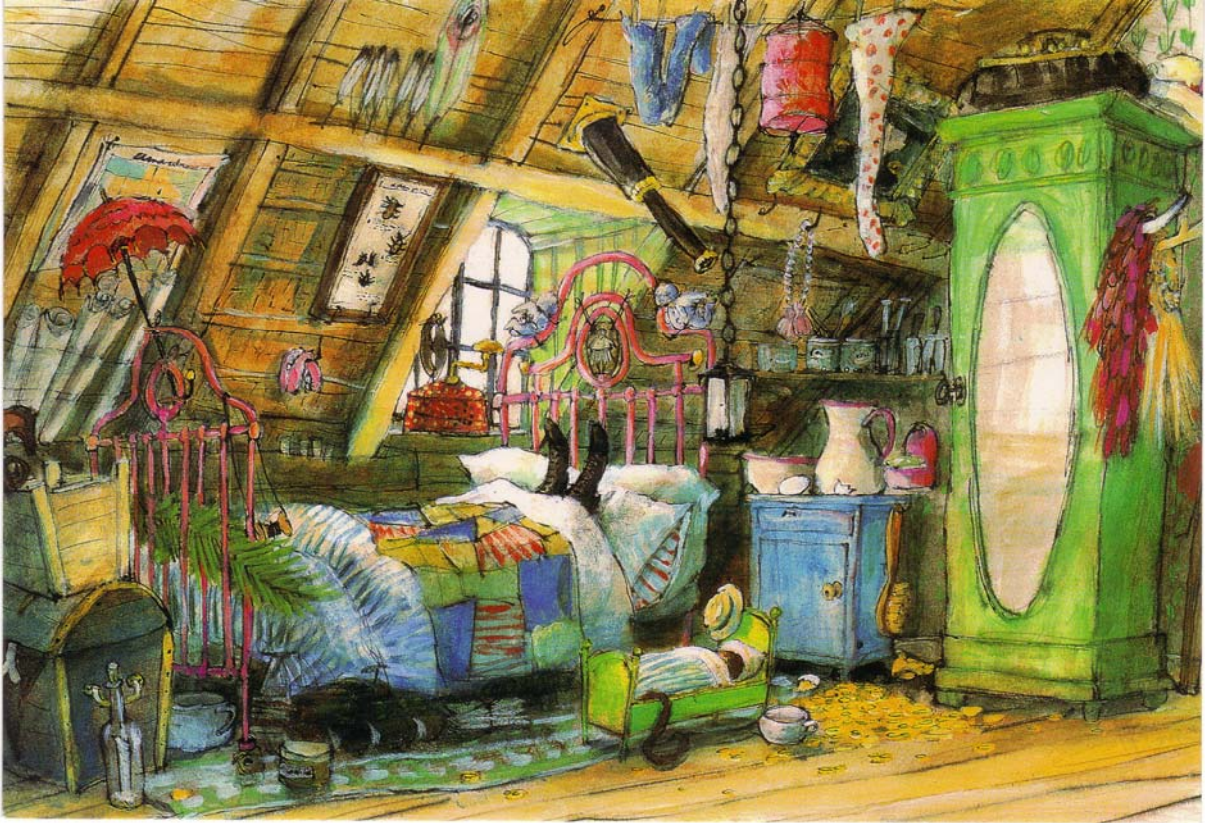


Rabulist i store skø



Komedie, modernisme og realisme i Pippi Langstrømpe

*Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap
Universitetet i Bergen
Høsten 2004*

Adele Lærum Duus

Innhold:

<u>Innledning</u>	s 3
<u>Pippi i tiden</u>	s 9
Frihetspedagogikken.....	s 10
Den moderne barnebokens fremvekst.....	s 14
Barndommens idyll.....	s 15
Pippi som komedie.....	s 17
<u>Juksemaker pipelort</u>	s 20
Kritikken.....	s 21
Lattervekkeren.....	s 23
Skrønemakeren.....	s 27
Språkfilosofen.....	s 29
I den retoriske bokseringen.....	s 37
<u>Hvem er Pippi?</u>	s 44
Den sympatiske og usympatiske Pippi.....	s 45
Selvoppdragelse og muntrasjon.....	s 46
Rolleleken.....	s 50
Verdens sterkeste jente.....	s 52
Den fremmede.....	s 55
<u>Pippis verden</u>	s 59
Tre gode venner.....	s 59
Pippi og pappa.....	s 64
En eventyrverden.....	s 66
Evig barndom?.....	s 72
<u>Avslutning</u>	s 76
<u>Bibliografi</u>	s 79

Innledning

Hvem er Pippi? Er hun en opprører, en klovn, et løvetannbarn eller en fremmed fugl? Siden den første boken om Pippilotta Viktualia Rullgardina Krusemynte Efraimsdatter Langstrømpe kom i 1945, har det vært mange meninger om hvordan en kan tolke denne populære figuren. Pippi er blitt kalt både kapitalist, anarkist og feminist. Kritikken av de tre bøkene om henne har vært blandet, og diskusjonen rundt kvaliteten og påvirkningskraften ved trilogien har til tider vært heftig og høylytt. Astrid Lindgren syntes selv det nesten var skremmende å se hvor godt bøkene slo an hos barn over hele verden. At en barnebok blir oversatt til over 80 språk og fortsatt leses snart 60 år etter at de kom ut for første gang, vitner om at det finnes noe der som treffer.

Min egen bakgrunn for å begi meg ut på arbeidet med Pippi Langstrømpe ligger i en interesse for stoffet som begynte i barndommen. Pippi-bøkene ble lest om og om igjen til de nesten ikke hang sammen. Hva var det som fikk meg til å gjøre dette? Da jeg som voksen student og nybakt mor tok opp de fillete bøkene for å lese dem på nytt, slo det meg hvor morsomme jeg fortsatt syntes de var, men denne gangen en annen måte enn da jeg var barn. Som barn var det de morsomme opptrinnene der Pippi tar innersvingen på de voksne og de spennende eventyrene sammen med Tommy og Annika som appellerte mest. Den nye oppdagelsen jeg gjorde da jeg leste bøkene om igjen 20 år etter, var hvordan humoren fungerer på flere plan. Bak det ytre planet ligger det en ironi og en komikk som ofte kun hentydes forsiktig, men som har en sterk effekt på leseren. Jeg tror at barn oppfatter dette som en undertone i teksten, mens en mer trent leser lettere kan sette fingeren på hva det er. Fortellerstemmen i teksten er en viktig nøkkel til dette, og den leder oss med sine underfundige kommentarer slik at vi ser den doble bunnen både i situasjonene og i språket. At teksten forteller oss noe på forskjellige nivå, gjør at man får en følelse av å være tilskuer til et spill på en scene. Hovedrollen i dette spillet

har Pippi med sin spesielle karakter og sin ustoppelige, kreative språkbruk. Hun står for drivkraften og er samtidig sentrum for all handling. Som jeg nevnte til å begynne med, har denne figuren vært gjenstand for atskillige tolkninger. Hvordan er dette mulig? Pippi er en figur med mange sider og samtidig en stor gåte. Vi får liksom aldri riktig tak på henne, for i det øyeblikket vi tror vi har grepet en form for essens, glir hun unna igjen.

Hvorfor ler vi av Pippi? Eller ler vi snarere med henne? Kan man kalle trilogien om Pippi for komedie? De fleste som har skrevet noe om Pippi nevner den språklige komikken som en viktig del av bøkene. Vivi Edström kaller Pippi for en språklig akrobat i *Astrid Lindgren - En studie av forfatterskapet* (Edström 1997) og sier: ”Pippi spiller på språkets regler og tvetydigheter som om det skulle vært et instrument. Hun bruker ikke instrumentet bare for å kommunisere — gjør hun forresten det i det hele tatt? — men for å underholde” (Edström 1997:101). Humoren i Pippi-bøkene er et uttrykk for ren og skjær livsglede og moro, og det spiller ofte på det absurde. Birger Hedén påpeker slektskapet med crazy-humor som man finner i filmer fra 30-årene og fremover. I hans artikkel ”Pippi é crazy” (Hedén: 1997) trekkes Brødrene Marx-filmer frem som eksempler, og ser man nærmere på disse, er det ikke vanskelig å finne paralleller, både i språk og form. Enkelte av opptrinnene i Pippi-trilogien utvikler seg til de rene revy - eller farsenumrene med sine absurde replikkvekslinger og situasjoner. Om Pippi kun er ute etter å more eller om det ligger noen annet bak, kan diskuteres. Komedien har tradisjonelt vært et talerør for kritiske røster, og Pippi er intet unntak. Vivi Edström definerer store deler av Pippis språk som nonsens, både på bakgrunn av det lekende og opprørske ved det, og kritikken som ligger mellom linjene. I *Nonsense — Aspects of intertextuality in Folklore and Literature* (1979), karakteriserer Susan Stewart nonsens på følgende måte: ”Nonsense as a critical activity is and is about change; is an aspect of and is about the ongoing nature of social process” (Stewart 1979: 200).

Pippi er en opprørsk figur og et talerør for barna mot de voksne. I den forstand er hun et produkt av de frihetspedagogiske strømmingene som fantes i Europa i tredveårene, og mye av tematikken i trilogien er knyttet til makt. Astrid Lindgren kalte Pippi for et lite "Übermensch", men ikke i negativ forstand. Pippi er et eksempel på et maktmenneske som vil godt, og Lindgren henviste til Bertrand Russells teorier om hvordan barn drømmer om makt.

"De är i ett konstant underläge gentemot de vuxna, derfor är deras önskedrömmar maktdrömmar. Pippi tilfredsställer barns maktdröm, jag tror att däri ligger nyckeln till hennes popularitet. Om jag överhuvudtaget har haft någon särskild avsikt med Pippi - figuren utöver att roa mina späda läsare, så har det varit denna - att visa dem att man kan ha makt utan att missbruka den, ty av alla konststycken i livet är det tydligen det allra svåraste." (Vänkritik 245, sitat hentet fra Lundqvist 1979: 141)

Lindgren påpeker hvor vanskelig det er å ha makt uten å bli en maktmisbruker. Vi møter en del voksne som misbruker sin makt i Pippi-trilogien. Frøken Rosenblom er rik og undertrykker skolebarna under dekke av veldedighet og politiet forsøker å bruke fysisk makt for å tvinge Pippi på barnehjem. Det finnes også en gruppe som går under det bevisst nøytrale fellesbegrepet "alle de gamle tantene". Disse utøver makt gjennom sladder og folkesnakk i den lille byen. De bestemmer hva som sømmer seg eller ikke, og blander seg inn i det meste. Pippi blir imidlertid en uventet motstander for dem. Med sin overnaturlige styrke og språket som våpen, klarer hun å hamle opp med alle voksne som forsøker å undertrykke henne eller andre barn. De menneskene hun møter må enten bøye av for henne eller godta at hun er den hun er, slik som Tommy og Annika gjør. Spørsmålet er om hun selv klarer å la være å misbruke sin makt. Ulla Lundqvist reserverer seg mot maktbegrepet når det gjelder Pippi i *Århundradets barn – Fenomenet Pippi Langstrump och dess förutsättningar* (Lundqvist 1979) på grunn av de negative assosiasjonene knyttet til det. Hun mener at Pippi ikke bør kalles et maktmenneske fordi hun ikke styrer andres handlinger og oppførsel. I alle situasjoner er hun fullt på høyde med de voksne, men uten å dirigere dem, og derfor blir det riktigere å kalle

hennes suveren, mener Lundqvist. Man kan godt si seg enig i at Pippi er suveren, men å unngå maktbegrepet fordi det er kan være et negativt ladet ord, vil være å ufarliggjøre henne og frata figuren slagkraften. Den som blir satt på plass har nesten alltid har gjort seg fortjent til det, og dermed er maktbruken legitimert. Makttematikken og avsløringen av de voksne som dumme og latterlige er dessuten en viktig del av bøkens satire. Mer enn en gang får vi bekreftet at inni Pippis bryst banker et hjerte av gull, og derfor beholder hun alltid leserens sympati.

Gjennom språket tilkjenner Pippi sin tilknytning til modernismen, både i form og i tematikk. Lena Kåreland påpeker de dadaistiske trekkene i *Modernismen i barnkammaren* (1999) Vivi Edström kaller språket hennes for et intertekstuellet nettverk, og det henspiller på hvordan det er bygget opp og satt sammen av løse språkelementer. I Pippi blir en rekke språkfilosofiske spørsmål tematisert. Det er interessant at nettopp språket var noe av det som ble hardest rammet av kritikken og debatten i tiden etter at bøkene ble gitt ut. Det ble sett på som kunstig, lite barnevennlig og vulgært. Hvorfor ble dette så sterkt kritisert og hvordan virker dette språket på oss i dag? Edström mener at vi i dag har bedre forutsetninger for å sette pris på moderniteten som ligger i det. Betyr dette at svakheten nå er blitt en styrke?

Hovedtematikken i Pippi-bøkene hviler på motsetningen i forholdet mellom barnas verden og den voksne virkeligheten. Dette uttrykker seg også som et spenningsforhold mellom fantasi og realisme. Pippi skaper en drømmeverden for seg selv og sine to venner, Tommy og Annika. Den består av lek og moro, av eventyr og fantasi. Selv gulvvaske og opprydning blir morsom i Pippis verden. Barndommen blir tematisert som et fristed og en virkelighetsflukt fra de voksnes kjedelige og pliktfylte hverdag. Hos Pippi er det ferie bestandig, selv om hun riktignok mener hun må stikke innom skolen en gang i blant for å få både juleferie og påskeferie som de andre barna. Denne solfylte tilværelsen har allikevel en skygge som spøker

i bakgrunnen. Med tiden vil de tre barna blir voksne, og dermed går alt tapt. De forsøker å motvirke dette med krumelurepiller, men ingen kan garantere virkningen av disse, og dessuten ligner de svært på helt alminnelige erter. Uvissheten i hva fremtiden vil bringe og sannsynligheten for at barndommen vil ta slutt bringer inn et drag av tristesse mellom linjene. Selv Pippi med sin overnaturlige styrke kan sannsynligvis ikke motvirke tidens gang. Hun har et ambivalent forhold til dette. På den ene siden forkaster hun alt som har med den voksne verden å gjøre, mens på den andre funderer hun på om hun skal bli sjørøver eller dannet dame når hun blir stor. Det er i situasjoner hvor hun møter den brutale virkeligheten og kommer til kort at vi ser den mer alvorlige og realistiske siden av Pippi, selv om det er bare sjeldent og glimtvis.

Jenten med de store skoene og strittende flettene er fortsatt interessant selv om hun snart runder 60 år. I denne oppgaven vil jeg se nærmere på hva flertydigheten i bøkene om Pippi Langstrømpe består i og hva den kan bety. Mange har skrevet om Pippi før, men det har ofte vært fra bestemte synsvinkler som for eksempel den pedagogiske, den psykologiske, den modernistiske eller den komiske. Jeg mener triologien først og fremst er en komedie, men at den også har trekk av modernisme og realisme i seg. Derfor vil jeg på bakgrunn av tidligere Pippi-forskning diskutere i hvilken grad den forholder seg til disse begrepene. Andre bøker, både for barn og voksne vil bli trukket inn der jeg mener å finne paralleller eller motsetninger. Gjennom å se verket fra en slik tredelt synsvinkel, håper jeg å gi et helhetlig bilde av bøkernes form og innhold, og dermed også finne svar på gåten: Hvem er Pippi Langstrømpe?

Jeg baserer oppgaven min på de norske utgavene av bøkene om Pippi Langstrømpe: *Pippi Langstrømpe* (Lindgren 1946) oversatt av Hans Braarvig, *Pippi Langstrømpe går om bord* (Lindgren 1947) og *Pippi Langstrømpe til sjøs* (Lindgren 1948) oversatt av Håkon Bjerre.

Siden jeg skal undersøke både Pippi-figuren, utdrag fra de enkelte verkene og trilogien som helhet, vil referansene mine variere ut fra sammenhengen. Først vil jeg skissere noen av strømningene som danner bakgrunn for bøkene. Så skal jeg ta for meg språket og humoren og se litt på hvordan det har innvirkning på både form og innhold. Etter det forsøker jeg å skape et bilde av hvem Pippi er og hvordan hun fungerer i forhold til verden rundt seg. Til slutt er det naturlig å diskutere om jeg har fått svar på noen av spørsmålene jeg har stilt i denne innledningen.

Pippi i tiden

Hva rørte seg i svensk samfunns- og kulturliv på den tiden den første boken om Pippi Langstrømpe kom ut? Representerte boken noe helt nytt, eller er det mulig å se den i sammenheng med strømninger som allerede fantes? Da Pippi trampet seg baklengs inn i barnelitteraturen som vinner av Rabén & Sjögrens barnebokskonkurranse i 1945, ble hun ønsket velkommen av noen, og avvist av andre. I *Barnboken i Sverige 1750 - 1950* (1965), omtaler Eva von Zweigbergk *Pippi Langstrømpe* som den boken man hadde ventet på. Hun fortsetter: [...]boken om en fantasifigur som representerer barnets ønskedrøm att göra vad det vill i samma ögonblick som det faller det in: att trotsa förbud, att känna sin kraft och förmåga, att ha kul jämt” (Sitat fra Lundqvist 1979: 15). Barnets maktdrøm var et aktuelt tema innenfor psykologien og pedagogikken på denne tiden. Pippi kom som et friskt pust inn i debatten rundt frihetspedagogikken og ga næring til både tilhengere og motstandere.

Pippi kom ikke bare “[...]hand i hand med den nya fria pedagogikens filosofi”. (Ibid., 403). Boken er også et eksempel på de modernistiske strømningene innenfor litteraturen i 1940-årene. Lena Kåreland har redegjort for dette i *Modernismen i barnkammaren* (Kåreland 1999). Den estetiske utviklingen i barnelitteraturen har tradisjonelt vært sett på som et slags etterslep til det som har skjedd innen voksenlitteraturen. Lena Kåreland mener man kan snakke om en gjensidig påvirkningskraft mellom barne - og voksenlitteraturen, i hvert fall til en viss grad. Carina Lidström går enda lenger. Hun spør: ”Föddes modernismen i barnlitteraturen?” (Lidström 1992: 6). En forutsetning for å se slike strømninger i barnelitteraturen er at man fokuserer sterkere på de estetiske kvalitetene i teksten enn det som har vært gjort tidligere. Kåreland kritiserer Ulla Lundqvists doktoravhandling *Århundradets barn* (Lundqvist 1979) for å være for ensidig rettet mot de pedagogiske strømningene som bakgrunn for Pippi-trilogien. Da utelates de allmennkulturelle sammenhengene som er så

viktige for den avantgardistiske barnelitteraturen, mener Kåreland. For å kartlegge hvilke forutsetninger *Pippi Langstrømpe* og de to påfølgende utgivelsene hadde, hvilke spor av ytre påvirkning man kan finne og hvor den kan høre hjemme i innhold og form, må man altså ta hensyn til både den pedagogiske og den estetiske innfallsvinkelen. Disse to utelukker ikke hverandre, men kan sammen gi nye og spennende tolkninger av stoffet. Derfor tar jeg dem for meg etter tur og gir en oversikt over bakgrunnen for dem begge, slik at man får et grunnlag for analysen jeg skal begi meg inn på.

Frihetspedagogikken

Eva von Zweigbergk kaller altså *Pippi Langstrømpe* for boken man hadde ventet på, og da sikter hun ikke bare til en utvikling i barnelitteraturen, men også i samfunnet generelt når det gjelder synet på barn og oppdragelse. En av de viktigste forløperne for dette var Jean-Jacques Rousseau som i *Émile ou l'éducation* (1762) beskrev hvordan man kunne la et barn utvikle seg fritt uten å bruke tradisjonelle oppdragelsesmetoder. I utviklingen og utdannelsen til gutten Émile stod det naturgitte sentralt, og han mente det var viktig å ta hensyn til barnets egne stadier når det gjaldt læring og oppdragelse. Straff skulle være naturlig og komme som konsekvenser av det barnet selv gjorde. Rousseau mente at mennesket som vesen er grunnleggende godt, men at det blir brutt ned av samfunnets normer og regler. Dette gjenspeiles også som tematikk i en rekke barnebøker. Ingeborg Mjør trekker frem Johanna Spyris bok om naturbarnet *Heidi* (1881) som eksempel på et slikt forhold mellom natur, legeme og sjel. Her blir den invalide Clara frisk så snart hun kommer seg til fjells med frisk luft og geitemelk mens hun i byen har vært forpestet av inneluft og overbeskyttelse. Mjør viser også at den såkalte robinsonade-sjangeren¹ er en litterær konsekvens av Rousseaus

¹ Robinsonade - sjangeren er her forstått som fortellinger om skipsforlis og Vestens møte med andre kulturer.

ideer.² Fordi barna er av det samme slaget som de innfødte, nemlig representerer det ekte og opprinnelige, er det også de som alltid kommer best overens med dem. De overlever på øde øyer fordi de ikke er fremmedgjort av sivilisasjonen (Mjør 1998: 11). Pippis egen versjon av robinsonaden skal vi få kjennskap til senere i denne oppgaven.

I 1900 beskrev den svenske pedagogen Ellen Key den ideelle barneoppdragelse i *Barnets århundre*, og her ser vi tydelig påvirkningen fra Rousseau: ”Att lugnt och långsamt låta naturen hjälpa sig själv och endast tillse att de omgifande förhållandena understödja naturens eget arbete, detta är uppfostran” (Lundqvist 1979: 22). Hun uttrykte også motstand mot fysisk avstraffelse og karaktersetning i skolen. Freuds psykoanalytiske teorier var viktig for den frie barneoppdragelsens videre fremvekst. Ut fra sin praksis med psykoanalytiske metoder beskrev den skotske pedagogen Alexander Sutherland Neill hvordan barns naturlige godhet blir ødelagt av den hemmende oppdragelsen. Han mente at fantasien hos barna har sitt opphav i et undertrykt begjær etter makt. Siden omgivelsene hele tiden fremhever deres underlegenhet, blir drømmen til virkelighet i fantasiens verden i stedet. Ideene om barns maktbehov var det opprinnelig Alfred Adler som hadde utviklet (Ibid., 24). Ulla Lundqvist beskriver hvordan disse ideene spredde seg og fikk grobunn i den psykologiske debatten på 1930-tallet. Bertrand Russell var en viktig deltaker i denne. Han mente at barna ønsker å bli de voksnes like, og at denne driften er enda sterkere enn kjønnsdriften. Miljøpåvirkningen er det viktigste for hvordan barna utvikler seg; de er født verken gode eller onde, mente han (Ibid., 25). Det er verdt å merke seg at selv om man snakket om frihetspedagogikk og viktigheten av ikke å undertrykke barna, var den generelle oppfatningen om at barn burde tuktes med riset fortsatt svært utbredt på 1930- og 40-tallet. Først i 1958 ble for eksempel lærerne i Sverige fratatt retten til kroppslig avstraffelse.

² Rousseau skal ha fremholdt Robinson Crusoe som den eneste bok han ville betro i guvernantens fang. (Romøren 1995: 215)

Barnebøker ble hovedsakelig vurdert ut fra moralske og pedagogiske kriterier. Et eksempel på dette er et av Charles Lans vurderingskriterier for bibliotekskonsulentene: ”Böcker, som innehåller svordomar, råa uttryck eller bilder ur människolivets sämre sidor, får icke upptagas i konsulenternas ungdomskatalog” (Ibid., 68). Johan Forsell som skrev om språk i barnelitteraturen mente at det skulle være forbilledlig, grammatisk korrekt og fritt for vulgarismer og dialekt (Ibid., 69). Barnebokens funksjon som oppdragelses- og opplæringsverktøy og ikke minst påvirkningskraft i forhold til de unge leserne ble altså lagt stor vekt på.

Lundqvist har undersøkt noen av barnebøkene som kom ut samme året som *Pippi Langstrømpe* og kommet frem til at de fleste tematisk er nokså like. Identifikasjonsobjektet er i stor grad prektige barn som — om de gjør noen krumspring — tilpasser seg omgivelsene igjen ved bokens slutt. Barnebøkene inneholder arketyperiske situasjoner, som julefeiring, fødselsdagfest, sommerferie og utflukt med matsekk. Innimellom dukker det også opp et markedsbesøk eller sirkus. Humoren er etter Lundqvists mening noe oppstyltet og stiv, og formen er lite eksperimentell. Men det finnes også unntak fra majoriteten. Lundqvist omtaler ”de sex annorlunda” som skiller seg ut sammen med *Pippi Langstrømpe*. Fellestrekket mellom dem er at de henvender seg til barna på en mer fortrolig måte enn det som var vanlig på den tiden. (Ibid., 86) I *Kulla Gulla* av Martha Sandwall-Bergström finner vi en realistisk skildring av de fattige jordarbeiderne. *Pojkarna som fick sällskap med en cirkus* av Gösta Attorp er en bok der ønskedrømmen om total frihet blir realisert for to gutter som rømmer med sirkus. Den skiller seg også ut ved at all sympati ligger hos rømlingene. I *Pelle Svanslös i skolan* etablerer Gösta Knutsson fortrolighet til leseren gjennom å la fortelleren henvende seg i parenteser. Tove Janssons første Mummi-bok: *Småtrollen och den stora översvämningen* gir på sin side leserne innblikk i en helt ny og bisarr fantasiverden. Lennart Hellsings *Katten*

blåser i silverhorn er skrevet i en fortrolig du-form og Lundqvist karakteriserer stilen som rendyrket nonsens. Reiseskildringsparodien *Upptäcksresande Karlsson* av Sven Hemmel er den boken Lundqvist synes har flest likhetstrekk med *Pippi Langstrømpe*. Den har en episodisk karakter og består av en rekke skipperskrøner med både nonsensaktige og eksotiske innlag. (Ibid., 88-90). Lundqvist påpeker også at Karlssons måte å uttrykke seg på minner om Pippi med sin parodiske blanding av høytravende vendinger og hverdagsuttrykk, eller komiske utbrudd som her: ”Kast loss därborta! Jag skall till min moster i Kalkutta. Hon väntar med kaffet” (Sitat hentet fra Lundqvist 1979: 92). I omslagsteksten på Aschehougs oversettelse fra 1948 står det bemerket at man har få humoristiske bøker innen barnelitteraturen, og at *Oppdagelsesreisende Karlson* sikkert vil bli et velkomment innslag med sin barokke humor. Det samme kan man tenke seg med *Pippi Langstrømpe*.

Hvordan forholder så *Pippi Langstrømpe* og de to senere bøkene seg til andre barnebøker fra den samme tiden? Vi finner likhetstrekk med den tradisjonelle barnelitteraturen gjennom de samme arketyriske situasjonene Lundqvist nevner. Her er det både julefeiring, fødselsdagfest, sommerferie, utflukt med matsekk, sirkus og markedsbesøk. De aller fleste av disse situasjonene blir allikevel litt annerledes når Pippi er med. Julefeiringen Pippi arrangerer for Tommy og Annika inneholder alt en julefeiring skal, bortsett fra at den foregår i begynnelsen av januar. Fødselsdagfesten blir feiret med ”ikke nå gulvet-lek” og spøkelsesjakt. Når Pippi er på utflukt, spiser hun fluesopp og forsøker å fly. På sirkus går hun selv i manesjen, og på marked blander hun seg både i teaterforestillingen og slangenummeret. De arketyriske situasjonene blir dermed en arena for møte mellom Pippi og omverdenen, med ofte overraskende og komiske utfall. Pippi representerer sammen med de ”sex annorlunda” et brudd med majoriteten av barnebøkene på denne tiden gjennom flere elementer vi skal se nærmere på etter hvert: Humoren som ikke var så vanlig å finne i barnelitteraturen, friheten

og opprøret som tema, en sterk sympati med den som gjør opprør, de fortrolige fortellerkommentarene, og det spesielle språket.

Den moderne barnebokens fremvekst

Lena Kåreland mener at den moderne barneboken hadde sitt gjennombrudd i 1945, blant annet med *Pippi Langstrømpe*. Dette viser seg både i form og tematikk. Hun påpeker i likhet med Lundqvist hvordan forfatterne viser en større grad av solidaritet med barna og mer nærhet til leseren. ”Märkbar är också tendensen att upphöja barnet och låta dess friskhet och autenticitet kontrasteras mot vuxenvärldens uniformitet och förljugenhet” (Kåreland: 1999: 25). Barnet og barndommen får en viktig symbolsk funksjon i den modernistiske voksenlitteraturen hvor det representerer en svunnen harmoni og håpet om noe nytt og bedre. Når det gjelder selve modernismebegrepet, påpeker Kåreland at det ikke er entydig. Man kan se det som en periode eller en bevegelse. Som periode er modernismen vanligvis tidfestet fra 1890 - årene og frem til årene rundt 1950. Som bevegelse, livsholdning og uttrykk har den mange former. Den danske forskeren Torben Broström mener termen alltid rommer et protestpotensiale og at den ofte har en lekende framtoning (Ibid., 29-31). Følelsen av kaos og oppbrudd kjennetegner modernismen sier Erik Hjalmar Linder i sin litteraturhistorie. Han snakker om normbrudd og opprør både på det språklige og innholdsmessige plan. Menneskets befrielse og avstandstaking fra det etablerte samfunnet hører til dette opprøret (Ibid., 31). Når det gjelder den generelle moderniseringsprosessens opprør mot den elitistiske forfatterrollen, mener Kåreland at her gikk barnelitteraturen ett skritt foran den voksne litteraturen. Fordi man henvendte seg til barn, var det større vilje til å tilpasse stoffet og gjøre det forståelig for mottakeren. Den modernistiske barnelitteraturen ble heller ikke like utilgjengelig som den voksne etter hvert ble, og unngikk derfor den såkalte uforståelighetsdebatten. Alvoret og angsten ikke er så fremtredende i barnelitteraturen. Den er derimot preget av nonsenshumor

og lekenhet og har en rekke avantgardistiske trekk. Når det gjelder Pippi-trilogien, har Vivi Edström påpekt elementer av absurdisme i humoren og av postmodernisme i form av Pippis mange rollebytter. Vi finner også paralleller til avantgardistiske retninger. Dadaistene hadde en sterk interesse for barn og barns språk.³ De var opptatte av barnespråkets anarkistiske frihet. Parodien som grep sto sentralt når de forsøkte å bryte ned fraser og generaliseringer. Surrealistene vektla barnas fantasi, og André Breton fremholdt i sitt surrealistiske manifest at det var i fantasien og barndommens trolldom og magi at det sanne livet var å finne. Den logiske tanken ble satt i motsetning til dette, og samfunnets ensidige vektlegging av det rasjonelle virket ødeleggende for menneskets frie fantasi. Fra dette kan man trekke en parallell til Freud som beskriver mennesket som et offer for sivilisasjonen i *Das Unbehagen in der Kultur* (1930). Den pastorale tematikken hvor barn befinner seg i en ideell og uskyldig tilværelse og blir knyttet til naturen med vekster og dyr minner sterkt om romantikken og tanken om gullalderen, sier Kåreland (Kåreland 1999: 40). Frihetspedagogikken og modernismen springer med andre ord ut fra mange av de samme ideene.

Barndommens idyll

Rolf Romøren mener at barnelitteraturen nettopp ved å fremstille barndommen sier like mye om det å være voksen som den gjør om det å være barn: "Det spørres om ikke denne litteraturen, som i tilfellet *Peter Pan*, bør kunne leses som en eneste lang serie tekster der underteksten er en ulykkelig voksenbevissthet, som trøstelitteratur med en bismak?" (Romøren 1995: 215). Ingeborg Mjør forsøker å finne årsaken til hvorfor det er slik som Peter Green sier: "Children become the ideal symbol of their elders' glutinous yearning for purity" (Sitat hentet fra Mjør 1998: 14). Hvorfor fins denne lengselen etter det rene? Mjør beskriver hvordan moderniseringsprosessen problematiserer det idealistiske synet på mennesket.

³ Ordet Dada kommer fra fransk barnespråk for hest - i overført betydning "kjepphest, fiks idé" (Litteraturvitenskapelig leksikon 1998: 39)

Barndommen blir aldri det samme igjen etter Freud, og sentimentalitetskulten er en reaksjon på dette, i form av trøstelitteratur mot den nye kunnskapen. Samtidig har et sentimentalisert glansbilde av barnet gitt et sterkt argument for de pedagogiske ideer og prosjekter som for eksempel Ellen Key utarbeidet, mener Mjør.

Jaqueline Rose sier følgende om forholdet mellom voksne og barn i litteraturen: "Children's fiction is impossible, not in the sense that it cannot be written (that would be nonsense), but in the sense that it hangs on an impossibility, on which it rarely ventures to speak. This is the impossible relation adult and child" (Sitat fra Romøren 1995: s 215). Romøren foreslår to muligheter for hvordan dette gir seg til uttrykk i teksten. Den ene er en sentimentaliserende, og den andre en ironisk form med perspektivblanding og humor, gjerne av det groteske slaget. Dette finner man i mer moderne tekster. Den første moderne billedboken i Europa: Heinrich Hoffmanns *Struwelpeter* (1845) er et eksempel på det siste. Her serverer Hoffmann en parodi på de verste skrekkhistoriene om hva som skjer med ulydige barn. Ironien i de groteskt overdrevne bildene er et tegn på hvordan den autoritære oppdrageren begynte å miste sin posisjon, og en spire til det Romøren kaller en pulverisering av vokseninstansen i moderne barnelitteratur på 1970 – 90 tallet. Pippi Langstrømpe må sies å være sterkt medvirkende til denne pulveriseringen. Når det gjelder hvordan hun plasserer seg i forhold til den sentimentale eller den ironiserende innfallsvinkelen, kan man si hun ligger midt i mellom. Barndommen i Pippi-trilogien er fremstilt sentimentalt som en verden av sorgløs lek og ubegrenset fantasi. Samtidig er den en ironisk og humoristisk form gjennom alle Pippis verbale og fysiske krumspring. Det at hun stadig henviser til seg selv og sine to bestevenner som små uskyldige barn, kan oppfattes som en ironisering over nettopp synet på barndommen som en uskyldfull og ren tid. De er kanskje ikke så uskyldige som Pippi hevder?

Pippi som komedie

Vivi Edström refererer til Pippi-bøkene som komedie, og jeg tror at bøkene aldri ville nådd sin popularitet og fortsatte aktualitet uten å være så gjennomsyret av humor som de er. Men hva slags komedie kan man si at Pippi er? I *Anatomy of Criticism – Four Essays* (Frye 1957), viser Northrop Frye hvordan litteraturen i forskjellig grad forholder seg til fire kategorier: den tragiske, den romantiske, den ironiske og den komiske. Når det gjelder Pippi er det interessant å se nærmere på kombinasjonen av de to siste, nemlig det Frye kaller den ironiske komedie. Komedien tematiserer integrasjonen av samfunnet, som oftest gjennom hovedpersonen, og den vekker følelsen av både sympati og spott. I den ironiske komedien finner man en variasjon over dette temaet som handler om utdriving av en sydebukk som enten befinner seg i eller utenfor samfunnet. I enkelte komedier blir dette snudd på hodet. I stedet for at sydebukken blir hengt ut, avslører samfunnet seg som ”a chattering-monkey society devoted to snobbery and slander.” (Frye 1957: 48) Dermed blir det karakteren som er i opposisjon til dette som har publikums sympati. Den reverserte sydebukken vender selv ryggen til samfunnet som avviser ham. Som reversert sydebukk bruker Pippi språket som et våpen når hun avdekker de voksnes ”chattering-monkey society.”

Rolf Romørens knytter det han kaller ”understrømmen av subversive folkelige sjangrer” til den delen av barnekulturen som har vokst frem utenfor oppdragerinstitusjonene, det vil si massemediaindustrien. Han mener dette er en overlevning fra den gamle muntlige kulturen med skjemteeventyr, vitser og parodier. Vi finner en rekke spor etter folke- og massekulturen i Pippi-trilogien. Birger Hedén har tatt for seg det som ser ut til å være hentet fra film og scene, nemlig crazy-humor. ”Det låg crazyrier i tiden”, har Astrid Lindgren sagt [...]hun avsåg altså en spesiell form av humor som skulle ha fungerat som en inspirationsfaktor vid skapandet av Pippi (Hedén 1997: 45). Nå er ikke crazy-humor noen spesifikk barnesjanger,

men et uttrykk som stammer fra film og teaterfarser. Det er allikevel lett å forstå hvorfor den appellerer til barn slik den gjør i *Pippi Langstrømpe*. Hedén knytter crazy-humoren til Chaplin, Brødrene Marx, engelsk nonsenstradisjon, Hasse & Tage, slager og revy. Hvis man ser på enkelte dialoger i brødrene Marx-filmer, er fellestrekket med Pippi tydelig i tempo, logikk (eller mangel på sådan) og absurd utvikling. Raymond Durgnat mener at denne typen dialog også har en annen og kritisk funksjon som tilkjenner en modernistisk språktvil: "This use of language *reads* negatively, because it is a destruction of language, a demonstration of falsity, of its conventional functioning, a concealment and alienation." (Sitat hentet fra Hedén 1997: 52). Denne språktvilen blir som vi skal se senere også tematisert i *Pippi Langstrømpe*.

Hedén konkluderer med følgende:

"Ty crazy kan sammanfattningsvis sägas kännetecknas av sketcher och vitsar som bryter mot logik och språkliga regler, av protester mot auktoriteter och av högt tempo. Crazyrevyn eller crazykomedin (film) har en farsaktad handling, ofta av episodisk karaktär, huvudpersoner som saknar respekt för samhällets lagar, etikett och god ton, men som ofta har hjärtat på rätta stället och tar ställning för den lilla människan."(Ibid., 53-54)

Andre folkelige elementer i *Pippi Langstrømpe* finner vi for eksempel i parodier på svenske viser, eller som vitser og vandrehistorier. Ulla Lundqvist har undersøkt det hun kaller "Ur - Pippi", nemlig den første versjonen av Pippi - manuskriptet som Astrid Lindgren sendte inn og fikk refusert. Her finner man enda større grad av folkelige elementer og nonsenspreg enn i den reviderte utgaven som ble utgitt. Et eksempel på elementer som ble strøket, er Pippis versjon av skillingsvisen om Elvira Madigan og Sixten Sparre:

"När hon dansade på lina
Som en liten gurka glad
sågos äppelbusar vina
ifrån unga busars rad."

Originalversjonen lyder slik:

"När hon dansade på lina
lik en liten lärka glad

hördes bifallsropen vana
ifrån fyllda bänkar rad.” (Lundqvist 1979: 110)

Som vi ser får ingenting være i fred for Pippis forvrengning og ordlek. Siden så mye ved Pippi er ukonvensjonelt, kan man lett få en ensidig oppfatning av at trilogien utelukkende representerte et brudd med alt som var tradisjon. Ved å skildre noen av strømningene som fantes både i forkant og i samtiden, håper jeg å ha skapt et mer nyansert bilde av dette før vi gir oss i kast med selve analysen av Pippi-trilogien. De ulike perspektivene gir seg til uttrykk på forskjellig vis: Frihetspedagogikken i form av makttematikken og Pippis rolle som ”Übermensch”, modernismen gjennom vektleggingen av barndommen som idyll, den absurde komikken og språkproblematikken, og sist men ikke minst det som kan sies å samle verket som helhet, nemlig komedien. I neste kapittel skal jeg undersøke språket i Pippi og se hvordan det forholder seg til disse elementene.

Juksemer pipelort

”Små barn skal sees, men ikke høres.”, sa fru Settergren til Pippi. ”Å ja sann, sa Pippi, — men folk har nå engang fått både øyne og ører. Og selv om jeg er en fryd for øyet, så får en jammen sørge for at ørene får litt mosjon, de også” (Lindgren 1948: 24).

Er Pippi morsom eller er hun bare frekk? Er språket hennes merkelig fordi hun ikke kan bedre, eller er det tvert imot fordi hun kan? Pippi er en ekte ordkunstner og humorist. Hun lar aldri muligheten til å utnytte språkets flertydige potensial gå fra seg. Makten over ordene tar hun i sine egne hender, og fordi hun insisterer så kraftig på sin egen språkforståelse, settes motstandere fullstendig ute av spill. I den ustoppelige ordstrømmen finner vi Pippis sterkeste våpen, men hva slags språk fører hun, hvordan bruker hun det og hvorfor er det så morsomt?

Språket i Pippi har vært kritisert for å være kunstig og rart, men dette trenger ikke nødvendigvis være et minus. ”At vara åt Villekulla” er et lokalt uttrykk fra Astrid Lindgrens hjemtrakter som betyr å snakke tull eller gjøre noe sprøtt. Pippi bor ikke bare i Villa Villekulla, hun *er* også ”åt villekulla”. Store deler av språket hennes er nonsens. Susan Stewart behandler dette begrepet i boken *Nonsense* (1979), og sier at i dagligtalen betyr det alt som ikke skal være der. Det er en form for dem som befinner seg i den ytre periferien i samfunnet, nemlig barnet, den gale, den senile, den dumme, eller den lekne. I nonsensuniverset blir alt snudd på hodet. Nonsens er både språk og fornektelsen av språk på en gang. Det er ambivalent i sin natur, det kritiserer enhetlig mening, det undergraver alt det man tar for gitt i språket, og det er en komisk form beslektet med ironi, satire og parodi. (Stewart 1979: 69 - 77) Stewart peker på linjene mellom nonsens og modernismen og mener Tristan Tzaras Dada-manifest er et eksempel på selvmotsigelser typisk for nonsens. I manifestet står det at for å være en sann dadaist må man i prinsippet være imot manifestet,

også dette. Man må selvfølgelig også være i mot prinsipper (Ibid., 77). Nonsens både bekrefter og benekter en velordnet, logisk verden ved å bygge på elementer fra den samtidig som den snur det hele på hodet (Ibid., 80). En rekke språkfilosofiske spørsmål tvinger seg frem gjennom dette: Hva er språk? Hvordan oppstår det? Hvem bestemmer over det?

I dette kapittelet skal jeg undersøke det komiske, modernistiske og filosofiske potensialet i språket til Pippi. Først skal jeg ta for meg hvorfor det kritikerne mente var kunstig ved Pippis retorikk egentlig er det som fungerer komisk. Så skal jeg se litt nærmere på hvordan løgnhistoriene til Pippi oppstår, hvordan de utvikler seg og hva slags struktur de har. Jeg skal vise hvorfor jeg kaller språket hennes for nonsens og hvordan hun setter ting på hodet helt ned på setningsplan. Pippi prøver seg også som dadaistisk, nyskapende ordkunstner når hun finner opp ordet ”spunk”. Hvordan dette tematiserer viktige språkfilosofiske spørsmål skal diskuteres. Mot slutten skal vi få se hvordan det går når Pippi går inn i det jeg kaller ”den retoriske bokseringen”. Her får vi erfare Pippis språklige suverenitet i komiske revylignende scener som ligger nært opp til Brødrene Marx’s absurde dialoger.

Kritikken

Den negative kritikken av Pippi som kom frem under ”Pippi-feiden” i svenske aviser i 1946 dreier seg mest om oppførselen. Men språket i bøkene ble også gjenstand for negativ omtale.

Jeg gjengir noen utdrag:

”Vilka fordringar bör man ha på en god barnbok? Ska å ena sian gott språk, god stil och stavning, eller å andra sidan larvigheter och överdriven talspråksstavning anses lika tillåtet. Ska en ohövlig, självsvåldig och uoppfostrad ”hjältinna”, som inte bara skryter med att hon inte går i skolan och sannerligen inte tycks vara utsatt för höga vederbörandes intresse om skolplikt heller, vara idealet för läsande småtingar? Astrid Lindgrens *Pippi Langstrump går ombord* tycks vara en ny typ av barnböcker, där nämnda oarter firar triumfer. Att förlaget i sina annonser kungör vilken ”förtjusande” barnbok det är, förstår man ur affärssynspunkt, och att barnen med glädje läser dylika mot vanliga ordnings och hyfsningsregler brytande situationer förstår man, men att

man från lärar - och uppfustrarsynspunkt ska låta dylika barnböcker få sprida sej eventuellt genom upphov till en ny barnbokstyp, det vill ajg åtminstone protestera mot. ”Affärder, gull, röa hunn, mänsker, pluttifikation” är några exempel. Eller tror förf. Att barnen inte tar intryck av dylik ”populär” stavning? Att Pippi snyter sej i klänningen (sid. 97) är väl bara förf:s moderna syn på barnhygien, som för övrigt går i stil med hela boken. Den är helt enkelt ocker på osund och onaturlig barnslighet och ett exempel på hur en barnbok *inte* ska vara. (Charles Lans i Folkskollärarnas Tidning, Sitat fra Lundqvist 1979: 246)

”Men rackarungen i Lindgrens bok uppför sig ju ofta sinnesjukt, och uttrycker sig dessemellan onaturligt. Hon går baklänges och motiverar detta med: ”Lever vi inte i ett fritt land, kanske? Får man inte gå hur man vill?” Denna vädjen till det fria landet är ett språk som man kan få höra av berusade farbröder. Men en normal nioåring uttrycker sig lyckligvis inte på det sättet, och intet barn begriper heller vad det är för roligt därmed.” (John Landquist i Aftonbladet, Ibid., 242)

”Det är tråkig at komma med pekpinnen, när det gäller en sådan här rolig barnbok, men sanningen måste fram: författarinnan har inte vårdat sig riktig om sin stil. Hon tar ibland til slanguttryck, som står på gränsen till det vulgära, och sådant passar inte i en bra barnbok.” (Greta Bolin i Svenska Dagbladet, Ibid., 245)

”Reservationslöst kan Pippi emellertid inte godtagas. Hennes bullersamhet blir i längden en smula tröttande och många av kvickheterna är direkt lånade från annan håll.” (Lennart Hellsing i Aftontidningen, Ibid., 245)

”Hennes språk är en konstlad blandning av vuxet och barnslig och fullt av vitsiga vändningar som möjligen en vuxen kan uppskatta, men som till stora delar går barnen förbi. Hon förblir främmande och konstlad för barnen och väcker inte den spontana sympati som barnbokens hjälte eller hjältinga ska gjøre” (Leserinnlegg signert Ka i Ny Dag, Ibid., 243)

Et halvt århundre etter sier Vivi Edström:

”Det er mange spor av forskjellig språk som krysser hverandre i *Pippi* - suiten. Den tar for seg et intertekstuellet nettverk av sitater, allusjoner og hele anekdoter og utnytter utvalgte klisjéer, gåter og juks på en måte som vi i vår postmoderne tid har bedre forutsetninger for å sette pris på enn da bøkene ble skrevet.” (Edström 1997: 102)

Betyr dette at bøkene var forut for sin tid, og at dette ikke ble satt pris på i tilstrekkelig grad i sin samtid? Nå skal vi se litt nærmere på de enkelte elementer som dette brokete lappeteppet er sydd sammen av og hva som gjør det så morsomt.

Lattervekkeren

”I alt som skal fremkalle en livlig og rystende latter, må det være noe absurd (som altså ikke kan gi forstanden velbehag). Latter er en affekt som oppstår i og med en plutselig overgang fra en spent forventning til intet” (Kant 1995: 214-215). I *Kritikk av dømmekraften* påpeker Immanuel Kant bruddet som nødvendig for å fremkalle latter. Humor mener han er evnen til å frivillig gå inn i en sinnstilstand der alt er snudd på hodet, samtidig som det er i overensstemmelse med visse fornuftsprinsipper. Han skiller mellom det å være morsom og humoristisk. Å være morsom er å uvilkårlig underkastes denne forandringen, mens en som er humoristisk gjør dette frivillig og med hensikt. Selv om humor er behagelig, hører den ikke til den skjønne kunsten, mener Kant, for denne krever verdighet og et visst alvor. (Ibid., 218)

Kan vi kalle Pippis språk for humoristisk på bakgrunn av disse kriteriene?

Når et barn lærer seg kunsten å snakke, er det gjennom etterligning av de voksne, men man forventer allikevel ikke at det tar i bruk alle ord og vendinger som blir sagt. Pippi skaper forventningsbrudd ved stadig å tråkke over skillet mellom det konvensjonelle barnespråket og det voksne språket. For henne er det naturlig å ta i bruk alle fraser og klisjeer som de voksne lirer av seg. Av og til kan hun høres ut som en gammel tante: ”Akk ja, tiden går, og en begynner å bli gammel”, sa Pippi. ”Utpå høsten fyller jeg ti år, og da har en vel sett sine beste dager” (Lindgren 1947: 104). Andre ganger blir frasene hennes satt inn i en sammenheng som gir dem en ironisk klang, for eksempel når hun diskuterer viktigheten av å vite hva hovedstaden i Portugal heter: ”Kanskje kom jeg til å ligge våken om natten og lure og lure: Hva er det nå hovedstaden i Portugal heter? Men en kan jo ikke bare ha det moro støtt.”, sa Pippi, og så stod hun litt på hendene. ”Forresten så har jeg vært i Lisboa med pappaen min” (Lindgren 1946: 33). I sitt møte med skoleverket, tar det heller ikke lang tid før hun konstaterer: ”For mye lærdom tar knekken på den kraftigste” (Ibid., 44). Deretter forlater hun

åstedet med følgende kommentar: ”Nå ser dere ikke meg på en stund. Men ikke glem hvor mange epler det var Aksel hadde, ellers får dere ikke en lykkelig dag mer her i livet” (Ibid., 47). Innimellom kan Pippis språkføring minne om rene replikker: ”Fortryllende! Fortryllende!” (Ibid., 94). ”Hvorfor sørge, hvorfor klage” (Ibid., 56). ”Det er ikke nødvendig å være så høytidelig for min skyld. Jeg er en enkel kvinne” (Lindgren: 1947: 56). ”Et under er skjedd! Vi er reddet!” (Ibid., 88). ”Roligere i bakkene, min gode mann” (Lindgren 1948: 99). Felles for alle disse uttrykkene er at de spiller på det komiske gjennom overraskelsen i at det kommer fra en ni-åringers munn. Det kunstige og oppstyltede språket understreker også at Pippi har noe fremmed over seg, og dette skal vi komme nærmere inn på senere.

Men de overraskende utbruddene fyller allikevel ikke alle Kants kriterier. Det er først når forventningsbruddet består av noe som oppløser seg i intet at man virkelig vekker latteren. Han gir et eksempel der en person svært overbevisende forteller en historie om en mann som gremmer seg så mye over noen varer som gikk tapt at parykken blir grå over natten. Ved bevisst å jukse med poenget på denne måten løses forventningen opp i intet. Slik juksing er Pippi ekspert på. Derfor ler man når Pippi forteller om morfaren sin som fint kan bite seg selv i nesen bare han klatrer opp på en stol. Den samme teknikken bruker hun i den påfølgende sekvensen der hun på sitt eget absurde vis undergraver sine egne poeng ved hjelp av juks og vitsemakeri:

”Forresten så har morfaren min verdens lengste nese”, sa Pippi. ”Han har fem papegøyer, og de kan sitte ved siden av hverandre på nesen hans.” Men nå ble Buck sint for alvor. ”Din vesle rødhårete ulykke!”, ropte han. ”Du er jammen den verste løgnhals jeg noen gang har truffet. At du ikke skammer deg! Prøver du å innbille meg at fem papegøyer kan sitte ved siden av hverandre på nesen til morfaren din? Bare tilstå at det er den groveste løgn.” ”Akk ja sann”, sukket Pippi. ”Det er nok det.” ”Ja, der kan du se”, sa Buck. ”Var det ikke det jeg sa?” ”Det er en aldeles fryktelig løgn”, sa Pippi. ”Det skjønte jeg med en gang”, sa Buck. ”Ja”, ropte Pippi og begynte å storgråte, ”for den femte papegøyen *måtte stå på ett ben!*” ”Å, dra til skogs!”, sa Buck, og så gikk han og Jim bak en busk for å kle av seg. ”Men Pippi, du har da ingen morfar”, sa Annika. ”Nei”, svarte Pippi. Men behøver man absolutt ha det?” (Lindgren 1948: 89-90)

Lingvisten Christina Heldner mener at Pippi viser kreativitet og suveren språkbeherskelse når hun vrir og vender på språket slik vi har sett i eksempelet ovenfor. Heldner påpeker hvordan Pippi bryter med semantiske og pragmatiske språkregler, og jeg gjengir noen av hennes eksempler. Vi har negasjon i en setning der det ikke hører hjemme: ”Det är ingen ordning på allting och man hittar inte vartenda dugg, sa Pippi misslynt.”, brudd på seleksjonsregler: ”[...] då fick jag i mig så mycket lärdom, så det ligger och skvalpar inne i skällen än.”, kontradiksjon: ”Jag har ingen mormor. Hon finns inte helt enkelt. Och vad behövde hon då va’ så förfärligt nervös for?”, og analytiske sannheter: ”Jag skulle be att få köpa fyra liter medusin. [...] Ja, det skulle helst vara en som är bra för sjukdom” (Heldner 1992: 196-202).

I Pippis språk finner vi skarp satire og ironi. Dette ser vi for eksempel i form av hennes bruk av formaninger. Slike har Pippi alltid på lager og i hennes munn fungerer de som et speilbilde og en latterliggjørelse av de voksnes ustoppelige begrensninger på barna. En formaning fungerer som et forhåndsoppsatt regelverk og baserer seg på alle de fryktelige tingene som kan skje hvis man ikke passer på: ”Husk at barn aldri må leke med skytevåpen”, sa Pippi og tok en pistol i hver hånd. ”Ellers kan det hende en ulykke.”, sa hun og trakk av begge pistolene” (Lindgren 1946: 124). Gjennom pistolskuddene tømmer hun formaningen for innhold. I andre tilfeller skaper hun helt nye betydninger. Når hun har vasket kjøkkengulvet sitt med skurebørstene som skøyter så vannet spruter, spør Annika som vet hvordan det gjøres i normale hjem: ”Men skal du ikke tørke over gulvet?” ”Nei, det skal soltørkes”, sa Pippi. ”Det blir nok ikke forkjølt, bare det holder seg litt i bevegelse” (Ibid., 60). Det merkelige utsagnet har sammenheng med at Pippi er svært opptatt av å ha god helse og holde seg frisk. Ifølge allmenn folkelig oppfatning er såkalt soltørking bedre enn innendørs tørking, fordi denne tørkemåten skal gjøre klesvasken renere og friskere. Pippi overfører dette til også å gjelde kjøkkengulvet. Man kan lure litt på hvordan dette skal gå til, i og med at man ikke kan flytte hele kjøkkengulvet ut i solen, men hun lar seg ikke merke med dette. Hun kombinerer to

formaninger: ”Hvis man blir våt, blir man kald, og derfor forkjølet”, og ”Hvis man holder seg i bevegelse, holder man varmen”, og etter hennes logikk blir svaret selvfølgelig at hvis kjøkkengulvet holder seg i bevegelse, blir det ikke forkjølet. Det er interessant at Tommy og Annika ikke en gang forsøker å motsi eller irrettesette den absurde logikken hennes, men bare lister seg på tå over gulvet for ikke å bli våte på føttene. Men så har jo også en formaning den egenskap at den ikke skal stilles spørsmål ved.

Etter å ha blitt vant til hvordan Pippi snur alt på hodet, regner man med at hun alltid vil gjøre det motsatte av hva som er regnet for god oppførsel. Denne forventningen brytes når hun hisser seg opp over en liten gutt som tygger tyggegummi slik at han ikke får lyd i leirgauken hun har kjøpt til ham og de andre barna. ”Det sitter jo en svær klump tyggegummi foran blåsehullet! Hvor har du fått tak i slikt griseri? Så vidt jeg vet, har ikke jeg kjøpt noe tyggegummi.” ”Jeg har hatt den helt fra fredag.”, sa gutten. ”At du ikke er redd truten skal gro igjen på deg! Slik går det alltid med tyggegummityggere” (Lindgren 1947: 28). I den kraftige reprimanden, gjør hun bruk av ren skremselspropaganda i gammeldags oppdragelsesstil og etterlater en usikkerhet hvorvidt hun mener det ironisk eller for alvor. I neste eksempel derimot, skinner sarkasmen tydelig igjennom. Etter at Tommy og Annika har vært syke, prøver moren deres å fete dem opp igjen på grøt, men de bare sitter og pirker i maten. Til slutt spør Annika hvorfor hun absolutt må spise den. Pippi har selvsagt forklaringen.

”At du kan spørre så dumt”, sa Pippi. ”Det er klart at du må spise den deilige grauten. For hvis du ikke spiser den deilige grauten, så kan du jo ikke bli stor og sterk. Og hvis du ikke blir stor og sterk, så kommer du aldri til å kunne tvinge barna dine til å spise den deilige grauten. Nei, Annika, nå får du jammen gi deg litt. Hele grautspisingen her i landet ville jo komme i den villeste uorden hvis alle skulle tenke slik som du.” (Lindgren 1948: 55)

Ved å gjenta ”den deilige grauten” tre ganger etter hverandre, gjør Pippi det tydelig at hun synes grøt er alt annet enn deilig. Selv spiser hun akkurat det hun har lyst på til enhver tid. Å bli stor og sterk har ingen mening for henne, for hun er allerede verdens sterkeste jente. Men

hun har oppfattet hvordan foreldrene bruker denne formaningen til å tvinge barna sine til å spise, og gir sin kritikk av dette gjennom å påpeke hvor viktig det er å være sterk for å kunne tvinge neste generasjon til å spise deilig grøt. Uten å si et eneste negativt ord om grøtspising, har Pippi i denne samtalen klart å avdekke hvor dumt det er ikke bare å tvinge barna til å spise noe de ikke vil ha, men også å videreføre det generasjon for generasjon.

Skrønmakeren

I forbindelse med grøtspisingsscenen serverer Pippi en av sine mange skrøner, denne gang om matrosen Fridolf som plutselig en dag ikke vil spise mer enn sju tallerkener med grøt. Etter å ha fått styrkende ”medusin” av kaptein Efraim, blir han som besatt av sult og setter i seg 50 tallerkener med grøt, 117 poteter, og må stenges inne i kahytten der han setter til livs både steintøy og møbler. Skrønen avsluttes at Fridolf slikker seg om munnen mens øynene riktig lyser i ansiktet på ham og spør om han ikke like godt kan få kveldsmat før middag. Når Pippi skrøner er det alltid frodig og overdrevet, og hun er en dyktig forteller. Det komiske kommer frem i måten hun maner frem et bilde av Fridolf som blir helt gal av sult. Skrønen er preget av et ekstremt høyt tempo og volum, og det ser vi i språkbruken (mine uthevelser): *satte* i et *brøl*, *kastet* seg ned ved bordet, *skrek* av sult, *kastet* kalde, kokte poteter inn i gapet på ham, *knurret* rasende, *spratt* ut, *åt* i *rask* rekkefølge, sagflisen *freste* om munnen på ham (Lindgren 1948: 56-57).

Ofte er skrønene til Pippi bygget opp som en lang rekke assosiasjoner. Det virker aldri som om hun har bestemt seg på forhånd for hvor hun skal ende, og det gir skrønene et preg av nonsens og absurditet. Tilhørernes vantro kommentarer bruker hun til å føre skrønen videre. Et eksempel på dette er når hun forteller om en kineser fra Shanghai som får navnet Hai Shang. Hans yngste sønn heter Petter. Når Tommy påpeker at det ikke er noen kineserbarn

som heter Petter, inkorporerer Pippi det umiddelbart: ”Det var akkurat det kona hans sa til ham også. ”Et kineserbarn kan ikke hete Petter”, sa hun. Men Hai Shang var sta sånn, og han sa at enten skulle ungen hete Petter, eller så skulle han ikke hete noen ting” (Lindgren 1946: 50-52). Hun forteller videre om lille Petter som får servert det samme svaleredet fra mai til oktober fordi han nekter å spise. Når Tommy spør om hvordan han da kunne leve, gjør hun det samme igjen: ”Klart han ikke kunne leve”, sa Pippi. ”Han døde. Av stivsinnet. Den 18. oktober. Og ble begravd den 19. Og den 20. kom en svale flagrende inn gjennom vinduet og la egg i svaleredet. Så de fikk jo litt glede av det i alle fall. Ingen skade skjedde” (Ibid., 52-53). Avslutningen av skrønen er et eksempel på hvordan hun lar assosiasjonene flyte fritt når hun forteller. Kommentaren om at ingen skade skjedde, selv om Petter døde, er typisk for Pippis absurde logikk. De fikk jo tross alt et svaleegg. Denne formen for nonsens finner vi mye av. Det samme skjer i skrønen om den flygende kuen Pippi møter på toget. Hele skrønen er ren nonsens, for her står hele verden på hodet. Kuen setter seg på benken og begynner å lete i togtabellen for å finne ut når de er i Falkøping. Pippi byr den et smørbrød, og kuen tar et stykke med spekesild. Tilhørerne synes dette var en eiendommelig historie, men Pippi mener at det rare ved det, er ikke kuens overnaturlige egenskaper, men at den forsynte seg med spekesild når det var mengder av smørbrød med pølse på.

Skrønene fungerer på flere plan enn det rent komiske. De skaper en usikkerhet om Pippi er en pålitelig eller upålitelig forteller. Når hun forteller om pappa Efraim som er skylt i land på en sydhavsøy og er negerkonge der, tror man i utgangspunktet at dette er nok en løgn. Dette viser seg i etterkant å være sant, og dermed gir det de andre skrønene et sannhetspotensial. På den annen side kan vi være sikre på at Pippi lyver når hun forteller barna på Kurrekurreduttøya om skoleverket hjemme i den lille byen. Vi får en sjelden sjanse til å kikke bak kulissene når Pippi legger ut om hvordan skolen arrangerer spyttekonkurranser med frøken i spissen,

spyttende til alle kanter. Løgnen gir Pippi fritt spillerom når hun forteller, og det er fortellingen som står i høysetet, enten det er snakk om skipperskrøner, vandrehistorier eller assosiativ nonsens. Pappa Efraim er Pippis læremester, og i følgende dialog mellom dem fremheves løgnen som en underholdende kunst.

”Nå, åssen er det med deg, barnet mitt, lyver du noe særlig for tiden, da?” ”Å ja, så snart jeg får en ledig stund, men du vet, det blir ikke så ofte. Åssen er det med deg? Du var ikke så rent borte til å lyve, du heller?” ”Ja, jeg pleier å lyve litt for negrene om lørdagskveldene hvis de har oppført seg pent i uken. Vi lager en lyve- og viseaften med trommeakkompagnement og fakkeldans. Jo verre jeg lyver, dess hardere slår de på tromme. ”Jaså”, sa Pippi. ”Ja, her det nok ingen som slår på tromme for meg. Jeg går her alene og lyver meg selv så stapp full at det er en fryd, men det er ingen som blåser på kam en gang. Her en kveld skrønte jeg sammen en historie om en kalv som kunne sy korssting og klatre i trær, og tenk — jeg trodde hvert eneste ord! Det var vel flott skrønt vel? Men slå på tromme? Nei da.” ”Da skal jammen jeg gjøre det.”, sa kaptein Langstrømpe. Så trommet han en lang virvel for datteren sin.
(Lindgren 1948: 114)

Er det nok en løgn når Pippi påstår at hun ikke lyver så ofte for tiden? Eller betyr det at flere av løgnhistoriene hun har kommet med egentlig er sanne? Igjen skapes en usikkerhet rundt Pippi pålitelighet i språket. Annika som har stått og hørt på dette klarer ikke la være å påpeke at det er stygt å lyve. I det Tommy setter henne på plass, berører han kjernen i det hele: ”Du skjønner da vel at Pippi ikke lyver for ordentlig. Hun bare finner på en masse rare ting” Pippi ser ettertenksomt på ham og sier: ”Av og til snakker du så fornuftig at jeg er redd det blir noe stort av deg” (Ibid., 115).

Språkfilosofen

Vi har sett Pippis lek med språket og utprøving av betydning når det gjelder formaninger. Det samme viser seg også i måten hun tolker enkelte ord. Noen ord blir tolket helt bokstavelig, noen forandrer betydning etter som det passer, mens andre får helt nye betydninger.

Strøsukker får et bokstavelig innhold når hun strør det utover gulvet i fru Settergrens kaffeslabberas. Barnehjem er etter Pippis oppfatning ikke noe hun trenger å flytte til, for hun bor allerede der. Hun er et barn og Villa Villekulla er hjemmet hennes, ergo er det et

barnehjem. Når Pippi inviteres med på sirkus, spør hun om det gjør vondt, hun gir de andre fødselsdagsgaver når hun selv har fødselsdag og hun mener en politimann er en som sørger for at syklene står galt parkert. Verbet ”å regjere” får et nytt innhold når Kong Efraim setter seg på tronen etter lang tids fravær og regjerer av alle krefter for å ta igjen noe av det tapte. En almanakk kan av og til bli hengende litt etter, og da leveres den til en almanakkmaker som får fres på den igjen. Ordet lærdom har stadig skiftende egenskaper, og ser ut til å være et uhåndterlig, litt mystisk begrep for Pippi. I klasserommet til Tommy og Annika er det lærdom så tykk at man kan skjære i den med kniv. Andre ganger tar den form som en slags basill som kan sige ut av vinduet og sette seg fast på henne. Hun lurar også på om ikke frøken kan kaste litt fluttitasjon og bokstaver ut gjennom vinduet. Fluttitasjon er en av de mange versjonene av ordet multiplikasjon som Pippi kommer med. Andre er pluttifikasjon, flukkititasjon, fluttititasjon og futtipitikasjon. Etter hvert blir pluttifikasjonen et slags samlebegrep for alt som er regelbundet i den lille byen. Når Tommy og Annika påpeker at i en fødselsdag skal man få gaver, ikke gi dem til gjestene, spør Pippi om det er noe med pluttifikasjonen som gjør at det ikke går an. Pippis ordlek er komisk, men viser også hennes frihet til å bruke språket på sin måte. Dette blir mer grundig tematisert i kapittelet der hun finner opp det nye ordet ”spunk”.

”Pippi finner en spunk” er viet filosofering over språkets opprinnelse og det språklige fellesskap. Tommy sier det på denne måten: ”Jeg lurar på hvem som fant ut hva ordene betydde” (Lindgren 1948: 32). Forholdet mellom tegnet og det betegnende blir undersøkt på en humoristisk måte i dette kapittelet. I Tommys spørsmål ligger det en forutsetning om at språket har vært der hele tiden som et slags kryptisk system og at noen på et tidspunkt har knekket koden. Ordenes betydning har altså oppstått forut for den menneskelige forståelse av dem og fortolkning blir å finne en mening som allerede er der. Pippi mener det må være en

eller annen gammel professor som har hatt den jobben. For henne kan ordene like gjerne være noe en selv finner på for så etterpå å bestemme hva de kan bety. Hvilke kriterier som skal ligge til grunn for denne bestemmelsen, er det Pippi selv som råder over. Når Tommy og Annika kommer over Pippi denne morgenen, sitter hun på kjøkkenet, drømmende og lykkelig:

”- Tenk at det er *jeg* som har funnet på det! Jeg og ingen annen! [...] Et nytt ord”, sa Pippi og så på Tommy og Annika akkurat som hun hadde oppdaget dem nå først. – Et absolutt og helt og holdent nytt ord. ”Hva for et ord da?”, spurte Tommy. ”Et svært fint ord”, sa Pippi. ”Et av de aller fineste jeg har hørt.” ”Si det da”, sa Annika. ”Spunk”, sa Pippi. ”Spunk”, sa Tommy. ”Hva betyr det?” ”Ja, visste jeg bare det”, svarte Pippi. ”Men det eneste jeg vet, er at det ikke betyr støvsuger.” (Ibid., 32)

Pippi begynner allerede her å eliminere mulige betydninger av det nye ordet. Men før vi jakter videre på betydningen av ordet spunk, vil jeg påpeke et interessant sammentreff. Astrid Lindgren har tidligere uttalt at Pippi aldri ville blitt en så god løgner uten inspirasjonen fra Hamsuns *Sult*, og følgende sitat viser at de også er beslektet på flere måter:

”Pludselig knipser jeg i fingrene flere ganger og ler. Det var da som bare fan! Ha! – Jeg innbildte meg å ha fundet et nyt ord. Jeg reiser meg opp i sengen og sier: Det finnes ikke i sproget, jeg har oppfunnet det, *kuboå*. Det har bokstaver som et ord, ved den søtteste Gud, mand, du har oppfunnet et ord....kuboå...av stor grammatisk betydning. [...] Med de mest forunderlige spring i min tankegang søker jeg at utgranske betydningen av det nye ord. Det behøvet ikke å bety verken Gud eller tivoli, og hvem hadde sagt at det skal bety dyrskue? Når jeg betænkte meg rett var det ikke engang nødvendig at det betydde hængelås eller soloppgang. Et sådant ord som dette var det ikke vanskelig å finne mening til. Jeg vilde vente og se tiden an. Imidlertid kunne jeg sove på det.” (Hamsun 1996: 55-56)

Det er riktignok et stort sprang fra den elendige, utmagrede og nevrotiske hovedpersonen i *Sult* til kjernesunne skøyeraktige Pippi, men tankene deres rundt den nye oppfinnelsen er svært like. De er begge overbevist om at det er et overmåte flott ord de har funnet på, og at det har bortimot ubegrensede muligheter i seg. Man må bare finne frem til ordets rette og beste betydning. Allikevel skal det vise seg for begge at det ikke er like lett som de tror. I *Sult* er mannen så overbevist om ordets store grammatikalske betydning at ingen av alternativene som dukker opp er gode nok for ham. Ironisk nok tenker han allikevel: ”Et sådant ord som dette var det ikke vanskelig å finne meningen til” (Ibid., 56).

Pippi er i likhet med ham helt overbevist om sin bestemmelsesrett over det nye ordet. Men der hovedpersonen i *Sult* begynner å hviske i sin paranoide redsel for at noen kan stjele det fra ham, mener Pippi at hun rett og slett har hatt flaks som har funnet det før noen andre: ”Bare tenk på alle ordene de har funnet på! ”Balje” og ”treplugg” og ”snøre” og alt sånt. Men et så fint ord som spunk greier de ikke å finne på! Skal si jeg har vært svineheldig! Og jeg skal nok få greie på hva det betyr” (Lindgren 1948: 32). I *Sult* forkaster hovedpersonen en rekke trivielle betydninger.

”Nei, det er jo nettopp det som er umulig, å la det bety emigration eller tobaksfabrikk! Hadde det kunnet bety noget slikt som dette vilde jeg for længe siden ha bestemt mig herfor og tat følgene. Nei, egentlig var ordet egnet til å bety noget sjælelig, en følelse, en tilstand — om jeg ikke kunde forstå det? Og jeg husker mig om for å finde noget sjælelig. Da forekommer det mig at nogen taler, blander sig ind i min passiar, og jeg svarer sint: Hvadbehager? Nei din idiotiske make findes ikke! Strikkegarn? Reis til helvede! Hvorfor skulde jeg være forpligtet til å la det bety strikkegarn når jeg specielt hadde i mot at det betydde strikkegarn? Jeg hadde selv oppfundet ordet og jeg var i min gode ret til å la det bety hvadsomhelst, for den skyld.” (Hamsun 1996: 56)

Uansett hvor mye han prøver, dukker det bare kjedelige og trivielle betydninger opp i hans bevissthet, avslører hans egen utilstrekkelighet og gjør ham helt fortvilet. Han klarer ikke å bestemme noen mening til ordet kuboå. Det eneste han er sikker på er hans rett til å la det bety hva som helst.

Pippi på sin side kaster seg over oppgaven med stor iver og glede mens hun leker seg frem mot en betydning som kan være riktig for henne. Etter at den snusfornuftige Annika har påpekt at det umulig kan være toppen av en blåmalt flaggstang fordi det ikke finnes noen av dette slaget, forsøker Pippi seg med muligheten for at ordet kan være et onomatopoetikon:

”Kan det være lyden en hører når en trækker i søle og søla tyter frem mellom tærne, tro? Vi får prøve åssen det låter. ”Annika trasket i søla, og en kunne høre den flotteste spunk”⁴. Hun

⁴ Her setter Pippi Annika litt på plass fordi hun spolerte forslaget om toppen av den blåmalte flaggstangen med en av sine snusfornuftige kommentarer. Det er nok ikke tilfeldig at hun lar nettopp Annika som aldri skitner til de fine kjolene sine traske i søle som tyter opp mellom tærne.

ristet på hodet. – Nei, det låter ikke bra.....”og en kunne høre det flotteste skvpp” Det er riktig.” (Lindgren 1948: 33) Her finner hun faktisk på enda et nytt ord, men forfølger ikke den tanken videre. De begir seg ut for å lete, og for hvert sted de kommer, prøver Pippi ut nye betydninger. Først tillegger hun ordet en rekke egenskaper: Det må være noe dyrt, kanskje man kan få kjøpt det i en butikk, det er noe så fint at man kan risikere at selveste borgermesteren kan ha kjøpt siste biten, og det høres ut som om det smaker vidunderlig. Ergo må det være noe man får kjøpt i et konditori. Pippi sier til damen bak disken: ”Jeg skulle ha en pose spunk. Men den må være skikkelig mør” (Ibid., 34). Scenen utvikler seg til å bli nesten farseaktig når damen later som om hun vet hva en spunk er, men at de er utsolgt for øyeblikket. Pippi sier at hun selv aldri har sett en og begynner å spørre henne om hvordan den ser ut. Dermed blir damen blir avslørt og Pippi vandrer demonstrativt svært skuffet ut gjennom døren.

I jernvarehandelen spiller hun rollen som verdensmann og jeger og vil ha en spunk av beste sort som en dreper løver med. Handelsmannen gir henne litt irritert en liten jernrive for å bli kvitt dem. Å drepe løver med en liten jernrive er kanskje ikke så lurt, så det er et dårlig forslag til betydning. Derfor svarer hun misfornøyd: ”Det der er jo bare sånn en som professorene kaller en rive. Men det var nå tilfeldigvis en spunk jeg skulle ha. Prøv bare ikke å lure små uskyldige barn!”(Ibid., 36). Ekspeditøren forstår tydeligvis at dette er en lek, for han ler og henviser dem til syforretningen. I likhet med vår venn i *Sult*, blir Pippi litt fornærmet over at det nye ordet skal tilhøre noe så kjedelig og trivielt som håndverksarbeid: ”Syforretning”, mumlet Pippi da de kom ut på gata. Der har de det nå ikke, så mye vet jeg. Hun så svært misfornøyd ut en stund, men så var hun like blid igjen” (Ibid., 36). De går til doktoren i stedet. Her beskriver Pippi en rekke normale tilstander som om de skulle være tegn på den frykteligste sykdom:

”Jeg er redd jeg har fått spunk, sa hun. Det klør over hele kroppen, og øynene lukker seg helt når jeg sover. Av og til hikker jeg, og søndag følte jeg meg riktig uvel da jeg hadde spist en tallerken skokrem med melk på. Appetitten er det ingenting i veien med, men jeg får så ofte maten i vrangstrupen, og da får en liksom ikke den riktige gleden av den.” (Ibid., 36)

Når doktoren synes hun ser sunnere og friskere ut enn de fleste og at det ikke ville være noen fare for henne om det så fantes en sykdom som het spunk, ser Pippi riktig trist ut. Hun neier dypt sammen med Annika mens Tommy bukker, som om de tok i mot applausen på en teaterscene før de går videre. I det de kommer forbi et hus, klatrer hun opp takrennen og roper inn til to damer om det er en spunk der inne. Disse damene tar henne på alvor og blir fryktelig redde når hun beskriver spunken som en slags rotte med værhår og store hoggtenner. Men jakten er resultatløs her også. Like før de gir opp letingen, finner de en liten bille som Tommy nesten trækker på utenfor Villa Utsikten, og Pippi bestemmer umiddelbart at det er en spunk. Hun begrunner dette med: ”Tror du kanskje ikke jeg kjenner igjen en spunk når jeg ser den? Har du noen gang sett noe så spunkaktig som den der?” (Ibid., 39). At hun tidligere har innrømmet aldri å ha sett en spunk før, er ikke viktig, for den er det mest spunkaktige hun har sett. Dermed er Pippis kriterier oppfylt og ordets betydning er funnet.

Pippi setter ut i praksis det dadaisten Hugo Ball mener når han sier: ”Jag vill inte ha ord som andra har uppfunnit. Jag vill driva mitt eget ofog och vill ha vokaler och konsonanter som passar i hop” (Sitat hentet fra Kåreland 1999: 278). Pippi viser i ord og handling en innstilling som er ideell for en sann dadaist. ”Varför kan inte trädet heta Pluplusch, och Pluplubasch, när det har regnat?” (Ibid., 288). Dette kunne like gjerne Pippi ha sagt. Kåreland omtaler spunkkapittelet og sier at Pippis forslag til løsning på språkets opprinnelse tufter på den Platonske ”physisteorien”. Det vil si at ordene er skapt for å gjengi de betegnede fenomenenes innerste vesen. Gjennom sin spunkaktighet, blir billen definert som en spunk. Allikevel er det usikkert hvorvidt dette er et gyldig kjennetegn. Er spunkaktighet en spunks innerste vesen, og hva

består i så fall dette i? Jeg mener ”thesisteorien” i like stor grad som ”physisteorien” ligger til grunn for betydningsbestemmelsen i dette tilfellet. Det vil si at forholdet mellom ord og ting er helt tilfeldig. Siden spunkens kjennetegn hele tiden forandrer seg mens de leter, får man inntrykket av at det kan bety hva som helst. Måten Pippi løper ut og inn av butikker og spør folk om spunk minner om den sokratiske metoden. Sokrates vet svaret på forhånd, men later som om han er uvitende for å få folk til å tenke selv. Det er mer usikkert om Pippi i det hele tatt vet svaret til tross for at hun virker like skråsikker hver gang hun har funnet på en ny betydningsmulighet. Slutten er preget av tilfeldighet ved at hun plutselig bestemmer at akkurat denne billen er en spunk. Kanskje hun bare er lei og vil at leken skal være over? Dette lar seg ikke bevise siden Pippi til syvende og sist er den som bestemmer hva det vil si å være spunkaktig. Dermed blir språkets betydning et maktspørsmål snarere enn en objektiv bestemmelse. Humpty Dumpty sier det slik i Lewis Carrolls nonsensverk *Alice in Wonderland*: ”Når jeg bruker et ord, betyr det akkurat det jeg velger det skal bety - verken mer eller mindre. [...] Spørsmålet er hvem som skal være herre - det er det hele” (Gaare og Sjaastad 2000: 348).

Hvis alle gjorde som Pippi og Humpty Dumpty, ville det bli svært vanskelig å kommunisere. Språket må også fungere som konvensjon. For å kunne forstå hverandre, må vi ha en felles oppfatning om hva ordene skal bety. Samtidig fjerner ikke dette fellesskapet en viss grad av frihet i betydningsbestemmelse. En språkkode vil alltid inneholde rom for tolkning. I kommunikasjonssammenheng må man alltid gjette seg til hva som er mest sannsynlig at den andre sier, og man kan aldri være sikker på at budskapet er nådd frem slik det var ment. Når damen i konditoriet later som om hun forstår hva Pippi snakker om, er det fordi hun tror at ordet spunk eksisterer i den gjeldende konvensjonen. Hun er redd for å bli avslørt som dum fordi hun ikke vet hva det betyr. For et barn som er ”ny i språket” vil det være naturlig å undre

seg over språkets betydning og heller ikke flaut å spørre hvis det er noe en ikke forstår.

Kanskje har de voksne noe å lære der?

Det ikke lenger uvanlig å filosofere over slike språkfilosofiske problemer i barnelitteraturen. I *Fru Andersen har hump i halen* (Brønne 1993), får vi vite hvordan det kan gå hvis man ikke lenger lar ordene bety det konvensjonen bestemmer. Boken handler om en far og en datter som bor i en litt trist by. En dag tenker datteren på hvorfor alt heter som det gjør og begynner å bytte ut ordene med andre ord: tenke skal hete hyle, og sitte skal hete løpe. Faren blir med på leken og begynner å kalle henne for "lille flaska mi". Dette utvikler seg og går helt fint så lenge det er bare faren og datteren som leker og de er i overensstemmelse om hva ordene betyr. Men den dagen datteren skal til tannlegen blir det problemer:

"Det er halen, sa faren alvorlig." Tannlegen så forvirret på ham. "Og hvordan er kostholdet?" "Det er nettopp det som er problemet. Den lille flaska mi vil ikke knuse vinduet sitt og promper ikke nok gelé." "Hva er det De sier?" "Ja, hadde hun enda heklet halen skikkelig." Nå fikk tannlegen en bekymret rynke i pannen. "Er dere sikre på at det er tannlegen dere skal til?" spurte han forsiktig" (Brønne 1993: 9)

Resten av innbyggerne i byen begynner å gjøre det samme som dem, og alle blir plutselig mye blidere. Ulempen er at det blir vanskeligere og vanskeligere å forstå hverandre. Hva som er den ledende konvensjonen forandrer seg fra dag til dag, og henger man ikke med, blir man stående utenfor. Dette opplever faren og datteren i det de skal demonstrere for å la trikken leve med plakaten "La lampeskjermen svømme!" Alle ler av dem, for dagen før har alle bestemt at ordene nå skal hete: "La ugla snorke!" "La lampeskjermen leve" betyr nå "La håret visne!" Faren og datteren går slukøret hjem. Til slutt bryter kommunikasjonen i byen fullstendig sammen.

"En dag skulle de ha gjester til middag, og jenta dro til fiskebutikken for å kjøpe røkt kolje. Ekspeditøren smilte og sa: "Hva kan jeg klype den lille flaska med i dag?" "Jeg skal ha røkt kolje", svarte jenta. Mannen så forvirret på henne og tok opp en ørret. Her har vi et muggent viskelær. Hvis du serverer det sammen med ny-tapeter og papir-

salat, får du et slimete og blått måltid. Jenta ga opp å forklare hva hun egentlig ville ha, tok med seg fisken, betalte og gikk hjem.” (Ibid., 23-24)

Forskjellen mellom denne boken og Pippi-trilogien er at her blir alle med på leken, med de konsekvensene det får. Alle har det morsomt, men når den felles koden faller bort, klarer ingen etter hvert å kommunisere med hverandre. I Pippis verden er det bare hun som gjennom sin posisjon som fremmed har denne friheten til å leke med språket og danne nye meningssammenhenger. Siri Meyer kommenterer dette i *Pippi leser teksten* (Meyer 1995): ”Pippi river grunnen vekk under den mening ord og konvensjoner har i det sosiale rom. Det er for øvrig to sider av samme sak: Det er språkets innvevethet i verden som gir ordene fast mening og referanse.” (Meyer 1995: 30) Side Pippi snur opp ned på språkets konvensjon, kan man stille spørsmål ved Pippis ønske om å kommunisere. Det virker snarere som om hun driver med en form for anti-kommunikasjon. Dette kommer aller klarest frem når hun kommer i disputt med usympatiske voksne som prøver å dukke henne. I den retoriske bokseringen er det alltid Pippi som vinner, og det gjør hun ved å forskyve ordenes mening og misforstå med vilje. Man finner mange eksempler på dette i trilogien, men et av de morsomste er Pippis oppgjør med frøken Rosenblom som jeg nå skal se nærmere på.

I den retoriske bokseringen

Frøken Rosenblom er et av de få virkelig ufysiske maktmenneskene vi møter i Pippitrilogien. Damen med det ironiske navnet er en rik gammel dame som bor i den lille byen. Hun er så skrekkinngytende for barna at foreldrene bare trenger å nevne navnet hennes for å skremme dem til å lese lekser. Det er typisk at frøken Rosenblom nettopp er frøken og i så måte en av de gamle tantene som ofte blir referert til som selveste ordensmakten i den lille byen. I kraft av sin rikdom bedriver hun en form for misforstått veldedighet som arter seg mer som en maktdemonstrasjon enn et uttrykk for ekte godhet. Det verste ved fru Rosenblom er at hun

unndrar seg enhver kritikk siden hun faktisk deler ut gaver til barna og de blir tvunget til å føle takknemlighet for dette. Barna må gjennomgå en nærmest torturliknende utspørring før de får utdelt gaver, og klarer de ikke å svare riktig, blir det ingenting på dem:

”Det var jo fryktelig flaut å komme hjem til foreldrene og søsknene den dagen frøken Rosenblom hadde vært på skolen, og så ikke ha med seg et pengestykke eller en pose med gotter eller i det minste en ulltrøye. Ja, akkurat ulltrøye, ja. For frøken Rosenblom pleide å dele ut klær til de fattigste barna. Men det hjalp ikke om en unge var aldri så fattig når han ikke kunne svare på hvor mange centimeter det gikk på en kilometer” (Lindgren 1948: 42).

Den fortrolige fortellerkommentaren ”Ja, akkurat ulltrøye, ja”, vitner både om hvor lite et barn synes om å få en ulltrøye i gave og fornedrelsen i å få utdelt en av disse og dermed bli synliggjort som et av de fattigste barna. At frøken Rosenblom i tillegg veier og måler dem for å finne ut om de får nok mat hjemme, for deretter å gi de magreste barna suppe med slimete gryn i, gjør bare saken enda verre.

Måten frøken Rosenblom utfører sin veldedighet på minner mest av alt om en militær sesjon. På skoleplassen har de stilt opp to bord som frøkenen og hennes to skrivere sitter ved. De fører ned alle opplysninger som blir gitt. Det oppleves truende og gir en følelse av beklemmende, nesten Kafkaliknende overvåking. For leseren og for barna i denne situasjonen virker denne føringen av alle opplysningene om dem helt unødvendig. Hva skal frøken Rosenblom med dette? ”[...] - hvor mye de veide, om de var fattige og trengte klær, om de hadde god oppførselskarakter, om de hadde småsøsken hjemme som også trengte klær – ja, det var ikke ende på alt frøken Rosenblom ville vite” (Ibid., 43). Det er tydelig at hun er ute etter å skaffe seg full oversikt over alle som bor i den lille byen. Barna får beskjed om å stille seg opp på rekker etter som hvor mange søsken de har. ”For frøken Rosenblom ville ha orden på sakene, og det var jo rettferdig også at sånne barn som hadde mange søsken hjemme, fikk større gotteposer enn de som ikke hadde noen” (Ibid., 43). Men rettferdigheten strekker ikke

særlig langt. Hvis barna ikke kan svare på spørsmålene, må de gå i skammekroken uten et eneste drops uansett hvor mange småsøsken de har.

Midt i dette forhøret entrer Pippi scenen: ”Unnskyld”, sa hun, ”men jeg var ikke med fra begynnelsen. Hva for et geled skal en stå i når en ikke har fjorten søsken hjemme og av dem tretten uskikkelige gutter?”(Ibid., 44). Ved å brase inn med denne selvmotsigende replikken, snur hun umiddelbart situasjonen fra å være skremmende til å bli komisk og farseaktig. Så utspiller det seg en scene mellom frøken Rosenblom og Pippi som etter hvert blir den reneste oppvisning i ordkunst. Frøken Rosenblom, som selv er verbalt sterk, parerer dette første utspillet med ”[...]jeg skulle tro at du temmelig snart kan flyttes over i geledet for barn som skal i skammekroken” (Ibid., 44). Når Pippi blir veid og skriverne noterer at hun veier to kilo for mye til å få suppe, viser hun sin lettelse helt uhemmet: ”Ja, det hender da stundom en har hellet med seg”, sa Pippi. ”Nå gjelder det bare å slippe unna underlivene og ulltrøyene også, så er liksom det verste overstått” (Ibid., 44). Hun sier rett ut det alle barna har tenkt men vært for redde til å si høyt. Frøken Rosenblom later som ingenting og ber Pippi fortelle hvordan hun staver ordet sjøsjuk. ”Hjertens gjerne”, svarte Pippi. ”S-k-ø-k-u-k-k” (Ibid., 45). Når det blir påpekt at det er ikke slik det står i rettskrivingslisten, viser Pippi dette tilbake med at spørsmålet var hvordan *hun* stavet ordet sjøsjuk, ikke hvordan andre gjorde det. Frøken Rosenblom ber stramt om at dette noteres og sikter naturligvis til den frekke oppførselen. Men Pippi misforstår med vilje: ”Ja, gjør endelig det”, sa Pippi. ”Noter denne prektige stavemåten og sørg for at ordlisten blir rettet hurtigst mulig.” På spørsmålet om når Karl XII døde, svarer hun: ”Nei, du vil ikke si han er død!”, ropte Pippi. ”Og jeg som ikke visste at han var syk engang! Ja, er det ikke forferdelig slik som folk stryker med nå for tiden. Jeg er sikker på at han hadde greidd seg en stund til hvis han bare hadde holdt seg tørr på føttene” (Ibid., 45-46). Med denne vitsen har hun på et blunk latterliggjort spørsmålet og redusert den mektige Karl

XII til en uskikkelig gutt som døde fordi han ikke fulgte foreldrenes formaninger. ”Noter det”, sier frøken Rosenblom med iskald røst. Men i motsetning til de andre barna, skremmer ikke dette Pippi. Hun oppfører seg tvert imot som om føringen er til hennes fordel, suveren som hun er. Siden hun overhodet ikke bryr seg om hva folk synes om henne, kan heller ikke opplysninger om hvor frekk hun er ramme henne på noen helst måte.

Neste spørsmål er hvorfor hesten har foldete kinn tenner. Siden Pippis hest ikke har noe annet navn enn hesten, kan hun tolke spørsmålet dit hen at det er hennes hest det gjelder. Derfor kan hun tillate seg å svare: ”Du kan jo forresten bare spørre ham selv. Han står der borte. [...] Du snakker om hell, du! Hadde jeg ikke tatt ham med, så ville du kanskje aldri fått vite hvorfor han har foldete kinn tenner. For jeg vet ikke noe om det. Og jeg pleier ikke å spørre om det heller” (Ibid., 46). Frøken Rosenblom anser svaret for å være aldeles uhørt, og Pippi sier seg helt enig: ”Ja, det synes sannelig jeg også”, sa Pippi. ”Fortsetter jeg å være så uhørt flink, så kan jeg nok ikke unngå et par lyserøde ullbukser”(Ibid., 47-48). Hun benytter seg av frøken Rosenbloms uttalelse og snur den til sin egen fordel samtidig som hun gjør narr av gavene barna skal få. Frøken Roseblom gjør et siste forsøk: ”Per og Pål skal dele en bløtkake. Hvis nå Per får en fjerdedel, hva får da Pål?” ”Knip i magen”, sa Pippi” (Ibid., 48). Svaret er helt riktig fordi tre fjerdeler av en bløtkake er temmelig mye, men selvfølgelig er det ikke det frøken Rosenblom var ute etter. Pippi benytter seg av sjansen til å drive gjøn med de voksnes hang til alltid å trekke frem farene ved saker og ting: ”Ikke spis mer nå, for da får du vondt i magen.” Grunnlaget for denne formaningene har allerede Pippi fjernet ved å fortære en hel bløtkake i kaffeslabberaset til fru Settergren uten å ta noen skade av det.⁵ Når frøken Rosenblom omsider sprekker og sender henne i skammekroken, kan ikke Pippi dy seg for denne lille finalen: ”Hvis du ikke øyeblikkelig går bort i skammekroken”, sa frøken

⁵ Pippis fordøyelse må være noe for seg selv, for hun spiser både fluesopp og drikker ”medusin” (en hjemmelaget blanding av de fleste medisiner som finnes, både til innvortes og utvortes bruk) uten å bli syk eller få vondt i magen.

Rosenblom, ”så vet jeg om en liten pike som snart kommer til å få ordentlig ris.” ”Stakkars liten”, sa Pippi. ”Hvor er hun henne? Send henne til meg, så skal jeg forsvare henne. Noter det!” (Ibid., 49). I løpet av hele denne scenen har Pippi med vilje misforstått alt frøken Rosenblom sier og dermed forskjøvet hele maktbalansen. Det som skulle ha fungert som en utspørring og en maktdemonstrasjon, blir i stedet en komisk oppvisning i ordkløveri og juks. Gjennom den kraftige insisteringen på sin egen forståelse både av situasjonen og spørsmålene, er hun umulig å ordbinde. At Pippi hele tiden holder seg innenfor en absurd form for logikk gjør det enda morsommere. Frøken Rosenblom blir stående igjen som taperen som truer med fysisk vold. Å forsøke å bruke sitt fysiske fortrinn overfor et lite barn er både feigt og usselt, og de som forsøker seg på Pippi får seg en ubehagelig overraskelse når de oppdager hvor sterk hun er. I møtet med frøken Rosenblom går hun imidlertid ikke fysisk til verks, men tar hevn allikevel. Hun stiller seg sammen med de andre barna som skal skamme seg og bestemmer at de skal lage sin egen spørrelek istedenfor det torturaktige forhøret de nettopp har vært igjennom. Spørreleken består av spørsmål det er umulig å svare feil på. I stedet for å spørre om når Karl XII døde, vil Pippi ha svar på hvem som vet om noen som er døde. Alle vet selvfølgelig om Karl XII, og når en liten gutt i tillegg kommer på gamle fru Pettersen i Bakersmuget, svarer alle barna dette. Pippis fullstendige uærbødighet overfor kongelige høyheter og skolebøkens historie kommer nok en gang frem gjennom sidestillingen av fru Pettersen og Karl XII. For Pippi er alle like viktige enten de bor i slott eller smug, og uansett er svaret riktig, for begge to er faktisk døde. Hun går videre med sin egen versjon av kakespørsmålet: ”Hvis nå Per og Pål skal dele en bløtkake, og så Per absolutt ikke vil ha noe, men setter seg i en krok og gnager på en tørr fjerdedel, hvem blir da nødt til å kjøre i seg hele bløtkaka?” ”Pål!” ropte alle barna” (Ibid., 51). Skammen er snudd til triumf og som kronen på verket deler Pippi ut gullpenger og sukkertøy som belønning til dem. Alle barna blir glade og takker Pippi for pengene og sukkertøyene. Pippi svarer med et siste stikk til frøken

Rosenblom og hennes likemann: ”Det er vel ingenting å takke for, vel. Men dere skal aldri glemme å takke meg for at jeg sparte dere for lyserøde ullbukser” (Ibid., 52). Northrop Fryes ironiske komedie trer her frem i miniformat. Skurken avslører seg selv med litt hjelp fra den reverserte syndebukken og Pippi redder dagen for de små barna gjennom sin språkkunst.

Jeg har tidligere nevnt at det finnes likhetstrekk mellom Pippi og Brødrene Marx. Den samme typen absurd logikk og juks som vi har sett i disputten med frøken Rosenblom finner vi i følgende dialog fra filmen *Monkey Business*:

WONDER IN ALICELAND

GROUCHO: Now, there are two fellas trying to attack you, aren't there? And there are two fellas trying to defend you. Now that's 50 % waste. Now why can't you be attacked by your *own* bodyguard? Your life'll be saved and that, uh, that's 100% waste. Now whaddya got? You've still got me, and I'll attack you for nothing.

HELTON: Say, what're you gettin' at?

GROUCHO: I anticipated that question. How does an army travel? On its stomach. How do you travel? On a ship. Of course, you're saving your stomach. Now that same common sense...

HELTON: I don't think you realize who...

GROUCHO: Oh, I realize it's a penny here and a penny there, but look at me. I worked myself up from nothing to a state of extreme poverty. Now what do you say?

HELTON: I tell you what I say, I say...

GROUCHO: All right, then it's all settled. I'm to be your new bodyguard. In case I'm going to attack you, I'll have to be there to defend you too. Now let me know when you want to be attacked and I'll be there ten minutes later to defend you.

(Adamson 1974: 150)

Hvis man legger til at alle dialoger i Brødrene Marx-filmene fremføres i et forrykende tempo, forstår man godt at motparten blir satt til veggs. Den anti-kommuniserende måten å snakke på gjør at det minner mer om en monolog enn en dialog. Ulla Lundqvist har påpekt at Pippi snakker svært sjeldent i vanlig tone, men at hun stort sett skriker eller roper, noe som tyder på at Pippis fører en enveiskommunikasjon og at hun krever å bli lyttet til. Gjennom sitt anti-kommuniserende språk gjør rabulisten Pippi sine motstandere til latter og tar makten i enhver situasjon.

Pippis språk tematiserer altså en modernistisk språktvil, og utnytter det flertydige potesialet på en komisk måte. Det kunstige og unormale i språkføringen understreker også hennes fremmedhet og setter henne i periferien som et fritt talerør for kritikk i maktkampen mellom barn og voksne. I det neste kapittelet skal vi forsøke å komme nærmere svaret på hvem Pippi egentlig er.

Hvem er Pippi?

Sjørøver, dannet dame, verdens sterkeste jente, skrønemaker, heltinne eller frekkas? Jeg innledet oppgaven med en liknende oppramsing, og den kunne sikkert blitt enda lenger. Det er vanskelig å sette merkelapp på Pippi. Fortelleren hevder i starten av andre bok at ”Pippi var den underligste ungen som fantes – i alle fall i den ørlille byen” (Lindgren 1947: 13). Etter min mening er det ikke bare Pippis underlighet som gjør henne interessant som karakter, men også hvordan hun setter sin underlighet i system. Selv om levemåten hennes kan virke kaotisk og provoserende fri, ser man hele tiden hvordan hun har en viss bevissthet om sin plass i den lille, trangsynte byen.

I dette kapittelet skal jeg ta for meg en rekke sider ved Pippis karakter. Under den tilsynelatende enkle overflaten, ligger det en interessant og kompleks figur. Hun lever etter lystprinsippet, men kan også forsvare det meste av sine innfall med tilsynelatende velbegrunnede motiver. Selv om ingen bestemmer over henne, følger hun en rekke regler hun selv har satt opp. Rollespillet står hele tiden sentralt, og hun elsker å opptre for publikum og underholde dem. Hennes evne til stadig å innta nye roller gjør at en kan lure på hva som egentlig representerer kjernen hennes, om hun i det hele tatt har noen. Tommy påpeker dette allerede på side 29 i den første boken: ”Det er ikke godt å vite noen ting når det gjelder Pippi”(Lindgren 1946: 29). Like viktig som den humoristiske og gjøgleraktige siden ved henne, er hennes fremmedhet i forhold til omverdenen. Hun er en gåtefull karakter som det ikke er lett å gripe. Spenningsforholdet mellom fantasien og virkeligheten som ligger i hele verket, gjenspeiler seg også i figuren Pippi. Mot slutten av kapittelet skal jeg peke på noen steder der man kan se glimt av en mer alvorlig, realistisk side ved henne.

Den sympatiske og usympatiske Pippi

Pippi er helt fri for de regler som vanlige barn har og befinner seg i en slags drømmesituasjon hvor lystprinsippet styrer det meste. Er hun trøtt, legger hun seg, og er hun sulten, så spiser hun. Kosten hennes består utelukkende av ting barn drømmer om å ha på menyen hver dag: pepperkaker, pannekaker, sjokoladekaker, smørbrød, pølser og brus. Denne overfloden av godsaker må ha virket enda mektigere i etterkrigstiden da *Pippi Langstrømpe* kom ut første gang enn i våre dager. Hos Pippi er hver dag en fest med alt som hører til, og hun inkluderer de andre barna i denne overfloden. Et eksempel på dette er godteri og leketøysorgien hun leder an i. Hun har ubegrenset tilgang på gullpenger, og noen av disse pengene bruker hun til å kjøpe bortimot alt de har i godteri - og leketøysforretningen til de andre barna i byen. Det eneste hun selv vil ha, er løsarmer fra utstillingsdukken som hun ved et uhell river med seg. I stedet for å bli lei seg eller be om unnskyldning for det, kjøper hun den og virker demonstrativt fornøyd med det "Akkurat som om ikke folk har løstenner og løsfletter? Ja, løsneser også. Hvorfor kan ikke jeg ha en liten løssarm? Forresten er det svært praktisk å ha tre armer" (Lindgren 1947: 22). At hun på sitt eget absurde vis er storfornøyd med en løssarm mens de andre barna fråtses i godteri og leker på hennes bekostning, viser en raushet som er viktig for karakteren hennes. Særlig Tommy og Annika får stadig vekk presanger, godsaker og andre overraskelser fra Pippi. En annen barnebokfigur som Lindgren har gjort betydelig mer usympatisk, er Karlsson på taket. Pippi og Karlsson er like i den forstand at de begge er ordkunstnere og bruker språket som et maktmiddel. Men der Pippi viser gavmildhet, er Karlsson en stor egoist. Et eksempel på slik usympatisk oppførsel er situasjonen der Karlsson og Lillebror skal dele sukkertøy som Lillebror har kjøpt for sparepengene sine.

"Tre", sa Karlson, - det går ikke an å dele, det vet selv det minste barn. Vips, tok han bringebærsukkerøyet fra Lillebrors hånd og spiste det opp. "Nå går det an å dele", sa han. Så tittet han på de to karamellene med sultne øyne. Det ene var litt større enn det andre. "Snill og beskjeden som jeg er, så lar jeg deg velge først", sa Karlson. "Men du vet vel det at den som får velge først, skal ta den minste", sa han og så strengt på Lillebror. Lillebror tenkte seg om litt. "Jeg vil at du skal velge først", sa han og var lur.

”Er du så sta, så får jeg vel det”, sa Karlson og tok den største karamellen og puttet den fort i munnen. Lillebror tittet på den lille karamellen som lå igjen i hånden. ”Nei, vet du hva, jeg syns du nettopp sa at den som valgte først, skulle ta den minste...”
”Hør nå her, du din lille sukkertøygris”, sa Karlson. ”Hvis du hadde fått velge først, hvilken ville du tatt da?” ”Jeg ville tatt den minste”, sa Lillebror alvorlig. ”Hva bråker du for da?”, sa Karlson. ”Det er jo den du har fått.” Lillebror lurte enda en gang på om det virkelig var dette mamma mente med et fornuftig resonnement. (Lindgren 2004: 74)

Det er imidlertid ikke alltid Pippi er like sympatisk heller. En gang bruker hun sin overlegenhet i språket for å erte en jente som kommer gående og spør om faren har gått forbi. Pippi spør om han har blå øyne, er sånn passe stor, har svart hatt og svarte sko. Jenten svarer ivrig ja, hvorpå Pippi sier avgjort: ”Ja, da har vi ikke sett ham”. Så spør Pippi om han har store ører som rekker helt ned på skuldrene. Jenten lurte på om Pippi har sett noen gå forbi med slike store ører. ”Jeg har aldri i mitt liv sett noen gå med ørene”, svarer Pippi. ”Alle jeg kjenner går med beina” (Lindgren 1946: 49). Dette det eneste stedet Pippi duperer en av sine jevnaldrende uten at vedkommende har gjort noe for å fortjene det, og selv om dialogen er morsom, får den en litt annen tone enn når hun tar innersvingen på voksne som har gjort seg fortjent til det. Men dette er altså et unntak. Stort sett er det ikke vanskelig å føle sympati med Pippi. En rekke steder ser vi hvor snill hun er, særlig i forhold til Tommy og Annika, og det skal jeg komme tilbake til senere.

Selvopdragelse og muntrasjon

Pippi er altså sin egen herre og kan leve ut alle sine lyster når og hvordan hun måtte ønske det. Dette betyr allikevel ikke at det mangler regler i tilværelsen hennes. Hun påpeker faktisk selv viktigheten av at barn lever et regelmessig liv, selv om hun like etterpå legger til: ”Særlig når de setter opp reglene selv” (Lindgren 1947: 135). Man finner en viss orden i kaoset, og hun kan nesten alltid forklare hvorfor hun velger sine uortodokse løsninger. Det gjør hun som oftest ut fra et kulturrelativistisk ståsted. Alt som virker sprøtt i den lille byen, er alltid helt

normalt i andre, helst fjerne land, og hun kommer gjerne med mer eller mindre sanne moteksempler. Når Tommy og Annika lurer på hvorfor Pippi sover med føttene på hodeputen og hodet under dynen, svarer hun følgende: ”De sover slik i Guatemala”, forklarte hun. ”Og det er den eneste riktige måten å sove på. For da kan en vifte med tærne når en sover også” (Lindgren 1946: 28). Hvorvidt man kan kalle dette for god soveskikk eller ikke, avhenger naturligvis av hvor viktig man synes det er å kunne vifte med tærne. For Pippi er dette helt essensielt. De store skoene sine er hun veldig glad i, nettopp fordi det er mulig vifte med tærne i dem. Fordelen med denne forklaringsmodellen er at den er nesten er umulig å verifisere. Pippi har gitt to tilsynelatende gyldige årsaker til sin sovestilling: Det er ikke bare hun som gjør det slik, men faktisk alle innbyggerne i Guatemala. Når hun også legger til den viktige tåviftingen er det vanskelig å motsi. Man kan formelig se for seg alle guatemalene ligge med føttene på putene sine og vifte lykkelig med tærne. Det er interessant at hun faktisk grunngir sin oppførsel og ikke bare sier det som er mest nærliggende: At hun lever etter sine egne innfall fordi ingen bestemmer over henne.

Hvis Pippi har fått et innfall, blir det alltid gjennomført. ”Pippi holdt på å vanne blomstene i hagen sin med en rusten vannkanne. Det riktig høljet ned, så Tommy syntes det var nokså unødvendig akkurat da. ”Ja, det kan du si det”, sa Pippi. ”Men jeg har ligget våken hele natten og gledet meg til å vanne, og jeg skal hviske deg og si at jeg blåser i om det regner litt” (Lindgren 1946: 91). Mange av innfallene til Pippi har for øvrig et huslig preg over seg og viser hvordan hun er fullt i stand til å drive sin egen husholdning. Men selv om hun vasker gulvet, lager mat og rydder opp, blir det gjort på en slik måte at det blir mer likt lek enn arbeid: Gulvvasken gjøres med skurebørstene som skøyter, pepperkakebaking utføres på gulvet og opprydning skjer ved å hive hele duken med alt dekketøy rett i vedkassen. Gunvor

Johansson påpeker i sin sammenlikning mellom Astrid Lindgren og Elsa Beskow hvor forskjellig de to forfatterne fremstiller forholdet mellom lek og arbeid.

”Hos Beskow är alltid arbetet något nödvändigt och under alla förhållanden något gott, som barnet måste lära sig att tycka om och värda. För Lindgren bör arbetet ha karaktären av lek för att sanktioneras. Beskows främsta råd til barnet skulle kunna sammenfattas: arbeta!, Lindgrens: lek!” (Sitat hentet fra Lundqvist 1979: 148)

Ulla Lundqvist mener at Pippi ikke bare leker hele tiden, men at hele figuren er en slags personifisering av leken som sådan (Lundqvist 1979: 149).

Oppdragelsen er viktig for Pippi, og det å skulle oppdra seg selv er ingen enkel oppgave.

Annika lurar på dette: ”Men hvem sier når du skal legge deg om kvelden da?” ”Det gjør jeg selv, vel. Først sier jeg det sånn alminnelig, så sier jeg det sånn strengt, dere vet, og hvis det ikke hjelper, så blir det juling å få” (Lindgren 1946: 15). Det er en åpenbar komikk

i tanken på Pippi som løper rundt alene mens hun kommanderer og juler opp seg selv. På denne måten tømmer hun begrepet oppdragelse for mening. Sannheten er at Pippi legger seg ganske enkelt når hun er trøtt, selv om det av og til kan være midt på lyse dagen. Andre ganger er hun oppe hele natten fordi hun er opptatt med å kaste ball. Dette høres ut som en drømmesituasjon for ethvert barn med foreldre som skal ha dem til å legge seg når de har det som morsomst. Er så denne påståtte selvoppdragelsen bare en spøk? Man kan nemlig ikke utelukke muligheten for at Pippi går inn for oppgaven akkurat på den måten som er beskrevet, om ikke annet så for lekens skyld. I ett tilfelle vrir hun nesen sin rundt på seg selv som straff for en løgn, og i kaffeslabberaset til fru Settergren gjør hun en uforglemmelig entré ved hjelp av demonstrativ selvdisciplin:

”På aksel værrrr!” Ropet kom ute fra entreen, og i neste øyeblikk stod Pippi på terskelen. Hun hadde ropt så høyt og så uventet at damene riktig hoppet i stolene. ”Avdeling, fremad marsj!”, lød det, og Pippi marsjerte med taktfaste skritt fram til fru Settergren. ”Avdeling, holdt!” Pippi stanset. ”Armer fremad strekk! Ett-to. To!” Og så grep hun fru Settergrens ene hånd med begge sine. ”Kne bøy!”, ropte hun og neide

riktig pent. Så smilte hun. ”Du skjønner, jeg er så sjenert. Så hvis jeg ikke kommanderer, blir jeg bare stående ute i gangen.” (Lindgren 1946: 94)

Pippi går inn i rollen som sin egen militære kommandogeneral og skylder komisk nok på sjenanse. Egentlig er det nok ganske andre grunner som får henne til å ankomme selskapet på denne måten. Når Pippi lykkes i å få alles øyne rettet mot seg, trives hun aller best. Ofte oppfører hun seg som om hun sto på en teaterscene med publikum i salen, noe som gjenspeiler seg både i væremåten og i språket som vi ser eksempel på ovenfor. Når hun for første gang opplever et sirkus, entrer hun manesjen og tar over hele forestillingen i stedet for å sitte passivt å se på. Dette gjør hun til stor jubel for publikum og den største ergrelse for sirkusdirektøren. Det er vanskelig å si om hun misforstår situasjonen og ikke vet hvordan man skal oppføre seg på sirkus eller om hun bare ikke kan dy seg for sjansen til å vise seg fram. Etter å fullstendig ha tatt glansen fra Miss Carmencita på hesteryggen og Miss Elvira på linen og deretter vunnet suverent over sterke Adolf, trekker hun seg tilbake til plassen sin og sovner. Hvis hun ikke er i sentrum, melder hun helt ut i stedet for å sitte passivt å se på andre gjøre kunster. En slik væremåte kunne fort blitt enerverende og ganske usympatisk hvis ikke de aller fleste opptrinnene hennes var gjort med et skøyeraktig glimt i øyet og et sterkt ønske om å underholde. I flere sammenhenger får vi vite at Pippi er svært opptatt av muntrasjon, og hun henviser til en skole langt sør i Australia hvor de kun har muntrasjon på timeplanen. Når hun møter Tommy og Annikas tante Laura, er hun sikker på at eneste riktige måten å snakke til gamle damer på, er å muntre dem litt. En gang Tommy og Annika er syke, underholder Pippi dem hver eneste dag utenfor vinduet på toppen av en stige. Der dukker hun opp i stadig nye kostymer, gjør akrobatiske øvelser og hun spiller hele teaterstykker for dem hvor hun selv inntar alle rollene.

Rolleleken

I de forskjellige situasjonene de tre kommer opp i, er leken med roller og det overdrevne spillet hele tiden fremtredende hos Pippi. Fremtoningen hennes i det de skal gå sammen til et marked er et eksempel på dette. Da har hun kledd seg ut som en dannet dame:

”Hun hadde svertet øyenbrynene med kull og hatt noe rødfarge på munnen og neglene. Og så hadde hun tatt på seg fotsid ballkjole. Den var svært utringet i ryggen, og der stakk det røde livet hennes opp. Under skjørtekanten kunne en se de svære svarte skoene hennes, og de var enda mye finere enn de pleide å være, for hun hadde satt på de grønne rosettene som hun brukte når hun skulle være riktig fin. ”Jeg synes en skal se ut som en virkelig dannet dame når en går på marked”, sa hun og trippet så elegant nedover veien at det var et under at hun kunne gå slik på de svære skoene. Rett som det var løftet hun opp skjørtet og sa med en stemme som slett ikke var hennes egen: ”Fortryllende! Simpelthen fortryllende altså!” ”Hva er det som er så fortryllende?”, spurte Tommy. ”Jeg vel”, sa Pippi fornøyd. (Lindgren 1947: 62-63)

Rollen som dannet dame er noe Pippi reflekterer mye over. Hun klarer ikke bestemme seg for om hun skal bli en dannet dame eller sjørøver når hun blir stor. Første gangen vi møter denne problemstillingen er når hun er med Tommy og Annika på skoletur og i selskap etterpå. Da oppfører hun seg slik at frøken synes hun må snakke henne litt til rette. Hun spør Pippi om hun ikke vil bli en virkelig dannet dame når hun blir stor, hvorpå Pippi svarer: ”Mener du en slik en med netting foran ansiktet og tredelt hake?” (Ibid., 58). Frøken gir henne opplæring i hva det vil si ved å ramse opp en rekke ting en ikke må gjøre: Ikke forsyne seg før en blir budt, ikke mer enn en kake om gangen, ikke spise med kniven, ikke klø seg når en snakker med noen. Pippi blir sittende på gresset og lytter ettertenksomt før hun sier: ”Du frøken, kan det rumle i magen på en virkelig dannet dame? For hvis det ikke kan det, så er det like godt jeg bestemmer meg for å bli sjørøver med en gang” (Ibid., 59). Hva begrepet dannet dame inneholder blir stadig utprøvd etter dette. Av og til ligner Pippi en romantisk heltinne fra en film eller roman med tilhørende dramatisk utkledding, sminke og språk mens andre ganger er hun noe friere i sin tolkning. Et eksempel på det siste er når hun kjører karusell på følgende måte:

”Hun sto på hodet på hesten med bena rett i været. Skjørtet på den side ballkjolen flakset om henne. Folk som stod ved siden av karusellen, så bare et rødt underliv og et par grønne bukser og så Pippis lange ben en brun og en svart strømpe og et par svære svarte sko som viftet i luften. ”Slik er det når en virkelig dannet dame kjører på karusell”, sa Pippi da de var ferdige med første omgangen.” (Ibid., 66)

Rollen innebærer med andre ord ikke særlig mye dannelse i vanlig forstand. Dette gjør hun klart senere: “[...]Pippi klipte av kjolen et godt stykke ovenfor knærne. ”Nei og nei”, sa hun betatt. ”Nå er jeg enda finere, for nå er jeg utringet både oventil og nedentil!” Hun skred av gårde så utsøkt elegant at knærne klasket borti hverandre nesten for hvert skritt” (Ibid., 75).

Sjørøverrollen er det andre alternativet hennes for fremtiden, og her er hennes bakgrunn viktig: hun har seilt omkring på havet med sin far og hans sjømenn hele livet. Gullpengene hennes er kanskje et bytte fra et sjørøvertokt, men vi får aldri bekreftet om dette virkelig er tilfellet. Sjørøverrollen virker å ha lite å gjøre med ekte sjørøveri. Pippi ytrer aldri noe ønske om å reise ut for å slåss og røve fra andre mennesker, selv om hun håndterer skytevåpen som en profesjonell. Det virker mer som om sjørøverrollen representerer eventyret og den totale frihet inspirert av *Robinson Crusoe* og *Skatten på sjørøverøya*. Som sjørøver ferdes man til sjøs og gjør stort sett det man vil i motsetning til den dannede dame som er bundet av en rekke regler og forventninger. At dette er en rolle som skapt for Pippi, er det liten tvil om, noe vi får kjennskap til når vi møter henne i aksjon på båten Hoppe Dora. Det er ingen overraskelse når faren setter henne til rors i de vanskeligste farvann fordi ”Bedre sjømann enn datteren min har aldri seilt på de sju hav” (Lindgren 1948: 67). Av og til utbryter hun ting som: ”Å, en har da vært til sjøs” (Lindgren 1946: 108), og hun påstår at hun har bred erfaring med å lide skipbrudd. Innimellom får vi glimt av det tidligere livet sammen med faren: ”Så mye moro har jeg ikke hatt siden du og jeg ryddet sjømannskneipen i Singapore” (Lindgren 1948: 113). Bortsett fra historiene fra livet til sjøs, er opprinnelsen til Pippi noe vi får vite svært lite om. Om hun ble født om bord på båten før moren døde, eller om hun en gang har

hatt et vanlig hjem er ikke omtalt i det hele tatt. Det kommer frem at all hennes lærdom og oppdragelse kommer fra gruppen med sjømenn på båten, kaptein Langstrømpe og det omflakkende livet sammen med dem. At Pippi ikke har noen håndfast opprinnelse gjør henne fremmed og mystisk, noe som gir både mye av humoren i bøkene og skaper den nødvendige kontrasten mellom henne og omgivelsene. Første gang Tommy og Annika møter henne, skjønner vi at fremtoningen hennes skiller seg sterkt fra normalen:

”Håret hennes hadde samme farge som en gulrot, og det var flettet i to steinharde fletter som stod rett ut. Nesen lignet akkurat en potet, og så var den aldeles full av fregner. Under nesen var det en stor, bred munn med friske, hvite tenner. Kjolen hennes var nokså rar. Pippi hadde sydd den selv. Den skulle liksom være blå, men det var ikke nok av det blå tøyet, så Pippi hadde satt inn noen røde tøyestykker her og der. På de lange, tynne leggene hadde hun trukket noen lange strømper, den ene var brun, og den andre svart. Og så hadde hun svarte sko, som var akkurat dobbelt så lange som føttene. De skoene hadde pappaen hennes kjøpt til henne i sør – Amerika, og de var store for at de ikke skulle være for små til henne når hun vokste, og Pippi ville aldri ha noen andre sko. Men det rareste av alt, syntes nå Tommy og Annika, var apen på skulderen til den fremmede piken. Det var en liten marekatt med blå bukser, gul jakke og stråhatt på hodet.” (Lindgren 1946: 12)

Her ser vi et eksempel på det paradoksale i Pippis natur: Apen er kledd i skikkelige klær som om han var et menneske, mens hun selv er kledd som om hun skulle på karneval.

Verdens sterkeste jente

Heldigvis er Pippi utstyrt med en usedvanlig struttende selvtillit. De fleste unger ville vært skamfulle over rødt hår og fregner, mens Pippi er tvert i mot stolt over sitt utseende. En gang hun kommer forbi et skilt der det står: ”Lider de av fregner?”, går hun rett inn i butikken og sier: ”Jeg lider ikke av dem. Jeg er svært gode venner med dem. [...] Men hvis De får tak i noe miksmaks som en kan få flere fregner av, så kan de sende hjem sju – åtte krukker til meg” (Lindgren 1947: 20). Etter å ha vært i solen på Kurrekurreduddøya, utbryter hun: ”Denne turen hit blir rene skjønnhetskuren for meg”, sa hun tilfreds. ”Jeg er jamen vakrere og fregnetere enn noen gang før. Fortsetter det slik, så blir jeg helt uimotståelig” (Lindgren 1948: 101).

Denne evnen til ikke å la seg dukke av omverdenens krav til oppførsel og skjønnhet er viktig for Pippifigurens funksjon i bøkene. Man kan tenke seg at det hadde blitt en ganske annen historie hvis man plasserte en så fremmedartet jente som Pippi i den lille byen uten å utstyre henne med den samme selvtilliten. Optimismen hennes er fremtredende hele tiden, og hun snur enhver situasjon til sin fordel, gjerne understøttet av en skrøne:

”Så tok hun fram tre egg og kastet dem høyt opp i luften. Ett av dem fikk hun i hodet, og det som var inni rant ned i øynene hennes. Men de to andre dalte ned i en kasserolle og gikk i knas. ”Jeg har alltid hørt at eggehvite skulle være så utmerket for håret”, sa Pippi og tørket seg i øynene. Dere skal bare se, nå kommer det til å vokse så en kan høre det lang vei. I Brasil går forresten alle mennesker omkring med egg i håret. Men så er det ikke noen som er skallet der heller. Bare en gang var det en fyr der som var så dum at han åt opp eggene i stedet for å ha dem i håret. Klart han ble aldeles skallet, og bare han kom ut på gaten, så ble det sånn oppstandelse at politiet måtte rykke ut.” (Lindgren 1946: 16)

Her møter vi igjen den samme kulturrelativismen som tidligere beskrevet. Å få egg i håret er etter Pippis utsagn bare tilsynelatende et uhell, for i Brasil er det helt vanlig. Ting som går galt har alltid sin forklaring, for eksempel noen merkelige blomsterbroderier hun har sydd på bordduken sin. Det viser seg at de slett ikke er merkelige, men forestiller blomster som hun påstår vokser i Bakindia. Kaker med rar fasong ser akkurat slik ut som kinesiske kaker skal gjøre. Et annet eksempel på Pippis evige optimisme, er der hun snubler over et ståltrådgjerde fordi hun har tatt en rusten blikkboks over hodet: ”Der kan dere se”, sa Pippi. ”Hadde jeg nå ikke hatt denne her på meg, så hadde jeg falt rett på ansiktet og slått meg aldeles i stykker.” (Lindgren 1946: 23). Annika som alltid inntar den motsatte posisjonen, kommenterer snusfornuftig: ”Men hvis du ikke hadde hatt boksen på deg, så hadde du ikke snublet over ståltråden” (Ibid., 23). Pippi er alltid villig til å forandre utgangspunkt for å gjøre det beste ut av enhver situasjon, særlig i leken: ”Jeg leker båt”, sa hun og riktig pløyde seg frem gjennom vannet. Men akkurat som hun sa det, snublet hun og dukket helt under. ”Jeg mente selvfølgelig undervannsbåt”, sa hun og tittet opp” (Lindgren 1947: 17). En annen gang venter kjeltringene Jim og Buck på stranden for å ta henne og de andre barna. De er klissvåte etter at

Pippi har fått dem til å ramle i sjøen en rekke ganger. Så begynner det å regne: ”Jeg lurert på om det finnes noen på denne jord som er så heldige som dere”, ropte hun. [...] Jo, tenk så heldig at dere var våte før regnværet begynte. Ellers ville dere sikkert blitt helt gjennomvåte i dette været” (Lindgren 1948: 95 – 96). Pippi lar aldri en sjanse gå fra seg til å drive gjøn med andre, særlig ikke når hun kan kamuflere det bak tilsynelatende ekte medfølelse. Noe av komikken her ligger også i at leseren vet hun med all sannsynlighet hadde sagt akkurat det samme og ment hvert ord, hadde det vært hun selv som ble våt.

Grunnlaget til hennes optimisme og selvtillit ligger i hennes evne til å ha kontrollen over enhver situasjon. Pippi mestrer stort sett alt, og hvis det er ting hun er svakere i, finner hun alltid en grunn til at ikke dette er så viktig for henne. Vi ser henne en rekke ganger i rollen som redningskvinne for dem rundt seg. Ser hun noen som blir behandlet dårlig, enten det er dyr eller mennesker, blander hun seg alltid. Her spiller hennes fysiske styrke og smidighet en stor rolle. Leseren vet at hun beholder roen fordi hun alltid har dette trumfkortet på lager, og derfor ligger det alltid en viss ironi over denne type situasjoner, slik vi har sett tidligere i disputten med frøken Rosenblom. Man ser etter hvert et fast mønster som gjentar seg: Hun forsøker å snakke sin motstander til rette, som oftest med det resultat at vedkommende blir mer aggressiv i forhold til henne, og etter en kort dialog, ender det som oftest på følgende måte: Pippi gir den skyldige en luftetur ved at hun kaster ham opp i et tre, på toppen av et skap, eller rett opp i luften uten å ta ham i mot, slik at han slår seg kraftig ved landingen. Det er viktig å merke seg at Pippi aldri misbruker styrken sin ved å slå. Alle slike konflikter løser hun som om hun bare rydder opp litt ved å fjerne trusselen fra åstedet eller sette ham fast på annen måte. Når Pippi skal bli hentet av to politikonstabler for å sendes på barnehjem, blir overmakten gjort til latter allerede i tittelen på kapittelet: ”Pippi leker med noen konstabler” (Lindgren 1946: 30). For det er akkurat det Pippi gjør — hun leker politi og røver og får dem

til å jakte på henne til de aldeles utslitte. Så bærer hun dem egenhendig ut av hagen sin, gir dem hvert sitt brente pepperkakehjerter til trøst, og det blir aldri mer noe snakk om å sende henne på barnehjem. Sterke Adolf på sirkuset ydmyker hun fullstendig ved å bære ham på strake armer rundt i manesjen for etterpå å legge ham ned og holde ham fast på matten mens hun sier: ”Nå, småen, tenker jeg vi gir oss. Nå er det ikke noe moro lenger” (1946: 80). Bengt som forsøker å hisse henne opp ved å kalle henne rødtopp og gjøre narr av skoene hennes, blir kontant plassert i et tre med replikken: ”Jeg synes ikke du oppfører deg noe pent mot damene” (Lindgren 1946: 26). Når hun hamler opp med en rømt tiger, synger hun: ”Har du sett vesle pusen min, vesle pusen min, vesle pusen min...” (Lindgren 1947: 75). Den største heltedåden hun utfører må være når hun redder to barn fra toppetasjen i et brennende hus. Det gjør hun med klokskap og eleganse ved å benytte seg av apen sin, herr Nilsens klatreferdigheter, akrobatikk og noen reale sjømannsknuter. Kapittelet heter ”Pippi opptrer som redningsmann”, og gjennom verbet ”opptrer” legges fokus på hennes hang til å skulle vise seg for publikum.

Den fremmede

Etter denne redningsaksjonen avslutter Pippi med en danseoppvisning på toppen av redningsplanken. Her trer den eksotiske og fremmede Pippi frem der hun synger sin egen versjon av en kjent sang med hets røst:

”Det brenner en ild
så het og vill,
den brenner i tusinde kranser.
Den brenner for deg
den brenner for meg,
den brenner for alle som danser!” (Lindgren 1946: 111)

Scenen likner et tablå, og den har sterk innvirkning på publikum i boken:

”Etter som hun sang, danset hun villere og villere, og mange nede på torget lukket øynene, for de orket ikke å se på lenger. Store flammer slo ut gjennom vinduet, og i lyset fra kjempebålet kunne de se Pippi ganske tydelig. Hun løftet armene mot kveldshimmelen, og mens gnistene regnet nedover henne, ropte hun høyt: ”Å, sånn en gøyil ildebrann!” (Ibid., 111-112)

Flere steder ser vi henne i slike tablåer der hun virker enda mer fremmedartet enn ellers:

”Hun sto der i lyset med de stive, røde flettene og i farens nattskjorte, som hang og slang rundt om henne. I den ene hånden holdt hun pistolen, i den andre sverdet. Hun hilste med det. Da Tommy og Annika og faren deres kom ned til porten, hørte de at hun ropte noe etter dem. De stanset og lyttet. Det suste sånn i trærne at de bare så vidt kunne høre henne. ”Jeg skal bli sjørøver når jeg blir stor”, ropte hun. ”Skal dere det?”(Ibid., 125)

”Nå, da det ikke var noe lauv på trærne, kunne en se rett inn i kjøkkenet til Pippi. Hun satt med hodet støttet i hendene. Med et drømmende uttrykk i øynene stirret hun på et lite lys som sto foran henne på bordet. ”Hun...hun ser liksom så ensom ut”, sa Annika, og stemmen hennes skalv litt. [...] ”Bare hun ville se hit, så kunne vi vinke til henne”, sa Tommy. Men Pippi stirret bare framfor seg med drømmende øyne. Så slokte hun lyset.” (Lindgren 1948: 118)

Disse fremstillingene bidrar til å øke gåtefullheten rundt Pippis person. I hvert av de tre sitatene, ser vi Pippi utenfra som om hun var på en teaterscene og vi satt i salen. Lyset er rettet mot henne, og hun fremstår for oss i rolle. Når vi ser henne som sjørøver, er det som om stemmen når oss fra en annen verden. I det siste sitatet er det vanskelig å si om hun sitter der fordi hun er ensom, eller om hun bare drømmer seg bort til nye eventyr. Bare glimtvis i trilogien får vi vite hva hun egentlig føler inni seg, og selv da kan man ikke fastslå om dette er den virkelige Pippi. Man kan tolke Pippi som et fremmed og ensomt barn som sliter med å tilpasse seg samfunnet. Spørsmålet er om man kan gjøre dette uten at hele teksten forandrer fortegn og blir en tragedie istedenfor en komedie? Hvis alle opptrinn og komiske disputer får en tragisk undertone blir Pippis sprell mer et rop om hjelp enn et uttrykk for livsglede og moro. Jeg mener at øyeblikkene der vi får et glimt av Pippis menneskelighet gir bøkene en realistisk dimensjon. Det skaper en nødvendig dybde og troverdighet i karakteren, men uten å gjøre henne til en tragisk figur. Bøkenes magi og spenningspunkt som ligger nettopp i dette ukjente, uforutsigbare ved Pippi. Kanskje man kan si at hennes uforutsigbarhet representerer noe man kan kalle en kjerne, eller i hvert fall en slags konstant i karakteren?

En rekke sider ved henne blir allikevel mulig å forutse etter hvert. Vi vet blant annet at hun alltid stiller seg på den svakestes side, og at hun uten unntak vinner enhver form for konflikt, enten verbalt eller fysisk. I møte med omverdenens konvensjoner, er hun alltid den som skiller seg ut med sin oppførsel. Derfor blir hun oppfattet som en usedvanlig uoppdragen unge. Tommy og Annika blir raskt klar over dette, for eksempel i kapittelet der hun vil muntre den gamle tante Laura litt. Annika blir urolig, vel vitende om hva som kommer til å skje, og forsøker å bremse henne: "Det....det er kanskje best du ikke snakker så mye", sa hun. (Lindgren 1948: 23) Pippi blir litt fornærmet over innvendingen og turer frem som hun pleier, for: "Hvis jeg sitter her stum som en fisk, så kan hun jo tro at jeg ikke liker henne." (Ibid., 23) Man kan spørre seg om i hvilken grad er Pippi sin egen rolle og oppførsel bevisst i slike situasjoner. Går hun inn for å sjokkere, eller gjør hun det fordi hun ikke vet bedre? Som en avslutning på mine tanker rundt Pippis karakter, er det umulig å komme utenom dette momentet.

Under Pippis første (og siste) dag på skolen, sier frøken til henne at hun er lei fordi Pippi ikke vil prøve å oppføre seg pent:

"Har jeg oppført meg stygt?", spurte Pippi forbauset. "Ja, men det visste ikke jeg", sa hun og så ordentlig trist ut. Ingen kunne se så trist ut som Pippi når hun var lei for noe. En stund sto hun taus, og så sa hun med en stemme som skalv litt. "Du skjønner det, frøken, at når en har en mamma som er engel, og en pappa som er negerkonge, og når en selv har seilt rundt på havet hele livet, så vet en ikke riktig hvordan en skal oppføre seg på skolen blant alle eplene og isbjørnene." (Lindgren 1946: 45)

Kommentaren om at ingen kan se så trist ut som Pippi når hun er lei for noe, kan bety to ting: Enten er dette fordi Pippi blir oppriktig lei seg. Vi kjenner henne allerede som en som føler sterkt i enhver situasjon og derfor er det ikke overraskende at hun ser enda tristere ut enn alle andre. På den annen side kan det triste ansiktet være så overdrevet at hun også her er i en

rolle. Pippis helomvending til strålende glede like etterpå kan tyde på det siste. Særlig fordi hun tvinger frøken til å motta en gullklokke for sin godhet med trussel om at ellers kommer hun tilbake i morgen "[...] og det ville det bare bli bråk og elendighet av" (Ibid., 45). Det samme skjer i Fru Settergrens kaffeslabberas. Først blir hun helt tårevåt fordi fru Attergren kjefter på henne, og rett etterpå er hun i gang med en ny og frodig skrøne. I det hun forlater selskapet, hvisker hun til fru Settergren: "Unnskyld at jeg ikke kan oppføre meg skikkelig!" (Ibid., 103). Hun innrømmer dermed at hun egentlig vet mer om hvordan hun skal oppføre seg enn det hun viser i praksis. Hver gang noen forsøker å sette henne på plass, henviser hun til sin brokete bakgrunn og renvasker seg på denne måten.

Av og til får vi et glimt av en annen og mer alvorlig Pippi, selv om hun tar seg inn med det samme. Når hun finner en liten fugleunge som har falt ut av redet og slått seg i hjel, påpeker Tommy overrasket: "Pippi, du gråter jo!" Men Pippi benekter det hele: "Gråter? Gjør jeg?", sa Pippi. "Å nei, jeg gråter nok ikke" (Lindgren 1947: 50). Deretter forsøker hun å få fokus vekk fra seg selv ved å fortelle en skrøne om en mann som var så røddøyet at politiet nektet ham å vise seg på gaten fordi folk trodde det var et stoppesignal. Men så hvisker hun til fugleungen mens hun legger den varsomt ned på mosen: "Å, kunne jeg bare, så skulle jeg gjøre deg levende igjen" (Lindgren 1947: 50). Liv og død kan selv ikke Pippi bestemme over, og her viser hun sitt gode hjerte. Et annet sted hun får en voldsom følelsesmessig reaksjon, er der hun redder Tommy fra bli spist opp av en hai. Det er ganske klart at det må komme av sinnsbevegelsen over nesten å ha mistet sin beste venn, men hun slår det snart vekk ved å si at hun gråter fordi den stakkars haien ikke fikk middagsmat. På denne måten blir Pippi menneskelig midt oppi all sin styrke. Flere steder ser vi hennes rørende omsorg for sine beste venner, Tommy og Annika. Det spesielle vennskapet mellom Pippi og de to barna skal jeg se nærmere på i neste kapittel som handler om Pippis forhold til omverdenen.

Pippis verden

Når man blir kjent med Pippi kan det først se ut til at hun eksisterer nesten uavhengig av sine omgivelser. Dette betyr allikevel ikke at hun er fullstendig løsrevet fra sin omverden. Man kan finne relasjoner både til andre mennesker og til samfunnet hun lever i. Det jeg vil se nærmere på i dette kapittelet er hvordan disse relasjonene arter seg. Vennskapet med Tommy og Annika er et eksempel på hvordan Pippi knytter enkelte mennesker tett til seg. Selv om hun nesten bestandig fungerer som en lederskikkelse som fører an i leken, ser man at forholdet etter hvert utvikler seg til noe dypere som skal få stor betydning for begge parter. Utover i bøkene forholder hun seg til Tommy og Annika i en kombinasjon av lekekamerat og omsorgsfull beskytter, men uten noe ønske om å styre dem i form av regler og oppdragelse. Det er interessant å sammenligne dette sterke vennskapet med det spesielle far-datterforholdet som eksisterer mellom Kaptein Efraim Langstrømpe og Pippi. Det er tydelig at de er svært glade i hverandre, men samtidig eksisterer det en uavhengighet og likeverd mellom dem som er helt unik. Mange av bøkens kapitler omhandler Pippis evne til å skape en fantasiverden for de to vennene sine — en verden som er både spennende og morsom, men også mystisk og skremmende av og til. Denne blandingen av virkelighet og fantasi knyttet til barndommen som en slags idealtilstand er bare en av flere paralleller til en annen kjent barnebok: P.L. Travers' *Mary Poppins* (Travers 1990) som jeg skal belyse nærmere. Her skal jeg også trekke linjer til Rousseaus oppdragelsesteorier. Avslutningsvis er det naturlig å se på Pippis forhold til de andre innbyggerne i den lille byen.

Tre gode venner

Det første møtet mellom Pippi og søskenparet Tommy og Annika er som vi har sett preget av den sterke kontrasten mellom dem. Tommy og Annika blir fremstilt i sterk kontrast til Pippis merkelige fremtoning:

”Det var to svært snille og svært veloppdragne og svært lydige barn. Det hendte aldri at Tommy bet negler. Alltid var håret hans nydelig børstet, og nesten alltid gjorde han det mammaen bad ham om. Annika laget aldri bråk når hun ikke fikk sin vilje, og alltid var hun så fin i de nystrøkne blåtøyskjolene, som hun vocket seg vel for å skitne til.” (Lindgren 1946: 10-11)

De tre gangene ”svært” blir gjentatt i den første setningen kan tolkes på flere måter. Det gir et inntrykk av sterk insistering, slik at man på ingen måte skal være i tvil om at dette er to prakteksemplarer av arten veloppdragne barn. Samtidig virker gjentakelsene så overdrevne at man kan lure på om det er ironisk ment⁶. Tommy og Annika skal nemlig vise seg å romme mye mer i sine karakterer enn kunsten å være veloppdragen, og det mer enn antydes en viss kjedsomhet i livene deres før Pippi dukker opp. Hun oppfyller ønskedrømmen deres om en lekekamerat. Tidligere har de slått i hjel tiden med krocket eller andre stillferdige leker som sømmer seg for veloppdragne barn. Krocket blir senere et slags symbol for hvor begivenhetsløse og regelbundne livene deres før har vært. Et sted prøver barna å huske hva de pleide å gjøre på før Pippi kom, og da er krocket det eneste de kommer på. En annen gang foreslår Pippi at de skal spille det, og da tenker Annika at: ”[...]til og med krocket kunne bli gøyalt når Pippi var med.” (Lindgren 1947: 137) Pippi er med andre ord mer enn velkommen i livene deres.

De tre barnas karakterer er i utgangspunktet svært forskjellige, men ganske snart får vi en rekke tegn på at de påvirker hverandre, og de blir likere etter hvert. I utgangspunktet foregår denne påvirkningen i størst grad fra Pippi til de to andre, men Tommy og Annika skal også få en stor betydning for henne. Pippi og Annikas karakterer står i sterkest kontrast til hverandre, selv om de begge er representanter for samme kjønn. Ytre sett får vi presentert Annikas nystrøkne blåtøyskjole som aldri blir skitnet til mot Pippis hjemmelagede, praktiske kjole som egentlig skulle vært blå, men på grunn av stoffmangel er blitt litt rød her og der. Annikas

⁶Denne teknikken møter vi flere steder i Pippi - trilogien, noe jeg kommer tilbake til når jeg undersøker språket og stilen i eget kapittel.

ulastelige bekledding blir stadig nevnt utover i bøkene. Pippi kan ofte ikke dy seg for å erte henne litt, som her, hvor hun har tatt seg en liten dukkert i en vanndam med klærne på: ”Hør som det klasker når jeg går”, lo Pippi. ”Det sier ”klask, klask” i klærne og ”kipp, kipp” i skoene. Er ikke det morsomt? Du skulle prøve du også”, sa hun til Annika, som gikk der så fin med lyse silkelokker, nydelig sommerkjole og hvite skinnsko. ”En annen gang så”, sa den forstandige Annika” (Lindgren 1946: 64-65). Annika klarer ikke bestandig å opprettholde et perfekt ytre i leken med de to andre, og vi ser flere eksempler på hvordan hun gradvis tør opp. Når de drikker kaffe sittende i brustreet søler hun litt på kneet sitt. I stedet for å gjøre det til en katastrofe, overrasker hun med å si at det ikke gjør noen ting. Den dagen de skal feire fødselsdagen til Pippi, vil Annika helst ha på seg sin aller fineste kjole, men får ikke lov til dette av moren fordi hun ikke pleier å være så ren når hun har vært i Villa Villekulla. Derfor blir det den nestbeste. Etter at de har feiret fødselsdag på Pippis vis en stund, kommenterer fortelleren at Annikas kjole ikke lenger er den nestbeste, men den nest-nest-nest-nestbeste. Men selv om hun utvikler seg til å bli litt mer uvøren, mister hun allikevel aldri helt sin veslevoksne pertentlighet.

Annikas karakter fungerer ofte som en viktig motvekt til Pippis sprell. Hun representerer snusfornuftens stemme som alltid irttesetter når Pippi bryter den etablerte etikette. Det er typisk at Annika som egentlig ikke våger å åpne munnen den første gangen de treffer Pippi, ikke klarer å dy seg for å bemerke at det er stygt å lyve med en gang Pippi forteller en skrøne. Annika er alltid litt engstelig og pessimistisk. Skal de på skoletur, er hun så overbevist om at det kommer til å regne at hun furter istedenfor å glede seg. Hun pleier ofte å nekte å være med på Pippis forslag i første omgang fordi hun mener det er for farlig eller at hun ikke tør. Man skulle tro at Pippi ville avvise en lekekamerat som står i så sterk kontrast til henne selv, men hun tar derimot Annika under sine beskyttende vinger og inkluderer henne som den hun er.

Når Annika sier hun ikke tør å bli sjørøver slik Pippi og Tommy vil, sier Pippi hun kan være med allikevel og tørke støv på pianoet. Det er vel heller tvilsomt at det er noe piano på et sjørøverskip, og man kan tolke Pippis forslag som noe ironisk. Samtidig viser det en vilje til å la Annika få lov til å være seg selv sammen med dem. Det viser seg forøvrig at når de virkelig drar til sjøs i den siste boken og lever det frie liv om bord blir både Tommy og Annika forvandlet: ”Av de to bleke barna som hadde hatt to tykke ulltrøyer på seg på reisen over Nordsjøen, var det blitt to små nakne, brune unger med bare et tørkle rundt livet” (Lindgren 1948: 67). Annika ytrer til og med ønske om å bli sjørøver hun også.

Tommy er i utgangspunktet mye likere Pippi, og har alltid færre innvendinger til hennes påfunn enn Annika. Dette kan ha noe med tradisjonelle kjønnsrollemønstre å gjøre: For en gutt er det mer tillatt å være uvøren og full av påfunn enn for en jente. (I hvert fall på 1940-tallet.) Pippi er vanskelig å plassere når dette gjelder slike mønstre. Hun poengterer sin kvinnelighet med jevne mellomrom gjennom sin overdrevne forfenglighet, eller med kommentarer som: ”Jeg er en enkel kvinne”. Samtidig oppfører hun seg som ”en av gutta” og har den overnaturlige styrken som kan sies å være et maskulint trekk. Det finnes omfattende arbeider hvor man ser Pippi fra et feministisk ståsted. I denne sammenhengen synes jeg det er mest interessant å konkludere med at ubestemmeligheten i karakteren hennes som helhet også gjelder kjønnsrolletilhørigheten. Tommy lar seg i hvert fall påvirke raskere av hennes karakter enn Annika gjør. Vi ser at han allerede ved det første møtet begynner å etterlikne sjargongen hennes: ”Åffer kan ikke dere spise frokost hos meg forresten?”, spurte Pippi. ”Nei, åffer kan vi ikke spise frokost hos deg?”, sa Tommy. ”Kom, så går vi!”(Lindgren 1946: 14).

Det å møte Pippi frigjør en rekke sider ved begge barna som de ikke har hatt muligheten til å prøve ut før, og dette gjelder både det språklige og det fysiske. Selv om det ikke kommenteres, er det nok ingen tilfeldighet at begge søsknene kommer akende ned gelenderet

istedenfor å gå trappen morgenen etter at de har truffet Pippi. Dette tyder på en forandring, selv om de riktignok har pusset tenner og vasket seg som de pleier. Etter hvert får vi stadig beskrevet scener der Pippi leder an i vill og uhemmet moro med de to barna som ivrige deltakere, som i "Ikke røre gulvet-leken", eller ridende på hesten mens Tommy synger: "Her kommer vi med bulder og brak!" (Ibid., 36). Men selv om begge barna forandrer seg i samværet med Pippi, eliminerer ikke dette den forskjellige bakgrunnen deres, for Tommy og Annika er tross alt to veloppdragne barn som har god kjennskap til alt som er lov og ikke lov. Den grunnleggende kontrasten mellom dem ligger som en nødvendig spenning gjennom hele trilogien. De forsøker å komme med innvendinger, men blir alltid grundig avfeid av Pippi. Til slutt ender ofte slike disputer i at de trekker på skuldrene og sier: "Å blås" (Lindgren 1948: 76). Uansett ville det ikke ha nyttet med tre Pippier. I tillegg til å fungere som en motvekt, er de også viktig bindeledd mellom Pippi og omverdenen. De deltar ivrig, om enn etter noen protester, når de befinner seg på Pippis hjemmebane, og stiller seg lett skrekkslagne som tilskuere på sidelinjen når hun inntar deres, som vi ser i kaffeslabberaset til fru Settergren, på skolen eller når hun skal muntre den gamle tante Laura litt.

Vennskapet mellom Pippi og Tommy og Annika utvikler seg etter hvert til noe dypere enn kun lek og moro. Selv om de er like gamle, opptrer hun ofte som deres sterke beskytter, nesten litt moderlig av og til. Dette understrekes av at fru Settergren lar barna få lov til å reise alene på tur med Pippi. Hun sier det finnes ingen som barna hennes kan være like trygge sammen med. Pippi viser i en rekke situasjoner hvor mye hun bryr seg om dem. Jeg har allerede nevnt sinnsbevegelsen hennes i det Tommy holder på å bli spist opp av en hai. I det hun skal til å reise ut på havet igjen med sin far i slutten av andre bok, utspiller det seg en rørende scene som viser hvor sterkt knyttet de er blitt til hverandre.

"Hun snudde seg mot Tommy og Annika. Hun så på dem. "Så rar hun er i øynene", tenkte Tommy. Akkurat slik hadde moren hans sett ut en gang han var syk. Annika lå

flat over kassa. Pippi løftet henne opp i armene sine. ”Farvel, Annika, farvel”, hvisket hun. Annika slo armene rundt halsen på henne og ynket seg rent. ”Farvel, Pippi”, snufset hun. Så grep Pippi Tommys hånd og klemte den hardt. Og så løp hun opp landgangen.” (Lindgren 1947: 133)

Denne tårevåte og gripende avskjeden får Pippi til å ombestemme seg angående reisen, og hun går like godt i land igjen til vennene sine. Avskjeden med hennes egen far er bemerkelsesverdig usentimental i forhold. De er enige om at dette er den beste løsningen og klemmer hverandre så det knaker i ribbeina før kaptein Langstrømpe forsyner henne med en ny sekk gullpenger og seiler sin vei.

Pippi og pappa

Hvorfor velger Pippi å bli igjen sammen med de to vennene når hun får muligheten til å leve sammen med faren sin som før? Det å ha sterke relasjoner som ikke nødvendigvis bunner i familiære bånd, er et motiv Astrid Lindgren stadig bruker i sine bøker. Emil har et langt nærere forhold til gårdsgutten Alfred enn til sin egen far. Lotta fra Bråkmakergata flytter til fru Berg når hun ryker uklar med familien sin. Den foreldreløse Rasmus i *Rasmus på Loffen* leter etter en far og finner det i landstrykeren Oskar. Pippi føyer seg fint inn i rekken her. Hun blir i utgangspunktet også presentert som foreldreløs: ”Ikke hadde hun noen pappa, og ikke noen mamma, og det var ordentlig gøy, for da var det ikke noen som kunne si at hun skulle gå og legge seg akkurat når hun hadde det aller morsomst, og ikke noen som kunne tvinge henne til å spise leverpostei når hun hadde mer lyst på karameller.” (Lindgren 1946: 7) Men så får vi vite at hun har en gang hatt en pappa som hun var meget glad i, men som blåste over bord og ble borte. Hun har en teori om at han har flytt i land på en øde øy hvor han er negerkonge og at det bare er et tidsspørsmål før han kommer og henter henne. Dette viser seg å være riktig, og i slutten av *Pippi Langstrømpe går om bord* (1947), dukker han opp.

Forholdet mellom far og datter er preget av en form for likeverdighet som er mildt sagt uvanlig. Hun mottar ham med ordene: ”Å, pappa Efraim, så stor du er blitt!”(Lindgren 1947: 105), som om han var et barn, eller for å snu det hele på hodet: Som om hun var den voksne. Vi får snart vite at de er like sterke. Kaptein Efraim har den samme villskapen i seg som Pippi, og opptrinnet der han danser krigsdans i full negerkongemundur tar helt av når hun blir med også. Det utvikler seg til vill og vennskapelig slåsskamp som ender på hodet i vedkassen for pappa Efraim, og han ler så han nesten blir kvalt. Det er tydelig at Pippis far ikke på noen måte har mistet barnet i seg selv om han er blitt en stor og voksen mann. Senere får vi også møte hans matroser, og de viser seg å være like barnslige som sin kaptein. I avskjedskalaset som blir holdt før Pippi skal reise, er alle barna i den lille byen invitert, samt kaptein Langstrømpes matroser. De er minst like ivrige til å leke som barna er, og dermed blir skillet mellom barn og voksen som normalt eksisterer visket ut. Kvelden blir avsluttet med at Pippi vinner styrkekonkurransen mellom seg og sin far.

Pappa Efraim er altså en far som ikke er redd for å bli utfordret og slått av datteren sin. I stedet for å tukte henne med tidens konvensjonelle barneoppdragelse, applauderer i han stedet hennes selvstendighet og styrke. Man kan tenke tilbake på sitatet ovenfor hvor det hevdes at det er fint at Pippi ikke har noen far eller mor boende hos seg, for da kan ingen bestemme over henne. Dette utsagnet mister sin mening når vi blir kjent med farens karakter. Et liv sammen med faren betyr på ingen måte at hun blir bestemt over. Pappa Efraim sier til og med: ”Du gjør som du vil. [...] Det har du alltid gjort.” (Lindgren 1947: 135) Dette er som tatt ut fra Rousseaus pedagogiske teorier i ”Samfunnspakten” og *Émile* (1762). I Reidar Myhres *Store Pedagoger i egne skrifter - opplysningstiden* (1969) finner vi blant annet følgende utdrag fra ”Samfunnspakten”:

Det eldste og mest naturlige av alle samfunn er familien. Allikevel er ikke barna bundet til faren lenger enn de trenger hans hjelp. Så snart dette behovet faller bort,

løses det naturlige bånd mellom dem. Barna er fri den lydighet de skyldte sin far, faren er fri plikten til å sørge for barna, og på den måten blir begge parter uavhengige. [...] Denne felles frihet ligger i menneskets natur. Menneskets første lov er å opprettholde livet, de første hensyn skylder det seg selv. Derfor blir det sin egen herre så snart det er gammelt nok til å bruke sin fornuft, for da kan det best drømme om de rette midler til selvoppholdelse.” (Myhre 1969: 34)

Det gir oss en pekepinn på hvorfor Pippi er blitt som hun er blitt. Fordi hun har blitt stimulert til å utvikle selvstendighet fra hun var ganske liten, er hun i stand til å la faren reise fra henne igjen, enda så glad hun er i ham. Siden hun merker at Tommy og Annika trenger henne på en helt annen måte enn pappa Efraim gjør, blir valget lett for henne: ”Jeg greier ikke å se på at noe menneske på Guds grønne jord gråter og er lei for min skyld. Ikke Tommy og Annika iallfall” (Lindgren 1947: 135). Alt går tilbake til det normale, og så avsluttes andre bok med at Pippi, Tommy og Annika rir sammen inn i horisonten i ekte western-stil mens de diskuterer hva de skal finne på resten av dagen.

En eventyrverden

Å være sammen med Pippi er som et eventyr for de to barna, og hun stimulerer fantasien deres ved å skape en verden der alt kan skje. Det interessante er at denne verdenen aldri isoleres fra den virkeligheten de befinner seg i. På samme måte som hun skaper lek ut av arbeid, skaper hun fantasi ut av det håndgripelige. I den falleferdige Villa Villekulla med den overgrodde hagen rundt, er det enkelt å gjøre virkeligheten mer magisk enn den er. Her hersker en tilstand av kaos, uforutsigbarhet og mystikk som først virker litt skremmende på de to søsknene. ”Det var kjøkken og stue og soveværelse der inne. Det så ut som om Pippi hadde glemt rengjøringen denne uken. Tommy og Annika så seg litt engstelige omkring. Det var ikke godt å vite om ikke den negerkongen satt gjemt i en eller annen krok” (Lindgren 1946: 15). Hagen har mange av de samme kvalitetene som huset og blir beskrevet som et paradys for lekelystne barn i motsetning til Tommy og Annikas hage som høres ut som den er svært velstelt og pen.

”Hagen til Pippi var jamen helt vidunderlig. Den var ikke så velstelt akkurat, nei - den var ikke det. Men det var en herlig gressplen som aldri ble slått, og gamle rosenbusker fulle av hvite og gule og blekrøde roser. De var ikke så fine akkurat, men de duftet så deilig. Mange frukttrær var det også, men det beste av alt var de eldgamle eikene og almene som var så fine å klatre i. I hagen til Tommy og Annika var det nesten ikke noen klatretrær, og moren deres var alltid så redd for at de skulle falle ned og slå seg.” (Lindgren 1946: 54)

Mystikken mangler heller ikke her: ”Alle rosene i Pippis hage glødet og duftet i skumringen, og det suste så hemmelighetsfullt i de gamle trærne” (Lindgren 1947: 118-119). Denne kombinasjonen av det idylliske, solrike og frodige og det mørke, uhyggelige og uforutsigbare, utnytter Pippi til det fulle når hun finner på ting for Tommy og Annika:

”Det var i november, og mørket kom tidlig. Da Tommy og Annika gikk inn gjennom porten til villa ”Utsikten”, holdt de hverandre fast i hendene for det suste så uhyggelig i de gamle trærne, som holdt på å miste bladene sine. ”Nifst”, sa Tommy. [...] Inne fra huset hørte de en dyp stemme:

*Hvem kommer i den mørke natt på veien
til mitt hus?
Er det gjenferd eller kun en fattig mus?*

”Nei, Pippi, det er oss!”, ropte Annika. ”Lukk opp, da!” Og så åpnet Pippi døren. ”Hvorfor sa du det om gjenferdet? Jeg ble så redd, sa Annika og glemte aldeles å gratulere med dagen. Pippi hylte av latter og åpnet døren til kjøkkenet. Å, så deilig det var å komme inn i lyset og varmen! Fødselsdagen skulle feires i kjøkkenet, for der var det hyggeligst.” (Lindgren 1946: 115)

Etter å ha spist og lekt lenge i de trygge omgivelsene, tar Pippi opp spøkelsestemaet igjen og spør om de ikke skal gå opp på loftet og hilse på alle spøkelsene der oppe. Hun bygger opp den skumle stemningen ved å fortelle dem om hvordan de kniper en i armen, hyler og spiller kjebler med hodene sine. Vel oppe på loftet, blir det enda mer uhyggelig med det stummende mørket, vinden som sukker og piper i gulvsprekkene og en ugle som plutselig farer opp. Pippi skremmer vettet av dem ved å komme skridende mot dem i farens hvite, gamle nattskjorte. De finner ingen ekte spøkelser, men Pippi har som vanlig svaret: ”Var det ikke det jeg trodde, sa Pippi. ”De er på styremøte i ”Spøkelsenes fagforening” (Ibid., 122). Etterpå benekter hun at det finnes spøkelser, for så å kommentere i det hun fyrer av to pistoler hun har funnet:

”Kanskje har kulene gått gjennom taket og truffet noen av spøkelsene i bena. Nå tenker jeg de

passer seg for å skremme små, uskyldige barn en annen gang. For selv om de ikke er til, kan de la være å skremme vettet av folk for det”(Ibid., 124). Denne vekslingen mellom fantasi og virkelighet i Pippis iscenesettelser, krever publikum med et åpent sinn. Når det gjelder brustreet blir det uviktig for Tommy og Annika om de tre brusflaskene som alltid står der er plassert av Pippi selv eller om det faktisk er magi. Når de spør hvor tomflaskene blir av, godtas svaret om at de visner. De er med andre ord alltid villig til å gå inn i den fiksjonen hun skaper.

Pippi fungerer altså som et bindeledd mellom virkeligheten og en verden av fantasi for Tommy og Annika. På denne måten er Mary Poppins og Pippi søstre i ånden, selv om de også er svært forskjellige. De dukker begge opp nærmest fra intet: Mary Poppins kommer flyvende med vinden, og Pippi fra de sju hav. Mary Poppins har magiske egenskaper på lik linje med Pippis overnaturlige styrke: Hun sklir oppover gelenderet, gir ut magisk medisin og snakker hundespråk. I tillegg omgir hun seg med en sky av mystikk for Jane og Michael og de to små tvillingene John og Barbara: ”Men ingen visste hva Mary Poppins syntes, for Mary Poppins fortalte aldri noe til noen” (Travers1990: 15). En sjelden gang får man en blikk bak masken: ”[...] For i Mary Poppins øyne kunne de se noe, som — hvis hun hadde vært hvem som helst andre enn Mary Poppins - måtte kalles tårer” (Ibid., 116-117). Mens Pippi skjuler seg bak spillopper og skrøner, er Mary Poppins meget korrekt og ordknapp til enhver tid. Begge fungerer de som en slags katalysator for barna til opplevelser langt utenom de vanlige. Men det er to vesentlige forskjeller mellom dem. Pippi lager en eventyrverden med utgangspunkt i virkeligheten og gjør den magisk ved hjelp av en livlig fantasi, en unik formidlingsevne og en rekke vel plasserte rekvisitter. Mary Poppins begir seg enten alene eller sammen med barna inn i en fantasiverden som er mer altomfattende. På fridagen sin hopper hun inn i en kritttegning som blir virkelig. En annen gang tar hun barna med seg i den merkelige butikken

til fru Corry. Den gamle fruen knekker av seg fingrene og gir de til dem som søtsaker. I det de forlater butikken og snur seg for å se etter den, er den forsvunnet i løse luften. Slik fortsetter det med svevende onkler, snakkende hunder og til og med en liten stjernepike fra himmelen som kommer ned til dem. Mary Poppins benekter alltid de fantastiske hendelsene eller vil ikke snakke om dem. Når de har vært i Zoo midt på natten og holdt fødselsdagsselskap for henne med alle de snakkende dyrene til stede, lurert Jane og Michael på om det kan ha vært en drøm og spør henne om dette: ”Mary Poppins måpte av forbauselse. ”I Zoo? Jeg i Zoo - om natten? *Jeg?* Et stille ordentlig menneske som vet hva som passer seg og ikke passer seg.” ”Men *var* du der?”, drev Jane på. ”Aldeles ikke, har du hørt på maken”, sa Mary Poppins. Spis grøten din, er du snill, og kom ikke med noe sånt tøv” (Ibid., 106). Barna får allikevel bekreftet sine mistanker når de får øye på fødselsdagspresangen fra den største slangen i Zoo: Et belte av slangeskinn med påskriften: ”En gave fra Zoo.” Spenningspunktet i *Mary Poppins* ligger altså hele tiden på den uvissheten barna føler om det de opplever. Er det bare innbilning eller ikke? Mary Poppins gir dem sjeldent annet svar enn et snøft. Ulla Lundqvist har sammenlignet Pippi med *Alice i eventyrland*, og mener at Pippi er en salgsinvertert Alice. Mens Alice er det normale barnet i en absurd verden, er Pippi et absurd barn i en normal verden (Lundqvist 1979: 187). Denne karakteristikken passer også godt når det gjelder motsetningen mellom Mary Poppins og Pippi. Mens hun er engelsk barnepike til fingerspissene med en alltid like verdig holdning som beveger seg ut og inn av ulike eventyrverdener, foregår de mest fantastiske ting inne i Pippis hode under de strittende flettene.

I kapittelet der Pippi, Annika og Tommy leker tingletere, får vi en demonstrasjon av hvordan man kan skape mye moro og magi ut av hverdagslige ting bare man ser dem på den rette måten: ”Hele verden er fylt av mye rart, og det er jammen god bruk for en som kan ordne opp

litt. Og det er akkurat det en tingleter gjør.” ”Hva for slags ting er det?”, spurte Annika. ”Å, alt mulig — gullklumper og strutsefjær og døde rotter og knallbonboner og småspiker og sånt” (Lindgren 1946: 20). Tingleterleken dreier seg altså om å finne ting som ligger på bakken og å se verdien i ting som folk bare har kastet fra seg. Alt kan i prinsippet finnes, men når Pippi finner en gammel mann som ligger i gresset og sover og sette ham i kaninbur for så å mate ham med løvetann, setter Tommy foten ned. Pippi agerer tingleter svært overdrevent: løper fra den ene veikanten til den andre, skygger for øynene, og kryper langs bakken. Når hun kommer over en gammel rusten blikkboks eller en trådsnelle, setter hun i et krigshyl av lykke, som om hun har funnet en virkelig skatt. Blikkboksen kan brukes til å ha kaker i, eller til ikke å ha kaker i, sier hun, og den tomme trådsnellen er perfekt til å blåse såpebobler gjennom eller ha som smykke. Når hun ber Tommy og Annika lete i et gammelt tre, finner de en flott lommebok med en sølvblyant og et korallhalsbånd. Barna diskuterer etterpå om det kan være Pippi som selv har lagt dem der på forhånd, men konkluderer med at en aldri kan vite noen ting sikkert når det gjelder Pippi.

Enkelte ganger utvikler Pippi et helt fiksjonsunivers for de to andre barna, som den gangen hun arrangerer deres egen lille robinsonade. Her dramatiseres og parodieres *Robinson Crusoe* og *Skatten på Sjørøverøya*. Hele tiden ligger det under at Pippi står bak regien og er den som får underlige ting til å skje, slik at fiksjonen er troverdig for Tommy og Annika. Pippi får tak i en gammel, sunket pram som etter hennes mening er helt ideell. Den har allerede lidd skipbrudd en gang og vet hvordan det skal gjøres. Hun har også med full oppakning i tillegg til en tomflaske, som bortsett fra båten er den viktigste rekvisitten for skipbrudne. Den skal brukes til å sende nødmelding i form av flaskepost til redningsmannskapet. Det er komisk hvordan det nøye forberedes noe som i begrepets rette forstand skal skje helt uventet. Vi får ved slutten av kapittelet vite at Pippi på forhånd til og med har lagt et brev i postkassen til

Settergrens som forklarer at barna ikke lider noen nød, selv om de er skipbrudne. Vel fremme ved øya de skal redde seg i land på, roper Pippi dramatisk: "Et under er skjedd! Vi er reddet! Hvis det nå bare ikke er menneskeeterer eller løver her!" (Lindgren 1947: 88). Hun lager den rette stemningen ved vifte med en pistol og male videre på fantasien om menneskeeterne som sitter og mumler i skjegget og studerer kokeboken for å finne ut hvordan de skal tilberede dem. Enda skumlere blir det om kvelden når de sitter rundt bålet og Pippi synger med hes røst: "Fenten gaster på død manns kiste, hei og hå og en flaske med rom" (Ibid., 91). Barna synes det er både fryktelig og deilig på en gang. Hele neste dag gjør Pippi alt hun kan for å lage denne utflukten så spennende som mulig for Tommy og Annika. Når hun fisker, er det ikke etter kjedelige abbor, men etter blekksprut, og når de rir på tur for å utforske øya, fyrer hun av et skudd innimellom og krydrer det med: "Der ramla en løve", eller "Der fikk den menneskeeteren det han trengte!" (Ibid., 97). Når de i tillegg fråtser i god mat som Pippi tilbereder, er det ikke rart de ønsker de aldri skulle reise hjem igjen fra dette eventyret. Men idyllen snur seg raskt til fortvilelse når Tommy oppdager at båten er borte. Pippi tar det helt med ro:

"Hva er det du feiler?", spurte Pippi. "Er du skipbrudden? Hva tror du Robinson ville sagt hvis det hadde kommet et skip og hentet ham når han hadde vært to dager på den øde øya? "Vær så god, herr Crusoe! Kom nå om bord og bli reddet, så skal De få et bad og få klippet neglene på tærne." Å nei, du! Du kan være sikker på at Robinson hadde løpt og gjemt seg vak en stein. For har en endelig en gang greidd å komme i land på en øde øy, så vil en nå iallfall bli der seks - sju år." (Ibid., 99)

De bestemmer seg for å sende ut flaskeposten. Men ikke for langt, for da aner ikke redningsmennene hvor de skal lete, sier Pippi. Ved å la den ligge like ved stranden, kan de jo bare rope til dem, og så blir de reddet med en gang. Like før Annika tror at alt håp er ute for dem, kommer Pippi plutselig på at hun kvelden før har båret opp båten på land slik at den ikke skulle bli våt. Dermed redder de seg selv, og Tommy og Annika kommer seg trygt hjem igjen. Her som ellers, er det uvisse sentralt i fiksjonsuniverset som Pippi skaper. Hovedpoenget er at de to andre barna skal rives med av Pippis alltid godt forberedte scenario. Situasjonen bygges

ofte opp mot et slags klimaks der Tommy og Annika enten er helt vettskremte og ikke vet hva de skal gjøre, som i episodene med spøkelsene og skipbruddet, eller de står igjen i villrede om hvorvidt det de har opplevd er virkelig eller ikke, som med brustreet eller tingleterleken. Det eneste som er sikkert, er at Pippi ordner opp og at de aldri kommer i noen virkelig fare så lenge hun er med dem.

Evig barndom?

I alle de tre bøkene ligger det et ønske om å bli i denne verden av lek og moro for bestandig. Framfor de tre barna ligger fremtiden som noe truende som innebærer alvor, arbeid og det å bli voksen. Helt på slutten av den siste boken blir dette tematisert for alvor:

”Vi skal ha det gøy bestandig”, sa Annika. ”Her i villa ”Utsikten” og på Kurrekurreduddøya og overalt.” Pippi nikket. De hadde hoppet opp på kjøkkenbenken alle tre. Plutselig gled liksom en skygge over ansiktet hennes. ”Jeg vil aldri bli stor”, sa hun bestemt. ”Ikke jeg heller”, sa Annika. ”Nei, det er neimen ikke noe å trakte etter”, sa Pippi. ”Voksne folk har det aldri gøy. De har bare en bråte arbeid og dumme klær og liktorner og engangsskatt. Og så er de så fulle av overtro og annet tøv. De tror det kommer til å hende en stor ulykke når de stikker kniven i munnen og alt slikt tøys.” ”Ikke kan de leke heller”, sa Annika. ”Uff, at en skal være nødt til å bli voksen!” ”Hvem har sagt at en er nødt til det?”, sa Pippi. ”Hvis jeg ikke tar feil, så har jeg noen piller et sted.” (Lindgren 1948: 112 - 113)

Skyggen som glir over ansiktet til Pippi viser at dette er en av de få tingene som virkelig betyr alvor. Tiden kommer ubønnhørlig til å bringe dem lenger og lenger vekk fra den bekymringsløse barndomstilværelsen. Dermed kommer krumelurepillene frem. De ligner mistenkelig på gule erter, men Pippi påstår at det er ekte krumelurepiller hun har fått av en gammel indianerhøvding i Rio. Hvis de inntas i et mørkt rom samtidig som trylleformularen: ”Fine, lille krumelur, hjelp meg så jeg ei blir stur.” fremsies, sikres de evig barndom.⁷ Dette synes barna er så spennende at det går kaldt nedover ryggen på dem. Krumelurepillene besegler på en måte både vennskapet og hele tilværelsen deres sammen. Pippi sikrer seg etterpå mot en mulig avsløring av det hele ved å påpeke at en får håpe de fortsatt virker siden

⁷ Pippi presiserer hvor viktig det er å si ”stur” og ikke ”stor”. Hun illustrerer det med nok en skrøne om en som sa ”stor” og derfor vokste helt inn i himmelen.

de har ligget i skapet så lenge. Den siste boken avsluttes med Tommy og Annika som ser bort mot kjøkkenvinduet til Pippi og tenker over hvor deilig det er at de skal forbli i eventyret for bestandig hvis pillene virker skikkelig. Avslutningen gjør imidlertid at det hele blir hengende i luften. Selv om barna er blitt forespeilet en evig barndom, er ingenting sikkert. I det de ser Pippi slokke lyset på kjøkkenet, er det som om regissøren samtidig lar teppet gå ned på teaterscenen. Publikum blir etterlatt sittende igjen i villrede.

Synet på barndommen som en slags idealtilværelse finner vi også i *Mary Poppins*. Men her går forfatteren lenger enn Astrid Lindgren. Ikke bare står barn i en særstilling når det gjelder lek og fantasi, men besitter også helt spesielle egenskaper som går tapt i det de vokser opp. Disse egenskapene er knyttet til den fantastiske parallellverdenen som Mary Poppins tar barna med til. I voksnes øyne er John og Barbara bare to babyer som ikke kan snakke enda, men det viser seg at de har evnen til både å forstå og snakke et språk som hører naturen til. Alt dette blir glemt i det øyeblikket barna får sine første tenner, og derfor kan ikke verken Jane eller Michael kommunisere på denne måten lenger. John kommenterer dette: ”De forstår for eksempel ikke et ord av hva vi sier”, fortsatte John. ”Og det som er enda verre, de forstår ikke hva *andre* ting sier heller. Tenk sist mandag hørte jeg Jane si at hun skulle ønske hun visste hva slags språk vinden snakket” (Travers 1990: 85). Mary Poppins forteller dem at det har vært en tid da også Jane og Michael hadde de samme evnene som dem, men at de har glemt det da de ble ett år, og at dette er helt uunngåelig. Hun selv representerer det ene store unntaket og vi får dermed litt av forklaringen på hennes særstilling. John og Barbara opplever en enorm sorg over at den magiske verdenen der fugler, vinden og solen kan snakke ikke lenger skal være tilgjengelig for dem. Like etter får vi vite at det uunngåelige har skjedd dem også. Neste gang støren kommer på besøk i vinduskarmen deres, svarer tvillingene bare med babbel, og den feller en vemodig tåre før den forlater dem. Overgangen fra barndommens

naturlige idealtilstand til det å bli et medlem av samfunnet, og med tiden en voksen, medfører altså et stort tap for menneskene. Pippi vet å gjøre maksimalt ut av denne tilværelsen, og Mary Poppins hjelper Jane og Michael med å oppleve den på nytt før hun forsvinner igjen.

Rousseau sier det slik i et utdrag fra *Émile*:

”Elsk barndommen! Vern om dens lek, dens gleder og dens deilige umiddelbarhet. Hvem av dere har ikke ønsket seg tilbake til den alder da man stadig gikk med smil på leppen og alltid hadde fred i hjertet. Hvorfor vil dere hindre små uskyldige barn i å nyte den korte tid som svinner så fort og ta fra dem det kostelige gode som de jo ikke kan misbruke. Hvorfor vil dere fylle disse første år med bitterhet og smerte? Disse år som går så fort, og som aldri kommer igjen verken for barna eller dere selv.” (Sitat hentet fra Myhre 1969: 43)

Som vi har sett, er de voksnes verden ingenting å trakte etter, og Pippi sammenfatter den som en bråte arbeid og dumme klær og liktorner og engangsskatt. I en rekke tilfeller er vi vitne til hvordan de voksne avslører seg selv som Northrop Fryes ”Monkey-chattering society”. Et eksempel på dette er samtalen mellom de fine damene i kaffeslabberaset til fru Settergren hvor de forsøker å overgå hverandre i å sladre om hvor håpløse hushjelpene deres er. Fortellerens ironiske tone er tydelig i innledningen til scenen: ”Og som det i blant hender i kaffeselskap, begynte damene å snakke om hushjelpene sine. De var slett ikke fornøyd med dem, og de var enige om at egentlig skulle en slett ikke ha hushjelp. Det var mye bedre å gjøre all ting selv, for da visste en i det minste at det ble ordentlig gjort.” (Lindgren 1946: 98). Det er tydelig at dette er fast prosedyre i ethvert kaffeslabberas. Pippi får satt dem grundig på plass ved å skrøne i det vide og brede om sin ikke - eksisterende bestemors tidligere hushjelp, Malin, samtidig som hun legger inn det ene stikket etter det andre til de selvgode damenes sladring. En gang Malin hadde bitt seg fast i leggen til en gammel prestefrue i flere dager, måtte Pippis bestemor selv skrelle poteter, forteller hun. Da ble det så skikkelig gjort at da hun var ferdig, var det ikke en eneste potet igjen, bare skrell. Når en av damene kaller hushjelpen sin for en gris siden hun er så urenselig, parerer Pippi umiddelbart med en skrøne om at Malin var så grisete at bestemoren trodde hun var neger og at hun en gang vant

førstepremie på basar for sørgerender under neglene. En av de andre damene forsøker å beklage seg over sin Britta som har lånt klær av henne uten lov, og Pippi forteller om hvordan bestemoren og Malin pleide å krangle om en lyserød undertrøye som de til slutt byttet på å bruke annen hver dag. Skrønene om Malin blir verre og verre: Hun stjal bestemors piano og tråkket det ned i øverste skuffen i kommoden sin, hun slo i stykker alt stentøy hver tirsdag, serverte helstekt gris med med kreppapir i ørene sine og eple i sin munn istedenfor grisens, og sist, men ikke minst: hun feide aldri under sengene. Det siste blir ropt ut etter damene som skynder seg hjemover, helt sjokkerte, og det blir sannsynligvis lenge til neste gang de sladrer om hushjelpene sine, i hvert fall med Pippi i nærheten.

I *Århundredets barn*, sier Ulla Lundqvist seg enig med Ole Holmberg som mener at Pippi på mange måter står utenfor det samfunnet som ler av henne og beundrer henne. Dette har vi sett flere eksempler på i dette kapitlet. Men vi har også sett i flere sammenhenger hvordan Pippi selv ler av det samfunnet som ler av henne. Det er umulig å isolere henne fullstendig fra et sosialt fellesskap som hun i så stor grad forholder seg til, selv om hun forholder seg kritisk. Gjennom det nære vennskapet med Tommy og Annika ser vi hvordan hun til tross for den store kontrasten mellom dem allikevel ønsker å være en viktig del av deres liv med den følge at hun også må operere på deres arena.

Avslutning

Har vi nå kommet nærmere et svar på gåten Pippi Langstrømpe? Hvordan forholder rabulisten Pippi seg til begrepene modernisme, komedie og realisme?

Som rabulist er det språket hun først og fremst bruker som våpen i sitt møte med overmakten, og det her vi finner de tydeligste trekkene av modernisme. Den modernistiske språktvilen ligger både i og mellom linjene. Ordenes flertydighet gjør at evnen til å referere virkeligheten settes i tvil. Ved å bevisst bruke språket på feil måte, tømmer hun begreper for innhold slik at de enten blir ugyldige eller får en ny betydning. Gjennom å snakke nonsens kritiserer Pippi samfunnets språklige konvensjoner i tillegg til å underholde. Hun viser også en evne til å utvide språket, både ved å leke med etablerte begreper og ved selv å tilføye nye ord, slik som punk. Idylliseringen og vektleggingen av barndommen som en ideell tilværelse er et annet modernistiske trekk i teksten. Vi ser hvordan leken gir seg til uttrykk både gjennom Pippis livsførsel, rollesjonglering og språk.

Dette er allikevel ikke nok til å kalle Pippi-trilogien for et modernistisk verk. Rammen rundt fortellingen er tradisjonell. Bøkene er bygget opp rundt en rekke arketyriske situasjoner, som sirkusbesøk, fødselsdag, utflukt og ferie. Samfunnet Lindgren har plassert sin figur inn i er en helt vanlig liten by før Pippi entrer scenen. Man finner heller ikke noen metafiksjonelle elementer som mange modernistiske verk har. Som leser inviteres man inn i Pippis verden uten at fiksjonen settes i tvil.

Det mest fremtredende trekket ved verket er det komiske. Vi finner sjablongaktige figurer i form av de prektige barna Tommy og Annika. Selv om de til en viss grad blir påvirket av Pippi, mister de aldri funksjonen av å være hennes normale motstykker. Politiet, frøken

Rosenblom og alle de gamle tantene er også figurer uten særlig dybde og representerer Pippis motstandere enten med sin dumhet, maktmisbruk eller falskhet. Komiske overdrivelser florerer, for eksempel i form av Pippis morgengymnastikk som er 42 saltomortaler på rad, eller Fridolf som kaster i seg 50 grøttallerkener og 117 poteter i rask rekkefølge.

Hvis man tar utgangspunkt i Northrop Fryes komediedefinisjon, handler Pippi om integrasjonen i samfunnet. Men der en vanlig komedie handler om en sydebukk som står i negativ kontrast til samfunnet som med rette fordømmer ham, er Pippi derimot en reversert sydebukk i en ironisk komedie. Her er det samfunnet rundt henne som avsløres som dumt og latterlig, mens hun selv fremstår som redningskvinne og heltinne, i hvert fall for barna i bøkene og for leseren. Kant definerer det komiske som noe som vekker latter gjennom overraskelsen. Derfor kan man si at Pippis spesielle språk er en styrke og det viktigste komiske elementet, framfor å være unormalt og kunstig som kritikerne påpekte. Det er kunstig, men nettopp gjennom dette er det komisk. Kant mente det måtte ligge et element av absurditet i humoren, og dette knytter også Pippi til crazy-komedie.

Den gåtefulle Pippi er en fremmed i sine omgivelser. Hva ligger bak den ustoppelige ordstrømmen, skrønene og de stadig skiftende rollene? Pippis mer alvorlige side kommer frem når hun møter virkeligheten uten å kunne råde over den. De sjeldne glimtene av noe ekte står i kontrast til alt spillet og gjør henne til noe mer enn en komisk figur. Det gir karakteren hennes en realistisk dybde og gjør henne mer sympatisk.

Det finnes en spenning i trilogien mellom det komiske og det realistiske. Dette reflektertes i forholdet mellom barnas fantasiverden og den voksne virkeligheten. Pippi skaper en verden for sine to venner på to forskjellige måter. På den ene side iscenesetter hun en altopplukende

fiksjon slik vi ser i robinsonaden deres. På den andre side er hun den som ivrer mest for å se det magiske i virkeligheten slik den er, for eksempel som tingleter. Bøkene har en episodisk karakter, men vi ser også en viss utvikling fra den første til den tredje boken hvor trusselen fra tiden som går kommer stadig sterkere inn. Sorgen over barndommens uunngåelige forgjengelighet skaper en undertone av tristesse i komedien. De tre barna forsøker å stoppe tiden gjennom å sluke krumelurepillene, slik at de for alltid kan bli i fantasien sammen. Om dette er mulig eller ikke blir på slutten stående helt åpent.

Kan man i det hele tatt forestille seg Pippi som voksen? I så fall må det være i rollen som dannet dame eller sjørøver. Det å være dannet dame innebærer å kjøre karusell stående på hodet så underbuksene vises, og sjørøverrollen gir mulighet for frihet og eventyr. Derfor kan man tenke seg at Pippi kommer til å ha det moro uansett alder. Vennskapet med Tommy og Annika har gitt henne tilknytning til den lille byen, og dermed har hun også slått rot. I begynnelsen av siste bok har hun satt opp et skilt med pil mot Villa Villekulla. Siden det står sammen med de to andre severdighetsskiltene til gravhaugen og folkemuseet, signaliserer det at hun ser på seg selv mer som en attraksjon enn et vanlig medlem av samfunnet. I rollen som attraksjon kan Pippi realisere sin drøm om evig barndom, enten det er som opprørsk niåring eller som eksentrisk gammel dame i Villa Villekulla.

Bibliografi

Adamson, Joe (1974): *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo — a History of the Marx Brothers and a Satire on the Rest of the World*, Coronet Books, Hodder Paperbacks Ltd, London.

Brønne, Trond og Dybvig, Per (1993): *Fru Andersen har hump i halen*, Carlsen Forlag, Oslo.

Edström, Vivi (1997): *Astrid Lindgren — En studie av forfatterskapet*, N.W. Damm & Søn AS, Oslo.

Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism — Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Gaare, Jørgen og Sjaastad, Øystein (2000): *Pippi og Sokrates — Filosofiske vandringer i Astrid Lindgrens verden*, C. Huitfeldt forlag AS, Oslo.

Hamsun, Knut (1996): *Sult*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Hedén, Birger (1997): "Pippi é crazy!" i Helene Ehriander og Birger Hedén: *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*, Absalon, Litteraturvetenskapliga institusjonen i Lund.

Heldner, Christina (1992): "I gränslandet mellan lingvistik och litteraturvetenskap — En analys av några språkliga drag i böckerna om Pippi Långstrump" i Nikolajeva, Maria (red.): *Modern Litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*, Centrum for barnkulturforskning vid Stockholms Universitet, Stockholm.

Kant, Immanuel (1995): *Kritikk av dømmekraften*, oversatt av E. Hammer, Pax Forlag A/S, Oslo.

Kåreland, Lena (1999): *Modernismen i barnkammaren — Barnlitteraturens 40- tal*, Rabén & Sjögren, Stockholm.

Lidström, Carina (1992): "Föddes modernismen i barnlitteraturen?", i *Abrakadabra* nr 6., Vår skola förlag, Stockholm.

- Lindgren, Astrid (1946): *Pippi Langstrømpe*, N.W. Damm & Søn AS, Oslo.
- Lindgren, Astrid (1947): *Pippi Langstrømpe går om bord*, N.W. Damm & Søn AS, Oslo.
- Lindgren, Astrid (1948): *Pippi Langstrømpe går til sjøs*, N.W. Damm & Søn AS, Oslo.
- Lindgren, Astrid (2004): *Alle mine barn*, N.W. Damm & Søn AS, Oslo.
- Lundqvist, Ulla (1979): *Århundredets barn — Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Rabén & Sjögren, Stockholm.
- Mjør, Ingeborg (1998): "Frå Peter Pan til Jente i bitar — modernitet og barnelitteratur" i Per Olav Kaldestad og Karin Beate Vold (red.): *Årboka Litteratur for barn og unge*, Det Norske Samlaget, Oslo.
- Meyer, Siri (1995): *Pippi leser teksten — Essays om språkets makt og maktens språk*, C. Huitfeldt Forlag A.S, Oslo.
- Myhre, Reidar (1969): *Store Pedagoger i egne skrifter — Opplysningstiden*, Fabritius, Oslo.
- Romøren, Rolf (1995): "Barnelitteratur, modernitet og modernisme — Perspektiv og forskningsoversikt." i Vannebo, Einar og Skei, Hans H.: *Norsk litterær årbok*, Det Norske Samlaget, Oslo.
- Stewart, Susan (1979): *Nonsense — Aspects of intertextuality in folklore and literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Travers, P.L (1990): *Mary Poppins*, Ansgar, Oslo.