygghet.¹⁸⁷

Dessa exempel kan kanske kritiseras för att bara vara kulturhistoriska excuser i förhållande till huvudsyftet med min avhandling som är att diskutera mötet mellan bild och blick. Men jag gör denna rika kontextualisering för att visa hur det kommunikativa kraftflöde som det här diskuterade fotografiet ingår i grenar ut sig i en omfattande politisk, kulturell och filosofisk vågrörelse. På så vis vill jag visa hur mikroretorikens vardagsting ingår i ett mycket större flöde, och att man utifrån dessa enkla ting (som reklamfotografier eller barnboksillustrationer exempelvis) kan röra sig ut i en vid kontext just genom att se på dessa transformativa processer. Avsikten är att visa hur nostalgin inte bara kan tolkas som ett vemodigt sörjande över en förlust av det förgångna utan också som en generativ kraft med tydliga subversiva implikationer, då den uppmanar oss att utforska det nuvarandes möjligheter.

Sammanfattning

I detta kapitel har jag diskuterat begreppet *nostalgi* genom att knyta det till den formgivande blicken. I fokus har ett fotografi stått som kunde vara plockat från ett familjealbum i södra Tyskland. Här ser vi personer iklädda Dirndl och Lederhosen. Fotografiet är dock hämtat ur ett modereportage ur *Maxi* (en tysk damtidning) och sägs vara taget på Gotland. Utifrån denna inramning kan det tolkas som ett exempel på tyskars förkärlek för Sverige. Det har sagts att vi skapar berättelser om platser, så kallade platsmyter ur detaljer.¹⁸⁸ I fotografiet såväl som resereportaget i *Maxi* är sådana detaljer strålande solsken, vacker sommarnatur, lyckliga människor,

¹⁸⁶ Gunnar Herrmann, *Elchtest*.

¹⁸⁷ Isabel Köller, *Bullerbü ist überall*.

¹⁸⁸ Rob Schields, *Places on the Margin*, s. 47 och 60f.

bygemenskap, vänskap över generationsgränserna, en viss oskuldsfull naivitet och polkagriskarameller. Kritiker har hävdat att nostalgi framför allt är en icke-autentisk representation av en omliggande verklighet.¹⁸⁹ I denna betydelse beskylls nostalgi ofta för att göra betraktaren blind och döv för verkligheten. Nostalgi blir då bara en flykt från realiteten, något som upplevelseindustrin kan lura på oss om vi inte är tillräckligt uppmärksamma. Men nostalgi låter sig inte avfärdas bara som ett uttryck för konservativa och regressiva mekanismer. I stället kan nostalgi tolkas som ett dynamiskt frambesvärjande av en inneboende potential i det nuvarande. Ett fotografis nostalgiskt-retoriska kraft ligger inte enbart i att det ”representerar” något annat utan i dess potential att skapa egna rörelser och temporaliteter. Nostalgi har fått ett så stort utrymme i min diskussion därför att det visar på den holistiska upplevelse som ett bildmöte kan innebära.

Tolkat mot bakgrund av *mimesis* blir *nostalgi* en kreativ process, ett skapande som inte är begränsat till fotografen som bildens producent utan också inkluderar betraktarens mimetiska aktivitet. Denna tolkning av begreppet *mimesis* får stöd i en presokratisk tradition där dess betydelse inte var begränsad till *efterbildning* eller *imitation*. Vi kan tala om *mimesis* i Agambens betydelse som en *pro-duktion*, alltså en frambesvärjande aktivitet. Fotografiets retoriska potential ligger i en obestämdhet som inte kan reduceras till frågor om specifika tekniker. Obestämdheten har inte att göra med skärpan i kameranlinsen. Den ska inte heller tolkas som en brist, som Platon gör när han liknar bilder vid skeva speglar av verkligheten.¹⁹⁰ Det är inte en egenskap som vissa fotografier besitter mer än andra. Obestämdheten är i stället en förutsättning för förverkligandet av fotografiets eventuella potential som kommer till liv i betraktarens blick.

I min licentiatavhandling, *Berättelser om en röd stuga*, reflekterade jag över tyska studenters samtal kring Bullerbysyndromet. De reagerade med att både kritiskt ta avstånd från syndromet som en förljugen idyllisering och hävda den romantiserade föreställningens giltighet. Jag kan jämföra

¹⁸⁹ Den svenska definitionen av ordet *Bullerbysyndromet* är ett exempel på denna tolkning av nostalgi, se Språkrådet.

¹⁹⁰ Teoretiker har diskuterat hur metaforen om bilder som speglar har använts genom tiderna, se exempelvis Richard Rortys *Philosophy and the Mirror of Nature*; Meyer Howard Abrams *The Mirror and the Lamp*; Udo Schöninghs *Literatur als Spiegel*.

dessa två reaktioner med en ofta beskriven rörelse mellan närhet och distans.¹⁹¹ Medan de kritiska studenterna sökte en koherens mellan svensk vardag och de medierade berättelserna, tog de mer positiva studenterna fast i en berörande känsla. Inbäddat i sitt sammanhang kan ett fotografi i en tidskrift låta oss se saker vi knappt kan föreställa oss (och sådant som vi ibland inte ens vill föreställa oss), som personer i Dirndl och Lederhosen mitt i en svensk natur. Sådana representationsformer triggjar igång vår fantasi genom att appellera till våra kroppsförankrade minnen och affekter.

Det här diskuterade fotografiet bär med sig en paradoxal syntes av närvarande och frånvarande, av en identifierbar tematik (människorna, grönskan) och otematik (alla kulturella förgivettaganden som så att säga vilar bakom träden). I fotografiet divergerar till synes motsatta aspekter, då det är både ogenomskinliga och transparenta på en och samma gång. Genom sin karaktär av frusna ögonblick löser det upp dikotomier mellan det förgångna och det nuvarande, mellan intensiv upplevelse och kritisk distans, mellan subjektivitet och objektivering. En bildretorik som utgår från en syn på kommunikation som kraftflöde kan behöva rikta fokus mot denna mångtydighet. För likt ett skämt som inte kan förklaras utan att mista lite av sin retoriska kraft, kan ett rationellt genomanalyserat fotografi (sönderstyckat i retoriska figurer och semiotiska tecken) förlora sin esprit och charm, eftersom en sådan analys inte nog tar tillvara betraktarens upplevelser.

Fotografiet är lika mångtydigt som det fotograferade sällskapet blickar som rymmer allt från nyfiket undrande till bekymmersamt bligande, kritiskt betraktande till spjuveraktigt blinkande, kokett poserande till tillsynes oförställd lycka. Sådana mångtydiga upplevelser försökte grekerna fånga med begrepp som *poiesis*, *mimesis*, *phantasia*, *enargeia* och *kairos*. Jag kommer i nästa kapitel diskutera den drastiska komik som denna mångtydighet kan bära med sig eftersom den har att göra med vårt övertygelsearbete. Men redan här kan vi konstatera att betraktaren på samma gång kan skratta åt den oväntade sammanblandningen av topos när ett par *Lederhosen* uppträder i svensk natur, oroas över fotografiets ideologiska implikationer som låta sig ryckas med i en nostalgisk lek.

¹⁹¹ Se avsnittet "Den formgivande blicken" i förra kapitlet.

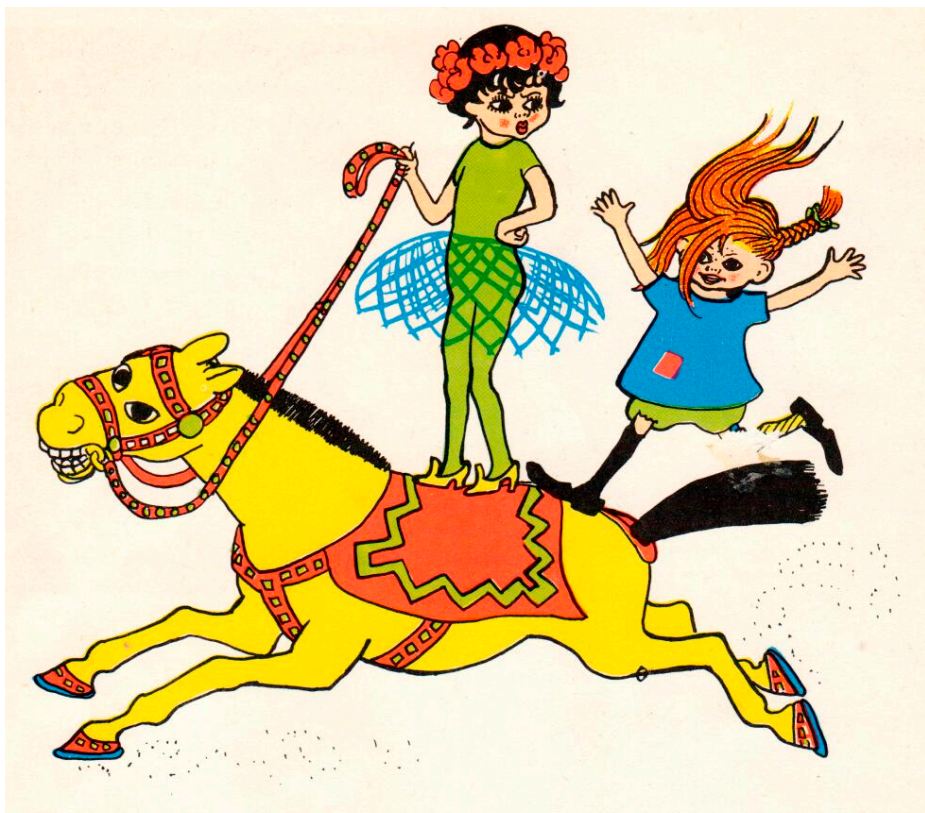


Bild 3: Illustration, Ingrid Vang Nyman, *Känner du Pippi Långstrump?*, 1947.

KAPITEL 3

På språng över cirkusmanegen

I detta kapitel möter läsaren Pippi som cirkusprinsessa och lindanserska i välkända illustrationer hämtade ur bilderboken Känner du Pippi Långstrump? Jag diskuterar den spänningsfyllda kontrasten mellan en statisk linjeföring och en frambesvuren häftig rörelse. Denna kontrast kan skapa en komisk effekt som bidrar till bildens kommunikativa intensitet. Jag inför begreppet enargeia, bildmötets själva energiladdning, för att reflektera över retorikens, affektiva och kroppsliga aspekter. Dessa aspekter menar jag kan behöva få en större betydelse i det nordiska bildretoriska samtalet.

Betrakta nu bilderboksillustrationen härintill [bild 3]. Djärvt balanserar Pippi Långstrump på ryggen av en häst. Balansakten är desto mer imponerande eftersom hon står på ett ben. Hon är inte ensam. En annan flicka befinner sig också på hästryggen. Flickan håller i hästens tyglar medan hon betraktar Pippi. Med avvaktande blick ser hon på Pippi som om hon undrar över tilltaget. Flickans hållning är lika avmätt och behärskad som hennes min. Hon verkar irriterad. Med en hand i sidan och den andra om tygeln står hon där som om hon vore född på hästryggen. Iklädd gula högklackade skor, en blå tyllkjol och heltäckande grön trikå är hon så mycket elegantare än Pippi. Pippis uppenbarelse är dock lika självsäker fast mer clownartad. Intrycket understryks av hennes stora skor och korta

klänning. Den gula hästen med den röda sadeln sträcker ut sig. Den springer så fort att den nästan tycks flyga. De röda hovarna river upp sågspån i sin vilda fart över manegen, illustrerat med små puffar av punkter. Märkbart ansträngd blottar den tänderna. Hästen och cirkusflickan tycks höra ihop. Den röda färgen i hennes blomsterkrans går igen i hästens sadel. Den gröna färgen i hennes trikå reflekteras i hästtacket. Det finns rörelse och komik i bilden. Rörelsen omfattar också Pippi. Hon sträcker ut armarna och ena benet. Hennes ena fläta står rakt ut medan håret i den andra har löst sig. Håret flyger medan hon jublande höjer armarna i luften.

Illustrationen är hämtad ur *Känner du Pippi Långstrump?* (1947). Bilderboken är en i stor utsträckning redigerad och omskriven version av fem kapitel (kap. 1, 2, 7, 8 och 11) ur *Pippi Långstrump* (1945). Den viktigaste skillnaden är att läsaren där får tänka sig de flesta scenerna själv eftersom barnboken bara har åtta svartvita illustrationer. I den nya boken möter hon däremot Pippi i både bild och text genom att bilderboken har tillfogats 32 nya illustrationer i färg. Av titeln att döma är syftet att presentera en (för de flesta antagligen redan) känd barnboks-karaktär. Pippi får framträda i skilda situationer: när hon steker pannkakor, när hon bakar pepparkakor på köksgolvet och när hon leker ”inte stöta golvet” med Tommy och Annika. Läsaren känner igen alla dessa situationer från *Pippi Långstrump*. Mellan sina aktiviteter hinner Pippi också klämma in ett besök på cirkus. Väl där nöjer hon sig inte med att vara åskådare utan hoppar upp på hästryggen, dansar på lina och tampas med världens starkaste man, Starke Adolf. Hon överträder därmed gränsen mellan publikens passiva åskådarpå position och manegens hissnande spektakel.

I detta kapitel intresserar jag mig särskilt för *hur* Ingrid Vang Nymans klara linjer, med deras tydliga avgränsning av fasta ytor, ändå kan förmedla ett starkt intryck av rörelse och komik. I fokus kommer då det betraktades möjlighet att påkalla uppmärksamhet och känslomässigt involvera betraktaren. Jag utgår härvid från något som Sofi Qvarnström kallar ”den estetiska artefaktens känslomässiga funktion”, det vill säga bilders affektiva tilltal.¹⁹² Detta tilltal är värt att särskilt uppmärksammas eftersom

¹⁹² Sofi Qvarnström, ”Fiktion som retorik,” s. 147. Kapitlet är en omarbetning av artikeln ”Den klara linjens komik,” u.s.[i en minnesskrift till Sofi Qvarnström, i.p.].

det gör det möjligt att samla de effekter som kan kategoriseras som något politiskt, etiskt eller estetiskt under ett och samma begrepp, nämligen *affekter*.¹⁹³ Känsla är en förutsättning för reflektion. Det bildlika reduceras då inte längre till frågor om representation utan kommer att handla om vad det betyder för oss. En bild av en vattenkanna får inte ett särskilt värde för oss därför att vi känner igen att den liknar hur vattenkannor i vår kultur brukar tecknas utan för att den triggas igång ett minne. Detta minne är, som jag visade i förra kapitlet mer än något högst subjektivt, snarare bär det med sig en insikt om ett samband mellan egna handlingar och gemenskapande praktiker.¹⁹⁴

Virtuell rörelse

I min beskrivning av illustrationen ovan har jag velat lyfta fram en virtuell rörelse.¹⁹⁵ Detta trots att det kan förefalla paradoxalt att tala om en rörelse, eftersom illustrationen är högst statisk, nästan frusen i sin precisa konturering. Se på de tydliga konturlinjerna utan skuggningar som håller kvar färgen inom en tydligt markerad linje. Hur kan jag som betraktare ändå nästan höra hästens frustande och hovarnas rytmiska slag mot marken? Att kontrasten mellan flickornas ställningar och den galopperande hästen ger bilden en komisk verkan är nog också lätt att se. Men även den tydliga kontureringen bidrar till komiken. Genom sin kontrast till en uppfattad men inte sedd rörelse bildar den en visuell paradox. Med korta meningar markerar jag ett slags häpen andfåddhet för att understryka upplevelsen av rörelse, när jag som betraktare både är uppflugen med Pippi på hästryggen och betraktar hennes halsbrytande cirkuskonst.

Rörelsen i bilderboken har diskuterats förut. Agnes-Margrethe Bjorvand reflekterar över hur text och bild samverkar för att framhäva det dyna-

¹⁹³ Mieke Bal, "Einleitung: Affekt als Kulturelle Kraft," s. 7.

¹⁹⁴ När det gäller affekter som gemenskapande praktiker se Brian Massumi, *The Autonomy of Affect*, s. 217f. Jag betonade minnets betydelse för bildtolkning i samband med mina reflektioner runt bildmötets kreativitet utifrån Giorgi Agambens förståelse av det grekiska begreppet *poiesis* i betydelsen att *pro-ducera*, "pro-duce," som i "bringing into being" i förra kapitlet, se not 170.

¹⁹⁵ För en diskussion om det virtuella se kapitel 2, "Midsommar i sagolandet".

miska hos Pippi. Hon utgår från Gunther Kress och Carey Jewitts begrepp *modal affordance* och *functional load* (hur olika medier skapar betydelse tillsammans samt vilka möjligheter och begränsningar som kännetecknar varje medium).¹⁹⁶ Bjorvand påpekar att Astrid Lindgren i barnböckerna om Pippi beskriver hur hon ”springer”, ”skuttar”, ”hoppa”, ”klättrar”, ”kliver” och ”balanserar”. I en sådan situation har en bildskapare som Vang Nyman tillgång till olika möjligheter. Hon kan skildra denna rörelse genom visuell otydlighet (*blurs*), rörelselinjer (*motion lines* eller *action lines*), perspektivförvrängningar och konsekutiva bilder.¹⁹⁷ Vad Bjorvand dock inte tar upp är att betydelseskapande processer förutsätter mottagarens förmåga att minnas, associera, kombinera och sammankoppla. Hennes reflektioner utgår från bildskaparens respektive författarens intention.

Ett sådant fokus må visst vara befogat. Intensionsfrågan är särskilt intressant utifrån informationen att Astrid Lindgren nedtecknade de första historierna om Pippi under andra världskriget, eftersom den kan tillföra en extra dimension till förståelsen av Pippi cirkusskapader. Pippis tilltag kan mot bakgrund av denna information tolkas som en drift mot Hitlertyskland i stil med Charlie Chaplins film *The great dictator* (1940). Dundrande marschmusik, ett cirkusfolk i trikå och en teaterdirektör som med ”smällande” och ”klatschande” piska styr publikens uppmärksamhet hör till ingredienserna i denna satir. I *Ur-Pippi* berättas hur cirkusdirektören efter Pippis intrång i hans program måste avbryta föreställningen kort för ”att dricka ett glas vatten och kamma sig i håret.” Kommentaren om håret kunde ha fått den dåtida läsaren att tänka på Hitler, som i otaliga journalfilmer rättar till håret innan han talar till folket. Den möjliga anspelningen på Hitler blir ännu tydligare när styrkekampen mellan cirkusdirektören och Pippi slutar med att hon brottar ned hans starkaste man, ”alle tiders störste onderverk, den shtarkaste mannen i världen [...] Scharke Adolf”.¹⁹⁸ Cirkusbesök ingick redan i det första manuskriptet om Pippi, sedemera

196 Carey Jewitt och Gunther Kress, *Multimodal Literacy*, s. 14.

197 Agnes-Margrethe Bjorvand, ”Kropp i bevegelse i bildeboka *Känner du Pippi Långstrump?*,” s. 206; jfr. Elina Druker, *Modernismens bilder*, s. 32f; Scott McCloud, *Understanding Comics*, s. 107f; Maria Nikolajeva, *Bilderbokens pusselbitar*, s. 202.

198 Astrid Lindgren, *Ur-Pippi*, s. 70.

kallat *Ur-Pippi*.¹⁹⁹ Även i den första boken om Pippi som trycktes ett år senare finns episoden med, om än i en lite tamare version. I bilderboken är det tre illustrationer som får det narrativa ansvaret att driva handlingen framåt: Pippi på cirkushästen, Pippi brottas med Starke Adolf och Pippi balanserar på lina.

Bokillustrationer har ibland sagts ha två funktioner, dels en förankrande när bilden antas belysa texten och hjälpa oss att förstå den, dels en avbytande, där bilden får en drivande funktion för att föra fram handlingen, och ord och bild ingår i ett komplementärt och jämligt förhållande. Med Roland Barthes kan vi tala om hur bilden ”förankrar” (*ancrage*) och ”motsäger” ordens mening (*relais*).²⁰⁰ Denna tolkning av relationen mellan de olika semiotiska systemen utgår från ett översättningsideal när ett innehåll överförs från en form till en annan. Aristoteles talade om hur innehållet, *hyle* synonymt med *eidos* (”idé”), finner form och uttryck (*morphe*).²⁰¹ Det är denna hylomorfiska modell som jag ifrågasätter när jag betonar den estetiska erfarenhetens dynamiska aspekter.

Vad illustrationen gör i mötet med betraktarens blick är att den manar fram något frånvarande genom att ljussätta det (*illustrare* av *lux* ”ljus”) och skapa en illusion (*illusio* i betydelsen ”gäckeri” av *in* och *ludere*, ”leka”, ”dansa”) så att det kommer till liv i ett *nu-nu*.²⁰² Denna kullkastande rörelse är en förklaring till varför att läsa en bok är en tämligen krävande aktivitet som förutsätter våra minnen och förkroppsligade erfarenheter.²⁰³ Exempelvis, ord som ”river”, ”springer” och ”sträcker ut sig” liksom Vang Nymans ”häst-i-en-viss-ställning” är tecken för rörelse, men de avbildar inte rörelse. Det är först genom läsarens medskapande blick som rörelse verkligen uppstår. Vi fullföljer det vi hör med tanken, på samma sätt som vi lägger till det vi inte ser, som när vi placerar hästen med dess ryttare i ett cirkustält. Vi kunde också tala om *synekdoke* i det att vi tolkar det vi ser som del av en större helhet.

199 Ibid.

200 Roland Barthes, *Rhétorique de l' image*.

201 Aristoteles, *Fysik*: 194b23-24.

202 Uppslagsord: *illustrare, lux, illusio, ludere*. *Norstedts svensk-latinska ordbok*.

203 I kapitel 5, ”Pippi ur ramen”, kommer jag att beskriva denna kullkastande rörelse som en form av *metalepsis*.

Med ett fokus på betraktaren blir det möjligt att reflektera över hur betydelseskapande processer förutsätter bilderboksläsarens förmåga att minnas, associera, kombinera och sammankoppla. Analysen skulle då handla om det betraktades förmåga att engagera en betraktare i en närhetsupplevelse som låter det frånvarande träda fram. I förra kapitlet talade jag om *avskuggning* för att beskriva det betraktades potential att låta ana mer än det ”visar”, för att beskriva hur vi skapar mening av det vi ser utifrån det vi tycker oss veta om världen som när vi i vår fantasi ger en fotograferad eller tecknad person på ett pappersark en rygg, trots att vi bara ser den framifrån. Vår förkroppsligade blick kan tas i anspråk på ett fantasifullt och känsloladdat sätt. Kvarstår gör det faktum att en statisk bild för en engagerad betraktare kan förvandlas till en upplevelse av häftig rörelse. Därför kan vi med det betraktande barnet uppleva en hissande glädje med Pippi över ritten på cirkushästen och cirkusflickans häpenhet och ilska.

Potential och kraft

Av alla begrepp som är relaterade till retoriken som konsten att utveckla kommunikativ kraft är kanske *enargeia* det mest framträdande. I regel brukar begreppet översättas med ”åskådlighet”, för att beskriva hur talaren synliggör idéer och föreställningar i övertygande syfte.²⁰⁴ Begreppet har troligen något med *argos* (”klar”), att göra (och har då samma stam som vi har i den grekiska beteckningen för silver). Men i det perspektiv som är relevant för mig här hör *enargeia* också samman med det betraktades eller mer allmänt den retoriska aktens energiladdning, dess förmåga att – som

²⁰⁴ Begreppet *enargeia* har knutits till retorn. Theon menar att retorn bör eftersträva ”clarity and a vivid impression (*enargeia*)” i *Progymnasmata*, s. 69; Quintilianus översätter *enargeia* till *illustratio* (”upplysning”) och *evidentia* (”synlighet”), *Institutio oratoria*, bok III: 6.2.32-34; Dionysios of Halikarnassos konstaterar att *enargeia* ”is a certain power to lead the things shown before the senses” *Lysias*, s. 7; jfr. Heinrich F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, s. 187. Men samtida filologer har knutit begreppet till en mottagaraktivitet i den betydelse Giorgi Agamben tillskriver *poiesis*. Bernadette Banaskiewicz och Heidrun Führer förklarar att *enargeia* ”invites to an intensified mental experience of imagery encompassing events” i ”The Trajectory of Ancient Ekphrasis,” s. 47f. Denna tolkning finner stöd i klassiska källor.

representation – ”frambesvärja det frånvarande” genom minnet.²⁰⁵ Vi påminns om bilders performativitet där den retoriska situationen antas präglas av en högre eller lägre grad av *enargeia*.

Enargeia och *energeia* är två snarlika begrepp, men de har olika betydelse (det första kommer av *argos*, ”klar”, det andra av *ergon*, ”verk”). Medan *energeia* syftar på att förverkliga artefaktens potential (*dynamis*), vill jag i min tolkning av *enargeia* understryka erfarenhetens intensitet. En förutsättning för det är den retoriska artefaktens mångtydighet som gör att betydelse och form uppstår först genom betraktarens blick (först då blir innebörden ”klar”, *argos*).²⁰⁶ *Enargeia* hör till kommunikationssituationens dynamik som får oss att uppleva det icke-(än)-aktuella som en framtida potential. I den meningen svarar begreppet mot hur den formgivande blicken står för en kreativ aktivitet. I samtida bildteoretisk forskning framhävs denna förståelse av *enargeia* för att betona den kraft som gör det frånvarande närvarande för betraktaren.

I Tyskland har konsthistoriker och bildteoretiker som Horst Bredekamp och Gottfried Boehm under senare år utgått från begreppet *enargeia* i ett försök att beskriva bilden som rörelse och *movens*.²⁰⁷ Utifrån *enargeia* har också klassiska filologer som Ruth Webb och Heidrun Führer betonat bilders och texters möjlighet att iscensätta ett nu genom att göra det frånvarande närvarande.²⁰⁸ Denna möjlighet är bunden till blicken och vår förmåga att synliggöra det som inte ”är” där. Vi kunde exempelvis använda *enargeia* för att beskriva upplevelsens särskilda intensitet, som när vi betraktar Vincents van Goghs målning av ett par nötta svarta kängor (*Schoenen*, 1886). Den upplevelsen har *enargeia*. Till exempel kan den mörka yta Van Gogh har målat bli till ett par slitna kängor. Dessa kängor

²⁰⁵ Vi påminns om Martin Heideggers *a-letheia* och Giorgi Agambens ”production into presence”. Se kapitel 2, ”Midsommar i sagolandet”.

²⁰⁶ Christian Kock understryker att den estetiska upplevelsen är något mer och annat än ett sökande efter mening i *Retorisk poetik*, s. 29. Med utgångspunkt i reflektioner runt den implicerade mottagaren konstaterar att det är det ”vedblivande tomhed og abenhed der skaber den æstetiske virkning”.

²⁰⁷ Horst Bredekamp, *Der Bildakt*; Gottfried Boehm, ”Augenmaß,” ss. 15-46.

²⁰⁸ Ruth Webb, ”Enargeia: Making Absent Things Present,” ss. 87-106; Heidrun Führer, ”Take the Beys off: Reconsidering the Current Concept of Ekphrasis in the Performative Poetry of Thomas Kling,” ss. 175-188.

kan i betraktarens medskapande (och därmed också *förklarande*) blick tillskrivs någon och bli del av dennas livshistoria.²⁰⁹

Genom att betona begrepp av detta slag bortser jag inte från att fråga efter bildskaparens intention, men jag vill underordna detta under studiet av den energiutveckling (*ergon*) som äger rum i kommunikationsprocessen och betraktar studiet av detta affektladdade kraftflöde som en viktig uppgift för retoriken. Ansatsen får också till följd att det inte längre är möjligt att hålla fast vid antagandet att bildtolkning handlar om att översätta yttre bilder till inre och att överföra ett innehåll i en ny form. I stället behöver vi ta hänsyn till läsarens/betraktarens förkroppsligade minnen, *aisthesis*. Genom begreppen *enargeia* och *aisthesis* dras analytikerns uppmärksamhet till denna sammansatta erfarenhet, i vilken den retoriska artefakten ingår som en komponent och inte kan isoleras som objekt för analysen.

Den gula färgens intensitet

För att exemplifiera mitt resonemang, låt oss nu återvända till bilderboken. Här visar en annan illustration i samma episod hur Pippi balanserar på lina [bild 4]. Hon har överträtt sargen som inringar cirkusmanegen med dess strålkastarljus. Publiken i sina bänkrader betraktar skeendet tillsammans i förtjust förvåning. De skrattar och jublar åt Pippis clownerier. Barnen ser på Pippi med glada miner, medan de vuxna tycks diskutera vad det är som utspelar sig framför deras ögon. En äldre man myser över tilltaget och en pojke vinkar. Publikens blickar är inte bara riktade utåt mot manegen utan också inåt mot varandra. De nuddar vid varandra ler, skrattar, ropar, applåderar. För att förstå vad som händer här, räcker det inte att se det som en interaktion mellan cirkusfolk och publik som vore de två enheter ställda mot varandra. I stället är de delaktiga i en aktivitet *intraagerande* med varandra.

Pippis balansakt är frilagd mot det stora gula färgfält som utgör bak-

²⁰⁹ Martin Heidegger diskuterar målningen i "Der Ursprung des Kunstwerkes," s. 24f. Han menar att kängorna tillhör en bondmora, medan Meyer Schapiro menar att de tillhörde Vincent van Gogh själv och därmed en stadsmänniska. De tolkar skorna utifrån egna minnen och befintligheter. Van Gogh hade möjligtvis tyckt om detta personliga engagemang. Han skriver till kritikern Albert Aurier "in uw artikel vind ik mijn doeken terug, maar beten dan ze in werkelijkheid zijn, rijker, betekenisvoller".

grunden. Samtidigt tränger sig denna färg på betraktaren genom sin monokroma intensitet. Hennes blå klänning bryter av genom sitt kontrasterande färgschema. Klänningens kolorit understryker självklarheten i Pippis balansakt om den tolkas som en så kallad ”lugn färg”. Denna självklarhet är desto mer imponerande med tanke på Pippis paddellika skor och ledlöst viga spagat. Barnbokstexten konstaterar: ”När hon kom ut mitt på linan, sträckte hon ut ena benet rakt upp i vädret, och hennes stora sko bredde ut sig som ett tak över hennes huvud. Hon började vicka lite på foten, så att hon kom åt att kvillra sig bakom örat med den.”²¹⁰

I bilderboken ser vi hur cirkusdirektören har slagit ut med händerna och skriker till Pippi där hon befinner sig högt ovanför alla andra [bild 4]. Boktexten i *Ur-Pippi* förklarar att han blir rasande av Pippis intrång i sin värld och väser fram mellan tänderna på bruten svenska (med tysk accent): ”Schtigga onge [...] Ot herifrån, innan det sker en olicka!” Pippi kontrar nonchalant ”Det har redan skett en olicka [...] Jag såg själv att hästen där gjorde någe fult i sågspånen för en stund sen.”²¹¹ I bilderboken har Pippis svar strukits, medan cirkusdirektörens väsande misstyckande har fått stå kvar för att understryka hans hetsiga temperament. Vang Nyman har tecknat cirkusdirektörens mun som ett svart gap. Lindanserskan Miss Elvira står förskrämd bredvid och ser på honom. Pippi själv tycks däremot fullständigt oberörd.

Färger brukar sägas höra till ytan.²¹² Men färg kan också knytas till den upplysande eller klargörande energi som också *enargeia* ger uttryck för. Färg blir då till ännu inte förverkligade möjligheter som en form av *attentum parare*, en uppmärksamhets markör, och *captatio benevolentiae*, ett väckande av välvillighet. Båda är viktiga principer, eftersom de talar om sinnesintrycks potential att uppmuntra blicken att engagera sig. Gilles Deleuze talar om snabba och långsamma färgpassager. Han utgår då från att blicken rör sig över en färglagd yta.²¹³ I denna betydelse blir den gula

²¹⁰ Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump*, s. 113.

²¹¹ Astrid Lindgren, *Ur-Pippi*, s. 65.

²¹² Groupe µ skiljer mellan färg och textur i sina strukturalistiska analyser av stilfigurer. Groupe µ (J. Dubois, F. Édeline, J.-M. Klinckenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon). *A General Rhetoric*.

²¹³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, s. XXIX.



Bild 4: Illustration Ingrid Vang Nyman, *Känner du Pippi Långstrump?*



färgen en manifestation av kommunikationssituationens kraftflöde. Samma färg låter Vang Nyman gå igen i bild efter bild. Det gäller även för Pippis gula bostad. Där sticker bara taket av med sitt röda tegel. Likaså är golvet gult, medan möblerna är röda [bild 5]. Pippis förkläde är rött, medan hennes ena strumpa är gul. Den gröna och blå färgen, inbäddade i den gula färgen, ger en lokal kolorit till de ting och växter som Pippis omges av. Även Pippis morotsröda hår kan kontrastera mot den gula färgen som får hennes flätor att lysa med en särskilt intensitet. Den har en liknande intensitet men blir till något annat och därmed unikt, tolkat mot bakgrund av den gula färgen.

I Vang Nymans illustrationer skapar färgernas varierade intensitet ett myller av koloristiska intryck.²¹⁴ Färgerna gult, rött och orange bidrar till det vitala intrycket av illustrationen. Pippis hårfärg blir ett signum för denna rörelse när den *intraagerar* med den gula färgen. I intraaktionens kullkastande rörelse animerar färgernas livfullhet blicken att dröja sig kvar, vilket i sin tur skapar förutsättningar för en lustfylld resa för ett sökande och vandrande öga. Under den resan får minnen och förkroppsligade erfarenheter många tillfällen att berika upplevelsen. Sådana minnen kan handla om hur de bokläsande – vi kan tänka oss en vuxen tillsammans med ett barn, nuddar vid varandra medan de bläddrar i boken, pekar och diskuterar.

Pippi som spektakel

Pippi är en inkarnation av rörelse, understryker barnlitteraturforskaren Vivi Edström.²¹⁵ Medan Pippi ständigt rör sig har den klara linjen setts som en uppvisning i fastlagd form.²¹⁶ De tydligt dragna linjerna (*ligne claire*) runt de båda flickorna och hästen känner vi igen från seriealbumen om Tintin tecknade av Hergé (Georges Prosper Remi).²¹⁷ Tecknarstilen innebär

²¹⁴ Se avsnittet ”Med blick genom ett fönster” i kapitel 5, ”Pippi ur ramen”.

²¹⁵ Vivi Edström, *Det svänger om Astrid*, s.45.

²¹⁶ Joost Swarte, *Kuiffe in Rotterdam: De Klare lijn*. Joost Swarte myntade begreppet i nämnda utställningskatalog i samband med en Tintin-utställning i Rotterdam 1977. Stilen har varit en inspirationskälla för serietecknare. Självt tecknade Vang Nyman Pippi även i serieformat åren 1957-1959 till tidskrifter som riktade sig till barn, såsom *Klumpe Dumpe*. De fyrekantiga serierutorna satte stopp för Pippis långa ben och figuren blev kompakt.

²¹⁷ Ibid.

att bildskaparen i hög grad avstår från skuggning och färgschattering. Karaktärer tecknas i förenklad-abstrakt form medan inredning och bakgrund ofta motsvarar realistiska krav. Vang Nymans bakgrunder är inte lika detaljerade som hos Hergé och hon leker gärna med färgsättningen. När det gäller den här diskuterade illustrationen har hon till och med helt avstått från en bakgrund med följderna att hästens rörelse förstärks. Det finns inget som hindrar dess framgalopperande eller låser den till en given position i rummet.

Kännetecknande för tecknarstilen den *klara linjen* är att bildskaparen först ritar några tunna skissartade linjer som sedan finner en fast form och fylls ut med färg. Dessa linjer kan tolkas som ett försök att lägga fast det som annars hade tolkats som skissartat och i tillblivelse. På samma sätt kan cirkushästen beskrivas vara i rörelse. Jag har redan konstaterat att illustrationen i kapitlets början med Pippi och hästen är högst statisk, nästan frusen. Se nu på hästen igen. Den har frambenen och bakbenen rakt utsträckta i en ställning som representerar rörelsens mest intensiva ögonblick. Den kan inte stå i denna position och likväl rör den inte på sig. Ställningen blir paradoxal på ett liknande sätt som Pippi själv är satt i rörelse med håret flygande med ändå statisk.

Den virtuella rörelsen kan tolkas som ett exempel på *mundus inversus*. I Pippis fall tycks den förknippad med cirkusens glittriga värld. Pippi gestaltas nämligen påfallande ofta i barn- och bilderböcker världen över i en cirkusmanege. Bokillustrationer världen över visar Pippi mitt i en cirkusmanege, upptagen i ett cirkusnummer, jonglerande på slak lina, frejdigt vinkande eller uppochnedvändande. Pippi blir en jonglör i en vaudevilletradition eller ett spektakel, när hon bryter en inrutad ordning. *Spektakel* kan stå för ett förgelseväckande upptåg och gyckelspel som när vi talar om ”att göra spektakel av något”. Tolkas begreppet så tycket det förutsätta en dikotomi mellan publik och aktör, någon som blir dragen vid näsan och clownen som synliggör det absurda i en etablerad ordning. Som spektakel visar Pippi på det godtyckliga hos etablerade konventioner. Hon överträder gränser, positioner och regler, när hon inte nöjer sig med att vara åskådare utan kastar sig upp på hästryggen eller balanserar på lina. Intressant nog är begreppet spektakel kopplat till synen. Latinets *spectare*

betrakta från latinets *specere* ”syn”, ”skepnad”.²¹⁸ Vi kan tala om hur cirkushästen åskådliggör rörelse som Pippi synliggör borgerliga normer och konventioner.

Spektaklet använder komikens gränsöverskridande kraft, men inte för att bryta mot *decorum* (det passande) utan snarare för att ställa det åt sidan som irrelevant. Denna tolkning av spektakel är central, eftersom den tydliggör en rörelse i något som först tycktes vara en låst position. Vi kunde kalla detta brott mot *decorum* för *indecorum*. Men det är inget egentligt brott, utan mer ett sidosättande. Poängen är inte att Pippi förlöjligas som en vilde utan folkvett. I stället framstår konventionerna som komiska genom att konfronteras med Pippis vilda framfart, när hon ritar en häst i full storlek på golvet i skolsalen, äter upp hela tårtan själv, går på kafferep, balanserar på lina eller kastar sig upp på hästryggen bakom en cirkusflicka.

Komikens förtätade ögonblick

För mig hänger Pippis cirkuskonsters dynamik samman med en komik. Men denna komik har inte enbart att göra med sådana aspekter som cirkusflickans värderande blick, Pippis vilt flygande hår, utsträckta armar eller alldeles för stora skor. Den kan inte heller enbart förklaras med perspektivvridningen som gör att vi ser hästens ansikte uppifrån, men resten av bilden från sidan. Hästen ser på betraktaren med båda ögonen – med lätt skelande blick. Bildens komik ligger inte heller i den originella färgsättningen. Texten konstaterar att cirkushästen är kolsvart, men Vang Nyman har satt färg på den och kolorerat den gul.²¹⁹ Komiken uppstår som jag ser det framför allt i växelspelet mellan de statistiska linjerna och det häftiga rörelseintrycket som blir ännu starkare när vi lägger till sådant som vi inte ser men likväl förutsätter, som en manege och en cirkuspublik.

Henri Bergson utvecklar i essän *Le rire* (1900) en teori om komiken som går ut på att det är det ”levande i det mekaniska”, en oväntad upplevelse av något rörligt i något stelt, som får oss att skratta.²²⁰ I ett tankeexperiment ber han oss att föreställa oss att vi befinner oss på en fest omgivna av dan-

²¹⁸ Uppslagsord *specere*. *Norstedts svensk-latinska ordbok*.

²¹⁹ Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump*, s. 113.

²²⁰ Henri Bergson, *Skrattet*, s. 47.

sande människor. Han uppmanar oss sedan hålla för öronen så att vi inte längre hör musiken. Det komiska uppstår i åsynen av de dansande som rör sig till en musik vi inte längre hör. Ju vildare de dansande rör sig, desto mer komiskt blir det att betrakta dem. För Bergson uppstår komiken i motsättningen mellan förväntad ordning och ett brott mot denna ordning, som när människor utan hörbar anledning bryter salonsetiketten genom att utföra rytmiska rörelser. Den som betraktar något sådant som inte lätt låter sig förklaras kan knappast undgå att känna främlingskap och distans. Denna plötsliga distans är en förutsättning för komiken eftersom den skapar ett ritualiserat avstånd till något som plötsligt blottas på sin normala innebörd. Skrattet blir samtidigt ett motstånd mot själva meningsförlusten.

Samtidigt har skrattet på cirkus för Bergson ett tvetydigt värde. Den har att göra med bristen på verkligt liv mitt i allt hopp och sprattel. För Pippi blir allt så förutsägbart och tråkigt att hon slutligen somnar ifrån alltsammans efter att ha gjort upprepade försök att liva upp tillställningen. ”Det var en långvarig surkus det här, sa hon [Pippi] till Tommy och Annika. – En liten tupplur kan aldrig skada. Men väck mig, om det är nåt mer, jag behöver hjälpa till med. Och så la hon sig bakåt i stolen och somnade tvärt. Nya cirkusnummer följde, trapetskonstnärer, pellejönsar, svärdslukare och ormmänniskor, men Pippi sov från alltihop, och hennes kraftiga snarkningar steg regelbundet upp mot cirkustältet.”²²¹ Bergson beskriver samma monotona kronologiska upprepande som Pippi somnar ifrån. Han återger hur ”clownerna kom, gick, krockade, föll till marken, hoppade upp igen i en lika accelererad rytm och med den uppenbara avsikten att presentera ett crescendo”. Clownerna blir i sina mekaniska formationer till ett repetitivt enahanda. ”Gradvis glömde du att du hade människor av kött och blod framför dig. Du tänkte på paket som föll till marken och kolliderade.”²²²

Bilden förtätades, formerna blev rundare, kropparna formade sig till bollar. Det enda man såg var gummibollar som kastades mot varandra från alla sidor. Clownerna förlorade sin mänsklighet och blev till punkter i ett förutsägbart. Det avvikande och oväntade blir ett önskat avbrott i denna monotona rytm.

²²¹ Astrid Lindgren, *Ur-Pippi*, s. 70.

²²² Henri Bergson, *Skrattet*, s. 47.

Inte bara Bergson och Astrid Lindgren har skrivit om manegens glittriga värld. Denna värld tycks vara en sinnebild för frågor om livets meningsfullhet. "Livet är en dröm" (*La vida es sueño*) hävdar den spanska dramatikers Calderón de la Barca i titeln på sitt kända versdrama. "We are such stuff / as dreams are made on, and our little life / is rounded with a sleep" konstaterar magikern Prosperos i William Shakespears "Stormen" (*The Tempest*). "Livet är teater" hörs från Commedia dell'arte, Molière, Balzac, Hesse, Pushkin, Pessoa, Pirandello och Artaud, medan den lite mer samtida förklaringen att livet är en cirkus finns hos Kafka, Beckett och Fellini. Gemensamt för dessa tre metaforer om livet är en känsla av överklighet och meningslöshet och samtidigt paradoxalt nog en upplevelse av obegränsade möjligheter och med de en upplevd drastisk humor mitt i detta gyckelspel.

Intressant nog tycks komiken höra samman med en specifik upplevelse av tid. Vi påminns igen om cirkushästen fångad i en position och likväl i rörelse. Bara det som är ställt i rummet utanför tiden kan vara statiskt. Tiden kan däremot inte låsas fast. Den är ständigt i rörelse. Den kommer emot oss i en oavbruten ström. Bergson talar om *la durée*, "nuflödet" för att beskriva vad han kallar för den upplevda eller psykologiska tiden.²²³ Denna tid skiljer sig från naturvetenskapens kinematografiska tidsuppfattning, i dess förståelse av tiden som en serie frusna ögonblick i succession. Tiden, menar däremot Bergson, är inte bara kvantitativ utan också kvalitativ. Nutid trängs med dåtid och framtid, de ligger bredvid varandra och överlappar varandra. Det är en tid som förutsätter den formgivande blicken. Minnet illustrerar särskilt väl dessa komplexa temporaliteter, eftersom det hela tiden gör intrång i nuet, och i våra förväntningar på framtiden. Vår förmåga att uppfatta musik är ett annat exempel. Liksom dessa kan komiken knytas till den förtätade tid som Bergson kallar *la durée* och vi retoriker

223 Henri Bergson, *Den skapande utvecklingen*, s. 4.

ofta omtalar som *kairos*.²²⁴ Cirkushästen blir en sinnebild för det kairotiska ögonblicket. Bergsons reflektioner runt komikens kraft blir i denna betydelse också till ett ställningstagande för livet – mot det hamsterhjul vi alla tidvis upplever oss fångade i. Cirkushästen får liv i en värld som kunde vara möjlig.

Sammanfattning

I detta kapitel har jag talat om spänningen mellan det dynamiska och det statiska, mellan bildens prydliga enskildheter och den vilda helheten och hur detta ger upphov till komiska effekter och affekter. Liksom Henri Bergson vill jag skriva mig runt försöket att reducera alla estetiska erfarenheter till frågor om representation. Han talar om komik i termer av holistiska erfarenheter som utvecklar sig i tid. Tid kan vi diskutera utifrån aspekten om hur lång tid vi lägger ned på att betrakta bilden: hastar vi bara över den i jakt på ett underliggande budskap, eller ger vi oss verkligen tid att uppleva den. Men vi kan också diskutera tid i termer av kvalitet, som i förtätad tid. Det är denna senare tidsupplevelse Bergson vill beskriva. Med utgångspunkt i upplevelsens intensitet kan vi med honom tala om hur skrattet befriar oss från tyngden i insikten om bildens såväl som livets brist på överordnad mening.

Det klassiska begreppet *enargeia* pekar på kommunikativa praktikers poetiska kvaliteter, det vill säga kommunikationsflödets förmåga att tydliggöra en frånvarande rörelse i det närvarande.²²⁵ Begreppet betecknar då även erfarenheten av att kunna se det ”hela framför sig”: cirkustältet, bänkraderna och de vilda djuren och clownerna som väntar på sin tur bakom manegens ridå. Aristoteles understryker att det frånvarande är inte bara det som inte ses, det som är potentiellt icke-synligt, utan paradoxalt nog,

²²⁴ Carolyn R. Miller beskriver *kairos* som: ”the uniquely timely, the spontaneous, the radically particular” i ”Foreword.” *Rhetoric and Kairos*, s. xiii. Religionsfilosofen Paul Tillich understryker begreppets subversiva implikationer när han beskriver *kairos* som ”an outstanding moment in the temporal process, a moment in which the eternal breaks into the temporal, shaking and transforming it and creating a crisis in the depth of human existence” i *The Protestant Era*, s. 337.

²²⁵ Vi påminns igen om föreställningsförmågans betydelse för blickens formgivande, det vill säga dess förmåga att göra något frånvarande närvarande.

också det som är närvarande som en frånvaro. Med andra ord, det frånvarande är närvarande eftersom dess osynlighet påverkar hur vi tolkar våra sinnesförnimmelser och förstår vår vardag. Dessutom kan det osynliga bli synligt och det synliga osynligt. Vad som är synligt respektive osynligt beror på vårt blickperspektiv.²²⁶

Med denna utgångspunkt är ett maktperspektiv närvarande. Men i stället för att tolka bilder som uttryck för underliggande (omedvetna) strukturer och kulturella, sociala, politiska hierarkier som bestäms av dessa tolkar jag dem som performativa iscensättningar. Bilder förstås då inte längre som ideologiska objekt, utan som handlingar, som politiska manifestationer i sin egen rätt, i stånd att förändra förutsättningarna för den situation i vilken de betraktas. Ytan döljer inte längre, utan blir en scen på vilken den kreativitet och effektivitet som finns i bildmöten tar form.

Med förståelse av tolkningsprocessen i åtanke kan vi tala om hur läsarens förtjusning över bilderbokens cirkusscener finner genklang i cirkuspublikens rop: ”Pippi är segrare, Pippi är segrare.”²²⁷ Skrattet föds i ett förtäta ögonblick när det som varit förenas med det som kommer inom det nuvarandes ramar. En Pippi-visualiserings retoriska kraft består inte bara i att det för betraktaren representerar något annat, som uppror mot föreställningar om en slags ”flickaktighet”, utan att den har potential att skapa egna rörelser och temporaliteter.

²²⁶ Den teoretiska diskussionen om blicken stämmer väl överens med ett feministiskt perspektiv. Redaktörerna till antologin *Flicktion* understryker att flickan som hon gestaltas i konst och böcker är ett resultat av ”en i hög grad narrativ process”, se Mia Österlund, Eva Söderberg och Bodil Formark i ”Litteratur och konst som flickforskningens teoretiska språngbräda,” s. 14. Pippi, som hon har gestaltats i olika medier, är ett gott exempel på maktaspekterna i dessa gemenskapande praktiker.

²²⁷ Astrid Lindgren, *Ur-Pippi*, s. 70.

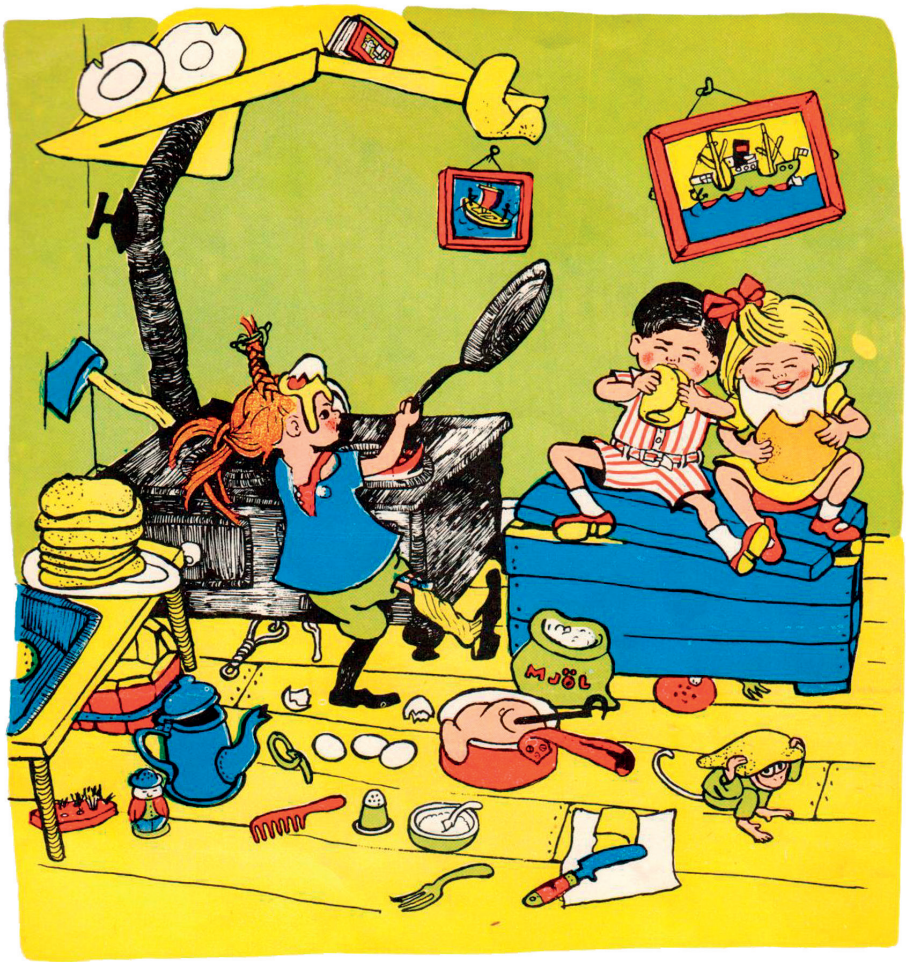


Bild 5: Illustration Ingrid Vang Nyman, *Känner du Pippi Långstrump?*

07
3313

Till Karin
på 10-årsdagen
den 21. 5. 1944
av
Mamma.

BOKEN

OM

PIPPI LÅNGSTRUMP

nedskriven på begäran av min dotter Karin

av hennes moder.



Ur-Pippi

Originalmanus

av ASTRID LINDGREN
med förord av KARIN NYMAN och
kommentarer av ULLA LUNDQVIST

Bild 6: Pärbild Astrid Lindgren, *Ur-Pippi*.

KAPITEL 4

Ur-Pippi i bild

På framsidan till boken Ur-Pippi syns en figur som läsaren kan känna igen på dess röda flätor och stora skor. Framsidan är en datorbearbetad kopia av försättsbladet till det första manuskriptet om Pippi. Den gestalt vi ser här är både bekant och obekant och inbjuder till en sammansatt blick av blandad igenkänning och undran. För att kunna få ett grepp om denna komplexitet kan vi ta hjälp av Walter Benjamins dikotomi mellan den intentionssökande och den upplevande blicken. Vad den senare kan skänka ett ting är en aura, en särskild lyskraft. Aura är således inte en egenskap hos objektet utan en kvalitet som bara kan ges av själva blicken. Aura visar på bildmötets särskilda intensitet. I detta kapitel knyter jag detta begrepp till reflektioner om mötet mellan bild och blick.

År 2007 kom boken *Ur-Pippi*. Betrakta nu framsidan härintill [bild 6]. Vi ser en gänglig gestalt med långa röda flätor. Bokens titel pekar ut figuren som "Ur-Pippi". Bara för den som tycker sig veta att flätor är kvinnliga attribut blir figuren alldeles avgjort en flicka och "Pippi" ett flicknamn. Men även om två rosetter tvingar kvar det röda håret i prydliga flätor, står dessa flätor "helt sonika rakt ut från huvudet" som i protest mot sådana kategoriseringar.²²⁸ Figuren är lång men hennes klänning så kort att den lika gärna kunnat

²²⁸ Mia Österlund, "Långstrumpan var århundradets maktflicka," s. 63; jfr. Mia Österlund, *Förklädda flickor*, s. 43

vara en tröja om den inte hade kompletterats med två olikfärgade strumpor i stället för ett par byxor. Det blåfärgade tyget över figurens skuldror framhäver deras bredd och styrka genom kontrasten mot klänningens röda tyg. Med vänster hand kavat vilande mot midjan höjer pärmbildens Pippi höger hand till hälsning. Hon lyfter ena benet som för att ta ett steg mot betraktaren, till synes utan att låta sig hindras av sina stora skor.

Pärm bilden är en kopia av den illustration som prydde försättsbladet till det första manuskriptet om Pippi Långstrump från 1944 [bild 7]. Välkänt numera är att förlaget Bonniers refuserade manuskriptet och gick miste om en mångmiljonaffär i det som har kallats århundradets största litterära kap. Astrid Lindgren sägs ha ritat figuren själv innan hon gav de 75 maskinskrivna pappersarken till dottern Karin på tioårsdagen ”i en snygg, svart samlingspärm” krigsåret 1944.²²⁹ Vid författarens 100-årsjubileum 2007 publicerade förlaget Rabén & Sjögren manuskriptet. Avsikten var att ge ”läsare som så önskar möjlighet att följa hur den numera världsberömda barnboksgestalten började sin bana.”²³⁰ Då hade redan Ulla Lundqvist använt illustrationen som pärm bild på sin avhandling *Århundradets barn* (1979).

En urpunkt

Boken *Ur-Pippi* gavs samma namn som barnlitteraturforskaren Ulla Lundqvist myntat med ”Ur-Faust” i åtanke.²³¹ Här pekar redan titeln ut figuren som en *urpunkt* för en kommande kavalkad av Pippi-gestalter. Därmed blir det också klart att pärm bildens Pippi-gestalt är något genuint autentiskt som senare illustratörer utvecklar på ett mer professionellt och elegant vis, till exempel när Ingrid Vang Nyman ”driver upp” Pippis röda flätor ”i vinkel och nyttjar dem som en sorts korrktingsvisare i bilden”.²³² Med Hannah Arendt och hennes tankar om natalitet kan vi konstatera att här *föds* en ny gestalt och träder in i barnlitteraturens värld. En förutsättning för topiska framträdandeformer är det offentliga rummet. Arendts arbete är centrerat kring frågan om hur man kan upprätta ett offentligt rum där

229 Jfr. Ulla Lundqvist, ”Kommentarer,” s. 110.

230 Karin Nyman, ”Förord,” *Ur-Pippi*, s. 10.

231 Ulla Lundqvist, *Århundradets barn*, s. 100.

232 Gunna Gråhs, ”Jag såg en flicka...,” s. 54.

människor kan förhandla om politiska frågor i samförstånd. För henne är detta rum en "immerwährende Bühne" (en scen). Politik är därmed estetisk, en form av förkroppsligat handlande (*aisthesis*).²³³

I detta kapitel diskuterar jag Ur-Pippi-figuren som något unikt, både som något nytt och enastående och som en första början på en tradition. På så sätt får Ur-Pippi-gestalten en självklar plats som en utgångspunkt för ett återkommande mönster och samtidigt väcker den en förundran genom att den "konfronterar oss direkt och oundvikligt" som en ny och annorlunda visuell gestaltning av Pippi.²³⁴ Medan den senare aspekten situerar figuren i en temporal kedja som den första av många kommande nyteckningar understryker den förra den dynamiska upplevelse när denna nya gestalt tycks komma emot oss. Mer retoriskt kunde man säga att här uppstår ett *topos*.

Barnlitteraturforskare har tagit fasta på denna senare aspekt när de diskuterar Ur-Pippi-figuren som en början på en tradition. De har sökt efter förebilder till Pippi i litterära klassiker som L. M. Montgomerys *Anne på Grönkulla* (1908) och Lewis Carrolls *Alice i Underlandet* (1870) men också i en pedagogisk debatt om det fria barnet.²³⁵ Denna första Pippi har också tolkats som ett svar på tidens avhumanisering, där Pippi blir mer än "en fingerdocka", ett svar på "krigets brutalitet och ondska" gestaltad med "godhet, givmildhet och gott humör."²³⁶ Astrid Lindgren skrev det första manuskriptet om Pippi, som sagt, krigsåret 1944. Jag vill däremot betona den förra aspekten, när jag pekar på själva upplevelsen.

Ett tidsdokument

Låt oss nu se lite närmare på bokomslagets framsida. I dess grafik bryter maskinskrift och datorgenererad skrift mot varandra på ett lite förbryllande sätt. Hur ska vi hantera den spänningen? I blickens sökande över en bildyta använder betraktaren alltid minnet som orienteringshjälp. Vi söker

233 Hannah Arendt, "Kultur und Politik," s. 277f; Hannah Arendt, *Vita activa*, s. 191, 200.

234 Hannah Arendt, *On Revolution*, s. 13; jfr. Monika Fareld, "Temporalt ansvar mellan minne och glömska," s. 147; jfr. Frida Buhre, *Speaking Other Times*, se särskilt kapitel 7.

235 Helene Ehriander, "Nubban och Pippi," s. 118; Åsa Warnqvist, "Under körsbärsträdet sitter Anne," ss. 103-121.

236 Jens Andersen, *Denna dagen ett liv*, s. 183f.

efter det vi uppfattar som välkänt, men själva anledningen till detta sökande är en förundran. Varför ser Pippi inte ut som vi är vana vid?²³⁷ Idag är Pippi inte en främmande utan en bekant gestalt, även om vi måhända är mer vana vid att möta henne i Ingrid Vang Nymans visualisering. Ändå räcker ett par röda flätor och ett par stora skor som synekdochiskt tecken för Pippi. I detta hänseende svarar figuren mot våra förväntningar. Hon är dessutom iklädd ett par långa strumpor, precis namnet ”Långstrump” ger en antydning om. Likväl finns det något främmande hos henne.

Det är visserligen ovanligt att möta Pippis blick rakt framifrån och likaså att hon vinkar till mig som betraktare. Men det främmande har också att göra med att vi i samspelet mellan pärmens gulnande kolorit och huvudrubrikens moderna skriftbild animeras att tolka boken som en återutgivning av ett historiskt dokument. Den bleknade koloriten väcker minnet av ett skrivblock av äldre slag. Upplevelsen av ett tidsdokument förstärks av att boken har försetts med två titlar, ”Ur-Pippi” respektive ”Boken om Pippi Långstrump”. De bidrar till spänningen mellan ett betraktandets nu (betraktarens tid) och färdigställandets då (när Astrid Lindgren tecknade en figur på ett försättsblad till en manuskriptsbunt). Titlarna kan inte hierarkiseras i en överordnad och underordnad utan tycks i stället bägge vara huvudtitlar. Den fetstilta titeln är placerad underst. Den tunnstilta är placerad överst. Dubbeltiteln understryker intrycket av något särpräglat, vilket bekräftas av att den ena titeln inte verkar vara tryckt utan maskinskriven.

Visualiseringen av en föråldrad teknologi ger ett nostalgiskt skimmer åt bokpärmerna. Den fetstilta titeln förankrar boken däremot i nutiden. Dess blå bokstäver får den längre och till synes äldre titeln att blekna så att den nästan smälter samman med bakgrunden, trots att bokstäverna är emfatiskt understruken. Dock lyfter den modernare ettordstiteln fram pärm bildens lekfullhet när kurvaturen till typsnittet ”Cambria” understryker det lite kantiga mönstret i Pippifigurens klänning. Samtidigt framhäver den marinblå färgen det blåfärgade tyget över figurens skuldror. Tack vare detta

237 Denna fråga har barnlitteraturforskare ställt sig i jämförelse mellan Ur-Pippi-figuren och Ingrid Vang Nymans visualiseringar och den nioåriga flicka som beskrivs i manuskriptet, se Magdalena Gram ”Ingrid Vang Nyman, barnboksillustratör,” s. 22; Ulla Lundqvist, *Århundradets barn*, s. 100; Surmatz, *Pippi Långstrump als Paradigma* s. 109, Vivi Edström, *Kvällsdoppet i Katthult*, s. 72.

samspel mellan Pippi-figuren och dubbeltiteln ger framsidan intryck av att vara en reproduktion. Vad vi möter här tycks vara en presentation av ett historiskt dokument. Att den maskinskrivna titeln finns kvar blir då ett slags markör till bokens läsare om dess värde. Framsidans autenticitet förstärks också av två dedikationer. Högst upp i högra kanten har någon för hand skrivit en personlig tillägnan till sin dotter ”Till Karin på 10-årsdagen den 21.5.1944 av mamma” med rödpenna. I ålderdomlig skrivmaskinsskrift står ”nedskrivna på begäran av min dotter Karin av hennes moder”.

Medan den första betydligt mer personligt hållna dedikationen markerar att boken är en present, pekar den senare på barnet som uppdragsgivare till nedskriften. Valet av ordet ”moder” i stället för mamma markerar dessutom ett formellt avstånd, samtidigt som det kan tolkas som en humoristisk-ironisk blinkning från skribenten till den tilltalade. Dedikationerna visar också på Pippis dubbla publik: barnet och den vuxna. Även om Karins namn nämns i de två dedikationerna är det bara i den första personliga dedikationen som barnet tilltalas direkt, medan det bara omtalas i den andra dedikationen då denna vänder sig till en tredje person. Den senare dedikationen vänder sig till den vuxna läsaren (först eventuellt en förläggare och sedan en samtida läsare) som kan behöva informeras om skribentens familjeförhållanden.

Om pärmbilden tolkas tillsammans med den personligt hållna hälsningen blir den till en munter lek mellan två som står varandra nära. Pippis hälsande hand blir då till en hälsning till ett älskat barn, dottern Karin. Tolkas pärmbilden i relation till den andra dedikationen omfattar hälsningen även den vuxna och dedikationen får en dubbel funktion. I relation till den vuxne betraktaren tycks pärmbilden konstatera: ”Så här såg Pippi ut innan Pippi äntrade barnboksscenen 1945.”

Aura på två sätt

Ur-Pippi-figurens särskilda karisma kan beskrivas som *aura*. Aura har tolkats som en egenskap ett objekt besitter i högre eller lägre utsträckning, men det kan också tolkas som en manifestation av blickens särskilda intensitet.²³⁸ Den

²³⁸ Konstanios Vassilio, ”The Aura of Art After the Advent of the Digital,” s. 158f.

Till Karin
på 10-årsdagen
den 21. 5. 1944
av
Mamma.

BOKEN

OM

PIPPI LÅNGSTRUMP

nedskriven på begäran av min dotter Karin

av hennes moder.



Bild 7: Astrid Lindgren, manuskript "Ur-Pippi".

förra tolkningen av begreppet brukar nämnas i samtal om vad som händer med den unika upplevelsen i massproduktionens tidevarv, när ett original kopieras och sprids till sammanhang för vilka de inte först var tänkta. Denna tolkning utgår från en gängse utläggning av Walter Benjamins reflektioner i essän *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), där han konstruerar en marxistisk konstteori.²³⁹ Benjamins målsättning är att utveckla den politiska dimensionen av det ”bildliga”. I en historisk genomgång redogör han för hur bilder har lyfts ut ur sitt ursprungliga sammanhang och kommersialiserats. Medan bilder från början hade en rituell funktion bundet till ett specifikt sammanhang har de i och med den nya reproduktionstekniken gjorts tillgängliga för en större publik.

Överför jag detta resonemang till Ur-Pippi-figuren blir skillnaden mellan den tecknade figuren på framsidan av manuskriptet och bokens pärmbild att den förra är ett unikat medan den senare är en bearbetning av detta unikat, eller som Benjamin uttrycker i svensk översättning ”engångskaraktär och varaktighet är lika intimt associerade i den senare som flyktighet och möjlighet att upprepa i den förra.”²⁴⁰ Boken kan man ta med sig ut i trädgården en vacker sommardag tillsammans med en kopp kaffe, medan manuskriptet befinner sig i ett privat ägo. Som massproducerad vara har boken ett mycket litet ekonomiskt värde och det gör därför inget om jag råkar spilla lite kaffe i den. Jag kan köpa ett nytt exemplar av samma sort. Manuskriptet får jag däremot bara bläddra i om jag får särskild tillåtelse. Medan manuskriptets Pippi-figur antas ha ett värde ”i sig själv” (den var först), tillskrivs bokomslagets Pippi-figur bara ett betingat värde som kopia, utifrån sin likhet med originalet. Om jag lämnar spår i manuskriptet genom att till exempel rita en mustasch på den Pippi-figur som pryder framsidan, blir jag inte bara ekonomiskt ersättningspliktig, jag förstör också något som på grund av sin särställning antas ha ett oersättligt kulturvärde.²⁴¹

Tolkas *aura* så kunde begreppet bli en utgångspunkt i en diskussion om vad som händer med vår blick på Pippi när hon kommersialiseras. Denna fråga kunde sedan kopplas till en vidgad tematik: Barnlitteraturen som

239 Miriam Bratu Hansen, ”Benjamin’s Aura,” s. 338.

240 Den svenska översättningen är hämtad ur: Walter Benjamin. *Konstverket i Reproduktionsåldern*, u.s.

241 John Berger diskuterar bilder och värdefrågor i *Ways of Seeing*, s. 21.

socialisationsverktyg på en *kommersiell varumarknad*. Men Benjamins resonemang handlar inte bara om ekonomiska värdefrågor utan om blicken sensibilisering inför världen. Han reflekterar över blickens upplevelse av ett slags förtätad tid och hur vi kan bli varse det särskilda i vardagslivets monotona rytm.²⁴² Han knyter därmed *aura* till *kairos*, det förtätade ögonblicket (då en upplevelse får en särskild strålgans). Det rör sig om en intensitet som kan bero på en (åter-)upptäckt av något redan betraktat, *déjà-vu*.²⁴³

För att förstå den senare tolkningen av begreppet kan vi se på dess *etymologi*. *Aura* är ett latinskt ord med grekiska rötter. Begreppet är mångtydigt och betyder både luftdrag, fläkt, vind och ljusglans, skimmer.²⁴⁴ Aurora, gryningens gudinna, tar upp dessa bägge betydelse genom att kombinera morgonsolens glans med den vindfläkt som brukar komma vid gryningen.²⁴⁵ *Aura* är blickens övervinnande av distans, inte en egenskap som ett objekt besitter i sin egen rätt. Vad aura övervinner och upphäver är tidens linjära förlopp genom en överraskande intensitet. Aura blir därmed det intensiva ögonblick då allt står stilla i ett lysande ändlöst nu.²⁴⁶ Denna tolkning av begreppet knyter det till ett minnesprojekt, som ett återupplivande av något välbekant, eftersom minnet är en förutsättning för *kairos*, som en sammanpressning av tidens linjära förlopp.

I sina reflektioner om barns läsning beskriver Benjamin receptionsakten som ett möte i tid.²⁴⁷ Bokläsning blir inte bara ett möte i tid i den betydel-

242 Walter Benjamin talar om "Die Sprache der Dinge" i essän "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen". Han frågar "Was wäre, wenn die Dinge sprechen könnten? Was würden sie uns sagen? Oder sprechen sie schon und wir hören sie bloß nicht? Und wer wird sie *übersetzen*?" u.s.

243 Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire," s. 646.

244 Svenska akademins ordböcker. Uppslagsord *Aura*.

245 Walter Benjamin knyter begreppet till en naturupplevelse när han skriver skriver: "An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen" i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, s. 15.

246 Hannah Arendt, *Vita activa*, s. 175. Arendts reflektioner över den medkännande blicken kan tolkas som ett svar på Benjamins tankar runt *aura*.

247 Walter Benjamin förklarar att han vill spränga "das Kontinuum der Geschichte" för att ställa den kairotiska upplevelsen i dess ställe i "deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet" i "Über den Begriff der Geschichte". Hans tolkning av *kairos* ligger mycket nära Paul Tillich's, se not 224.

sen att en bok, liksom *Ur-Pippi*, kan tolkas som ett dokument över en svunnen tid utan också för att den kan beskrivas som ett möte som utvecklar sig i tid. Medan Benjamin knyter den förra blicken till *kronos*, tidens linjära förlopp, hör den senare blicken till *kairos*, tidens förtätade intensitet.²⁴⁸ Aura är det intensiva frambesvärjandet av minnen i den förkroppsligade form som begreppet *aisthesis* fångar. Genom blickens kroppsliga medverkan behöver de ting som tillskrivs aura inte ens vara närvarande.

Vi påminns om Marcel Prousts skildring av den berömda madeleinekakan i romansviten *À la recherche du temps perdu*. Minnet av kakan doppad i lindblomste väcker i sin tur minnen och gör det möjligt för protagonisten att i en fokuserande akt återuppleva barndomens dofter, smaker och hörselintryck.²⁴⁹ Han minns sina barndomssomrar i Combray. Det intensiva minnet av kakans smulighet och dess doft hamnar i fokus för att sedermera träda undan och bli till en fond mot vilken andra smaker, dofter, ljud och synintryck kan stiga fram.

Tolkningsögonblickets dilemma

När vi frågar varför Ur-Pippi-figuren ser ut som den gör har vi lämnat själva upplevelsen bakom oss och vill nu ta reda på dess orsak. Mot denna intentionssökande blick ställer Walter Benjamin som sagt en upplevande blick. Denna senare blick dröjer sig kvar i själva upplevelsen i stället för att skynda vidare. I dess dröjande möte med det betraktade fångas tingets särskildhet. Medan den förra blicken förknippas med en närhet, markerar den senare en distans och ett behov att underordna våra upplevelser en mer övergripande ordning. Barnets blick är en utforskande blick. Det som triggar igång denna blick är en upplevelse av att något är unikt och eget, som när Ur-Pippi-figurens hälsande hand genombryter ett förväntat mönster.

²⁴⁸ Debra Hawhee förklarar: "In short, chronos measures duration whilst kairos marks force" i *Bodily Arts*, s. 66; jfr. John E. Smith. "Time and Qualitative Time," s. 47.

²⁴⁹ Marcel Proust konstaterar: "Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul!" i *À la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*, s. 2. Benjamin översatte tillsammans med Franz Hessel Prousts verk till tyska. Han diskuterar också författarskapet i "Zum Bilde Prousts," s. 356.

Barnlitteraturforskare har tolkat Benjamins reflektioner runt den dubbla blicken som en sociologisk studie och som en kritik mot ett auktoritärt samhälles krav på ”verkliga” barn. I takt med att det läsande barnet socialiseras tvingas det ge upp sin medkännande blick på världen för ett mer rationellt och distanserat betraktelsesätt.²⁵⁰ Det lär sig att prioritera en blick-art framför en annan. Om Benjamins reflektioner tolkas så blir barnböcker bara en tillflyktsort för Tommyar och Annikor, där de kan leva ut sina hemligaste önskningar för att sedan återgå till ordningen. Men Benjamins essä är inte främst en sociologisk undersökning. Den som förväntar sig att han använder barns litteraturläsning för välavvägda reflektioner om vad det innebär att tillägna sig ett språk eller om barns förhållande till boken kommer bli besviken. Hans fokus gäller blicken.

”Barnet” är här liksom i Benjamins övriga essäer och skrifter bara en tankefigur (även om han också skrev texter till konkreta barn).²⁵¹ ”Barnets blick” blir en metafor för den obändiga kreativa blick som förmår se utforskade möjligheter även i de mest vardagliga bestyr. Hans reflektioner runt ”barnets blick” hade kunnat avfärdas som en modernismkritisk nostalgikers, om det inte vore för att han har ett allvarligt ärende. Visserligen tar Benjamins tankar sin utgångspunkt i en romantisk föreställning om en prelapsär värld (före ”syndafallet”), en ursprunglighet som föregår kravet på social anpassning.²⁵² Han reflekterar runt blickens etiska ansvar att engagera sig i sin omvärld.

I Benjamins reflektioner runt barnets läsning handlar det om en beskrivning av ett ännu inte funktionaliserat förhållande till boken eller tingen runt omkring oss. För att exemplifiera, i ett brev till Theodor W. Adorno berättar han om sin barndoms semestrar. Oavsett vilken fantastisk plats familjen än besökte brukade Benjamins tre år yngre bror Georg konstatera att nu hade man på sin semester bockat av ännu en ort i raden över platser som måste ses. I stället för att häpnas över den främmande platsen och dess annorlunda klingande ortsnamn blev den bara en av flera på en

250 Klaus Doderer, ”Walter Benjamin als Sammler von Kinderbüchern”; Jack Zipes, ”Walter Benjamin,” s. 2; Anastasia Chournazaidi, ”Theory in Modern Education,” s. 395.

251 Klaus Doderer. ”Walter Benjamin als Sammler von Kinderbüchern”.

252 Bruno Salzani, ”Experience and Play,” s. 175.

lång lista.²⁵³ Som brodern hade förlorat intresset för platsen riskerar vi också att göra avkall på en empati inför varandra i den rationella blickens krav på distans. Med sitt exempel visar Benjamin att hans sympatier gäller den engagerade blicken. Vi påminns om Arendts begrepp *natalitet*. Den formgivande blicken uppmärksammar det enskilda i en strid ström av visualitet och just därför sätter den sig till motvärn mot givna mönster och förutsägbara former. Detta motvärn blir en form av politisk handling.

Med sitt exempel om brodern Georg varnar Benjamin också för att när vi låser vår blick till *ett* perspektiv blir vi samtidigt blinda för andra perspektiv. Hans farhågor var personligt motiverade av de erfarenheter som till sist drev honom i landsflykt. I sin stora studie om 1800-talets gallerior i Paris, beskriver han hur kapitalismen producerar ett bländverk (*fantasmagori*) som döljer den brutala verkligheten.²⁵⁴ Även när vi vänder bort blicken eller väljer att blunda är vi ansvariga för hur vi ser på andra och vår omvärld. För honom möjliggör barnlitteratur ett erövrande och återerövrande av en blick som sätter sig till motvärn mot det monotona upprepande som söver ner vår känslighet.

Vad som gör det särskilt intressant att lyfta in Benjamins reflektioner runt den upplevande blicken i en avhandling om Pippi är att de stämmer väl överens med den syn på barns kreativitet som vi möter i Astrid Lindgrens egna texter, både i hennes barnböcker och i hennes reflektioner över läsfröjder.²⁵⁵ Dessa reflektioner kan tolkas som ett slags manifest över poesins kraft. I sagosamlingen *Sunnanäng* (1959) skapar flickan Malin världen ”ny och skön” när hon planterar den ärtan i potatisåkern som blir till en spelande lind.²⁵⁶ Detta barn blir en poetisk aktör. Det blir en metafor för den obändiga kreativitet som förmår se utforskade möjligheter även i de mest vardagliga bestyr.

253 För Walter Benjamins brev till Adorno se *Briefe*, s. 125.

254 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GSV 2, 1255f.

255 Se till exempel Astrid Lindgren, *Det gränslösaste äventyret*.

256 Vivi Edström resonerar om Astrid Lindgrens syn på den estetiska upplevelsens kraft i *Det svänger om Astrid*, s. 146.

En poetisk aktör

För Benjamin blir det fantasifulla barnet som berör och utforskar världen en sinnebild för en etisk blick som tar ställning mot den likriktning som den utsätts för. Detta barn är samtidigt också en poetisk aktör. Även textens Ur-Pippi gör verbalt motstånd mot vuxenvärldens försök att uppfostra henne. ”Var hälsade små rutiga barn” hälsar hon Tommy och Annika frejdigt första gången hon ser dem.²⁵⁷ Hälsningen bryter våra förväntningar på ordval. På svenska kan vi ju säga ”gråmelerat” eller ”beige” men inte ”smårutigt” för att beteckna något konventionellt och trist. Men Pippi uttrycker sig just så och när hon gör det visar hon också ett slags valfrihet.

Pippis hälsningsfras understryker i sin slängiga nonchalans hennes provokativa karaktär och det avväpnande utmanande med henne när hon gäckar allt inrutat och småborgerligt ”kleinkariert.”²⁵⁸ En likande provokation ryms också i Benjamins blickkoncept. Han menar att blicken kan göra motstånd mot invanda förväntningar genom att engagera sig i det betraktade. Till skillnad från mer rutiga naturer räds textens Ur-Pippi inte auktoriteter. Hon utmanar vuxenvärldens krav på samtalskonventioner genom sina nonsens-kommentarer. Hon har en förkärlek för absurda ramsor som ”Sov, lilla vännen, si ölet är slut/men utav snus finns här ännu en strut/åt gamla hyggliga morfar!”²⁵⁹ Hon skanderar och rimmar på ett sätt som läsaren inte är van vid från andra barnböcker.²⁶⁰ Under sitt besök i skolan vilar hon huvudet mot bänkklocket med kommentaren ”Väck mig, när du har förmanat färdigt.”²⁶¹

Ett exempel på Pippi som *indecorum* är det fullständigt osammanhängande lovtal hon ”oförberedd” håller över Erik XIV på sin egen födelsedag. Det kan tolkas som en parodi på tidens många politiska tal.²⁶² Efter att ha

²⁵⁷ Astrid Lindgren, *Ur-Pippi*, s. 15.

²⁵⁸ Ulla Lundqvist menar att man bara kan gissa sig till vad Lindgren avsåg med uttrycket ”rutiga barn” i ”Kommentar.” *Ur-Pippi*, s. 37. Själv undrar jag om inte ”rutigt” kan vara en direkt översättning av tyskans *kleinkariert* (”smårutigt”), i betydelsen småborgerlig och inskränkt.

²⁵⁹ Astrid Lindgren, *Ur-Pippi*, s. 23.

²⁶⁰ Vivi Edström, *Barnbokens form*, s. 87; Maria Nikolajeva, *Power, Voice, and Subjectivity in Literature for Young Readers*, s. 51.

²⁶¹ Astrid Lindgren, *Ur-Pippi*, s. 37.

²⁶² Astrid Surmatz, ”International Politics in Astrid Lindgren’s Work,” s. 28.

klättrat upp på en stol, slagit ut med ena handen i en imponerande gest äskar hon tystnad med frasen ”Mina damor och herrar!”. Sedan avverkar hon kort kungen ”som levde kaspar för länge sen i Sverige” för att hålla ett tal i rasande tempo. Genom sin vilda temaväxling blir det en galopperande flykt från varje tanketråd. ”Krokodiler är inte på långt när så beskedliga som lammungar. Lammungar har ull och säger bä. Bä bör en snäll flicka inte säga åt gamla tanter, för då tror dom, att hon vill retas.”²⁶³ Ramsan har en omisskännlig klangfärg av Falstaff fakir, banalitet blandat med skolboksexempel.²⁶⁴ Talet blir en drift med föreställningen om verket som en organisk helhet, ett uttryck för en sorts ”vision du monde”. I stället blir det avvikande och främmande, det som inte riktigt passar in i bilden, centralt.

Exemplen är bara några av flera på Ur-Pippis verbala retorik som utmärks av oväntade krusprång. Ulla Lundqvist ser en stilutveckling från det första manuskriptet *Ur-Pippi* jämfört med den första barnboken om Pippi; ”en skärpt språklig disciplin” och ”en finare anpassning” till barnläsarna.²⁶⁵ I förra kapitlet ”På språng genom cirkusmanegen” tog jag upp hur Pippis cirkusbesök kommer igen i ny form i bok efter bok. Vad jag då inte nämnde var att omarbetningarna av manuskriptet är tämligen omfattande. Astrid Lindgren skrev om cirka en tredjedel innan Rabén & Sjögren tryckte boken.²⁶⁶ Böckernas ledmotiv, med Pippi som en *puella aeterna*, ”den eviga flickan” (en motsvarighet till *puer aeternus* ”den evige gossen”) kom först att utarbetas i senare böcker.²⁶⁷ Denna Pippi leker med språkliga konventioner lika oförväget som hon svingar sig i skolsalens taklampa när hon gör sorti efter sitt skolbesök innan hon tar avsked med repliken: ”uppriktigt sagt, har jag inte tid med såna här barnsligheter i fortsättningen.”²⁶⁸

En förutsättning för läsarens upplevelse av det normbrytande hos denna märkliga flicka är att minnet triggas igång. Om så inte är fallet uteblir också *aura-effekten*. Begreppet är mitt eget, men jag använder det i analogi med

263 Astrid Lindgren, *Ur-Pippi*, s. 101.

264 Ulla Lundqvist, *Århundradets barn*, s. 110.

265 Ibid, s. 147.

266 Ulla Lundqvist, ”Kommentar.” *Ur-Pippi*, s. 115.

267 Maria Nikolajeva, ”A Missunderstood Tragedy,” s. 59.

268 Astrid Lindgren, *Ur-Pippi*, s. 40.

Roland Barthes ”realitetseffekt” (*l'effet de réel*).²⁶⁹ Medan denna effekt visar på det välbekanta, utlovar aura-effekten den nyhetens nervkittling som rymms i *det främmande* och radikalt annorlunda. Båda begreppen är knutna till *enargeia*, bildmötets energiladdning. För att ge ett exempel när aura-effekten kommer av sig: En treåring som jag känner konstaterade att figuren på framsidan till boken Ur-Pippi omöjligt kan vara Pippi, eftersom hon inte har en ficka på sin klänning. Barnet utgick i sin tolkning från en visuell generalisering av karaktären såsom figur iklädd klänning med ficka och värderade bilden utifrån dess förmodade Pippi-egenskaper.

Även om den som upplever Ur-Pippi-figurens unicitet kanske inte gör det med samma intensitet som Prousts protagonist, förutsätter dess aura-effekt en minnesprocess. Dess aura-effekt kan för vissa ha att göra med att de minns hur det brukar berättas om hur Pippi kom till.²⁷⁰ Dottern Karin var sjuk och sängliggande och bad sin mamma berätta om ”Pippi”. Vid ett senare tillfälle, när Lindgren själv låg i soffan i vardagsrummet efter att ha stukat foten på hal is i Vasaparken skrev hon ned berättelserna. Först stenograferade hon dem och sedan renskrev hon texten på sin skrivmaskin. Den betraktare som minns denna episod kan komma att återerinra sig den när hon ser boken. Hon kan ge detta minne färg genom att lägga till personliga minnen.

Pippi som vagabond

För Walter Benjamin är den engagerade blicken en kringströvande blick som ger sig tid att försjunka i en färgs förflyttning över bildytan. Denna blick kännetecknas av en känsla av förundran inför det ”nya” och ”främmande”. Den har en förmåga att se på det vardagliga och till synes triviala som om det var första gången. Denna blick upplever, i stället för att bara skynda över det betraktade för att bekräfta eller revidera en förförståelse.²⁷¹ För fånga min upplevelse av det främmande med Ur-Pippi-figuren kan vi med Vivi Edström jämföra den med Charlie Chaplins filmkaraktär ”vaga-

²⁶⁹ Roland Barthes, ”L'effet de réel,” s. 26.

²⁷⁰ Vivi Edström, *Kvällsdoppet i Katthult*, s. 73.

²⁷¹ Walter Benjamin skriver: ”Ganz besonders aber und immer lesen die Kinder so: einverleibend, nicht sich einfühlend. Ihr Lesen steht im innigsten Verhältnis viel weniger zu ihrer Bildung und Welterkenntnis als zu ihrem Wachstum und ihrer Macht” i ett brev till vännen Theodor W. Adorno ur sin exil i Paris 1940. Citerat ur *Kinderliteratur*, s. 257.

bonden”, the Tramp.²⁷² Gemensamt för dessa gestalter är att också de kan tolkas som flanörer: Chaplin i ett alienerat teknologiserat samhälle och Pippi i en småstadsidyll. På samma sätt som Chaplin och Pippi genom sin klädsel och sina yviga gester kan sägas utmana de konventioner som entydigt försöker placera dem inom givna mönster opponerar sig också den blick Benjamin talar om mot sin tilldelade roll och krav på avstånd.²⁷³

En jämförelse mellan Pippi och Chaplins vagabond säger inte bara något viktigt om dessa karaktärer utan också om blickens motstånd och dess pendlande rörelse mellan att känna igen sig och förundras. I blickens uppvärdering av objektet till ett ting tillskriver blicken artefakten en aktivitet. Den flanerande blicken premierar det avvikande och främmande, det som inte hör samman och inte heller låter sig sammanfogas. Därmed uppmanar blickens det givna och inrutade. Överför vi detta resonemang till Ur-Pippi-figuren kan vi tala om hur det motsägelsefulla i tröjklänningen, som lika gärna kan vara en tröja som en klänning, och de stora skorna ger Ur-Pippi-figuren ett clownartat utseende. I blickens till synes slumpvisa sammanfogande kan kläddetaljer bli en poäng i sig själva. De främmandegör det invanda med följderna att blickens ser på det ”välbekanta” med nya ögon.

Det välkända blir därmed ett filter genom vilket betraktaren ser Ur-Pippi och samtidigt en fond mot vilken det nya och oväntade framträder. På samma sätt blir Chaplins alltför små hattar, lilla mustasch som knappt täcker överläppen och en vaggande gång en unik kombination av särskiljande element som var för sig är välkända, men i sin kombination likväl något främmande och unikt.²⁷⁴ Ur-Pippi-figuren, liksom Chaplins karaktär vagabonden, får oss att ”öppna blicken” för att uppleva färgernas lyster och blyertsstreckens gråskala och påminner oss samtidigt om alternativa sätt att se på världen.

272 Vivi Edström, *Barnbokens form*, s. 83.

273 Mia Österlund, ”Att formge en flicka,” s. 182.

274 Andreas Becker, ”Entäusserung als Schauspiel,” s. 130f; Béla Balázs talar om ”Komik der reinen Visualität, die in der Dastellung selbst liegt” i *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, s. 131.

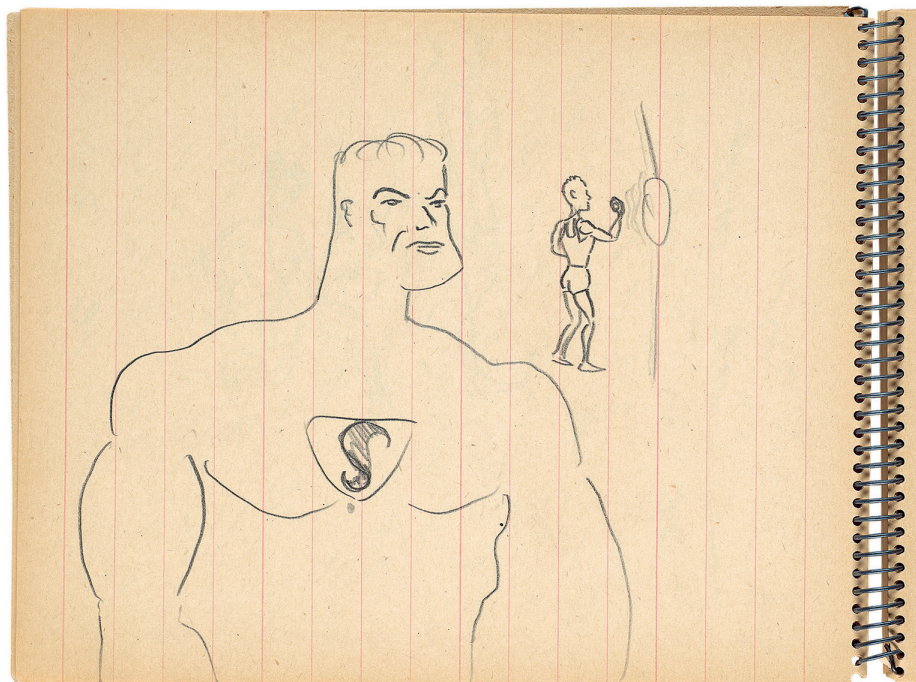


Bild 8: Skiss, Stålmannen i Lindgrens stenogramblock.

Ett barns teckning?

Ur-Pippi gestalten har diskuterats som om den hade en entydig (om än dold) intention, men *tänk om* den bara är ett hastverk utan uttalad avsikt – eller om den inte bara tecknades av författaren själv utan också av hennes dotter. Det har ju sagts att teckningen är Lindgrens ”egen festliga teckning.”²⁷⁵ Men Ur-Pippi-figurens flyende haka får mig att undra. Vid en direkt jämförelse mellan pärm bilden och andra teckningar som Astrid Lindgren ritade under samma tid i det stenogramblock i vilket hon nedtecknade berättelserna om Pippi, kan betraktaren dessutom läsa in en alternativ tillkomstshistoria. Bland alla stenografiska tecken tar en Stålmannen-figur med påfallande bred bringa och tydligt markerad haka plats [bild

²⁷⁵ Ulla Lundqvist, ”Kommentarer,” s. 110; jfr. Magdalena Gram, ”Ingrid Vang Nyman, barnboksillustratör,” s. 22; Astrid Surmatz, *Pippi Långstrump als Paradigma*, s. 109.

8]. I synnerhet är det formen och placeringen av Ur-Pippis mun som överraskar, eftersom den visar på en oerfaren hand. Liksom figurens kraftigt röda hår får röd lyster i relation till de tunna blyertslinjer som markerar dess ansikte tycks munnen så mycket bredare och rödare på grund av en undflyende haka. Munnen är halvöppen och blottar tydligt markerade tänder. På grund av blyertspennans skuggning tycks tänderna nästan grå, i synnerhet för den läsare som förväntar sig en Pippi med ”mycket bred mun med friska, vita tänder.”²⁷⁶

En jämförelse med stenogramblockets figurer kan få oss att undra om inte Ur-Pippi-figuren har tecknats av en vuxen som försökte rita som ett barn eller av ett barn och en vuxen i samarbete, där den vuxne först ritat figurens konturer i blyerts för att därefter låta barnet fylla i med färgpennor. Som ett verk av författaren antas figuren säga något om hur hon ville att Pippi skulle tecknas och förstås. Om det i stället vore Karin som ritat figuren skulle det ha understrukt samarbetet mellan mamma och dotter och den kreativa dialog som kan vara en förutsättning för mycket skapande, där det nya framträder mot bakgrund av det välkända. I retoriska sammanhang talar vi som sagt om *inventio* och *imitatio* för att visa hur det nya alltid uppträder mot en bakgrund av det redan givna. Med Hannah Arendt kan vi i stället tala om *natalitet*, för att understryka hur något nytt kan ”födas” i dialog med det som varit.

Tar vi fasta på Benjamins reflektioner runt barnets blick blir frågan inte längre vad Lindgren kan ha velat med figuren eller om den verkligen tecknades av henne utan *hur* figuren utmanar betraktarens blick. Utgick vi från den gängse tolkningen av *aura* som en fråga om *konstnärsvärde* kunde vi tala om att figuren förlorade sin unika ställning som en första visualisering av en erkänd författare och i stället blev en helt vanlig barnteckning om Karin hade ritat den. Barnets blick är en utforskande blick som söker sig bortom det som kan tyckas givet. I mötet mellan bild och blick existerar inte det förflutna i ett passivt tillstånd, väntande på att bli upptäckt. I stället rymmer tolkningsögonblicket både det som har hänt och det som kunde ha hänt – människor vi kunde ha pratat med, handlingar vi kunde ha utfört.²⁷⁷ I dessa utforskade möjligheter, liksom i Arendts natalitetsbegrepp, ligger ett etiskt

²⁷⁶ Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump*, s. 11.

²⁷⁷ Sharon Jessop, ”Children, Redemption and Remembrance in Walter Benjamin,” s. 648.

ansvar för hur vi kan tänka oss världen på nytt.²⁷⁸ Arendt talar om spänningen mellan ”ett radikalt nu, i form av en absolut början utan grund eller orsak, och ett förflutet i form av ursprung och historia.”²⁷⁹

Sammanfattning

I detta kapitel har jag diskuterat Ur-Pippi-figuren utifrån Walter Benjamins aura-begrepp. Min tolkning av begreppet förutsätter att det kan förstås som en effekt som det betraktade får genom vår medskapande blick. Jag söker förtydliga detta genom att tala om en aura-effekt. Jag har visat att Benjamin upplöser en distinkt skillnad mellan subjekt och objekt i sina reflektioner om barns läsning. Samtidigt understryker han att bilder är något mer och annat än bara representationer av en omliggande verklighet. De öppnar vår blick för världen.

Aura är ett mångtydigt begrepp, men kopplat till Benjamins reflektioner om barnets blick, handlar det om att öppna blicken för det välkända så att det kan träda fram i nytt ljus. Speciellt intressant blir begreppet för mig eftersom Benjamin visar på den särskilda intensitet som kan utveckla sig i mötet mellan ett material och blicken. Intraaktionen mellan bild och blick kräver en taktill och sensuell kunskap om linje och yta som kan vägleda betraktaren genom ett varierande och heterogent material. En liknande utforskande rörelse ryms också i begreppen *nostalgi* och *utopi* som också de kan tolkas som mötesplatser i det deliberativa samtalet om hur vi vill att vardag ska se ut.²⁸⁰ För Walter Benjamin liksom för Arendt och Barthes bär den estetiska erfarenheten med sig ett löfte om ett under. Benjamin uttrycker det på sitt kännetecknande maner som ”en svag gnista av messiansk energi” som han tillskriver kraften att ”rädda världen från dess inneboende förstörelse”.²⁸¹ Arendt bortser från den religiösa tonen och talar i

²⁷⁸ Hannah Arendt talar om en omprövande blick på det givna som ett ”Denken ohne Geländer”. Jfr. Klaus Stadler, *Denken ohne Geländer*.

²⁷⁹ Victoria Fareld diskuterar begreppet *natalitet* i ”Temporalt ansvar mellan minne och glömska,” s. 148.

²⁸⁰ Se min diskussion om de båda begreppen i kapitel 2 ”Midsommar i sagolandet” och kapitel 6 ”Pippi och studentrevolten”.

²⁸¹ Walter Benjamin, ”Historiefilosofiska teser,” s. 178; jfr. Hannah Arendt, *Människans villkor*, s. 330.

stället om individens rätt till frihet och samtidiga ansvar för andra. Hon talar om *amor mundi*, kärlek till världen. Det dubbla genitivet synliggör att vi själva deltar i utformningen av världen (genitivus objectivus), samtidigt som världen bestämmer våra handlingsmöjligheter (genitivus subjectivus). Men de delar åsikten att världen inte är given och förutbestämd, utan blir till genom våra blickar i ett kommunikativt flöde.

I en vidareutveckling av Benjamins reflektioner runt *aura* är det möjligt att omvärdera förståelsen av bilden som en väl avgränsad enhet med en redan given betydelse. Det hjälper mig att understryka en icke-automatiserad blick. Vi uppfordras att vända oss till det osannolika och ovidkommande – om inte rentav oväsentliga – för att byta blickvinkel på omvärlden. *Aura* kan tolkas som en sådan ”inbjudan”, en möjlighet som livet rymmer också i ett mekaniserat konsumtionssamhälle när det enskilda plötsligt tillskrivs ett särskilt värde. Med utgångspunkt i Arendts filosofi vore det möjligt att utveckla en etisk-utopisk ansats för en sådan omvärdering av de vardagliga. Benjamin pekar också på detta ansvar i sina reflektioner över den dubbla blicken.

Walter Benjamin betonar att det i blickens formgivande finns en glädje.²⁸² Denna syn på blicken finner genklang i Astrid Lindgrens reflektioner över vari litteraturläsningens glädje består. I skriften ”Därför behöver barnen böcker” betonar hon fantasins subversiva kraft och barnets intensiva upplevelse av boken, när hon konstaterar att allt ”stort som skedde i världen, skedde först i någons fantasi, och hur morgondagens värld ska se ut beror till stor del på det mått av inbillningskraft som finns hos de där som just nu håller på att lära sig läsa.”²⁸³ Att läsa en bok eller att betrakta en bild är att ge sig hän åt en aktivitet där rytmer, krafter, vibrationer och linjer, det materiella och dess rörelser, hamnar i fokus. En förutsättning för denna aktivitet är, som vi kommer att se i nästa kapitel, dess inramande sammanhang.

282 Walter Benjamin, ”Kinderliteratur,” s. 252.

283 Astrid Lindgren, ”Därför behöver barnen böcker,” s. 107.



Bild 9: Skiss grön Ingrid Vang Nyman, *Pippi Långstrump*.

KAPITEL 5

Pippi ur ramen

I detta kapitel visar jag hur Pippi begränsas i sitt virtuella rörelseutrymme genom den betraktande blicken och samtidigt utmanar denna blick genom att spränga den inramning som påläggs henne. Vi kan tala om att Pippi inramas genom att hon som bokgestalt uppträder i en materiell kontext. Men inramning kan också förstås som en iscensättning i det offentliga rummet och därmed som en form av retorisk handling. Denna handling är dock inte bara något som påtvingas oss utan en uppmaning till att själv agera. Precis som omslaget ramar in och avgränsar texten, ramar vår förförståelse in vår blick och det påverkar vad vi kan få syn på. Mot bakgrund av vad jag tidigare har beskrivit som betraktarens affektivt-rationella engagemang kan vi tala om hur tolkningen tar fart och riktning med hjälp av inramningen. Den retoriska handlingen blir då att vända blicken och betrakta det välkända ur nya perspektiv.

Betrakta nu skissen härintill [bild 9]. Vem är det som tittar fram genom en reva i en grön yta – om inte Pippi. Boktiteln ”Pippi Långstrump” över och under den rödhåriga flickans ansikte försäkrar oss om att det är så. Ändå ser hon här inte riktigt ut som på omslaget till den första utgåvan från 1945 [bild 11]. Med höjda ögonbryn och ivrigt uppspärade ögon ser denna Pippi uppfordrande åt vänster, medan hennes blick är mer samlad

på den illustration som valdes till pärmbild. Medan bokpärmens är varmt solgul är skissens inramande bakgrund gräsgrön. Om Pippi på pärmbilden har sällskap av sin apa är hon här ensam.

Vad som överraskar vid en jämförelse med den utförda pärmbilden är skissens djupverkan. Som man förväntar sig av den rebelliska figur som uppträder i boken, tycks Pippi ha rivit sönder den gröna ytan som likt en pappersridå skiljer henne från betraktaren. Genom hennes uppfodrande blick och hennes rörelse ut ur bildytan kan jag som betraktare inte längre upprätthålla ett avstånd till gestalten utan blir indragen i ett skeende där Pippis kroppsspråk understryker ”Här kommer en fullfjädrad rabulist! En revoltör!”²⁸⁴

Skissen tecknades av Ingrid Vang Nyman 1945 som pärmbild till första boken om Pippi, men den trycktes aldrig trots att den är så pass ”färdig”. Ett skäl till att den valdes bort kan ha varit den ovanligare bildkompositionen. Pippis tilltag att bryta fram ur bilden kan ha setts som alltför främmande och hotande för att tilltala publiken eftersom hon i denna rebelliska handling tycks överskrida gränsen mellan betraktare och betraktat. Kanske befarade man att skissen inte skulle främja bokens *grabability*, som Cat Yambpell talar om i artikeln ”Judging the Book by Its Cover”, när hon betonar hur viktigt det är att bokpärmens väcker potentiella läsares intresse för att rycka åt sig boken.²⁸⁵

Numera förvaras skissen i en kapsel i Astrid Lindgren-arkivet på Kungliga biblioteket i Stockholm efter att ha fört en undanskymd tillvaro i en bokhylla i författarens vardagsrum.²⁸⁶ I samma arkivkapsel finns också en senare skiss som blev bokens tryckta pärmbild [bild 11] och ytterligare en otryckt skiss med samma rumssprängande komposition [bild 10]. Även på denna andra skiss dyker Pippi upp i en reva, men nu är den upprivna ytan inte grön utan gul. Skissen med gul bakgrund är inte lika utarbetad som den med grön och kan ha tecknats tidigare.

Precis som några hastigt dragna blyertsstreck kan inringa en skiss i akvarell kan vi också tala om hur en passepartout inramar ett papper eller en bokpärm några (annars) lösa pappersark. När det gäller en Pippi-pärmbild

284 Gunna Grähs, ”Jag såg en flicka...” s. 54.

285 Cat Yambpell, ”Judging the Book by Its Cover,” s. 351.

286 Lena Törnqvist, *Ingrid Vang Nyman*, s. 79.



Bild 10: Skiss gul Ingrid Vang Nyman, *Pippi Långstrump*.

är den primära inramningen själva boken, men också den barnkammare där böckerna läses och den vidare sociokulturella kontext där själva läsakten äger rum. Men vi kan också tala om blickens inramning för att beskriva ett selektivt seende där något träder i förgrunden medan annat trängs undan i bakgrunden. Inramningen blir betydelsefull eftersom den möjliggör betraktarens tolkning genom att vägleda blickens uppmärksamhet. Exempelvis försågs Vang Nymans skisser till den första barnboken om Pippi vid arkiveringen med en passepartout (på bilden ovan markerad som en grå ram) för att markera deras kulturella värde som Vang Nymans första teckningar av Pippi-figuren.

Till en pärmbilds inramning hör också de spänningar mellan kulturellt och ekonomiskt ansvar som omger förlagsarbetet. Redaktörernas värderingar kan inte bara ha betydelse för vilka böcker som kommer ut utan också hur de ser ut, precis som det kan spela roll om en målning har trä- eller guldram. Teoretiker har i otaliga studier diskuterat inramningens betydelse, sedan Erving Goffmans inflytelserika studie *Frame analysis* (1974).²⁸⁷ Goffman beskriver ramsättningar som sociokulturella metakonstruktioner med kognitiv betydelse. Gemensamt för forskningsprojekten ovan är ett intresse för spänningsförhållandet mellan den explicita ramen (låt oss säga en tavlas träram) och den implicita, konceptuella ramen (den situation i vilken bilden tolkas och värderas).²⁸⁸

I detta kapitel ställer jag frågor om inramning genom att jämföra skissen med pärmbilder och skisser av Vang Nyman samt en målning av Pere Borrell del Caso med en liknande rambrytande bildkomposition. Bakom mitt intresse för denna mycket äldre bild med en likartad komposition ligger en nyfikenhet på de värden och värderingar som omger barnlitteratur. Dessa värderingar kan i sin tur leda till konflikter runt vad barn kan behöva och vad de vill ha.²⁸⁹ Walter Benjamin understryker i essän "Kinderliteratur" att vi ofta utgår från att barnlitteratur och leksaker ser ut som de

²⁸⁷ Erving Goffman vidarutvecklar Gregory Batesons resonemang genom att inkludera det sociala samspelet. Bateson var en av de första som använde begreppet "framing" för att beskriva en "spatial and temporary bounding of set of interactive messages" i *Steps to an Ecology of Mind*, s. 197.

²⁸⁸ För en utförligare diskussion om inramningens betydelse se Wolf Werner och Walter Bernhart, *Framing Borders in Literature and Other Media*.

²⁸⁹ Peter Hollindale, "Ideology and the Children's Book," s. 4.

gör för att motsvara barns intressen, trots att det i stället handlar om vuxnas föreställningar om och förväntningar på dessa intressen.²⁹⁰ När allt kommer omkring handlar den ljusblå och rosa nallebjörnvärlden kanske inte om barnen, utan om vuxnas bild av deras intressen.

Skissens dubbla ramar

Låt oss nu se närmare på skissen med den gröna bakgrunden [bild 9]. Den väcker mitt intresse på grund av något som först tycks som en paradox: jag ser en flicka luta sig ut ur dess tydligt markerade yta. Att bilder på plana ytor kan få en djupverkan med hjälp av sådana tekniska grepp som centralperspektiv, schatteringar och avtagande färgmättnad är välkänt, men här förstärks effekten av Pippis placering i revan som fungerar likt en egen ram. Vi kan börja analysen med att beskriva denna inramning. Det betyder att skissen får två ramar: de blyertsstreck som skiljer bildrummet från det omgivande pappret (skissens yttre ram) och den gröna yta som omger Pippis ansikte (skissens inre ram). Linjerna som skiljer den här diskuterade skissen från det papper på vilket den målats, uppmanar betraktaren att uppfatta djuprelationen mellan Pippis ansikte och den gröna ytan.

En förutsättning för att bildrummet ska uppfattas som en egen avgränsad värld är centralperspektivet. Det antas vara en anordning genom vilken världen projiceras utåt från en åskådarposition som sedan har lyfts bort från själva skeendet för att ge plats åt betraktaren.²⁹¹ Centralperspektivet antas då erbjuda en möjlighet att betrakta världen med objektiv distans, till synes utan personligt engagemang. Men skissen ifrågasätter detta avstånd och därmed också den rationella blickens krav på distans. Dess dubbla inramning gör att det inramade kan upplevas som en helhet i sig själv i sin egenskap av bild och samtidigt tillskrivas rumssprängande dimensioner. Själva illusionen av tredimensionalitet skapas främst genom bildskikt som överlappar varandra. Härmed möjliggör skissen en motsägelsefull blick. På samma gång som betraktaren upplever den inre ramen som en del av bilden tycker hon sig se den som ram.

²⁹⁰ Walter Benjamin, "Kinderliteratur," s. 252.

²⁹¹ Lambert Wiesing, "Fenster, Fernseher, Windows," s. 99f.

Vi kan tala om hur den yttre ramen får betydelse när den tycks utropa, ”se på mig, här är jag – en bild.”²⁹² Men den inre ramen motsäger detta påstående genom att den förskjuter blickens fokus från det inramade till det inramande.²⁹³ Skissen liknar en matrjosjkadocka, en delbar rysk trädocka, eftersom den gröna ytan är en inramning på samma gång som den tillhör bilden på samma sätt som trädockorna både är behållare och trädocka.²⁹⁴ Att uppfatta något som form och att uppfatta det som innehåll har beskrivits som två uteslutande aktiviteter. Men när det gäller skissen är det oklart vad som är formen och vad som är innehållet. Snarare erbjuder den en dubbelblick. Jag uppfattar den gröna ytan som både inramning och inramat.

Skissen bryter med mina förväntningar på hur en framsida till en barnbok brukar se ut. I denna schism, mellan förväntningar och brott mot förväntningar, hämtar denna Pippi-gestalt sin energi. Schismen får till följd att skissen virtuellt kan framkalla fler sinnesintryck, som till exempel ljudet av Pippis röst och minnet av sådant vi redan vet om Pippi. Hur ofta kommer hon inte uppdykande med en sådan fart och hur ofta tänjer hon inte de ramar som gäller för barn och flickor. Genom Pippis uppmanande blick och hennes rörelse ut ur skissens bildyta kan jag som betraktare inte längre ha kvar ett avstånd till gestalten utan dras in i ett skeende med Pippi som drivande kraft.

Möte i bildrummet

Varför skissen inte trycktes vet jag inte. Kanske har det att göra med den oväntade bildkompositionen. För att få ett möjligt svar, jämför jag nu den analyserade skissen med den skiss som blev pärm bilden till den första Pippi-boken [bild 9 och 11]. Precis som på skissen med grön bakgrund ser vi inte heller här hela flickan utan bara en hals, ett ansikte och det karak-

²⁹² Winfried Nöth, "Metapictures and Self-referential Pictures," s. 69.

²⁹³ George Simmel betonar att den dubbla ramen upphäver bildens "inselhafte Stellung" som gör den till "ein bloßer Durchgangspunkt ununterbrochen fließender Energien und Stoffes" i "Der Bilderrahmen," s. 101.

²⁹⁴ Även om de ryska dockorna rymmer en sista icke-delbar docka kan vi föreställa oss möjligheten att delningen kunde fortgå i det oändliga för att till sist bli ointressant. Tillslut skulle vi då behöva ge upp och utgå från att det inte finns något sådant som ett immanent innehåll.



Bild 11: Skiss till pärmbild Ingrid Vang Nyman, *Pippi Långstrump*.

täristiskt röda håret. I den ena flätan har håret löst sig (precis som på skissen) för att nu slingra fram till bokpärmén, medan hennes andra fläta envist pekar i läsriktningen. Med sig har hon en apa. Liksom flickan syns inte heller han helt, då en del av svansen har försvunnit i överdragspapprets omvikning. De båda snuddar knappt vid varandra, ändå är det tydligt att de hör ihop. Färgen på hans hattrand fångas upp av det gröna mönster som hon har på sin vita klänning, medan hans skjorta har samma färg som hennes hår. Både apan och flickan ser åt läsriktningen. Pärmbildens Pippi rör sig inte längre vertikalt ut ur bilden (som skissens Pippi) utan horisontellt, från pärmryggens slutenhet till bokblåddringens öppenhet. Som för att understryka denna rörelse och samtidigt ta udden av den rör sig en apa i motsatt riktning. Flickan och apan delar upp bildrummet i ett övre och ett nedre plan för att öppna ramen mot vänster och höger.

Rörelseriktningen har till följd att medan Pippi på den gröna skissen tycks braka emot betraktaren, är hennes rörelse på pärm bilden inte längre riktad mot betraktaren. Likväl kan både den refuserade och den utförda skissen tolkas som en lek med betraktarens förväntningar på hur en pärm bild bör se ut. Barnlitteraturforskning har visat att en lek med inramningen är typiskt för Vang Nyman. Bildskaparen sägs skapa ett eget ”system av tecken och symboler och återskapar sin ursprungliga upplevelse med dem”.²⁹⁵ I stället för att försöka skapa en naturalistisk illusion av djup, leker hon med rummets dimensioner och därmed också med föreställningen om världen som given. Pippis och apans rörelser markeras genom de tunt dragna konturlinjerna runt de delar av deras kroppar vi ser. Dessa linjer avviker från skissens tydligt markerade och mer plakatmässiga linjer.²⁹⁶ Tuschpen nans finare linjer synliggör en konturering som i potentiellt stigande styrka markerar att både apan och flickan rör sig in i scenens inhägnade rum och därmed rycker i centrum av betraktarens uppmärksamhet.

²⁹⁵ Lennart Eng, ”Vang Nyman-Paradigmet,” s. 53.

²⁹⁶ Barnlitteraturforskare har diskuterat pärm bildens tunt dragna streck som ett tecken på att Vang Nyman ännu inte hade hittat den stil som kom att bli kännetecknande för henne, där kraftfullt markerade linjer skiljer färgfält från varandra. Men de kraftigt dragna linjerna på skissen motsäger detta antagande. Resonemanget hör samman med idén att en bildskapare måste utvecklas och mogna för att hitta sin stil. Magdalena Gram, ”Ingrid Vang Nyman, barnboksillustratör,” s. 11. Men när det gäller den utförda pärm bilden verkar de tunna linjerna i stället handla om att skapa ett intryck av flyktighet och rörelse.

Både Pippis och apans blickar är riktade mot läsriktningen. Beträktarens medskapande blick handlar inte bara om att se in i bildrummet utan också om hur de tecknade gestalterna möter och utmanar denna blick och om deras blick sinsemellan. Boken personaliseras i det att läsaren ställs mitt emot en mänsklig gestalts ansikte, som med blicken i läsriktningen eller mot läsaren uppmanar henne att öppna boken. Inramningen är en förutsättning för att vi ska kunna uppfatta detta blickutbyte. Medan skissens Pippi uppfostrandet tittar i läsriktningen som en uppmaning att ta sig an den bok som skissen var avsedd för, ser pärmbildens Pippi på apan och apan på betraktaren. Följer vi Pippis blickriktning, möter vi apan som blickar ut ur bildrummet på oss. Utbytet av blickar synliggör inte bara den nära relationen mellan de båda bildfigurerna utan också en maktrelation, där apan med sin ödmjuka bugning och utsträckta arm liksom presenterar Pippi som bokens huvudperson.²⁹⁷ Om skissens Pippi själv stod för introducerandet, är det alltså nu apan som får ta på sig uppdraget. Han befinner sig också i bildrummets nedre del, som gärna har förbehållits barnets blick. Hans position och blick gör det möjligt att tolka honom som ett slags "prologfigur i teatern" som bjuder in läsaren att ta del av bokens berättelse.²⁹⁸ Genom apans närvaro visar pärm bilden att det här bara rör sig om en fiktion, medan skissens Pippi utmanar detta antagande.

Figur och bakgrund

Skissen har ett direkt tilltal, som tonas ned i den utförda pärm bilden. Vad som händer i betraktarens formgivande blick i denna upplevda intensitet när några särtecken blir till form och form till ett ansikte med tillhörande potentiell kropp är att det som tidigare var i fokus för blickens uppmärksamhet försvinner ur blickvinkeln medan en ännu-icke-uppmärksam detalj plötsligt hamnar i centrum för betraktarens uppmärksamhet och reviderar tidigare antaganden om det betraktade. Vill vi förklara vad som

²⁹⁷ Maria Nikolajeva liknar Pippis apa vid en cirkusdirektör som presenterar ett spektakel i "Visualizing People," s. 126.

²⁹⁸ Margareta Rossholm Lagerlöf diskuterar hur bildkonstens figurer vänder sig till betraktaren genom gester och blickkontakt i "Perspektiv i bildkonst," s. 15; jfr. Elina Druker, *Modernismens bilder*, s. 86.

händer i tolkningsögonblicket kan vi göra det utifrån den gestaltpsykologiska principen om en figur som avtecknar sig mot en bakgrund.²⁹⁹ Frågan blir då hur figuren (eller de delar av flickan som betraktaren ser) och grunden (de ytor som omger denna kropp) förhåller sig till varandra.

Perceptionsregeln figur-grund kan användas för att förklara den intensitet som inramningen medverkar till. Huvudregeln är att en yta som är mjuk i sina konturer och större än annan yta kommer att uppfattas som bildens bakgrund, medan en mindre yta med tydligt markerade konturer blir till förgrund. På samma sätt som Pippis händer och fötter fungerar synekdochiskt i relation till de delar av henne som vi faktiskt tycker oss se, förhåller sig pärmen till resten av boken. När vi ser pärmbilden inramad i bokomslagets (ofta) kolorerade yta föreställer vi oss vad som kan komma att möta oss om vi öppnar boken. På samma sätt följer vår upplevelse av bokpärmen med oss i läsningen. Vi kan när vi betraktar den på nytt revidera vår första tolkning och upptäcka mer och mer. Blicken animeras således inte bara att fullfölja formen genom att lägga till detaljer utan också att tolka de inramade bildelementen i relation till varandra. Jag har tidigare talat om avskuggning för att beskriva den process där färger och perspektiv tillskrivs betydelse som ett fullföljande av former. Båda dessa perceptionsregler gör det möjligt för den tolkande blicken att förklara samspillet mellan olika detaljer inom den inramade ytan.

När det gäller skissen med den gröna bakgrunden hjälper den gestaltpsykologiska perceptionsregeln oss att förstå varför betraktaren uppfattar att den har två bakgrunder, både den gröna yta som omger Pippis ansikte och den svarta yta som finns bakom den gröna ytans vassa flikar. Inramningen är en förutsättning för denna upplevelse. Den gröna ytan blir därmed på en och samma gång bakgrund och förgrund. Flickans två röda flätor antas befinna sig framför den gröna ytan samtidigt som de delar av flickans kropp som vi inte ser (men lägger till i vår tolkning) försvinner bakom den, vilket gör att vi förnimmer figuren i en lätt framåtlutad position. Pippi befinner sig då både framför den gröna ytan och bakom den på samma gång. Genom skissens dubbla inramning skapas ett djup som gör det möjligt för betrak-

299 Erwin Panofsky, "Die Perspektive als symbolische Form," s. 718. Med sin ikonologi breddar han gestaltpsykologin genom att betona den inramande situationens betydelse för tolkningen.

taren att synekdochiskt uppfatta flickans ansikte, händer, hals, axlar och hår som del av en kropp, som i övrigt döljs bakom revan i den gröna ytan.

Konsthistorikern Erwin Panofsky använder figur-grund-regeln för att visa hur en bildanalytiker systematiskt kan gå till väga för att förklara inramningens dynamik. Han betonar att alla bildupplevelser förutsätter en sociokulturellt motiverad förväntan.³⁰⁰ Han skiljer på området framför och bakom bildramen i ett innanför och utanför. Men är det inte just denna dikotomi som skissens Pippi utmanar när hon sticker ut huvudet i betraktarens värld. Som den rebell hon stundom har antagits vara nöjer hon sig inte med att vara kvar i bildrummet. Panofsky har kritiserats för att bara vara intresserad av form och struktur.³⁰¹ Han tycks glömma att vi ser på världen med rörlig blick och inte med en som är statisk och fixerad. Han skiljer inte heller mellan ett visuellt utforskande och ett mekaniskt registrerande i vilken något kan avteckna sig på ögats näthinna utan att vi verkligen *ser* det. Hans tolkning av blicken är onekligen en förenkling – om inte rent av ahistorisk – likväl är den intressant i detta sammanhang därför att den synliggör att juxtapositioner inte är dikotomier utan hör samman som bakgrund och figur – eller en apa och en flicka.

Figur-grund-regeln visar alltså att det sedda måste tolkas i relation till vartannat och till det som inte ses.³⁰² En bokpärm blir det bara i förhållande till dess inlaga. Vad som är huvudsak och bisak, inre och yttre är inte på förhand givet. Vad som länkar blickens uppmärksamhet är inramningen. Exempelvis blir centralperspektivet bara möjligt genom bildens inramning. På samma gång visar det oss ting i relation till rummets dimensioner och möjliggör så en upplevelse av bildens materialitet, papprets strävhet eller ett glänsande skyddspapper och samtidigt också av något annat, ett rum att träda in i. Sett ur denna blicksvinkel kan perspektivval användas som medvetna stilmedel.³⁰³

300 Ibid. s. 693.

301 Otto Pächt kritiserar Erwin Panofsky i "Besprechung von Erwin Panofsky" för att glömma upplevelsen (s. 276).

302 Regeln säger något om hur Jacques Derridas begrepp *parergon* kan tolkas. Parergon kan inte identifieras som ett objekt i sig självt, utan bara i förhållande till något som redan erkänts som själva huvudsaken (*ergon*), se Paul Duro, "What is Parergon?".

303 Jim Kuypers, "Framing Analysis from a Rhetorical Perspective," ss. 286-311; jfr. Sonja K. Foss, "A Rhetorical Scheme for the Evaluation of Visual Imagery," ss. 213f; Sonja K. Foss, "Ambiguity as Persuasion," ss. 326-340.

Inramningen gör det möjligt att anta olika perspektiv i relation till det betraktade. Men när vi slutar att löst skissa på en förståelse av bilden och ger den en definitiv form har vi bestämt att andra val inte duger som bildlösningar. Vi har då ”låst” vår blick till en enda möjlig position. På så sätt kan vi tala om att inramningen kan fungera som en uppmärksamhetsmärk. Blicken länkas till det som enligt sociokulturella normer ”borde” vara i fokus för vår uppmärksamhet. Men om vi vill förstå dessa normer räcker det, som sagt, inte att kritiskt plocka isär bilden. I stället behöver vi improvisera. Att improvisera är att följa punkter till linjer som de utvecklas. Det är, som Gilles Deleuze och Félix Guattari påpekar, att låta sig engageras av tingens särskildhet.³⁰⁴

Kvadratisk eller rektangulär

Till att överlägga om bokens inramning hör också att dryfta dess format. Den bortvalda skissen tecknades för en kvadratisk bok men den första boken om Pippi trycktes i ett stående rektangulärt format. Rabén & Sjögrens val av format kan tolkas som en eftergift åt en tradition. Boken publicerades i samma behändiga format (15 cm x 10 cm) som redan var etablerat genom *Barnbiblioteket Sagas* böcker.³⁰⁵ Bokformatet var ämnat för barns händer och därmed också för egen läsning. Formatet kan ha varit en programförklaring att det tämligen nystartade förlaget tänkte lägga sig i framkanten i lanseringen av god barnlitteratur.³⁰⁶ Men det var också samtidigt en programförklaring för hur Pippi kunde tolkas. Det minimala formatet har diskuterats som ett försök att understryka att det här bara rör sig om en fantasi. Formatet har en koppling till barndomens fenomenologi, dess begränsade verklighetsuppfattning och samtidigt obegränsade föreställningsförmåga. Härigenom är det möjligt att tala om formatet som ett nostalgiskt format.

³⁰⁴ Gilles Deleuze och Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 344; jfr. mitt kapitel 4.

³⁰⁵ Solweig Eklund höll ett föredrag om Barnbiblioteket Sagas historia i Svenska barnboksintitutetslokaler. Barn uppmanades läsa litteratur av god kvalitet i stället för att bara ägna sig åt förströelse och nöjesläsning. Nämnda barnlitteraturserie gavs ut av folkskoleföreningen. Böckerna skulle vara både prisvärda och av hög klass, såväl när det gäller illustrationer som text.

³⁰⁶ Förlagets motto var ”aktualitet och goda författarnamn”. *Riksarkivet*. Sökord Rabén & Sjögren.

När det gäller Pippi-böckerna kan ett mer pedagogiskt intresse ha stått i vägen för mer estetiska överläggningar. Formatet underströk att Pippi bara är en fantasivän. Hade förlaget i stället valt ett kvadratisk format hade det möjligtvis betonat illustrationernas värde på ett annat sätt, eftersom det kvadratiske formatet var vanligt för konstgalleriers. Formatet hade framhävt Pippi-bildskaparens artisteri. Med tanke på det bildintresse som Hans Rabén tillskrivs hade ett sådant val kunnat vara möjligt. Det har sagts om honom (möjligtvis inte utan viss ironi) att han var ”et billedmenneske, og mon ikke også han lagde mærke til de helt eventyrlige billeder, der i Bonniers børnebogs konkurrence fik særligt hædrende omtale.”³⁰⁷ Men om han i Vang Nyman tyckte sig ha hittat en illustratör med konstnärliga ambitioner, väl förtrogen med europeisk modernism som förväntats lyfta fram och betona de mer frimodiga aspekterna av Pippi, varför valde han då inte ett format som tillskrev illustrationerna ett särskilt konstnärligt värde?³⁰⁸ Ett svar på den frågan kunde vara att han ville markera att det här rörde sig om god ”barnlitteratur” som inte förfelade sitt didaktiska uppdrag, trots Pippis vilda krumsprång.³⁰⁹

Nu är det möjligt att fråga sig vilken betydelse det valda formatet hade för hur bokillustrationerna skulle tolkas. Förutsatt att skissen hade tryckts i ett kvadratisk format hade det då inte understrukit Pippis dynamiska rörelse ut ur bilden eftersom hennes ansikte då skulle ha hamnat i bildens mittpunkt? Kanske kunde vi få ett svar på denna fråga om vi inte bara betraktar de här redan nämnda skisserna utan också en annan skiss i samma bokprojekt: vi ser hur Pippi blir jagad av poliser [se bild 12]. I anpassningen till det betydligt blygsammare rektangulära formatet har flera detaljer försvunnit och bilden liksom ”tryckts ihop.”³¹⁰ När det gäller illustrationen av hur Pippi jagas av poliser ser vi hur huset har förkortats i sidled med följden att poliserna har kommit farligt nära Pippi. Texten konstaterar ”När polisen

307 Bara som randanmärkning, Hans Rabén var nydisputerad i konsthistoria när han startade förlaget påpekar Teresa Nielsen i ”Ingrid Vang Lauridsen,” s. 121f.

308 Gunna Grähs, ”Ingrid Vang Nyman – En ’finurlig krumulur i marginalen,’” s. 154.

309 Val av bokformat kan i detta fall alltså ses som en eftergift åt en tradition. Samtidigt har Hans Rabéns benägenhet att ta förlagsrisker betonats. Ett gärna använt citat som tillskrivs honom är: ”Man måste ideligen ta risker, risker att hoppa i galen tunna. Men hoppa måste man”. Riksarkivet.

310 Janne Lundström, ”Mellan skiss och original,” s. 62.



Bild 12: Skiss till illustration Ingrid Vang Nyman, *Pippi Långstrump*.



Bild 13: Skiss till utförd bokillustration, *Pippi Långstrump*.

kom på två stegs avstånd från Pippi skuttade hon raskt ned från skorstenen, och under skrik och skratt sprang hon längs takåsen bort till den andra gaveln. Ett par meter från huset stod ett träd – Nu dyker jag skrek Pippi, och så hoppade hon raskt ner i trädets krona.³¹¹ Den sträcka som Pippi har att ta sig över takåsen har i den tryckta versionen förkortats betydligt och trädet kommit betydligt närmare [bild 13]. Trädet ”har skjutits in bakom huset, poliserna har placerats närmare varandra”.³¹²

Utgående från betraktarens perspektiv kan vi fråga oss vad som händer med vår tolkning av Pippi när hon inte längre kommer brakande emot oss utan inhopande från sidan eller liksom ”hängande” i luften. Ett nytt format, en ny inramning möjliggör en ny blick på världen. En traditionell retorisk analys kan ge sken av att bilder är (mer eller mindre avsiktliga) arrangemang av färger, former och andra element på ett sätt som påverkar eller framkallar en respons.³¹³ Edward Hodnett talar om det valda ögonblicket, *moment of choice*, för att understryka hur bildskaparen väljer bland de narrativa element som är bärande för handlingen och som kan visualiseras i ett och samma bildrum.³¹⁴ Vang Nyman utesluter både språngmarschen över takåsen och hoppet ned i trädet – då det ser ut om Pippi liksom hänger ”fångad” i ett jämfotahopp i luften utan att det blir tydligt vartåt hon ämnar. Följden blir att det dynamiska med Pippis nedtonas.

Formatändringen får också betydelse för hur bildens detaljer kommer att tolkas. De avbildade tingens instabila organisation påminner nu i stället om en farsdekor ”med ingångar – och utvägar, upptåg och situationskomik – som namnet spring-i-dörrar-fars antyder.”³¹⁵ Det farsartade intrycket förstärks av att Vang Nyman inte bara komprimerar i sidled utan också i djupled. Genom att teckna Pippi och poliserna oproportionerligt

311 Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump*, s. 46 i utgåva från 1969.

312 Anette Almgren White, ”Ingrid Vang Nymans perspektiv på det fantastiska i Pippi Långstrump-triologin,” s. 89f; Janne Lundström, ”Mellan skiss och original,” s. 62.

313 Sonja K. Foss flaggar visserligen i viss mån för betraktarens betydelse när hon konstaterar att “With a rhetorical response, the colors, lines, textures, and rhythms of the work no longer are apprehended for their own sake, but their presence provides a basis for the viewer to infer the existence of something else; they begin to refer to images, emotions, and ideas beyond themselves” i ”Framing the Study of Visual Rhetoric,” s. 329. Likväl tycks hon implícit att färger och former är något i sig själva och därmed oberoende av betraktaren.

314 Edward Hodnett, *Image and Text*, s. 12f.

315 Citatet är hämtat ur Elina Drukers *Modernismens bilder*, s. 31.

stora i jämförelse med huset och hästen på verandan följer hon inte centralperspektivets normer. Det komiska intrycket understryks också av perspektivvridningen som gör att vi ser huset från sidan samtidigt som framifrån och att polisen på taknocken mer ser ut som en spindel än en myndighetsperson. Som för att accentuera misstanken om att dessa båda poliser inte vet att utföra sitt ämbete på ett förtjänstfullt sätt har de dessutom försetts med sablar (som inte har ingått i polisuniformen sedan 1920-talet).³¹⁶

Barnlitteraturforskare och bildkonstnärer har betonat att Pippi Långstrump kom som en frisk fläkt in i barnkammaren mot allt det ”sedelärande, välartade och idylliska”.³¹⁷ Med freden tonades de fostrande tendenserna ned för att öppna upp för en flicka som är så gruvligt stark att hon vågar ta vuxenvärlden i nyporna. Tiden innebar en ny satsning på barnböcker och bokillustrationer.³¹⁸ Barnböcker sågs som en fredshälsning och ett förebådande om en ny tid där barnen tillhörde framtiden.³¹⁹ Vang Nymans nyskapande och djärva bildspråk sägs visserligen ha brutit med ”en långvarig naturalistisk-romantisk avbildningstradition, sockersöta barnideal” och ”korrekta centralperspektiv.”³²⁰ Det har till och med sagts att hennes bildspråk var en brygga mellan den svenska och den danska barnboksillustrationskonsten och att det var hon som introducerade modernismen i den svenska barnboksillustrationen.³²¹ Samtidigt visar jämförelsen mellan bokillustrationerna och skisserna hur Pippi blev mindre av en provokatör och mer av en farsfigur i förlagsarbetet. Det är möjligt att spekulera om huruvida omarbetningarna kan ha varit en anpassning till tilltänkta läsares förväntningar. I så fall skulle det kunna tyda på att tiden inte var mogen för en alltför framfusig flicka eller för barnbokillustrationer som konstobjekt. I nästkommande avsnitt kommer jag att diskutera hur denna anpassning till publika krav kan gå över styr när förlag har för lite tillförsikt till barns blickar.

³¹⁶ Anette Almgren White, ”Ingrid Vang Nymans perspektiv på det fantastiska i Pippi Långstrump-triologin,” s. 90.

³¹⁷ Ulla Rhedin, ”Vår Pippi – Vår Vang,” s. 13.

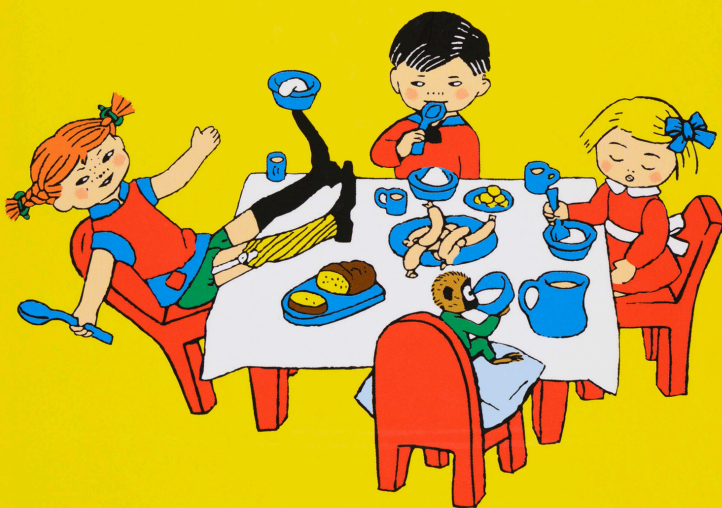
³¹⁸ Elina Druker, *Modernismens bilder*, s. 32f.

³¹⁹ Ann Forslind, ”Hur leker Ingrid Vang Nyman,” s. 203.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Elina Druker, *Modernismens bilder*, s. 32f.

BOKEN OM
Pippi
LÅNGSTRUMP



ASTRID LINDGREN

rabén&sjögren

Bild 14: Pärbild Ingrid Vang Nyman, *Boken om Pippi Långstrump*.

Kalas på avstånd

Jämför nu skissen med en mer traditionellt komponerad bokpärm som vi hittar på samlingsvolymen *Boken om Pippi Långstrump* (2015) [bild 14]. Pärm-bilden är centralt placerad och tycks ”påklitrast” på den gula bakgrunden. Här visas tre barn och en apa under en gemensam måltid. Sällskapet olika figurer bildar en cirkel i centrum av bilden. Beträktarens blick dras mot bildens mittpunkt, ett avlångt rött bord med oklanderligt vit bordsduk. Vem som är Pippi blir tydligt genom den ena flickans normbrytande beteende. Med demonstrativt och samtidigt nonchalant utsträckta armar och ben halv-ligger hon på en stol och trotsar den sedelärande uppmaningen att inte ha ”fötterna på bordet”. På skospetsen balanserar hon en liten blå skål.

Tommy sitter välkammad bredvid Pippi och studerar under lugg skå-lakrobatiken. I hans blick kan en förtrogen läsare tolka in en oro över hur cirkusnumret kan sluta, samtidigt som han belevat med sked försöker äta något vitt (kanske glass) ur en djup tallrik. Den som har mött Tommy tidigare lägger troligen till det som karaktäriserar honom i boken: han är en välkammad pojke som aldrig ”biter på naglarna.”³²² Men betraktaren kan också tyda blicken som fylld av hemlighetsfull förtjusning över Pippis tilltag. Beroende på betraktarens tolkning kan vi tala om hur bilden både bekräftar och talar emot texten.³²³

Mitt emot Pippi sitter Annika ordentligt på sin stol med ena handen i knäet och den andra vilande mot bordet med skeden i ett avvaktande grepp utan att ta för sig. Hon sträcker inte ut sig som Pippi. Skillnaden mellan flickorna förstärks av deras blickar. Medan Pippi frimodigt möter betraktarens ögon, ser Annika med nedslagen blick på apan som sitter bredvid henne på en kudde och dricker ur en skål. Hennes mun formar sig till ett mycket litet ”o” som om hon sade ”o vad sött!” Apan, som intar en central plats på pärm-bilden till första barnboken om Pippi, ser vi nu bara ryggen av. Han är ett lika självklart attribut till Pippi som hennes röda flätor. Alla tre barnen presenteras framifrån, Pippis blick möter betraktarens men hennes blick är inte alls lika pockande som skissens Pippi eller den första bokens Pippi-gestalt.

³²² Jag diskuterar hur ord och bild kan säga emot varandra eller bekräfta varandra utifrån just detta exempel i avsnittet ”Forskning om Pippi-illustrationer” i kapitel 1.

³²³ Roland Barthes, *Rhétorique de l’image*, s. 114f.

Lägger vi till en tidsaspekt kan vi dikta in en berättelse om barn utan vuxna i en uppsluppen vardagsituation. Pärmbilden är en omarbetning av en illustration hämtad ur samma bok [bild 15].³²⁴ Ingrid Vang Nymans ursprungliga förslag till pärmbild har bytts ut mot ett urklipp ur en av bokens illustrationer. I förlagets revidering skars köket helt sonika bort med följderna att bordet nu tycks sväva fritt. I ett brott mot alla realistiska krav på bilden vrider sig bordet mot betraktaren som inbjuds att ta för sig av framdukade korvar och bröd. Bordet följer alltså inte de *perspektivlinjer* som löper inåt i bilden och som skapar den rumsliga illusionen, upplevelsen av djup. I stället följer bordet liksom skissens Pippi flyktlinjerna ut ur den inramade ytan.³²⁵ Men eftersom bordet inte får draghjälp av resten av rummet framstår dess skruvade perspektiv bara som en välkomnande gest mot betraktaren och förlorar den subversivitet det kunde ha haft i en rambrytande komposition. I sin tur leder det till att pärmbilden förlorar sin förankring i den berättade episoden.

Med blick genom ett fönster

För att tydliggöra vad jag menar kan ha gått överstyr i ett försök att göra pärmbilden till *Boken om Pippi Långstrump* mer ”barnvänlig” i en anpassning till samtidens barn får vi inledningsvis konstatera att framsidan är komponerad efter föreställningen att bilder är utställningsobjekt som ska exponeras och beundras på avstånd, likt utsikten genom ett fönster.³²⁶ Genom panoramauppslagets rumsliga expansion blir barnen dekorativa föremål, liksom de ting som ligger spridda omkring dem.³²⁷ Bildkompositio-

³²⁴ Illustrationen som pärmbilden är ett utklipp ur återfinns på sidorna 226-227 i samlingsvolymen.

³²⁵ Gilles Deleuze betonar denna rörelse när han understryker att liv inte levs i inrutade system utan längs linjer. Han kallar dem ”flyktlinjer” (*ligne de fuite*). Det franska ordet *fuite* omfattar inte bara handlingen att fly eller undkomma utan också att flyta, läcka, och försvinna i fjärran. Brian Massumi konstaterar: ”*Fuite* covers not only the act of fleeing or eluding but also flowing, leaking, and disappearing into the distance (the vanishing point in a painting is a *point de fuite*). It has no relation to flying” i ”Translator’s Foreword.” *A Thousand Plateaus*, s. xvi.

³²⁶ Martin Jay, ”Scopic Regimes of Modernity,” s. 7.

³²⁷ För en diskussion om bildformatets betydelse se Perry Nodelman, *Words About Pictures*, s. 46; jfr. Ulla Rhedin, *Bilderboken*, s. 156f.

nen främjar en distanserad och okroppslig blick där den gula färgen är så stark att den konkurrerar med betraktaren om uppmärksamheten. Pärbilden erbjuder en avgränsad blick på ett barnkalas som om vi hade betraktat det genom ett ”öppet fönster”, inramat och centrerat, men samtidigt frisvävande från den gula bakgrunden.³²⁸ De tydligt dragna linjerna runt barnens kroppar gör att de verkar förutsägbara. Inramningen betonar att barnkalaset befinner sig i ett fantasirike i vilket barnens egna regler råder. Pippi blir en lekkamrat i en låtsasvärld och inget verkligt hot mot bestående normer när ett konventionellt motiv, barnkalaset, marknadsförs i ett förutsägbart format. Vad jag vill visa här är att föreställningen om den formgivande blicken och dess inramning kan användas för en både effektiv och nyanserad bildretorisk kritik. Och med tanke på att kritik är en av retorikens väsentligaste uppgifter är detta viktigt. Ramar brukar ofta diskuteras i spatiala termer, de sägs avgränsa vad vi får syn på som om ramen vore ett fönster vilket ger oss en mer eller mindre begränsad blick på ett landskap. Det är stor skillnad om vi bara har en skottglugg att titta genom eller ett panoramafönster. Fönstermetaforen förutsätter att rummet utanför och rummet innanför figurernas ram är baserade på samma principer, men ändå åtskilda från varandra. Betraktaren tycks se sällskapet på håll utan möjlighet att ingripa i skeendet, med följden att kaffesällskapet hamnar på betryggande avstånd från hennes blick.

Förutom att pärbilden kan upplevas som platt i sitt förutsägbara bildspråk förlorar den också sin udd i denna omarbetning. Denna förlust har inte bara att göra med ett narrativt sammanhang, som när en detalj klipps ut ur en redan befintlig scen. Pärbilden gör inte tydligt att det enligt texten rör sig om en julfest. Medan den ursprungliga illustrationen inne i boken visar att Pippi har ordnat ett julbord med alla tillbehör som dopp i grytan, korb och köttbullar, har dessa detaljer tagits bort när bilden har beskurits. Det vita innehållet i barnens tallrikar kan utifrån illustrationen tolkas som risgrynsgröt (inte glass som läsaren först kan tro utifrån pärbilden) och det rikt dekorerade bordet får en förklaring. Förutom mat som hör julen till har Pippi också ordnat med julklappar. Texten berättar hur glada Tommy och Annika blir över en julfest i januari. De hade lekt med Kurreduttebarnen på själva

328 Jfr. Johannes Grave. ”Reframing the ‘Finestra Aperta’,” s. 50.





julafton och först nu kommit tillbaka till den lilla staden som redan återgått till sina vardagsrutiner.³²⁹ Textstället kan tolkas som ännu ett exempel på Pippis lyhördhet inför sina vänners behov och hennes stora generositet.

Förutom att den ursprungliga illustrationen har beskurits, har också dess detaljer omkolorerats som för att anpassa bildspråket till de yngre läsarna. Ommålningen har haft till följd att Annikas en gång fint tecknade rosarandiga klänning, Pippis schackrutiga förkläde och Tommys sjömansskjorta har bytts ut mot enfärgade ytor. Det kantstötta och udda porslinet som hade kunnat vittna om Pippis något bohemiska natur har nu ersatts av ett enfärgat sprickfritt gods. Beträktarens blick inbjuds i originalillustrationen på samma sätt att villa bort sig i detaljer för att kort vila ut på den mönstrade kudde (med ett mönster som i betraktarens medskapande påminner om barndomens besök hos mormor eller farmor) där apan sitter och som nu ersatts av en helblå dyna. Omkoloreringen har inte stannat vid bokpärmerna och illustrationerna. Samlingsvolymens andra mer än hundra mindre illustrationer är inte längre svartvita med röd kontrastfärg utan kolorerade ytor. Barnen blir till blåroda färgklickar till synes slumpvis placerade på boksidorna. Deras aktiviteter hamnar ur fokus för uppmärksamheten. På samma sätt blir apan, som i små underfundiga vinjettbilder skapar rytm och dynamik i berättelsen i omarbetningen till en skogsgrön fläck här och där.

Om Vang Nymans bilder gestaltar ”ett löftesrikt äventyr” med ”lyriska kvaliteter” animeras nu inte längre blicken att dröja kvar vid enskilda detaljer för att utforska dem.³³⁰ Beträktaren tycker sig snabbare ha uppfattat ”hela bilden” och kan snabbt bläddra vidare. Vi kunde tala om att ommålningen skapar den seriella massproduktions brist på särskild utstrålning som Walter Benjamin har sagts varna för i sin essä om konstens reproducerbarhet, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).³³¹ Blicken lockas inte längre att dröja vid de enskilda detaljerna. Kudden som apan sitter på tycks inte längre lika bekväm när den

329 Kapitlet ”Pippi Långstrump vill inte bli stor” handlar om barnens återkomst till den lilla staden, *Boken om Pippi Långstrump*, 2015, ss. 225-235.

330 Gunna Grähs, ”Om att bli att måla – och bli ommålad,” s. 220.

331 En gängse tolkning av Walter Benjamins *aura* utgår som sagt från att *aura* är en egenhet som objektet har, medan jag betonar att det också är motiverat att tala om *aura* som en effekt som uppstår i tolkningsögonblicket. Se min diskussion i kapitel 4, ”Ur-Pippi i bild”.

slutat vara mönstrad [jfr. bild 13 och 14]. Den röda färgen i linneryggen går igen i barnens kläder och stolarna i repetitiva former utan variation. Pippis hår har visserligen behållit sin orangefärgade ton från den ursprungliga illustrationen. Men om hårfärgen hade kunnat markera ett rabulistiskt drag, blir den här bara dekorativ genom att fungera som en förbindelselänk mellan den gula bakgrunden och det röda möblemanget. I det dekorativa finns inget som hotar betraktarens blick. I sin förutsebarhet ställer det tillrättakammade inga frågor.

Denna tillrättakamning av en annars rätt så busig Pippi kan som sagt motiveras med att samlingsvolymen vänder sig till en betydligt yngre läsekrets än trilogin av Pippi-böcker. Denna tolkning stöds av Lindgrens omarbetning av texten och Vang Nymans illustrationer. I samlingsvolymens första utgåva från 1952 sträcker sig de fem illustrationernas breddsideuppslag över två sidor, till skillnad från den första Pippi-bokens svart-vita illustrationer som ryms på en sida. Med bredformatet betonas bildrummet, medan ensideuppslag understryker Pippis agerande. I den första Pippi-boken visar illustrationerna hur hon bär en häst och hur hon målar på väggen i vardagsrummet och leker kull med poliser, medan samlingsvolymen visar ett större intresse för att omge de besökande barnen med intressanta lek-miljöer. Fyra av samlingsvolymens sex illustrationer betonar barnens vänskap, de är ute och tältar, sjunger med andra barn på Kurredutteön, handlar leksaker i affären och firar jul hemma hos Pippi. En illustration visar hur Pippi på cirkus balanserar bakom en cirkusprinsessa och hur Pippi leker kull med poliser.

Flera av samlingsvolymens illustrationer är iscensättningar av redan välkända motiv. Men skillnaden mellan skissens Pippi och samlingsvolymens Pippi är markant. Det gäller inte bara förlagets egenproducerade pärm-bild, som jag här har diskuterat, utan också den första utgåvans illustrationer. Skillnaden blir särskilt tydlig i ett återbruk av målade scener: Pippi på taket jagad av poliser och Pippi på hästryggen bakom cirkusprinsessan. Liksom på pärm-bilden är det möjligt att fråga sig vad det är som har hänt med Pippis ben. De är så stela att de förefaller ”gipsade”. Den lekfullhet i en öppen och levande linjeföring som präglade tidigare Pippi-teckningarna har ersatts

med ett betydligt konventionellare bildspråk.³³² I sin stelhet blir Pippi här snarare en klippdocka än den obändiga kraft hon en gång var i samma bildskapares hände när hon tecknade skisserna till första barnboken.

Den ommålade samlingsvolymen gavs ut i samband med Pippis 70-årskalas. Förlaget har efter kritik sagt att de vill återgå till den ursprungliga koloreringen.³³³ Frågan om vilka konsekvenser standardiserad tryckteknik och marknadskrav får för läsarens upplevelse är dock i allra högsta grad fortfarande relevant, även när det gäller Pippi.³³⁴ Den visar på den betydelse som böcker tillskrivs i en större samhällskontext i ett samtal om hur vi vill leva tillsammans och om vår blick på världen. Vill vi tänka oss världen i heltäckande färgytor utan brottställen och avvikande schatteringar eller öppnar vi för det tillfälliga, det som inte riktigt passar in och utmanar våra förväntningar.

Rambrytande bilder

Med sin dubbla inramning kan skissen med den gröna bakgrunden onekligen uppfattas som ett mer ovanligt förslag till pärm bild för en barnbok [bild 9]. I alla fall jämfört med de två andra pärm bilder som jag här har diskuterat. Men även om dess illusionsbrytande bildkomposition skulle vara ovanlig i ett barnboksammanhang är den ett befast topos i en konstvetenskaplig kontext. Bildkomposition påminner om den spanske konstnären Pere Borrell del Casos kända målning *Huyendo de la crítica* ("På flykt undan kritiken," 1874) [bild 16]. Målningen återger en pojke i ljus öppen skjorta och bruna uppkavlade byxor som lutar sig fram ur en inramning som illusoriskt liknar en träram. Den har sagts vara stilbildande för en revolt mot centralperspektivet med dess premiering av en statisk blick rakt framifrån.³³⁵ Perspektivlinjerna möts då i en enda punkt, centralpunkten, eller flyktpunkten som den också kan kallas. Från flyktpunkten leder flyktlinjer ut ur den inramade ytan.

332 Fibben Hald, "Jag vill låsa upp hennes linje," s. 147.

333 Gunna Grähs, "Om att måla – och bli ommålad," s. 223.

334 Ibid.

335 Horst Bredekamp skriver: "Das Motiv erscheint als Muster eines seither unablässigen Aussteigens des Bildes aus sich selbst" i *Der Bildakt*, s. 272.



Bild 16: Pere Borrell del Caso, *Flykt undan kritiker*.

Medan Pippi har rivit sönder den gröna ytan i en mer våldsamt akt, klättrar pojken över träramens nederdel som om det hade varit en tröskel [jfr. bild 9 och 16]. Tricket kallas *trompe-l'oeil* ("synvilla") och resulterar i en illusionistisk bild vars representativa innehåll är så realistiskt målat som vore det fysiskt gripbart. Det gäller dock inte för Pippi-bilden. Vang Nyman eftersträvar ingen verklighetstrogen realism. Pippis hand som håller ett hårt tag om fliken kan tyckas klumpig i relation till våra förväntningar om en korrekt realitetsavbildning. Handens utformning vittnar om att bildskaparen har "släppt ambitionen att återge det hon ser, såsom kameran kan göra det."³³⁶

Med Gérard Genette kan vi beskriva den typ av rambrott som skissen är ett exempel på för *metalepsis*. Begreppet *metalepsis* är mångtydigt. Det

³³⁶ Magdalena Gram, "Ingrid Vang Nyman, barnboksillustratör," s. 27.

har använts för att beskriva en kausal relation eller en logisk implikation.³³⁷ Begreppet har också betecknat en antydan (en *allusion*, *eufemism* eller *litotes*). I *Institutio Oratoria* använder Quintilianus *metalepsis* i en funktionell och genrekategoriserande kontext för att beteckna en indirekt övergång från en trop till en annan.³³⁸ Genette tolkar begreppet som en *transumptio* ("övergång") som både en form av *metonymi* och *synonymi*. Med det betonar han en rörelse mellan olika nivåer i en berättelse, mellan den berättade världen och hur det berättas om den, som när en fiktiv gestalt lämnar fiktionen för att tilltala läsaren direkt. Han understryker att det här handlar om ett paradoxalt möte mellan en *intradiegetiskt* ("inom berättelsen") och *extradiegetiskt* ("utanför berättelsen").³³⁹ *Metalepsis* blir för honom ett slags rambrott förorsakad av en berättelses dubbla ramsättning.

För Genette blir inramningen, liksom leken med inramningen, bara en uppvisning av bildskaparen. Beträktaren kan njuta av den – eller förskräckas av den – men utan att riskera att själv behöva ingripa. Med Genettes *metalepsis*-tanke kan jag tala om att skissens Pippi tycks överträda fiktionens gräns i det att hon verkar komma ut ur den betraktade världen och in i betraktarens värld (utan att egentligen göra det). En liknande inbjudan till betraktaren finner Genette i Woody Allens film *The Purple Rose of Cairo* (1985). Här sträcker en filmkaraktär i en biograffilm, som den kvinnliga protagonisten ser, handen mot henne och drar in henne i sin filmiska fiktionvärld. Genette talar om inramningen som en helig men rörlig gräns mellan två världar: den berättade och den berättande. Hans målsättning är inte att undersöka hur enskilda litterära – och multimediala – texter verkar på sina läsare, utan vilka generella regler som ligger bakom deras sätt att fungera. För honom förblir *metalepsis* en dekorativ stilfigur skapad av berättaren för att "få världen att blomma och fontäner att porla."³⁴⁰

337 Jens E. Kjeldsen använder *metalepsis*, liksom Gérard Genette, för att beskriva en situation där effekten föregår orsaken, i funktion av en omvänd metynomi i *Retorikk i vår tid*; jfr. Cicero, *De oratore – Über den Redner*: III 167 samt *Rhetorica ad Herennium*: IV.

338 Quintilianus. *Institutio Oratoria*: VIII 46.4 1; jfr. Anders Sigrell, "Whenever I Put a Black Jacket on, I get Dandruff," s. 539.

339 Med Gérard Genettes egna ord handlar det om "toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegetique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement" i "Discourse du récit," s. 244.

340 Gérard Genette, *Métalepse*, s. 11.

Men jag kan också tala om hur skissen med den gröna bakgrunden trotsar försöket att hålla fast Pippi i inramningen och dess fiktiva värld. Med denna tolkning blir de utförda pärmbilderna ett försök att hävda en gräns mellan verklighet och fiktion. I linje med denna tanke är det möjligt att fråga om det var förlagets avsikt att göra Pippi mindre utmanande genom att understryka att hennes revolt bara är på låtsas. En retorisk bildanalys av skissen som tog fasta på Genettes tolkning av *metalepsis* kunde handla om att ”avslöja” bildskaparens intention och persuasiva bildbruk. I sin förlängning innebär ett sådant resonemang att bilder, som Vang Nymans skiss, reduceras till halvfärdiga produkter som aldrig publicerades (i en tolkning av den som *stasis* istället för som process och rörelse, *movens*, from *movere*). Jag menar därför att Genettes resonemang utgår från en onödigt snäv förståelse av vad retorik är. Retorik reduceras till en fråga om stil och om figurativt språkbruk när den i stället kunde beröra det kommunikativa kraftflödet. Redan metaforen om en bild som utsikten genom ett fönster synliggör att strukturen i utrymmet framför ramen och den inramande ytan är baserade på samma principer. Det finns inget innanför och utanför bilden; i stället kommer det betraktade till liv i samspelet mellan blick och materialitet.

Om *metalepsis* tolkas så handlar begreppet om förmågan att vända upp-ochned på perspektiven för att kritiskt ifrågasätta det som antas givet.³⁴¹ *Metalepsis* kan också stå metaforiskt för hur vi gör när vi skapar mening av de sinnesintryck som omger oss. Insikten om denna förmåga ger uttryck för en vilja att pröva olika infallsvinklar och alternativ i vetskap om att inte alla kan ses. *Metalepsis* kan få oss att undra över vad det är vi ser, samtidigt som vi blir uppmärksamma på själva aktiviteten.

Sammanfattning

I detta kapitel har jag jämfört några av Ingrid Vang Nymans första Pippiskisser med pärmbilder och bokillustrationer. Särskilt väckte skissen med en grön ram kring det som kan tyckas vara ett hål i bildytan min nyfikenhet. En jämförelse mellan skissen och utförda pärmbilder visar hur föreställningen om Pippi som rambrytande natur visuellt har nedtonats i de

³⁴¹ Paul de Man, ”Die Rhetorik der Persuasion,” s. 164f

senare pämbilderna. När vi tycker oss ha ”greppat hela bilden” kan vår blick skynda vidare till nästa blickupplevelse och vi uppmanas inte att fråga efter vad det är vi tycker oss se.

Särskilt kritisk är jag mot den retuscherade samlingsvolymen till Pippis 70-årsdag. Dess monokroma gula färg skriker visserligen efter uppmärksamhet men inte genom att inbjuda blicken att dröja sig kvar i bildytan utan genom en chockverkan. Färgen är så markant att den blir en form av främmandegörning. Färgens intensitet riskerar att träda i förgrunden trots att den är en bakgrund och därmed ställa figur-grund-regeln ifråga. Följden blir att koloriten förstärker det optiska avståndet mellan betraktaren och det betraktade. Betraktaren hindras då att bli med på Pippis kalas för att göra verklighet av en virtuell tillgänglighet. Med det sagt vill jag inte utesluta att ett barn (eller för den delen en vuxen) kan stanna häpet undrande inför boken i ett försök att förstå hur det är möjligt för Pippi att hålla sig kvar på stolen med en sådan nonchalans utan att vare sig tappa den skål hon balanserar på foten eller dras i marken av graviditetskraften. Det halsbrytande i denna övning kan på samma sätt som bokpärmens kolorit fungera som en stoppskylt. Men medan övningen får mig att undra, pockar färgen på uppmärksamhet.

Utifrån den diskussion som jag förde i förra kapitlet ”Ur-Pippi i bild” kan vi fråga oss vad som händer med vår blick på Pippi när illustrationerna ommålas och färgytor plakatmässigt täcks över för att retuschera bort intrycket av rörelse och tillfällighet. Vi kan som jag kritisera dessa omarbetningar för att motverka blickens nyfikna utforskande och premiera ett hastigt ögonkast. Denna kritik förutsätter att inte alla bilder utmanar betraktarens blick på samma sätt. I sin tur implicerar det att en rambrytande bildkomposition kan väcka läsarens fantasi, medan en mer förutsägbar bild kanske inte alls uppmärksammas. Omvänt kunde då gälla att ju mer förutsägbar en bild antas vara, desto mer fantasi behövs för att i dess yta ändå finna något överraskande och oväntat. Vi påminns om att Walter Benjamin kritiserade didaktisk barnlitteratur därför att den inte lämnade något öppet för blicken att utforska, på samma sätt kan en alltför rigid inramning kritiserars för att låsa fast det inramade bara i en position.³⁴²

342 Walter Benjamin, ”Kinderliteratur,” s. 252.

Jag har också visat att skissens rambrytande manér kan tas som utgångspunkt för att bredda *metalepsis* utanför de ramar som Genette utvecklar. Med Genettes tolkning av begreppet blir skissens dubbla inramning ett stilistiskt knep för att fånga betraktarens uppmärksamhet. Skissen drar in betraktaren i fiktionen, samtidigt som hennes världsbild aldrig är riktigt hotad, då skissens inre värld förblir tydligt åtskild från betraktarens. Men begreppet kan också tolkas som iscensättning av något som kunde vara på annat sätt. Min reflektion över skissen blir därmed en *synekdoke* för två sätt att läsa Pippi-böckerna på: ett disciplinerande (men tryggt), där Pippi blir en lustig figur i en uppochnedvänd värld, som man kan skratta åt men absolut inte ta som förebild, och ett emancipatoriskt (men farligt), där hon blir en förebild för "barnet" i dess egen strävan att frigöra sig från en kvävande vuxenauktoritet och en uppmaning att skifta synvinkel. Dessa två olika sätt att tolka Pippi kommer att få central betydelse i nästa kapitel i en diskussion om receptionen av Pippi under studentrevolten i Västtyskland.



Bild 17: Pärmbild, Rolf Rettich, *Pippi Langstrumpf*.

KAPITEL 6

Pippi och studentrevolten

Jag har återkommande understrukt föreställningsförmågans centrala betydelse i betraktarens möte med det betraktade. I detta kapitel reflekterar jag över denna förmågas subversiva implikationer utifrån begreppet utopi. Kapitlet hör samman med min fråga hur barnlitteraturen hjälper till att bygga upp barnets föreställningar om världen och värden. Är den estetiska erfarenheten bara verklighetsflykt eller kan den också vara själva förutsättningen för den formgivande blick med vars hjälp vi kan orientera oss i vår omvärld? Utgångspunkten för diskussionen är den västtyska samlingsvolymen Pippi Langstrumpf som Rolf Rettich illustrerade. Jag tolkar den mot bakgrund av den samtida västtyska studentrörelsen.

Betrakta framsidan till den västtyska samlingsvolymen *Pippi Langstrumpf* (1967) härintill [bild 17]. Pippi har i en dynamisk rörelse ställt sig på händerna medan hennes röda flåtor står rätt ut som två riktningsskivare. Hon upptar nästan hela den mättat ljusblå ytan så att både bokens titel och författarnamnet "Astrid Lindgren" får maka på sig. De lekfullt hoppande bokstäverna understryker kroppens rörelse genom att upprepa den. Koloriten i flickans solgula klänning går igen i ränderna i en av hennes mycket långa strumpor, medan skyddspapperets blå färg återfinns i figurens mycket korta vitprickiga byxor. Två rödbruna cirklar markerar hennes kinder. Den förhöjda kindfärgen kan tolkas som hon tyckte att det var ansträng-

ande att balansera, men självklarheten i figurens mycket breda och öppna leende motsäger en sådan tolkning. Flickan vrider ansiktet ett halvt varv så att det kommer att möta betraktarens blick, men hennes stora uppspärade ögon ser ned på några ljusblå gräsliknande streck. Hon böjer benen som för att hålla balansen eller ta spjårn mot skyddspapperets övre kant för att trotsa dess inramning. Balanserande på armarna gestaltar hon en instabilitet som får mig som betraktare att hålla andan.

Pärmbilden tecknades av den etablerade illustratören Rolf Rettich. Med samlingsvolymen firade förlaget Oetinger Astrid Lindgrens 60-årsdag. Påkostad och dubbelt så stor som alla tidigare utgivna Pippi-böcker vittnade den om författarskapets särställning inom tysk barnlitteratur och om Oetingers framgångar som barnboks-förlag. Bara 18 år hade gått sedan den första barnboken om Pippi hade publicerats med illustrationer av Walter Scharnweber 1949. Den oro som barnpsykologer som Ursel Wulf hade uttryckt på 1950-talet om att barn kunde vilja ta efter Pippis exempel och lägga fötterna på bordet eller leka kull med auktoriteter var nu glömd.³⁴³ Pippi hyllades i stället som något av det bästa tysk barnlitteratur hade att erbjuda unga västtyska läsare.³⁴⁴ Ingenstans, förklarar en recensent i den tyska dagstidningen *Die Zeit* lyriskt, är den poetiska magin så stark som i Astrid Lindgrens barnböcker.³⁴⁵

Begreppet utopi

I detta kapitel tar jag samlingsvolymen med dess pärmbild som utgångspunkt för en reflektion över den samtida receptionen av Pippi.³⁴⁶ Kapitlet är en mikrostudie. Jag försöker förstå en ideologisk diskussion utifrån en boks materialitet. Jag gör det för att fördjupa en förståelse för hur ideologi verkar. Ideologi är, som sagt, inte bara något som pressas på oss utan ock-

343 Ursel Wulf varnar för faran att tyska barn ska vilja härma Pippi. Hon konstaterar att fantasi ”nur dort akzeptabel, wo sie als solche zu erkennen ist und nicht zur Nachahmung der geschilderten Handlungen in der burgerlichen Wirklichkeit verleitet” i ”Astrid Lindgren,” s. 5.

344 Jfr. Richard Bamberger, *Jugendlektüre*, s. 146.

345 *Die Zeit*. Citat hämtat från samlingsvolymens inlaga.

346 Kapitlet är en omarbetning av artikeln ”Pippi och utopin: En omslagsbild i den västtyska studentrevoltens kölvatten” publicerad i *Barnboken*, 2018

så något som vi är med och skapar tillsammans. I fokus för kapitlet står begreppet *utopi*. Vanligtvis brukar en diskussion om *utopi* börja med att slå fast att detta begrepp är en sammansättning av de båda grekiska orden *ou* ("inte") och *topos* (här i betydelsen "plats"). Utifrån denna tolkning blir *utopier* fantasirum, väsensskilda från den vardagliga världen men ändå rätt lika eftersom de lyder under samma lagar.³⁴⁷ Liksom för att understryka denna tolkning av begreppet kallas benägenheten att fly in i dagdrömmar i Tyskland för "Pippi-prinzipen."³⁴⁸ Begreppet har myntats efter översättningen av en textrad i en filmatisering med Inger Nilsson i huvudrollen i vilken Pippi dubbat till tyska sjunger: "Zwei mal drei macht vier, widewidewitt und drei macht neune, ich mach mir die Welt, widewidewie sie mir gefällt." Sången tas som bevis för att Pippi lever i sin egen drömvärld där "verklighetens" logik har satts ur spel.

Visst, Villa Villekulla-världen kan avfärdas som en omöjlig dröm – i bästa fall en eskapistisk fantasi, en trevlig men meningslös underhållning. Astrid Lindgren stöder själv den tolkningen av Pippi-böckerna när hon i ett brev till Bonniers ursäktande skriver: "För säkerhets skull bör jag kanske påpeka, att mina egna otroligt väluppfostrade små gussänglar till barn inte rönt något skadligt inflytande av Pippis uppförande. De ha utan vidare förstått, att Pippi är en särpling, som ingalunda kan utgöra något mönster för vanliga barn."³⁴⁹ Men om vi utgår från *topos* som en samlingsplats för reflektion behöver *utopi* inte längre tolkas som en *inte-plats* utan som en ännu inte förverkligad möjlighet (*eu-topos*). I denna senare betydelse blir *utopi* ett kreativt retoriskt koncept.

Begreppet *topos* kan alltså både tolkas som en plats som inte är och en ännu-icke-förverkligad möjlighet.³⁵⁰ *Topos* visar då på föreställningar och former som de flesta i en sociokulturell gemenskap är väl förtrodda med och beredda att godta. Här ställer jag begreppet i denna senare betydelse mot en traditionell tolkning. Utopiskt tänkande förutsätter att vi kan fö-

347 Maria Nikolajeva, *The Magic Code*, s. 44.

348 Lena Schilder, "Das Pippi-Prinzip," u. s.

349 Astrid Lindgren skickade ett brev till redaktionen på Bonniers med det första manuskriftet om Pippi den 27 april 1944, numera kallat *Ur-Pippi*. Citatet är hämtat ur Ulla Lundqvists "Kommentarer." *Ur-Pippi*, s. 112.

350 Se not 16 för en diskussion om *topos*.

reställa oss världen som den *kunde* vara.³⁵¹ Med sin föreställningsförmåga skapar betraktaren inre bilder, känslor och föreställningar, som när en figur på en pärmbild tycks ”sprudla av styrka” och härigenom tycks förmedla en tilltro till flickors obändiga kraft.

Revolt och auktoritet

En viktig och förbisedd dimension av diskussionen om Pippi-receptionen i Västtyskland under studentrevoltsåren är vad själva bokens visuella och materiella retorik kan ha betytt för bilden av huvudpersonen. Inte bara därför att bokpärmarna med sina pärmbilder kan vara den drivande motorn i läsningen, utan också därför att de är iscensättningar av värden och värderingar. Astrid Surmatz, Bettina Kümmerling-Meibauer och Inge Wild har alla utförligt kartlagt hur Pippi mottogs i det tyskspråkiga området, men utan att närmare diskutera vilken betydelse bokens format, papperskvalitet, typsnitt och typografi kan haft för hur Pippi tolkades.³⁵² Astrid Lindgren själv understryker att boken är så mycket mer än bara det skrivna ordet när hon fastslår ”Jag hoppas för din egen skull, att du tycker lika mycket om böcker som jag. Jag tycker inte bara om att läsa dom, jag tycker om att känna på dom, ta i dom, veta att jag rör om dom.”³⁵³

Lindgrens kommentar visar att böcker kan vara så mycket mer än vittnesbörder om en svunnen tid. Som jag visade i kapitel 4, ”Ur-Pippi i bild”, vill jag hellre betona hur bokens formspråk och i mitt fall särskilt pärmbilder kan hävda ett slags otydbar mångtydighet, det vill säga något som varken en strukturalistiskt tolkad semiotik eller poetisk hermeneutik kan göra reda för. Mångtydigheten är bildens egenrörelse och blickens affirmativa synvinkel. Det specifika med Rettichs samlingsvolym om Pippi är det påkostade formatet. Samlingsvolymen trycks i ett format som bara är för-

351 Herbert Marcuse är kritisk till en alltför negativ tolkning av begreppet *utopi*, när han skriver: ”Utopia is a historical concept. It refers to projects for social change that are considered impossible” i ”The End of Utopia,” s. 2. Han tillägger: ”utopian means, if it has any meaning at all, something that can nowhere be realized” i *Counterrevolution and Revolt*, s. 19.

352 Astrid Surmatz, *Pippi Långstrump als Paradigma*, s. 203f; Bettina Kümmerling-Meibauer, ”Astrid Lindgrens Bilderwelt”; Inge Wild, ”Kindheit im Mattiswald,” ss. 143-164.

353 Citat ur *Britt-Marie lättar sitt hjärta* är hämtat ur Lena Törnqvists förord till *Det gränslösaste äventyret*, en samling om Astrid Lindgrens reflektioner runt böcker och läsning, s. 11.

unnat klassiska sagor, ett format som kallas ”Hausbuch” (17 x 4). Med en vikt på 850 gram fördelade på 351 sidor synliggör boken familjens värderingar på sin givna plats på salongsbordet bredvid en (oftast rikligt illustrerad) bibel. Även bokens prissättning (19.80 DM mot 70 Pfennig för en serietidning) är en del av den marknadsföringen. Boken är på salongsbordet lika mycket ett bevis på ”god smak” som på att familjen har råd.

Bokformatet var väl förankrat i en borgerlig tradition och annars bara förunnat klassiska sagor. Bokens storlek och vikt gav en vink om hur den skulle användas. Den är för stor och tung för att läsa godnattsagor ur. I stället inbjöd bokens utseende till läsning och bläddring i salongslivets mindre privata kontext. Formatet gjorde samlingsvolymen till en litterär motsvarighet till ett retoriskt hyllningstal (ett epideiktiskt tal) till en barnboks författare som på mindre än tjugo år lyckats bana väg för barnboken till finkulturens salongsliv. Ett epideiktiskt tal är ett ”värdepåvisande” tal, som etablerar eller konserverar grundvärden inom en social gemenskap.³⁵⁴ Samlingsvolymens format och visuella utformning kan tolkas som del av den epideiktiska genren.

Bokens storlek och papperskvaliteten blir desto mer uppseendeväckande tolkad mot sin tid. Publiceringen hade föregåtts av flera månaders planering, men slumpen gjorde att den gavs ut vid en högst brisant tidpunkt. Bara tre månader innan den nådde bokhandlarna 1967 hade en från början fredlig demonstration mot den iranska ledningens besök i Berlin slutat i tumult och död. Polisen hade inte bara valt att skingra demonstranterna med batonger, en polis hade också skjutit en flyende deltagare, Benno Ohnesorg.

Som en reaktion på händelsen krävde vänstern medbestämmanderätt och en omstrukturering av den politiska makten.³⁵⁵ Polisens våld möttes med motstånd, oppositionen tog på sig skyddshjälm och gick ut för att demonstrera för ett bättre samhälle. Förespråkare för vänsterrörelsen kritiserade etablissemangen för att ägna sig åt en i grunden konserverande verklighetsflykt. En drivkraft för de unga var vad de själva beskrev som ett direkt kroppsligt illamående över föräldrarnas tystnad om vad som hade hänt i Tredje riket. Under 1960-talet började man i Tyskland göra upp med sin historia i en

³⁵⁴ Jeffrey Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, s. 9.

³⁵⁵ Scott Brown, *West Germany and the Global Sixties*, s. 195.

process som har kallats ”Vergangenheitsbewältigung.”³⁵⁶ Politiskt blev Ohnesorgs död ett bevis på ett auktoritärt maktutövande och en uppmaning till politisk handling, teoretiskt uppmanade den till ett kritiskt ifrågasättande. Denna bakgrund kryddar betraktarens tolkning av pärmbilden och det politiska samtalet om barnboken generellt – och om Pippi i synnerhet.

För att infoga en förtydligande passus, året 1967 kan måhända överraska den läsare som är benägen att knyta studentrevolten till 1968. Knapas något årtal är så mytomspunnet som 1968 och det trots att de historiska händelser som har knutits till året varken tog sin början eller nådde sin kulmen då. Studentprotesterna mot Vietnam i USA tog fart redan 1966 och i Västtyskland 1967. Ur ett svenskt perspektiv kan det vara svårt att förstå den uppeldade stämningen i Västtyskland, eftersom den onekligen tog sig långt radikalare uttryck än studentrevolten i Stockholm vid samma tid, men revolten fick en särskilt våldsam vändning bland annat för att landet hade en patriarkal och auktoritär styrning. Nyhetsrapporteringen bidrog till att piska upp atmosfären.

Genom massans fysiska manifestationer förstärktes budskapet när de oppositionella möttes i stora hotfulla folksamlingar. Västtyskland var i djup kris. Demonstranternas ilska vände sig särskilt mot Springer Verlag efter en medial hetskampanj när Rudi Dutschke (ledare för det socialistiska studentförbundet) sköts till döds utanför sin bostad den 11 april 1968. Demonstrationsledens rop tystnade kort därpå. Men Pippi hade nu etablerat en plats i de fina salongerna tillsammans med storheter som Rödluan och Snövit, trots den kritik som hade riktats mot henne när den första boken om Pippi nådde de västtyska bokhandlarna 1949.³⁵⁷

Pippi i en Bullerbyidyll

Hur ett bokformat förändras är inte bara en fråga om subjektiv smak, vilket jag visade i förra kapitlets reflektioner över bilders inramade sammanhang. Färgtoner kommer ur mode, föreställningar om bokformat och om bokpärmens kvalitet förändras, nya tekniker ger avtryck i materialet på

³⁵⁶ Jfr. Heinz Bude, *Adorno für Ruinenkinder*, s. 7.

³⁵⁷ Ursel Wulf, ”Astrid Lindgren,” s. 5.

samma sätt som normer och värderingar förändras.³⁵⁸ Dessa förändringar kan ha betydelse för hur samlingsvolymen kom att tolkas. Ändå finns en form av kontinuitet. Samlingsvolymens skyddspapper återanvänder ett stilmönster från barnboken om Pippi från 1949. Inte nog med att böckerna heter likadant, trots att den första boken är en samlingsvolym och den andra boken är den första i en trilogi av barnböcker. Förlaget har också valt att trycka bokomslagen i samma färger: blått och gult. Koloriten är troligen ingen slump. Det blå skyddsomslaget, den senapsgula linnepärmen och det tjocka papperet i böckerna vittnar om en medveten placering på bokmarknaden.

Även Rettichs Pippi-figur återupprepar ett färgmönster från Walter Scharnwebers Pippi när han tecknar Pippi i gul klänning, blå kortbyxor med vita prickar, en svart och en gul- och svartrandig strumpa [bild 19].³⁵⁹ Den översatta texten konstaterar att Pippis klänning ”war wunderschön gelb; aber weil der Stoff nicht gereicht hatte, war es zu kurz, und so guckte eine blaue Hose mit weißen Punkten darunter hervor. An ihren langen dünnen Beinen hatte sie ein Paar lange Strümpfe, einen geringelten und einen schwarzen.”³⁶⁰ Pippis korta klänning har kompletterats med ett par kortbyxor och därmed tonas det rebelliska hos karaktären ned. Grafiskt och estetiskt binds ord och bild ihop till en enhet då titelns vita punkter över bokstaven ”i” går igen i byxornas vita punkter, på samma sätt som deras blå färg återkommer i de båda Pippi-figurernas ögonfärg och bokomslagets bakgrund. Typsnitter i de båda böckernas titlar påminner dessutom om varandra, även om bokstäverna på Rettichs framsida är vågformat placerade medan de på Scharnwebers framsida är konventionellt grupperade som efter en osynlig linje.

Rettich skildrar precis som Scharnweber en svensk-tysk idyll. De detaljerade scenerna som är typiska för Rettich, antingen det gäller interiörbilder eller stadsbilder, inbjuder till en paus från vardagen. En läsare kan tycka sig se en anknytning till Ilon Wiklands vardagsinteriörer. Husen, föremå-

³⁵⁸ Kristina Lundblad, *Om betydelsen av böckers utseende*, s. 9.

³⁵⁹ Det sägs att Walter Scharnweber fick ett ”infall” om hur Pippi borde tecknas innan han hade läst berättelsen och att författaren gav sitt samtycke. E-post Gerlinde Mühle, Oetinger Verlag, 3 oktober 2018.

³⁶⁰ Astrid Lindgren, *Pippi Langstrumpf*, s. 11.



Bild 18: Rolf Rettich, *Pippi Langstrumpf*.

len och kläderna synliggör en tid i början av förra seklet snarare än Vang Nymans 1940-tal. Skillnaden mellan Rettichs och Vang Nymans sätt att teckna Pippi är påtaglig. Medan den senare hyllas för att hon ”skapade ett nytt paradigm som lät en frisk vind blåsa in i barnkulturens bildvärld”, tämjer Rettichs detaljrikt kärleksfulla illustrationer farten och det främmande hos Pippi och integrerar det i en tysk sagobokstradition om svensk idyll [bild 18].³⁶¹ Rettichs mer än tvåhundra svart-vita illustrationer (varav tio helsidesplanscher) med deras idylliska småstadsvimmel gör berättelserna om Pippi till en ofarlig utopi och verklighetsflykt i stället för ett utmanande verklighetsalternativ. Härmed mekaniseras det oväntade och främmande som kunde ge en estetisk erfarenhet och ersätts av en trygg igenkänning. I Oetingers marknadsföring av Pippi-berättelserna i samlingsvolymen blir Villa Villekulla-världen en *mise-en-scene* för något så motsägelsefullt som en förlorad svensk-tysk hembygdsidyll i stället för något utmanande.

Bokpärmens kolorering är av betydelse för tolkningen. Geografiskt nära, men ändå tillräckligt exotiskt kommer Sverige att förknippas med en variant av utopi som Ernst Bloch kallar bakvänd utopi för att beskriva dess nostalgiska skimmer.³⁶² Han menar att denna form av utopi kännetecknas av en nostalgi, den är en längtan till ett förgånget utan att vara knuten till en specifik plats.³⁶³ Sverige sågs som ett föregångsland, samtidigt som det också förknippades med något ursprungligt. Att landet hade varit ”neutralt” under kriget var centralt för Pippis popularitet. Placerad i ett geografiskt fjärran får samlingsvolymens Villa Villekulla-värld en aura som en kompensatorisk motbild till den västtyska realiteten.³⁶⁴ Bokpärmens kolorit möjliggör en nostalgisk blick bakåt i tid i en känsla av förlust. Beträkta- ren ser bokpärmens färger och samtidigt något annat, minnen av barn- domsupplevelser som i sin tur knyts till föreställningar om Sverige.

361 Jfr. Håkan Hardenborg, ”Hon gav oss bilden av Pippi!” s. 26; Bettina Kümmerling-Meibauer, ”Astrid Lindgrens Bilderwelt,” u.s.

362 För en diskussion om Ernst Bloch se kapitel 2, ”Midsommar i sagolandet”.

363 Ernst Bloch konstaterar med utgångspunkt i Henri Bergsons reflektioner runt minnet som en flod att ”Man kann einen Fluß nicht einmal denken, ohne die Mündung mit zu meinen” i *Geist der Utopi*, s. 254. *Utopi* blir då en ännu icke-förverkligad plats.

364 Lisa Källström, *Berättelser om en röd stuga*, s. 47f.

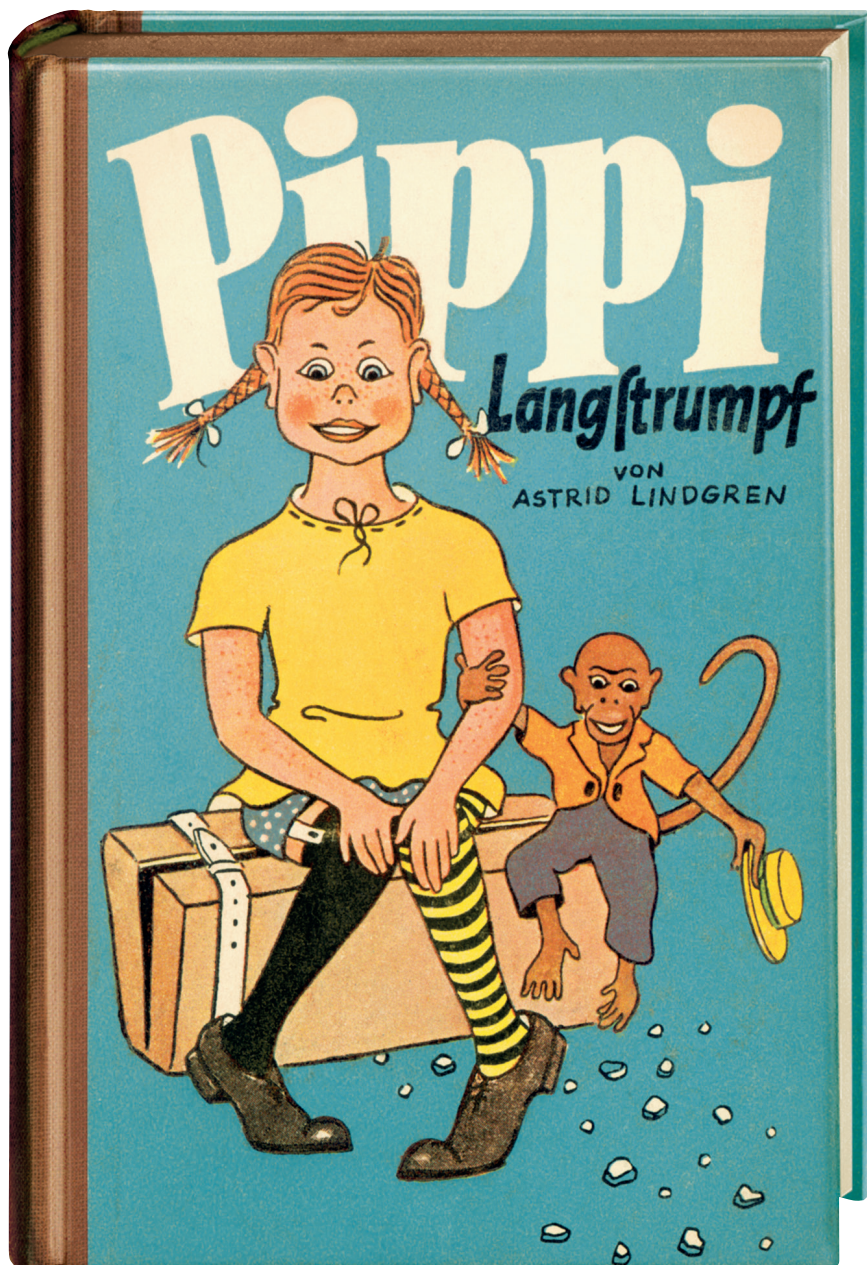


Bild 19: Pämbild Walter Scharnweber, *Pippi Langstrumpf*.

Koloriten bidrar till att ta udden av Pippis akrobatkonst genom att appellera till samma föreställning om en ”svensk” Bullerbyidyll, som jag diskuterade i kapitel 2 ”Midsommar i sagolandet”. Andra representanter för detta narrativ är Carl Larssons beskrivningar av ett idylliskt familjeliv och Anders Zorns skildringar av nordiskt ljus under sena sommarkvällar. Föreställningen får fart och liv genom ett drag av nostalgi i vars ljus Sverige beskrivs som ett barndomsrike.³⁶⁵ Koloriten påminner oss också om att utopi är ett komplementärt begrepp till *nostalgi*. Men medan *nostalgi* etymologiskt kan härledas ur de grekiska orden *nostos* och *algia* i betydelsen en smärtsam längtan efter en plats som man har lämnat eller förlorat, har *utopi* som sagt ett prefix som antingen kan uttrycka en negation (*ou-* ”inte”) eller bli till ett bejakande (*eu-* ”lycka”).

Redan titelvalet vittnar om att förlagschefen Friedrich Oetinger var mån om att samlingsvolymen skulle gripa tag i ett redan välkänt tema. Samlingsvolymen hade lika gärna kunnat heta ”Das große Buch von Pippi Langstrumpf”, därför att den är en sammanställning av en trilogi av barnböcker, medan Scharnwebers bok är den första i denna trilogi. Titelforskare har understrukit att böcker behöver unika titlar för att kunna hävda sig på bokmarknaden.³⁶⁶ Förlaget följde inte svenskt mönster där samlingsvolymen fick namnet *Boken om Pippi Långstrump* (1952), medan den första boken i trilogin kom att heta *Pippi Långstrump* (1945). Möjligtvis ansåg Friedrich Oetinger att samlingsvolymens vikt och storlek var ett tillräckligt särskiljande attribut.

Hjulande självklarhet

Först vid en andra blick blir skillnaden mellan de olika Pippi-framsidorna tydlig [jfr. bild 17 och 19]. Även om Rolf Rettichs Pippi har en lika gul klänning som Walter Scharnwebers, uppför hon sig inte likadant. I jämförelse med den senares pärm bild är Rettichs tolkning betydligt fräckare. Medan Scharnwebers Pippi sitter prydligt med knäna sedesamt sammanpressade på en resväska, står Rettichs gestalt på händerna. Pippis ned-

³⁶⁵ Se diskussionen om Bullerbyidyll i kapitel 2 ”Midsommar i sagolandet”.

³⁶⁶ Edward Hodnet, *Image and Text*, s. 12f.

slagna blick och flätorna som sänker sig mot axlarna understryker den beskedliga kroppshållningen, medan Rettichs Pippi däremot tycks hjula över bokpärmarna med en livsbejakande självklarhet. Rettichs Pippi är sig själv nog, medan Scharnwebers Pippi har med sig sina båda attribut, en kappsäck och en apa. Kappsäcken liknar dock mer en resväska med svängrem än en kappsäck. Resväskan har öppnat sig lite som av tyngden av Pippis kropp och gapar nu tom. Spår som liknar brödsmlor eller stenar (inte guldpengar) leder till Pippis tomt gapande väska. Tolkade tillsammans med väskan motsäger de textens påstående att Pippi är rik och ifrågasätter därmed antagandet att hon klarar sig bra själv utan vuxnas hjälp.

Även apan tummar på Pippis handlingskraft. Hans funktion är att understryka det annorlunda och exotiska med Pippi och därmed också berättelsens eskapistiska drag.³⁶⁷ Djur brukar ofta visualiseras som små och söta utifrån liknande förväntningar på hur barn ska vara.³⁶⁸ Pippis apa är visserligen liten, men inte särskilt "söt". I stället liknar han en karikatyrteckning av en mycket liten äldre farbror, kanske någon man kunde skymta i en vimmelbild över en sjömanskrog. Apan håller sin arm om Pippis, som vore han i färd med att dansa sittande armkrokspolka med henne. Han har tagit av sig hatten för att artigt hälsa på läsaren och intar därmed en förmedlande länk mellan denna och Pippi.

Jämför jag Rettichs tolkning med Scharnwebers tycks det vara betydligt mer fart och fläkt över den senare pärm bilden. Även den solgula klänning som Rettichs Pippi har på sig vinner i kontrastverkan en självständighet mot den blå bakgrunden, som vore den en flagga eller en fågel beredd att flyga bort. Rörelsen är dock bara chimär, pannluggen på Rettichs Pippi förblir lika prydligt mittkamrad som på Scharnwebers. Blicken i både Rettichs och Scharnwebers Pippi-figurers mycket stora "blå" ögon (och inte bruna som i Ingrid Vang Nymans tolkning) är riktade nedåt. Men medan den nedslagna blicken i Scharnwebers tolkning kan antas vara ett tecken på blyghet eller ett sedesamt koketterande med betraktarens blick kan den i Rettichs tolkning visserligen motiveras av att figuren står på händerna och blicken bidrar till att hålla balansen. Men Pippis blick, de

³⁶⁷ Maria Nikolajeva, *Power Voice*, s. 156.

³⁶⁸ Joseph Schwarz och Chava Schwarz, *The Picture Book Comes of Age*, s. 9.

docksöta ögonen och det breda leendet med oklanderligt vita tänder motsvarar normerade förväntningar på hur flickor bör se ut och bete sig. När Rettich har tecknat Pippi så söt har han också fråntagit henne något av den kraft hon hade kunnat ha i en annat utförande.

I Pippis akrobatik kunde vi ana ett uppror om det inte vore för att bokpärmens formgivning samtidigt motsätter sig studentrevoltens rop på frigörelse genom att appellera till klassiska värderingar. Trots att Rettichs Pippi står på händerna är teckningen konventionell i sin uttrycksform. Bettina Kümmerling-Meibauer är kritisk mot att Pippi på alla Rettichs illustrationer har ett liknande ansiktsuttryck. Hon efterlyser en gestaltning av Pippi som fångar hennes inre liv.³⁶⁹ Men Rolf Rettichs visualisering av Pippi är inte en psykologiserande utan snarare en distanserad iscensättning. Pippi är i denna visuella tolkning varken symbolisk eller gåtfull. I stället väljer Rettich att göra en situationskomisk gestaltning. Pippi blir en karikatyr. Karikatyr är som bekant ett retoriskt medel för att hålla distans till ett tema, för att lyfta fram det underfundiga och märkvärdiga. Det vemod som kunde vila över Pippi vinner därmed en oväntad lätthet. Konsekvensen i en sådan tolkning blir att pämbilden kan kritiseras för att dölja politiska och pedagogiska implikationer bakom en oförbindlig yta.

Pippi, en låtsasvän

Samlingsvolymens påkostade linnepärm i senapsgult och dess färgglada skyddspapper kan ha bidragit till att varken Pippis kritiker eller anhängare såg något verkligt utmanande hos gestalten. Förespråkare för vänstervågen runt 1968 kritiserar Pippi-historierna för att vara ännu ett exempel på tillrättalagda upprorsgester där det utopiska idealet blir till ren underhållning och individuell terapi.³⁷⁰ Det ljud Rettichs Pippi frambringar när hon häver upp sin röst blir då mer ett försynt pip än en kraftfull fanfar. Pippis kritiker menar att hon bara uppmanar barnen till verklighetsflykt, när de i stället borde få verktyg att förstå omvärlden. Barnlitteraturforskaren Klaus Doderer berättar hur hans studenter fått honom att uppmärksamma

³⁶⁹ Bettina Kümmerling-Meibauer, "Astrid Lindgrens Bilderwelt," u. s.

³⁷⁰ Klaus Doderer, "Dreimal Astrid Lindgren," s. 97; Otto Gmelin, *Böses kommt aus Kinderbüchern*, s. 90.

att den friska fläkt som Astrid Lindgren hade fört med sig in i barnkammaren har en begränsad räckvidd. Han undervisar vid samma universitet i Frankfurt som Theodor Adorno och Max Horkheimer. I synnerhet den förra görs tillsammans med Herbert Marcuse till talesmän för studentrörelsen som anförs av Rudi Dutschke.

Pippi är visserligen en upprorisk natur, understryker Doderer, men den revolt gestalten erbjuder är alltför tillrättalagd och lämplig för att kunna leda till verklig revolution.³⁷¹ Pippis kritiker förväntade sig att barnlitteraturen skulle vara problemmedveten och praktiskt användbar. Med den internationella studentrörelsen kom ett nytt barnboksideal som i Sverige kallats ”diskbänksrealism”.³⁷² Barnboks författarnas uppgift antogs vara att skapa medvetenhet om sociala förhållanden och uppmuntra till solidaritet med socialt utsatta grupper.³⁷³ Författare förväntas nu bara skriva om det som ”är tänkbart och undvika att skriva om det som är omöjligt”, såsom rödhåriga flickor som utan svårighet lyfter en hel häst. Pippi beskylls för att vara en kapitalist med en kappsäck fylld med guldpengar.³⁷⁴

I Västtyskland får kritiken en extra dignitet när de unga jämför Pippiberättelsernas hissnande upptäcktsfärder i fantasins rike med föräldrarnas ovilja att konfrontera sin historia. Kritikerna tycker sig till och med finna likheter mellan Pippi-berättelserna och de häften som varit så vanliga under andra världskriget och som använts för att sprida nazistisk ideologi.³⁷⁵ Dessa häften hade förväntats ge barnen en fristad från vardagens bestyr samtidigt som de skulle förmedla ett Biedermeier-ideal. Mot samtidens kaos ställs en i sig sluten idyllisk poetisk värld. Utifrån denna tolkning av begreppet *utopi* blir Pippis värld en omöjlig dröm och i bästa fall en eskapistisk fantasi – en visserligen trevlig men samtidigt meningslös underhållning. Mot denna tolkning av *utopi* ställer Pippis kritiker en *socialutopi*, i betydelsen en gemensam kamp för ett bättre samhälle. Lindgren själv bemöter vänsterrörelsens kritik med att en författare måste få vara fri att skriva om det hon vill. Hon kan bara gestalta utifrån den barndom hon

371 Klaus Doderer, ”Dreimal Astrid Lindgren,” s. 97.

372 Lena Kåreland, *Inga gåbortsföremål*, s. 63f.

373 Sven Wernström, ”Socialistisk barn- och ungdomslitteratur,” s. 97.

374 Clas Engström, ”Den korporativa barnboken,” s. 38.

375 Inge Wild, ”Kindheit im Mattiswald,” s. 145f.

självt hade och den var lycklig. Att skriva om krig, skilsmässor och förortsproblem utifrån välbeprövade ”recept” överlåter hon åt andra.³⁷⁶

Pippis egalitära logik

Medan vänsterfalangen fäste sina socialpolitiska programförklaringar på banderoller som ett transportabelt medieformat, talade Frankfurtskolans välkända representanter som Theodor W. Adorno och Herbert Marcuse om en mer subtil revolution. De betonade att den estetiska erfarenhetens subversiva potential ligger i dess förmåga att bryta en etablerad ordning för att på nytt definiera vad som är verkligt. Marcuse menade att konstens uppgift var att projicera utopiska möjligheter på den ”faktiska” världen. I sin främmandegöringseffekt kan den erbjuda något som vardagens monotona lunk inte förmår. Den kan få oss att öppna ögonen för det som inte är men kunde bli. Därmed erbjuder den ett motstånd mot samhällets förhärskande villkor och en alternativ syn på oss själva.³⁷⁷ Dessa teoretiker diskuterar visserligen inte barnlitteratur utan författarskap som Edgar Allan Poes, Charles-Pierre Baudelaires, Marcel Prousts och Paul Valéry. Gemensamt för dessa författarskap är, menar dessa teoretiker, att författarna proklamerar det borgerliga samhällets snara sammanbrott. De vänder sig mot kravet på realistisk litteratur eftersom de menar att endast litteratur som appellerar till fantasin kan ha en frigörande verkan och utveckla en självtransformativ kraft. Förändring kan inte påtvingas utifrån utan måste komma inifrån.

Ett liknande resonemang hade barnlitteraturforskare kunnat använda i ett försvar av Pippi. För liksom protagonisterna i ovan nämnda författarskap kan också Pippis agerande tolkas som en revolt mot borgerliga konventioner. Tänk bara på hur Pippi sätter i sig hela gräddtårten själv på kalaset eller leker kull med poliser. Pippis subversiva potential skulle då bestå av att hon är en fantasifigur som konfronterar såväl oss läsare som invånarna i den lilla (inte namngivna) staden med en ”egalitär logik”.³⁷⁸ Hon rubbar maktbalansen mellan de vuxna och barnen och förespråkar

³⁷⁶ Astrid Lindgren citeras i Olle Holmbergs ”Nordisk enkät om barnböcker,” s. 412.

³⁷⁷ Herbert Marcuse talar om den samtida konstens ”befreienden Macht des Negativen” som motsätter sig ”repressives Establishment” i ”Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft,” s. 84f.

³⁷⁸ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, s. 12f.

ett jämlikhetsideal. När Pippi tar på sig skurborstarna för att åka kana över köksgolvet visar hon inte bara hur en långtråkig vardagssyssla kan bli till lek; hon driver samtidigt med kulturellt etablerade föreställningar om vikten av renlighet och kvinnans plats i hemmet. Vi kan tala om hur hon sensibiliserar vår blick för det vi ser som givet.

Frankfurtskolans teoretiker strävade inte bara efter att beskriva och analysera utan också att förändra samhället. Skolan har sitt ursprung i marxistisk teori och utgångspunkten är att konst är politisk handling. För Theodor W. Adorno står konsten både i samband och i motsättning till samhället. Konsten visar på möjligheten att träda ut ur de givna ramarna och vägra att spela med. Den estetiska erfarenheten kan förmedla en alternativ syn på oss själva och därför har den potential att befria oss från den självbild som kulturindustrin förmedlar, understryker Adorno.³⁷⁹ Tillsammans med Max Horkheimer myntar han begreppet *kulturindustri* för att beskriva populärkulturens produktionssystem som de menar kännetecknas av likriktning och förutsägbarhet. De hävdar att då detta undertryckande är fördolt måste det genomskådas och blottläggas genom "den tygellösa tanke" som den radikalt moderna konsten uppmanar till genom sin kontrollerade motsägelsefullhet.³⁸⁰ Hotet från populärkulturen, menade de, är inte anarki utan konformitet, passivitet och avpolitisering. Mot den estetiska erfarenhetens emancipatoriska förmåga ställs populärkulturens förlamande verkan. Även samlingsvolymens utförande kan förklaras med att bokförlaget Oetinger ville höja den fantasifulla barnlitteraturens anseende i detta klimat av svindande vänsterkritik. I detta kampanjarbete blir samlingsvolymen något annat än de serietidningar och Walt Disney-filmer som vid denna tid lockade barn med färgglada bilder och en ny syn på det läsande och tittande barnet.³⁸¹ Medan Oetinger vände sig till en salongs publik lovade serietidningar en utsuddning av klassgränserna.

379 Jfr. detta resonemang med Martin Heideggers om *a-letheia* i *Sein und Zeit*, s. 56. Se även avsnittet "Dröjande och varaktighet" i kapitel 2, "Midsommar i sagolandet".

380 Max Horkheimer och Theodor W. Adorno, *Kulturindustrin*, s. 39. Detta resonemang skiljer sig tydligt från Walter Benjamin som menade att även den mest vardagliga aktivitet kan "öppna upp" vår blick, se kapitel 4 "Ur-Pippi i bild". Han var inte heller lika kritisk som sina kollegor till populärkulturen.

381 Inge Wild, "Kindheit im Mattiswald," s. 145f.

Sett ur Adornos resonemang skulle Pippis demaskering av sociala konventioner kunna innebära en befrielse från det normativas tvång över oss. Vad Pippi i så fall visar är det godtyckliga i våra seder, det som inte är naturnödvändigt. Hon demonstrerar att det är möjligt att göra saker på ett annorlunda sätt och bryta med invanda mönster. Den utopiska konsten (berättelsen) blir, om det tolkas så, inte längre en idealiserande reduktion av en mångfacetterad verklighet utan ett utforskande av möjligheter. Tolkas *utopi* så kan berättelserna om Pippi bli till alternativa och dynamiska former av politiskt engagemang. Böcker kan få den förmågan när de både lockar genom sin produktlayout och förverkligas i läsögonblickets kreativa process.

Villa Villekulla-världen som tillflyktsort

Blått och gult – liksom barnböckerna om Pippi – är också *Oetingers Almanachs* tidskriftsomslag i samband med Astrid Lindgrens 65-årsdag (1972) [bild 20]. Till den tyska marknadsföringen av Pippi hör nu både hennes typiska färgsättning, hennes för stora skor och hennes röda flätor. Rolf Rettich har tecknat en bredbent Pippi med tung last på väg i ett par skor som är så stora att de liknar en clown. Tre figurer och en gris är placerade i tur och ordning på Pippis axlar, medan en figur flyger ovanför dem. Alla fem figurerna har samma ansiktsuttryck, även om Emil i Lönneberga är sommarbrun, Lotta på Bråkmakargatan grisskär, Karlsson på taket har fått en stor röd näsa, den grymme rövaren Fiolito har försetts med mustasch och Pippi pryds av ett par fräknar. De är huvudpersoner i var sitt narrativ, knutna till en realistisk såväl som utopisk plats. Fem år hade gått sedan samlingsvolymen med berättelser av Pippi Långstrump hade getts ut och studentrevolten har redan tystat.

Jag kan tolka Rolf Rettich teckning som ett försök att understryka Pippis betydelse för Astrid Lindgrens popularitet i Tyskland. Men jag kan också tolka den som en visualisering av frågan vart Pippi egentligen är på väg med sin tunga börda på ryggen. Vill hon visa vägen till ett bättre och mer jämlikt samhälle? Eller intar hon bara en ställföreträdande roll i det hunsade barnets drömmar? Den förlagsinterna tidskriften presenterar vanligtvis årets nykomlingar, men jubilarer till ära presenteras tio kortare utdrag ur Lindgrens mest omtyckta böcker samt sju hyllningstexter av eta-



Bild 20: Pämbild till förlagstidskrift, Rolf Rettich.

blerade barnlitteraturforskare och författare som Klaus Dodorer, Malte Dahrendorf och James Krüss. Fem år hade gått sedan förlaget hade firat Lindgrens 60-års dag och nu fyllde hon 65. Studenternas rop hade tystnat och Oetinger befäst sin ställning som ett förlag för seriös barnlitteratur.

I temanumret ingår även litteraturteoretikern Malte Dahrendorfs lovsång till författaren. Han understryker i artikeln ”Utopie und Wirklichkeit bei Astrid Lindgren” att bara bra barnböcker ger läsaren vingar och kan förflytta berg. Bara i läsningen av bra barnböcker kan barnet uppleva en frihet bortom verklighetens tvångströja. Han tar det samtida mottot för förlagsarbetet ”Ge oss böcker – ge oss vingar” (*Gebt uns Bücher – gebt uns flügel*) som utgångspunkt för sin diskussion. Mottot är ett citat ur Paul Hazards skrift *Les Livres, les enfants et les hommes* (1949) i tysk översättning. Boken översattes till tyska redan 1952, men inte hos Oetinger utan hos ett annat hamburgskt förlag, konkurrenten Hoffmann-und-Campe-Verlag. Att Oetinger som motto har ett citat ur en bok som inte ingår i deras program är beaktansvärt, och visar på vilket värde Hazards diskussion om vad som utmärker en god barnbok tillskrevs i förlagets praktiska arbete. Hazard ställer sig med en Rousseau-inspirerad utgångspunkt på barnets sida och hävdar att bra böcker kan tänja verklighetens gränser för att nå över geografiska och kulturella gränser till ett gemensamt rike (som att döma av koloriten till förlagsskriftens bokpärm kan antas ligga i Sverige).³⁸²

Dahrendorf tolkar Villa Villekulla-världen utifrån mönster av Thomas Mores klassiska skildring *Utopia* (1519), som en avskild värld som ger tröst mot vardagens orättvisor utan att egentligen upphäva dem. Pippi driver visserligen med de vuxna, leker kull med poliser och strör socker på golvet när hon går på kalas, men inte för att verkligen ifrågasätta de vuxnas auktoritet. Pippi blir till en överkompenserande låtsaskamrat som barn kan vända sig till när vardagen upplevs som alltför inrutad.³⁸³ För Dahrendorf blir Pippis värld ett kompensationsrike, långt borta från auktoritär västtysk vardag. Han betonar att individen i det moderna samhället har ställt realitetsprincipen framför lustprincipen, nödvändigheten framför friheten. I

³⁸² Se min diskussion om *Bullerbysyndomet* i kapitel 2, ”Midsommar i sagolandet”. Begreppet understryker visserligen det lätt absurda i tyskars förkärlek för Sverige, men jag visar att det här rör sig om gemenskapande praktiker.

³⁸³ Ulla Lundqvist betonar Pippis funktion som låtsaskompis i *Århundradets barn*, s. 10.

barnets inre finns ett motstånd mot denna omprioritering – och det är detta motstånd som Astrid Lindgren appellerar till. Tolkningen marginaliserar Pippis potentiellt revolutionära undertoner.

Ett annat exempel på en liknande tolkning av berättelserna om Pippi är litteraturteoretikern Richard Bambergers Rousseau-inspirerade analys i monumentalverket *Jugendlektüre* (1965). Liksom för Malte Dahrendorf blir Villa Villekulla-världen även för Bamberger bara en trevlig paus från vuxnas krav på anpassning. Han menar att Pippi öppnar en lucka till drömmarnas land för att ge det läsande barnet möjlighet att kort undfly verklighetens tvångströja. Med fantasins hjälp kan barnet hantera en brist och det är i denna kompensatoriska funktion, understryker han, som den fantastiska berättelsens utopi ligger.³⁸⁴ Pippi-figuren blir då ett substitut för den frihet som barnet i realiteten förvägras. Relationen mellan den vilda Pippi och den väluppfostrade Annika blir i denna tolkning bara två sidor av ett och samma mynt. Pippi får stå för den lustfyllda leken och Annika för de sociokulturella normer som barn tvingas anpassa sig till i det småborgerliga hemmet. Tolkningen förbiser utopins subversiva implikationer.³⁸⁵

Dahrendorfs och Bambergers kommentarer kan, liksom den påkostade samlingsvolymen, tolkas som ett försök att höja barnbokens status genom att hävda dess självklara plats i salongen. Genom att nedtona det subversiva och revolutionära hos Pippi och samtidigt framhäva hennes betydelse för välkammade och väluppfostrade barn bidrar de till att legitimera gestalten. Detta lanseringsarbete hade till följd att Lindgren (som första barnboks författare) tilldelades det prestigefyllda priset *Friedenspreis des deutschen Buchhandels* ("Tyska bokhandelns fredspris") 1978. Prisjuryn hänvisar till Malte Dahrendorfs redan nämnda lovsång till författaren. Med utgångspunkt i dennes tolkning av *utopi* sägs Lindgrens böcker öppna en grind till barnets gömda önskningar "in dem all das, was in dieser Welt schief geraten ist, wieder ins rechte Gleis komme."³⁸⁶

³⁸⁴ Malte Dahrendorf, "Utopie und Wirklichkeit bei Astrid Lindgren," s. 52.

³⁸⁵ Richard Bamberger, *Jugendlektüre*, s. 146.

³⁸⁶ Ibid.

Sammanfattning

I detta kapitel har jag diskuterat Pippi-figuren som den framställdes i samlingsvolymen *Pippi Langstrumpf* mot bakgrund av dels den samtida receptionen runt 1967-talet, dels en tilltro till den estetiska upplevelsens subversiva kraft. Samlingsvolymens materiella retorik blir en *epideiktisk* retorik: med ett påkostat utförande hyllas Pippi i ett försök att uppvärdera barnlitteratur som finkultur. Att läsarna också såg något farligt och utmanande i Pippi är kanske mindre troligt. Pippis förespråkare betonade att hennes uppgift var att erbjuda barn en tillflyktsort undan vardagens orättvisor, medan hennes kritiker hävdade att hon bara förledde barn till dagdrömmar. Med Frankfurtskolan är det ändå möjligt att argumentera för figurens subversiva potential.

Kapitlet är ett inlägg i debatten om barnlitteraturens värden och värderingar som i sin tur kan tolkas som en precisering av reflektioner runt barnets blick. En anledning till meningsskiljaktigheterna i detta specifika fall var att de stridande inte var överens om vad som här stod på spel. De tolkar också begreppet *utopi* på olika sätt. Medan litteraturteoretiker som Richard Bamberger och Malte Dahrendorf antog att Pippi var ett plåster för oförrätter, beskyllde studentgenerationen bokförlaget Oetinger för att ha tämjt revolutionen. Medan den senare falangen tolkar *utopi* som något icke-givet, betonar den förra falangen dess dynamiska rörelse och kraft. Utopiskt tänkande förutsätter att vi kan föreställa oss världen som den kunde vara. I sin fantasi skapar betraktaren inre bilder, känslor och föreställningar, som när en statisk figur på en pärm bild tycks ”sprudla av styrka”. Samtidigt riskerar det påkostade formatet att göra denna lek om intet och förvandla den till överestetiserad borgerlig finkultur. Inte bara illustrationerna utan också papperskvaliteten, inbindningen och bokpärmens färgsättning och material får betydelse för samtidens reception av gestalten.

Jag har velat ge en alternativ förståelse av den västtyska debatten om Pippi runt 1968 och samtidigt utforska hur en samlingsvolym kan fungera som ett epideiktiskt hyllningstal. Begreppet *utopi* pekar framåt i en riktningssvisande deliberativ gest samtidigt som det är värdeladdat och därför hör till den epideiktiska genren. Pippi kan bli till ett exempel på den kraft

som Gilles Deleuze beskriver som en potential att tänka annorlunda.³⁸⁷ Om begreppet *utopi* tolkas så kan det inte längre avfärdas som en verklighetsflykt. Villa Villekulla-världen blir då något mer än ren fiktion och drömbild, i stället uppmanar Pippi tolkad mot bakgrund av de borgerliga koder som gäller i den icke-namngivna staden till handling och förändring. Vad som sätter igång vår fantasi är en förundran över världen.

³⁸⁷ Gilles Deleuze, *Difference and repetition*, s. xx.

KAPITEL 7

Återblick – en reflektion

I denna avhandling har jag prövat en mångfasetterad analysmetod för att komma åt Pippi-illustrationernas speciella *enargeia*. Det vill säga deras livfullhet eller utstrålning. Avhandlingen kan därför tolkas som en demonstration av hur en bildretorisk kritik kan hantera visuella artefakter i deras sociokulturella kontext med den materiellt förankrade formgivande blicken som analytisk utgångspunkt. I ett försök att komplettera och fördjupa samtalet om bilder mellan nordiska retorikforskare har jag tagit upp begrepp som jag menar kan hjälpa oss att få en bättre förståelse för hur övertygelsearbete kan gå till. Min målsättning har varit att gå vidare från ett produktionsinriktat perspektiv till ett som betonar betraktarens aktiva medverkan i den kreativa processen.³⁸⁸

Med *den formgivande blicken* vill jag betona att blickhandlingar inte bara är en fråga om reception utan också om prestation. Att se är en handling: en utforskande, tolkande, rekonstruerande handling. En bild är med denna utgångspunkt inte ett statiskt objekt med en redan på förhand given betydelse utan en process, en handling eller samhandling som fullbordas (om än tillfälligt) av betraktaren (som förstås i sin tur kan tänkas ge impulser till bildskaparen i en sorts estetisk-retorik slinga eller loop). För retoriken är reflektioner runt blicken intressanta, eftersom de kompletterar och väl också konfronterar retorikens gängse sändarorientering – blicken liksom örat är ju mottagarens organ liksom tungan är talarens. Utan den-

³⁸⁸ Debra Hawhee motiverar materialitetsstudier med att forskare i annat fall "are left with an object-centered notion of vision that holds little regard for the physical and rhetorical processes that occur on the part of viewers" i "Looking Into Aristotle's Eyes," s. 140f.

na komplettering förvandlas mottagaren lätt till ett passivt objekt för påverkan. Att betrakta en bild är alltså en långt mer aktiv handling än att bara översätta en yttre materiell bild till en inre immateriell utan en formgivande process.

Att se något är en praktisk färdighet, något som vi gör, en *techne*. Begreppet *techne* betecknar både färdighetens resultat och dess ännu icke förverkligade möjligheter, översatt till bildens värld handlar det både om hur vi tolkar bilden och hur vi hade kunnat tolka den. Aristoteles beskriver retorik som en formgivande aktivitet.³⁸⁹ *Techne* är en förkroppsligad färdighet, inte formell eller logisk. Tolkas begreppet så betecknar det både snickarens arbete med en bit trä och bokläsarens möte med boken som blickens möte med en materiell yta.³⁹⁰ Jag har lyft in den kreativa processen, i stället för att försöka avslöja ett argument, blottlägga en retorisk figur eller en bakomliggande intention utifrån antagandet att skapandet innebär att ett material präglas med en viss form för att uppnå ett visst mål.

Hur värdefulla och givande sådana studier än må vara behöver vi också redskap för att kunna reflektera över vad den personliga subjektiva blicken kan ha för betydelse när det gäller visuell kommunikation. Som ett komplement till en föreställning om bilden som en sluten process som utifrån en given utgångspunkt resulterar i en färdig produkt hävdar jag att produktion av mening är en pågående process som sammanflätar bilden, betraktaren och kontexten i ett oavslutat växelspel i tid och rum. Jag gör det därför att kommunikativa praktiker är så mycket mer än strategisk offentlig kommunikation, fattad som en situationsanpassad överföring av ett visst informationsinnehåll. De är också den energi – eller det flöde – som de samspelande parterna utvecklar i kommunikationssituationen, och som är en nödvändig förutsättning för materiell kraft.

Att jag talar om ett flöde innebär att jag syftar på något dynamiskt, något som är i tillblivelse och förblir *ofullbordat* genom sitt beroende av en föränderlig omvärld. I förhållande till detta flöde kan den betraktande blicken inte upprätthålla sin distans utan låter sig intrasslas i världens

³⁸⁹ Martin Heidegger konstaterar att *techne* hos Aristoteles ”reveals whatever does not bring itself fourth and does not yet lie before us, whatever can look and turn our now one way or another” i *The Question Concerning Technology and Other Essays*, s. 13.

³⁹⁰ John Poulakos, ”Toward a Sophistic Definition of Rhetoric,” s. 36f; Jonathan Sterne. ”Communication as *Techne*”.

materialitet. I blickens relation till omvärlden hör att kroppen engageras i betraktandets process som en plats för minnen, erfarenheter och framtida handling. Vad vi här talar om kan beskrivas som det formgivande kraftflöde som genomsyrar kommunikativa processer. Retorikvetenskapen kan då betraktas som studiet av detta kraftflöde för att se hur det skapar social mening. Knyter vi i det perspektivet blicken till en formgivande aktivitet kan vi likna det som en uppmärksam betraktare gör vid en bildskapares arbete.

Genom att tala om blicken understryker jag att retoriken kräver två agenter: både sändare och mottagare. Utan mottagarens formgivande blick är bildmötet inte möjligt. Till och med att se något som en bild är en form av formgivande handling. Att tala om den formgivande blicken kan tolkas i linje med en receptionsorienterad syn på kommunikationsprocessen, exempelvis det postmoderna talar om ”författarens död”. Det är läsaren som avgör vad texten betyder. Men jag tänker mig en kompromiss. Både författaren och läsaren, både sändaren och mottagaren, har retorisk agens. Det är ett synsätt som kunde passa retoriken bättre än att helt avskaffa sändaren.

Reflektioner runt själva upplevelsen kan därför med fördel kompletteras med frågor om intention, men denna är kanske inte så lätt att fånga och beskriva. Intentionen låter sig kanske inte heller inringas eftersom även talarens/bildskaparens arbete växer fram i en trevande, förkroppsligad process. Blicken behöver inte söka efter vad bildskaparen ville uttrycka. Det ger mig som bildtolkare en frihet att tillfälligt bortse från det biografiska för att försöka förstå min egen reaktion. Vi behöver inte veta något om Ingrid Vang Nyman för att kunna, med vår formgivande blick, ge liv åt hennes bilder. Med mitt blickkoncept solidariserar jag med barnets perspektiv (för barn är ju i regel rätt så ointresserad av illustratören som historisk person).

Blickens färd genom avhandlingen

Summerande kan jag konstatera att den formgivande blicken inte bara är en blott registrerande blick och den betraktar inte heller tingen bara utifrån deras funktion utan också i ett engagemang. Intraaktionen mellan bild och blick kräver dessutom en taktill och sensuell kunskap om linje och yta som kan vägleda betraktaren genom ett varierande och heterogent material. I mitt

resonemang om blicken knyter jag an till begrepp som *enargeia*, *kairos*, *aura* och *aura-effekt* för att beskriva betraktarens upplevelse av närvaro. Dessa begrepp har att göra med bildens retoriska energi. Även ett traditionellt begrepp som *logos* tolkar jag som en multimodal (eller multimedial) process för att göra det bildretoriskt relevant och knyta det till enargeiabegreppet. Den anknytningen förstärks av att jag ser *pathos* som en förutsättning för *logos*. Energin finns därmed inte i själva bilden utan i betraktarens blick. Begreppet *aisthesis* kan summariskt uttryckt stå för den förkroppsligade erfarenhet som aktualiseras i den retoriska upplevelsen. Säg att vi har en högläsningssituation, en förälder läser ur en bok för sitt barn. De nuddar vid varandra hopkrupna i vardagsrumssoffan, andas ljudligt, ler, skrattar, ropar – allt detta är viktigt för hur deltagarna tillägnar sig den retoriska artefakten.

Att även den ”enklaste” bild kan vara mångtydig så att bildmötet präglas av sitt kulturella sammanhang är ämnet för den första av mina bildanalyser, kapitel 2, ”Midsommar i sagolandet”. Här presenterar jag ett exempel vad den förkroppsligade erfarenhet kan innebära (för en vuxen betraktare) som ser på ett fotografi. I samband med en specialutgåva om hur det är att semestra i Sverige poserar ett sällskap i förmodat svensk natur klädd i traditionella tyska kläder. Fotografiet är ett exempel på det tyska ”Bullerbüsyndromet”, i betydelsen en medialiserad föreställning om svensk idyll som ingår i ett nostalgiskt föreställningskomplex. Genom att betona det dynamiska mötet mellan betraktat och betraktare går jag utöver en föreställning om den retoriska artefaktens redan givna betydelse. I stället uppstår betydelse och mening i intraaktionen mellan materialitet och blick. Här diskuterar jag minnets betydelse för blicken med utgångspunkt i ett modefotografi från en tysk damtidning Bilder ingår i en väv av andra bilder och därför tolkar vi allt vi ser i relation till annat vi har sett och till våra egna förkroppsligade erfarenheter.

För att beskriva bildmötets intensitet kan vi använda ett begrepp som *enargeia*. För en bild står begreppet för dess kraft att engagera en betraktare i en närhetsupplevelse som låter det frånvarande träda fram som något närvarande för den medskapande blicken. I stället för att betrakta bilder i ett bakåtriktat perspektiv, från det färdiga objektet tillbaka till bildskaparens avsikt med det, tolkar jag dem framifrån, i en pågående generativ rörelse som inkluderar mig själv som (aktiv värdeskapande) betraktare. Jag

gör det därför att jag menar att en retrospektiv retorik med betoning på den rationella avsikten riskerar att försumma det formgivande retoriska flödets fulla *materialitet*. Visserligen ingår *actio*, talarens framförande (kroppsspråk), även i en traditionell retorisk analys, men materialitet omfattar så mycket mer som våra förkroppsligade minnen och bildmötets lukter och hörselintryck.

Kapitel 3, ”På språng genom cirkusmanegen”, utgår från *enargeia* för att reflektera över en upplevd närhet. Till det som kan öka en bilds *enargeia* hör dess *aura*, hur den kan konstitueras som något särpräglad, med en särskild utstrålning och lyster som sticker av mot det ordinära. Vi påminns om att *argos*, ljus, kan tolkas som ordkärnan i *enargeia*. Genom att betona begrepp av detta slag vänder jag inte ryggen åt att fråga efter *bildskaparens* intention, men jag vill underordna detta under studiet av den klargörande energiutveckling som äger rum i kommunikationsprocessen därför att det är centralt för det meningsskapande som sker i retoriska processer.

I kapitel 4, ”Ur-Pippi i bild”, står den förkroppsligade blicken i fokus när jag tar upp begreppet *aura* som kan ses som en speciell form av erfarenhet. Pärbilden till boken *Ur-Pippi* (2007) visar en figur med röda flätor och stora skor. Figuren ingår i ett datorgenererat fotografi av omslagsillustrationen av det äldsta bevarade manuskriptet om Pippi. Med Walter Benjamins reflektioner runt begreppet reflekterar jag över denna Pippi som ett slags urpunkt till kommande visualiseringar av gestalten. Enligt en gängse tolkning av Benjamins begrepp antas bilder ha mer eller mindre stark *aura*, där ett ”originalverks” kraftfulla *aura* antas försvagas i en reproduktion. Men detta är möjligtvis en förenkling av Benjamins resonemang som i stället kan antas handla om hur blicken kan uppleva en *aura*-effekt i ett slags förtätad tid, det vill säga bli varse det specifika och särskilda i vardagslivets monotona rytm.

Benjamin ställer denna engagerade upplevelse mot en vanemässigt registrerande blick som låter livet passera utan att verkligen se omvärlden. Dessa två slags blickar håller han fram i ett slags kritik mot den mekaniska upprepningen. Tvärtemot vad som har hävdats gäller Benjamins kritik inte främst den reproducerade bilden i sig utan vad massreproduktion av bilder kan tänkas göra med blicken när vi tröttnar och ledsnar i en strid ström av visualitet. Ytterst handlar hans reflektioner om ett ställningstagande för ett

levande seende, för att slippa vända bort blicken i en känsla av visuell övermättad. Att inte se är också ett val.

I fokus för kapitel 5, ”Pippi ur ramen”, står en skiss av Ingrid Vang Nyman till den första barnboken om *Pippi Långstrump* (1945). Skissen jämförs med den tryckta pärmbilden i samma utgåva samt med två andra bilder för att diskutera dess speciella funktion. Kapitlet betonar en förståelse av ”skissen” som en flexibel och spontan process, vilket ger upphov till frågor om verkets materialitet, om dess temporära och rumsliga natur. Inramningen handlar både om blickens begränsning i kroppen/omvärlden och om den tvådimensionella bildens inramning som fungerar likt en scen på vars estrad våra gemensamma föreställningar om världen kan framträda. Tolkad som en bildhandling blir skissen något mer än bara en produkt på väg till en annan och mer färdig produkt.

Även kapitel 6, ”Pippi och studentrevolten”, handlar om blicken som kreativt omsatt förkroppsligad erfarenhet, samtidigt som det innesluter samtidens politiska praktiker och därmed knyter an till kapitel 2, ”Midsommar i sago-landet”. Rettichs pärmbild på samlingsvolymen *Pippi Langstrumpf* (1967) blir en utgångspunkt för en diskussion där jag reflekterar över Pippi-gestaltens subversiva implikationer mot bakgrund av den politiska samtiden. Pippi både hyllades som en representant för fantastisk litteratur och kritiserades för att bara vara pseudo-revolutionär och förleda barn till dagdrömmar om en imaginär bättre värld, när de i stället skulle lära sig att hantera vardagen genom socialrealistisk litteratur. Mot dessa tolkningar av Pippi betonar jag hur gestalten rymmer en generativ ”utopisk princip” som utmanar läsaren att vända upp och ned på perspektiven. Pippi blir en plädering för lekens helande kraft mot invanda mönster och kravet på att foga in sig i systemet. Hon kan tolkas som en rebell mot allt som hindrar och begränsar oss i vårt utforskande av det som inte behöver vara som det är utan kunde vara annorlunda.

Barnlitteratur som socialisationsverktyg

En möjlig precisering av huvudsyftet om blickens formgivande betydelse kunde handla om *barnlitteratur som ett socialisationsmedel*. Med denna precisering i åtanke kan vi tala om att jag i denna avhandling är särskilt intresserad av hur Pippi-illustrationernas livfullhet eller utstrålning modi-

feras vid överföringen från en svensk barnkultur till barnkulturen i efterkrigstidens Tyskland med dess speciella syn på det fria och lekfulla barnet som samtidigt skulle anpassa sina rebelliska impulser till det borgerliga samhällets krav. Detta diskuterar jag särskilt i kapitel 6, ”Pippi och studentrevolten”. Men också avhandlingens övriga kapitel rör vid problemfältet hur barnlitteraturen hjälper till att bygga upp barnets föreställningar om världen och värden. Retoriskt innebär det att barnlitteraturen kan ses som ett prov på *genus demonstrativum*. Den demonstrerar hur världen är eller inte är och hur den bör eller inte bör vara. Barnlitteratur gör förstås andra saker också. Men den här uppgiften kunde vara naturlig att ställa i centrum för en retorisk undersökning.

Medan själva huvudlinjen i min undersökning (som omfattar *enargeia* och *aura*) kunde kallas bildretorisk kunde denna precisering (som omfattar *nostalgi* och *utopi*) kallas bildpolitisk. Aspekterna hänger förstås ihop, eftersom vi kunde undersöka hur bildretoriska medel får betydelse för bildpolitiska syften. Begreppet *inramning* har en mellanställning och fungerar därmed som en förbindelseänk mellan den bildretoriska och den bildpolitiska tematiken. Som visuell ram bidrar de här diskuterade bildernas inramning till deras energi (Pippi spränger ramen) och som ett sätt att perspektivera Pippi-gestalten (sätta in henne i en borgerlig kontext) är det bildpolitiskt relevant. Även nostalgi och utopi använder jag som brobegrepp genom att koppla dem till *enargeia* (den klargörande kraft som kan frambesvärja det frånvarande, som *nostalgin* och *utopin* riktar sig mot).

Hur bildproduktionen styrs av ideologiska överväganden diskuterar barnlitteraturforskare. Jens Thiele använder exempelvis begreppet *Kindgemäßheit* i *Das Bilderbuch* (2000) för att reflektera över hur förlagsarbetet styrs av ett försök att motsvara en samtida föreställning om vad barn behöver och vill ha.³⁹¹ Att illustratörer och författare till barnböcker försöker anpassa språket för att övertyga en tilltänkt publik är kanske inte speciellt uppseendeväckande. I själva verket är det ju så en kommunikationssituation alltid ser ut när den talande vill övertyga sin kontrahent om det hon har att säga är värt att lyssna på. Problemet uppstår när den som tecknar eller skriver för barn försöker anpassa sitt språk till en publik de själva inte längre

³⁹¹ Jens Thiele, *Das Bilderbuch*, s. 180.

tillhör och dessutom försöker nå denna publik i närvaro av andra vuxna som också har åsikter om hur en yttring till barn borde formuleras.³⁹²

När det gäller barnboksillustrationer blir det inte lättare av att bilder generellt har betraktats med misstänksamhet. Det verkar nämligen som denna misstänksamhet bara förstärks i diskussionen om vad som är lämpligt för barn. Jens E. Kjeldsen liknar den diskussion som har förts om bilder generellt med den som har förts om retorik. Det har sagts att bilder är vulgära och irrationella och appellerar till okunniga då de förmår nå känslorna direkt utan omvägar över förnuftet.³⁹³ Om redan vuxna förväntas har svårt att värja sig mot bilder, sägs barn ha ännu svårare och därför är det desto viktigare att hålla dem från allt som kan vara skadligt för dem. Thiele varnar därför bildskaparen från att ta hänsyn till barnet genom att måla alltför tillrättalagt då det vore ett uttryck för falsk hänsyn. I stället för att teckna för barnet borde bildskaparen teckna utifrån sig själv då allt annat skulle vara utgå från irrationella, pedagogiskt legitimerade hypoteser.³⁹⁴

Inom barnlitteraturforskningen är denna fostrande uppgift sedan länge erkänd uppgift för barnlitteraturen.³⁹⁵ Det är därför som barnlitteratur ofta har behandlats ur en didaktisk synvinkel. Och det är därför barnlitteratur i hög grad har blivit en angelägenhet för vuxna, för barnets fostrare i syfte att forma det efter egna normer.³⁹⁶ Samtidigt är detta maktutövande svårt att undvika eftersom barn inte har samma möjligheter och rättigheter som vuxna i samhället. Att vuxna också sällar bland de böcker barn ska läsa och ger sig vinn om att dessa böcker ska ha ett ”barnvänligt” utseende är ur detta perspektiv bara en ringa del av de vuxnas maktutövande som ytterst handlar om barnets blick på världen.

Här anmäler sig också frågan varför jag just valt att studera Astrid Lindgrens böcker om Pippi. Ett svar är deras stora och långvariga genomslag hos publiken, också internationellt. Har barnlitteraturen en socialiserande kraft kan vi vänta oss en påvisbar verkan hos just dessa vitt spridda böcker.

392 Ibid, s. 189.

393 Jens E. Kjeldsen, *Tale med billeder - tegne med ord*, s. 122.

394 Jens Thiele skriver att ”Dieses Angst muß man erst nehmen, da sie zu vielfältigen irrationalen, pädagogisch legitimierten Hypothesen führt, die langliebig sind“ i *Das Bilderbuch*, s. 189.

395 Se bland annat bidragen i antologin *Värden och värderingar i barnlitteraturen*.

396 Perry Nodelman och Mavis Reimer, *The Pleasures of Children's Literature*, s. 97.

I kapitel 5, ”Pippi ur ramen”, och kapitel 6, ”Pippi och utopin”, diskuterar jag hur opinioner (inom vuxenvärlden) kan bildas kring Pippi-böckernas utifrån föreställningen om en sådan verkan. Att Pippi själv dessutom explicit kan relateras till socialiseringsdiskussionen gör henne extra lämplig som utgångspunkt. Hon är ett *topos*. *Topos* bidrar i sin repetitiva form till *doxa*, alltså till vår syn på världen (och därmed kan även barnboksillustrationer ha politisk betydelse). Jag vill plädera för en nyfikenhet över hur de mest vardagliga bestyr påverkar oss och peka på vårt eget ansvar att ta vara på den frihet som denna insikt kan erbjuda i ett ansvar för andra.

Sammankoppling

Med denna närmare precisering av mina utläggningar om den formgivande blicken (som jag ovan har redogjort för) i åtanke kunde vi säga att min avhandling handlar om *barnlitteraturen som en socialiseringsretorik i form av ett meningsbildande kraftflöde i samspel med synakten som en kreativt omsatt förkroppsligad erfarenhet*. Med denna långa mening hoppas jag fånga något av komplexiteten i mitt åtagande. Avhandlingen visar på vår förståelse av såväl bilders retoriska funktionssätt som den interkulturella barnboksadaptationens verkningsmedel och ideologisk-didaktiska betingelser. Jag ger visserligen bara helt kort exempel på visualiseringar av Pippi-gestalten inom andra kulturer och språkområden som Tyskland, Tjeckien och Frankrike, men här finns utrymme för fortsatt forskning.³⁹⁷ Vad jag dock vill skapa är ett alternativ till såväl en enkel påverkansretorik (av det slag som retorikkonsulterna brukar förorda) som en mer kognitiv deliberativt argumenterande retorik (av Aristoteles modell). Centralt för min retoriksyn är mottagarens aktiva roll i kommunikationsprocessen.

Medan frågan om barnlitteraturen som socialiseringsretorik ligger på makronivå (frågan kan ses och diskuteras ur samhällets synvinkel) ligger frågan om läs/synakten som kreativt omsatt förkroppsligad erfarenhet på mikronivå: vi ser till den enskilda betraktaren. Här passar ett *mikroretoriskt perspektiv*. När jag knyter kommunikativa praktiker till den energi som utvecklas allteftersom innebär det också att retoriken i sin praktik

³⁹⁷ Se kapitel 6, ”Pippi och studentrevolten”, samt avsnittet ”Forskning om Pippi-illustrationer” i kapitel 1.

inte är en speciell kod som den ofta ses som (exempelvis politisk retorik och vältalighet) utan något mer allmänt och dessutom inte strikt språkbundet (eftersom kommunikation kan ske i alla möjliga former). För detta studium måste vi skapa nya analytiska begrepp.

Jag har inventerat litteraturen (också utanför retorikämnet i snäv mening) för att finna begreppsliga redskap som kan hjälpa mig att förstå mötet mellan bild och blick för att sedan pröva att tillämpa dem för att komplettera och fördjupa en nordisk visuell retorik som hittills har varit huvudsakligen argumentationsinriktad. Med begrepp som *aura* och *energeia* går jag utöver ett tal om dess subjektiva respektive objektiva aspekter, då de blir ett förverkligande av möjligheter som ännu inte uttömt sin kraft. Därmed blir de inte längre egenskaper som objektet besitter. Exempelvis knyts då *nostalgi* inte längre lika restlöst till det förgångna. *Nostalgi* erbjuder inte bara ett löfte om något annat och bättre som ska komma utan är också i sig själv en formgivande aktivitet.

Medan traditionell retorikforskning ofta har kommit att handla om stora tal och andra spektakulära exempel på offentlig kommunikation, vill jag visa att de allra viktigaste objekten för retoriska studier kanske finns runt omkring oss, i vardagslivets ting och praktiker, som hela tiden hjälper till att upprätthålla (och gradvis förändra) våra föreställningar och handlingsvanor, vår *doxa*. På denna vardagslivets kommunikativa praktik anlägger jag ett mikroretoriskt perspektiv som en mångfokuserad form för att, genom studier av enskilda fall, vidga blicken mot det sociala livets totalitet. Mitt eget fokus är mot ett medium, boken, och då särskilt mot dess ansikte mot världen, pärmbilden.³⁹⁸ I den mån jag berör förhållandet mellan text och bild är min undersökning multimodal. Men det temat är inte

³⁹⁸ Ulla Rhedin talar om pärmen som bokens ”omdelbara ansikte utåt” i *Bilderboken*, s. 145. Hon skiljer därmed på ett yttre rum (det referentiella rummet) och ett inre rum (bildrummet) med hänvisning till Gérard Genette. Han beskriver bokomslag som en vestibul som läsaren måste passera för att komma till verkets inre rum, ett slags ”[z]one indécise’ entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l’intérieur (le texte), ni vers l’extérieur (le discours du monde sur le texte)” i *Paratexts*, s. 8. Jacques Derrida utvecklar detta resonemang genom att fråga efter det betraktades *energeia* (l’*energeia*): ”le se-protéger-de-l’oeuvre, de l’energeia qui ne devient ergon que (depuis le) parergon” i *La vérité en peinture*, s. 92f. Jag har velat visa på det dynamiska i denna relation för att understryka den betraktande blickens kreativitet.

särskilt framträdande, fast texten givetvis hela tiden underförstås och ibland explicit omnämns bland de kontextuella omständigheter som påverkar mötet med bilderna. När jag i inledningen ger uppslag till ett intermedialistiskt projekt (att studera Pippifigurens transformationer genom olika medier (film, tygtryck och leksaker) gör jag det för att visa på vad min flödessyn på retorik kunde betyda som inspiration för forskningen. Jag ser det som en viktig uppgift för bildretoriken (men givetvis inte den enda) att studera spridningen av kulturella föreställningar via ständiga situationella anpassningar och bearbetningar.

Bildmötet är en process som också inbegriper oss emotionellt. Vårt umgänge med omvärlden är laddat med *affekter*: beröring, lukter, värme. Allt detta ingår i det dynamiska flöde som är den retoriska processen. Jag menar att den socialiseringsprocess som Pippi-bilderna medverkar till inte går till så att illustratören har ett budskap som bilderna förmedlar eller erbjuder barnet att ta ställning till. Barnet är mycket mer kreativt och emotionellt-somatiskt-mimetiskt aktivt i processen. Kommunikativa praktiker blir med hänsyn till förkroppsligade praktiker så mycket mer än ett informationsflöde. De är också och i första hand ett affektivt flöde. Detta flöde kan ha en högre eller lägre intensitet. Utgår vi från detta flöde blir det inte längre nödvändigt att utgå från en manipulativ relation mellan betraktarens upplevelse och bildskaparens avsikt. De är i stället alla moment i en rikt förgrenad rörelse, som ibland hejdar sig för att åter ta fart med växlande intensitet. Vi är därför inte passiva mottagare av sinnesintryck. I stället *riktar* vi blicken (och vår uppmärksamhet), mot delar av omgivningen som väcker vår uppmärksamhet stundom intrasslade i intensiva, mångtydiga upplevelser.

SUMMARY

- the gaze as a form of *techne*

When we do something as ordinary as look at a photograph in a women's magazine at the hairdresser or at a book on a bookcase in a store or, in a more private context, at a picture book together with a beloved child, it is easy to forget that our gaze is neither neutral nor passive, but "co-creative."³⁹⁹ Looking is a special form of activity – a *techne*. For Aristotle, *techne* means both the process of producing things in the world and the practical knowledge accounting for the production.⁴⁰⁰ Martin Heidegger states that *techne*: "reveals whatever does not bring itself forth and does not yet lie here before us, whatever can look and turn out now one way and now another."⁴⁰¹ To notice, to have a closer look, to shift perspective and to question one's view is something people *do*; it is not simply a matter of receiving sensory data but of constructing meaning based on what we think we know about the world.

Stating this, I get help from contemporary North American materialistic rhetoric.⁴⁰² Over the past decade, materialism has seen a veritable revival and there has been renewed concern for things, matter, and materiality in the social sciences and humanities. "Things," states Scot Barnett and Casey Boyle, "provoke thought, incite feeling, circulate affects, and arouse in us a sense of wonder. But things are more than what they mean or do for us.

³⁹⁹ Debra Hawhee, *Rhetoric in Tooth and Claw*, p. 53; Maureen Johnson and Daisy Levy, "Embodiment," p. 39.

⁴⁰⁰ Aristoteles, *Nicomachean Ethics*, Book VI, Chapter 3-4.

⁴⁰¹ Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology*, p. 13.

⁴⁰² Scott Barnett and Casey Boyle, *Rhetoric, Through Everyday Things*; Thomas Rickert, *Ambient Rhetoric*; Laurie Gries, *Still Life with Rhetoric*.

They are also vibrant actors, enacting effects that exceed (and are sometimes in direct conflict with) human agency and intentionality. Things are rhetorical, in other words rather than looking at stable forms, we could envision power, vitality and ambiguity.”⁴⁰³ Like other American rhetoricians such as Debra Hawhee, Laurie Gries and Thomas Rickert they have made their voices heard in an effort to redefine the subject of rhetoric, shifting focus from rational criticism to performative understanding. This approach has led from an interpretation of rhetorical artifacts that in themselves are already completed units to the recognition of the need to also consider their affective value for an active gaze. What unites the contemporary approaches concerning materialism and materiality is the shared interest in how material things and instances partake in the constitution of the *Social*, human and non-human entanglement and how different material instances shape the social relations and processes we enter and are part of.

Support for this perspective reasoning is found, among others, in the physicist and feminist Karen Barad, the philosopher Martin Heidegger and the sociologist Bruno Latour. With Karen Barad, known particularly for her theory of agential realism, it is possible to question the well-known Cartesian split between subject and object. Barad introduces the neologism “intraaction” to criticize the dichotomy corresponding to a division into active-passive or inside-outside. While the more common concept of “interaction” assumes that viewers and observers can be kept separate as active agents and passive objects, the performative concept of “intra-action” calls the assumption into question. Stressing the entanglement, it is, according to this view, possible to question the unilateral relationship between the viewer and the viewed.⁴⁰⁴

But stressing the agency of things there is a risk to forget about the creativity of the gaze. What the viewer sees (people, tables, trees, benches) are not things, but forms, which become meaningful at the moment of perception by interpreting them based on what we remember. Without memory, we would not be able to make a meaningful connection to a larger pattern

⁴⁰³ Scott Barnett and Casey Boyle, *Rhetoric, Through Everyday Things*, p. 1.

⁴⁰⁴ Maurice Merleau-Ponty states: “I do not look at a chaos, but at things – so that finally one cannot say if it is the look or if it is the things that command” in *Visible and Invisible*, p. 133.

in a jumble of seemingly disparate visual forms. This means that the viewer is not a passive recipient of a finished message, but active like the image's producer. By highlighting the polysemy of the viewed, attention is also given to the semiotic process of the creative gaze that tends to be overlooked in rational and argumentative approaches to visual rhetoric.

The purpose of this thesis is to supplement and deepen this materialistic standpoint of visual rhetoric by emphasizing the creativity of the gaze. My aim is also to move from a production-oriented perspective to one that considers the viewer's active participation in the creative process. In to broaden the nordic discussion contemporary visual rhetoric, pictures are often studied in their capacity to convey an argument, a figure of speech, or an intention. These studies are predicated upon the assumption that human beings, agents in an act of creation, materialize their preconceived designs.⁴⁰⁵ Against this proposition, I argue that meaning production is an ongoing process, consisting of an intertwining of the producer, the picture, the viewer and the context as cooperating agents. With my notion of the gaze, I pay attention to dynamical experiences, and then try to articulate their nature linguistically.

The challenge in making this kind of analysis lies in thinking about, and through, *processes* rather than *concepts*. An attempt to talk of transitory things may make us feel uneasy. It is possible to feel that one does not really know *what* one is talking about. It is then too easy to attribute these difficulties to failures in knowledge, as if there are undiscovered facts that will clear up the bewilderment. In giving names to the experience it is only too easy to think of them as separately bounded things whose properties need to be, and can be, precisely defined. However, to the extent that pictures are nameable entities at all they *come into existence*, and continue to come into existence, in the course of the creative gaze in relation to certain orienting attitudes, in relation to our differently acquired ways of

⁴⁰⁵ Sonja K. Foss states pictures "is the actual image rhetors generate, when they use visual symbols for the purpose to communicate" in "Framing the Study of Visual Rhetoric," p. 303; Joachim Knape states: "Der kommunikative Modus des Bildes ist das Vorzeigen. Wer zeigt vor? Für den Adressaten ist das zunächst das Bild, das ihm etwas zeigt. Aber eigentlich zeigt der Bildmacher mit dem Bild vor, was sich in seinem Bewußtsein an Bildvorstellung befand, aus welchen Gründen auch immer, er könnte z.B. auch einen Auftraggeber haben" in "Bildrhetorik," p. 16.

relating ourselves to our surroundings.

On the basis of the assumption of a clear, simple Cartesian subject/object cut, we are used to think of ourselves as primarily agential beings, able to *do* things by our own self-instigated, or I-directed, movements, while acting on the basis of our thoughts, ideas, beliefs, or theories. However, if the world in which we live *is* a world in which the “things” of importance to us are not fixed and finalized for all time, but are dynamically sustained stabilities within a larger realm of continuing, flowing movement, then the world is in becoming. With contemporary materialist rhetoriance I therefore wants to question the dualism of the Cartesian subject/object cut between ourselves, “as a bounded, unique dynamic center of awareness, emotion, judgment, and action organized into a distinctive whole and set contrastively both against other such wholes and against its social and natural background.” We (and the other things and beings around us) are not occupying neutral “containers” of space and time. This means that we no longer can think of ourselves as simply facing the task of discovering the nature of co-existent entities, along with their laws of motion and/or combination. As living beings, not only do we come into the world as movers, but in contact with our surroundings, we ourselves are also continually *moved*. This puts an emphasis on our experience as always embodied.

American materialistic rhetoric draws often inspiration from Bruno Latour.⁴⁰⁶ He advocates a symmetrical view of the relationship between people and things. With him, we can talk about complexities such as heterogeneous networks (assemblages) of people and agents that are intertwined, mutual relationships within which social responsibility and agency arise. If we are not the only agencies at work in such a world, it becomes difficult to differentiate within an occurring phenomenon which aspects of it should be regarded as objective – as existing independently of us – and which are subjective – dependent upon our attitudes, moods, or other influences on how we are *related* to our circumstances.⁴⁰⁷ But anthropologist Tim Ingold argues that Latour forgets about the subject and criticizes Latour for thinking that the distinction between the subjective and objec-

406 Scot Barnett, “Rhetoric’s Nonmodern Constitution,” p. 81

407 Bruno Latour, *Reassembling the Social*.

tive is equivalent to the determination of the subjective by the objective – culture by ecology. Ingold experiments with several ways to integrate both the subjective and the objective and the social and the natural by exploring the sensory, perceptual engagement of humans with their immediate environment.

In an example that I mention in this thesis, Ingold compares two-dimensional pictures to paper dragons. It is only in the hands of a kite pilot, with winds playing over a field, that it comes to life. The people in one photograph published in this thesis do not suddenly come to life, yet the viewer's co-creative gaze perceives vibrancy.⁴⁰⁸ The viewer experiences a three-dimensional movement in a two-dimensional surface. Stripped of the veneer of materiality, they are revealed, not as quiescent objects but active sites as the gaze experiences the hedonistic moment of perception bursting forth in a possible euphoria of the experience itself. The kite, which at first lay lifeless on the table indoors, becomes a kite-in-the-air. It is no longer an object, but a vibrant thing. As the thing exists in its "thing-ing", so the kite-in-the-air exists in its flying. Or to put it another way, at the moment it was brought outdoors, the kite ceased to figure in our perception as an object (the kite in *stasis*), becoming the embodied movement of a dynamic agent that resolves itself into the form of a thing (the kite as *movens*, from *movere*).⁴⁰⁹

In the same way, the rhetorical aspect of the gaze has to do with its capacity to open up the world in different directions. All possible interpretations of the pictures discussed here contain the contradictory synthesis of presence and absence. In everyday pictures, like photographs and cover images, seemingly divergent aspects converge, as they are both opaque and transparent at the same time. They dissolve dichotomies between the past and the present, between intense experience and critical distance, between subjectivity and objectification. To illustrate this claim about the creativity of the gaze, I focus on cover images and sketches of Pippi Longstocking and an illustration taken from the German women's magazine *Maxi*.

Chapter 2, "Midsummer in Fairyland," focuses on a special issue cover-

408 Tim Ingold, "Bringing Things to Life," p. 7.

409 Gottfried Boehm, "Augenmaß," p. 15f.

ing holidays in Sweden. The image of a small party of people, posing in a presumably Swedish scenery while dressed in traditional German clothes is a high-fashion photo taken by Elisabeth Toll. Through my life experience, I can add accessories such as bread pretzels and beer. I can also widen the scene with a time aspect and imagine a story of company celebrating some kind of feast, perhaps a typical German OctoberFest out in the green. My description of the photography exemplifies such an interpretation, expecting that a photographic medium to indexically depict something existing in “outer reality”. Contrary to what is usually claimed in visual rhetoric, an image’s rhetorical effect not only has to do with what is shown but with that which is staged through sensory and narrative memories. In the turn of a line or in the tone of a color, we may be reminded of something we have experienced before and, based on this experience, assign a nostalgic tone to its meaning. If I interpret the concept of nostalgia in the light of an activity that develops over time, it becomes something more than a false interpretation of a historical past. Nostalgia then has subversive implications. Images have often been associated with spatiality, while words have been said to develop temporally.

In Chapter 3, “Riding through circus arena”, I question this premise by that a clearly drawn line can become a prerequisite for a meaning evolving through time. The starting point for the discussion is two illustrations in *Do You Know Pippi Longstocking?* drawn by Ingrid Vang Nyman. Instead of looking at images in a backward perspective, from the finished object back to the creator’s intention, I interpret them from the front, in an ongoing generative movement including myself as a viewer. For this purpose, I use the word *enargeia*, to stress the energy flow of communication. A retrospective rhetoric with emphasis on the rational intention risks neglecting the full materiality of the flow of communication. Admittedly, *actio*, the speaker’s performance (body language), is also included in a traditional rhetorical analysis, but materiality encompasses so much more than the corporeal presence of a performer. It also includes our embodied memories or the acoustic or olfactory impressions of an image. Therefore, the meaning of the image does not exist on the patterned surface alone.

The cover image for the book *Ur-Pippi* (2007) shows a figure with red braids and large shoes. The figure is part of a computer-generated photo-

graph of the cover illustration of the oldest preserved manuscript about Pippi. With Walter Benjamin's reflections on the concept of *aura*, which I discuss in Chapter 4, "Ur-Pippi in Picture", this Pippi becomes a point of departure for future visualizations of the figure. According to a common interpretation of Benjamin's concept, images are assumed to have a more or less strong aura, where the power of the aura residing in an "original work" is assumed to be weakened by reproduction. However, this is possibly a simplification of Benjamin's reflections on how the gaze can experience an aura-effect in a kind of compacted time, distinct from the specific and special in the monotonous rhythm of everyday life. Benjamin sets this experience against the habitual look that lets life pass without really noticing. He juxtaposes these two kinds of ways of looking in criticism of mechanical reproduction. Contrary to what has been argued, Benjamin's criticism is not only primarily concerned with the reproduced image itself, but what mass reproduction of images may conceivably do to our gaze as we tire from an incessant stream of banality. Ultimately, his reflections are about a position for the creativity, in order not to turn away the gaze in a sense of visual supersaturating. To notice is a choice.

This being said, it is clear that we do not all look at the world in the same way. A child looks at the world with their own eyes, which are not the same as an adult's. In addition to memories and preconceptions, context influences how we interpret what we see. As rhetoricians, we are accustomed to talking about the rhetorical situation, but perhaps rhetoric is not about individual elements (transmitter, message, and receiver) in a given rhetorical situation, it is about the energies, feelings and experiences arising in the meeting between us as human beings and our organic and inorganic environment.⁴¹⁰ With the concept of the creative gaze, I wish to mark the dynamic meeting point between the viewer and the viewed in order to transcend a notion of the rhetorical artifact as a static object with an inherent meaning.

Chapter 5, "Pippi out of the frame" discusses a sketch found in the first edition of Astrid Lindgren's *Pippi Långstrump* (1945) signed by Ingrid Vang Nyman. In comparing Nyman's sketch with the image printed on the

⁴¹⁰ Jenny Edbauer, "Unframing Models of Public Distribution," p. 5f.

edition's printed cover, as well as with two other images, certain characteristics appear as attributes of the rebellious character of Pippi Longstocking. Emphasis is given to understanding a "sketch" as a process, wherein flexibility and spontaneity qualify the materiality, temporality, and spatiality of the work. *Sketch* is now understood as a work in the act of becoming, related to the classical notion of *metalepse*. *Metalepse* is interpreted as a figure of speech, but in association with *enargeia*, it becomes a change of perspective. It could then be closely connected to poetic metaphor, insofar as the main idea is to apply a common image or turn of phrase in a new way, thereby producing new aesthetic and semiotic associations. The French theorists Gilles Deleuze and Félix Guattari write about "lines of flight" to privilege the creative energy called *enargeia* in ancient times. In this understanding, pictures become more than objects and sketches are regarded as more than the mere pretext for a future work, offering the promise and direction for an "actual" thing to come. They are in themselves performative actions seeking to resist oppression through spontaneous invention. In the same way, the gaze may be incited toward spontaneous invention, to sketching, and resisting oppression.

The cover image of the West German collection of Pippi Longstocking stories, *Pippi Langstrumpf* (1967), depicting a girl performing a handstand, was drafted by the renowned illustrator Rolf Rettich. This exclusive edition, featuring an additional 200 illustrations by Rettich, was released on the occasion of Astrid Lindgren's 60th birthday. This edition positioned Lindgren as an author of ambitious children's literature and established Oetinger's standing as a prominent publisher. Chapter 6, "Pippi and the student's revolution," departs from a discussion of Rettich's cover image in relation to and as an expression of liberty as an ideal celebrated in the Pippi stories. In light of the political turmoil of the period, Pippi was hailed as an achievement in fantastic literature while being criticized for imparting pseudo-revolutionary ideas to children and encouraging them to dream of an idyllic world rather than providing them with the kind of education, found in realistic literature, which is useful in real life. In order to analyze the visual rhetoric in its historical context, I choose an approach, which in my case, unfolds the well-known Pippi figure as a generative, "utopian principle".

Finally, I want to make clear that I am not concerned with aesthetic experiences for their heightened vitality alone; I am interested in how people might put to use their newfound awareness and sensitivity developed in aesthetic experiences. One possible application of the thesis's main purpose could involve regarding the role of children's literature as a means of socialization, specifically as children's literature helps children to build conceptions of the world and values. Talking about visual experience with children could undermine our habitual practices and bring to light the multiple senses involved in interacting with other humans and the physical environment. As a first step in the process of re-envisioning our approach, we could turn our attention to the questions of how we sense in our present circumstances and how we currently regard our "situation." John Dewey emphasizes that the quality of an experience is essential to facilitating growth and learning in subsequent experiences.⁴¹¹ Experiences are holistic in that they do not separate mind and body or isolate one sense from another, but rather involve a heightened sensitivity to the experience. Stressing an immersive looking experience is one possible method for sharpening awareness of ourselves in the world.

⁴¹¹ John Dewey, *Art as Experience*, p. 35.

ETT TACK...

Även om det ryktas om motsatsen är ett avhandlingsarbete inget ensamgöra. Tack till alla er som på olika sätt har bidragit till att avhandlingen nu är tryckt och klar. Helsingborgs stad möjliggjorde avhandlingsprojektet inom ramen för ”Retorik i lärarutbildning och gymnasieskola”. Kapitlet ”Ur-Pippi i bild” skrev jag med stöd från Helge Ax:son Johnsons Stiftelse. Tack till mina handledare Heidrun Führer och Lennart Hellspong. Heidruns insiktsfulla blick för såväl de stora som små sammanhangen och kunskaper i ämnet har varit helt avgörande för avhandlingens framväxt. Lennarts skarpa och kreativa blick har varit helt ovärderlig för mig i arbetets slutfas. Utan er okuvliga vänskap hade det nog inte blivit någon tryckt bok.

Tack Anders Sigrell för ditt engagemang i mitt arbete, i synnerhet i samband med dess färdigställande. Nämnas bör också din initiala roll i mitt projekt, Anders Eriksson. Särskilt uppskattar jag de många samtal om glädjen att undervisa i retorik som vi har fört sedan dess. Tack också till kollegor på min institution och utanför den. Många var de givande och intressanta synpunkter som jag fick på halvtidsseminariet och slutseminariet. Tack till Mikael Askander, Edgar Platen, Hanne Roer. Tack också Jens E. Kjelsen för att du banade väg för ett bildretoriskt samtal i Norden. Christine Isager, Olle Widhe, Mia Österlund och anonyma granskare har bidragit till att styrka mina resonemang inför publiceringen i tidskrifterna *Barnboken* och *Rhetorica Scandinavica*. Till minne av Sofi Qvarnström (lektor i retorik) och Astrid Surmatz (docent i litteraturvetenskap).

Särskilt tack också till Malin Billing och Annika Lindgren (Astrid Lindgren AB) och Gerlinde Mühle (Oetinger Verlag) för fin kontakt och för möjlighet att publicera de här diskuterade bilderna. Tack också till Åsa Brumark och Verica Landervik som med stor känsla för språkets egenheter har läst korrektur, Gunilla Albertén som satte boken, Timna Lennartz som

ETT TACK...

gjorde bokomslaget, Magdalena Cavallin som tecknade inlagans illustration och Paul Gardnerwynbartels Kraus som såg över den engelska sammanfattningen. Kort sagt, tack till kollegor, vänner och familj som har gjort den här tiden särskilt värdefull, däribland min vän och mamma Moni Pehrson. Men det största tacket vill jag ändå rikta till dig Carsten Thorenz. Vilken tur vi hade som möttes den gången och fick sällskap av Kai och Min.

Lund 11 mars 2020

BILDFÖRTECKNING

Bilderna har tryckts i samråd med Annika Lindgren (Astrid Lindgren Aktiebolag), Gerlinde Mühle (med tillstånd av Friedrich Oetinger förlag), förlaget *Mladé letá*, Banco de España och förlagsredaktionen på tidskriften *Maxi* (Bauer Media Group).

Bild 1: Pämbild Karel Teissig, *Pippi Dlhá Pančucha*, Mladé letá, 1968.

Bild 2: Fotografi Elisabeth Toll, *Maxi*, 2009.

Bild 3: Illustration Ingrid Vang Nyman, *Känner du Pippi Långstrump?*, 1947.*

Bild 4: Illustration Ingrid Vang Nyman, *Känner du Pippi Långstrump?*, 1947.*

Bild 5: Illustration Ingrid Vang Nyman, *Känner du Pippi Långstrump?**

Bild 6: Pämbild Astrid Lindgren, *Ur-Pippi*, 2007.*

Bild 7: Illustration Astrid Lindgren, Manuskript "Ur-Pippi", 1944.*

Bild 8: Skiss Astrid Lindgren, Stålmannen i Lindgrens stenogramblock, 1944.*

Bild 9: Skiss grön Ingrid Vang Nyman, *Pippi Långstrump*, 1945.*

Bild 10: Skiss gul Ingrid Vang Nyman, *Pippi Långstrump*, 1945.*

Bild 11: Skiss till pämbild Ingrid Vang Nyman, *Pippi Långstrump*, 1945.*

Bild 12: Skiss till illustration Ingrid Vang Nyman, *Pippi Långstrump*, 1945.*

Bild 13: Skiss till utförd bokillustration, *Pippi Långstrump*, 1945.*

Bild 14: Pämbild Ingrid Vang Nyman, *Boken om Pippi Långstrump*, 2015.*

Bild 15: Illustration Ingrid Vang Nyman, *Boken om Pippi Långstrump*, 1952.*

Bild 16: Målning, Pere Borrell del Caso. *Escapando de la critica* ("Flykt undan kritiker").

Collection Banco de España, 1874.

Bild 17: Pämbild, Rolf Rettich, *Pippi Langstrumpf*, Oetinger förlag, 1967.

Bild 18: Illustration Rolf Rettich, *Pippi Langstrumpf*, Oetinger förlag, 1967.

Bild 19: Pämbild, Walter Scharnweber, *Pippi Langstrumpf*, Oetinger förlag, 1967.

Bild 20: Pämbild till förlagstidskrift, Rolf Rettich, Oetinger förlag, 1972.

* Copyright Ingrid Vang Nyman / Astrid Lindgren Aktiebolag, Vielen Dank für freundliches Genehmigung des Verlag Friedrich Oetinger, Gracias al apoyo amistoso del Banco de España, Madrid. Ďakujem Mladej letej za vašu láskavú podporu.

LITTERATURFÖRTECKNING

- Agamben, Giorgi. "Poiesis and Praxis." *The Man Without Content*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Almgren White, Anette. "Ingrid Vang Nymans perspektiv på det fantastiska i Pippi Långstrump-triologin: Intermedial analys av illustrationernas samspel med berättelserna." *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Red.: Helene Ehriander & Anette Almgren White. Halmstad: Makadam, 2019, ss. 85-101.
- Almose, Niklas. "Den nostalgiska ikonotexten i Emil i Lönneberga." *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Red. Helene Ehriander & Anette Almgren White. Göteborg: Makadam 2019, ss. 41-64.
- Andersen, Jens. *Denna dagen ett liv: En biografi över Astrid Lindgren*. Stockholm: Norstedts, 2014.
- Arendt, Hanna. "Kultur und Politik." *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken*. München: Piper Taschenbuch, 2012, ss. 277-305.
- Arendt, Hannah. *On Revolution*. London: Faber and Faber, 1963.
- Aristoteles. *De anima: On the Soul*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Aristoteles, *Fysik*. Stockholm: Bokförlaget Thales, 2017.
- Aristoteles. *Nicomachean Ethics*. London: Penguin Classics, 2020.
- Aristoteles. *The Metaphysics*. London: Penguin Classics, 1998.
- Aristoteles. *Retoriken*. Åstorp: Retorikförlaget, 2012.
- Austin, John L. "How To Do Things With Words." *The William James Lecture delivered at Harvard University 1955*. Oxford: At the Clarendon Press, 1962.
- Bal, Mieke. "Einleitung: Affekt als Kulturelle Kraft." *Affekte: Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Red. Antje Kraus-Wahl, Heike Oehlenschläger och Serjoscha Wiener. Bielefeld: Kultur und Medietheorie, 2006.
- Balázs, Béla. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Wien: Deutsch-Österreichischer Verlag München, 1921.
- Barad, Karen. "Matter Feels, Converses, Suffers, Desires, Yearns and Remembers." Tillgänglig: <<https://quod.lib.umich.edu/o/ohp/11515701.0001.001/1:4.3/--new-materialism-interviews-cartographies?rgn=div2;view=fulltext>>. Hämtat 3 mars 2020.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Barad, Karen. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matters Comes to Matter." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2003, ss. 801-831.

- Bamberger, Richard. *Jugendlektüre*. Wien/München: Verlag für Jugend und Volk, 1965.
- Bard, Brian A. *Heidegger's Reading of Heraclitus*, 1993. Tillgänglig: <<https://sites.google.com/site/heideggerheraclitus/>>. Hämtat 1 juli 2019.
- Barnett, Scott. *Rhetorical Realism: Rhetoric, Ethics, and the Ontology of Things*. New York: Routledge, 2017.
- Barnett, Scott. "Rhetoric's Nonmodern Constitution: Techne, Phuis, and the Production of Hybrids." *Thinking with Bruno Latour in Rhetoric and Composition*. Red. Paul Lynch & Nathaniel Rivers. Carbondale: Southern Illinois University, 2015.
- Barnett, Scott. "Toward an Object-Oriented Rhetoric: A Review of Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects and Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things by Graham Harman." *Enculturation* 7, 2010.
- Barnett, Scott & Casey Boyle. *Rhetoric, Trough Everyday Things*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2016.
- Barney, Timothy. "When We Was Red: Good Bye Lenin! and Nostalgia for the Everyday GDR." *Communication and Critical / Cultural Studies*. Volym 6, 2009.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1980.
- Barthes, Roland. "L'effet de réel." *Euvres complètes. Tome III: 1968-1971*. Red. Èric Marty. Paris: Garnier 2002, ss. 25-32.
- Barthes, Roland. *Rhétorique de l'image*. Paris: Perseée, 1964.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang, 1975.
- Barton, David. *Literacy: An Introduction to the Ecology of Written Language*. Cambridge: Blackwell Publishers, 2006.
- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychology, Evolution and Epistemology*. San Francisco: Chandler, 1972.
- Bauman, Zygmunt. *Retrotopia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017.
- Becker, Andreas. "Entäusserung als Schauspiel: Charlie Chaplins Figur des Tramp und die Darstellung von Gefühlen in the Kid." *Affekte – Analysen Ästhetisch-medialer Prozesse*. Red. Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel och Serjoscha Wiemer. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006, ss. 130-140.
- Benjamin, Walter. "Aussicht ins Kinderbuch." *Walter Benjamin: Über Kinder, Jugend und Erziehung. Mit Abbildungen aus der Sammlung Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, ss. 47-54.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
- Benjamin, Walter. "Historiefilosofiska teser." *Bild och dialektik*. Stockholm: Symposion, 1991.
- Benjamin, Walter. "Kinderliteratur." *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, ss. 250-254.
- Benjamin, Walter. "Zum Bilde Prousts." *Gesammelte Schriften, Band II*. Red. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

- Benjamin, Walter. "Über das mimetische Vermögen." *Walter Benjamin: Medienästhetische Schriften*. Red. Detlef Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Benjamin, Walter. "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen." Tillgänglig: <<https://signaturen-magazin.de/walter-benjamin--ueber-sprache-ueberhaupt-und-ueber-die-sprache-des-menschen.html>>. Hämtat 3 mars 2020.
- Benjamin, Walter. "Über einige Motive bei Baudelaire." *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Benjamin, Walter. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Bennett, Jane. *The transmission of Affect*. New York: Cornell University Press, 2004.
- Berger, John. "The Suit and the Photograph." *About Looking*. New York: Pantheon Books, 1980.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Classics, 2008.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. New York: Zone Books, 1991.
- Bergson, Henri. *Den skapande utvecklingen: Om livets betydelse*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1911.
- Bialek, Manuela & Karsten Weyershausen. *Das Astrid Lindgren Lexikon. Alles über die beliebteste Kinderbuchautorin der Welt*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2004.
- Bitzer, Lloyd. "Aristotle's Enthymeme Revisited." *Quarterly Journal of Speech*, 1959, ss. 399-408.
- Björck, Ulrika & Anders Burman. "Inledning." *Konsten att handla – konsten att tänka: Hannah Arendt om det politiska*. Red. Ulrika Björck & Anders Burman. Stockholm: Axl Books, 2013, ss. 7-24.
- Blackman, Lisa. *Thinking Around Body: The Key Concept*. Oxford: Berg, 2008.
- Bloch, Ernst. *Geist der Utopie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2018.
- Bloch, Ernst. "Wunschbilder des erfüllten Augenblicks." *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1985.
- Boehm, Gottfried. "Augenmaß: Zur Genese der ikonischen Evidenz." *Movens Bild: Zwischen Evidenz und Affekt*. Red. Gottfried Boehm, Birgit Mersmann och Christian Spies. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, ss. 15-46.
- Bolz, Norbert & Willem van Reijen. *Walter Benjamin: Katalog einer Ausstellung des Institut für Jugendbuchforschung und der Stadt-und Universitätsbibliothek*. Frankfurt am Main, 1987.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Bratu Hansen, Miriam. "Benjamin's Aura." *Critiquel Inquiry* 34, 2008, ss. 336-375.
- Bredenkamp, Horst. *Der Bildakt: Frankfurter Adorno-Vorlesungen*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2015.
- Bruhn, Jørgen. *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Brummett, Barry. *Rhetorical Homologies: Form, Culture, Experience*. The University of Alabama Press, 2009.
- Brummett, Barry. *Techniques of Close Reading*. Los Angeles: Sage, 2010.

- Bruner, Elizabeth. "Impotence, Nostalgia and Objectification: Patriarchial Visual Rhetoric to Contain Women." *Visual Culture & Gender*, 2013, ss. 29-45.
- Bude, Heinz. *Adorno für Ruinenkinder: Eine Geschichte von 1968*. München: Hanser Verlag, 2018.
- Buhre, Frida. *Speaking Other Times: Hannah Arendt and the Temporality of Politics*. Uppsala: Uppsala universitetens publikationer, 2019.
- Burke, Kenneth. *Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall Inc, 1945.
- Burke, Kenneth. *Performance and Change: An Anatomy of Purposes*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1965.
- Böhme, Hartmut. *Fetischismus und Kultur: Eine Andere Theorie der Moderne*. Reibek: Rowolth, 2006.
- Ceraso, Steph. "(Re) Educating the Senses: Multimodal Listening, Bodily Learning, and the Composition of Sonic Experiences." *Collage English*, 2014, ss. 102-113.
- Chartier, Roger. "Reading Matter and 'Popular' Reading: From the Renaissance to the Seventeenth Century." *A History of Reading in the West*. Red. Guglielmo Cavallo och Roger Cartier. Amherst: University of Massachusats Press, 1999, ss. 269-283.
- Cicero, Marcus Tullius. *De oratore – Über den Redner*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2007.
- Cicero, Marcus Tullius. *Rhetorica ad Herennium*. München: Artemis & Winkler, 1994.
- Coole, Diana & Samantha Frost. "Introducing the New Materialism." *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Red. Ibid. Durham: Duke University Press, 2010.
- Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Massachusetts: MIT Press, 2001.
- Crary, Jonathan. "Techniques of the Observer." *October*, 1988, ss. 3-35.
- Dahlberg, Helena mfl. *Fenomenologi i praktiken: Fenomenologisk forskning i ett skandinaviskt perspektiv*. Stockholm: Liber Förlag, 2019.
- DeLuca, Kevin & Joe Wilferth. "Forward." *Enculturation: A Journal of Rhetoric, Writing, and Culture*, 2009. Tillgänglig: <<http://enculturation.net/6.2/>>. Hämtat 9 augusti 2019.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Deleuze, Gilles. "L'actuel et le virtuel." *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Deleuze, Gilles. *Le Bergsonisme*. New York: Zoone Books, 1991.
- Deleuze, Gilles. *Logic of Senses*. New York: Continuum International Publishing Group Ltd, 2014.
- Descartes, René. *La Dioptrique*. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Berkley Publishing Group, 2005.
- Diels, Hermann & Walter Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1951.
- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. London: Johns Hopkins University Press, 1976.

- Doderer, Klaus. "Dreimal Astrid Lindgren." *Gebt uns Bücher, gebt uns Flügel. Oetinger Almanach*. Hamburg: Verlag Friedrich Oetinger, 1972, ss. 97-100.
- Doderer, Klaus. "Walter Benjamin als Sammler von Kinderbüchern." *Die Kinderbuchsammlung*. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek, 1990.
- Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.
- Druker, Elina. *Modernismens bilder: Den moderna bilderboken i Norden*. Göteborg: Makadam förlag, 2008.
- Duchamp, Marcel. *Interviews & Statements*. Red. Serge Stauffer. Ostfildern: Ruit Cantz, 1992.
- Duro, Paul. "What Is a Parergon?" *The Journal of Esthetics and Art Criticism*, 2019.
- Edbauer, Jenny. "Unframing Models of Public Distribution: From Rhetorical Situation to Rhetorical Ecologies." *Rhetoric Society Quarterly*, 2005, ss. 5-24.
- Edström, Vivi. *Astrid Lindgren: Vildtoring och Lägereld*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1992.
- Edström, Vivi. *Barnbokens form: En studie i konsten att berätta*. Avesta: Steglands, 1980.
- Edström, Vivi. *Det svänger om Astrid*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2007.
- Edström, Vivi. *Kvällsdoppet i Katthult*. Lund: Natur & Kultur, 2004.
- Ehriander, Helene. "Nubban och Pippi: Transtextuella relationer mellan två flickor illustrerade av Ingrid Vang Nyman." *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Red. Helene Ehriander & Anette Almgren White. Göteborg: Makadam, 2019, ss. 102-132.
- Elleström, Lars. "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations." *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Red. Lars Elleström. London: Palgrave MacMillan, 2010, ss. 11-48.
- Elkins, James. *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. New York: Routledge, 2004.
- Emmel, Barbara A. "Toward a Pedagogy of the Enthymeme: The Roles of Dialogue, Intention, and Function in Shaping Argument." *Rhetoric Review*, 1994, ss. 132-149.
- Eng, Lennart. "Vang Nyman-Paradigmet." *Vår Pippi – Vår Vang. Tecknarna hyllar Ingrid Vang Nyman och det moderna genombrottet inom svensk barnboksBild*. Red. Ulla Rhedin & Gunna Grähs. Stockholm: Salikon, 2016, ss. 52-63.
- Engström, Clas. "Den korporativa barnboken." *Barn, böcker och samhälle. En debattbok om barn och litteratur*. Red. Kerstin Allroth & Christer Sundström. Stockholm: Prisma, 1970, ss. 38-42.
- Essen, Susanne von. "Hur Astrid Lindgren blivit illustrerad. Ett collage." *En bok om Astrid Lindgren*. Red. Mary Ørvig. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1977, ss. 133-152.
- Essrich, Ricarda. *Mein neues Leben – Schweden: Der Rätegeber zum Einwandern, Leben und Arbeiten in Schweden*. Haan: Verlag Rat & Reise GmbH, 2009.
- Fahnestock, Jeanne. "Rhetoric in the Age of Science." *The Viability of Retic*. Red. Richard Graff. New York: University of New York Press, 2005, ss. 159-179.
- Fareld, Victoria. "Temporalt ansvar mellan minne och glömska: Förlåtelse och skuld hos Arendt." *Konsten att handla – konsten att tänka: Hannah Arendt om det politiska*. Red. Ulrika Björck & Anders Burman. Stockholm: Axl Books, 2013, ss. 145-163.

- Fell, Elena. *Duration, Temporality and Self: Prospects for the Future of Bergsonism*. Bern: Peter Lang, 2007.
- Fischer, Otto & Patrik Mehrens & Jon Viklund. "Förord." *Retorisk kritik: Teori och metod i retorisk analys*. Red. Jon Viklund & Patrik Mehrens & Otto Fischer. Åstorp: Retorikförlaget, 2014, ss. 7-10.
- Fleckenstein, Katie. "Testifying: Seeing and Saying in World Making." *Ways of Seeing: Ways of Speaking: The Integration of Rhetoric and Vision in constructing the real*. Katie S. Fleckenstein & Sue Hum & Linda T. Calendrillo. West Lafayette: Parlor Press, 2007.
- Forslind, Ann. "Hur leker Ingrid Vang Nyman." *Vår Pippi – Vår Vang: Tecknarna byllar Ingrid Vang Nyman och det moderna genombrottet inom svensk barnboksBild*. Red. Ulla Rhedin och Gunna Grähs. Stockholm: Salikon förlag, 2016, ss. 198-217.
- Foss, Sonja K. "Ambiguity as Persuasion: The Vietnam Veterans Memorial." *Communication Quarterly*, 1986, ss. 326-340.
- Foss, Sonja K. "A Rhetorical Scheme for the Evaluation of Visual Imagery." *Communication Studies*, 1994, ss. 213-224.
- Foss, Sonja K. "Framing the Study of Visual Rhetoric: Toward a Transformation of Rhetorical Theory." *Defining Visual Rhetorics*. Red. Charles A. Hill & Marguerite Helmers. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2004, ss. 303-313.
- Freud, Sigmund. *Bildende Kunst und Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer, 2000.
- Führer, Heidrun & Bernadette Banaskiewicz. "The Trajectory of Ancient Ekphrasis." *On Description*. Red. Alice Jedličková. Akropolis: EAN, 2019, ss. 45-75.
- Führer, Heidrun. "Take the Beuys off: Reconsidering the Current Concept of Ekphrasis in the Performative Poetry of Thomas Kling." *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 2017, ss. 157-188.
- Genette, Gérard. "Discourse du récit: Essai de méthode." *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Paratextes*. Paris: Seuil, 1987.
- Geertz, Clifford. *Local knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*. New York: Basic Books, 1983.
- Genette, Gérard. *Métalepse: De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004.
- Gmelin, Otto. *Böses kommt aus Kinderbüchern: Die verpaßten Möglichkeiten kindlicher Bewußtseinsbildung*. München: Kindler Verlag, 1972.
- Ginzburg, Carlo. *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Goankar, Dilip Parameshwar. "Object and Method in Rhetorical Criticism: From Wichelns to Leff and McGee." *Western Journal of Speech Communication*, 1990, ss. 314-360.
- Gogh, Vincent van. Brev till Albert Aurier 9 eller 10 februari 1890. Van Gogh Museum, Amsterdam.
- Gombrich, Ernst H. *Bild und Auge: Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984.
- Goodwin, David. "Toward a Grammar and Rhetoric of Visual Opposition." *Rhetoric Review*, 1999, ss. 92-111.

- Gram, Magdalena. "Ingrid Vang Nyman, barnboksillustratör." *Ingrid Vang Nyman. Kungliga biblioteket 17 januari-17 april, Vimmerby 16 maj-28 september*. Red. Lena Törnqvist och Sture Åkerström. Stockholm: Kungliga biblioteket, 2003, ss. 11-36.
- Grave, Johannes. "Reframing the 'Finestra Aperta': Venetian Variations on the Comparison of Picture and Window." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, 2009, ss. 49-68.
- Greenblatt, Stephan. *Schmutzige Riten: Betrachtungen zwischen Weltbildern*. Berlin: Wagenbach, 1991.
- Gries, Laurie E. "Circulation as an Emerging Threshold Concept." *Circulation, Writing, & Rhetoric*. Red. Laurie E. Gries & Collin Gifford Brooke. Logan: Utah State University Press, 2018, ss. 3-24.
- Gries, Laurie. "On Rhetorical Becoming." *Rhetoric Through Everyday Things*. Red. Scott Barnett & Casey Boyle. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2016, ss. 155-170.
- Gries, Laurie E. *Still Life with Rhetoric: A New Materialist Approach for Visual Rhetorics*. Logan: University Press of Colorado, 2015.
- Grosz, Elizabeth. *Time Travels: Feminism, Nature, Power*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Grähs, Gunna. "Ingrid Vang Nyman – En »finurlig krumulur i marginalen«." *Vår Pippi – Vår Vang: Tecknarna hyllar Ingrid Vang Nyman och det moderna genombrottet inom svensk barnboks bild*. Red. Ulla Rhedin & Gunna Grähs. Stockholm: Salikon förlag, 2016, ss. 152-171.
- Grähs, Gunna. "Jag såg en flicka..." *Ingrid Vang Nyman. Kungliga biblioteket 17 januari-17 april, Vimmerby 16 & maj-28 september*. Red. Lena Törnqvist & Sture Åkerström. Stockholm: Kungliga biblioteket, 2003, ss. 52-64.
- Grähs, Gunna. "Inte vår Vang – Inte vår Pippi." *Vår Pippi – Vår Vang: Tecknarna hyllar Ingrid Vang Nyman och det moderna genombrottet inom svensk barnboks bild*. Red. Ulla Rhedin & Gunna Grähs. Stockholm: Salikon förlag, 2016, ss. 224-228.
- Grähs, Gunna. "Om att måla – och bli ommålad." *Vår Pippi – Vår Vang: Tecknarna hyllar Ingrid Vang Nyman och det moderna genombrottet inom svensk barnboks bild*. Ulla Rhedin & Gunna Grähs. Stockholm: Salikon förlag, 2016.
- Hald, Fibben. "Jag vill läsa upp hennes linje." *Vår Pippi – Vår Vang: Tecknarna hyllar Ingrid Vang Nyman och det moderna genombrottet inom svensk barnboks bild*. Red. Ulla Rhedin & Gunna Grähs. Stockholm: Salikon förlag, 2016, ss. 146-147.
- Hallet, Wolfgang. "Literatur und Kultur im Unterricht: Ein kulturwissenschaftlicher didaktischer Ansatz." *Neue Ansätze und Konzepte der Literatur und Kulturdidaktik*. Red. Wolfgang Hallet och Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2007, ss. 31-48.
- Hariman, Robert & John Louis Lucaites. *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Hardenborg, Håkan. "Hon gav oss bilden av Pippi!" *Vår Pippi – Vår Vang. Tecknarna hyllar Ingrid Vang Nyman och det moderna genombrottet inom svensk barnboks bild*. Red. Ulla Rhedin & Gunna Grähs. Stockholm: Salikon, 2016, s. 18-41.
- Hariman, Robert. "Between Confusion and Boredom in the Study of Visual Argument." *Argumentation*, 2015, ss. 239-242.

- Haskins, Ekaterina V. "Philosophy, Rhetoric, and Cultural Memory: Rereading Plato's Menexenus and Isokrates' Panegyrics." *Rhetoric Society Quarterly*, 2005.
- Haskins, Ekaterina V. "Spectatorship, Embodiment, and Democratic Publicity." *Retorik och lärande: Kunskap-bildning-ansvar: Nordiska konferensen för retorikforskning* (NKRF). Red. Anders Sigrell & Sofi Qvarnström, 2014, ss. 39-54.
- Havelock, Eric. *A Preface to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- Hawhee, Debra. *Bodily Arts: Rhetoric and Athletics in Ancient Greece*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- Hawhee, Deborah. "Looking Into Aristotle's Eyes: Toward a Theory of Rhetorical Vision." *Advances in the History of Rhetoric*, 2011, ss. 139-165.
- Hawhee, Debra. *Rhetoric in Tooth and Claw: Animals, Language, Sensation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- Hawhee, Debra. "Toward a Bestial Rhetoric." *Philosophy and Rhetoric* 44, 1996, ss. 81-87.
- Heffernan, James A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University Press, 1993.
- Heffernan, James A.W. *Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism*. *Word & Image*, 1999, ss. 19-33.
- Heidegger, Martin. "Der Ursprung des Kunstwerkes." *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.
- Heidegger, Martin. *Die Frage nach Dem Ding: Zu Kants Lehre von den Transzendentalen Grundsätzen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962.
- Heidegger, Martin. "Grundbegriffe des aristotelischen Philosophie." *Gesamtausgabe*. Band 18. Red. Mark Michalski. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1984.
- Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Garland Publishing, 1977.
- Heidegger, Martin. *Über den Humanismus*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2000.
- Hellström, Martin. *Förpackningens förvandlingar: Konsumtion och karneval i barnlitteraturen*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2011.
- Hellspång, Lennart. *Den retoriska människan: 20 sätt att se på retoriken*. Stockholm: Morfem, 2018.
- Hellspång, Lennart. *Konsten att tala: Handbok i praktisk retorik*. Lund: Studentlitteratur, 2004.
- Hellspång, Lennart. "Texten som självporträtt," u.s. [Minnesskrift till Sofi Qvarnström], u.s.
- Herrmann, Gunnar. *Elchtest, ein Jahr in Bullerbü: Amüsante Einblicke in den schwedischen Alltag*. Berlin: Ullsteinbuchverlag, 2010.
- Heikkilä, Marta. "At the Limits of Presentation: Coming into Presence and Its Aesthetic Relevance." *Philosophy*. Jean-Luc Nancy. Frankfurt: Peter Lang, 2008.
- Hietanen, Mika. "Topikernas teori och praktik." *Retorik och lärande: Kunskap – bildning – ansvar*. Red. Anders Sigrell & Sofi Qvarnström. Lund: Lunds universitet, 2015, ss. 117-136.

- Hodnett, Edward. *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*. London: Scholar Press, 1982.
- Hollindale, Peter. "Ideology and the Children's Book." *Signal*, 1988.
- Holmberg, Olle. "Nordisk enkät om barnböcker." *Ord & Bild*, 1964, ss. 411-415.
- Horatius. *Diktkonsten: Ars poetica*, Göteborg: Paul Åströms förlag, 1971.
- Husserl, Edmund. *Husserliana XXIV: Gesammelte Werke*. Red. Martinus Nijhoff. Den Haag: Kluwer Academic Publishers, 1950.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaption*. New York: Routledge, 2006.
- Ingold, Tim. "Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials." *Working Papers. ESRC National Centre for Research Methods*. Aberdeen: University of Aberdeen, 2010. Tillgänglig: <http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510_creative_entanglements.pdf>. Hämtat 18 augusti 2019.
- Ingold, Tim. *The Perception of Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*. London: Routledge, 2000.
- Ingold, Tim. "The Textuality of Making." *Cambridge Journal of Economics*, 2010, ss. 91-102.
- Isokrates. "Antidosis." *Isocrates in Three Volumes*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Jackson, Alecia & Lisa A. Mazzei. *Thinking with Theory in Qualitative Research: Viewing Data across Multiple Perspectives*. New York: Routledge, 2012.
- Jaśkowski, James. "The Status of Theory and Method in Rhetorical Criticism." *Western Journal of Communication* 65, 2001, ss. 249-270.
- Jewitt, Carey & Gunther Kress. *Multimodal literacy*. New York: Peter Lang, 2003
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: The University of California Press, 1993.
- Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity." *Vision and Visuality*. Red. Hal Foster. Winnipeg: Bay Press, 1988, ss. 3-23.
- Jessop, Sharon. "Children, Redemption and Remembrance in Walter Benjamin." *Journal of Philosophy of Education*, 2013, ss. 642-657.
- Johannisson, Karin. *Nostalgia: En känslas historia*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2001.
- Joyner, Charles W. *Shared Traditions: Southern History and Folk Culture*. Urbana: University of Illinois, 1999.
- Kennedy, George. "A Hoot in the Dark: The Evolution of General Rhetoric." *Philosophy and Rhetoric*, 1992, ss. 1-21.
- Kirsch, Hans-Christian. "Astrid Lindgren." *Friedenspreis des deutschen Buchhandels*, 1978, ss. 1-16.
- Kjeldsen, Jens E. "Billederes retorik." *Retorikkens aktualitet*. Red. Hanne Roer och Marie Lund Klujeff. København: Gyldendal, 2009, ss. 161-196.
- Kjeldsen, Jens E. *Retorikk i vår tid*. Oslo: Spartacus förlag, 2004.
- Kjeldsen, Jens E. "Studying Rhetorical Audiences." OSSA Conference Archive, Key Note, 2016.
- Kjeldsen, Jens E. "Studying Rhetorical Audiences: A Call for Qualitative Reception Studies in Argumentation and Rhetoric." *Informal Logic*, 2016, ss. 136-158.

- Kjeldsen, Jens E. *Tale med billeder – Tegne med ord: Det visuelle i antik retorik og retorikken i det visuelle*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2011.
- Kjeldsen, Jens E. *Visuel retorikk*. Bergen: Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen, 2002.
- Klee, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. New York: Frederick A. Praeger, 1953.
- Knape, Joachim. "Bildrhetorik: Einführung in die Beiträge des Bandes." *Bildrhetorik*. Red. Joachim Knape. Baden Baden: Verlag Valentin Koerner, 2007, ss. 1-22.
- Kock, Christian. *Retorisk poetik*. Åstorp: Retorikförlaget, 2008.
- Koshofer, Gert. "Das Agfacolor: Farbfilmverfahren." *Filmportal.de*. Tillgänglig: <<http://www.filmportal.de/thema/agfacolor-geschichte-eines-farbverfahrens>>. 2 februari 2019.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina & Astrid Surmatz. "Introduction: International and inter-medial aspects of Astrid Lindgren's works." *Beyond Pippi Longstocking. Intermedial Aspects of Astrid Lindgren's Works*. New York: Routledge, 2011, ss. 1-14.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. "Astrid Lindgrens Bilderwelt: Pippi Langstrumpf-Illustrationen in Schweden und Deutschland." *Kinder und Jugend Literatur*, 2007, ss. 19-27. Tillgänglig: <https://homepages.uni-tuebingen.de/bettina.kuemmerling-meibauer/essays/Astrid_Lindgrens_Bilderwelt.pdf>. Hämtad 3 mars 2020.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimor: John Hopkins University Press, 1991.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. "Lost in Nostalgia: Images of Childhood in Photobooks for Children." *Reinventing Childhood Nostalgia: Books, Toys, and Contemporary Media Culture*. Red. Elisabeth Wesseling. New York: Routledge, 2018, ss. 154-168.
- Kuypers, Jim A. "Framing Analysis." *Rhetorical Criticism: Perspectives in Action*. Red. Jim A. Kuypers. Lanham: Lexington Books, 2009, ss. 181-204.
- Kuypers, Jim A. "Framing Analysis from a Rhetorical Perspective." *Doing News Framing Analysis*. Red. Paul D'Angelo & Jim A. Kuypers. New York: Routledge, 2010, ss. 286-311.
- Kuypers, Jim A. "Framing Strategies from a Rhetorical Perspective." *Doing News Framing Analysis*. Red. Paul D'Angelo & Jim A. Kuypers. New York: Routeledge, 2010, ss. 286-311.
- Kvint, Kerstin. *Astrid i vida världen: Sannsagan om Astrid Lindgrens internationella succé: En kommenterad bibliografi*. Århus: Kvint, 1997.
- Kåreland, Lena. *Inga gåbortsföremål: Lekfull litteratur och vidgad kulturdebatt i 1960- och 70-talens Sverige*. Göteborg: Makadam, 2009.
- Källström, Lisa. *Berättelser om en röd stuga: Föreställningar om en idyll ur ett svenskdidaktiskt perspektiv*. Malmö: Holmbergs, 2011.
- Källström, Lisa. "Bullerbyberättelser i tysk populärkultur." *Journals.lub.lu.se*. Tillgänglig: <<file:///C:/Users/ADHOCK-1/AppData/Local/Temp/5051-Artikel-text-14321-1-10-20110615.pdf>>. Hämtad 28 maj 2019.
- Källström, Lisa. "Den klara linjens komik." [Minnesskrift till Sofi Qvarnström, u.s.].
- Källström, Lisa. "Midsommar i sagolandet: Bildretorik och rörelse." *Rhetorica Scandinavica 78: Retorik, sanser, fölelser*, 2018, ss. 110-120.

- Källström, Lisa. "Pippi och utopin: En omslagsbild i den västtyska studentrevoltens kölvatten." *Barnboken*, 2018, ss. 1-18 .
- Källström, Lisa. "Var ligger egentligen Bullerbyn." *Barnlitteraturens värden och värderingar*. Red. Sara Kärrholm och Paul Tenggar. Lund: Studentlitteratur, 2012, ss. 121-134.
- Källström, Lisa. "Vad kan vi lära oss av berättelser: Om det fiktivas funktion i svenska som andraspråk." *Educare*, 2011, ss. 139-161.
- Kärrholm, Sara och Paul Tenggar (red.). *Barnlitteraturens värden och värderingar*. Lund: Studentlitteratur, 2012.
- Köller, Isabel. *Bullerbü ist überall: Das Geheimnis von Kinderglück und stressfreiem Familienleben*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2008.
- Lanham, Richard. *The Economics of Attention: Style and Substance in the Age of Information*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Ledin, Per & David Machin. *Doing Visual Analysis: From Theory to Practice*. Los Angeles: Sage, 2018.
- Leeden, Birgit van der. "Nicht überall liegt Bullerbü." *Schweden, Eintragung ins Gästebuch: Perspektiven auf Land, Gesellschaft und Kultur*. Münster: LIT Verlag, 1999, ss. 85-91.
- Leff, Michael. "Textual Criticism: The Legacy of G.P. Mohrmann." *Quarterly Journal of Speech*, 1986, ss. 371-389.
- Leibnitz, Gottfried W. *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. Paris: Flammarion, 1990.
- Leys, Mitchell Ruth. "The Turn to Affect: A Critique." *Critical Inquiry*, 2011, ss. 434-472.
- Lindgren, Astrid. *Assar Bubbla eller Det var nära ögat att inte blev någon bok om Pippi Långstrump*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1986.
- Lindgren, Astrid. *Boken om Pippi Långstrump*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2015 [1952].
- Lindgren, Astrid. *Det gränslösaste äventyret*. Stockholm: Eriksson & Lindgren, 2007.
- Lindgren, Astrid. "Därför behöver barnen böcker." Tacktalet Astrid Lindgren höll i april 1958 vid mottagandet av HC Andersen-priset. Tillgänglig: <<http://www.alma.se/sv/Astrid-Lindgren/I-Astrid-Lindgrens-anda>>. Hämtat 3 maj 2020.
- Lindgren, Astrid. *Känner du Pippi Långstrump?* Stockholm: Rabén & Sjögren, 1968 [1947].
- Lindgren, Astrid. *Pippi Långstrump*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1969 [1945].
- Lindgren, Astrid. "Pippi Långstrump delar ut solkuler". Stockholm: Rabén & Sjögren, [troligen1949]
- Lindqvist Grinde, Janne. "Introduktion." Aristoteles. *Retoriken*. Ödåkra: Retorikförlaget, 2012, ss. 31-61.
- Lindqvist, Janne. "Känslans syllogistik." *Rhetorica Scandinavica*, 2014, ss. 54-82.
- Lui, Xing. *Rhetoric in Ancient China: Fifth to Third Century BCE: A Comparison with Classical Greek Rhetoric*. Columbia: University of South California Press, 1997.
- Lund, Hans. *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur, 2002.
- Lund, Hans. *Kulturella ikoner i text, musik och bild*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2012.

- Lundblad, Kristina. *Om betydelsen av böckers utseende: Det svenska förlagsbandets framväxt och etablering under perioden 1840-1914 med särskild hänsyn till dekorerade klotband. En studie av bokbandens formgivning, teknik och relation till frågor om modernitet och materiell kultur.* Malmö: Råmus, 2010.
- Lundblad, Kristina. "Om böckers värden." *Litteraturens värden.* Red. Anders Mortensen. Lund: Brutus Östlings förlag, 2009, ss. 143-159.
- Lundqvist, Ulla. *Århundradets barn: Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar.* Stockholm: Rabén & Sjögren, 1979.
- Lundström, Janne. "Mellan skiss och original." *Ingrid Vang Nyman. Kungliga biblioteket 17 januari-17 april Vimmerby 16 maj-28 september.* Uddevalla: Saltkråkan AB, 2003, ss. 59-65.
- Lundqvist, Ulla. "Kommentar." *Ur-Pippi.* Stockholm: Rabén & Sjögren, 2007, ss. 107-149.
- Löhr, Wolf-Dietrich. *Ekphrasis.* Metzler Lex, 2003, ss. 76-80.
- Lönnngren, Ann-Sofie. "Butler, performativitet och transgender studies." *Retorisk kritik: Teori och metod i retorisk analys.* Red. Otto Fischer, Patrik Mehrens och Jon Viklund. Åstorp: Retorikförlaget, 2014, ss. 259-274.
- Man, Paul de. "Die Rhetorik der Persuasion." *Allegorien des Lesens.* Red. Werner Hamacher & Peter Krumme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, ss. 164-178.
- Marcuse, Herbert. *Counterrevolution and Revolt.* London: Allen Lane, 1972.
- Marcuse, Herbert. "Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft." *Kunst und Befreiung.* Red. Peter-Erwin Jansen. Lüneburg: Zu Klampen, 2000.
- Marsyas [Herbert Wendt]. "Revolution in der Kinderstube: Von Mädchenbüchern, Genien und Konventionen." *Jugendchriften-Warte*, 1953, ss. 73-74.
- Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect." *Cultural Critique*, 1995, ss. 83-109.
- Massumi, Brian. *The Thinking-Feeling of What Happens.* Tillgänglig: <http://inflexions.org/n1_The-Thinking-Feeling-of-What-Happens-by-Brian-Massumi.pdf>. Hämtat 3 mars 2020.
- Massumi, Brian. "Translator's Foreword: Pleasures of Philosophy." Gilles Deleuze och Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* Översättning och förord Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, ss. ix-xv.
- McGann, Jerome J. *The Textual Condition.* Princeton: Princeton University Press, 1991.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art.* New York: Harper Collins Publishers, 1994.
- McKenzie, Daniel F. "Typography and Meaning – The Case of William Congreve". *The Book and the Book-trade in Eighteenth-Century Europe.* Red. Giles Barber och Bernhard Fabian. Hamburg: Ernst Hauswedell, 1977, ss. 81-123.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Visible and Invisible.* Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- Miller, Carolyn R. "Foreword." *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory and Praxis.* Red. Phillip Sipiora och James S. Baumlin. Albany: State University of New York Press, 2002, ss. xi-xiii.

- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want?: The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Mulvey, Laura. "Visuell lust och narrativ film." *Kairos 5: Feministiska konstteorier*. Stockholm: Raster förlag, 2001.
- Nagy, Gregory. *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Nielsen, Teresa. "Forord". *Ingrid Vang Nyman: Pippi fra Vejen. Utställningskatalog Vejen Kunstmuseum*, 2016, ss. 7-12.
- Nielsen, Teresa. "Ingrid Vang Lauridsen: Ingrid Vang Nyman en levnedsmosaik." *Ingrid Vang Nyman – Pippi fra Vejen*. Vejen: Vejen Kunst Museum, 2016, ss. 95-159.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: Fritsch, 1872.
- Nikolajeva, Maria. "A Missunderstood Tragedy: Astrid Lindgren's Pippi Longstocking Books." *Beyond Barbar: The European Tradition in Childrens Literature*. Lanham: The Scarcrow Press, 2006, ss. 49-74.
- Nikolajeva, Maria. *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur, 2000.
- Nikolajeva, Maria. *Childrens Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. New York: Routledge, 1996.
- Nikolajeva, Maria. "Literacy, Competence and Meaning-Making: A Human Sciences Approach." *Cambridge Journal of Education*, 2000, ss. 145-159.
- Nikolajeva, Maria. *Power, Voice, and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York: Routledge, 2010.
- Nikolajeva, Maria. *The Magic Code: The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist Wiksell International, 1988.
- Nikolajeva, Maria & Carol Scott. *How Picturebooks Work*. New York: Routledge, 2001.
- Nodelman, Perry. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Georgia: University of Georgia Press, 1988.
- Nodelman, Perry & Mavis Reimer. *The Pleasure of Children's Literature*. Boston: Alyn and Bacon, 2003.
- Nørholm Just, Sine. "'Dette er ikke en pipe': Rationalitet og affekt i dansk EU-debatt." *Retorik och lärande: Kunskap-bildning-ansvar: Nordiska konferensen för retorikforskning (NKRF)*. Red. Anders Sigrell & Sofi Qvarnström, 2014, ss. 199-211.
- Norstedts svensk-latinska ordbok*. Ebbe Vilborg. Stockholm: Norstedt Akademiska förlag, 2009.
- Nordström, Gert Z. "Den seriösa ungdomsbokens förpackning." *Bilden i barnboken*. Red. Lena Fridell, Göteborg: Stegeland, 1977, ss. 175-190.
- Nünning, Ansgar. "Fremdverstehen und Bildung durch neue Weltansichten: Perspektivenvielfalt, Perspektivenwechsel und Perspektivenübernahme durch Literatur." *Neue Ansätze und Konzepte der Literatur und Kulturdidaktik*. Red. Wolfgang Hallet och Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2007, ss. 123-142.

- Nyman, Karin. "Förord." *Ur-Pippi*. Skrifter utgivna av Svenska Barnboksinstitutet nummer 94. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2007, ss. 9-10.
- Nöth, Winfried. "Metapictures and Self-referential Pictures." *Self-reference in the Media*. Red. Winfried Nöth & Nina Bihara. Berlin: Mouton de Gruyter, 2007, ss. 3-30.
- Oetingers hemsida. Uppslagsord Ingrid Vang Nyman. Tillgänglig: <"https://www.oetinger.de/person/ingrid-vang-nyman">. 3 mars 2020.
- Olin, Margaret. "Twenty-two Gaze." *Critical Terms for Art History*. Red. Robert S. Nelson och Richard Shiff. Chicago: University of Chicago Press, 2003, ss. 318-329.
- Olsson, Lester C. "Intellectual and Conceptual Resources for Visual Rhetoric: A Re-examination of Scholarship since 1950." *Review of Communication*, 2007, ss. 1-20.
- Packer, Jeremy & Stephen B. Croft. "Introduction: The Materiality of Communication." *A Materialist Approach to Media, Mobility, and Networks*. New York: Routledge, 2011.
- Panofsky, Erwin. "Die Perspektive als symbolische Form." *Deutschsprachige Aufsätze*. Red. Karen Michels och Martin Warnke. Berlin: Akademie-Verlag, 1998.
- Pflugfelder, Ehren Helmut. "Rhetoric's New Materialism: From Micro-Rhetoric to Micro-brew." *Rhetoric Society Quarterly*, 2015, ss. 441-461.
- Peirce, Charles Sanders. *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking: The 1903 Harvard Lectures on Pragmatism by Charles Sanders Peirce*. Red. Patricia Ann Turrissi. Albany: State University of New York Press, 1997.
- Pickering, Michael & Emily Keightley. "The Modalities of Nostalgia." *Current Sociology*, 2006, ss. 919-941.
- Platon. "Phaidon: Von der Unsterblichkeit der Seele." *Platons Werke*. Berlin: Lambert Schneider, 1940.
- Platon. *Staten – Skrifter*. Red. Jan Stolpe. Lund: Atlantis, 2003.
- Plett, Heinrich F. *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Leiden: Brill, 2012.
- Poulakos, John. "Toward a Sophistic Definition of Rhetoric." *Philosophy & Rhetoric* 16, 1983, ss. 36-37.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1987.
- Pächt, Otto. "Besprechung von Erwin Panofsky: Early Netherlands Painting." *Burlington Magazine* XCVIII, 1959, ss. 110-116.
- Quintilianus. *Institutio oratoria*. London: William Heinemann, 1963.
- Qvarnström, Sofi. "Fiktion som retorik." *Retorisk kritik: Teori och metod i retorisk analys*. Red. Otto Fischer, Patrick Mehrens och Jon Viklund. Ödåkra: Retorikförlaget, 2014, ss. 147-176.
- Qvarnström, Sofi. "Marknaden som stilfrämjare: Bokförlag, mediering och retorisering kring förra sekelskiftet". *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2015, ss. 17-31.
- Qvarnström, Sofi. "Är mediet retoriken?: Medieringen av skogsfrågan under året 1894." *Mediehistoriskt arkiv*, 2014, ss. 67-92.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.

- Reichel, Peter. *Schwarz, Rot, Gold: Kleine Geschichte Deutscher Nationalsymbole nach 1945*. München C.H. Beck Verlag, 2005.
- Reeves, Joshua & Ethan Stoneman. "Heidegger and the Aesthetics of Rhetoric." *Philosophy & Rhetoric*, 2014, ss. 137-157.
- Rhedin, Ulla. *Bilderboken: På väg mot en teori*. Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 1992.
- Rhedin, Ulla. "Vår Pippi – Vår Vang." *Vår Pippi – Vår Vang: Tecknarna hyllar Ingrid Vang Nyman och det moderna genombrottet inom svensk barnboksbild*. Stockholm: Salikon, ss. 11-17.
- Rickert, Thomas. *Ambient Rhetoric: The Attunements of Rhetorical Being*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013.
- Riegl, Alois. *Historische Grammatik der bildenden Künste 1897/1898*. Red Karl M. Swoboda & Otto Pächt. Graz: Böhlau, 1966.
- Riksarkivet. Sökt person: Hans J. Rabén. Tillgänglig: <<https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Mobil/Artikel/7480>>. 3 mars 2020.
- Rossholm Lagerlöf, Margareta. "Perspektiv i bildkonst: Bilder av medvetande." *Att anlägga perspektiv*. Red. Staffan Hellberg & Göran Rossholm. Stockholm: Stehag, 2004, ss. 11-44.
- Rusch, Claudia. *Meine freie deutsche Jugend*. Frankfurt am Main: Fisher Verlag, 2003.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homeland: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 1991.
- Salzani, Carlo. "Experience and Play: Walter Benjamin and the Prelapsarian Child." *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Red. Andrew Benjamin & Charles Rice. Victoria: RePress, 2009, ss. 175-198.
- Sauer, Martina. "Kunst als ästhetische Theorie: Differenz von Hingabe und Distanz als Bruch und Voraussetzung für eine neue Form des Dialogs." *An den Grenzen des Bildes: Zur visuellen Anthropologie*. Red. Philipp Stoellger & Marco Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, s. 115-130.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Somerville: Candlewick Press, 2015.
- Schildes, Rob. *Places on the Margin: Alternative Geographies of Modernity*. New York: Routledge, 1991.
- Schilder, Lena. "Das Pippi-Prinzip." *Süddeutsche Zeitung*. Tillgänglig: <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/pippi-langstrumpf-wird-wer-hat-angst-vorm-spiesserschreck-1.999158>> 7 juni 2018.
- Scott Brown, Timothy. *West Germany and the Global Sixties: The Anti-Authoritarian Revolt, 1962-1978*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- Scott, Grant F. *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. Hanover: University Press of New England, 1995.
- Schroeder, Jonathan E. "Fetischization." *International Encyclopedia of Communication*. Red. Wolfgang Donsbach. Oxford: Wiley Blackwell, 2008.
- Schwarz, Joseph & Chava Schwarz. *The Picture Book Comes of Age*. Chicago: American Library Association, 1991.

- Schwieder, Sabine. *Wo ist Bullerbü?: Auf den Spuren von Astrid Lindgren durch Schweden: Ein Reiseführer für die ganze Familie*. Hamburg: Oetinger, 2006.
- Sendker, Jan-Philipp. "Überall ist Bullerbü." *Stern*, 27 mars 2007. Tillgänglig: <<http://www.stern.de/reise/2-suedschweden-ueberall-ist-bullerbue-585348.html>>. Hämtat 1 mars 2020.
- Shapiro, Gary. "In the Show of Philosophy: Nietzsche and the Question of Vision." *Modernity and the Hegemony of Vision*. Red. David Michael Levin. California: University of California Press, 1993.
- Shiner, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- Sigrell, Anders. "Whenever I Put a Black Jacket on, I get Dandruff: On Metonymy as a Device for constructive Argumentation Analysis." *Education Inquiry*, 2012, s. 535-550.
- Simmel, Georg. "Der Bilderrahmen: Ein ästhetischer Versuch." *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Smith, John E. "Time and Qualitative Time." *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory and Praxis*. Red. Phillip Sipiora och James S. Baumlin. Albany: State University of New York Press, 2002, ss. 46-57.
- Smith, Kimberly K. "Mere Nostalgia: Notes on a Progressive Paratheory." *Rhetoric and Public Affairs*, 2000, ss. 505-527.
- Språkrådet. Institutionen för språk och folkminnen. "Bullerbysyndromet." Månadens nyord, 2008. Tillgänglig: <<http://www.sprakradet.se/2457>>. Hämtat 9 maj 2020.
- Strömstedt, Margareta. *Astrid Lindgren: En levnadsteckning*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1999.
- Sterne, Jonathan. "Communication as Techne." *Communication as ... Perspectives on Theory*. Red. Gregory J. Shepard, Jeffrey St. John & Theodore G. Striphos. Los Angeles: Sage, 2006, ss. 91-98.
- Sundmark, Björn. "The Bullerby Books and Tradition." *Barnboken*, 2009, ss. 28-35.
- Surmatz, Astrid. *Pippi Långstrump als Paradigma: Die deutsche Rezeption Astrid Lindgrens und ihr internationaler Kontext*. Marburg: Francke, 2005.
- Swarte, Joost. *Kuife in Rotterdam: De Klare lijn*. Utställningskatalog. Rotterdam, 1977.
- Théon. *Progymnasmata*. Red. Michel Patillon. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- Thiele, Jens. *Das Bilderbuch: Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*. Oldenburg: Isensee, 2000.
- Thiele, Jens. "Dem Kind gemäß? Wenn Texte und Bilder für Kinder das Erzählen dekonstruieren." *Kinder lesen – Kinder leben: Kindheiten in der Kinderliteratur. Beiträge Jugendliteratur und Medien* 16. Red. Gudrun Stenzel. Weinheim: Juventa, 2005, ss. 143-152.
- Tillich, Paul. *The Protestant Era*. Chicago: Chicago University Press, 1948.
- Thorson, Staffan & Christer Ekholm. "Inledning." *Främlingskap och främmandegöring: Förhållningssätt till skönlitteratur i universitetsundervisningen*. Red. Beata Agrell & Staffan Thorson. Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2009, ss. 6-17.
- Thrift, Nigel. "Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect." *Geografiska Annaler* 86, 2004.

- Turner, Kathleen J. "Rhetorical studies in the twenty-first century: Envisioning the possibilities." *The Southern Communication Journal*, 1998, ss. 330-336.
- Törnqvist, Lena. *Astrid Lindgren: Det gränslösaste äventyret*. Stockholm: Eriksson & Lindgrens förlag, 2007.
- Törnqvist, Lena. *Ingrid Vang Nyman*. Lidingö: Salikon, 2016.
- Ueding, Gert. "Dialog-Inzenierung: Zur Rhetorik des Bildes." *Bildrhetorik*. Red. Joachim Knappe. Baden Baden: Verlag Valentin Koerner, 2007, ss. 181-199.
- Zhang, Peter. "Gilles Deleuze and Minor Rhetoric." *A Review of General Semantics*, 2011, ss. 214-229.
- Zipes, Jack. *Sticks and Stones. The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. New York: Routledge, 2001.
- Zipes, Jack. "Walter Benjamin, Children's Literature, and the Children's Public Sphere: An Introduction to New Trends in West and East Germany." *The Germanic Review Culture*, ss. 2-5.
- Vassilio, Konstanios. "The Aura of Art After the Advent of the Digital," *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*. Red. Anca Pusca. London: Palgrave-Macmillan, 2010, ss. 158—70.
- Vigso, Orla. *Valretorik i text och bild: En studie i 2002 års svenska valaffischer*. Uppsala: Institutionen för nordiska språk, 2004.
- Viklund, Jon. "Retorisk kritik – En introduktion." *Retorisk kritik: Teori och metod i retorisk analys*. Red. Jon Viklund & Patrik Mehrens & Otto Fischer. Åstorp: Retorikförlaget, 2014, ss. 13-31.
- Vonderau, Patrick. "Just Television: Inga Lindström and the Franchising of Culture." *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*. Red. Erik Hedling & Olof Hedling & Mats Jönsson. Mediehistoriskt arkiv 15. Stockholm: National Library of Sweden, 2010, ss. 141-152.
- Wachholz, Claudia. "Ferien auf Saltkrokan." *Maxi*. September 2009, ss. 146-150.
- Walker, Jeffrey. *Rhetoric and Poetics in Antiquity*. Oxford: University Press, 2000.
- Warnqvist, Åsa. "Under körsbärstrådet sitter Anne: Dialogen med L. M. Montgomery i Astrid Lindgrens verk." *Nya läsningar av Astrid Lindgren*. Red. Helene Ehriander & Martin Hellström. Stockholm: Liber, 2015, ss. 103-121.
- Webb, Ruth. "Enargeia: Making Absent Things Present." *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practise*. Farnham: Burlington: Ashgate, 2009, ss. 87-106.
- Webb, Ruth. *Ekphrasis, Imagination och Persuasion in Ancient Rhetorical Theory*. London: Routledge, 2009.
- Welch, Kathleen E. *Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and a New Literacy*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Welsch, Wolfgang. "Transculturality – The Puzzling Form of Cultures Today." *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Red. Mike Featherstone & Scott Lash. Los Angeles: Sage, 1999, ss. 194-213.

- Wernström, Sven. "Socialistisk barn- och ungdomslitteratur." *Ord och bilder för barn och ungdom: Utblick över barn- och ungdomslitteraturen. Debatt och analys*. Lars Furuland & Mary Ørvig, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1986, ss. 86-95.
- Wiesing, Lambert. "Fenster, Fernseher, Windows." *Journal Phänomenologie*, 2001, ss. 15–19.
- Wichelns, Herbert A. "The Literary Criticism of Oratory." *Studies in Rhetoric and Public Speaking in Honor of James A. Winans*. Red. Alexander M. Drummond. New York: Century, 1925, ss. 181-183.
- Wild, Inge. "Kindheit im Mattiswald: Astrid Lindgrens Räubertochter." *Kindheiten. Freiburger literaturpsychologische Gespräche*. Red. Astrid Lange Kircheim. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, ss. 143-164.
- Wilson Nightingale, Andrea. *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in its Cultural Context*. Cambridge: Stanford University, 2004.
- Wolf, Werner & Walter Bernhart. *Framing Borders in literature and Other Media*. Boston: Brill, 2006.
- Wulf, Ursel. "Astrid Lindgren." *Bücherei und Bildung*, 1950, ss. 804-813.
- Yampell, Cat. "Judging the Book by Its Cover: Publishing Trends in Young Literature." *The Lion and the Unicorn*, nummer 3, 2005, ss. 348-372.
- Åberg, Anders. "Remaking the National Past: The Uses of Nostalgia in the Astrid Lindgren Films of the 1980s and 1990s." *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and International Approaches to Astrid Lindgren's Work*. Red. Bettina Kümmerling-Meibauer och Astrid Surmatz. New York: Routledge, 2011, ss. 73-86.
- Österlund, Mia. "Att formge en flicka: Flickskapets transformationer hos Pija Lindenbaum och Stina Wisén." *Flicktion: Perspektiv på flickan i fiktionen*. Red. Eva Söderberg & Mia Österlund & Bodil Forsmark. Malmö: Universus Academic Press, 2003, ss. 168-190.
- Österlund, Mia. *Förklädda flickor: Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*. Åbo: Åbo Akademis Förlag, 2005.
- Österlund, Mia & Eva Söderberg & Bodil Formark. "Litteratur och konst som flickforskningens teoretiska sprängbräda." *Flicktion: Perspektiv på flickan i fiktionen*. Red. Mia Österlund & Eva Söderberg & Bodil Formark. Malmö: Universus Academic Press, 2013, ss. 11-25.
- Österlund, Mia. "Långstrumpan var århundradets maktflicka." *Naistutkimus – kvinnoforskning*, 2002, ss. 63-66.

REGISTER

Personregister (i urval)

- Agamben, Giorgi 73, 88.
Arendt, Hannah 104, 105, 110, 113, 119-121.
Aristoteles 17, 19, 31, 52, 66, 72, 76, 87, 100, 178, 185, 189.

Bamberger, Richard 43, 156, 174, 175.
Barad, Karen 19, 28, 30, 52, 190.
Barthes, Roland 23, 24, 87, 116, 120, 141.
Barnett, Scott 16, 27, 28, 30, 48, 189, 190.
Bauman, Zygmunt 73, 74.
Benjamin, Walter 20, 21, 27, 43, 50, 53, 71, 103, 109-114, 116, 117, 119-121, 126, 127, 146, 152, 170, 181, 194, 195.
Berger, John 67, 109.
Bergson, Henri 32, 72, 74, 75, 97-100.
Bloch, Ernst 71, 163.
Boehm, Gottfried 89, 193.
Boym, Svetlana 69.
Bredekamp, Horst 89.
Brummett, Barry 18, 52.
Burke, Kenneth 22, 48, 54.

Cicero, Marcus Tullius 17, 36, 150.

Dahrendorf, Malte 173-175.
Deleuze, Gilles 21, 32, 34, 51, 53, 72, 91, 134, 142, 176, 196.
Descartes, René 20.
Dewey, John 49, 197.
Druker, Elina 40, 86, 136, 139.

Edström, Vivi 69, 95, 106, 113, 114, 116, 117.

Frankfurtskolan 169, 170, 175;
 Theodor W. Adorno 112, 116, 160, 168-171;
 Herbert Marcuse 158, 168, 169;
 se även Walter Benjamin.
Foss, Sonja K. 133, 138, 191.
Führer, Heidrun 88, 89.

Genette, Gérard 149, 150, 153, 186.
Gries, Laurie 15, 16, 18, 27-30, 56, 189.
Grähs, Gunna 14, 40, 104, 124, 135, 146, 148.

Hariman, Robert & John Louis Lucaites 18.
Haskins, Ekaterina V. 17, 18, 25.
Hawhee, Debra 19, 28, 31, 32, 36, 111, 177, 189, 190.
Heidegger, Martin 26, 28, 53, 66, 75, 76, 90, 178, 189, 190.
Hellspong, Lennart 17, 53.
Husserl, Edmund 66, 71.

Ingold, Tim 28, 29, 55, 192, 193.

Kjeldsen, Jens E. 22, 23, 31, 33, 34, 150, 184.
Kennedy, George 36.
Kümmerling-Meibauer, Bettina 17, 41, 69, 158, 163, 167.
Kuypers, Jim A. 56, 133.

REGISTER

- Latour, Bruno 28, 29, 190.
Lindgren, Astrid 14, 16, 37, 38, 42, 46, 50,
86, 91, 97, 98, 101, 102, 104, 105, 106,
108, 113-116, 118, 119, 121, 124, 138, 155,
156, 159, 160, 161, 167, 168, 169, 173,
174, 196.
Massumi, Brian 33, 34, 85, 142.
Merleau-Ponty, Maurice 22, 66, 67, 190.
Mitchell, W. J. T. 15, 52.
Nietzsche, Friedrich 21.
Nikolajeva, Maria 42, 43, 70, 86, 114, 115,
131, 157, 166.
Nyman, Ingrid Vang 14, 37, 39, 40, 82,
86, 91, 91-97, 104, 106, 118, 122, 124-
126, 129, 130, 135, 136, 138, 139, 140,
149, 179, 194, 195.
Panofsky, Erwin 132, 113.
Platon 20, 52, 80.
Proust, Marcel 111,
Qvarnström, Sofi 37, 84.
Rettich, Rolf 13, 37, 154-156, 161, 162,
167, 171, 172, 196.
Rhedin, Ulla 40, 139, 142, 186.
Rickert, Thomas 16, 28, 30, 66, 189, 190.
Scharnweber, Walter 13, 37, 41, 42, 156,
161, 164.
Surmatz, Astrid 17, 41, 106, 114, 118, 158.
Thiele, Jens 44, 183, 184.

Sakregister

- Affekt 23, 24, 30, 31, 32;
affektivt 24, 30, 31, 33, 34, 36, 44, 52,
187;
affekter 34;
det affektiva 23, 24, 32, 38;
affektivt värde 44;
ett affektivt-rationellt engagemang 34,
36, 123.
Aura 37-39, 51, 103, 107, 109-111, 119-121,
146, 163, 180, 181, 183, 186, 194, 195.
Aura-effekt 115, 116, 120, 180, 181.
Avskuggning (Abschattung) 66, 71, 88,
132.
Barnvänligt 43, 184.
Bildrummet 65, 127, 128, 130, 131, 133,
147, 186.
Bildmöten 32, 101.
Bildretorik 22, 23, 24, 28, 54, 58, 8, 187.
Blicken 16, 19, 20, 22-25, 27-31, 34, 35,
37, 38, 47-49, 52, 55-57, 61, 66, 71, 67,
72, 76, 79, 81, 89, 91, 94, 95, 100, 103,
110, 111, 112, 114, 116, 117, 120, 123, 131,
132, 134, 141, 146, 152, 166, 177, 178,
179, 181, 180, 182, 185, 182, 186, 187;
den inre blicken 20;
den yttre blicken 20;
den cartesianska blicken 20, 28;
den rationella blicken 20, 50, 52;
den "manliga" blicken 67;
den formgivande blicken 19, 31, 34, 38,
39, 48, 51, 55, 56, 63, 66, 74, 79, 81,
89, 99, 113, 143, 177, 179, 185;
Synonymer till den formgivande blick-
en:
den haptiska blicken 46, 66; 2.
den förkroppsligade blicken 181; 3.
den medskapande blicken 180; 4.
den upplevande blicken 113.
Bokformat 135, 160.
Bullerbysyndromet 68, 71, 74, 77, 78, 80.

- Centralperspektivet 127, 133, 148.
 Cirkulationsprocesser 15, 18.
- Decorum 96, 97.
 Doxa 75, 185, 186.
- Enargeia 37, 81, 83, 88-91, 100, 116, 177, 180, 181, 183, 186, 194, 196.
 Energieia 89.
 Enthymem 33, 34.
 Ethos 31.
- Figur och bakgrund 75, 131.
 Fotografi 13, 18, 37, 38, 57, 58, 61, 63-67, 71-73, 76, 77, 79-81, 180, 181.
 Främmandegör 117, 152, 169.
 Färg 25, 35, 61, 71, 72, 84, 91, 94, 95, 97, 116, 130, 152, 155, 161.
 Föreställningsförmåga 24, 25, 31, 32, 38, 134, 158.
- Gemenskapande praktiker 32, 68, 85, 100, 173.
- Haptisk 21.
- Inramning 15, 37, 39, 52, 63-65, 79, 123, 126-128, 130-134, 138, 143, 148, 150-153, 156, 182, 183.
- Kairos 51, 70, 81, 99-111, 180.
 Kronos 111.
 Kroppen 25, 29, 48, 179, 182.
- Logocentrismen 30.
 Logos 31, 180.
- Materialitet 13, 16, 19, 26, 27, 28, 36, 66, 133, 151, 156, 179-182.
 Metalepsis 87, 149-151, 153.
 Mimesis 70, 80, 81
 Movens (se även stasis) 89, 151, 193.
- Natalitet
- Nostalgi 11, 37, 38, 58, 59, 60, 68, 70, 76, 79, 80, 120, 163, 165, 183, 186.
- Ommålning 146.
 Objekt 20, 25-28, 30, 39, 47, 90, 101, 107, 110, 120, 133, 177, 178.
 Objektiv 21, 22, 75, 127.
- Phantasia 31, 32, 81.
 Pathos 31, 180.
 Papperskvalitet 41, 158.
 Poiesis 73, 81, 85, 88.
 Praktiker 14, 15, 26, 31, 32, 35, 46, 61, 68, 85, 100, 173, 178, 182, 186, 187.
 Prelapsär 69, 112.
 Produkt 26, 47, 55, 63, 178.
 Process 15, 17, 25, 29, 31, 34, 35, 47, 51, 52, 55, 56, 66, 73, 76, 80, 99, 100, 132, 151, 160, 171, 177-180, 182, 187, 189, 191, 196, 197.
 Poetisk aktör 114.
 Pärm bild 19, 26, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 102, 104, 106, 107, 109, 118, 124, 128-132, 140-142, 148, 151, 152, 154, 156, 158, 160, 164-166, 167, 172, 175, 181, 182, 186.
- Retrotopia 73.
 Rörelse 81, 83-89, 95-100, 117, 120, 124, 128, 130, 135, 142, 150-152, 155, 175, 180, 187.
- Semiotik 158.
 Skiss 39, 53, 118, 122, 124, 125, 128, 129, 135-138, 151, 182.
 Spektakel 84, 95-97, 131.
 Stasis (se även movens) 151.
 Subjekt 20, 28, 72, 120.
 Synekdoke 87, 153.

REGISTER

Techne 11, 178.

Typsnitt 26, 158.

Upplevelser 49, 68, 71, 75, 81, 111, 187.

Utopi 11, 17, 37, 38, 59, 68, 74, 120, 121,
155-158, 163, 165, 167, 168, 169, 171,
173, 174, 175, 182, 183.

Virtuell 72, 85, 152.

Studia Rhetorica Lundensia

Tidigare bidrag i serien är:

- 1 Anders Sigrell, Sofi Qvarnström (red.). *Retorik och lärande. Kunskap - bildning – ansvar*. 2015.
- 2 Anders Eriksson. *Retorikens grunder*. 2017.
- 3 Tommy Bruhn. *Delade meningar. Retorisk flertydighet och den pluralistiska publiken i politiska förnyelseprocesser* (diss.). 2018

Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet

Studies published by the Swedish Institute for Children's Books
ISSN 0347-5387

Tidigare titlar, se www.barnboksinstitutet.se

- 100 *Vänbok till Sonja Svensson*. Stockholm: Opal, 2008.
- 101 Kriström, AnnaKarin: *De gränslösa böckerna. Om Hans Alfredson och Barbro Lindgren i 60- och 70-talens alläderslitteratur*. Stockholm: Eriksson & Lindgren, 2008.
- 102 Svensson, Conny: *Pli på pojkar. Från Dumas till Kar de Mumma*. Stockholm: Atlantis, 2008.
- 103 Druker, Elina: *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2008. Diss. Stockholm.
- 104 Hoffmann, E.T.A.: *Det främmande barnet*. Översättning: Barbara Knochenhauer. Stockholm: Svenska barnboksinstitutet, 2008.
- 105 Nordström-Jacobsson, Monica: *Peter Pohls litterära projekt. En tematisk studie med utgångspunkt i debutromanen Janne, min vän*. Luleå: Umeå universitet, 2008. Diss. Luleå.
- 106 Franck, Mia: *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman*. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2009. Diss. Åbo.
- 107 Ingemansson, Mary: *"Det kunde lika gärna ha hänt idag". Maj Bylocks Drakskeppstri-logi och historiemedvetande hos barn i mellanåldrarna*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2010. Diss. Lund.
- 108 Andersson, Maria: *Att bli människa. Barn, sedlighet och kön i Amanda Kerfstedts, Helena Nybloms och Mathilda Mallings författarskap 1880–1910*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2010. Diss. Stockholm.
- 109 Meerbergen, Sara Van: *Nederländska bilderböcker blir svenska. En multimodal översättningsanalys*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2010 (Stockholm studies in Scandinavian philology, nr 54). Diss. Stockholm.
- 110 *Aktuell nordisk barnlitteraturforskning*. Stockholm: Svenska barnboksinstitutet, 2010.

- 111 Hellsing, Lennart: *Brev från Lennart Hellsing. Ett urval 1944–2011*. Stockholm: Lennart Hellsing-sällskapet, 2011.
- 112 Hellström, Martin: *Förpackningens förvandlingar. Konsumtion och karneval i barnboken*. Stockholm: Carlssons, 2011. Diss. Linköping.
- 113 *I litteraturens underland. Festskrift till Boel Westin*. Red. Maria Andersson, Elina Druker & Kristin Hallberg. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2011.
- 114 Wahlström, Eva: *Fria flickor före Pippi. Ester Blenda Nordström och Karin Michaëlis – Astrid Lindgrens föregångare*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2011. Diss. Göteborg.
- 115 Gunnarsson, Annika: *synligt/osynligt. Receptionen av det visuella i bilderböckerna om Alfons Åberg*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2012. Diss. Stockholm.
- 116 Paulin, Lotta: *Den didaktiska fiktionen. Konstruktion av förebilder ur ett barn- och ungdomslitterärt perspektiv 1400–1750*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2012. Diss. Stockholm.
- 117 *Till en evakuerad igelkott. Festskrift till Maria Nikolajeva*. Red. Maria Lassén-Seger & Mia Österlund. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2012.
- 118 Bengtsson, Lars: *Bildbibliografi över Astrid Lindgrens skrifter 1921–2010*. Lidingö: Sallikon förlag, 2012.
- 119 *Barnlitteraturens värden och värderingar*. Red. Sara Kärrholm & Paul Tenngart. Lund: Studentlitteratur, 2012.
- 120 Pålsson, Yvonne: *I Skinnstrumpas spår. Svenska barn- och ungdomsböcker om indianer, 1860–2008*. Umeå: Institutionen för kultur- och medievvetenskaper, Umeå universitet, 2013. Diss. Umeå.
- 121 Lindskog, Gerda Helena: *Norrbyn. Norrland i 1900-talets svenskspråkiga barn- och ungdomslitteratur*. Umeå: h:ström – Text & Kultur, 2013.
- 122 *En fanfar för bilderboken!* Red. Lena Eriksson, Ulla Rhedin & Oscar K. Stockholm: Alfabet/Nordiska akvarellmuseet, 2013.
- 123 *Flicktion. Perspektiv på flickan i fiktionen*. Red. Bodil Formark, Eva Söderberg & Mia Österlund. Malmö: Universus Academic Press, 2013.
- 124 Druker, Elina: *Eva Billow. Bilderbokskonstnär och författare*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2014.
- 125 Emanuelsson, Lars & Ekman, Oskar: *Gustaf Tenggren – en biografi*. Stockholm: Kartago, 2014.
- 126 Andersen, Jens: *Denna dagen, ett liv. En biografi över Astrid Lindgren*. Stockholm: Norstedts, 2014.
- 127 *Kalejdoskopiska läsningar. Vänbok till Janina Orlov*. Red. Maria Andersson, Elina Druker, Maria Lassén-Seger & Mia Österlund. Åbo: Juvenes Print, 2015.
- 128 Axell, Cecilia: *Barnlitteraturens tekniklandskap. En didaktisk vandring från Nils Holgersson till Pettson och Findus*. Linköping: Linköpings universitet, 2015. Diss. Norrköping.
- 129 Widhe, Olle: *Dö din hund! Krig, lek och läsning i svensk barnboksutgivning under 200 år*. Lund: ellerströms, 2015.

- 130 Törnqvist, Lena: *Man tar vanliga ord. Att läsa om Astrid Lindgren*. Lidingö: Salikon, 2015.
- 131 Boglind, Ann & Nordenstam, Anna: *Från fabler till manga 1. Litteraturhistoriska och didaktiska perspektiv på barnlitteratur*. Malmö: Gleerups, 2015.
- 132 Boglind, Ann & Nordenstam, Anna: *Från fabler till manga 2. Litteraturhistoriska och didaktiska perspektiv på ungdomslitteratur*. Malmö: Gleerups, 2016.
- 133 Kulla-Gulla och alla de andra. *Martha Sandwall-Bergström 100 år*. Red. Helene Ehriander & Eva Söderberg. Växjö: Linnaeus University Press, 2015.
- 134 *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap*. Red. Helene Ehriander & Martin Hellström. Stockholm: Liber, 2015.
- 135 Hellström, Martin: *Pippi på scen. Astrid Lindgren och teatern*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2015.
- 136 Räder, Andréa: *Bröderna Grimm. En biografi*. Göteborg: Tvilling, 2016.
- 137 Alkestrand, Malin: *Magiska möjligheter. Harry Potter, Artemis Fowl och Cirkeln i skolans värdegrundsarbete*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2016. Diss. Lund.
- 138 *Mångkulturell barn- och ungdomslitteratur. Analyser*. Red. Maria Andersson & Elina Druker. Lund: Studentlitteratur, 2017.
- 139 Öhrn, Magnus: *Pojklandet. Pojken i svensk barn- och ungdomslitteratur*, Stockholm: CKM Förlag, 2017.
- 140 *Samtida svensk ungdomslitteratur. Analyser*. Red. Åsa Warnqvist. Lund: Studentlitteratur, 2017.
- 141 Wistisen, Lydia: *Gångtunneln. Urbana erfarenheter i svensk ungdomslitteratur 1890–2010*. Lund: ellerströms, 2017. Diss. Stockholm.
- 142 Choi, Sun-Kyoung: *Kraften att älska, makten att tjäna. Religion, emancipation och den kvinnliga skapande kraften i Jeanna Oterdahls sagor 1908–1927*. Umeå: Två Förläggare Bokförlag, 2017. Diss. Umeå.
- 143 Theander, Birgitta: *Till arbetet! Yrkesdrömmar och arbetsliv i flickboken 1920–65*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2017.
- 144 Wallner, Lars: *Framing Education. Doing Comics Literacy in the Classroom*. Linköping: Linköpings universitet, 2017. Diss. Linköping.
- 145 *Linnéuniversitetets sommarkurser 10 år. Jubileumsnummer*. HumaNetten 39/2017. Linnaeus University Press, 2018.
- 146 Svensson, Sonja: *Barnavänner och skolkamrater. Svenska barn- och ungdomstidningar 1766–1900 sedda mot en internationell bakgrund*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2018.
- 147 Jakobsson, Hilda: *Jag var kvinna. Flickor, kärlek och sexualitet i Agnes von Krusenstjerns tidiga romaner*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2018. Diss. Stockholm.
- 148 *Att skriva barn- och ungdomslitteratur*. Red. Helene Ehriander. Lund: Studentlitteratur, 2019.
- 149 *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Red. Helene Ehriander och Anette Almgren White. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2019.

