

Den gode og vonde ensomheten

– En studie av kreativ bearbeidelse hos Astrid Lindgren
og Virginia Woolf

Eirin Egge Ryan



Universitetet i Bergen

Det humanistiske fakultetet

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

MAHF-LITT

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Vårsemesteret 2016

Abstract

Virginia Woolf (1882–1941) and Astrid Lindgren (1907–2002) have several features in common, one of which is the theme of loneliness, which I explore in this masterthesis. While Woolf’s depiction of the loneliness theme is well known for most readers, the gloomy and melancholic undertone that can be found in Lindgren’s works has so far not been investigated in much depth. In order to explore the loneliness theme in this context, I have chosen to look at two of the authors’ most prominent works, namely Woolf’s *To the Lighthouse* (1927) and Lindgren’s *Pippi Långstrump* (1945), *Pippi Långstrump går ombord* (1946) and *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948). Through close readings and comparative analysis I attempt to uncover the ways in which both Woolf and Lindgren depict the theme of loneliness as somewhat dual, somewhat melancholic, but also liberating. The two characters that I study closely, Lily Briscoe and Pippi, are both affected by an ambivalence which has considerable impact on both their external actions and their internal life of the mind. This duality exposes a certain uneasiness and a search for an undefined role, which in turn manifests itself as an existential loneliness. However, both characters embrace this loneliness and are able to transform it into something positive with the help of a creative process. Despite obvious similarities, no previous comparative analysis has been conducted on these two literary works, nor have these two authors been compared to one another. Thus, it is my hope that the present work is able to convey how the same themes and the same emotions can be portrayed in similar ways to two vastly different readerships.

Jeg vil først og fremst rette en takk til min veileder Erling Aadland for gode innspill og råd fra dag én, og for grundig, profesjonell og vennlig veiledning og tilbakemelding. Forfatter og biograf Jens Andersen fortjener også en stor takk for sin entusiasme og berikende innspill rundt temaet.

Takk også til Helle Stangeland for hjelp til alt jeg ikke kan, og for god forståelse. Takk til Caroline Larikka for gjennomlesning og takk til Caroline Årsvold for inspirerende og festlige skrivekvelder. Mine foreldre fortjener også en god takk for støtte og oppmuntring. Og ikke minst, en stor takk til Jarand Waaland for fine avbrekk og enorm støtte.

**Åh, om det fantes noen som kunne fortelle oss historien
om den subtile følelsen som kalles å være ensom.**

- Nietzsche

Innhold:

1. INNLEDNING: ENSOMHET	6
1.1 ASTRID LINDGREN OG VIRGINIA WOOLF: BARNDOMMENS IDYLL	7
1.2 HVA SOM SKAL UNDERSØKES	9
1.3 MIN TILNÆRMING	11
1.4 Å DEFINERE ENSOMHET	11
1.5 OM BARNELITTERATUR OG VOKSENLITTERATUR – HVORFOR OG HVOR GÅR SKILLET?	13
1.6 PRESISERING AV PROBLEMSTILLING	16
2. ASTRID LINDGREN OG ENSOMHETEN	17
2.1 OPPTAKTEN TIL ET VERDENSKJENT FORFATTERSKAP	17
2.2 DET FREMMEDE BARNET	19
2.3 PIPPI-TRILOGIEN: RESYMÉ	21
2.4 ET BARN AV MODERNISMEN	25
2.5 DIKOTOMIER OG DOBBELTHET	30
2.5.1 <i>Et voksent barn og en barnlig voksen</i>	31
2.5.2 <i>Motstridende ambisjoner</i>	33
2.5.3 <i>Naturbarn og fantastisk barn</i>	34
2.5.4 <i>Teatralisk spill</i>	35
2.5.5 <i>Stemmingsbrudd: mellom det rolige og urolige</i>	37
2.5.6 <i>"Nu ljuger jeg ju vetja"</i>	38
2.5.7 <i>Makt uten maktmisbruk</i>	41
2.6 NATURENS BEVEGELSER	44
2.7 Å VELGE ENSOMHETEN	45
2.8 ET EGET ROM	47
3. VIRGINIA WOOLF OG DEN VALGTE FRIHETEN	50
3.1 FRA EN VIKTORIANSK BARNDOM TIL VIKTORIATIDENS SLUTT	51
3.2 <i>TO THE LIGHTHOUSE</i> – RESYMÉ OG DIALEKTIKK	54
3.3 LILY BRISCOE OG DOBBELTHETEN	65
3.3.1 <i>Androgyn skjønnhet</i>	66
3.3.2 <i>Forhold til mor- og farsfiguren</i>	68
3.3.3 <i>Brudd mellom ytre og indre følelser</i>	70
3.3.4 <i>Kreativ bearbeiding</i>	72
3.4 DET METAFORISKE NIVÅET	73
3.5 TAP OG DIALEKTISK ENSOMHET	75
3.5.1 <i>Psykoanalytisk melankoli: Sigmund Freud og Melaine Klein</i>	76
3.6 MELANKOLI SOM KREATIV SKAPERKRAFT	78
KAPITTEL 4: OPPSUMMERENDE REFLEKSJONER	79
4.1 BEHOVET FOR ET EGET ROM	80
4.2 MOTSETNINGER	82
4.3 "SAGEN ER DEN, SER I, AT DEN STÆRKESTE MANN I VERDEN, DET ER HAN, SOM STÅR MEST ALENE"	85
4.4 MODERNISTISKE TEKSTER MED ULIK FORM	87
5. LITTERATURLISTE	90

1. Innledning: Ensomhet

Følelsen av ensomhet og adskillelse fra andre er noe alle kjenner på i løpet av et liv. Mennesket er både individuelt og sosialt, og det både tiltrekkes og påvirkes av andre individer og kulturer. Fra andre mennesker får vi en følelse av tilhørighet, men fra de samme menneskene kan vår individualitet trues, og vi kan føle oss utstøtt og ensomme. Ensomheten er menneskelig, og den dukker som oftest opp i forbindelse med lengsel, tap eller sorg. Som en reaksjon på dette er ensomhet ofte forbundet med isolasjon eller brudd. Men ensomheten jeg ønsker å undersøke i denne oppgaven er ikke like eksplisitt. Man kan skille mellom to typer ensomhet: en god type som man på engelsk omtaler som *solitude*, og som kan beskrives som en befriende aleneværen.¹ Her omfavnes og erkjennes ensomheten, og den kan oppleves som fredfull og rolig. På norsk vil man gjerne bare omtale dette som å være *alene*, for så å uttrykke om det er i positiv eller negativ forstand. Og så er det snakk om den vonde ensomheten – den som mange forbinder med en isolerende ensomhet. Den ensomme får her en offerrolle, og kan ha lett for å undergrave sin egen eksistens, fordi hun eller han føler seg utenfor og fratatt noe en gjerne vil være inkludert i. På engelsk omtales dette som *loneliness*, og på norsk er det som regel dette vi mener når vi snakker om å være *ensom*. På svensk brukes derimot ordet *ensam* om begge typer ensomhet, og det oppstår da et spørsmål om den semiotiske betydningen, som blir spesielt interessant i undersøkelsen av Lindgrens tekster.

Ensomheten er som sagt en naturlig del av det å være menneske, den ligger alltid i vår underbevissthet, og nettopp derfor kan den være vanskelig å definere – fordi den er så tilgjengelig, men skjult på samme tid. I denne oppgaven ønsker jeg å undersøke den eksistensielle ensomheten, ikke den sosiale og eksplisitte. Den ensomme kan også være en bærer av en polyfon stemme som er preget av store omskiftninger og kontraster, og dette vil være et viktig for meg i undersøkelsen jeg nå skal foreta.

¹ Ensomhet kan være selvalgt, da noen foretrekker aleneværen og isolasjon fordi de finner verdi i sin indre stemme. Ifølge Freidrich Nietzsche er ensomheten en "omskolering" av oss selv og mot oss selv. Dette skjer om man lærer å være alene på en produktiv måte, blir kjent med ensomheten og erkjenner den.

1.1 Astrid Lindgren og Virginia Woolf: Barndommens idyll

Både Astrid Lindgren (1907-2002) og Virginia Woolf (1882-1941) er anerkjente forfattere med sterke stemmer, og innenfor to ulike felt inntok de begge en ny og unik forfatterposisjon. Astrid Lindgren ble tidlig (de ensomme)² barnas talerør og hun fornyet den skandinaviske barneboken.³ Woolfs tekster både var og er revolusjonerende med tanke på refleksjoner hun gjør seg rundt forholdet mellom kvinner og menn og kvinners plass i samfunnet, litteraturen og lærdomslivet. De to forfatterne har flere fellestrekk til tross for at livet i London på 1890-tallet og livet i Vimmerby tidlig på 1920-tallet var svært forskjellig. Som unge jenter skilte de begge seg ut i sin tid, både stilmessig og litterært.⁴ Ikke minst opplevde de to forfatterne nære tap i ung alder som skulle prege litteraturen deres i lang tid – tap det kan være hensiktsmessig å ha i bakhodet når vi skal studere ensomhetstemaet. Begge opplevde at barndommen brått tok slutt: Lindgren da hun som 18-åring ble gravid utenfor ekteskapet, og måtte flytte alene til Stockholm. Woolf mistet moren sin allerede som 13-åring og måtte ta over husholdningen i familien. Den tapte barndommen ble senere noe nostalgisk, og til tider melankolsk, som både Woolf og Lindgren lengtet tilbake til. Lindgren har selv uttalt følgende:

Jeg er akkurat så vanlig som det er mulig å være, ganske normal og avbalansert, om enn noe melankolsk, noe omgivelsene mine nok ikke legger merke til. Har nok aldri vært spesielt livsglad, selv om jeg kan være ganske munter når jeg er sammen med mennesker. Den lille melankolien har jeg hatt med meg siden ungdommen. Ordentlig glad var jeg bare som barn, kanskje det er derfor jeg liker å skrive bøker der jeg kan gjenoppleve den herlige tilstanden (Andersen, 2015: 294-295).

Slik beskrev Lindgren seg selv i et brev fra 1954, som ble publisert i fjor i biografien *Denne dag, et liv (2014)* av Jens Andersen, og som kom ut på norsk i 2015. I dette

² «Men det barn, hun skrev til, kendte dog til alle ensomhedens mange facetter, og den indsigt viser sig igen og igen som et tema i forfatterskabet, dagbøgerne, interviewene, talerne og den personlige korrespondance. Mellem alle de mange linjer synes ét budskab at tone frem: Vi mennesker er alene». (Hentet fra et intervju med Jens Andersen i Kristeligt Dagblad den 21.11.15: <http://www.kristeligt-dagblad.dk/liv-sjael/det-lykkelige-barn-er-ogsaa-et-ensomt-barn>)

³ «Pippi Långstrumps anarkistiska barnrevolt och kaosartade raserande av äldre tids auktoritära uppfostringsideal måste självfallet nämnas i sammanhanget, hon står tveklöst för den svenska barnlitteraturens största förnyelse någonsin, både på ett ideologisk och litterärt-språkligt plan. Hon är en modernist av alldeles eget slag och som sådan oöverträffad» (Westin, 1994:263).

⁴ Woolf som en av få unge kvinner i Bloomsbury-kretsen, og Lindgren som den første unge kvinnen i den lille småbyen Vimmerby som klippet håret kort og i tillegg ble journalist.

året var fokuset på Astrid Lindgren større enn på lang tid, flere bøker om forfatteren kom ut, samtaler og debatter ble arrangert og lesere ble kjent med en ny Lindgren: Lindgren som alenemor, opprører, jazzjente og arbeider på brevsensuren under andre verdenskrig. En ensom, utilpass og modig forfatter som banet vei for en ny tradisjon og nye typer lesere, som ikke lenger ble skrevet til ovenfra og ned – men innenfra og ut. Den svenske forfatteren har lenge vært et symbol på det trygge og gode, men i denne studien ønsker jeg først og fremst å belyse den mørke og mer ensomme siden av forfatterskapet. Hun pakker det ensomme og mørke inn i barnets lystighet og direkte språk. Dette er en side hun selv har belyst i liten grad, men som likevel kommer frem i hennes bøker.

Når det gjelder Virginia Woolf, er hun mer kjent enn Lindgren for sin dystre og melankolske side som kommer til uttrykk i flere av hennes modernistiske tekster. Men som Lindgren, beskriver også hun barndomsårene som de lykkeligste og mest vitale. Her må en viktig faktor tas i betraktning: Det er ikke barndommen i dens helhet, men somrene hun som barn tilbrakte i sommerhuset i Cornwall, hun til stadighet drømmer seg tilbake til. Sommerhuset ved kysten skulle også få stor betydning for en av hennes største romaner, *To the Lighthouse*, og dette er et element jeg mener er svært viktig for analysen som helhet og for sammenligningen med Lindgren. I *Virginia Woolf: An Inner Life* (2006) skiver Julia Briggs:

Returning once more in March 1921, she recognized it as the foundation of her imaginative life: ‘Why am I so incredibly & incurably romantic about Cornwall? One’s past, I suppose: I see children running in the garden. A spring day. Life so new. People so enchanting. The sound of the sea at night... & almost 40 years of life, all built on that, permeated by that: how much so I could never explain’. This was the vision that inspired *To the Lighthouse* (Briggs, 2006:58).

Denne visjonen som ga Woolf inspirasjon til å skrive en av sine største romaner, skal vise seg å være ganske parallell til visjonen Lindgren hadde for sin barnelitteratur: å gjenoppleve det tapte. Ved å skrive erindringer fra denne lykkelige tiden blir ikke savnet av barndommen og det tapte for stort, og ensomheten blir ikke like påtrengende. Og nettopp dette vil også bli sentralt i den videre undersøkelsen. For er det slik at det skapende kan bearbeide og etter hvert erstatte ensomheten som oppstår etter et tap? Og er det den samme typen ensomhet som uttrykkes i litteraturen hos de to forfatterne?

Verkene jeg skal undersøke, er *To the Lighthouse* (1927) av Virginia Woolf, og Pippi-trilogien: *Pippi Långstrump* (1945), *Pippi Långstrump går ombord* (1946) og *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948) av Astrid Lindgren. Dette er noen av forfatternes mest anerkjente verk, og grunnen til at jeg ønsker å gjøre en komparativ studie av nettopp disse, er fordi det er her en dobbeltsidig ensomhet best kommer til uttrykk. I tillegg har begge verkene røtter i modernismen,⁵ og det er ofte gjort feministiske lesninger av dem. De to hovedkarakterene (det kan diskuteres om det finnes én hovedkarakter i *To the Lighthouse*) jeg skal studere nærmere, er selvstendige kvinner som viker unna det normale, de står begge litt utenfor samfunnet, de opplever og bearbeider hver sin form for tap og ikke minst: Ensomheten er gjennomgående hos begge.

Ingen av Woolfs romaner omhandler tap og sorg på en mer kompleks måte enn *To the Lighthouse*.⁶ Samtidig har flere forskere tidligere antydnet det mørke bakteppet som ligger til grunn for Lindgrens barnelitteratur, noe som gir trilogien en metalitterær betydning og en dybde som ikke bare treffer barn. Grunnen til at jeg vil undersøke nettopp *Pippi-trilogien*, og ikke for eksempel *Brødrene Løvehjerte* eller *Mio, min Mio* som omhandler tap og død på en mer direkte og omfattende måte, er fordi Pippi er den eneste av Lindgrens ensomme karakterer som ikke uttrykker ensomheten verbalt, men gjennom handling og fysiske uttrykk, og gjennom Lindgrens litterære virkemidler. (Det er viktig å understreke at *To the Lighthouse* er Woolfs åttende utgitte verk, mens Pippi-trilogien er et av Lindgrens første verk, og det som gjorde at hun slo gjennom som forfatter. Utover i forfatterskapet utvikler ensomhetstematikken seg og blir tydeligere og mer direkte hos Lindgren, mens Woolf allerede har hatt flere år på å utvikle dette uttrykket.)

1.2 Hva som skal undersøkes

I denne oppgaven ønsker jeg som sagt å undersøke hvordan ensomhetstemaet kommer til uttrykk i de to verkene, og da med utgangspunkt i *Pippi* i Pippi-trilogien, og *Lily*

⁵ Store omveltninger i samfunnet under modernismen (i veldig stor grad i Storbritannia, men også i Skandinavia), gjorde at retningen (innenfor flere felt) førte med seg et større fokus på subjektet og individet. En ny samfunnsstruktur med store folkemasser og nye samfunnsklasser gjorde det lettere å føle seg utenfor og ensom, i det minste var fokuset på fremmedgjøring og ensomhet større. Det ble under modernismen snakk om en ny og indre type ensomhet.

⁶ «Skjønt romanen handler om tap og sorg, unngår den alt som minner om de tårefremkallende dødsscenerne som er så vanlige i viktorianske romaner» (Ryall, 2011:128).

Briscoe i *To the lighthouse*. For å finne dette uttrykket vil jeg se på fremstillingen av de to karakterene, og legge vekt på et slående fellestrekk hos dem begge: *dobbeltheten*.⁷ Ved at de begge til stadighet havner i en grensesone mellom to motsetninger, ofte dikotomier, eller selv representere disse to motsetningene, kan det virke som om de ikke helt finner sin plass og faller utenfor – og slik skaper sin egen (nye) rolle. Vi møter flere dikotomier i begge verkene, et uttrykk for en dualistisk tenkning. Denne verdenen kan deles i en sjelelig og en materiell substans. Den dualistiske tenkningen vi møter hos både Lily og Pippi er tenkning basert på tvedeling, altså dikotomisk tenkning. Begge verkene og karakterene er preget av hurtige skifter mellom ro og uro, det trygge og utrygge, lett og tungt, og dette er viktig for hvordan ensomheten kommer til uttrykk – både gjennom tematikk, form og språk. Samtidig vil det være hensiktsmessig å se på de to karakterenes livsstil: Her finnes likheter i den forstand at de begge lever alene, eller med en annen familie enn sin biologiske (i det tidsrommet romanen utspiller seg).

Gjennom hele analysen vil jeg prøve å vise hvordan disse motsetningsparene, samt den ytre og indre handlingen henger sammen. Jeg vil analysere verkene hver for seg, men under analysen av *To the Lighthouse* vil jeg trekke korte paralleller til Pippi-trilogien der det er naturlig, for å holde en rød tråd gjennom oppgaven. For å undersøke fellestrekkene ved karakterenes ensomhet vil jeg naturligvis gi en grundig analyse av karakterene, men også av deres forhold til andre karakterer, for slik å kunne si noe også om deres forhold til andre og til samfunnet. Avslutningsvis vil jeg oppsummere likheter og ulikheter mellom Lily Briscoe og Pippi Langstrømpe, og forhåpentligvis kunne konkludere med (slående) fellestrekk som kan være viktig for nye lesninger.

For å komme til bunns i om det er den samme formen for ensomhet som kommer til uttrykk hos de to karakterene, til tross for ulike sjangre, vil jeg også gå inn på ulike teorier om forholdet mellom barnelitteratur og voksenlitteratur. Slik håper jeg å kunne få svar på om ensomhet kan uttrykkes både via det abstrakte (hos Woolf) og det mer konkrete (hos Lindgren).

⁷ «Tap og forsøk på å hele splittelsen, psykisk og estetisk, er et vesentlig trekk ved moderniteten» (Andersen, 1997:201).

1.3 Min tilnærming

For å kunne undersøke det nevnte temaet på best mulig måte vil jeg foreta en komparativ analyse. Primærlitteraturen som jeg forholder meg til er som nevnt *To the Lighthouse* (1927) av Virginia Woolf, og da utgaven som ble utgitt av Oxford University Press i 2000. Og *Pippi Långstrump* (1945), *Pippi Långstrump går ombord* (1946) og *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948) av Astrid Lindgren, utgavene som ble utgitt av Rabén & Sjögren i 1969 og 1978. I og med at verkene er skrevet på henholdsvis engelsk og svensk har jeg valgt å sitere på originalspråk.

Metoden jeg bruker er en nærlesning av tekstene, da det jeg ønsker å finne ut av ligger i tekstene, og deres litterære og narrative virkemidler. Jeg har imidlertid valgt å støtte opp under mine funn med teorier om ensomhet og modernisme. Momentet rundt tap og melankoli, samt forholdet mellom melankoli og kreativitet er sentralt. Her er Britt Andersens avhandling *Tapets poesi – kreativitet, tap og melankoli i Virginia Woolfs romaner* (1997) sentral, samt *Om melankoli* (1997) av Kjersti Bale, da de begge tar opp tapstematikken som kilde til kreativ skaperkraft, noe jeg mener er gjennomgående i de to verkene. Flere av de sekundærlitterære tekstene tar opp tap og melankoli med utgangspunkt i Sigmund Freuds psykoanalyse, og i og med at tapserfaringen som undersøkes ligger nær psykoanalytisk forskning vil det derfor være naturlig å se på både Julia Kristevas *Svart sol: depresjon og melankoli* (1994) og *The psychoanalysis of children* (1960) av Melainie Klein. For å kunne sammenligne tekster med to så vidt forskjellige utgangspunkt og lesere vil jeg også gå litt inn på ulike teoretiske refleksjoner omkring forholdet mellom barne- og voksenlitteratur, og blant annet Lena Kårelands avhandling *Modernismen i barnkammaren – barnlitteraturens 40-tal* (1999).

1.4 Å definere ensomhet

Å skrive om ensomhet i litteraturen er naturligvis ikke noe nytt. Flere store forfattere som Knut Hamsun, Marguerite Duras, Charlotte Brontë, Franz Kafka og Ernest Hemingway har alle skildret ensomheten intenst. Til tross for at flere forfattere har forsøkt å beskrive ensomhetsfølelsen, er det fortsatt et vagt – og noe udefinerbart begrep som det er vanskelig å finne én god definisjon av. Slik er det ofte med begreper for følelser og affekter. Jean-Jacques Rousseau må likevel sies å være en av de første forfatterne i nyere litteratur som skildret ensomhetsfølelsen utfyllende og

grundig. Rousseau fanger opp en eksistensiell ensomhet i *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782): «Alt utenfor meg selv er heretter fremmed. [...] Jeg er som på en fremmed planet, dit jeg har falt fra den jeg bodde på. [...] Jeg vil være alene for resten av livet, for det er bare i meg selv jeg finner trøst, håp og ro, og jeg verken må eller vil beskjeftige meg med andre enn meg selv» (Rousseau, 1995:28). Det er først under en ensom vandring at Rousseau oppdager og erkjenner at menneskets eksistens kjennetegnes av ensomhet og adskillelse fra andre mennesker. Han opplever denne ensomme tilstanden som en vond grunnfølelse. Følelsen av å være alene kan tidvis oppleves som skremmende, mens den kan samtidig oppleves som fredfylt og fri – på mange måter som en lettelse, som nevnt tidligere.

I innledningen til den norske utgaven *En ensom vandrers drømmerier* (1995) tar Henning Hagerup for seg en dobbelthet som kommer til uttrykk i Rousseaus ensomhet, en dobbelthet som jeg mener er karakteristisk og avgjørende for å forstå også Woolfs og Lindgrens ensomhet. Han skriver om ”drømmeriets manikeisme” – altså en dobbelthet som gjør at man kan omfatte et fenomen med følelser som gjensidig utelukker hverandre (som for eksempel begjær og frykt) (Hagerup, 1995:18). For å eksemplifisere skriver han:

Rousseaus forhold til vannet, og til naturen i det hele tatt, er preget av en dobbelthet som både lokker ham bakover i tiden (mot fostertilværelsen) og fremover i tiden (mot døden), og selv om han elsker den stillheten naturen gir ham, er både stillheten og landskapets ensomhet noe han er i stand til å frykte: «Absolutt stillhet fører til tristhet. Den er et bilde på døden. Da trengs hjelp fra en munter fantasi, som naturlig melder seg for dem som forsynet har begunstiget med en sådan» (Hagerup, 1995:18).

I *En ensom vandrers drømmerier* blir sinnet gjenstand for en høy vurdering, og det er ved hjelp av fantasiens kraft at Rousseau klarer å få frem de evige øyeblikkene fra fortiden, det samme skal vi snart se gjelder for ensomheten også hos Woolf og Lindgren, den settes i forbindelse med en skapende fantasi.

I *Den ensamma – en motivstudie i det moderna gjennombruddets litteratur* (1961) undersøker Thure Stenström ensomhetstemaet i litteraturen under det moderne gjennombruddet som han tidfester til tiden mellom 1870 og 1890 i Norge, Sverige og Danmark. Med tanke på at denne litteraturen ble utgitt tidligere enn den jeg undersøker, og delvis i andre land, er ikke hans forskning av høy relevans for min studie. Men det som er relevant – og som vi her kan oppfatte som en litterær forsmak,

er ensomheten som oppstår i brytningen mellom individualisme og fellesskap: «Opplevelsen av att det indre jaget aldrig träder i någon egentlig relation till omvärlden och medmänniskorna, den fasta övertygelsen att gemenskapen är uoppnåelig [...]» (Stenström, 1961:13). Som sagt er ikke Stenströms litterære utvalg relevant for meg her, men han skriver at et trekk ved ensomhetsmotivet i den nordiske litteraturen like før århundreskiftet er at den ensomme kan være både hjemløs og utestengt fra all menneskelig tilhørighet (Stenström, 1961:13). Dette å stå utenfor både hjem, familie og samfunnets institusjoner finner vi i høy grad igjen i verkene jeg undersøker. Ensomheten kan oppstå i både svært personlige og i mer alminnelige situasjoner.

Begge karakterene som skal undersøkes er preget av en krig – både på et allegorisk og et konkret plan. Både under og etter første og andre verdenskrig var samfunnet (i henholdsvis Storbritannia og Skandinavia) preget av en sterkt kollektivism: «I denna tid av snabb social och ideologisk förändring var det blott naturligt, at ensamhet och rotlöshet blev den enskildes lott» (Stenström, 1961:14). Han fortsetter: «Ensamheten kan te sig icke endast som den förbannades utan också som den utvaldes klädnad. Den är geniets, drömmarens, trotsarens, revoltörens igenkänningsmärke och vapenskrud» (Stenström, 1961:14). Både Pippi og Lily kan sees på som drømmere – i den forstand at de følger sin lidenskap og sine instinkter. Det gjør de alene, og de fremstår derfor som klare kontraster til samholdet vi ellers finner (spesielt i Pippi-trilogien). Verken for Pippi eller Lily er det snakk om en isolerende og patologisk ensomhet, snarere om en eksistensiell grunnutrustning. I litteraturen som Stenström undersøker, fremgår det at de litterære karakterene lider av ensomheten, men i den modernistiske ensomheten⁸ kommer karakteren snarere seirende ut av sine ensomhetserfaringer etter å ha bearbeidet dem kreativt.

1.5 Om barnelitteratur og voksenlitteratur – hvorfor og hvor går skillet?

Denne lille introduksjonen om ensomhet er ment som et forsøk på en definisjon av tilstanden – uavhengig av alder, kjønn og bakgrunn. Men som nevnt er dette en komparativ analyse av to vidt forskjellige verk skrevet for to vidt forskjellige lesergrupper – men med en ganske ensartet tematikk. Kan ensomhetstemaet

⁸ Med en modernistisk ensomhet menes en mer eksistensiell ensomhet, og mindre sosial, jfr. den betydning for eksempel eksistensialismen hadde som modernistisk filosofi.

sammenlignes på tvers av sjangre og lesergrupper? Ensomheten kan være lettere for en voksen å se enn for et barn – men kan den samme følelsen likevel komme til uttrykk for både barn og voksne gjennom litteraturen?

I *barnelitteraturens egenart. Adaptation* (1997) argumenterer Torben Weinreich for hvorfor det trengs (og finnes) et skille mellom barne- og voksenlitteratur, og han skriver at barnelitteraturen er preget av *adaptation*: «Ved adaptation forstås i denne afhandlingen en *tilpassning af en tekst til børn i deres egenskab af at være børn*» (Weinreich, 1997:55). Adaptasjonen utgjør en forskjell, og uten denne forskjellen hevder han at det ikke ville blitt utgitt litteratur for barn. Litteraturen er tilpasset barnet, dets behov, egenskaper og forståelsesevne. Ifølge Weinreich stiller barnet, på grunn av sin alder, krav om at teksten skal være entydig, gjenkjennelig og med mulighet for identifisering (Weinreich, 1994:63).

Boel Westin (1997) påpeker derimot at barnelitteraturen kan være det hun kaller *bi-tekstuell*: «Teksten skrivs och studeras av vuxna, men de tilltänkta läsarna är barn. Vi försöker därmed läsa texten både som vuxna och som barn. Det finns de facto en dubbel litterär kontext att ta ställning till» (Westin, 1997:260). Dette utgjør en innebygd litterær dobbelthet som hun kaller barnelitteraturforskningens ”mission impossible”: Forskeren må lese teksten fra både barnets og den voksnes perspektiv (Westin, 1997:260). Denne litterære dobbeltheten mener hun kommer spesielt godt til uttrykk i Pippi-trilogien.

Dette støtter Harald Bache-Wiig opp under, når han i innledningen til *Nye veier til barneboka* (1997) skriver at de kunstneriske kvalitetene kommer til uttrykk også sett fra barnets perspektiv. Han henviser i innledningen til Maria Nikolajeva som har skrevet avhandlingen *Childrens Litterature Comes of age* (1966), hvor hun hevder at barnelitteraturforskningen har glemt å ta for seg denne typen litteratur (barnelitteratur) som litteratur. Hun mener at det estetiske er i ferd med å erstattes av det pedagogiske, og at det først er de siste tiårene at barnelitteratur har blitt verdsatt – som litteratur. Derfor hevder hun at «tekster skal være flerstemte, tvetydige, mangetydige, dialogiserende, karnevalistiske, grensesprengende, ureine og gjerne ironisk selvbevisste» (Bache-Wiig, 1997:6). Men videre skriver Bache-Wiig at en slik pluralistisk sans for det åpne og uavgjorte ekskluderer store deler av det som normalt kalles barnelitteratur.

I *Barnelitteratur, modernitet og modernisme* (1997) skriver Rolf Romøren at de siste tiårene har dreiningen mot resepsjonsteori, poststrukturalisme og

dekonstruksjon, feministisk litteraturteori, kultur- og kunnskapssosiologi ført med seg en ny interesse for *leseren*, for *ikke-kanonisert litteratur* og for *kulturell og symbolsk hegemonitenkning* (Romøren, 1997:134). Slik hevder han at barnelitteraturforskeren kan ta utgangspunkt i at den barnelitterære teksten er like mangfoldig som den voksenlitterære, og han konserterer seg om samspillet mellom disse to, heller enn den enes eller andres særart. I min oppgave, hvor litteraturen både i barne- og voksentradisjon omfatter både det sublime og det trivielle, det konkrete og det symbolske, det feminine og det maskuline, og det hurtige og det stillestående er dette særlig interessant. Ved modernitetens fremvekst oppstod også et nytt syn på barndom som nevnt tidligere, og ved fremveksten av barnelitteraturens ”barndom”, oppstod en sekularisering av tradisjonelle historier; og her finnes også opphavet til parodieringen av og ironiseringen over vokseninstansen som gjentas hyppig i Pippi-trilogien. Han skriver: «Min hypotese er altså at moderniteten i barnelitteraturen bør kunne følges som en fortrent sorg, gjerne på dekonstruktivt vis: tekstens (også som tekst-og-bilde) ulykkelige bevissthet om sin egen avstand til barndommen» (Romøren, 1997:142-143). Samtidig burde moderniteten leses som en gradvis undergravning av vokseninstansen i tekstene, noe som i høy grad må kunne sies å gjelde Pippi-trilogien (og *To the Lighthouse* når vi oppfatter vokseninstansen som en autoritær og tradisjonell instans).

For å se på studier som undersøker temaet andre veien, er *Alice to the Lighthouse* (1999) interessant. Her foretar Juliet Dusinberre den første undersøkelsen av relasjonen mellom barnelitteratur og voksenlitteratur, og hvordan forfattere blir påvirket av litteraturen de har lest som barn. Dette gjør hun med utgangspunkt i Lewis Carolls *Alice in Wonderland*, som blir regnet for en av verdens første barnebøker. Dette verket som påvirket en ny generasjon og en ny kultur, sammenlignes med modernistiske verker, deriblant *To the Lighthouse*.⁹ Dusinberre skriver at «... the argument is not that children’s books created books about children, but that the cultural change was both reflected and pioneered in the books which children read. Radical experiments in the arts in the early modern period began in the books which Lewis Carroll and his successors wrote for children» (Dusinberre, 1999:5). Bøkene

⁹ I 1939 skrev Woolf et essay om Lewis Carroll, og Dusinberre siterer fra dette essayet: «He was a man in whom childhood lodged ’whole and entire. ... As he grew older ... this hard block of pure childhood starved the mature man of nourishment.’ She concludes, with a peculiar mixture of asperity and admiration, that ’the two Alices are not books for children; they are the only books in which we become children’» (Dusinberre, 1999:2).

barn leste, er altså de samme bøkene som kan ha blitt utgangspunktet for senere forfattere, noe som kan være et viktig aspekt for analysen av de to verkene jeg har valgt.

1.6 Presisering av problemstilling

Før jeg går inn på en presisering av problemstillingen, finner jeg det nødvendig å nevne at jeg også vil gå inn på det biografiske mennesket. Hvem er det jeg undersøker? Jeg vil i begge hovedkapitlene bruke plass på forfatterens liv og levne fordi jeg mener de har erfaringer som de på sett og vis har trukket inn i litteraturen de har skrevet, og på den måten har de fordoblet litteraturen. Vi skal se at ensomhetsmotivet er kilden til kreativitet og skaperkraft, og det ville vært unaturlig å ikke nevne forfatterens egen ensomhet og bearbeidelse av den. Vi kan finne et allegorisk forhold mellom det selvbiografiske og det litterære. Og nettopp derfor ønsker jeg å se på forholdet mellom melankoli som følge av ensomhet og skapertrang og kreativ utfoldelse hos både Lindgrens Pippi og Woolfs Lily Briscoe. Ved hjelp av en komparativ analyse håper jeg å kunne finne ut av om de to karakterene er preget av en ensom sinnstemning – og om de er det, er de en isolerende eller frigjørende ensomhet? Hvordan kommer den til uttrykk, og fremstilles den vond eller god? Og er det slik at ensomheten kan være en kilde til kreativitet og frihet? Begge karakterene løsriver seg fra gamle konvensjoner og andre individer – men selvsagt under svært forskjellige forhold. Er det likevel slik at det samme ensomhetstemaet kan komme til uttrykk hos de to litterære karakterene?

2. Astrid Lindgren og ensomheten

Jag försöker att vara "sann" i konstnärlig bemärkelse när jag skriver – det är enda rättesnöre jag har.

- Astrid Lindgren, 1972

2.1 Opptakten til et verdenskjent forfatterskap

Å introdusere forfatterskapet til en så kjent og folkekjær forfatter som Astrid Lindgren kan virke unødvendig. Både Linn Ullmann og Kerstin Ekman har uttrykt sin beundring for hennes litteratur, kultursyn og humanisme, og Suzanne Brøgger og flere danske forfattere har vært litterære og feministiske beundrere. Ikke minst er hun en av Europas største barnebokforfattere, og hun har hatt en enorm betydning med sine fortellinger om sterke jenter, redde gutter og egne univers for barn og ungdom. Som nevnt i innledningen ønsker jeg å belyse den mørkere og dystre siden av forfatterskapet hennes, med utgangspunkt i Pippi-trilogien. Men for å kunne undersøke ensomhetstemaet i et av hennes største verk, mener jeg det er hensiktsmessig med et lite tilbakeblikk for å få innsikt i hva som ble tapt og hva som var opphavet til den melankolske stemningen jeg ønsker å fokusere på.

Lindgren ble født i Vimmerby i Sverige den 14. november 1907. Foreldrene Samuel August Ericsson (1875–1969) og Hanna Jonsson Ericsson (1879–1961) drev prestegården på Näs hvor hun vokste opp med en bror og to søstre. Hanna var dypt religiøs, og tok på seg den strenge og disiplinerte rollen, mens Samuel August var den milde og varme av foreldrene. Kvinnene i Ericsson-slekten var kjent for å ha en voldsom arbeids- og handlekraft. De var følelsesmessig reserverte, og svært selvstendige, noe som skulle prege Lindgrens litterære kvinneskikkelser. I 1923 var livet på skolebenken over for Astrid, og hun fikk plass som journalistlærling i lokalavisen Wimmerby Tidning. Et uvanlig yrke for kvinner i Sverige på 1920-tallet – og ikke nok med at Lindgren som 15-åring var avisens første kvinnelige journalist, hun var også Vimmerbys første jente som levde ut ungdomsopprøret og klippet håret

kort.¹⁰ Den unge Astrid kledde seg i herreklær, danset til jazzmusikk hele sommernatten, røykte sigaretter og vakte oppsikt i den lille byen.

Lindgrens sjefsredaktør i Wimmerby Tidning viste tidlig interesse for både Lindgren og skriveingen hennes. Fra våren 1924 til sommeren 1926 produserte den unge journalisten en rekke usignerte notiser, kåserier og artikler. Men journalistkarrieren fikk en brå slutt da den 18 år gamle Lindgren ble gravid med den 50 år gamle redaktøren. Graviditeten ble vanskelig å skjule, og 18-åringen flyttet derfor alene til Stockholm i hu og hast. Da fødselen nærmet seg, dro Lindgren til København for å føde på Rigshospitalet (det eneste stedet i Norden kvinner den gang kunne føde uten å oppgi navn i forbindelse med fødselen), og fem dager etter ga hun fra seg barnet til en dansk fostermor. Dette var et valg som skulle prege Lindgren og forfatterskapet hennes resten av hennes liv.

I årene som fulgte tok fattigdommen, ensomheten og tristheten stor plass hos Lindgren, som satt igjen med en følelse av både tapt barndom og mistet barn. Jens Andersen viser til Lindgrens utallige brevvekslinger med både venner, familie, fans og forfattere i *Denne dag, et liv* (2014). Gjennom disse brevvekslingene blir leseren kjent med nye sider ved den trygge barnebokforfatteren:

I brevene hjem til mamma og pappa på Näs holdt 19- og 20-åringen fast på den kvikke, friske og flittige ungpikefasaden, mens de depressive sinnsstemningene i 1927-1928 kom til uttrykk i brev til Anne-Marie og til en viss grad også til Gunnar. «Av og til lengter jeg fullstendig krampaktig etter å få lov til å bli barn igjen, mens av og til synes jeg at det blir bedre for hver dag jeg kommer nærmere graven», skriver hun til sin gamle Vimmerby-venninne 6. desember 1928 (Andersen, 2015:106-107).

Videre skriver Andersen at denne pessimismen, og også selvmordstanker, kom når Astrid var alene i storbyen. Lengselen og tomheten gjorde at hun oppsøkte så mange arbeidsoppgaver som mulig fra morgentil kveld: «Dyp lengsel og nihilisme gnagde innenfra sammen med sulten når det var lite penger og den smålandske matkurven lenge hadde vært tom» (Andersen, 2015:108). Denne melankolien viser seg tydelig i Lindgrens forfatterskap, og hun utvikler etter hvert et ensomhetstema i bøkene som blir sterkere desto mer hun skriver.

I januar 1930 ligger sønnens fostermor i København for døden,

¹⁰ Dette gjorde hun etter et sterkt ønske om å ligne på *La garçonne* fra Victor Marguerittes roman av samme navn. Denne opprørske, franske jenten ble fort et stilikon for Lindgren og flere unge jenter i Europa på denne tiden, som ville bryte med tradisjonelle normer og mønstre.

og Lindgren tar med seg sønnen Lasse tilbake til Stockholm. Etter en tøff vinter med sykdom og lite plass, får sønnen bo hjemme hos foreldrene på Näs en liten stund. I april 1931 gifter Astrid seg med Sture Lindgren, og den lille familien flytter sammen inn hos Sture i Stockholm, og i 1934 får de datteren Karin. Og det er her historien om verdens sterkeste jente så smått begynner å ta form.

Etter hvert utviklet hun en unik skrivestil i svensk litterær tradisjon for barnelitteratur: Hun skrev om gjenkjennelige barn i en konkret hverdag, og ikke ovenfra og ned, men innenfra og ut (Andersen, 2015:158). I årene som kommer, gir hun ut flere noveller, og hun debutterer som romanforfatter i 1944 med *Britt-Mari lättar sitt hjärte*, men det er ikke før *Pippi Långstrump* utgis samme år, hun får sitt gjennombrudd som forfatter. Til Pippi-trilogien, bestående av *Pippi Långstrump* (1945), *Pippi Långstrump går ombord* (1946) og *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948), hentet hun flere erfaringer, karakterer og følelser fra egne opplevelser, særlig fra krigstiden. Jens Andersen skriver: «Pippis røtter i annen verdenskrigs redsler, og i Astrid Lindgrens avsky for vold, demagoger og totalitære idologier, blir dokumentert i det selvbiografiske verket¹¹ hun klippet, limte og skrev på to tiår» (Andersen, 2015:181). Pippi-karakteren er den eneste av Lindgrens litterære figurer som selv ikke uttrykker ensomheten, men det er Lindgrens skildringer som forteller dette, et viktig trekk jeg nå vil undersøke.

2.2 Det fremmede barnet

Pippi Langstrømpe er på ingen måte et gjennomsnittsmenneske, heller det motsatte. Ni-åringen med røde, utstående fletter, lange sko og fregner er blitt kalt både feminist, anarkist og kapitalist, og bøkene om henne har fått hard medfart og flere ganger er de blitt møtt med sterk motstand. Språket har blitt sett på som både lite barnevennlig og vulgært, noe som er interessant i og med at det først og fremst er språket som i ettertid har blitt sett på som det nyskapende og unike ved bøkene.

Astrid Lindgren begynte å fortelle små historier om Pippi Langstrømpe på bestilling fra sin syke datter Karin, og de ble ikke skrevet ned før datteren fikk manuset til 10-årsdagen sin i mai 1944. Det aller første Pippi-manuskriptet fra 1944, *Ur-Pippi*, er ikke helt identisk med det som ble utgitt i 1945 – og som senere har blitt

¹¹ Jens Andersen referer her til dagbøkene Astrid Lindgren første under og etter Andre verdenskrig, som resulterte i 3000 sider i 19 små notatbøker. Disse dagbøkene skrev hun parallelt med at Pippi-figuren ble vakt til live (Andersen, 2015:181).

trykket og oversatt. *Ur-Pippi* ble ikke utgitt før i 2007, og i denne versjonen møter vi et mer utfordrende språk, og en større bruk av nonsens. Den er full av villskap og lek, og Lindgren trekker inn flere kjente gate- og folkeviser som Pippi lettere forvrenger. *Ur-Pippi* ble refusert av Bonniers forlag første gang Lindgren sendte det inn, og den lekne intertekstualiteten og alle nonsensversene måtte strykes da den første boken i trilogien skulle trykkes. Det ferdige resultatet ble ikke like modig som det opprinnelige manuset (Edström, 1997:84), og Pippi-karakteren ble ikke stående utenfor samfunnet på samme måte. Harseleringen var mildere, flere ord ble byttet ut med en noe mer ”barnevennlig” språkbruk, og Pippi-karakteren ble mer uskyldig. Det er først i den ferdige trilogien hun fremstår som en god helt, «opprinnelig var hun en slem jente som håner voksne»¹² (Edström, 1997: 86).

Lindgren fant ikke bare inspirasjon til Pippi i sin rike fantasi, den kom også fra myter og eventyr Lindgren selv hadde hørt som barn. Flere forskere¹³ mener at Pippi-figuren trekker inspirasjon fra både E.T.A. Hoffmanns *Det främmande barnet*, og Lewis Carolls *Alice's adventures in Wonderland* (1865), Jean Websters *Pappa Långben* og L.M. Montgomerys *Anne of Green Gables* (1908). Villa Villekulla sies å være en dekonstruksjon av sistnevntes hjem i ryddige og fredelige Bjørkely (sv. «Grönkulla»). Her tilbringer den foreldreløse Anne barndommen sin, og ved å gi Pippi noen lunde samme utgangspunkt som den canadiske jenten, ironiserer Lindgren gjennom hele trilogien over den klassiske ungpике- og barneboktradisjonen som er full av idyll. De to jentenes syn på sitt eget utseende eksemplifiserer dette utmerket: De to hovedkarakterene har samme hårfarge, og mens Anne er overbevist om at den røde hårfargen vil ødelegge livet hennes, er Pippi sikker på at håret gjør at hun stråler enda mer. «Hun synes selv hun er fortryllende; et ekko av *Anne på Bjørkely* som utmerker seg med et paradisk og romantisk språk der det henrykte sukket «fortryllende» utgjør selve nøkkelordet» (Edström, 1997:88).

Alice's adventures in Wonderland som ble utgitt noen tiår tidligere i England, skal også ha vært en stor inspirasjon for Astrid Lindgren og *Pippi Långstrump*. Denne nonsensklassikeren lar også en ung jente møte en ukjent verden,

¹² I *Ur-Pippi* finnes det blant annet et kapittel hvor Pippi er i kaffeselskap med ”fine fruer”, et morsomt kapittel fylt med ironi og satire. Men en satire for voksne, som barn ikke så humoren i, og «några gonger har Astrid Lindgren skrivit om barn snarar än för barn» (Holmberg, 1977:31).

¹³ Jf. Vivi Edström: op. cit., Lena Kåreland: op. cit., Ellen Buttenschøn: *Historien om et »påhit«*, København, 1975, Göte Klingberg: *De främmande världarna i barn- och ungdomslitteraturen*, Stockholm, 1980 og Margareta Strömstedt: op. cit.

og leseren får presentert alle utfordringene og overraskelsene dette bringer med seg. Disse to hovedkarakterene har flere likheter, men én vesentlig forskjell:

Carrolls hovedperson, som er vel internalisert i voksen moral, blir derimot konfrontert med en irrasjonell og ofte uhyggelig absurd verden. Kontrasten mellom det virkelige og det fantastiske er i det hele tatt mindre påfallende hos Astrid Lindgren enn i den engelske fantasy-tradisjonen (Edström, 1997:93).

I *Pippi Långstrump* er det Pippi som representerer det fantastiske og til tider urealistiske i et tradisjonelt samfunn, men i *Alice in Wonderland* er det Alice som møter en absurd verden. Pippi er ikke like mystisk som Alice, og forøvrig andre barn fra den engelske fantasy-tradisjonen,¹⁴ selv om det er store likheter mellom deres og hennes forhold til de vanlige barna (Edström, 1997:93).

2.3 Pippi-trilogien: Resymé

Pippi-trilogien består av flere små kapitler, hvor hvert kapittel tar for seg en hendelse eller utflykt. Historiene blir fortalt kronologisk av en auctoral forteller og vi følger handlingen fra dag til dag, så det er likevel en sammenheng mellom de enkelte hendelsene. Det blir gitt noen tilbakeblikk, og de omhandler i alle tilfellene Pippis familieforhold eller reiser hun har vært på. Tempoet må sies å være lavt (i og med at det er en barnebok), og som i Woolfs *To the Lighthouse* avbrytes den kronologiske fortellingen med Pippis lange historier, monologer og tankerekker. Et kort handlingsresymé er på sin plass, før vi undersøker de narrative og litterære virkemidlene nærmere.

Allerede på første side av trilogien om Pippilotta Viktualia Rullgardina Krusmynta Efraimdotter Långstrump får leseren presentert rammene for hovedkarakteren, byen, hagen og huset:

I trädgården låg ett gammalt hus, och i huset bodde Pippi Långstrump. Hon var nio år, och hon bodde där alldeles ensam. 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

¹⁴ «En undersjanger av fantastisk litteratur er *fantasy*. Handlingen foregår ofte i andre verdener der fenomener vi ser på som overnaturlige ofte er helt normale; innbyggerne kan ofte bruke magi og det finnes magiske vesener» (https://no.wikipedia.org/wiki/Fantastisk_litteratur). Barn fra britiske klassikere som *Peter Pan*, *Hobbiten*, *Narnia*, og *Mary Poppins* er kjente fantastiske helter.

roligast, och ingen som kunde tvinga henne att äta fiskleverolja, när hon hellre ville ha karameller (Lindgren, 1969:5).

Slik starter trilogien *Pippi Långstrump*. Her på første side blir vi presentert for både foreldrenes fravær og friheten det medfører. Videre blir vi kjent med Pippis forhold til livet etter døden (mamma som sitter og kikker ned på henne gjennom et lite hull fra himmelen), trøsten (hun forsikrer moren om at hun har det bra og at hun ikke trenger å bekymre seg) og savnet (hun forteller at hun en gang hadde en pappa som hun var veldig glad i). Allerede noen linjer senere møter vi temaet få barnebokforfattere tidligere hadde tatt opp, nemlig døden: «Mamma hade dött, när Pippi bara var en liten, liten unge som låg i vaggan och skrek så förskräckligt, att ingen kunde vara i närheten» (Lindgren, 1969:5). Skildringen er kort og konsis, men bærer likevel preg av noe melankolsk, på grensen til uhyggelig. Det at morens død ikke utdypes mer, gjør at leseren allerede her sitter igjen med en usikker og urolig følelse. Etter denne presentasjonen får vi vite at Villa Villekulla ligger i «den lilla, lilla stan», avskjermet og isolert fra resten av verden. Her bor også Tommy og Annika, og historien starter da de en dag går gjennom den falleferdige porten til den store, gule villaen omgitt av ville busker og trær.

Tidlig i hver bok får vi også en inngående skildring av Pippis utseende, her hentet fra den første boken i trilogien:

Hennes hår hade samma färg som en morot och var flätat i två hårda flätor som stod rätt ut. Hennes näsa hade samma fason som en mycket liten potatis, och den var alldeles prickig av fräknar. Under näsan satt en verkligen mycket bred mun med friska, vita tänder. Hennes klänning var rätt egendomlig. Pippi hade själv sytt den. Det var meningen, att den skulle bli blå, men det blå tyget räckte inte, så Pippi fick lov att sy dit lite röda tygbitar här och där. På hennes långa smala ben satt et par långa strumpor, den ena brun och den andra svart. Och så hade hon ett par svarta skor som var precis dubbelt så långa som hennes fötter. De skorna hade hennes pappa köpt åt henne i Sydamerika, för att hon skulle ha lite att växa i, och Pippi ville aldrig ha några andra (Lindgren, 1969:9-10).

Den detaljerte og lettere parodiske beskrivelsen Lindgren gir her, synes å ha til hensikt at vi skal le av Pippi, ikke med henne: «Denne klovneaktige åpenbarelsen er en karikatur av heltinnen i en litterær tradisjon der det verste som kunne ramme henne var rødt hår og fregner» (Edström, 1997:88). Dette kan forklares med at det dannes et traume hos hovedpersonen og et synes-synd-på-syndrom hos leseren (Edström, 1997:88). Beskrivelsen Lindgren gir av Pippi, er også ganske utradisjonell med tanke

på de historiske rammene og forventningene til hvordan unge piker skulle se ut. Hun tar på mange måter et oppgjør med datidens tradisjonelle skjønnhetsideal, og også med et forventet språk for en ni år gammel jente. I tidligere barnelitteratur hadde denne jenten gjort hva hun kunne for å tilpasse seg samfunnets normer, jamfør Anne fra Bjørkly, men ut fra hva vi vet om Lindgren selv, kan vi se dette som et selvbiografisk trekk og at hun har skapt Pippi slik hun er, i en slags protest mot, men samtidig ut fra en tiltrekning til og en streben etter det ”ladyaktige” og ”fin dame”-idealet. Pippi er dønn ærlig, og når det gjelder sitt utseende, legger hun ikke skjul på hva hun mener, hun bryr seg ikke om hva andre synes om rødt hår og fregner: «Jag är fräknigare och vackrare än någonsin. Fortsätter det så här, så blir jag direkt oemotståndlig» (Lindgren, 1978[1948]:142).

Videre i trilogien blir leseren tatt med på blant annet utflukter, slåsskamper, skolebesøk, reiser til sydlige strøk og kaffeselskap med gamle tanter. De fleste utfluktene og besøkene ender noe uvanlig og med mye spenning, i all hovedsak som en konsekvens av Pippis heltemot, tøffe sinn og unaturlige krefter. Trilogien er som sagt episodisk, og handlingen i bøkene, som er delt inn i henholdsvis elleve, ni og tolv kapitler, har ingen intern sammenheng av betydning, men handlingsforløpet er kronologisk ordnet. Hvert kapittel har sin egen lille historie, og mye av grunnen til dette er nok at de opprinnelig var muntlige fortellinger laget for barn. Narrasjonen har likevel en gjennomgående sammenheng ettersom karakterene gjennom alle kapitlene har de samme relasjonene, og handlingen utspiller seg stort sett på samme sted (bortsett fra når Pippi, Tommy og Annika reiser til Kurrekurreduttøya i Stillehavet). Til tross for at handlingen stort sett er episodisk, finner vi flere trekk og tanker som repeteres gjennom trilogien: Pippis lengsel etter havet og sin far – og å dra til sjøs igjen, Pippis fremtidsdrømmer om å bli ”fin dam” eller sjørøver, hennes forhold til de sure tantene og hennes syn på skolevesenet. Og ikke minst, selv om handlingen kan sies å være episodisk er den gjennom hele trilogien preget av et (i den første boken underliggende) mål: at Pippi skal dra til sjøs med pappa Efram, nærmere bestemt til en øy i Stillehavet. Denne reisen gjennomføres ikke i sin helhet før i den tredje boken.

Den første boken, *Pippi Långstrump* (1945) er den med minst sammenheng og struktur, den består i all hovedsak av forskjellige høydepunkter og hendelser som kan leses separat. I *Pippi Långstrump går om bord* (1946) og *Pippi Långstrump i*

Söderhavet (1948) er handlingen mer sammenhengende, og i begge disse bøkene bygger det seg opp mot et vendepunkt. I den andre boken starter forberedelsene i siste halvdel til at Pippi skal bli med sin far ut på havet. Men idet Pippi har tatt farvel med vennene sine finner det vi kan kalle trilogiens peripeti sted savnet av vennene vil bli for stort, og hun gir opp drømmen om å bli hentet av sin far for å leve som sjørøver på havet. I den tredje boken gjennomfører hun det hun ikke klarte forrige gang; hun drar til sjøs med pappa Efraim, men denne gangen velger hun å ta vennene med seg til Kurrekurreduttøya hvor de møter en ny og fremmed kultur.

Fortelleren kan sies å være aural, da den står utenfor den fiktive verden, og skildrer fra både Pippi, Tommy og Annikas perspektiv. Leseren blir ikke opplyst om at karakterene vokser eller utvikler seg i løpet av trilogien, men vi kan anta at handlingen utspiller seg i løpet av et drøyt år: «”Pippi, nu har du bott här i Villa Vilekulla ett helt år”, sa Annika plötsligt och kramade Pippis arm» (Lindgren, 1978[1946]:114). Dette sier Annika til Pippi når det er sommer i bok nummer to. I den tredje boken blir det etter hver vinter: «Dagarna gick, och det blev höst. Först blev det höst, och sen blev det vinter, en lång och kall vinter, som såg ut att aldrig vilja ta slut» (Lindgren, 1978[1948]:70), og når de tre barna kommer tilbake fra reisen sin, er julen over. Historien avsluttes på et tidspunkt hvor vi kan anta at barna snart skal vokse opp, og dette prøver Pippi, Tommy og Annika å stanse ved å ta ”krumelurpillen”. De ønsker alle tre å forbli i barndommens rike, og hva som skjer videre i fortellingen forbli uvisst. Det eneste vi kan si med sikkerhet er at de er tilstede gjennom litteraturen. På den måten forblir alle i barndommen, men Pippis i sterkest grad da det oppstår et skille mellom henne og Tommy og Annika når de må gå hjem for kvelden, og dette er siste gang de litterære karakterene har kontakt. De er ikke bare tilstede i tilblivelsen, men også som noe evig fordi det er noe langvarig ved et kunstverk, og litteraturen er mer ”evig” enn menneskets eksistens. Slik kommer vi også inn på spørsmålet om det tapte kan foreviges, noe jeg vil diskutere videre i oppgaven.

For å undersøke ensomhetstemaet vil jeg nå se på ulike elementer som fremhever dette hos Pippi-karakteren, og da først og fremst den fremtredende dobbeltheten og den dualistiske tenkningen som ble nevnt i introduksjonen. I *Historien om et »påhit«* (1975) skriver Ellen Buttenschøn om dobbeltheten vi finner i

Pippis ensomhet:

Ensomhedstemaet, som i det senere forfatterskab er et gennemgående træk, har her i gennembrudsværket sin helt spesielle udformning. Det at være alene, forladt og udelukket fra et hjemligt fællesskab er alle børns rædsel og skræk. Men for Pippi betyder ensomheden frihed til at gøre præcist hvad hun har lyst til i det ufrie samfund. Ensomheden er i Pippi-trilogien blevet nøglen til frihed og leg (Buttenschøn, 1975:51-52).

Før jeg går mer detaljert til verks i undersøkelsen av ensomhet, mener jeg det er viktig å se på Pippis kreative språkprosess og hennes usedvanlig store ordforråd (til barn å være), som gjør at hun håndterer ulike situasjoner på måten hun gjør. Dette gjør jeg før jeg beveger meg inn på dobbeltheten for å kunne gå gradvis over på skjæringspunktet som oppstår når det semiotiske og symbolske arbeider sammen, og hvordan det da oppstår en mørk og melankolsk stemning hos Pippi-karakteren.

2.4 Et barn av modernismen

Begge verkene jeg undersøker i oppgaven er klart tilknyttet modernismen, og i Pippi-trilogien kan det argumenteres for at det er språket som gir verket en modernistisk verdi. Når modernismen inntreffer i England noen tiår før den når Skandinavia, er et av de fremste kjennetegnene for den nye litterære retningen ugjenkjennelighet i både språk og innhold. På begynnelsen av 1900-tallet oppsto det flere avantgardistiske retninger, og felles for alle er at de så på seg selv som noe som lå *foran* resten av kunstfeltene, en slags kulturell fortropp, som bidro med en språklig og formmessig fornyelse av litteraturen. I Sveits oppsto en av disse avantgardistiske retningene, som jeg i stor grad mener har preget Pippi-figuren, nemlig *dadaismen*:

Ordet er et nonsensord, da-da, som når barn babler før de kan snakke ordentlig, og bevegelsen kan ses som en eneste stor protest mot borgerlig smak og kultur. Alle etablerte verdisystemer – sosiale, estetiske, moralske, politiske, blir ofre for dadaistenes angrep (Haaberg, m.fl. 2007:476).

Målet for dadaistene var fullstendig kaos, og angrep på og spydigheter mot myndigheter var gjengs. Et av de fremste kjennetegnene som knytter Astrid Lindgren til den modernistiske bevegelsen, er språket og dets lekenhet. Nye ord blir funnet på, lydord blir brukt og rariteter erstatter trivialiteter. Språkbruken under modernismen, og særlig i 1940-tallets Sverige, er preget av en språkestetikk som for mange ble for

uforståelig og vanskelig å lese, og *obegriplighetsdebatten*¹⁵ ble et faktum. I modernistisk litteratur for voksne i samme tidsepoke eksperimenterer mange forfattere nemlig med nye ord og vanskeliggjorte måter å uttrykke seg på. Formen spiller en nøkkelrolle her, og barnebokforfatterne innser at de kan utvide barnets verden ved å leke med språket på en slik måte at de gjør leseren til en medskaper av litteraturen når de skildrer verden fra et barns perspektiv:

Pippi Långstrump sprængde alla möjliga barriärer. Inte minst föreställningen om det språk barn borde möta i böcker som skrevs för dem. När *Pippi Långstrump* kom ut var idealet för barnbokens språk en exemplarisk vårdad framställning. Pippi-stilen ansågs bryta också med detta pedagogiska krav och fick ovetta för vulgarismer och jargong. Opinionen har svängt rejält. Numera anser språkvetare att barn bör läsa Pippi-fiktionen för att träna upp en ”lingvistisk medvetenhet” – när Pippi spränger språkvalen aktiveras läsarna (Edström, 2007:50).

Ved at språket generelt i de modernistiske barnebøkene er overtydelig nærværende, aktiveres det også på en annen måte. Med de ulike modernistiske strømningene fulgte en ny holdning til og en ny måte å bruke språket på, og det flertydige og lekne fikk større plass. I *Modernismen i barnkammaren – barnlitteraturens 40-tal* skriver den svenske barnebokforskeren Lena Kåreland hvordan modernismen i 40-tallets Sverige også påvirket barnelitteraturen. Ord blir oppfunnet, logikken er forvrengt og språkbruken er poetisk (Kåreland, 1999:57). Et eksempel på dette i trilogien er misforståelsen som oppstår mellom Pippi og en jente som passerer Ville Villekulla idet Pippi sitter i et tre. Jenten spør om Pippi har sett hennes far, og Pippi svarer med å stille spørsmål ved utseende hans:

”Hade han onaturligt stora öron som räckte ända ner till axlarna?” ”Nej”, sa flickan och vände sig häpen om. ”Du menar väl inte att du har sett en karl gå förbi med så stora öron?” ”Jag har aldrig sett nån som går med örona”, sa Pippi. ”Alla jag känner går med fötterna.” ”Äsch, vad du är dum, jag menar har du verkligen sett en karl som hade så stora öron” (Lindgren, 1969:51).

Her bruker Pippi språket bokstavelig, og når jenten spør om hun har sett noen ”gå forbi med så store ører”, oppfatter Pippi det som at han skulle ha gått med ørene. Dadaistene ville gå tilbake til naturspråket, som er forankret i det konkrete: «Denna

¹⁵ *Obergriplighetsdebatten* var en svensk litterær debatt om forståeligheten av modernistisk poesi i 1946. Den oppstod da Bonniers Forlag ga ut Erik Lindegrens diktsamling, *mannen utan väg*, som tidligere hadde blitt stoppet. Sten Selander fra Svenska Dagbaldet angrep da den modernistiske lyrikken i sin helhet for at den var ”obegriplig”. Han anklaget blant andre Lindgren for en kortsynt og substansløs modernitetsjakt.

strävan framkommer i bl.a. dadaismens konkreta hållning, som tar sig uttryck i en betoning av det påtagliga tinget och ordet, av bokstaven som bokstav och frasen som fras» (Kåreland, 1999:284). I den siterte scenen kan vi se Pippi som et naturbarn og som et uttrykk for dadaistenes naturspråk, og det er ikke bare normale ord hun tolker bokstavelig, men også metaforer. I tillegg til at Pippi er et primitivt og ”vilt” tenkende subjekt, er hun også et barn som har et barns logikk som skiller henne fra voksenverden. Et godt eksempel på dette er ordet *barnhem*, som tas i bruk i kapittelet hvor politiet kommer for å sende Pippi på barnehjem etter de har mottatt noen bekymringsmeldinger. Pippi mener hun ikke trenger å sendes noe sted, hun er jo allerede på et *barnhem*: «Jag är ett barn, och det här är mitt hem, alltså är det ett barnhem. Och plats har jag här, gott om plats» (Lindgren, 1969:37). Hennes bokstavelige tolkning av ord gjentas gjennom hele trilogien.

Det modernistiske språket brøt som vi vet med tidligere estetiske krav, som for eksempel et regelbundet språk. Og Pippis «foragt for al regelbundenhed udtrykkes i replikker eller monologer, som rækker fra det naivt barnlige til det overlegent velformulerede» (Buttenschøn, 1975:61). Dette språket var et nytt og utradisjonelt maktmiddel, noe som Pippi behersker i stor grad. Forfatteren søker etter et språk hvor ordene blir erstattet av magi. Form og struktur brytes opp, noe som kommer klart til uttrykk i hele trilogien. I kapittelet ”Pippi hittar en spunk” i *Pippi Långstrump i söderhavet* (1948) vier Lindgren et helt kapittel til språkteoretiske spørsmål og språkfilosofi. Pippi finner på et nytt ord, og til tross for at betydningen ennå er uviss, er Pippi stolt over sitt lingvistiske bidrag:

”Vad har du egentligen hittat på, Pippi?”

”Ett nytt ord”, sa Pippi och tittade på Tommy och Annika. Det förvånade dem inte det allra minsta, att Pippi hade hittat på något, för det gjorde hon alltid, men de ville veta vad det var.

”Vad har du egentligen hittat på, Pippi?”

”Ett nytt ord”, sa Pippi och tittade på Tommy och Annika, som om hon först nu hade fått syn på dem. ”Ett spritt språngande nytt ord.”

”Vad då för ord”, sa Tommy.

”Ett utmärkt bra ord”, sa Pippi. ”Ett av dom bästa, jag har hört.”

”Säj det då”, sa Annika.

”Spunk”, sa Pippi triumferande.

”Spunk”, sa Tommy. ”Vad betyder det?”

”Om jag bare visste”, sa Pippi. Det enda jag vet är, att det inte betyder dammsugare.”

Tommy och Annika funderade ett slag. Till sist sa Annika:

”Men om du inte vet vad det betyder, så är det väl ingen nytta med det just?”
”Nej, det är det, som retar mej”, sa Pippi (Lindgren, 1978[1948]:27-29).

I denne scenen viser Pippi en utviklet språkbeherskelse, og diskusjonen om språkets betydning og hensikt befinner seg på barnets eget nivå. Pippis nye ord er et typisk eksempel på nonsensbruken i modernismen på 1940-tallet, og da spesielt innenfor dadaismen. Nonsens, bestående av «non» (ikke) og «sense» (fornuft eller mening), er altså ord uten noen bestemt mening: «Lingvistisk sett rör det sig om inget mindre än en diskussion om förhållandet mellan tecknet och det betecknade, mellan ”le signifié” och ”le signifiant”. Det är Tommy som ställer den filosofiska frågan vem det är som från början hittat på vad orden ska betyda» (Kåreland, 1999:287). Her henviser Kåreland til Ferdinand de Saussure som mener at et tegn har to sider: *signifikant* og *signifikat*. I tilfellet hun sikter til, er det altså ordet *spunk* som er signifikant og *betydningen* av ordet *spunk* som er signifikat. Men Kåreland treffer ikke helt, det er også det videre forholdet mellom betydning og mening (mellom signifikant og referent) som er avgjørende. Ifølge Saussures teori er det ikke en naturlig forbindelse mellom ordet og ordets betydning, men tegnene som utgjør ordet får bare betydningen i kontrast til andre tegn. Ordet gir altså bare mening når det står i relasjon til andre ord, så i tilfellet med *spunk* gjør altså Pippi rett i å lete etter ordets betydning ved å konstatere hva det *ikke* er. Der Pippi prøver å finne ordets rette betydning og mening, fortsetter Tommy den språkfilosofiske tankerekken:

”Vem är det egentligen som har hittat på från början, vad orden ska betyda”,
undrade Tommy.

”Antagligen en hopper gamla professorer”, sa Pippi. Och nog får man väl säga, att folk är konstiga! Tänk, vilka ord dom hittar på! ’Balja’ och ’träplugg’ och ’snöre’ och sånt där som ingen människa kan begripa, var dom får det ifrån [...] (Lindgren, 1978[1948]:29).

I denne diskusjonen hvor de tre barna prøver å finne ut av ordenes opprinnelse, mener Kåreland at Lindgren ironiserer over den modernistiske forfatterens søken etter det uoppdagede ordet, et spørsmål som i høy grad opptok dadaistene. Det nye menneskesynet som fulgte med modernismen, brakte også med seg en ny interesse for barnet, for det naive og barnslige:

I modernismens estetikk, som betonade konsten som lek, tillmättes ungdom och ungdomlighet ett högt värde. Framförallt dadaisterna såg konstens väsen avspeglad i barnets sätt att vara. Hos barnet fanns det ursprungliga bevarat,

källan till skapande som ren energi och till konsten som magi (Kåreland, 1999:274-275).

Som vi skal se senere i analysen, befinner Pippi seg i en konstant grensesone mellom barn og voksen, og nettopp dette gir ungdommeligheten og kombinasjonen av de livsfasene en høy verdi. I Pippis Villa Villekulla hersker kaos: Hesten bor på kjøkkenet, Pippi sover med føttene på hodeputen, og hun vasker gulvet med brød. Kåreland skriver at som et symbol for konsten er Pippi også en eksponent for noe spesifikt kvinnelig skapende:

Hennas förhållningssätt exemplifierar det kvinnliga uttryckssätt som Julia Kristeva menar är så hotfullt för den rådande ordningen, då det är et gränshenomen, som tenderar att suddas ut gränsen mellan subjekt och objekt. I sin relation till språket illustrerar Pippi, om inte i första hand en dadaistisk, så dock en klart modernistisk hållning (Kåreland, 1999:304-305).

Som nevnt ovenfor, signifikanter uten betydning, eller med usikker og mangfoldig betydning, leder likevel fort over i ord som gir oss hint eller anelser om betydning. Da kommer vi altså inn på det semiotiske, og ord som vi kan anta hva betyr, men som ikke er bekreftet i for eksempel ordbøker. I *La Révolution du langage poétique* (1974) tar Julia Kristeva for seg nettopp dette: forholdet mellom det symbolske og det semiotiske (forholdet mellom innhold og uttrykk). Hun mener at begge disse strukturene er tilstede i språket, og at de er uatskillelige:

[...] and the dialectic between them determines the type of discourse (narrative, metalanguage, theory, poetry etc.) involved; in other words, so-called natural "language" allows for different modes of articulation of the semiotic and the symbolic (Kristeva, 1984:24)

Subjektet er altså alltid semiotisk og symbolsk på samme tid, og det er skiftet mellom disse to strukturene som utgjør signifikatet. Ifølge Kristeva skapes altså subjektet i det skjæringspunktet som oppstår når det semiotiske og det symbolske arbeider sammen, og hos Pippi er det i dette bruddet vi finner den melankolske følelsen.

Nå som vi er inne på Kristeva og hennes forståelse av melankoli, kan det være hensiktsmessig å nevne Pippis morsmangel som er motivmessig viktig. Pippi selv nevner ikke tapet av moren veldig mange ganger, men når hun snakker om moren som kikker ned på henne fra et lite hull i himmelen, er det med en ambivalent følelse av lystighet og tungsinn. Og selv om faren ikke er tapt, er heller ikke han

nærværende, og som vi skal se, uttrykker Pippi et savn av ham. En viktig faktor her er at hun aldri uttrykker savnet som noe negativt, men mer som en faktaopplysning om hvor han er og et håp om at han komme tilbake. I Kristevas teori er det semiotiske knyttet til barnets tap av enheten med moren, og løsrivelsen fra dette tapet kaller hun *modermordet*. Og selv om jeg ikke skal foreta meg en direkte psykoanalytisk lesning av Pippi, er det et moment det er vanskelig å komme unna. Skulle jeg gått inn for en psykoanalytisk lesning ville det gjort oppgaven til noe annet enn det den er, men jeg finner det likevel nødvendig å se på det mest grunnleggende for å forstå hvordan mankolen oppstår – og blir omgjort. I innledningen til *Svart sol – depresjon og melankoli* (1987) skriver Toril Moi at utgangspunktet for Kristeva er at depresjonen er et manglende tegn på manglende sorg over morsobjektet, og sorgarbeidet har blitt umulig for melankolikeren (Kristeva, 1994:13). Uten å gå for mye inn på Pippi som et melankolsk subjekt, kan vi fastslå at melankolien oppstår når dette modermordet ikke utføres. Etter modermordet vil individet kunne tre inn i den symbolske orden, og denne inntreden kan skje på tre ulike måter. Individet kan finne det tapte objektet, altså morskroppen, som et erotisk objekt¹⁶ eller individet kan overføre det tapte objektet, og *den andre* blir et erotisk objekt (Kristeva, 1994:32). Begge disse alternativene er utelukket i vårt tilfelle, men den tredje inntreden i det symbolske kan skje gjennom sosiale relasjoner eller ved å overføre den seksuelle energien gjennom kunst, intellekt eller estetikk. Alle måtene handler altså om å åpne seg slik at man kan bearbeide det fortrenget, noe vi skal se at Pippi lykkes med gjennom å overføre tapet til kunst og kreativitet. Idet sorgen og den noe melankolske sinnsstemningen kommer frem hos Pippi, tar hun en helomvending og snur situasjonen og følelsen.

2.5 Dikotomier og dobbelthet

Ifølge Kristeva er det skiftningene (mellom innhold og uttrykk) som utgjør betydningen, og det er altså snakk om et brudd. Modernismens dobbelthet, altså brudd både formelt og innholdsmessig, kommer til uttrykk på flere ulike nivåer i trilogien, og jeg vil nå forsøke å vise hvordan dette er med på å underbygge ensomhetstemaet. Dette kan vi se både når det gjelder Pippis ytringer som konstant veksler mellom naiv barnlighet og velformulerte, filosofiske setninger og hennes fremtidsplaner om å vokse opp og bli en del av samfunnet ("fin dam") eller forbli i lekens verden (som

¹⁶ Dette gjelder da mannlig heteroseksualitet og kvinnelig homoseksualitet.

sjørøver). Men også når det gjelder hennes forhold til sin far som hun savner og ser opp til, men samtidig velger bort til fordel for Tommy og Annika, og når det gjelder skillet mellom fantasi og realisme. Dobbeltheten kommer også til uttrykk i de mange roller hun tar på seg, hennes draging mot både det feminine og det maskuline, vekslingen mellom løgn og erkjennelse, mellom land og by (hun bor i utkanten av den lille byen), og mellom natur og kultur og ikke minst dobbeltheten som kommer til uttrykk i stemningsskiftene mellom de melankolske, mørke øyeblikkene og den lystige og eventyrlige leken:

Både hänförelse och ångest finns sida vid sida i modernismen. Hänförelse har sin rot i den optimism och framtidstro som modernismen rymmer [medan] ångesten – botten i känslan av vanmakt och osäkerhet inför det modernas oändlighet och obegränsade möjligheter. [...] Även i ett vidare perspektiv framgår modernismens dubbelhet. Samhällets moderniseringsprocess i sin helhet kan paradoxalt nog leda till både frigörelse och alienation. Den kan innebära såväl förväntan och optimism som förvirring och pessimism (Kåreland, 1999:31).

Som vi ser her, representerer modernismen en normbrytende tendens, og altså et brudd med den tradisjonelle verden. Ifølge Kåreland betyr dette også en revolt mot den etablerte litteraturtradisjonen, og Villa Villekulla kan stå som et eksempel på dette. Dette argumenterer også Vivi Edström for i *Astrid Lindgren – en studie av forfatterskapet* (1997), hvor hun skriver at Pippi-karakteren fremmedgjør og tydeliggjør det sosiale livet i det miljøet handlingen er lagt til:

Villa Villekulla, et begrep for kaos allerede som ordsammensetning, er en dekonstruksjon av et berømt hjem fra den klassiske barneboktradisjonen: Det stille, ryddige Bjørkly (sv.«Grönkulla») der den foreldreløse Anne tilbringer barndommen sin (Edström, 1997:81).

2.5.1 Et voksent barn og en barnlig voksen

På samme måte som modernistene/dadaistene beveger også Pippi seg mellom det konstruktive og det dekonstruktive. Hun gjør det meste på sin egen måte, og skaper egne regler og konvensjoner. Dette gjelder blant annet en fast leggetid, som de fleste barn har. Pippi har også det, men hun beordrer seg selv, og om hun vil adlyde – ja, det er også opp til henne selv:

”Men vem säger då till dej när du ska gå och lägga dej om kvällerna och sånt där”, frågade Annika.

”Det gör jag själv”, sa Pippi. ”Först säger jag till en gång helt vänligt, och om jag inte lyder då, så säger jag till en gång till på skarpen, och om jag ändå inte vill lyda, så blir det smörj, förstår ni” (Lindgren, 1969:13).

Allerede i dette eksempelet ser vi hvordan dobbeltheten gir rom for ettertanke og en noe melankolsk sinnstemning: Samtidig som Pippi her forteller om full frihet og at hun selv tar på seg voksenrollen som andre barn kan oppleve som kontrollerende, kan noen oppleve nettopp denne voksenrollen som betryggende og kjent. Det at Pippi ikke har en voksenstemme som forteller henne at hun må legge seg (til hennes eget beste), som sier god natt og gjerne synger en sang før hun sovner – kan noen oppleve som tomt og ensomt. Men Pippi forteller om sin egen leggerutine på en selvsikker og veslevoksen måte, noe som gjør at leseren sitter igjen med en ambivalent oppfatning av situasjonen. Hun kan oppleves som en trøster, både for seg selv og andre barn – og slik blir ikke lenger ensomheten så ”tom”. Ved flere anledninger opptrer Pippi som en voksen, for eksempel når Annika er syk og ikke vil spise opp grøten: «”Hur kan du fråga så dumt”, sa Pippi. ”Det är klart, att du måste äta din goda gröt. För om du inte äter din goda gröt, så kan du inte växa och bli stor och stark”» (Lindgren, 1969:74). Ved å ta på seg denne belærende, trøstende og autoritære rollen kan hun altså gi til andre det hun selv savner, men hun kan også mene det ironisk, slik som i episoden hvor hun kjøper noe i butikken og ber den voksne ekspeditøren beholde vekslepengene og kjøpe noe godt til sine barn.

Også når det gjelder Pippis forhold til sine foreldre (i all hovedsak sin far), opptrer hun tidvis som den voksne i forholdet, som for eksempel første gang hennes far melder sin ankomst i trilogien og viser frem en vill krigsdans han har lært seg på Kurrekurreduttøyen: «Han svängde sitt spjut och gestikulerade vilt med skölden, och hans nakna fötter trampade så hårt att Pippi skrek: ”Si opp så inte köksgolvet remnar!”» (Lindgren, 1978[1946]:105). Vanligvis ville rollefordelingen i denne situasjonen vært omvendt, og mangelen på en autoritær vokseninstans kan i dagens (og datidens) samfunn bli sett på som en svikt.

2.5.2 Motstridende ambisjoner

En annen viktig dobbelthet som er fremtredende i skildringen av Pippis forhold til farsfiguren er bruken av tid, og måten hun til stadighet vender seg til fortiden eller fremtiden når hun snakker om han. (Dette er en parallell vi senere kan se i bruken av tid i *To the Lighthouse*.) I mangel på nærvær ser Pippi tilbake på minner om ham, refererer til steder i verden hun har besøkt sammen med ham eller forteller sine venner om hans fantastiske vesen og høye status. Eller så forteller hun tidvis at hun ser frem til dagen de blir gjenforent, som da Tommy spør Pippi om hun skal bo i Villa Villekulla for alltid: «”Ingen vet”, sa Pippi. ”För jag tänker väl att min pappa inte stannar på den där ön alltid. Så fort han får en ny båt färdig så kommer han nog och hämter mej.”» (Lindgren, 1978[1946]:99). Dette kan oppleves som en distanse i både tid og rom for Pippi, men ved å evne å vende blikket både fremover og tilbake i tid kan det fungere som en slags forsoning mellom fremtid og fortid.

Hennes søken etter en forsoning med faren (og i starten av trilogien med moren hvor hun har en liten samtale med henne), leder oss inn på spørsmålet om hennes rollemodeller, eller mangel på noen. Som i *to the Lighthouse* utfordres både datidens klassiske kjønnsrollemønster, og ekstra banebrytende må dette sies å være i en barnebok som tradisjonelt sett skulle belære og moralisere ”sunne” ideal for barn. Pippi tøyser alle grenser hun kommer over, og slik utfordrer hun de fleste faste konvensjoner. Og ifølge Edström er det ved å ta alle disse sjansene, at Pippi får sin feministiske betydning. Pippi kommer fra ingensteds, rettere sagt fra de syv hav, og har opplevd flere land og kulturer enn de fleste ni-åringer, hun er oppdratt så langt borte fra et innestengt og konservativt jenteideal som man kan tenke seg. I tidligere barnelitteratur ville en hovedkarakter av samme kjønn og alder som Pippi ha gjort sitt ytterste for å ligne på eldre kvinner og morsfigurer. Pippi dras gjennom hele trilogien mellom ambisjoner om å bli en ”fin dame” og en ”ekte sjørøver”, to motsetninger.¹⁷ Edström mener dette kan være et biografisk trekk hos Lindgren: «Jeg går ut fra at Astrid Lindgren har følt noe liknende, og at hun har skapt Pippi i desperasjon og protest mot dette «fin-dame»-idealet samtidig som hun har følt seg tiltrukket av det

¹⁷ I kapittelet ”Pippi är med på skolutflykt försöker fröken å fortelle Pippi om hvordan man oppfører seg som gjest, og hun spør om Pippi ikke vil bli en ”verkligt fin dam” når hun blir stor. Pippi svarer: «”Det tål att tänka på”, sa Pippi. ”För du förstår, Fröken, jag har liksom redan bestämt mej för att bli sjörövar när jag blir stor.” Hon funderade ett slag. ”Men tror du inte, Fröken, att man skulle kunna vara sjörövar och En Verkligt Fin Dam på samma gång? För i så fall så...” Fröken trodde inte att man kunde det. ”Oj, oj, vilket ska jag bestämma mej för”, sa Pippi olyckligt» (Lindgren, 1978[1946]:55-56).

ladyaktige» (Edström, 1997:88). I Pippis forsøk på å opptre som ”fin dam” finner vi flere overdrivelser, blant annet i klesveien, som resulterer i en grotesk parodi med svart sminke på øyenbrynene, leppestift rundt hele munnen og håret bustet utslått. Om dette er ment som satire fra Lindgrens side er usikkert, men en ting vet vi; Pippi har aldri hatt et kvinnelig forbilde i sitt liv og fra hennes side er nok opptredenen et ærlig forsøk. Edström skriver:

«Pippi Långstrump – denna med mig jämnåriga och tidlösa sexsymbol, denna femme fatale i ordets egentliga mening: En farlig och attraktiv, av seder och konventioner obunden och ekonomiskt oberoende, fri kvinnovarelse som genom sin självständighet hotar samhället i den form vi känner det – människosamhället» (Edström 2007:49).

Edström har rett i at Pippi er en fri kvinne i et mannsdominert samfunn, men om hun kan beskrives som en *femme fatale* vil jeg ikke gå inn på i denne oppgaven. Men denne oppfattelsen av Pippi kan også sammenlignes med flere oppfatninger av Lindgren selv som siden ungdomstiden fremsto som fri og uavhengig og som brøt med mange av datidens konvensjoner. Som jeg har nevnt tidligere, opptre Pippi i utallige roller gjennom trilogien, både på et konkret og allegorisk nivå. Men hennes kvinnelige roller er helt klart i mindretall, vi møter henne bare i stereotypiske kvinnelige roller som *negerprinsesse*, *fin dame* og noen ganger opptre hun som en typisk husmor, men da ikke like teatralisk. Tradisjonelt sett forbindes de fleste av Pippis egenskaper med menn (sterk, uavhengig, tøff, økonomisk svært godt stilt, rappkjeftet og selvgod), og det er gjennom disse egenskapene den underliggende, feministiske diskursen oppstår.

4.5.3 Naturbarn og fantastisk barn

Smidigheten er kombinert med en treffsikkerhet som hele tiden bryter med det vante og kjente, noe av grunnen til at Pippi opptre mystisk, og gjemmer ensomheten under flere lag. Pippi Langstrømpe er en annerledes person i en helt vanlig verden. Hun bryter med alle normer og regler vi som lesere og de andre karakterene i romanen er vant til, hun er et *naturbarn* og et *fantastisk barn* på samme tid som skiller seg ut i mengden av andre ”vanlige”. Hun er et naturbarn fordi hun har vokst opp uten et forhold til en ”normal” verden med regler og normer, hun har tatt kontroll over sitt eget liv. Et fantastisk barn er hun fordi hun har overnaturlige evner,

som at hun for eksempel kan løfte en hest. Ifølge Edström (1997) har Pippi ved flere anledninger til oppgave å bruke disse evnene for å ødelegge realitetene:

Det forholder seg snarere slik at Pippi blant de mange framstillingene av henne, også har som oppgave å sabotere realitetene. Hun skaper skrekk, men noen ganger minner hun om en helgen. I likhet med Jesubarnet i Lagerlöfs *Kristuslegender*, sjokkerer hun omverdenen med å sette naturlovene ut av spill (Edström, 1997:91).

Hun bruker styrken sin til å sette naturlovene ut av spill, som når hun redder en tiger som rømmer fra sirkuset. Pippi befinner seg hele tiden i en grensetilstand mellom godt og ondt. Hun tyr aldri til vold før hun har prøvd andre metoder, og hun hjelper alltid de svakeste i situasjonen. Men hennes enorme krefter kan på mange måter virke skremmende. Denne grenseoverskridelsen når et klimaks når Pippi i sluttkapittelet i den siste boken feirer bursdagen sin på utradisjonelt vis. Hun kan fremstå som både djevlesk og besatt idet hun skyter mot gjenferdene på loftet i Villa Villekulla. Flere forskere har trukket paralleller til «the alien child» i E. T. A. Hoffmanns *Det fremmede barnet*, som også saboterer virkeligheten med evnene sine .

2.5.4 Teatralsk spill

Barn opplever Pippi-karakteren som suveren, siden ensomheten hos Pippi er svært dobbeltsidig og kompleks, og ikke alltid like lett å lese for et barn. Men som vi så langt har erfart, følelsen Lindgren klarer å uttrykke er nettopp som Annika sier, både vond og god: «”Pippi, det känns så underligt i mej när du sjunger så där”, sa Tommy. ”Det känns så hemskt och härligt på samma gång.” ”I mej känns det nästan bara hemskt”, sa Annika. ”Fast lite härligt också.”» (Lindgren, 1978[1946]:87). Denne dobbeltheten fremstår ofte som en overraskelse i teksten, Pippi har utallige roller hun tar på seg i ulike situasjoner, enten hun ser det som en nødvendighet eller hun føler et ansvar for å underholde. Vi møter henne blant annet både som sjørøver, heks, fin dame, morsfigur, baker, linedanser og oppdager, bryter, monster og eventyrer. Pippis ulike oppvisninger og fremførelser bygger på en form for improvisasjon og spontanitet og har ofte en dragning til det groteske og absurde. I flere av scenene kombineres dette med det akrobatiske og akustiske. Hun beveger seg som sagt ofte i et grenseland mellom virkelighet og fantasi, og på denne måten konstrueres også et skille og en spenning mellom noe skremmende og noe helt modig. Kåreland skriver:

I Pippis lek med ulike roller gestaltas også, om man så vill, konstruktionen av det moderna jagets identitet. Enligt flera forskare innebär modernismen en ny syn på identitetsbegreppet, där tonvikten läggs på förändring och nyskapande av jaget. Jaget uppfattas som ett autonomt och självskapade subjekt, där just möjligheterna till transcendering betonas. Pippis jag är i hög grad föränderligt och hon framstår därmed som ett exempel på ett modernistisk subjekt (Kåreland, 1999:295).

Som skal se senere, har Pippi flere likheter med Woolfs karakter Lily Briscoe. Jeg har nevnt Pippis utallige roller gjennom trilogien, men en av hennes roller jeg ønsker å undersøke nærmere, er rollen som kunstner. Denne rollen (hos begge karakterene) vil bli sentral i avslutningskapittelet. Pippi søker flere uttrykksformer i sin tilværelse, og hun havner i flere ”grensesoner” i sin søken i de ulike rollene. Ifølge Lena Kåreland illustrerer dette nok en likhet mellom Pippi og den dadaistiske bevegelsen fordi de har samme forhold til sitt publikum: De ønsker å skape en reaksjon, gjerne en protest. I noen episoder skjer dette eksplisitt, som når hun skal slukke en brann i landsbyen og balanserer på en treplanke over levende flammer. Her løfter Pippi en fot i været (en slags opptreden) og mister en sko, noe som sjokkerer et nervøst publikum, og flere eldre damer besvimer. Andre ganger skaper Pippi den samme reaksjonen, men da implisitt og hos leseren. Et godt eksempel på dette er når hun maler et bilde, og den autorale fortelleren skildrer dette enkelt og kort:

Därefter hade hon gått in i salongen och gjort en stor målning på tapeten. Målningen föreställde en tjock dam i röd klänning och svart hatt. I ena handen höll hon en gul blomma och i den andra en död råtta. Det var en mycket vacker målning, tyckte Pippi. Den prydde upp hela rummet (Lindgren, 1969:104).

Tilsynelatende en enkel skildring av et barns maleri, men den døde rotten skaper et brudd med resten av maleriet, og nok en gang gir Pippi leseren en ambivalent og en noe forvirret og grotesk følelse. Kåreland skriver: «Den signalerar også, vill jag påstå, ett modernismens normbrott, då den kan sägas spränga traditionella estetiska regler om smak och harmoni» (Kåreland, 1999:303). Dette bruddet kan vise til en udefinert rolle, som befinner seg mellom de tidligere nevnte grensesonene vi finner Pippi i. Denne rollen er åpenbart ikke definert, og som eneste subjekt i denne rollen i trilogien kan Pippi formidle forvirring, tomhet og melankoli fordi hun står alene. Dette resulterer i en lystig ensomhet og en sår ensomhet.

2.5.5 Stemningsbrudd: mellom det rolige og urolige

Vi har så langt undersøkt dobbeltheten som kommer frem i Pippis språk og handlinger. La oss nå studere hvordan dette kommer følelsesmessig til uttrykk i vendingene mellom lykke og ulykke eller harmoni og melankoli. Pippi gir oss hele tiden små drypp om sin ensomhet, men så fort hun blir konfrontert med det, snur hun på påstanden og uttrykker at ensomheten er noe positivt:

Det var så roligt, att barnen aldrig ville sluta. Men rätt som det var, blev det alldeles tyst och stilla, och när Tommy och Annika kom springande för att se hur det var fatt, så satt vidundret på en sten och såg underligt ut och tittade på något som det höll i handen.

”Han ä dö’, titta, han ä alldeles dö’”, sa vidundret.

Den som var död var en liten fågelunge. Den hade ramlat ner ut sitt bo och slagit ihjäl sig.

”O, så synd”, sa Annika. Vidundret nickade.

”Pippi, du gråter”, sa Tommy plötsligt.

”Gråter – jag!” sa Pippi. ”Jag gråter visst inte.”

”Jamen du är alldeles rödögd”, envisades Tommy.

”Rödögd”, sa Pippi och lånade Herr Nilssons fickspegel för att se efter. ”kallar du det här för rödögd? Då skulle du ha varit med pappa och mej i Batavia! Där fanns det en gubbe som var så rödögd så polisen förbjöd honom att visa sej på gatorna.”

”Varför då”, undrade Tommy.

”Därför att folk trodde han var en stoppsignal, kan väl förstå. Så trafiken blev alldeles lamslagen, där han gick fram. Röddögd – jag! Nej, inte må du tro att jag gråter för en sån här liten skrutfågel”, sa Pippi (Lindgren, 1978[1946]:46-47).

Pippi, som i denne scenen spiller ”vidunderet” i leken, viser her følelser hun ikke tidligere har vist i. Kanskje kan det være fordi hun spiller en rolle, og det hele får en karnevalistisk og mystisk stemning. Den lille fuglens død fremkaller en sorg i Pippi, og hun begynner å gråte. Men så fort hun blir konfrontert med dette, snur stemningen seg brått fra å være skjør, rolig og sår til å bli høylydt, voldsom og angripende. Nok en gang redder Pippi seg ut av det hun opplever som en ubehagelig situasjon med en løgn. Hun opptrer påståelig, og på denne måten avverger hun alle mistanker om eller muligheter for at andre skal se hennes følelser – ved å rette oppmerksomheten mot mannen som var så rødøyd og vekk fra sine egne tårer og røde øyne.

Sorg uttrykker hun flere ganger fysisk ved hjelp av gråt. Dette kommer blant annet også frem i trilogiens siste bok *Pippi Långstrump i Söderhavet* i kapittelet ”Pippi taler förstånd med en haj”. I en dramatisk scene hvor Tommy faller i sjøen og

blir bitt av en hai, hopper Pippi uti vannet for å redde ham, og skrekken setter seg godt i dem begge:

Hon bar sig mycket konstigt åt. Först lyfte hon upp Tommy i vädret och sen kramade hon honom så hårt, att nästan all luften gick ur honom. Sen släppte hon honom helt plötsligt och satte sig ner på klippan. Hon lutade ansiktet i händerna. Hon grät. Pippi grät. Tommy och Annika och alla kurrekurreduttbarnen tittade på henne med häpnad och förskräckelse.

”Du gråta för att Tommy nästan bliva uppäten”, förmodade Momo.

”Nej”, sa Pippi vresigt och torkade sig i ögonen. ”Jag gråta för att en stackars liten hungrig haj icke få någon frukost idag”» (Lindgren, 1978[1948]:85).

Nok en gang gir Lindgren rom for at følelsene slippes løs hos Pippi, men uten at hun vil å erkjenne det. Det er ikke vanskelig å forstå at Pippi ble redd for å miste sin venn, men når hun blir konfrontert med dette, er det fysisk lettere for henne å lyve og uttrykke medfølelse med haien.

2.5.6 ”Nu ljuger jag ju vetja”

Løgn i litteraturen er ikke noe nytt. En annen litterær figur som tilsynelatende sliter med å holde seg til sannheten, er som sagt Sult-helten. Lindgren har selv uttalt i intervjuer at en av de romanene som har betydd mest for henne, er *Sult* av Knut Hamsun, som hun leste flere ganger og fant god trøst i da hun selv var sulten og fattig i Stockholm i sine yngre dager. I og med at Astrid Lindgren selv har uttalt dette, skal vi ikke se bort fra at hun har funnet inspirasjon i Sult-karakteren, og Edström skriver at «hovedpersonen hadde nok aldri blitt en så stor løgnerske hvis det ikke hadde vært for *Sult*, har hun selv poengtert» (Edström, 1997:102). Dette kan illustreres flere steder i trilogien, blant annet i kapittelet ”Pippi går i affärer” i *Pippi Långstrump går om bord* (1946). Her besøker Pippi, Tommy og Annika den lille byens butikker, og de går inn i en butikk som selger dameklær. Pippi får øye på en utstillingsdukke hun liker, og bestemmer seg for å hilse på den. Armen faller av dukken, men Pippi bortforklarer uhellet til en sint ekspeditør og sier at hun gjerne vil kjøpe denne armen hun nå holder i hånden. Siden verken ekspeditøren, Tommy eller Annika forstår hensikten med en løsarm, kommer nok en bortforklaring, denne gangen om et sted i verden hvor alle har tre armer. Men plutselig stopper Pippi og reflekterer over historien hun nettopp har servert:

Pippi såg eftertänksam ut.

”Äsch, nu ljuger jag ju vetja”, sa hon. ”Det är konstigt. Rätt som det är, så bubblar det opp så mycket ljug i mej utan att jag kan hjälpa det. Uppriktigt sagt så hade dom inte alls tre armar i den där stan. Dom hade bara två.”

Hon tystnade ett ögonblick och tänkte efter.

”En hel hoper hade förresten bara en”, sa hon. ”Ja, om sanningen ska fram så fanns det till och med dom som inte hade någon, och när dom skulle äta fick dom lägga sej ner på tallriken och beta. Klia sej i örat kunde dom inte alls göra själv, det fick dom be sin mamma. Så var det med den saken.”

Pippi skakade missmodigt på huvudet.

”Faktum är att jag aldrig har sett så lite armar nån stans som just i den stan. Men det är så likt mej. Alltid ska jag göra mej viktig och märkvärdig och hitta på att folk har fler armar än dom har” (Lindgren, 1978[1946]:21).

Slik Pippi her erkjenner løgn, er ikke det eneste stedet i trilogien noe slikt forekommer, men det er likevel en sjeldenhet. Scenen ovenfor er fylt med melankoli, og det kjente skillet mellom en eksplosiv kraft og en tung stillhet som Lindgren ofte bruker, underbygger her løgneren. Denne melankolien kommer til uttrykk i hvert kapittel, men Lindgren lar den aldri henge lenge i luften før den blir avbrutt av en lystighet eller enorm fart på vei videre inn i leken. Her har Pippi erkjent at hun støtt og stadig kjenner en trang til å lyve, og hun forteller sannheten. Men like etter det som høres ut som en sannhet, legger hun til at mange bare hadde en arm, og noen hadde ikke armer i det hele tatt. Hun konkluderer med at hun aldri har sett så få armer noe sted, og det kan virke som at når hun først skal snakke sant, så ønsker hun å gjøre opp for løgneren ved å ”snakke mer enn sant”.

Dette gjelder også for Sult-helten, som Pippi, ikke erkjenner dette problemet så altfor ofte, men i avsnittet under roter han det til på samme måte som henne. Selv om de begge er klar over handlingen, stoppes ikke løgneren med det første:

En løgn stod mig med ett fuldt ferdig i hodet. Jeg løi ufrivillig, uten forsæt og uten baktanke, jeg svarte:

På St. Olavsplass nummer 2.

Virkelig? Manden kjente hver Brosten på St. Olavsplass. Der var en fontæne, nogen gaslykter, et par trær, han husket det hele.... Hvad nummer bor De i?

Jeg vilde gjøre en ende på det og reiste mig, dreven til det ytterste av min fikse idé med avisen. Hemmeligheten skulde opklares hva det så skulde koste.

Når de ikke kan læse den avis, hvorfor....

I nummer 2, syntes jeg De sa? fortsatte manden uten å agte på min uro. Jeg kjendte i sin tid alle mennesker i nummer 2.

Hvad heter Deres vært?

Jeg fant i hast et navn for å bli ham kvit, laget dette navn i øieblikket og slynget det ut for å stanse min plageånd.

Happolati, sa jeg.
Happolati ja, nikket manden, og han mistet ikke en stavelse i dette vanskelige navn (Hamsun, 1989:20).

Og slik fortsetter Sult-helten dialogen med å servere løgn etter løgn for den gamle mannen på benken. Etter hvert forteller han blant annet at denne Happolati har vært minister i ni år i Persien: «Og jeg fortalte om Ylajali, hans datter, en fé, en prinsesse som hadde tre hundrede slavinder og lå på et leie av gule roser [...]» (Hamsun, 1989:20). Én løgn leder til flere, og det er lett å se hvor Lindgren kan ha hentet inspirasjon fra. Sult-helten, liksom Pippi, henviser til historier fra mer eksotiske og sydlige land hvor han kjenner personer med stor makt.

Også Hamsun lar hovedkarakteren veksle mellom sinnsstemninger i et hurtig tempo:

Helvedes pine, mand, tror De kanskje at jeg sitter her og lyver Dem kapitalt full? ropte jeg ute av mig selv. Tror De kanskje ikke engang at det gives en mand ved navn Happolati? Jeg har aldrig set på maken til trods og ondskap hos en gammel mand! Hva fan går det av Dem? (Hamsun, 1989:21).

At Pippi er generøs og gavmild, er heller ingen hemmelighet, og hun deler gladelig av sine midler med byens borgere. Det samme kan sies om Sult-helten, men han har ingen gullsekk med penger stående hjemme, snarere tvert om. Han vil likevel gi inntrykk av at han har det, og er villig til å ofre det meste, bokstavelig talt, for å bli oppfattet som velstående:

Jeg fik pengene og sedlen og begav mig tilbage. Det var i grunden et utmerket påfund dette med vesten; jeg vilde endog få penger til overs til en rikelig frokost og inden aften skulle så min avhandling om fremtidens forbrydelser være i stand. Jeg begynte på stedet å finne tilværelsen blidere og jeg skyndte mig tilbage til manden for å få ham fra hånden (Hamsun, 1989:9).

I *Løgn og litteratur* (2014) skriver Finn Tveito om løgneren som komediefigur, løgneren som vil opp og frem, og om løgneren som livsløgner. For Pippi er løgneren en del av leken, og selv om hun ikke nødvendigvis alltid erkjenner det med en gang, blir hun klar over at hun lyver relativt kort tid etter at løgneren er fortalt. Men denne innrømmelsen blir bare en overgang til en ny løgn. Ifølge Margareta Strömstedt er dette en form for forsvarsmekanisme, og det raske skiftet fra innrømmelse til ny løgn vitner om en hårfin balanse mellom ømhet og ondskapsfullhet, mellom alvor og

humor. «Episoden med Hamsun berättar om litterär påverknad – men den berättar också hur nära det är mellan gråt och skratt, mellan allvar och lek och drastisk humor i Astrid Lindgrens personlighet, och i hennes böcker» (Strömstedt, 1977:23). Allerede i det første kapittelet i *Pippi Långstrump* (1945) fastslår Pippi selv at man ikke bør lyve, men samtidig påstår hun at hun er i en særstilling i forhold til resten av samfunnet. Som foreldreløs (i den forstand at hun ikke bor med sin far), mener hun at det ikke kan forventes det samme av henne som av barn med en ”normal” oppvekst:

”Ja, det är *mycket* fult att ljuga”, sa Pippi ännu mer sorgset. ”Men jag glömmer bort det då och då, förstår du. Och hur kan du egentligen begära, att et litet barn, som har en mamma som är en ängel och en pappa som är en negerkung och som själv har seglat på havet i hela sitt liv, ska kunna tala sanning alltid? Och förresten”, sa hon och strålade upp över hele sitt fräkniga ansikte, ”jag ska säga er, att i Kongo finns det inte en endaste människa, som talar sanning. Dom ljuger hela dagarna. Börjar klockan sju på morgonen och håller på ända till solnedgången» (Lindgren, 1969:11-12).

Her skylder hun altså løggen på et litt for langt opphold i Kongo, hvor hun forteller at de har et helt annet forhold til sannhet enn i Sverige. Etter denne lille forklaring og unnskyldning, forsikrer hun seg om at Tommy og Annika fortsatt vil være venner med henne, nok et moment som vitner om refleksjon og bevissthet rundt egen moral.

2.5.7 Makt uten maktmisbruk

Lindgren var belest og litteraturinteressert, og ifølge Lena Kåreland skal man ikke se bort fra at hun også ble inspirert av lesning av finlandssvensk modernistisk lyrikk, og slik kom i kontakt med dadaistiske og avantgardistiske ideer. Som vi har sett, kommer det dadaistiske i Pippi-bøkene til uttrykk i gestaltningen av selve karakteren Pippi og hennes språklige egenskaper, men også i bøkens litterære utforming. I et politisk perspektiv er hun en parallell til dadaistenes krigsmotstand, og Pippi-trilogien fremstår som en protest mot andre verdenskrig og Hitlers og nasjonalsosialismens barbari (Kåreland, 1999:280). Denne motstanden kan vi lese om i den første boken i trilogien, i kapittelet ”Pippi går på sirkus”. I dette kapittelet skal Pippi, Tommy og Annika på sirkus, noe Pippi aldri har vært på før og ikke er helt sikker på hvordan fungerer. Sirkusdirektøren spør publikum om noen tør å utfordre bryteren Starke Adolf, og Pippi er ikke vanskelig å be, til publikums, direktørens og Starke Adolfs store sjokk og frustrasjon:

Men Starke Adolf var ändå argare. Han hade inte i hele sitt liv varit med om någonting så förfärligt. Och nu skulle han minsann visa den där rödhåriga flickan, vad Starke Adolf egentligen var för en karl. Han rusade på henne och tog ett livtag. Men Pippi stod fast som en klippa.

”Bättre kan du”, sa hon för att muntra upp honom. Men så bände hon sig lös ur hans grepp, och om ett ögonblick låg Starke Adolf på mattan igen. Pippi stod bredvid och väntade. Hon behövde inte vänta länge. Med ett vrål reste han sig och stormade emot henne igen.

”Tiddelipom och piddelidej”, sa Pippi (Lindgren, 1969:81).

Her kan vi lese sirkusdirektøren og Starke Adolf som uttrykk for en maktinstitusjon og det tyske eneveldet som regjerte store deler av Europa på samme tid. Det er ikke vanskelig å lese Pippi som en utfordrer og en motstander, både ved at hun går inn i ringen i konkret forstand for å beseire Starke Adolf, men også fordi hun gjør narr av og ironiserer over hans og sirkusdirektørens maktposisjon på sirkuset, den store herskeren er tross alt også en hissigpropp. Denne kampen mellom to sterke viljer og klare motpoler går igjen gjennom hele trilogien: «Det lekfullt absurda i Pippi-böckerna liksom liknande inslag i dadaismens kan i et sådant perspektiv tolkas som ett vapen mot krigets destruktivitet och en flykt från en grym verklighet» (Kåreland, 1991:281).

Når Pippi ankommer den lille forstaden, er det ingen tvil om at hun også entrer, og relativt ofte forstyrrer, et rolig og tilstrebet perfekt middelklasseliv. Barna er pent kledde, veloppdragne og lærer tidlig at det er galt å lyve eller å si imot frøken. I en historisk kontekst – et vanlig liv for den svenske middelklassen og overklassen. Når det gjelder maktforholdene i den lille byen, er de representert ved penger, uniformer og muskelstyrke som Pippi griper enhver anledning til å harselere med. I noen situasjoner ser hun seg også nødt til å gripe inn, og tar over ansvaret som både politi og brannvesen. Dette gjør at de fleste innbyggerne er klar over hennes eksistens, men få kjenner henne, og hun forblir mystisk og litt ”utenfor”.

Pippis unaturlige styrke, sekk med gullpenger og hennes usedvanlig store og kreative ordforråd gir henne mye makt. Lindgren har selv uttalt at barn er undertrykket av voksne, og om hun skulle mene noe med Pippi-trilogien, bortsett fra å underholde, så måtte det være at man kan ha makt uten å misbruke den. Og det er nettopp derfor barn blir så henrykte over Pippi-figuren, hun oppfyller deres maktdrøm, men også deres frihetsdrøm, for i Pippi finnes både trygghet og usikkerhet.

Den samme maktbruken går igjen flere steder, men hun tyr til vold kun når

hun ser det som en nødvendighet. Dette kan eksemplifiseres med en episode i den andre boken hvor Pippi får være med Tommys og Annikas klasse på en utflukt i skogen, og etter noen timer med lek skal hele klassen hjem til en klassekamerat for å spise boller. På veien møter de en mann som mishandler og pisker hesten sin, og Pippi ber ham om å slutte med det på en truende måte, men han hører ikke på henne:

«”Hjälp, hjälp”, skrek han i vid förskräckelse. Till sist hamnade han med en duns på vägen. Piskan hade han tappat. Pippi ställde sig mitt framför honom med händerna i sidorna.

”Du slår inte hästen fler gånger”, sa hon bestämt. ”Du gör inte det, förstår du! En gång nere i Kapstaden träffade jag en annan karl som också slog sin häst. Han hade en sån väldigt fin och vacker uniform den karlen, och jag sa till honom att om han slog sin häst fler gånger, så skulle jag klå honom så pass att det inte blev en hel tråd kvar på hans fina uniform. Tänk, en vecka efteråt slog han sin häst om igen. Det var väl synd på en sån fin uniform?” (Lindgren, 1978[1946]:49).

Hun henviser til en annen mann i uniform som gjorde det samme, og denne mannen endte opp med ikke å ha en tråd igjen på hele kroppen etter han hadde fått juling av Pippi. Argumentet hennes for at denne mannen skal slutte å slå hesten, er altså at det vil være synd å miste en slik fin uniform. Ved å fokusere på at det er uniformen det er synd å miste, ikke den fysiske smerten de fleste ville sett på som det verste, viser Lindgren at Pippi er klar over hvor mye det ytre og ”fine uniformer” betyr, og lesere som er klar over dette, vil finne det underholdene. Hun viser også at det ytre for mange er viktigere enn det faktiske mennesket, noe som også kan være en parallell til 2. verdenskrigs totalitære ideologier. Denne måten Pippi snakker til autoriteter på er gjennomgående, og «parodin och satiren är vidare, för Pippi liksom för dadaisten, ett huvudvapen i kampen mot det etablerade samhället och dess institutioner som skola och polismakt» (Kåreland, 1999:283). Hun har en ironisk språkbruk som oppleves provoserende for voksne, mens barn gjerne kan lese språkbruken i mer bokstavelig forstand.

Pippis humor ligger ofte på et intellektuelt plan (Buttenschøn, 1975:64).

Som i episoden vi så på ovenfor, reagerer Pippi på urettferdighet med maktbruk, og kaster mannen opp i luften flere ganger før han til sist havner på bakken. Deretter bærer hun hesten til stallen, mens hun legger det store lasset på denne mannens rygg og ber ham bære det selv:

«”Det var rätt gjort”, sa hon. ”Man ska vara god mot djur. Och mot människor också förstås.”

Pippi satt på sin häst och såg belåten ut.

”Ja, nog var jag väl god mot Blomsterlund teminstingen”, sa hon. ”Flyga så mycket alldeles gratis!”

”Det är därför vi har kommit hit”, fortsatte Fröken. ”För att vi ska vara snälla och vänliga mot andra människor.”

Pippi ställde sig på huvudet av hästryggen och viftade med benen.

”Hehe”, sa hon. ”Varför har dom andra människorna kommit hit då?”

(Lindgren, 1978[1946]: 52).

Når frøken forteller Pippi at hun handlet riktig, og forteller at det er det ”vi har kommet her for” – å være snille og vennlige, impliserer Pippi at slett ikke alle har det. Hvorfor er alle de andre menneskene her da, et spørsmål det er vanskelig å besvare, viser hvordan Pippi håndterer eksistensielle spørsmål med ironi og opprør. Dette er også et virkemiddel som bygger opp under en karakter som står på utsiden av samfunnet – den første som sier ifra uten nødvendigvis å få støtte fra massene, nok en likhet med Woolfs karakter Lily Broscoe som vi skal se i siste kapittel.

2.6 Naturens bevegelser

Eksemplifisert gjennom ulike situasjoner og temaer kan vi nå fastslå at Pippi svært ofte havner i et grenseland, i en brytning. Kort kan dette fortelle oss at hun skiller seg ut fra mengden og at hun havner utenfor. I mangel på én klar definisjon av ensomhet, kan det være vanskelig å fastslå om og hvor ensom man er. Men dobbeltheten vi nå har undersøkt hos Pippi vitner om et subjekt som både skiller seg ut fra mengden og prøver å passe inn på samme tid. Hun står utenfor, og det er da lett å trekke paralleller til det å være ensom. Men ensomhet er i utgangspunktet en eksistensiell erfaring som bygger på forholdet mellom frihet og ubehag (den isolerende ensomheten). At Pippi står utenfor flere instanser er et faktum, men det er ikke smertefullt om det er et fritt valg. Ensomhetsfølelsen som oppstår av disse bruddene og dobbeltheten, kommer tydeligst til syne når Pippi er i kontakt med naturen. Den autorale fortelleren søker gjennom hele trilogien øyeblikk med et intenst nærvær, og dette kommer ofte frem gjennom naturskildringer:

Pippis trädgård var verkligen förtjusande. Den var inte välskött, det var den inte, men där fanns härliga gräsmattor, som aldrig klipptes, och gamla rosenbuskar, som var fulla av vita och gula och skära rosor, inte vidare fina visserligen, men de doftade ljuvligt. Rätt många fruktträd växte där också och - det bästa av allt -

några uråldriga gamla ekar och almar, som det gick utmärkt att klättra i (Lindgren, 1969:69).

Slike lange naturskildringer er ikke særlig vanlig i bøker skrevet for barn, og også dette er med på å frembringe stillheten og tomheten, hvor leseren (gjerne barnet) får en slags pause. Strømstedt (1977:143) skriver at naturen hos Lindgren kan oppleves som en slags kompensasjon for fattigdom, mangel på kjærlighet og omsorg. Desto mer utsatt subjektet er, desto sterkere blir opplevelsen av naturen. Det at barnet og naturen hører sammen, er en tanke vi vanligvis forbinder med Jean-Jacques Rousseau.¹⁸ Men også i sammenheng med naturen dukker denne dobbeltheten opp, her illustrert ved at harmonien brytes av et barn som bærer våpen:

Alla tre satt upp på hästen, och han lunkade beskedligt iväg med dem. Uppför backe ock nerför backe gick det, genom snårig småskog och mellan täta granar, genom kärr och över små vackra gläntor, där det växte fullt med ängsblommor. Pippi satt med Pistolen i beredskap, och då och då smällde hon av ett skott så att hästen gjorde höga krumsprång i förskräckelsen (Lindgren, 1978[1946]:93).

En slik detaljert og intens naturskildring forekommer som regel like før et stemningsskifte, noe som igjen gir leseren en urolig og til tider ubehagelig og brydd følelse. Pippis oppførsel kan oppfattes som svært ”fri”, men selv uttrykker hun kun en frihetsfølelse når hun kommer, eller skal komme, i kontakt med naturen: «”Det ska bli härligt att få gå till sjöss ett slag igjen”, sa hon. ”Tänk att vara på havet, där friheten är!”» (Lindgren, 1978[1948]:61).

2.7 Å velge ensomheten

Etter å ha studert ulike elementer i trilogien som kan bygge opp under et ensomhetstema, vil jeg nå gå nærmere inn på hva Lindgren selv la i denne ensomheten:

I den mørke, mer alvorlige delen av Astrid Lindgrens livsfilosofi finner vi altså hennes erkjennelse av livets korthet og alle tings flyktighet, sidestilt med

¹⁸ I *Discours sur les sciences et les arts* (1750) og i *Émile ou de l'éducation* (1762) hevder Jean-Jacques Rousseau at mennesket av naturen er godt, men at kulturen har gjort det slett og har ødelagt følelses- og instinktlivets umiddelbare lykke. Han argumenterer også for en oppdragelse i frihet som skal føre mennesket tilbake til sin naturtilstand. (https://snl.no/Jean-Jacques_Rousseau). Rousseaus tanker om barnet, og hvordan han hevdet at det bare er i barnet vi finner menneskets sanne vesen, var også svært sentrale ettertidens syn på barndommen.

menneskets uunngåelige ensomhet. Et psykologisk-filosofisk synspunkt hun aldri forlot og som hun ga uttrykk for gjennom hele livet (Andersen, 2015: 447).

Ordet ensomhet kan ha flere betydninger, særlig på svensk. For Astrid Lindgren hadde ensomhet minst to ganske klart ulike betydninger. Hun snakket om den mørke ensomheten, den vonde og ubehagelige ensomheten som hun ville ut av og som hun fryktet. Og så snakket hun om den herlige ensomheten, alenetiden, som ga henne rom til å tenke, puste og skrive.

Lindgren har selv fortalt i intervjuer at hun som 12-åring hadde sitt første møte med den mørke ensomheten, hvor hun opplevde at barndommen ble tatt fra henne. Det var plutselig helt umulig å leke, og hun opplevde en sorg og en tristhet på grunn av dette. Dette kommer til uttrykk også i alle Lindgrens barnebøker hvor ingen av karakterene (med unntak av de første Kati-bøkene) blir eldre enn 12 år. Det er viktig å understreke Lindgrens ambivalens når en snakker om ensomheten i forfatterskapet hennes. For Lindgren skriver aldri om sorg uten samtidig å skrive om lykke og glede. Hun skriver aldri om ensomhet uten å skrive om fellesskap også. Lindgrens ensomhet kan være uttrykk for flere ting, men ut fra bøkene jeg undersøker, ønsker jeg å vise at ensomheten er et uttrykk for det tapte. Både det tapte fra hennes egen ungdomstid, de tapte erfaringene med sønnen Lasse, og ikke minst det tapte barndomsparadiset hun bare kan få tilbake gjennom fantasien og litteraturen. Lindgren ser ut til å ha en overbevisning om at mennesket er ensomt av natur. Og bare ved å erkjenne denne ensomheten kan man finne en ny og skapende styrke. Dette kommer godt til uttrykk i for eksempel passasjen hvor Pippis venner har fått tilsendt brev, og hun føler seg utenfor som den eneste som ikke har familie og andre venner som sender henne noe slikt:

Pippi rörde och funderade.

”Det är synd om mej, som inte får några brev. Alla andra barn får brev. Så här kan det inte fortsätta. Och om jag också inte har nån mormor, som kan skriva till mej, så är jag inte sämre än att jag kan skriva till mej själv. Jag skal göra det nu genast”» (Lindgren, 1978[1946]:33).

Her erkjenner Pippi en følelse av å være utenfor, hun står på siden av samfunnet og det normale liv. Men denne følelsen henger ikke lenge i luften, før hun nok en gang snur stemningen til noe positivt og konkluderer med å ta saken i egne hender. På den annen side er det viktig å understreke at Pippi selv aldri ordrett uttrykker noen form

for ensomhetsfølelse. Men hun uttrykker flere ganger at hun er utenfor samfunnet og ikke som alle andre, som vist ovenfor.

Det finnes likevel noen unntak hvor slike stemninger ikke blir brutt, men dette er episoder hvor Pippi er helt alene, uvitende om at hun blir observert:

Pippi satt vid bordet med huvudet lutat mot armarna. Med ett drömmande uttryck i ögonen stirrade hon på et litet ljus som stod framför henne med fladdrande låga.

”Hon... hon ser så ensam ut på nåt vis”, sa Annika och darrade lite på rösten. ” [...]

”Om hon ville titta hitåt, så skulle vi vinka åt henne”, sa Tommy.

Men Pippi bara stirrade framför sig med drömmande ögon. Så släckte hon ljuset (Lindgren, 1978[1948]:123-124).

Det er i denne scenen at ensomheten klart kommer til syne. Det ligger et mørke over denne passasjen som Lindgren lar henge i luften lenge nok til at leseren kjenner det på kroppen. Ikke her heller anvender Pippi ord for å uttrykke ensomheten, men blikket og lyset som slukkes uten å ense publikum som prøver å få kontakt, taler for seg. Det interessante ved denne siste og intense scenen er nettopp dette valget Pippi tar; idet hun velger å blåse ut lyset, velger hun også for første gang *bort* publikum og leseren. Hun velger å være fullt og helt alene.

2.8 Et eget rom

I *Fria flickor före Pippi* (2011) tar Eva Wahlström for seg Astrid Lindgrens forgjengere og ser et tydelig mønster hos de to svenske forgjengerne, Ester Blenda Nordströms (1891-1948) *Ann-Mari* og Karin Michaëlis (1872-1950) *Bibi*, nemlig ensomheten som ofte skjules. Forskning på unge jenter som heltinner i tidligere litteratur gir ofte et bilde av karakterene som noe enten-eller: Det finnes ikke rom for en mellomting mellom tilpasningen og protesten hos unge og sterke jentekarakterer. ”Flinke jenter” blir ofte forbundet med tilpasning, mens ”dårlige jenter” ofte blir forbundet med protest. De ”frie jentene” som studeres i *Fria flickor före Pippi*, plasseres ikke i en av de to nevnte kategoriene. «De väljer inte mellan anpassning eller protest, utan skapar sig ett tredje val och går sin egen väg till ett ”eget rum”» (Wahlström, 2011:260). Det samme gjelder Pippi, som mellom brudd og grensesoner finner sin egen rolle, og som vi kan se på som ”et eget rom”. Dette egne rommet fører også med seg en form for ensomhet, som vi finner i scenen som ble sitert ovenfor, som er den avsluttende scenen i Pippi-trilogien. Ifølge Wahlström kan man allegorisk

se scenen som et eksempel på at Pippi har makt og kraft til å tenne og slukke lyset på kjøkkenbordet selv, og på den måten kan hun nekte både Tommy og Annika og leseren innsyn i sitt eget liv. Idet hun slukker lyset, er det ikke lenger mulig å se Pippi som nå sitter alene i et mørkt rom eller forlater rommet. Det samme kommer til uttrykk i flere passasjer, som for eksempel når Pippi selv ber Tommy og Annika om å dra hjem, slik at det har mulighet til å komme tilbake: «”Om ni skulle ta och gå hem nu”, sa Pippi, ”så att ni kan komma tillbaka igen i morgon. För att om ni inte går hem, så kan ni ju inte komma tillbaka. Och det vore synd”» (Lindgren, 1969:16)». Pippi erkjenner at avstanden er nødvendig, både for gjenforening, men også som en eksistensiell nødvendighet.

Pippi går imot flere tradisjonelle normer når hun lever alene uten familieliv, et valg hun selv tar, og dette fremstilles mer som en frihet enn som noe trist og vemodig (Wahlstöm, 2011:261):

Astrid-böckerna rymmer emellertid också klaustrofobiska drag, som borde få en egen undersökning. Rörelsen och friheten tecknas inte sällan mot en fond av ofrihet och inspärning. Aldrig får förstås friheten – och befrielsen – en sådan betydelse som i dessa hotfulla lägen! (Edström, 2007: 128).

Nettopp denne vekslingen mellom det klaustrofobiske og det frie, mellom det triste og humoren, mellom stillhet og store bevegelser kan være det som gjør Pippi til et ensomt, men fritt barn. Olle Holmberg undersøker i *Astrid Lindgren, låtandet och det ensamma barnet* (1977) Pippi som det ensomme barnet i en sosial sammenheng. Fordi hun gjennom hele trilogien står utenfor et samfunn som både ler av henne og beundrer henne, vil hun trolig forbli ensom, skriver han. Barn underholdes av henne, men de kommer alltid tilbake til samfunnet som de er en del av og hvor de er akseptert, og de vil da få en slags medfølelse med henne: «Genem en hemlighetsfull metamorfos har hon själv blivit det ensamma barnet hos Astrid Lindgren; det är ett tecken på att hennes uppfinnare har kommit att älska henne» (Holmberg, 1963:29). Bak den snille, sterke, ikke fullt så disiplinerte, og svært frie nieringen finner vi altså et mørkt indre. Et indre som man kanskje kan legge merke til ved første lesning, mens som er lett å overse. Eventyr, vanvittige løgner, sprø oppdagelser og reiser til fjernere strøk tar mye større plass. I kombinasjon med en sterk nonsenstradisjon som Lindgren slutter seg til og et språk så fargerikt og ukonvensjonelt at få hadde lest noe lignende i barnebøker i Sverige på denne tiden, klarer Lindgren til tider å legge lokk på ensomheten. Men

skjule den, det vil hun ikke, det kan hun ikke. Eventyrene tar slutt, og et lite øyeblikk får vi innblikk i det ensomme barnet.

Pippi står på sidelinjen av samfunnet, både som observatør, kritiker og underholder. Samfunnet ler av henne, men beundrer henne på samme tid. Ellen Buttenschøn (1975) at Astrid Lindgrens diktning for barn finnes det en vemodighet i skildringen av det ensomme barnet. Selv bekrefter Lindgren denne vemodigheten når hun selv har uttrykt at hun bare var helt lykkelig som barn, og at det nettopp er gjennom litteraturen og skrivningen at hun klarer å gjenskape denne lykkelige tilstanden. Buttenschøn skriver at Lindgren også formilder denne vemodigheten, som kan føre til ensomhet, gjennom litteraturen, og da gjennom trøst: «Det er den ensomme eller isolerende, der har behov for trøst i Lindgreneventyret, og trøsten søges oftest i fantasiens verden» (Buttenschøn, 1975:52). I Pippi-trilogien opptrer både Pippi, Tommy og Annika som isolerte, men det er først og fremst Pippi som fremstår som den ensomme. Men på mange måter kan det virke som om det er den ensomme i denne trilogien (i motsetning til de andre Lindgren-historiene) som også opptrer som trøsteren, i dette tilfellet ved å hjelpe veletablerte borgerbarn ved å gi dem avveksling og spennende historier i en ellers ganske forutsigbar og kjedelig hverdag (Butterschøn, 1975:52). Samtidig er hun også et barn som trenger å bli trøstet (når hun føler seg utenfor og trist), men hun tar igjen selv på seg denne rollen og trøster seg selv. Pippis absolutte frihet og selvstendighet er altså et resultat av ensomheten som også kan være en kilde til fantasi. I *Astrid Lindgren – En levnadsteckning* (2001) spør Strömstedt om hvordan Lindgren klarer å skrive så intenst om det ulykkelige og ensomme barnet? Og hvor henter hun sin mørke og dype sorg fra? «At hon *har* erfarenheterna upplever man starkt när man läser hennes bocker. Där bryter skuggorna och mörket plötsligt inn» (Strömstedt, 1978:20). Dette vises godt i slutten av trilogien, og nostalgien kommer klart frem:

De stod där tysta och tittade ut i vinterkvällen. Stjärnorna lyste över Villa Villekullas tak. Där inne fanns Pippi. Hon skulle finnas där alltid. Det var underbart att tänka på. Åren skulle gå, men Pippi och Tommy och Annika skulle inte bli stora. Om inte kraften gått ur krummelurpillerna förstås! Det skulle komma nya vårar och somrar och nya höstar och vintrar, men deras lek skulle fortsätta (Lindgren, 1978[1948]:123).

Barndommen er en forutsetning for Lindgrens forfatterskap. Det er ved å skrive seg tilbake til denne tilstanden at hun opplever det hun selv kaller lykke. Den ensomheten

jeg har undersøkt, kan, som Lindgren selv har uttalt, være grunnen til at både melankolien og kreativiteten oppstår. Anne Birgitte Rønning (1996) skriver:

Men en kan hevde at det finnes en nær og prinsipiell forbindelse mellom psykoanalysen og modernismen i synet på hva som skjer i produksjonen av tekster. Modernismen arbeider liksom psykoanalysen «symptomalt», det vil si den forutsetter i stor grad at tekstenes dypere betydning må søkes under det som står, på et dypere meningsnivå (Rønning, 1996:9).

Og nettopp det mener jeg er å finne i Lindgrens trilogi. Ensomheten er et faktum – men er det ikke nettopp Pippis bruk av språket og hennes fantasi som gjør at ensomheten omgjøres til noe kreativt? Lindgren har selv uttalt at Pippi-trilogien på ingen måte er et selvbiografisk verk, men at hun har hentet inspirasjon fra eget liv. Strömstedt skriver at subjektet i trilogien likevel gjenspeiler forfatteren:

«Svängningarna mellan naiv hänryckning och vuxen sorg och melankoli är tydliga i Astrid Lindgrens egen person. I det spänningsfältet har hennes sagor kommit till» (Strömstedt, 1977:141-142). Etter å ha nevnt og kommentert ulike eksempler, kan vi konstatere at melankolien hele tiden ligger der som et bakteppe i en lystig verden full av spenning. Og er det her, under dette bakteppet, at Pippis frigjørelse og selvstendighet fullføres? For Pippi selv omfavner denne ensomheten, hun oppsøker den i mange tilfeller, og om den blir vond, bruker hun den som et ”springbrett”. Ved hjelp av språket og løgn regisserer Pippi sin egen sannhet, og hun forblir i et rike hun ikke ønsker skal gå tapt. Og dette gjør hun ved å omfavne ensomheten og bruke dens kraft til noe kreativt (språket). Dette kan være hensiktsmessig å ha i bakhodet også i lesningen av *To the Lighthouse*, før vi kan undersøke de to ensomme sammen.

3. Virginia Woolf og den valgte friheten

- *The whole mass of the picture was poised upon that weight. Beautiful and bright it should be on the surface, feathery and evanescent, one colour melting into another like the colours on*

*a butterfly's wing; but beneath the fabric must be clamped
together with bolts of iron. – Lily
(Woolf, 2000:231)*

3.1 Fra en viktoriansk barndom til Viktoriatidens slutt

Virginia Woolf er en av vår tids største forfattere og fremste modernister, og hun ga i løpet av sitt 59 år lange liv ut ni romaner og flere essays og korttekster, som alle er utgitt i en rekke opplag. Det er utgitt flere biografier om henne, og etter hennes død i 1941 ble de fleste av hennes dagbøker og brev trykket, samt romanen *Between the acts*.

Også når det gjelder Virginia Woolf, mener jeg at barndommen er avgjørende for å forstå litteraturen hennes og hennes litterære betydning, og særlig i lys av problemsstillingen min, som gjelder hvordan ensomhetstemaet kommer til uttrykk, kan det være hensiktsmessig med et kort tilbakeblikk på hennes oppvekst og dannelse. I *Virginia Woolf - litterære grenseoverganger* (2011) tar Anka Ryall for seg hele forfatterskapet – fra begynnelse til slutt – for å kunne plassere hennes best kjente romaner og essays inn i forfatterskapets helhet. Boken er den første på norsk som favner om hele forfatterskapet, og Ryall legger derfor vekt på bevegelsen mellom Woolf i original og Woolf på norsk, samtidig som hun fokuserer på Woolfs egne grenseoverganger: «Barsk humor, satirisk vidd, opposisjonstrang og overskudd preger skriftene hennes like mye om ikke mer enn tungsinnet» (Ryall, 2011:12). Nettopp på grunn av fokuset på slike overganger tar jeg utgangspunkt i dette verket.

Adeline Virginia Stephen (heretter omtalt som Virginia, og som Woolf etter at hun giftet seg i 1912) ble født 25. januar 1882 i Hyde Park Gate 22 i Kensington i London. Hennes foreldre, Julia Prinsep Stephen og Leslie Stephen, hadde forbindelser til noen av viktoriatidens største og mest respekterte kulturpersonligheter og intellektuelle. Sammen fikk de fire barn, og Virginia vokste opp som nest yngst i en søskenflokk på åtte. Det britiske samfunnet rundt århundreskiftet var preget av store klasseskiller og viktige nyanser mellom ulike lag innenfor klassene, og Stephen-familien ble ansett for å tilhøre en ”lavere del av den øvre middelklasse”: «Faren, Leslie Stephen (1832-1904), var selv en fremstående litterat som utga en rekke bøker om filosofiske og litterære emner» (Ryall, 2011:25). Dette skulle prege Virginia både personlig og litterært. Hun begynte å skrive i svært ung alder. De tidligste brevene

hennes som er bevart, skrev hun som seksåring. I alt er det bevart 3800 brev fra henne, men det er først og fremst de detaljerte dagbøkene som er publisert (i en serie på fem)¹⁹ som gir oss innblikk i hennes tanker om både hverdagsliv og eksistensielle spørsmål fra svært ung alder av.

Huset som Woolf vokste opp i, beskriver hun selv som klaustrofobisk og trangt – på flere måter. Huset var høyt og smalt, og det ble etter hvert bygget på en ekstra etasje da familien ble større og Leslie Stephen trengte et eget arbeidsværelse. Ryall skriver at «hjemmets avtrykk på sinnet gjør det til en viktig ramme for fortolkningen av livet» (Ryall, 2011:27), og i *Sketch of the Past* (1939) skriver Virginia at barndomshjemmet representerer det dystreste ved viktoria-tiden. Mørke, tunge møbler, rød plysj, sorte vegger og dystre rom er omgivelsene hun vokser opp i. I *Sketch of the Past* kartlegger hun rommenes innhold og formål med antropologisk presisjon, og dette var rammen for det høyborgerlige, viktoriaanske familielivet, et liv som Ryall skriver er «oppretholdt av en nesten usynlig underklasse, der menn og kvinner nesten har separate, kulturelt definerte kjønnsbestemte roller, der familiemedlemmer fødes og dør hjemme, og der seksualitet er identisk med forplantning» (Ryall, 2011:28).

Denne tunge, mørke og klaustrofobiske beskrivelsen er stikk motsatt den hun gir av sommerhuset Talland House i utkanten av St. Ives i Cornwall. Her tilbrakte familien Stephen to til tre måneder hver sommer fra Virginia var baby og frem til hun var 13 år gammel. Ryall skriver:

Woolf kaller minnene om somrene i Cornwall «en broket, blandet katalog, lik korker som markerer et garn under vann» (*MB 139*). Både i romaner – først og fremst *To the Lighthouse* (*Til fyret*) fra 1927 – og i memoarer griper hun tilbake til disse minnene og deres underliggende betydning. I memoarene representerer Cornwall noe friskt, vitalt og levende som står som kontrasterfaring til det stivnede og hemmede viktoriaanske «familiesystemet» Woolf assosierer med Hyde Park gate 22. På mange måter er de to husene derfor en personlig versjon av den tradisjonelle motsetningen mellom by og land (Ryall, 2011:29).

Denne motsetningen og dobbeltheten kom til å prege Woolfs forfatterskap, og den vil bli et særlig viktig moment i min analyse av *To the Lighthouse*. Sommerhuset som var

¹⁹ Den første dagboken som er publisert skrev hun som 15-åring, og den består av sporadiske opptegnelser. Fra januar 1915 og frem til noen dager før sin død i 1941 skrev hun dagbok regelmessig. De retrospektive selvbiografiske tekstene, som ble utgitt under tittelen *Moments of Being*, spenner over mer enn 30 år.

omgitt av en stor og frodig hage og med utsikt til havet, var synonymt med frihet for den unge Virginia. I *Sketch of the Past* beskriver hun somrene i Talland House som noe mye mer intenst enn livet i byen, og hun skriver at det var den beste starten på livet man kan ønske seg – en start som ga varig verdi. Denne oppfatningen gir assosiasjoner til Lindgrens tanker og følelser angående den tapte barndommen sin, og begge forfatterens verker kan leses som et slags forsøk på å skrive seg tilbake barndomsparadiset, sterkt preget av nostalgi og en kompleks dobbelthet som uttrykker en melankolsk ensomhetsfølelse rundt tap og en svunnen tid.

Selv om minnene varte evig, så gjorde ikke barndomsparadiset det for Virginia. Foreldrene hadde lenge snakket om å si opp leieavtalen for sommerhuset, og da moren døde av giktfeber i 1895, ble det også året for familiens siste tur dit. Med morens død fikk Virginia sitt første sammenbrudd, og ifølge hennes egne dagboknotater klarte ikke 13-åringen å skrive på to år. Barndommen var nå brått over for den unge Virginia: «Det mest tragiske for henne selv og søsknene var derfor ikke at de hadde mistet sin mor, men at teatraliske viktorianske «sorgkonvensjoner» tok fra dem muligheten til å bearbeide tapet på sin egen måte» (Ryall, 2011:30). Flere forskere leser *To the Lighthouse* selvbiografisk som en bearbeiding av Woolfs eget tap (av både mor, søster og barndom), og ser dette da som romanens sentrale tema.

To år senere begynte Woolf å skrive dagbok igjen, og skildret hverdagen i hjemmet uten moren. Halvsøsteren tok over morens rolle, men giftet seg og døde kort tid etter. Nok en tragedie rammet altså familien, og Virginia tok igjen en skrivepause. Etter halvsøsterens død var det søsteren Vanessa og Virginia som tok over den kvinnelige omsorgsrollen og den praktiske styringen av hjemmet (Ryall, 2011:31). I *Sketch of the Past* skriver Virginia at hun ”skyr” årene mellom 1897 og 1904, og beskriver dem bare som syv ulykkelige år som vertinne og ansvarlig for farens husholdning. Søstrene måtte også ledsage halvbroren i Londons selskapsliv, noe Virginia så på som et påtrengende besvær (Ryall, 2011:32).

Samtidig som Virginia følte både forakt og avsmak for både miljøet, tiden og rollen hun hadde, har hun også beskrevet faren som sin litterære kilde. Hun følte selv at hun lignet ham, og har beskrevet sitt forhold til faren som ambivalent. Som tenåring studerte hun språk og historie på King’s College London, men det var faren som ga henne ubegrenset tilgang til engelsk litteratur og hele sin boksamling (Ryall, 2011:35). På mange måter ga han henne altså et grunnlag som hun kanskje ikke kunne vært foruten, men samtidig var det hans død i 1904 som ga henne frihet til å bli

forfatter. Etter farens bortgang ble Virginia nok en gang syk, og i mellomtiden organiserte søsteren flytting for søsknene til Bloomsbury, som den gang var et dårligere og mer bohemaktig strøk. Her ble de en del av den mye omtalte Bloomsbury-gruppen²⁰ som skal ha hatt stor påvirkning på Woolfs tanker og ideer.

Oppgjøret med viktariatiden slår sterkt inn i Woolfs forfatterskap, og fører til at hun selv påvirker samfunnsdebatten og den kulturelle utviklingen. Uansett hvor nyskapende Woolf kom til å bli, er hun sterkt preget av sin oppvekst, og hun «står som postviktorianer bokstavelig talt med ett ben i en tradisjonell britisk dannelseskultur og ett i en moderne og internasjonalt organisert avantgardisme» (Ryall, 2011:20). Dette er en dobbelthet som preger hele forfatterskapet hennes, og som kan være særlig viktig å være klar over under lesningen av *To the Lighthouse*.

3.2 *To the Lighthouse* – resymé og dialektikk

Som nevnt var Virginia Woolf sterkt knyttet til sommerhuset i Cornwall, og det er dette stedet hun til stadighet drømmer seg tilbake til. Sommerhuset ved kysten skulle også få stor betydning for en av hennes største romaner, *To the Lighthouse*, og dette er et element jeg mener er svært viktig for sammenligningen med Lindgren, da også hun har latt seg inspirere av sitt barndomshjem, -by og -minner. I *Virginia Woolf: An Inner Life* (2006) skriver Julia Briggs:

Returning once more in March 1921, she recognized it as the foundation of her imaginative life: 'Why am I so incredibly & incurably romantic about Cornwall? One's past, I suppose: I see children running in the garden. A spring day. Life so new. People so enchanting. The sound of the sea at night... & almost 40 years of life, all built on that, permeated by that: how much so I could never explain'. This was the vision that inspired *To the Lighthouse* (Briggs, 2006:58).

Denne visjonen som ga Woolf inspirasjon til å skrive en av sine største romaner, skal vise seg å være ganske parallell til visjonen Lindgren hadde for sin barnelitteratur. Ryall skriver at *To the Lighthouse* nærmer seg elegien i tematiseringen, men samtidig understreker den betydningen av det hverdagslige og prosaiske livet (Ryall, 2011:149). Jeg vil anta at de fleste litteraturvitere er godt med kjent *To the*

²⁰ Bloomsbury-gruppen var «an influential group of associated English writers, intellectuals, philosophers and artists [...] Their works and outlook deeply influenced literature, aesthetics, criticism, and economics as well as modern attitudes towards feminism, pacifism, and sexuality» (https://en.wikipedia.org/wiki/Bloomsbury_Group).

Lighthouse, men jeg finner det likevel nødvendig og ryddig å gi et kortfattet sammendrag av handlingsgangen før jeg undersøker ensomhetstemaet, som også vil bli nevnt underveis. Som en oppbygging til analysen vil fokuset være på dobbeltheten vi finner i handlingen.

I *To the Lighthouse* blir vi kjent med filosofiprofessoren Mr Ramsay og hans kone Mrs Ramsay, deres åtte barn og flere venner og bekjente som tilbringer to somre ved Isle of Skye i Skottland mellom 1910 og 1920. Romanen introduserer leseren for hele 18 karakterer, og den er inndelt tre deler: *The Window*, *Time passes* og *The Lighthouse*. Den ytre handlingen dreier seg om planleggingen og gjennomføringen av reisen til fyret som ligger på en liten øy utenfor sommerhuset. Dette utgjør en av narrativets hovedtråder. I pakt med modernismens litterære program, som det skal sies at Woolf var en foregangskvinne for, er imidlertid den indre konflikten viktigere enn den ytre.

I den første delen, *The Window*, strekker handlingen seg over bare noen timer, og fortellertiden er atskillig lenger enn historietiden. Handlingen finner sted en ettermiddag og kveld sommeren før første verdenskrig bryter ut, og romanen åpner med at Mrs Ramsay sitter i stuen sammen med sønnen James (nest yngst av åtte barn) og ser ut av vinduet på ektemannen på verandaen. Sønnen James har et sterkt ønske om en utflukt til fyret den påfølgende dagen, og moren vil så gjerne oppfylle hans ønske, som vi ser av romanens åpning:

‘Yes, of course, if it’s fine tomorrow,’ said Mrs Ramsay. ‘But you’ll have to be up with the lark,’ she added.

To her son these words conveyed an extraordinary joy, as if it were settled the expedition were bound to take place, and the wonder to which he had looked forward, for years and years it seemed, was, after a night’s darkness and a day’s sail, within touch. Since he belonged, even at the age of six, to that great clan which cannot keep this feeling separate from that, but must let future prospects, with their joys and sorrows, cloud what is actually at hand, since to such people even in earliest childhood any turn in the wheel of sensation has the power to crystalize and transfix the moment upon which its gloom or radiance rests, James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures from the illustrated catalogue of the Army and Navy Stores, endowed the picture of a refrigerator as his mother spoke with heavenly bliss. It was fringed with joy (Woolf, 2000:7-8).

Denne samtalen, om noe som kan virke som en hverdagslig utflukt, gir oss i ett bilde motsetningene og konflikten mellom Mr og Mrs Ramsay, som er gjennomgående for

hele romanen, her illustrert ved avstanden mellom ekteparet. Dialogen starter med et løfte – fra moren til sønnen – om en utflukt til fyret neste dag. Løftet viser også en mor og sønn som utgjør en tett enhet, og Mrs Ramsay fremtilles som en samlende skikkelse – noe hele første del av romanen understreker. Hennes løfte om å dra til fyret dersom været tillater det, bunner i ønsket om ikke å skuffe sønnen. Mr Ramsay derimot, med støtte fra gjesten Charles Tansley, bryter dette løftet nesten umiddelbart, og mener at seksåringen James tidlig må erfare livets ubehageligheter og skuffelser: «"But, said his father [...] "It won't be fine"» (Woolf, 2000:8). Denne konflikten om været handler altså om noe dypere enn været, og i *To the Lighthouse: the marriage of life and art – a student companion to the novel* (1987) skriver Alice van Buren Kelley: «But if part of the effect of this opening is to make the familiar strange, another is to lead us rapidly to the realization that we are being introduced to a conflict of views that needs resolving» (Kelley, 1987:28). Konflikten mellom ekteparet illustrer allerede her den gjennomgående kontrasten i romanen: mellom dag, lys og liv (her i første scene representert ved Mrs Ramsay) og et bevegelig språk – og mellom natt, mørke og død (illustrert ved Mr Ramsay) og et stillestående språk. Farens forsøk på å bryte opp denne enheten mellom mor og sønn, gjør også at sønnen James får et svært anstrengt forhold til sin far: «Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his fathers breast and killed him, there and then, James would have seized it» (Woolf, 2000:8). James sitt hat til og forakt for faren er sterke følelser, og dette sitatet er en av de første passasjene i boken som også kan gi assosiasjoner til et Ødipus-kompleks. I denne scenen skildrer den autorale fortelleren dialogen fra barnets synsvinkel, og dette viser frem nok en splittelse: James blir dratt mellom foreldrene, og han opplever en indre konflikt når aggresjon mot faren oppstår samtidig med avhengighet av og kjærlighet til moren.

Men til tross for den anstrengte stemningen Mr Ramsay skaper, representerer likevel denne første delen av romanen det hjemlige og trygge. I hjemmesfæren står Mrs Ramsay i sentrum, og hun står på mange måter som en motpol til fyret – som så langt er noe fremmed. De fleste karakterene ser på denne morsskikkelsen som noe hellig og godt, men likevel uttrykkes det at det finnes en mystikk rundt henne. Mrs Ramsay gjør sitt ytterste for å skjermes familiemedlemmene fra en verden hun frykter.

Sommerhuset fremstilles som et paradisi i hele denne første delen av romanen, og denne idyllen anstrenger Mrs Ramsay seg hardt for opprettholde. Et narrativt

klimaks er middagsselskapet, hvor Mrs Ramsay samler alle familiemedlemmer, venner og sommerhusets gjester. Det må sies å være den passasjen flest forskere har lagt størst vekt på, og da særlig med fokus på Mrs Ramsay som i starten fremstår som det samlende, og mange vil si det kvinnelige. I *Tapets poesi – kreativitet, tap og melankoli i Virginia Woolfs romaner* (1996) skriver Britt Andersen at i det Mrs Ramsay ankommer den noe forsinkede middagen, blir hun skildret på metaforisk vis som en herskerinne og en dronning, men idet hun setter seg ned ved bordet peker metaforene i retning adskilthet og isolasjon (Andersen, 1996:238). Og nettopp denne kontrasten (ensomhet/fellesskap) blir gjeldende også for Lily i den mye omdiskuterte scenen. Under middagen opptrer Lily som en slags observatør og bare ut fra dette ”grepet”, blir Lily allerede her sett på som en utenforstående, en som står alene: «Lily Briscoe watched her drifting into that strange no-man’s land where to follow people is impossible and yet their going inflicts such a chill on those who watch them that they always try at least to follow them with their eyes [...]» (Woolf, 2000:114). Gjennom hele middagen fungerer Lily på flere måter som noe utenforstående, og det er uvisst om hun ønsker å bli en del av det hun beskriver og føler:

Mrs Ramsay, Lily felt, as she talked about the skins of vegetables, exalted that, worshipped that; held her hands over it to warm them, to protect it, and yet, having brought it all about, somehow laughed, led her victims, Lily felt, to the altar (Woolf, 2000:137).

Det ligger en latent konflikt under samtalene i denne scenen, noe som kan være med på å forsterke både en samlende og en splittende følelse. Andersen skriver:

«Middagsscenen fremstiller et rituellet måltid, der familie og venner imiterer at de introjiserer et tapt objekt. Måltidet bidrar til at den smertefulle følelsen av adskilthet som ble konstatert av Mrs Ramsay i innledningen av scenen, overvinnes» (Andersen, 1996:246). Her klarer hun et lite øyeblikk å skape harmoni, trygghet og noe stabilt: «Some change at once went through them all, as if this had really happened, and they were all conscious of making a party together in a hollow, on an island; had their common cause against the fluidity out there» (Woolf, 2000:132). Dette harmoniske øyeblikket må sies å stå i kontrast til Mrs Ramsays tanker om middagsselskapet bare et par minutter (men flere sider) tidligere: «The room (she looked round it) was very shabby. There was no beauty anywhere. She forbore to look at Mr Tansley. Nothing seemed to have merged» (Woolf, 2000:113). Denne dobbeltheten og de raske

stemningsskiftene, som vi også finner i Lindgrens trilogi, er gjennomgående, og de peker frem mot et brudd.

Hele den første delen av romanen er forankret i Mrs Ramsays perspektiv, men dette perspektivet er også flertydig da den autorale fortellerstemmen uten forvarsel kan skildre fra en av de andre karakterenes perspektiv, for å så gå tilbake til Mrs Ramsays tanker og oppfatninger. Hun er aldri fysisk alene, og søker aldri utveier når hun opplever en situasjon som vanskelig, som for eksempel konflikten i åpningsscenen. Hun uttrykker vanskelige situasjoner sjeldent til de andre karakterene, og hun forlater heller aldri huset eller eiendommen, men vender seg innover i sine tanker. Lily Briscoe (som jeg vier et eget underkapittel til) er den eneste som klarer å se begge disse sidene av henne.

I den andre delen av romanen strekker handlingen seg over 10 år på få sider; handlingstiden er med andre ord mye lenger enn fortelletiden. Handlingen starter med at mørket senker seg, og romanens karakterer legger seg for kvelden etter at middagsselskapet er over. Men det skal vise seg å være mer enn en vanlig natt som gjør sitt inntog:

So with the lamps all put out, the moon sunk, and a thin rain drumming on the roof a downpouring of immense darkness began. Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness which, creeping in at keyholes and crevices, stole round window blinds, came into bedrooms, swallowed up here a jug and basin, there a bowl of red and yellow dahlias, there the sharp edges and firm bulk of a chest of drawers. Not only was furniture confounded; there was scarcely anything left of body or mind by which one could say 'This is he' or 'This is she' (Woolf, 2000:171-172).

Gjennom hele den andre delen er besjelede naturskildringer²¹ gjennomgående. Slike skildringer er også avgjørende for den allegoriske betydningen av denne delen som en skildring av første verdenskrig og dens ødeleggelser. Sommerhuset står nå tomt i 10

²¹ «Only through the rusty hinges and swollen sea-moistened woodwork certain airs, detached from the body of the wind (the house was a ramshackle after all) crept round corners and ventured indoors. Almost one might imagine them, as they entered the drawing-room, questioning and wondering, toying with the flap of hanging wallpaper, asking, would it hang much longer, when would it fall? Then smoothly brushing the walls, they passed on musingly as if asking the red and yellow roses on the wallpaper whether they would fade, and questioning (gently, for there was time at their disposal) the torn letters in the wastepaper basket, the flowers, the books, all of which were now open to them and asking, Were they allies? Were they enemies? How long would they endure?» (Woolf, 2000:172)

år, og det er bare vaskekonen, Mrs McNab, som er igjen der. Denne delen er en påfallende kontrast til den første delen, både språklig og tematisk, og tiden fremstilles som et upersonlig fenomen. De sentrale karakterene er nå bare tilstede gjennom Mrs McNabs minner, etterlatte gjenstander og opplysninger den autorale forteller gir leseren i noen parenteser. Det er gjennom disse parentesene leseren blir opplyst om de viktigste hendelsene i de sentrale karakterens liv på det diegetiske nivået. Første verdenskrig bryter ut, og gjennom tekstens parenteser får vi vite at både sønnen Andrew dør i kamp og at datteren Prue mister livet i barsel. Mrs. Ramsays liv går også bort, noe vi får opplyst på en svært kortfattet og saklig måte. På grunn av parentesbruken kan det virke som om disse hendelsene reduseres på en måte som antyder at enkeltmenneskers seire og nederlag, gleder og sorger, væren eller ikke-væren har liten betydning i den store sammenhengen (Ryall, 2011:142). Første verdenskrig skildres både direkte og allegorisk ved bruk av metaforer og ordvalg, og krigen er noe Woolf formidler på en noe ironiserende og kald måte for å uttrykke en slags bitter ironi: «A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous» (Woolf, 2000:181). Disse henvisningene kan også ses på som en parallell til Lindgren-trilogien, selv om det der er snakk om en annen krig. Disse lakonisk skildrede dødsfallene som er en følge av krigen, endrer hele strukturen i Ramsay-familien, på samme måte som første verdenskrig endret strukturen i hele Storbritannia. Mrs Ramsay dør og forsvinner ut av historien, samtidig som de viktorianske kjønnsrollene og levesettene forvitrer sakte men sikkert. Vi kan lese del to av romanen som både et brudd med og en bro mellom de to andre delene. Midtdelen er et brudd mellom to epoker, men denne delen fungerer også som et bindeledd mellom første og tredje del, og «fordi denne delen både oppsummerer tidens gang og fungerer som et kort avbrekk mellom to dager, gir den nesten inntrykk av at turen til fyret som planlegges i del I faktisk finner sted neste formiddag» (Ryall, 2011:130), selv om det altså tar ti år før den faktisk blir gjennomført. Dobbeltheten som vi fant i den første delen finner vi også i denne delen:

But dear, many things had changed since then (she shut the drawer); many families had lost their dearest. So she was dead; and Mr Andrew killed; and Miss Prue dead too, they said, with her first baby; but everyone had lost someone these years. Prices had gone up shamefully, and didn't come down again neither (Woolf, 2000:185).

Som hos Lindgren, skildres døden kortfattet og gjerne etterfulgt av noe trivielt, i dette tilfellet prisene som har steget. Denne kontrasten som går igjen gjennom hele romanen, gjør i dette tilfellet at dødsfallene virker lite betydningsfulle og menneskelige, en parallell til krigens brutale logistikk hvor individet ble utslettet i massedøden. Tapene som familien Ramsay opplever, kan også illustrere en ”død” for de viktorianske rollene som forsvant etter krigen, og som blant annet ble erstattet med en friere kvinnerolle (i dette tilfellet Lily Briscoe som overtar rollen som hovedperson i tredje del, i motsetning til i første del hvor Mrs Ramsay er den som står i sentrum for fremstillingen).

Det er ikke bare eksistensielle tanker som etterfølges av trivielle bemerkninger og opplysninger, som bygger opp under dobbeltheten; den språklige kontrasten til første og tredje del er også påfallende. Denne andre delen av romanen har et hurtig narrativt tempo, og med færre detaljerte skildringer og tankerekker: «Night after night, summer and winter, the torment of storms, the arrow-like stillness of fine weather, held their court without interference» (Woolf, 2000:183). De kjappe bevegelsene fremover gjør denne delen upersonlig. Om vi skal stole på Vindsetmos utsagn, er «overgangen mellom første og annen del av *Til fyret* et av de mest berømte brudd i en skjønnlitterær tekst» (Vindsetmo, 2003:80).

I tredje og siste del, ”The Lighthouse”, overtar Lily Briscoe Mrs Ramsays rolle som midtpunkt, narrasjonen går igjen i sakte tempo, og handlingen strekker seg over bare én dag. Den tredje delen kan leses som en slags ”nytt forsøk”, og åpner med at Lily våkner opp i sommerhuset igjen:

What does it mean then, what can it all mean? Lily Briscoe asked herself, wondering whether, since she had been left alone, it behoved her to go to the kitchen to fetch another cup of coffee or wait here. What does it mean? – a catchword that was, caught up from some book, fitting her thought loosely, for she could not, this first morning with the Ramsays, contract her feelings, could only make a phrase resound to cover the blankness of her mind until these vapours had shrunk (Woolf, 2000:197).

Spørsmålet Lily stiller her, repeteres flere ganger i denne delen av romanen – og vi kan lese det som et frempek mot visjonen hun får. Her returnerer de overlevende til sommerhuset, med samme visjon som for ti år siden: å gjennomføre turen til fyret.

Den gjennomføres av Ramsay (tidligere Mr Ramsay omtales som Ramsay etter Mrs Ramsays død) og de to yngste barna og skildres samtidig som Lily står på land. I *Fiksjon og film – narrative teori og analyse* (1993) tar Jacob Lothe for seg hvordan litterære tekster (i dette tilfellet *To the Lighthouse*) blir meningsbærende ut fra hvilken måte teksten er fortalt på. Han skriver at: «den slående romlege kvaliteten ved del 3 i høg grad skriv seg frå vekslinga i den autorale narrasjonen mellom to punkt: eit fastlagt punkt på land der Lily står og målar, og eit som er i rørsle på sjøen – båten på veg utover mot fyrtårnet. Denne vekslinga utgjer òg ei form for kontrapunktikk» (Lothe, 1993:237).

I starten av den tredje delen, ”The Lighthouse”, føler Lily seg fremmed når hun er tilbake ved sommerhuset. Hun vet ikke hva hun føler, og om hun i det hele tatt føler noe, vet hun ikke hvordan hun skal uttrykke det: «For really, what did she feel, come back after all these years and Mrs Ramsay dead? Nothing, nothing – nothing that she could express at all» (Woolf, 2000:197). Denne tankerekken fortsetter på neste side, og blir til tider avbrutt av forberedelsene til turen til fyret eller opplysninger om fortiden: «Mrs Ramsay is dead; Andrew killed; Prue dead too – repeat it as she might, it roused no feeling in her. And we all get together in a house like this on a morning like this, she said, looking out of the window - it was a beautiful still day» (Woolf, 2000:198-199). Lily veksler i denne sekvensen mellom et harmonisk og et urolig uttrykk. Opprinnelig skulle familien ha vært på vei ut til fyret denne morgenen, men reisen er forsinket fordi James og Cam ikke er klare og fordi Nancy glemmer å gi beskjed om smørbrødene. Dette gjør Ramsay rasende, og han mener reisen til fyret nå er bortkastet. Lily leter febrilsk etter forslag til hva de kan sende med til fyret, men hun kommer ikke på noen ting, ordene er tomme. I denne første delen av tredje del utspiller det seg to viktige konflikter: det oppstår en ”konflikt” mellom Ramsay og Lily (som jeg snart vil gå nærmere inn på), og Lily opplever også en indre konflikt hvor hun prøver å finne sammenhengen i alle bruddstykkene hun sanser denne morgenen: «Such were some of the parts, but how bring them together? she asked» (Woolf, 2000:199).

Maleriet som hun begynte på i første del, begynner hun på igjen i

denne tredje delen, et nytt forsøk på å fullføre og finne sammenhengen. Men det er først når hun hører Mr Ramsay fortelle om de tre dødsfallene at hun får en trang til å skape noe nytt.²²

Going to the Lighthouse. But what does one send to the Lighthouse? Perished. Alone. The grey-green light on the wall opposite. The empty places. Such were some of the parts, but how bring them together? she asked. As if any interruption would break the frail shape she was building on the table she turned her back to the window lest Mr Ramsay should see her. She must escape somewhere, be alone somewhere. Suddenly she remembered. When she had sat there last ten years ago there had been a little sprig or leaf pattern on the tablecloth, which she had looked at in a moment of revelation. There had been a problem about a foreground of a picture. Move the tree to the middle, she had said. She had never finished that picture. She would paint that picture now. It had been knocking about in her mind all these years. Where were her paints, she wondered? Her paints, yes. She had left them in the hall last night. She would start at once. She got up quickly, before Mr Ramsay turned (Woolf, 2000:199-200).

Maleriet har samme motiv, men i del tre er trekanten eller stedet hvor Mrs Ramsay og James satt, et tomt felt, som hun til slutt klarer å erstatte med noe annet. På denne måten klarer hun å gi form til noe som ikke lenger finnes, og dette kan illustrere følelsen av tap og melankolien som dermed oppstår. Tapet av Mrs Ramsay påvirker Lily i stor grad, og gjennom hele romanens tredje del ”snakker” hun til Mrs Ramsay (både høyt og med seg selv) som om hun fortsatt var til stede. Hun gir flere ganger uttrykk for at noe mangler, som oftest fremstilt som en negativ følelse, men også som en frihetsfølelse (nok en ambivalent følelse vi også finner hos Pippi). Denne følelsen av tap utvikler seg i tredje del til en fysisk smerte for Lily:

For how could one express in words these emotions of the body? express that emptiness there? (she was looking at the drawing-room steps; they looked extraordinarily empty.) It was one's body feeling, not one's mind. The physical sensations that went with the bare look of the steps had become suddenly extremely unpleasant. To want and not to have, sent all up her body a hardness, a hollowness, a strain. And then to want and not to have – to want and want – how that wrung the heart, and wrung it again and again! Oh Mrs Ramsay! (Woolf, 2000, 241).

²² Det samme trekket så vi hos Pippi-karakteren: det er først når Pippi når det såreste eller mest ensomme punkt at trengen til å skape (ofte en nye sannhet/realitet ved hjelp av løgn). Eksempler på dette er når hun finner den døde fuglen i skogen eller når det er like før Tommy blir spist av en hai – begge hendelsene bringer frem nye løgner for å styre unna/snu situasjonen.

Lily vil ikke løsrive seg følelsesmessig, hun vil ha en slags forbindelse. Denne tolkningsprosessen kan vi finne illustrert i maleriet hvor hun prøver å gjenskape et motiv, men hun vil ikke etterligne det. Denne bevisstheten kan også si noe om tidsperspektivet i tredje del av romanen: «Fremstillingen av Lily på plenen foran staffeliet sitt lokaliserer tekstens perspektiv i bevisstheten hennes på en måte som så å si samler hele tidsspennet i romanen. På den ene siden vender hun tankene bakover: «idet hun dyppet penselen i blå maling, dyppet hun den også i fortiden» (TF 173)» (Ryall, 2011:147). På den andre siden ser hun fremover, og retter oppmerksomheten mot ekspedisjonen ti fyret når hun ser bort på Mr Ramsay og barna. Denne distansen, både i tid og rom, fremmer en slags forsoning (Ryall, 2011:147). Gjennom hele romanen, men særlig i del tre er fyret, som Villa Villekulla hos Pippi, et felles referansepunkt. Begge både forener det atskilte og skaper et skille på samme tid, på samme måte som linjen Lily maler i bildet på slutten forener og skaper skille:

She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there. It was done; it was finished. Yes she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision (Woolf, 2000:281).

Som vi vet slutter tredje del av romanen med at Lily fullfører maleriet (på samme måte som Pippi i tredje del av trilogien fullfører sin reise), og hun får sin ”visjon”. Dette er øyeblikket hvor Lily innser at det er reisen i seg selv som betyr noe, og det er nettopp dette som gjør at hun klarer å fullføre maleriet. Et eksempel er at trinnene i bildet er tomme, men Lily har akseptert tomheten, og som Howard Harper skriver i *Between language and silence – the novels of Virginia Woolf* (1982): «It is ”blurred” because Lily sees it through her own tears. But her emotional involvement gives her vision a ”sudden intensity”, and guides her to the ”centre” for the final stroke of her brush» (Harper, 1982:158). Denne ensomheten og aksepten av ensomheten gir henne en skaperkraft som igjen kan opptre som en løsrivelse.

Harper oppsummerer romanens dialektikk på en ryddig og enkel måte, ved å ta for seg romanens tre deler:

Part I, entitled ”The Window” because its realm its perception, represent the phase of affirmation. So it is the longest part, is dominated by the consciousness of Mrs Ramsay, and culminates in her “triumph” over her husband. Part II,

“Time Passes”, represents the phase of negotiation. It is the shortest part, is dominated by an impersonal consciousness, and culminates beyond night and chaos in a tentative awakening. Part III, “The Lighthouse”, is enacted in a realm of consciousness dominated by the archetypal artist, Lily Briscoe, and culminates in the triumph of her vision, which synthesizes the worlds of Parts I and II (Harper, 1982:139).

Til tross for at romanens første del i all hovedsak er sett fra Mrs Ramsays perspektiv, og romanens siste del er forankret i Lily Briscoes, er det aldri noen av karakterene som har fortellerstemmen. Vi klarer aldri helt å lokalisere fortelleren i romanens fremstilte verden, og når leseren hele tiden møter skiftende perspektiver²³, er det all grunn til å kalle fortelleren aural. Det kan virke som om denne fortelleren har tilgang til alle karakterenes tanker og indre liv, og klarer å formidle dette i en indirekte diskurs. Men det er ikke bare skiftningen av perspektiv som gjør fortelleren aural, også «bruk av ironi, distanse og sympati er bestemmende for det inntrykket leseren får av de ulike posisjonene» (Andersen, 1996:217). Woolf utvikler en form for aural narrasjon, som ofte forbindes med personal narrasjon, altså at fortelleren er sterkt relatert til en karakters perspektiv (Lothe, 1994:213), noe som også kan sies å være gjeldene for fortelleren i Pippi-trilogien.

At den narrative tiden har et vekslende tempo, viser at romanen problematiserer oppfatningen av tid (Andersen, 1996:207). Tiden og tidsfremstillingen splittes og problematiseres også innad i de enkelte delene, for eksempel i del to hvor livet i sommerhuset skildres når vaskekonen Mrs Nabb og hennes praktiske gjøremål er i fokus, samtidig som sentrale opplysninger om de andre karakterene som befinner seg andre steder i verden, gis i parenteser. Det samme skjer i tredje del hvor fokuset veksler mellom familien i båten på vei ut til fyret, og Lily som står på land²⁴. I sin narrative analyse av romanen skriver Lothe at romanen

²³ (*I Between language and silence. The novels of Virginia Woolf* (1982) undersøker Howard Harper den narrative bevisstheten i blant annet *To the Lighthouse*. I innledningen skriver han at Woolfs romaner kan enkeltvis bli sett på som ”spor” som til sammen utgjør en ”verden”. Gjennom utforskningen av disse kan vi da finne de narrative særtrekkene i hennes skrivekunst: «In that realm of style the narrative consciousness can bring into being something that never existed before – and thus experiences the joy of discovery» (Harper, 1982:1).

²⁴ «‘Where are they now?’ Lily thought, looking out to sea. Where was he, that very old man who had gone past her silently, holding a brown paper parcel under his arm? The boat was in the middle of the bay. They don’t feel a thing there, Cam thought, looking at the shore, which, rising and falling, became steadily more distant and peaceful. Her hand cut a trail in the sea [...]» Woolf, 2000:246).

problematiserer strukturert tid og utforsker en alternativ tidsstruktur gjennom sin egen diskurs. Han skriver at «den innsikta forteljaren har i tankar, kjensler og assosiasjonar hos personane er avgjerande for den fleksibiliteten og variasjonen i perspektiv som denne innsikta er korrelert med» (Lothe, 1994:217). Woolf viser på denne måten at selve hendelsen og subjektive inntrykk av selve hendelsen ofte er forskjellige. Disse forskjellige inntrykkene problematiserer spørsmål om identitet og stabilitet i menneskelige forhold (Lothe, 1994:271).

3.3 Lily Briscoe og dobbeltheten

Jeg skal nå rette oppmerksomheten mot Lily Briscoe, ettersom hun kan sies å være romanhandlingens viktigste bærer av ensomhetstemaet. Dette fordi hun er en observatør, og står hele tiden på siden av familien og det som skjer i sommerhuset. Hun fremstilles som både nytenkende, moderne og liberal – og har på dette vis likhetstrekk med Pippi. Som vi har sett så langt, dras også Lily ofte mellom to motsetninger i flere tilfeller – og på den måten har hun lett for å bli oppfattet som en som står alene og utenfor.

Lily Briscoe står flere ganger for det stikk motsatte av verdiene, holdningene og egenskapene til Mrs Ramsays (som flere har sett på som hovedpersonen i romanen). Hun er profesjonell kunstner og ugift kvinne, og den eneste kvinnelige karakteren i romanen som har ”et eget prosjekt”, et arbeid å falle tilbake på. Sett i historisk kontekst opptrer Lily rebelsk, hun er selvstendig, hun er ugift til tross for at Mrs Ramsay har et sterkt ønske om at hun skal bli gift, og hun er maler til tross for at Charles Tansley mener at kvinner ikke kan male. I del 2, *Time Passes*, ti år etter Mrs Ramsays død, husker Lily fortsatt fruens oppfordring om ekteskap, og ironiserer over hennes konservative verdier: «We can over-ride her wishes, improve away her limited, old- fashioned ideas. She recedes further and further from us» (Woolf, 200:269). Lily har de samme tankene om ekteskap og samfunnets forventninger gjennom hele romanen, men hun har likevel en kompleks dobbelthet i forhold til temaet: «Lily Briscoe, like her author, rejects Mrs Ramsay’s gospel of love and marriage, yet at the same time she could recognize its appeal, could ‘feel violently two opposite things at the same time’» (Briggs, 2005:172). Disse fordømmene og forventningene hun har om både ekteskap og om livet alene, kan være med på å påvirke de andre karakterenes oppfatning av henne og hennes ”lave”

status²⁵ i romanen. Dette igjen påvirker både selvbildet og konsentrasjonen, og gjør det av og til vanskelig for henne å arbeide med maleriet: «And it was then too, in that chill and windy way, as she began to paint, that there forced themselves upon her other things, her own inadequacy, her insignificance» (Woolf, 2000:14).

3.3.1 Androgyn skjønnhet

Når det gjelder Lilys utseende, har Woolf også på dette punkt valgt å gjøre henne noe ukonvensjonell (nok en parallell til Pippi), og dette er med på å gi de andre karakterene en ikke alltid like seriøs oppfatning av henne:

Only Lily Briscoe, she was glad to find; and that did not matter. But the sight of the girl standing on the edge of the lawn painting reminded her; she was supposed to be keeping her head as much in the same position as possible for Lily's picture. Lily's picture! Mrs Ramsay smiled. With her little Chinese eyes and her puckered-up face she would never marry; one could not take her seriously; but she was an independent little creature, Mrs Ramsay liked her for it, and so remembering her promise, she bent her head (Woolf, 2000:25).

I tillegg til dette vet vi at Lily Briscoe alltid har på seg fornuftige sko til å male i, samt med seg en grå kjole som hun bruker til middagen. Susan Dick skriver i *Literary realism in Mrs Dalloway, To the Lighthouse and To the Waves* at Mrs Ramsay: «finds her 'skimpy', especially in contrast to "golden-reddish-girls" like Minta Doyle, "who didn't "scrape their hair off" (p.84). Her appearance links her to Carmichael, the other artist figure in the book. His 'yellow', 'smoky vague green' eyes (p. 12, 151) are, like Lily's unusual among this cast of predominantly blue-eyed characters» (Dick, 2000:58). Utseendet som Woolf har gitt Lily, langt fra det klassiske skjønnhetsidealet, kan være et uttrykk på flere forskjellige forhold. Det kan blant annet leses som at Lily gjennom hele romanen prøver seg frem, på jakt etter en rolle som har plass til henne, men som ennå ikke finnes. Flere steder i romanen ser vi at Lily etterstreber tradisjonelle kvinnelige idealer:

Surely she could imitate from recollection the glow, the rhapsody, the self-surrender she had seen on so many women-faces (on Mrs Ramsay's for instance) when on some occasion like this they blazed up – she could remember

²⁵ Mrs Ramsay om Lily: «There was in Lily a thread of something; a flare of something; something of her own which Mrs Ramsay liked very much indeed, but no man would, she feared» (Woolf, 2000:140,141).

to look on Mrs Ramsay's face – into a rapture of sympathy, of delight in the reward they had, which, though the reason of it escaped her, evidently conferred on them the most supreme bliss of which human nature was capable (Woolf, 2000:204).

Hun prøver å leve opp til en rolle hun ikke synes passer, og derfor oppstår denne ambivalente følelsen rundt skjønnhet og utseende. Julia Briggs (2005) skriver: «Lily, like her author, makes up scenes while she is working, and, like her author she is 'tunnelling her way into her picture, into the past'» (Briggs, 2005, 178), noe som også forklarer Lilys forhold til det nye og det gamle, til fortid og fremtid. I biografien *Virginia Woolf* (2003) skriver Bjørg Vindsetmo at Woolfs generasjon på flere måter slet med å finne seg til rette i en ny rolle etter krigen: «Kvinneidealet forandret seg dramatisk. Fram til århundreskiftet skulle kvinnen være følsom, svakelig og forfinet. Med 1. verdenskrig fødtes «den nye kvinnen»: frimodig, sterk, androgyn og kortklippet» (Vindsetmo, 2003:77), en sterk kontrast til den strenge, viktorianske oppdragelsen Woolf fikk. Mot slutten av romanen reflekterer Lily over definisjonen av skjønnhet:

But beauty was not everything. Beauty had its penalty — it came too readily, came too completely. It stilled life — froze it. One forgot the little agitations; the flush, the pallor, some queer distortion, some light or shadow, which made the face unrecognizable for a moment and yet added a quality one saw for ever after. It was simpler to smooth that all out under the cover of beauty (Woolf, 2000:265).

Lilys definisjon av skjønnhet må sies å bryte med de andre karakterenes oppfatning, som ofte vektlegger ytre skjønnhet, og dette er også et trekk som kan beskrive henne som revolusjonerende med tanke på sin samtids idealer. I *Feminist literary criticism. Theory and practice* (1985) undersøker Toril Moi *To the Lighthouse* ut fra Kristevas feministiske perspektiv, og hun skriver at romanen illustrerer

«the destructive nature of a metaphysical belief in strong, immutably fixed gender identities – as represented by Mr and Mrs Ramsay – whereas Lily Briscoe (an artist) represents the subject who deconstructs the opposition, perceives its pernicious influence in society, and tries as far as possible in a still rigidly patriarchal order to live as her own woman, without regard for the crippling definitions of sexual identity to which society would have her conform» (Moi, 1985:141-142).

Ifølge Moi er Lily et symbol på det androgyne, og måten hun kombinerer det maskuline og det feminine på, gjør at hun sympatiserer og interagerer med både Mr og Mrs Ramsay med sine henholdsvis rasjonelle og sympatiske sider.

3.3.2 Forhold til mor- og farsfiguren

Lilys oppfatning av og forhold til Mrs Ramsay er som alt annet ved hennes karakter, motsetningsfylt. Hun både elsker og beundrer henne, men oppfatter henne på ingen måte som noen norm for alle kvinner. Hun ønsker både nærhet og avstand, og dette kommer klart frem når hun arbeider med maleriet: «How then did it work out, all this? How did one judge people, think of them? How did one add up this and that and conclude that it was liking one felt, or disliking? And to those words, what meaning attached, after all?» (Woolf, 2000:22). Lily opphøyer morsfiguren, men kommer også stadig med innvendinger mot henne, og ser på henne som både gammeldags og litt stakkarslig. På den annen side tar ikke Mrs Ramsay Lily seriøst som kunstner heller, og ser heller et potensielt ekteskap for henne som det vesentligste. Men Lily representerer en gruppe unge, kvinnelige kunstnere som i tiden like før første verdenskrig ville kvitte seg med amatørstempelen og utforske sitt eget kvinnelige uttrykk (Ryall, 2011:140).

Det er likevel liten tvil om Lilys beundring for – og identifisering med – Mrs Ramsay. I tredje del når Mrs Ramsay er død, levendegjør Lily henne ved hele tiden snakke å til henne (i indre monologer) som om hun fortsatt var til stede (i sommerhuset). Hun uttrykker ofte et savn og en sorg over tapet, men dette er ikke helt representativt for hennes følelser for henne. Nok en gang har Lily en kompleks og dobbel oppfatning:

[...] Oh, the dead! she murmured, one pitied them, one brushed them aside, one had even little contempt for them. They are at our mercy. Mrs Ramsay has faded and gone, she thought. We can over-ride her wishes, improve away her limited, old-fashioned ideas. She recedes further and further from us. Mockingly she seemed to see her there at the end of the corridor of years of saying, of all incongruous things, 'Marry, marry! (sitting very upright early in the morning with the birds beginning to cheep in the garden outside). And one would have to say to her, It has all gone against your wishes. They're happy like that; I'm happy like this. Life has changed completely. At that all her being, even her beauty, became for a moment, dusty and out of date (Woolf, 2000:235-236).

Med en ironisk tone uttrykker Lily altså at hun kjenner en slags frihet ved at Mrs Ramsay er borte. Dette forholdet mellom frihet og avhengighet finner vi også hos Pippi, særlig i hennes forhold til faren (Det er først når han er borte at hun kjenner seg fri, samtidig som hun hele tiden refererer til ham når han er på sjøen).

Når det gjelder Lilys forhold til Mr Ramsay, er også det, ikke overraskende tosidig. Som oftest uttrykker hun forakt og avsky (som de fleste andre karakterene) for denne farsskikkelsen, men samtidig identifiserer hun seg med ham og hans arbeid, og tenker ofte på det som noe ”hellig”: «Oh but’, said Lily, ‘think of his work!’» (Woolf, 2000:33). Som nevnt tidligere, oppstår det to konflikter i tredje del, hvor Lilys indre konflikt oppstår fordi hun ønsker å male (i et forsøk på å skape en helhet, fullføre det som har vært i bevisstheten hennes i alle disse årene), men hun føler seg truet av Ramsay som hindrer henne i arbeidet: «He made it impossible for her to do anything» (Woolf, 2000:200). Lily føler, både på et konkret og allegorisk plan, at Ramsay står i veien for henne. Han stiller krav til henne som hun ikke kan oppfylle, og hun kjenner selv en mangel på sympati:

That man, she thought, her anger rising in her, never gave; that man took. She, on the other hand, would be forced to give. Mrs Ramsay had given. Giving, giving, giving, she had died – and had left all this. Really, she was angry with Mrs Ramsay. With the brush slightly trembling in her fingers she looked at the hedge, the step, the wall. It was all Mrs Ramsay’s doing. She was dead (Woolf, 2000:202-203).

Fra Lilys synsvinkel har han en umettelig hunger etter bekreftelse og sympati som hun bare ønsker skal forsvinne. At hun ikke klarer å tilfredsstille disse behovene, gjør at hun føler at hun ikke klarer å leve opp til både egne og andres forventninger til hennes kjønn: «It was immensely to her discredit, sexually, to stand there dumb» (Woolf, 2000:206). Til tross for at vi i svært stor grad får et mye større innblikk i Lilys indre verden enn i Pippis, kan deres holdninger og følelser for paternalistiske menn lett sammenlignes. Men der Pippi driver gjøn og harselerer på det groveste, bruker Lily en mer diskré form for ironi:

His immense self-pity, his demand for sympathy poured and spread itself in pools at her feet, and all she did, miserable sinner that she was, was to draw her skirts a little closer to her ankles, lest she should get wet. In complete silence

she stood there, grasping her paint brush. [...] ‘What beautiful boots!’ she exclaimed (Woolf, 2000:207).

I passasjen ovenfor føler Lily at Mr Ramsay forstyrrer hennes arbeid med maleriet ute i hagen med sitt nærvær. Han nærmest ”lusker” rundt henne og ber om sympati på en intens, men diskret måte. Hun klarer ikke å gi ham hva han ber om, og svarer på det hele med en kommentar om støvlene, sannsynligvis med intensjon om å ironisere over eller latterliggjøre ham. At hennes intensjoner med kommentaren om støvelen ikke er oppriktige og gode, vet vi ut fra hvordan hun tidligere i passasjen har uttrykt forakt ovenfor ham. Idet hun svarer, føler seg med ett skamfull over kommentaren, men samtidig har den ikke den virkningen Lily forventer: Ramsay blir både stolt og glad, og han får en aldri så liten opptur i sin avhandling om støvlene. Han ber henne se på og fikse støvlene hans, og i det øyeblikk han ber Lily knytte en knute på den ene støvelen sin og hun bøyer seg ned, blir hun overveldet av sympati for ham. Hun føler nå en tomhet; sympatien han ville ha frem kom, men nå har ikke Ramsay lenger det samme behovet. Lily føler seg både ensom og avvist. Igjen befinner hun seg i et grenseland, i en brytning: Hun ønsket å såre, men angret sekundet etter. Når hun endelig er følelsesmessig klar for å gi Mr Ramsay bekræftelse, avviser han henne, og hun ender opp såret.

Der hvor Pippi har et ambivalent forhold til sin far (som hun aldri klarer å velge eller velge bort), har Lily tydeligvis det samme ambivalente forhold til Ramsay. Videre i tredje del av romanene, etter at Ramsay, Cam og James har forlatt sommerhuset for å dra til fyret, er Lily fortsatt preget av hendelsen jeg nettopp omtalte. Hun føler fortsatt at Ramsay står i veien for arbeidet, men denne gangen fordi hun fortsatt er tynget av sympatien hun aldri klarte å vise ham: «There he sits, she thought, and the children are quite silent still. And she could not reach him either. The sympathy she had not given him weighed her down. It made it difficult for her to paint» (Woolf, 2000:230). Det er først når Ramsay er ute av syne, at Lily finner en ro som gjør at hun klarer å fullføre maleriet.

3.3.3 Brudd mellom ytre og indre følelser

Som vi så ovenfor, finner Lily det vanskelig å uttrykke følelser, i hvert fall ovenfor enkelte personer, men hun gjør det likevel på en indirekte og ironisk måte. Når hun en sjelden gang brister, tenker hun mer på hva andre tenker enn hva hun selv føler:

«'Mrs Ramsay!' Lily cried, 'Mrs Ramsay!' But nothing happened. The pain increased. That anguish could reduce one to such a pitch of imbecility, she thought! [...] Heaven be praised, no one had heard her cry that ignominious cry, stop pain, stop! She had not obviously taken leave of her senses. No one had seen her step off her strip of board into the waters of annihilation» (Woolf, 2000:244).

Denne reaksjonen, en slags forsvarsmekanisme og et håp om ikke å tape ansikt, kan lett sammenlignes med scenen hvor Pippi nekter for at hun gråter når hun sørger over en død fugl hun finner i skogen. Det kan virke som om hun ikke ønsker å gi noen tilgang til sitt indre følelsesliv, men det er først når hun er alene (de andre er på vei til fyret og Mr Carmichael sover) at hun omfavner ensomheten: «It was all in keeping with this silence, this emptiness, and the unreality of the early morning hour» (Woolf, 2000:258). Når Lily mot slutten av tredje del står på land og betrakter båten som blir mindre og mindre, får hun den samme følelsen hun får en grytidlig morgen, når livet er det hun selv beskriver som uvirkelig:

It was a way things had sometimes, she thought, lingering for a moment and looking at the long glittering windows and the plume of blue smoke: they became unreal. So coming back from a journey, or after an illness, before habits had spun themselves across the surface, one felt the same unreality, which was so startling; felt something emerge. Life was most vivid then. One could be at one's ease (Woolf, 2000:258-259).

Det kan se ut til at dette levende øyeblikket som hun beskriver som uvirkelig først oppstår etter at hun har opplevd noe urolig, noe hun også beskriver seg selv som: «[...] she with her impulses and quickness [...]» (Woolf, 2000:268), nok et karaktertrekk som kan minne om Pippis.

Også Lilys oppfatning av og forhold til det å være alene er tosidig, som Pippis (som alltid er opptatt av at vennene må gå, for at de skal kunne komme tilbake igjen. Hun må altså være alene for så å kunne ønske å ikke være alene): «So they're gone, she thought, sighing with relief and disappointment» (Woolf, 2000:212). Denne dobbeltheten rundt det å være alene finner vi flere steder i romanen, men den kommer spesielt godt til uttrykk i tredje del.

Tansley's ord om at kvinner verken kan skrive eller male repeteres i Lilys hode flere ganger, hun blir åpenbart påvirket og usikker av det samtidig som hun aldri gir opp sin lidenskap for og jakten på sin visjon. Hun inntar en slags forsvars- og

kampposisjon: «Can't paint, can't write, she murmured monotonously, anxiously considering what her plan of attack should be» (Woolf, 2000:215). På mange måter går Lily ut i en kamp, selv om hun ytre sett er den mest statiske av dem alle (vi blir ikke opplyst om at noe skjer med henne i del 2, og hun forblir i sommerhuset når de andre drar til fyret i del 3).

3.3.4 Kreativ bearbeiding

Maleriet er allerede nevnt som et sentralt punkt i narrasjonen, Lilys største ønske er å fullføre dette. Veien dit fører henne dypt inn i skapelsesprosessen, og hun mister delvis kontakt med virkeligheten omkring seg underveis. Hun er tro mot sin lidenskap og gir seg ikke før hun ti år senere, ved hjelp av en observasjonsevne på et helt annet nivå enn de andre karakterenes, klarer å forene de ulike elementene og bruddstykkene. Og som flere trekk hos Lily, er også maleriet todelt.

Lily gir uttrykk for en morslengsel og et intenst ønske om å forenes med Mrs Ramsay: I første del av romanen prøver hun å se for seg mor og barn som en enhet idet hun maler Mrs Ramsay og sønnen James som en fiolett trekant i maleriet. Både i bildet og i romanen er gjennomgangstemaet forsoning – og forening – av den mannlige og kvinnelige sfære, og hvordan de kan berike og ikke bekjempe hverandre. I den første delen er det kvinnelige og det mannlige forankret i to separate verdener, hvor den kvinnelige verdenen representeres av Mrs Ramsay og Lily Briscoe.

Lily klarer å erkjenne sorgen og savnet av Mrs Ramsay i tredje del, men uten å flykte fra disse følelsene eller legge dem over på andre. Hun oppnår dette gjennom arbeidet med maleriet: «Slik makter kunsten og kunstneren å gjøre fru Ramsay levende og nærværende igjen – først i hukommelsen og så i kunstverket» (Vindsetmo, 2003:114). Det sentrale elementet i Lilys maleri er den fiolette trekanten, og hun sier selv at den skal forestille Mrs Ramsay som leser for sønnen James. Den er ifølge Lily med i bildet fordi noe lyst i det ene hjørnet krever noe mørkt i det andre. Hun maler den fiolette trekanten uten at det skal ligne en avbildning av de to personene, men heller ha en symbolsk betydning. (Ifølge Ryall kan dette leses som et kritisk oppgjør med viktoriatidens sentimentaliserende fremstillinger av moderskapet.) Det kan også leses som Lilys egen ”avbildning” som bare hun kan se, og på denne måten kommer hun nærmere å forevige det tapte.

Woolf vurderte som sagt å kalle romanen en *elegi*, altså en klagesang

eller et klagedikt som blir skrevet i anledning et dødsfall. Den er et forsøk på å vinne tilbake det tapte, og den beskriver ofte en reise over sjøen²⁶ – akkurat som i romanen. Tap fører ofte med seg en splittelse, og ifølge Andersen er forsøket på å hele denne splittelsen, både estetisk og psykisk, et typisk modernistisk trekk. Som sagt vurderte Woolf å kalle romanen en elegi, og Andersen skriver at «en elegi synges i et forsøk på å vinne tilbake eget liv, det som kan være truet når de en er nært knyttet til blir borte» (Andersen, 1996:202). I dette tilfellet erstatter Lily sangen med kunsten i forsøket på å overvinne tapet, og det kan diskuteres om Woolf selv bruker litteraturen til å seire over sitt eget tap av moren. Når Lily på siste side av romanen oppnår sin visjon, kan vi altså si at elegien er vellykket og eget liv er vunnet tilbake. «Den (romanen) framstår som en bearbeiding og en sublimering av melankoli og lengsel etter et tapt morsobjekt. Gjennom «reparasjonsarbeidet» lykkes forfatteren i å skape en mangestemt og kompleks tekst, der stemmene er føyd sammen i et ikke-hierarkisk mønster» (Rønning, 1996:17).

3.4 Det metaforiske nivået

Metafornivået i romanen uttrykker det som ligger fjernt fra hverdagen og det konkrete som skjer i løpet av dagen. «Similen, som er den varianten av billedspråket som Woolf benytter mest, skaper en glidning mellom sammenligningsledd fra forskjellige virkelighetsområder» (Andersen, 1996:231), og ord som ”as” og ”like” binder sammen disse overføringene. Raske stemningsskifter, det maskuline mot det feminine, setninger som strekker seg over en halv side og trivielt snakk om hverdagslige detaljer – har vi sett går igjen gjennom hele romanen. På samme måte som i Pippi-trilogien møter leseren hyppige kontraster. Drabble skriver:

The novel itself is structured round a series of images which suggest the strife between permanence and evanescence (the lighthouse itself, the lost brooch the boar's skull, the body preserved in peat, the work of art, the dinner table), and Woolf's prose captures the extraordinary pulsing and momentary vacillations and vibration between stability and flux, the momentary and the eternal, the trivial and the grave in daily life (Drabble, 2000:xvii).

Dette skillet mellom det flyktige og det varige er særlig påfallende og gjennomgående, og spørsmålet om tid er sentralt for også å kunne forstå nostalgien og

²⁶ <http://www.nrk.no/nyheter/bakgrunn/portretter/907652.html>

ensomheten i romanen – måten den autorale fortelleren gjennom de ulike karakterene hele tiden ser tilbake på en tapt tid, fremkaller en nostalgisk stemning, i særlig grad hos Lily (og Mrs Ramsay). Samtidig finner vi en rekke repetisjoner, som kan være med på å lede frem mot et brudd. I romanen finner vi disse repetisjonene hyppigst i forbindelse med kontrastene lys og mørke, vann og land. Disse kontrastene fremtrer ofte i naturskildringer, eller i naturmetaforer, nok en likhet med Pippi-trilogien. Andersen skriver at «den symbolske reisen mellom land og vann, og mørke og lys, er selve den bevegelsen som settes i scene i romanen, og som romanens tittel introduserer» (Andersen, 1996:221). Repetisjoner finner vi også i hyppig brukte utsagn som når Lily Biscoe spør: ”What does it all mean?”, eller Mr Ramsays frase ”We perish each alone”.

Naturskildringene er ikke bare sentrale som repetisjoner, men også som metaforer. Den mest nærliggende i forhold til Pippi-trilogien – men også den mest repeterte i romanen – er havet. Både for Mrs og Mr Ramsay er havet noe flytende og ustabilt, og det minner Mrs Ramsay om at livet er kort og ustadig. For Lily derimot er havet noe skapende og ekstatisk, noe som gir en slags ”flyt”: «And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm and the strokes another, and all were related» (Woolf, 2000:). Det flytende kan ses på som en kilde til kreativitet, og også som noe grenseløst. For Woolf selv var havet noe som ga henne en følelse av uendelighet og av hvor lite mennesket er i forhold til naturen og elementene. «Havet og «vannets element» var livgivende og nærende og det som bar hennes lille, usikre farkost gjennom alle stormer, men det stod også for dekonstruksjon og kaos og lengsel mot de store dyp, der hvor alt er ensomt og stille og dødt» (Vindsetmo, 2003:23).

Som en kontrast til det flytende finner vi det eneste som forholder seg uforandret gjennom hele romanen: fyret (og det samme gjelder for Pippi-trilogien hvor Villa Villekulla opptrer som det faste holdepunktet). Noen ganger beskrives fyret som veldig nært, men andre ganger skildres det som en fjern lysstråle. Fyret sender ut lys, og lyset er naturligvis synligst når det er natt. Målet om å nå frem til fyret nås ikke før i romanens slutt, og lyset kan erfares som noe forsonende, som Harper skriver om Lilys kunst: «Lily, the artist, perceives that darkness in Mrs. Ramsay, and in life. Her work explores and expresses both the darkness and the light. Both are required for “vision”» (Harper, 1982:). Nettopp disse kontrastfylte naturmetaforene er nok et uttrykk for det melankolske. Andersen skriver: «kontrasten

mellom de ulike sekvensene kan leses som et uttrykk for en klassisk melankoliforståelse, som viser dobbeltheten i det melankolske temperamentet, der lyset motsvares av et mørke som må overvinnes for å gjenvinne lyset» (Andersen, 1996:235)).

3.5 Tap og dialektisk ensomhet

Det kan være vanskelig å snakke om ensomhet, uten å komme inn på melankoli, da de to sinnstilstandene har flere fellestrekk. I *Om melankoli* (1997) undersøker Kjersti Bale melankoliens ulike uttrykk i kunst og litteratur. Et av uttrykkene som dominerer den melankolske sinnstilstanden, er dobbeltheten. Denne dobbeltheten hos subjektet (både Lily og Pippi) kan vi konstatere som et dialektisk problem siden dobbeltheten i selvet går igjen i hele Pippi-trilogien, og hos Lily gjennom hele romanen. Bale skriver at «melankolikerens moralske selvbepreidelser avdekker et strukturelt aspekt ved hans eller hennes jeg: det er splittet. Melankolikeren har tapt et elsket objekt hevder Freud» (Bale, 1997:200). Heller enn å hengi seg kjærlig til et nytt objekt, vil melankolikeren trekke seg tilbake til og innover i jeget og identifisere seg med det tapte objektet: «Konflikten mellom jeget og den elskede personen er hos melankolikeren omformet til splittelse innen jeget mellom en del som står for jeget kritiske aktivitet, og én som er endret gjennom identifikasjon» (Bale, 1997:200). Dette kommer til uttrykk flere ganger hos Lily når hun med korte mellomrom uttrykker både glede, frihet og sorg over at Mrs Ramsay er gått bort.

I *Svart Sol* (1987) beskriver Julie Kristeva melankoli på freudiansk vis (basert på artikkelen *Trauer und Melancholie* (1915)), og derfor bruker hun begrepene depresjon og melankoli om hverandre. Ifølge Freud er sorg en reaksjon på et tap av en elsket person, og all energien som tidligere ble brukt på kjærlighet til objektet, blir nå brukt på bearbeiding av sorgen. Over tid vil denne sorgen kunne omformes, i dette tilfellet ved hjelp av den kreative skaperkraften som fører til kunst, i andre tilfeller overføres til et nytt objekt. Melankolien oppstår også som en reaksjon på et tapt objekt, men objektet er her mer uklart, og tapet har lett for å identifiseres med selvet – slik at det oppleves tomt. Og det er her denne splittelsen oppstår, som for eksempel kommer tydelig til uttrykk hos Lily i hennes oppfatning av og forhold til Mrs Ramsay.

Om Kristeva skriver Bale at melankolien fremkommer av visse kunstneres kreativitet, men hun trekker likevel ingen paralleller mellom forfatterens melankoli og den vi kan finne i litteraturen: «Litteratur er for henne et terapeutisk middel som bidrar til forfatterens, og leserens, *katharsis*, til renselse for melankoli» (Bale, 1997:196). Ved bruk av allegorier og metaforer kan denne fremstillingens retorikk brukes, noe som gjør seg sterkt gjeldende i denne romanen, og kanskje særlig hos Lily. Et eksempel er det mye omdiskuterte maleriet, hvor hun maler den fiolette trekanten som et bilde på det som er tapt og savnet.

3.5.1 Psykoanalytisk melankoli: Sigmund Freud og Melaine Klein

Det kan sies – og er sagt – mye om Woolfs forhold til Freud og psykoanalysen. Jeg har ikke foretatt noen psykoanalytisk lesning av *To the Lighthouse*, men hans teorier om melankoli er ikke til å komme utenom i en analyse av dette verket, når vi har Lily Briscoe i fokus. Britt Andersen kobler Woolfs taps- og melankolitematikk til Freuds artikkel *Trauer und Melancholie* (1917), hvor han sammenligner sorg og melankoli med utgangspunkt i at de begge oppstår som reaksjoner på et tap. Han knytter altså melankoli til tapet av et objekt, men dette tapet innebærer ikke nødvendigvis død: «In one set of cases it is evident that melancholia too may be the reaction to the loss of a loved object [...] The objects has not perhaps actually died, but has been lost as an objects of love» (Andersen, 1996:135/Freud, 1978:244). Hos melankolikeren kan det være vanskelig å se hva som er tapt, og Andersen skriver når hun kommenterer Freud om melankoli, at melankolikeren kan være klar over hvem som er tapt, men ikke hva den har mistet i seg selv. Videre oppsummerer Andersen oversiktlig at det som skiller melankoli fra en sorgprosess, er selvnedvurdering. Der for eksempel verden hos den sørgende kan oppleves tung, er det jeg-et hos melankolikeren som oppleves tungt. Det er fordi egoet i tilfelle av melankoli identifiserer seg med det tapte objektet, og Andersen siterer: «Thus the shadow of the object fell upon the ego, and the latter could henceforth be judged by a special agency, as though it where an object, the foresaken object» (Andersen, 1996:136/Freud, 1978:249). Og slik vil tapet av objektet bli omformet til et tap av egoet, og det vil oppstå en splittelse i jeget hvor egoet behandler den andre delen som om den var det tapte objektet. Freuds forutsetning for melankoli er tap av objektet, ambivalens og en tilbaketrekning av libido (forplantningsdriften) til egoet (Andersen, 1996:138). En normal sorgreaksjon skilles

fra melankoli (en patologisk sorgreaksjon) ved at hatet mot det tapte objektet, som er vanlig i en normal sorgreaksjon, vil være fraværende i melankolien. Det vil heller ikke skje en tilbaketrekning av den libide bindingen fra objektets omplassering til et nytt objekt (Andersen, 1996:138). Det vil snarere skje en identifikasjon med det tapte objektet i en patologisk sorgreaksjon, og dette siste punktet er noe vi finner tendenser til hos både Lily og Pippi.

I motsetning til Freud knytter både Julia Kristeva og Melanie Klein melankoli til det estetiske, og jeg har derfor i all hovedsak valgt å bruke deres teorier i lesningen av ensomhetstemaet i romanen og særlig hos Lily.

Til tross for kritiske innvendinger støttet Melaine Klein (1882-1960) opp om Freuds teorier. Hun var den første psykoanalytiker som opererte med tradisjonell psykoanalyse på barn. Kort forklart mener Klein at barnet tidlig i utviklingen ikke klarer å forholde seg til to motstridende følelser (det kan ikke se på noen som både ond og god, men må velge en av delene). Det er først senere i utviklingen at barnet kan forholde seg til ulike følelser eller oppfatninger samtidig, og det er da barnet vil gå inn i depressive tilstander. Og det er her, som vi har sett i undersøkelsene av Pippi og Lily, at de vekslende og kontrastfylte tilstandene oppstår. Dette er forbundet med et mer nyansert morsbilde, og Klein undersøker forholdet mellom mor og barn i mye sterkere grad enn hva Freud hadde gjort. Ifølge Klein inntas "den depressive posisjon" først når barnet erkjenner at det er adskilt fra sine foreldre. Barnet forstår da at det kommer fra virkelige personer, ikke deler av seg selv, og at disse to personene kan opptre som både gode og onde. Moren (som kan gi eller ta bort bryst) har altså gått fra å være ond eller god, til å bli et helt objekt. Dette hele objektet, som er godt og ondt, elskes av barnet, og slik oppstår det en angstsituasjon. Dette utgjør jeget, og det skjer en forandring av dette jeget når det frykter å miste objektet. Klein mener at dette gjør at barnets indre vil bli knust, mens dets ytre vil følge ukontrollerbare impulser. Det er i denne depressive posisjonen at ambivalensen oppstår. Andersen skriver i sin avhandling:

«Den depressive konflikten utgjør en stadig kamp mellom barnets destruktivitet og dets kjærlighet. Klein tenkte seg at en gradvis oppløsning av den depressive angsten og en gjenvinningen [sic] av de gode ytre og indre objektene kunne oppnås dersom barnet - både i virkeligheten og i sin fantasi – gjenoppretter sine indre og ytre objekt. Utviklingen vil kunne skje dersom moren dukker opp igjen etter å ha vært borte, og stadig gir omsorg som bekjemper barnets destruktive impulser» (Andersen, 1996:275).

En slik bearbeiding av den depressive posisjonen, kan skje gjennom kunsten: «Det er dette ønsket om å gjenopprette og gjenskape som Klein anså for å være grunnlaget for senere sublimering og skapende aktivitet» (Andersen, 1996:276). En slik gjenskapning ser vi hos Lily i forhold til maleriet, hvor hun gjenskaper, men uten å forsøke å avbilde eller etterligne det tapte objektet. Det kan innvendes at i Lilys tilfelle er det ikke snakk om hennes biologiske foreldre, kun om hennes forhold til Mrs Ramsay som morsfigur. Men Klein skriver: «It is clear also that this anxiety refers not only to the child's real parents but also, and more especially, to its excessively stern interjected parents» (Klein, 1960:28).

3.6 Melankoli som kreativ skaperkraft

I *Tapets poesi. Kreativitet, tap og melankoli i Virginia Woolfs romaner* (1996) undersøker Britt Andersen hvordan Virginia Woolf gjennom sine romaner opphever skiller mellom subjekter, og at denne subjektforståelsen er en del av en melankolsk tematikk.²⁷ Hun skriver at tap og sorg er et tilbakevendende tema, og som vi har sett, kommer dette særlig godt til uttrykk i denne romanen. Andersen skriver: «Det²⁸ framstilles vekselvis som noe som skaper en følelse av tristhet og forlatthet, og som en impuls til å ville skape. Det avsetter seg i det tekstuelle uttrykket som noe som gjør universet vaklende og ustabil» (Andersen, 1996:2). Det er denne melankolien og det ustabile som både hos Woolf og Lindgren skaper bevegelse i teksten. Tap og ensomhet som vanligvis oppleves som sorg, oppleves heller som en intens glede grunnet et kreativt sorgarbeid (Andersen, 1996:2). I sitt arbeid med *To the Lighthouse*, som Andersen mener setter kreativitet i forbindelse med morstap, viser hun at det ironiske og parodiske overtar for det triste:

Som vi allerede har observert, uttrykker metafornivået ting som ligger fjernt fra romanens mer hverdagsliggjorte ramme, og som skyldes at romanen transformerer elegien. Similen, som er den varianten av billedspråket som

²⁷ «Avhandlingens hypotese er at det i Woolfs romaner finnes en ubevisst fascinasjon, men også en bevisst utprøving, av psykoanalysens innsikter om tapsopplevelser og sorg. [...] Etterhvert som jeg ble oppmerksom på betydningen av melankoli-tematikken, oppdaget jeg at melankoli var tematisert som kilden til det kreative» (Andersen, 1996:2).

²⁸ Med "det" menes: «I Woolfs romaner finner vi at tap og sorg er et tilbakevendende tema. Flere romaner framstiller det som at de døde, og framfor alt den døde moren, er allestedsnærværende» (Andersen, 1996:2).

Woolf benytter mest, skaper en glidning mellom sammenligningsledd fra forskjellige virkelighetsområder (Andersen, 1996:231).

Andersen leser *To the Lighthouse* ut fra melankoliens ambivalente og kontrastfylte diskurs og ser på tap og melankoli som en kilde til kreativitet. Hun skriver at hun fokuserer på overgangen fra tap til kreativ gevinst og produksjon: «Å gjøre kreativ bruk av depresjonen, slik kunstnere ofte gjør, kan resultere i en fristilling fra den svarte tilstanden samtidig som det bevirker en fornyelse av den kreative energien» (Andersen, 1996:201). I *To the Lighthouse* skildrer Woolf sinnets mangfoldighet, noe som kommer til uttrykk i hennes skildringer av det lette og lyse mot det tunge og mørke, de korte setningene mot de lange og bruken av ulike former for narrativ tidsfremstilling. I min nærlesning av romanen kommer dette mangfoldet best til uttrykk, både med hensyn til form og innhold, hos karakteren Lily Briscoe. Dobbeltheten vitner om følelsen av å stå utenfor og av å bli dratt mellom ulike roller, noe som er svært gjeldende for Lily. Ved hjelp av grundig og inngående skildring av hennes følelser kommer dobbeltheten til uttrykk også når det gjelder ensomheten – som tidvis skildres som vond og brutal, men samtidig fri og ønsket. Og det kan på mange måter virke som om det er i dette bruddet at hun klarer å skape (male), og fullføre sin visjon.

4. Oppsummerende refleksjoner

Det er ingen tvil om at de litterære karakterene i de undersøkte bøkene, som er skrevet med svært forskjellig utgangspunkt, har rettet seg mot svært forskjellige lesere. Derfor kan en slik analyse bli sett på som noe utradisjonelt, da de to litterære verkene samlet

sett er mer ulike enn like. Fordi det er så forskjellige har det naturligvis blitt to forskjellige analyser, men med samme fokus. Mye tyder på at ulike narrative og andre litterære grep likevel formidler en lignende stemning og følelse av ensomhet.

4.1 behovet for et eget rom

Virginia Woolfs mest kjente (på grunn av dets feministiske betydning) essay er *A Room of One's Own* (1929), og det illustrerer på flere måter det som både hennes roman og Lindgrens trilogi tematiserer: For å kunne skape (i dette tilfellet: å male og forevige, i essayets tilfelle: å skrive) trenger kvinner et eget rom:

For my belief is that if we live another century or so – I am talking of the common life which is the real life and not of the little separate lives which we live as individuals – and have five hundred a year each of us and rooms of our own; if we have the habit of freedom and the courage to write exactly what we think; if we escape a little from the common sitting-room and see human beings not always in relation to each other but in relation to reality [...] (Woolf, 1992:148-149).

Ifølge Woolf begrenset den tradisjonelle kvinnerollen kvinners muligheter til å utfolde seg kreativt, og flere konvensjoner og tradisjoner kom i veien for det å kunne skape noe kunstnerisk. I essayet²⁹ reflekterer hun over og analyserer forholdet mellom kvinner og litteratur, og hun undersøker kvinners plass i litteraturhistorien. Den fiktive fortelleren (i essayet) tar leseren med til biblioteket, hvor Woolf tar for seg ulike litterære perioder – og finner et gjennomgående fellestrekk: Hvor er de kvinnelige forfatterne fra for eksempel Shakespeares tid? Og hva er grunnen til at kvinnelige navn ikke er å finne i seksjonene i biblioteket? Hun skriver: «A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction» (Woolf, 1992:6). For å kunne skrive trengs en avstand til den tradisjonelle kvinnerollen – og for å kunne oppnå dette trengs det mot til å bryte med det tradisjonelle, for at det kreative kan få et friere spillerom. Akkurat som vi har sett at både Pippi og Lily gjør.

Dette samme understrekes ganske tydelig hos både Lily og Pippi som begge lever et liv litt i ”utkanten” av tidens forventede og tradisjonelle roller. Om vi skal ta for oss det konkrete først: Begge kan sies å ha en unormal bosituasjon, særlig Pippi

²⁹ Som opprinnelig ble holdt som forelesninger for kvinner på Newnham College og Girton College i Cambridge i 1928.

som bor alene som barn, men også Lily som velger å leve som ugift, noe som er svært ukonvensjonelt sett ut fra samtidens historiske situasjon (vi får ikke vite noe særlig om hvorfor Lily tilbringer somrene sammen med Ramsay-familien, men vi kan anta at hun bor alene eller med sin far³⁰ når hun ikke er i sommerhuset). Begge de undersøkte karakterene lever på avstand fra sin egen familie (både frivillig og ufrivillig), og har derfor mer privatliv enn de ellers ville hatt. De oppsøker begge tid og rom alene når de ønsker det (Lily går ut fra huset og bort fra de andre, mens Pippi ber gjestene om å gå, og velger også å bo alene når hun blir tilbudt å bli med faren til sjøs eller å bo på barnehjem).

Det egne rommet Woolf altså mener er en forutsetning for å kunne skape/skrive, er noe Pippi og Lily *tar seg*, uten nødvendigvis å få det tildelt. Og som Woolf påpeker, er dette noe som krever mot. Samtidig som husene fungerer som representative rom (sett på bakgrunn av Woolfs essay) som karakterene velger å oppsøke eller forlate for å kunne være alene, fungerer de også som faste holdepunkter som gir trygghet. Villa Villekulla er hos Pippi det eneste som står uforanderlig gjennom trilogien, mens hos Lily er sommerhuset et holdepunkt hun vender tilbake til (til tross for at det nesten ble ødelagt under krigen).

Kvinnerns behov for og rett til økonomisk uavhengighet og privatliv ligger imidlertid ikke bare i det fysiske aspektet ved et *eget rom*. Woolf henviser ikke bare til kravet om det fysiske rommet hvor kvinnen kan få være alene, men det bør leses som en allegori for frihet og selvstendighet, både økonomisk, materielt og sosialt.

Når Woolf spør etter Shakespeares eventuelle eller fiktive søster, konkluderer hun slik: «[...] It would have been impossible, completely and entirely, for any woman to have written the plays of Shakespeare in the age of Shakespeare» (Woolf, 1992:48). Mens mange tradisjonelt sett mente at dette viser at kvinner var (og er) mindre i stand til å skrive enn menn, setter Woolf spørsmålstegn ved kvinnesynet i perioden litteraturen er skrevet i, og mulighetene og rettighetene man hadde som kvinne. Også dette er treffende for rollene til Lily og Pippi. Det er et gjentakende faktum at Lily i romanen gjør noe hun egentlig ikke er egnet til ifølge Mr Tansley (og med støtte fra flere): «And it would never been seen; never been hung even, and there

³⁰ «Oh but, Lily would say, there was her father; her home; even, had she dared to say it, her painting. But all this seemed so little, so virginal, against the other (Woolf, 2000:69).

was Mr Tansley whispering in her ear, 'Women can't paint, women can't write' [...]» (Woolf, 2000:67). Det er ikke første gang Lily hører disse ordene, og til tross for at hun blir minnet på det gjennom hele romanen, gir hun aldri opp sin lidenskap for å fullbyrde sin visjon: «Anyhow, said Lily, tossing off her little insincerity, she would always go on painting because it interested her» (Woolf, 2000:98). Det samme må kunne sies om Pippi, som til stadighet støter sammen med autoriteter som tviler på hennes (og de fraværende foreldrenes) valg og livsstil. Et eksempel er når en "fin herre" ønsker å kjøpe Villa Villekulla, og stusser på at villaen kan eies av en kvinne, og til og med et jentebarn:

"Hon", sa den fine herrn belåtet. "Är det en hon som rör om det eländiga huset? Så mycket bättre. Kvinnfolk förstår sej inte på affärer. Då ska vi hoppas, att jag kan komma över alltihop för en spottstyver." [...] ³¹ "Är det där... ägaren till villan", sa den fine herrn med matt röst. "Jamen, det är ju bara en liten flicka?" "Ja", sa polisen. "Det är bara en liten flicka. Den starkaste flickan i världen. Hon bor där alldeles ensam" (Lindgren, 1978[1948]:12-16).

Så langt kan vi slå fast at både Lily og Pippi har motet som kreves for å ta seg et eget rom og beholde det. Den friheten de oppnår på dette vis, kan også være et resultat av en løsrivelse (fra morsskikkelsen), som vi har sett tidligere. Under en slik løsrivelse kan melankoli oppstå, noe jeg ikke skal gjenta her. Jeg skal heller si litt mer om ensomheten, som er et faktum – både som grunnlag for og konsekvens av det å skaffe seg et eget rom.

4.2 Motsetninger

Det er liten tvil om at det er flere dikotomier som er gjeldende for de to undersøkte karakterene. De mest fremtredende som er representert hos både Lily og Pippi er maskulinitet/feminitet, avhengighet/uavhengighet, fortid/fremtid og sannhet/løgn, og jeg har derfor viet stor plass til nettopp disse.

Vi har konstatert at de begge på sett og vis representerer det androgyne, og blir dratt mellom det maskuline og det feminine. De føyer seg ikke etter datidens krav til det tradisjonelle kvinneidealet, men samtidig uttrykker begge en fascinasjon for det tradisjonelle, noe som til tider gir seg uttrykk i en følelse av ensomhet og av å stå utenfor. Dette er til de grader gjeldende for Lily som gjennom hele romanen får høre at hun ikke er en "ekte" eller "fullverdig" kvinne siden hun velger å forbli ugift. Den

³¹ Her går det en lang dialog og lek/parodi fra Pippis side over et par sider før mannen tilkaller politiet og får bekreftet at det er Pippi som eier Villa Villekulla.

samme følelsen kommer også godt til uttrykk når Pippi for eksempel har gjort seg flid og pyntet seg (en smule grotesk³²) for å gå i kaffeselskap. Verken utseendet eller oppførselen hennes faller i god jord hos de ”fine damene”, og etter både strenge blikk og advarsler blir Pippi kastet på dør: «Pippi såg förvånat på henne, och långsamt fylldes hennes ögon med tårar. ”Det var väl det jag kunde tro”, sa hon, ”att jag inte kunde uppföra mej! Det är inte lönt att försöka, jag kan i alla fall aldrig lära mej det. Jag skulle ha stannat kvar på sjön» (Lindgren, 1969:102). Dette er ingen helt direkte ytring om hennes ensomhetsfølelse, men følelsen av ikke å høre til er ikke til å ta feil av, og den gir leseren en treffende parallell til ensomhetsfølelsen – en følelse Lily også gir uttrykk for når hun beskriver seg selv om ”en gammel og skrukkete røy”. Sammen med det feminine forsøket finner vi også hos begge en identifisering med det maskuline: Pippi med en fysisk styrke som frembringer en frykt man tidligere nesten utelukkende har forbundet med menn, og Lily med sin dragning mot ny visdom, som den gang ble sett på som kun mannens oppgave. Begge kler seg i ”fillete” eller ”grå og kjedelige” løse kjoler, og ansiktene deres blir beskrevet som litt groteske og komiske. Og ikke minst: De er begge uavhengige og alene, og inntar uvanlige posisjoner sett ut fra sin tids perspektiv.

Når det gjelder forholdet til mors- og farsskikkelsen kommer dette klarere til uttrykk i *To the Lighthouse*. Mens Lily til stadighet blir dratt mellom beundring og avsky for morsskikkelsen, får vi aldri noe særlig klart inntrykk av Pippis forhold til sin mor – bortsett fra at hun savner henne av og til og forsikrer henne om at hun har det bra. Men farsskikkelsen – til tross for at dette ikke er helt sammenlignbart – kan sies å ha samme innvirkning på Pippi. Hun både savner og ser opp til faren:

En gång i tiden hade haft en pappa som hon tyckte förfärligt mycket om [...] Sin pappa hade Pippi inte glömt. Han var sjökaptan och seglade på de stora haven, och Pippi hade seglat med honom på hans båt, ända tills pappan en gång under en storm blåste i sjön och försvann. Men Pippi var alldeles säker på att han en dag skulle komma tillbaka (Lindgren, 1969:5-6).

Gjentatte ganger i trilogien uttrykker hun et håp om at han skal komme tilbake eller at han skal hente henne, og hun ”snakker” til moren når hun ligger i sengen, noe som naturligvis kan oppfattes som et savn. Når hun omsider møter sin far, oppstår det en ambivalent følelse, en blanding av sinne og kjærlighet. Dette ambivalente forholdet

³² «Sin mun hade hon målat knallande röd med en rödkrita, och så hade hon sotat ögonbrynen, så att hon såg nästan farlig ut» (Lindgren, 1969:93).

illustreres hver gang de to møtes i en noe uvanlig og ustabil maktfordeling mellom forelder og barn: «Så småningom övergick dansen i en brottningsmatch mellan Pippi och hennes pappa» (Lindgren , 1969:105), og det hele ender ofte i en leken slåsskamp eller konkurranse om makt.

Skillet mellom det usympatiske og det sympatiske er nok et trekk som kan minne om en indre splittelse i jeget (fordi det muligens identifiserer seg med det tapte objektet). En egenskap hos Lily, så vel som hos Pippi, er en vekslende sympati med de andre karakterene, og en egen evne til å opptre sympatisk i utvalgte situasjoner: «She had done the usual trick – been nice. She would never know him. He would never know her. Human relations were all like that, she thought, and the worst (if it had not been for Mr Banks) were between men and women» (Woolf, 2000:125). Lily evner å utføre ”det vanlige trikset” og oppføre seg sympatisk i omstendigheter der det er forventet, og hun er fullstendig klar over hva som er det ”riktige”:

There is a code of behaviour she knew, whose seventh article (it may be) says that on occasions of this sort it behoves the woman, whatever her own occupation may be, to go to the help of the young man opposite so that he may expose and relieve the thigh bones, the ribs, of his vanity, of his urgent desire to assert himself [...] (Woolf, 2000:123).

Tatt i betraktning at Lily kan spillereglene, bryter hun dem flere ganger (bevisst) og opptrer usympatisk ovenfor bekreftelsessøkende menn:

She was telling lies he could see. She was saying what she did not mean to annoy him, for some reason. She was laughing at him. He was in his old flannel trousers. He had no others. He felt very rough and isolated and lonely. He knew that she was trying to tease him for some reason; she didn't want to go to the lighthouse with him; she despised him [...] (Woolf, 2000:117).

Lilys usympatiske oppførsel skjer diskret, men likevel direkte. Det samme skjer i passasjen vi tidligere har sett på, når hun snur seg bort fra Mr Ramsay når han oppsøker henne, og tier når han desperat ber om bekreftelse – og til slutt kommenterer hun støvlene hans, noe som er høyst irrelevant for samtalen og situasjonen. Også Pippis evne til å velge å opptre sympatisk eller usympatisk er fremtredende, selv om hennes usympatiske trekk kommer klarere til uttrykk ved bruk av nonsens og ironi³³.

³³ Et eksempel på dette er når Pippi føler seg utillpass på skolen, og vrir heller situasjonen om til en historie om hvordan skolesystemet i andre land fungerer: «”Ja, men vad gör lärarinnan då”, undrade en

Men Pippi er ikke like klar over hva som er forventet oppførsel, og har ikke det samme fokus som Lily. Pippis sympatiske trekk kommer klarere til uttrykk i situasjoner hvor hun alltid hjelper de svakeste. Motsvarende kommer også hennes usympatiske sider naturligvis klarest til uttrykk ovenfor personer med makt.

De to karakterenes sympatiske og usympatiske sider kan også ses i sammenheng med hvordan de begge viser sine sårbare sider og følelser: i skjul, i frykt for at andre skal oppdage og komme for nær, og med en brå overgang til noe voldsomt eller trivielt. Lily, som åpenbart er mer dannet og til tider mer bevisst på sin selvfremstilling enn Pippi, bruker språket hun har i sin makt til å tilfredsstille andre, men leseren får så pass inngående kjennskap til tankene hennes at det er lett å få tak på usikkerheten og ensomheten som ligger under. Pippi er på den annen side mer direkte – og da ikke først og fremst i ord, men mest i handling. De hurtige og kraftige stemningsskiftene hennes gir oss innblikk i følelsene av usikkerhet og uro som synes å bunne i ensomhet. Der hvor Lily sier noe, men tenker noe annet viser Pippi en sårbar side som fort slår over i en tøff holdning og løgnaktige historier. Disse stemningsskiftene har vi for øvrig sett er et gjennomgående tema også i hele romanen til Woolf, og de gjelder ikke bare for karakteren Lily, men for narrasjonen som sådan.

4.3 ”Sagen er den, ser I, at den sterkeste mann i verden, det er han, som står mest alene”

Ut fra analysene jeg har foretatt, går det klart frem at både Pippi og Lily som regel havner et sted ”midt imellom”. Ved flere anledninger sliter de begge med å tilpasse seg omverden og samfunnets normer (særlig Pippi i og med at hun er et barn som mangler en grunnleggende oppdragelse). Begge uttrykker flere ganger at de trives med å være alene, samtidig som behovet for bekreftelse og erkjennelse og dukker opp. Dette illustreres godt hos Pippi når hun har vært våken halve natten for å kaste ball, og midt i leken den påfølgende dagen blir hun trøtt: «”Jag tror jag måste gå och knyta meg ett slag”, sa hon. ”kan ni inte följa med in och stoppa om mej?” [...]

Tommy och Annika hörde, hur det brummade nere under täcket. Det var Pippi som sjöng sig till sömns. Tyst och försiktigt tassade de ut därifrån för att inte störa henne.»

flicka. ”Plocker av papperet på karamellerna år barna, dumming där”, sa Pippi. ”Du trodde väl inte att dom gjorde det själv? Sällan! Dom går inte i skolan själv ens en gång. Dom skickar sin bror.” Pippi svängde sin stora hatt. ”Hej med er, ungar”, skrek hon glatt. ”Nu ser ni inte mej på ett tag. Men kom alltid ihåg hur många äpplen Axel hade, annars blir ni olyckliga. Hahaha!”» (Lindgren, 1969:49).

(Lindgren, 1969:27-28). Det gis her et inntrykk av både styrke og svakhet som følge av å være alene. Men det er likevel ved å omfavne denne ensomheten at de skaper seg et rom for kreativitet.

I *Freud* (1997) forklarer Atle Kittang Freuds forhold til det skapende subjektet (som vi tidligere har vært inne på) og henviser til artikkelen «Diktaren og fantaseringa» (1908). Han skriver at en sammenligning av barnas lek og de voksnes dagdrømmer er utgangspunktet for at Freud først bestemmer fantasiens virkning og deretter diktekunsten i forhold til våre drifter: «Når vi fantaserer er det fordi vi manglar noko. Drivkreftene bak alle fantasi er, som i draumen, utilfredstilte ønske som anten er knytte til eg-drifta eller til seksualdrifta, eller som regel til begge på same tid» (Kittang, 1997:105). Fantasien får sitt uttrykk i leken og løgner hos barnet Pippi, mens hos den voksne Lily har vi sett at hennes fantasi og ønske om å forevige det tapte får sitt uttrykk i kunsten. Videre skriver Kittang at både fantasien og drømmen har et komplekst forhold til tid: «Fantasien spring ut av eit aktuelt ønske eller ein aktuell frustrasjon, grip tilbake til erindringa om ei tidligare oppleving, som regel i barndommen, der ønsket var oppfylt, og framstiller så i eit tredje *tempo* ein framtidssituasjon der ønsket på nytt er oppfylt» (Kittang, 1997:105). Både Pippi og Lily henviser flere ganger til fortiden. I Pippis tilfelle er det alltid til faren eller til en av deres reiser, mens i Lilys tilfelle vet vi lite om hennes fortid og forhold til sine foreldre. Å gå inn på Lilys barndom vil bare bli spekulasjoner, men et spørsmål som dukker opp er om hennes forhold til Mrs Ramsay, som hun ser på som en morsskikkelse, kan knyttes til den.

Som vi har sett tidligere, hevder Kristeva at man kan hente kreativ skaperkraft fra melankolien. Tapet av moren skaper sorg eller melankoli (Kristeva velger å skille mellom de to), noe som alltid påvirker kunsten og det kreative, ifølge Kristeva. Pippi kunne ha mistet sin barndom, men ved hjelp av kreativ utfoldelse og selvstendighet foreviger hun den. Den samme kan sies om Lily som ved hjelp av et ensomt arbeid bearbeider sorgen og omformer den kreativitet – og hun foreviger det tapte.

Samtidig som dette arbeidet gjøres gjennom det kreative og kunstneriske gjøres det også i mer konkret forstand av begge karakterene. I begynnelsen av Pippi-trilogiens tredje bok får vi (som vanlig) presentert Villa Villekulla og den lille byen. Men nytt i denne introduksjonen er at Pippi også forteller om de ulike severdighetene i byen, og hvilke skilt man kan lese: «Det fanns en skylt till. Och på den stod det: *Till*

*Villa Villekulla*³⁴ Den där skylten hade blivit uppsatt rätt nyligen. Det hände nämligen på senare tid ganska ofta, att folk kom och frågade efter vägen till hembygdsmuseet och gravkumlet» (Lindgren, 1978[1948]:6). Dette, sammen med forsøket på å forevige barndommen ved hjelp av piller, er en god indikator på at Pippi gjør hva som står i hennes makt for å forevige og aldri forlate barndommen. Som vi så i analysen, er det uvisst om Pippi lykkes i forsøket på å forbli barn til evig tid i den fiktive fortellingen, men ut fra hennes intensjoner om å gjøre Villa Villekulla til en attraksjon, på lik linje med et museum – et sted hvor ting og minner foreviges, kan vi lese også dette som et forsøk på å forevige barndommen. Dette kan også leses som en metalitterær kommentar til at hun lever evig gjennom trilogien, da (som nevnt tidligere), litteraturen er mer ”evig” enn barndommen og dens rike hun prøver å forevige.

Det samme konkrete forsøket finner vi hos Lily som til stadighet vil forsikre seg om hvordan det hele var forrige gang hun prøvde å ferdigstille maleriet:

«Yes, it must have been precisely here that she had stood ten years ago. There was the wall; the hedge; the tree. The question was of some relation between those masses. She had borne it in her mind all these years. It seemed as if the solution had come to her: she knew now what she wanted to do (Woolf, 2000:200).

4.4 Modernistiske tekster med ulik form

Å sammenligne en modernistisk klassiker som Woolfs *To the Lighthouse* med barnelitteratur krever god argumentasjon for å gi begge innpass i samme sjanger. Men som vi har sett, har Pippi-trilogien klare modernistiske trekk, hovedsakelig på grunn av språket og dets nonsensbruk. Ved bevisst å bruke språket på en ny måte tømmer Pippi det for mening og dekonstruerer det. Når det gjelder hennes bruk av nonsens, får også dette en metalitterær betydning: på en (åpenbar) måte er det et effektivt og humoristisk virkemiddel som oppleves underholdende for barn, og på en annen måte kan det leses som kritikk av samfunnets språklige konvensjoner og normer. Pippi bruker språket som et våpen mot maktinstitusjoner og autoritære personer, men også mot vennene sine for å understreke samfunnsmessige strukturer og problematisere disse. Et eksempel på dette er at når Pippi har bursdag ønsker hun

³⁴ Illustrert ved en tegning/illustrasjon av et skilt i boken.

heller å gi gaver til gjestene enn å motta gaver: «Pippi tittade häpet på dem. ”Nä, men jag har ju födelsedag vetja, och då kan jag väl ge er födelsedagspresenter också? Eller står det skrivet nånstans i era läxböcker, att man inte kan det? Är det nånting med pluttifikationen, som gör, att det inte går?”» (Lindgren, 1969:119). Overdrivelse blir et komisk virkemiddel som også får en metalitterær betydning: et komisk virkemiddel for barn og en latent parodi av samfunnet for de voksne leserne.

Virginia Woolf er for mange modernismens førstedame, og få romaner tematiserer forholdet mellom den indre og den ytre virkeligheten som *To the Lighthouse*. Jeg vil derfor ikke argumentere for hvorfor nettopp denne romanen utpeker seg som et modernistisk mesterverk, men heller fokusere på Lindgrens trilogi i og med at det ikke er gjort like grundige studier rundt modernismen og dette verket. Men kort oppsummert får den blant annet sin modernistiske verdi av at indre handling er mer sentral enn ytre handling, forholdet mellom subjektivitet og objektivitet, en autoral forteller og uryddig narrasjon.

Det interessante er at felles for de litterære verkene jeg har undersøkt er fremtid, fortid og nåtid er sterkt knyttet sammen – et viktig modernistisk trekk. Begge verkene er av episodisk karakter, men det skjer likevel en utvikling med karakterene. Trusselen om tidens gang blir sterkere for hver del og hver bok, og ensomheten er påfallende når de begge innser at objektet er tapt eller tar slutt. Dette kan også knyttes til modernistenes bruk av tid, og er et viktig moment for det evigvarende (som skal vare lenger enn skaperen selv) som Lily og Prippi prøver å skape. I begge tilfellene (i maleriet og ved å forbli i barndommen), får skapelsen enn metalitterær betydning da det er forskjell på karakterenes liv og diktning/kunst: kunsten skal vare lenger.

De to verkene klarer å fange den samme ensomheten som bunner i et ønske om å forevige det tapte. Den samme ensomheten bearbeides og omgjøres til noe skapende og kreativ i nettopp denne forevigelses-prosessen. Men selv om de to verkene har flere slående likhetstrekk, er det ikke til å se bort ifra at de også er svært ulike. Jeg har tidligere nevnt det åpenbare forskjeller, som skrivestil og tiltenkt målgruppe. De litterære virkemidlene er også svært ulike, og språket kan naturligvis ikke sammenlignes. *To the Lighthouse* starter in medias res, mens alle Pippi-bøkene starter med at den autorale forteller introduserer handling, hovedpersoner og sted. Også i *To the Lighthouse* blir karakterene presentert – men gjennom tanker, holdninger og replikker. Woolfs mer eksperimentelle roman er annerledes enn en bok som er skrevet for barn hvor det er viktig å kunne se for seg tid og rom tydelig. Til tross for

sjangermessige forskjeller, og store språklige ulikheter vil jeg likevel avslutte med at de to forfatterne formidler, gjennom henholdsvis Pippi og Lily, en ensomhet som er både sår, realistisk og melankolsk, men samtidig frigjørende og ikke minst nødvendig. Nødvendig for karakterene og deres egne rom som gir dem muligheten til å skape, men også nødvendig for leseren – uavhengig av alder og litterære grenser.

5. Litteraturliste

Primærlitteratur:

Lindgren, Astrid. 1969. *Pippi Långstrump*. Stockholm

Lindgren, Astrid. 1978 [1946]. *Pippi Långstrump går om bord*. Stockholm

Lindgren, Astrid. 1978 [1948]. *Pippi Långstrump i Söderhavet*. Stockholm

Woolf, Virginia. 2000. *To the Lighthouse*. Oxford

Sekundærlitteratur og teori:

Andersen, Britt. 1996. *Tapets poesi – kreativitet, tap og melankoli i Virginia Woolfs romaner*. Oslo

Andersen, Jens. 2015. *Denne dag, et liv: En Astrid Lindgren-biografi*. Oslo

Bache-Wiig, Harald (red.). 1997. *Nye veier til barneboka*. Oslo

Bale, Kjersti. 1997. *Om melankoli*. Oslo

Bech.Jessen, Freja. 2015. *Kristeligt Dagblad*. 21.11.15 Tilgjengelig fra
<<http://www.kristeligt-dagblad.dk/liv-sjael/det-lykkelige-barn-er-ogsaa-et-ensomt-barn>>

Bjerregaard, Poul:. 25.februar 1993. *Pippi Langstrømpe og den omvendte verden*,
i Weekend Avisen, nr. 19

Briggs, Julia. 2005. *Virginia Woolf – an inner life*. Orlando

Buttenschøn, Ellen, 1975. *Historien om et »påhit«*. København

- Dick, Susan. 2000. *Literary realism in Mrs Dalloway, To the Lighthouse and The Waves* i *The Cambridge companion to Virginia Woolf*. Cambridge
- Dusinberre, Juliet. 1987. *Alice to the Lighthouse – Children's books and radical Experiments in Art*. Cambridge
- Drabble, Margaret. 2000. *Introduction* i *To the Lighthouse*. Oxford
- Edstöm, Vivi. 1997. *Astrid Lindgren: en studie av författerskapet*. Oslo
- Edström, Vivi, 2007. *Det svänger om Astrid*. Stockholm
- Haaberg, Jon (red.). 2007. *Verdenslitteratur: den vestlige tradisjonen*. Oslo
- Hagerup, Henning. 1995. *Innledning* i *Den ensomme vandrers drømmerier*. Oslo
- Hamsun, Knut. 1989. *Sult*. Oslo
- Harper, Howard. 1982. *Between language and silence – the novels of Virginia Woolf*. Louisiana
- Holmberg, Olle. 1977. *Astrid Lindgren, låtandet och det ensamma barnet* i *En bok om Astrid Lindgren*. Lund
- Huysen, Andreas. 1991. "Massekulturen som kvinde: modernismens Anden". I *Køn og moderne tider*, red. Marie-Louise Svane og Tania Ørum. København
- Kelley, Alice van Buren. 1987. *To the Lighthouse: the marriage og life and art – a student companion to the novel*. Boston
- Key, Ellen. 1996. *Barnets Århundrade*. Stockholm
- Kittang, Atle. 1997. *Sigmund Freud*. Oslo

- Klein, Melany. 1960. *The psykoanalysis of children*. New York
- Kristeva, Julia. 1985. *Revoluion in Poetic language*. New York
- Kristeva, Julia. 1994. *Svart sol: depresjon og melankoli*. Oslo
- Kåreland, Lena. 1999. *Modernismen i barnkammaren – barnlitteraturens 40-tal*. Falun
- Kåreland, Lena. 2008. *Astrid Lindgren och modernism: Exemplet Pippi Långstrump*. Stockholm
- Lewis, C.S. 1994. *Of the other worlds. Essays and stories*. Florida (?)
- Lidström, Carina. 1992. ”Föddes modernismen i barnlitteraturen?” i *Abrakadabra* nr 6. Stockholm
- Lothe, Jakob. 1993. *Fiksjon og film – narrativ teori og analyse*. Oslo
- Lundqvist, Ulla. 1979. *Århundredets barn : fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*. Malmø
- Moi, Toril. 1987. *Innledning I Svart sol – depresjon og melankoli*. Oslo
- Rousseau, Jean-Jacques. 1995. *Den ensomme vandrers drømmerier*. Oslo
- Romøren, Rolf. 1997. *Barnelitteratur, modernitet og modernisme: og perspektiv og forskningsoversikt*. Oslo
- Ryall, Anka. 2011. *Virginia Woolf – litterære grenseoverganger*. Oslo
- Rønning, Anne Birgitte. 1996. *Modernismens kjønn (symposium)*. Oslo
- Stenström, Thure. 1961. *Den ensamma – en motivstudie i det moderna gjennombrottets litteratur*. Stockholm

Stömstedt, Margareta. 1977. *Astrid Lindgren – en levnadsteckning*. Kristiansstad

Tveito, Finn. 2014. *Løgn og litteratur: bruk av løgner i litteraturen og det sosiale i det livet*. Oslo

Vindsetmo, Bjørg. 1997. *Virginia Woolf*. Oslo

Wahlström, Eva. 2011. *Fria flickor före Pippi*. Halmstad.

Woolf, Virginia. 1992. *A Room of One's Own*. London

Woolf, Virginia. 2005. *Til fyret*. Oslo

Woolf, Virginia. 2002 *Sketch of the past* i *Moments of Being: Autobiographical Writing*. London