

KRZYSZTOF BAK
Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Jagielloński

Genreekvilibristen Astrid Lindgren*

Abstract

Astrid Lindgren's Genre Equilibristics

The paper examines genre strategies in a number of children's books by the well-known Swedish author, Astrid Lindgren. Drawing on the reception theories of Hans Robert Jauss, Aidan Chambers and Reinbert Tabbert, the paper demonstrates that the stormy reception of *Pippi Longstocking* (1945), prompted by a review by Professor John Landquist, had principally genre-related grounds. The book made readers feel a sense of provocation because it challenged their archetextual horizon of expectations by evoking certain traditional genres and simultaneously twisting them in almost anarchic ways. In later books Astrid Lindgren makes a more elaborate use of classic genre structures. She generally chooses one well-known archetext as the generic dominant and allows it to interact with a set of other genres, thus calling forth the main aesthetic effect of the book from the archetextual dialogue between the dominant and the accompanying genres. The paper specifically investigates this polyphonic method in three of Lindgren's most popular books. In *All about the Bullerby children* (1947–52) the generic dominant is idyll and the subordinated archetexts satire, parody, burlesque, farce, fairy tale and ballad. *Mio, my son* (1954) can be considered as an artistic fairy tale (*Kunstmärchen*), this dominant genre correlating with some other interwoven archetexts: apocryphal gospel, myth, legend, heroic tale and idyll. Finally, the generic dominant of *Ronia, the robber's daughter* (1981) – a novel about the adventures of a band of robbers (*Räuberroman*) – finds its archetextual counterparts in folktale, popular legend, myth, burlesque, fantasy and *Bildungsroman*, among others.

Keywords: Astrid Lindgren, Generic Studies, Swedish literature

Naiv eller sentimental?

Om man studerar mottagandet av Tove Janssons och Astrid Lindgrens författarskap – både i Sverige och utomlands – kan man förvånas över hur ofta litteraturvetare, kritiker och kulturjournalister faller tillbaka på den kända distinktionen mellan det naiva och det sentimentala. Medan den naiva diktaren, resonerar Schiller i "Ueber naive und sentimentalische Dichtung", lever kvar i en organisk enhet med universum och i sitt skapande för vidare naturens egen spontana kreativitet,

* Uppsatsen bygger på en föreläsning som i maj 2011 hölls vid Oddělení skandinavistiky, Univerzita Karlova i Prag.

är den sentimentala poeten utvisad från naturens till kulturens sfär och kompenserar den förlorade omedelbarheten till omvärlden med minnen, längtan och ironi.¹ I linje med Schillers begreppspar uppfattas Tove Jansson som en produkt av föräldrahemmets kosmopolitiska, kulturellt-intellektuella atmosfär och presenteras som en medveten, sofistikerad konstnär, som skildrar världen med ironiserande distans. Hennes böcker beskrivs som sparsmakade, raffinerade, dubbelbottnade, mångtydiga, nyanserade, förfinade, litterära.² Astrid Lindgren däremot sorteras in i det naiva facket. I handboken *Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte* (2001) menar Hans-Heino Ewers att Lindgren är en arvtagare till romantikens naivt-barnsliga diktargenier som Clemens Brentano och August Heinrich Hoffmann. Det som gör Lindgren till en författare av den naiva typen är enligt Ewers dels att hon hämtar sitt litterära stoff från sina barndomsminnen och ser sin barndomsvärld som en sorts sorglöst paradis, dels att hon ger ett intryck av att detta lycksalighetsland fortfarande ligger öppet och tillgängligt för henne – både i dikten och i livet. I sitt skrivande, konstaterar Ewers, lyckas Lindgren kasta av sig sin vuxenmantel och förvandla sig till ett glatt, lyckligt barn.³ Stora delar av Lindgrenreceptionen domineras av liknande påståenden. Man söker rötterna till Lindgrens litterära universum i Smålands agrara värld, man jämför henne med den spontana Ronja Rövardotter, man beskriver hennes böcker med nyckelord som *naturlig, vild, vital, lekfull, organisk, ursprunglig, omedelbar, okonventionell, dionysisk*.⁴

Dessa två återkommande receptionsscheman saknar inte stöd i författarnas egna uttalanden och programdeklarationer. Under sitt första år på Tekniska skolan i Stockholm i början av 30-talet antecknar Tove Jansson i sin dagbok: ”Jag vill vara en vilde! Inte en konstnär! – men jag måste. För familjens skull”.⁵ Enligt Janssons biograf, Boel Westin, genomsyras författarens ungdomsdagböcker av en längtan efter en primitiv tillvaro, ett söderhavsliv eller vildmarksliv, men hon

¹ Jfr Friedrich Schiller, ”Ueber naive und sentimentalische Dichtung”, i: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, red. Benno von Wiese m.fl., XX, Weimar 1962, s. 413ff., 420ff. och passim. Se även Peter Szondi, ”Das Naive und das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung”, *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 66 (1972), s. 182ff.; Wolfgang Marx, ”Schillers ’sentimentalische’ Philosophie und ihre ’naiven’ Komponenten”, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 30 (1986), s. 251ff.

² Jfr t.ex. Boel Westin, *Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärld*, Stockholm 1988, s. 21 och passim; förf:s ”Muminologiska meddelanden”, *Barnboken* 1/2002, s. 21ff.; förf:s *Tove Jansson. Ord, bild, liv*, Stockholm 2007, s. 15ff., 53ff. och passim; Lars Bäckström, ”Tove Janssons terapi”, i: förf:s *Klippbok. Litterärt in i sextitalet*, Stockholm 1965, s. 237ff.; Ann Boglind & Anna Nordenstam, *Från fabler till manga. Litteraturhistoriska och didaktiska perspektiv på barn- och ungdomslitteratur*, Malmö 2010, s. 144ff.

³ Jfr Hans-Heino Ewers, ”Kinderliteratur als Medium der Entdeckung von Kindheit”, i: *Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch*, red. Imbke Behnken & Jürgen Zinnecker, Seelze-Velber 2001, s. 57ff.

⁴ Jfr t.ex. Vivi Edström, *Astrid Lindgren. Vildtoring och lägereld*, Stockholm 1992, s. 7, 10, 91f. och passim; förf:s ”Astrid Lindgrens röst”, *Barnboken* 2/1997, s. 18; förf:s ”Astrid Lindgren och våren”, *Barnboken* 1/2002, s. 14ff.; Margareta Strömstedt, *Astrid Lindgren. En levnadsteckning*, Stockholm (5) 2007, s. 29, 199ff., 314ff. och passim; Lena Törnqvist, ”Leka på allvar”, i: *Allrakäraste Astrid. En vänbok till Astrid Lindgren*, Stockholm 1987, s. 250ff.; Anna Maria Hagerfors, *Århundradets Astrid*, Stockholm 2002, s. 12ff.; Boglind & Nordenstam, s. 186ff.

⁵ Cit. efter Westin, *Familjen*, s. 21.

tvingas gång på gång konstatera att vägen dit är spärrad. Jansson uppfattar vilden och konsten som oförsonliga motsatser, känner sig tvungen att välja kulturen och civilisationen och menar att det inte finns något annat alternativ för henne än att bli konstnär.⁶

I motsats till Janssons strikta åtskiljande mellan konst och natur betonar Astrid Lindgren upprepade gånger att hennes författarskap lever av en oskiljaktig förening av kultur och vild, barnslig spontanitet. I ett tal hållet på Internationella Ungdomsboksrådets femte kongress i Florens 1958 med anledning av att hon mottog H.C. Andersen-medaljen deklarerar hon att *Rasmus på luffen* var en frukt av hennes barndomsupplevelser; under arbetet med boken ”kändes det som att återvända till ett förlorat paradiset”. Man skulle kanske kunna tro att författaren med sin ”som att”-figur ville markera att detta forna barndomsparadis var något oåterkalleligt förlorat. Men redan i nästa sats är tvetydigheten borta. Lindgren försäkrar att denna förflutna värld

var ett paradiset för mig och att det var härligt att få gå tillbaka dit, när jag skrev min bok, härligt att vara barn igen i paradiset. Jag tror att det är så det måste gå till, vad man än skriver för barn. Man måste bli ett barn själv. Man kan inte medvetet sitta och försöka tänka efter hur det var. Man måste sjunka tillbaka in i sin egen barndom och minnas ända in i själen, hur världen såg ut och hur den luktade och hur den kändes att ta på och vad man skrattade åt och vad man grät över, när man var barn.⁷

När jag själv i mitten av 1980-talet gjorde en intervju med Astrid Lindgren för ett polskt litterärt magasin avvisade hon bestämt alla teorier om att hon bygger sina böcker kring medvetna retoriska strategier, avsedda att styra både unga och vuxna läsare: ”Jag skriver varken för barn eller vuxna. Jag skriver bara för mig själv, eller snarare för en sorts osynligt barn som lever kvar i mina djupaste själsskikt”.⁸ Hon tillade att hon skapar helt intuitivt och finner sin starkaste inspirationskälla i sina barndomsminnen och sina infantila drömmar.⁹

Trots dessa och liknande deklARATIONER har de båda etiketteringarna – den sentimentala Tove och den naiva Astrid – ändå en begränsad täckning i författarskapen. I lika hög grad som Janssons muminvärld bär vittne om en spontan, naturliknande inspiration, är Lindgrens böcker estetiskt medvetna, omsorgsfullt utarbetade konstruktioner, som på olika sätt utnyttjar kulturella mönster och kon-

⁶ Jfr *ibid.*, s. 21ff. Se även förf:s *Tove Jansson*, s. 73ff.

⁷ Astrid Lindgren, ”Därför behöver barnen böcker”, *Skolbiblioteket* 3/1958, s. 107. Se även Hans Rabén, ”Kongressen i Florens”, *Skolbiblioteket* 3/1958, s. 106; Elly Janne, ”Bullerbyns mamma får medalj”, *Vi* 21/1958, s. 9f.

⁸ Krzysztof Bak, ”Piszę dla dziecka, któremy byłam”. Z Astrid Lindgren rozmowa druga”, *Nowe Książki* 3/1986, s. 5 (min översättning).

⁹ Jfr *ibid.*, 1ff.; förf:s ”Dzieci śnią sny o potędze”, *Nowe Książki* 10/1985, s. 81ff. Se även Astrid Lindgren, ”Det började i Kristinas kök”, i: förf:s *Samuel August från Sevedstorp och Hanna i Hult. Barndomsminnen och essäer*, Stockholm (2) 1987, s. 86f.; förf:s ”I sanning vedervärdig busunge fyller 40”, *Barnboken* 2/1985, s. 5; Mary Ørving, ”Tyckt och tryckt om Astrid Lindgren 1945–1975”, i: *En bok om Astrid Lindgren*, red. Mary Ørving, Stockholm 1977, s. 156; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 13f.; Hagerfors, s. 9, 12ff.; Marit Törnqvist, ”Att så mycket kan rymmas i en människa”, i: *Allra-käraste Astrid*, s. 202ff.

ventioner.¹⁰ Ett av Lindgrens centrala konstnärliga redskap är den polyfona dialogen med igenkännbara arketextuella strukturer.¹¹ Det är denna högst ”sentimentala” strategi i hennes författarskap jag här vill ställa i fokus.

Pippifejden

Lindgrens arketextuella teknik kan beskrivas som sentimental inte minst därför att den inte från allra första början finns i hennes böcker. Hon erövrar den i etapper, genom att brottas med konkreta litterära problem. I Pippiböckerna är hennes genremetod fortfarande övervägande spontan. Ändå vore det alltför enkelt att hävda att Pippisviten är ett verk av en renodlat naiv konstnär. Under sitt arbete med böckerna om Pippi konfronterades Lindgren allt starkare med det naiva skrivsättets begränsningar och det tvingade henne att söka andra, mer sentimentala lösningar. Efter Pippiböckerna utvecklar hon stegvis en mer disciplinerad genrehantering.

Med tanke på att *Pippi Långstrump* är Astrid Lindgrens egentliga debut sker denna sentimentala omorientering förvånansvärt tidigt i hennes författarskap. De välbekanta omständigheterna kring bokens tillkomst kan beskrivas som en arketyrisk naiv skaparprocess. 1941 låg Lindgrens dotter Karin sjuk i lunginflammation och bad att få höra historier om en flicka som hette Pippi Långstrump. Namnet hade Karin hittat på själv. Så uppstod mer eller mindre spontant en serie skrönor om Pippi som författaren underhöll sina barn och deras vänner med. En vinterdag 1944 stukade Lindgren foten och var tvungen att stanna hemma några veckor. Hon fördrev tiden med att stenografera historierna om Pippi.¹² Med glimten i ögat konstaterar hon långt senare att hennes väg till författandet helt och hållet berodde på väderleken: ”Om det inte hade snöat i Stockholm en viss marsdag 1944, hade det nog inte blivit så”.¹³

Det alltjämt bevarade manuskript som brukar kallas ”Ur-Pippi” skickades till Bonniers förlag och blev efter en del tvekan refuserat. Den mest framstående Lindgrenforskaren, Vivi Edström, är inte helt förvånad över Gerhard Bonniers dom. Hon menar att ”Ur-Pippi” är lika ”vild”, ”absurd”, kaotiskt-oberäknelig, ja, naiv, som tillkomsthistorien.¹⁴

Den *Pippi Långstrump* som i augusti 1945 vann förlaget Rabén & Sjögrens barnbokstävling och publicerades senare samma år var en kraftigt bearbetad variant av ”Ur-Pippi”. Trots att sordineringarna var påtagliga och raderade mycket av urmanuskriptets okonventionella barnhumor, behöll boken tillräckligt av sin

¹⁰ Att det naiva och det sentimentala inte kan separeras utan uppvisar en inneboende dialektik diskuteras i Szondi, s. 174ff., 182ff.; Marx, s. 255ff.

¹¹ Begreppet arketext introduceras i Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, s. 11.

¹² Jfr [Astrid Lindgren], ”Astrid Lindgren berättar om sig själv”, i: *En bok om Astrid Lindgren*, s. 11f.

¹³ Astrid Lindgren, ”Det började”, s. 85. Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 83.

¹⁴ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 83ff. Se även Ulla Lundqvist, *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Stockholm 1979, s. 99ff.; Strömstedt, s. 251ff.

ursprungliga eruptiva kraft för att provocera läsarna.¹⁵ Intressant nog fick *Pippi* inledningsvis ett övervägande positivt mottagande. Boken recenserades i de flesta stora svenska dagstidningarna. De tongivande barnbokskritikerna – Eva von Zweigbergk i *Dagens Nyheter*, Greta Bolin i *Svenska Dagbladet* och Jeanna Oterdahl i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* – berömde bokens fantasi, humor och levande språk.¹⁶ Mycket tydde på att *Pippi Långstrump* skulle recipieras ungefär som de flesta andra svenska barnböcker.

I början av 1946 fick Astrid Lindgren *Svenska Dagbladets* nyinstiftade pris för unga lovande barnboksförfattare.¹⁷ Ironiskt nog blev det en direkt anledning till en av de häftigaste debatterna i 1900-talets svenska litteraturhistoria. Den kallas som bekant *Pippifejden*.¹⁸ Termen anknyter till två andra diskussioner om svensk 1900-talslitteratur: Strindbergsfejden 1910 och Krusenstjernafejden 1934. Att det denna gång var en barnbok som väckte häftig strid visar barnlitteraturens starka ställning i det svenska litterära fältet.

Den direkta anledningen till *Pippifejden* var en artikel med den talande titeln ”Dålig och prisbelönt. En reflexion om goda och dåliga barnböcker”. Den trycktes i *Aftonbladet* den 18 augusti 1946 och var stort uppslagen med rubrik över tre och bild över två spalter. Artikeln, skriven av pedagogikprofessorn John Landquist, går till hårt angrepp både mot prisjuryns beslut och mot boken själv. Ofta citerat har artikelns första stycke blivit:

Jag köpte en barnbok Pippi Långstrump av Astrid Lindgren därför att jag hört att den var prisbelönt, och satte mig att läsa för min dotter. Sedan jag läst några kapitel här och var – i hopp att finna något bättre än början – storknade jag inför de hopade dumheterna och avbröt både till barnets och min egen lättnad eftersom vi hade båda lika litet begripit det roliga i boken.¹⁹

Sedan fortsätter Landquist med att räkna upp bokens olika brister. *Pippi Långstrump* är okultiverad, skriven på dålig svenska och estetiskt misslyckad. Som pedagog är Landquist särskilt upprörd över att handlingen består av episoder som barn måste uppfatta som absurda, onaturliga och sjuka, eftersom de inte överensstämmer med deras normala upplevelsevärld:

Pippi Långstrumps upptåg är i största utsträckning meningslösa, d.v.s. de saknar sammanhang med situationen och med barns själsliv. De är mekaniskt eller fantasilöst hopfogade tokerier. Därför är de också osmakliga.²⁰

Speciell kritik riktar Landquist mot ledamöterna i prisjuryn, som enligt hans mening borde visa mer ansvar med tanke på att föräldrar som inte har tid och

¹⁵ Jfr Lindgren, ”I sanning”, s. 5; förf:s ”Det började”, s. 86; Lundqvist, s. 112ff., 231; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 87f.

¹⁶ Jfr Eva von Zweigbergk, ”Rena rama skojet”, *Dagens Nyheter* 28.11.1945; Greta Bolin, ”Humor och fantasi”, *Svenska Dagbladet* 3.12.1945; Jeanna Oterdahl, ”Småbarnsböcker”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 17.12.1945.

¹⁷ Jfr Lundqvist, s. 237.

¹⁸ Jfr *ibid.*, s. 239ff.

¹⁹ John Landquist, ”Dålig och prisbelönt. En reflexion om goda och dåliga barnböcker”, *Aftonbladet* 18.08.1946.

²⁰ *Ibid.*

möjlighet att i förväg bekanta sig med barnböckernas innehåll i sitt val av lektyr för sina barn gärna förlitar sig på prisenämndernas preferenser.

Landquists polemik väckte en stormig debatt, som utförligt dokumenterats i Ulla Lundqvists avhandling *Århundradets barn*.²¹ Diskussionen fördes huvudsakligen i tidningarnas insändarspalter. Den omfattade inte bara *Pippi Långstrump*, som under vintern och våren 1946 lästes i radio och på så vis blev in i alla svenska hem, utan också den dramatiserade versionen av boken, som sattes upp på Medborgarhusets barnteaterscen och senare spelades i en rad svenska städer. Pjästexten gjordes hösten samma år tillgänglig i tryck under titeln *Pippi Långstrumps liv och leverne. Lustspel för barn*.²² Man får ett intryck av att Landquists auktoritet och hans monumentala anatema uppmuntrade många som i smyg ogillat boken att komma ut och manifesteras sitt missnöje i insändarform. Skribenterna kallade boken och dramat för ”oförnuftig smörja”²³ och oroade sig för alla de barn som skulle fördäras av Lindgrens dåliga pedagogik. Debatten nådde sin höjdpunkt då svitens andra del, *Pippi Långstrump går ombord*, publicerades hösten 1946 i en upplaga som satte rekord i förlagets historia. I insändarna blev uppföljaren avvisad minst lika indignerat som den första boken. Intressant är att även de professionella recensenterna verkade ha influerats av fejden och nu anmälde diverse reservationer mot Pippiprojektet.²⁴

Konstanzskolan

Pippifejdens debattmaterial kan tacksamt analyseras med utgångspunkt i den s.k. Konstanzskolans teorier. En av skolans viktigaste teoretiker, Hans Robert Jauss, menar att de receptionslagar som styr vår litteraturförståelse blir särskilt synliga i samband med litterära fejder och skandaler. I sina mest uppmärksammade arbeten undersöker han mottagandet av två berömda böcker, som båda utkom 1857 och som båda drogs inför rätta: Flauberts *Madame Bovary* och Baudelaires *Les Fleurs du mal*. Jauss studerar debatten med hjälp av tidningar och rättegångsprotokoll och kommer fram till att den dåtida borgerliga läsekretsen kände sig kränkt och provocerad, därför att de båda verken alltför starkt avvek från dess förväntningshorisont. 1850-talets läsande allmänhet försökte förstå *Madame Bovary* och *Les Fleurs du mal* utifrån sin tids litterära repertoar, som omfattade två huvudnummer: en uppbygglig historia från vardagslivet och en romantisk dikt med upphöjt, idealistiskt budskap. Publikens förvirring och de därpå följande åtalen berodde enligt Jauss på att ingen av dessa konventionella tolkningsnycklar kunde öppna de nydanande verken.²⁵ Aiden Chambers och Reinbert Tabbert har visat att Jauss receptionsmekanismer även har giltighet för barnlitteraturen. De litterära

²¹ Jfr Lundqvist, s. 239ff.; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 114f.; Lena Kåreland, *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal*, Stockholm 1999, s. 65ff.; Hagerfors, s. 58f.

²² Jfr Lundqvist, s. 239f.; Edström, s. 114.

²³ [S. A.], ”Pippi Långstrump’ ingen barnbok”, *Aftonbladet* 26.08.1946.

²⁴ Jfr Gunnel Pahlsson, ”I Pippis fotspår”, *Barnboken* 2/2000, s. 16f.

²⁵ Jfr t.ex. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, s. 181ff.; förf:s *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1982, s. 847ff.;

strider och skandaler liksom de interpretativa felläsningar som barnböcker gett upphov till har enligt de båda forskarna sin främsta orsak i motsvarande avvikelser från barnens – eller deras föräldrars – förväntningshorisont.²⁶

Både Jauss och de barnboksforskare han inspirerat betonar att läsarnas förväntningshorisont först och främst har en estetisk karaktär. Den rymmer inte så mycket våra etiska värderingar som våra litterära vanor. I sin mönsterbildande studie demonstrerar Jauss att *Madame Bovary* provocerade sin 1800-talspublik inte genom hjältinnans omoraliska beteende – den dåtida franska läsekretsen tolererade mycket mer vågade verk – utan genom en speciell typ av berättare som konsekvent avstår från att distansera sig från Emmas osedliga agerande. En särskilt viktig plats i denna invanda estetiska repertoar intar enligt Konstanzskolan de litterära genrerna. Både barn- och vuxenläsare konstruerar sin förståelse av en litterär text genom att skriva in texten i någon av de genrer som ingår i deras estetiska kompetens. Tolkningsproceduren blir framgångsrik om mottagaren på ett adekvat sätt lyckas avkoda bokens arketextuella signaler.²⁷

Pippiläsningar

Konstanzskolans receptionsidéer kan på ett intressant sätt kasta ljus över en stor del av Pippifejdens debattinlägg. Många av läsarna kände sig rådlösa, eftersom *Pippi Långstrump* alltför starkt avvek från den genre de förväntat sig få möta. Jag ska illustrera denna mekanism genom att kommentera debattens fyra mest typiska strategier.

Vilken estetisk förväntningshorisont hade barnboksläsare i mitten av 1940-talet? En viktig plats i deras genrerpertoar intog historien om en föräldralös flicka. Mycket populära i Sverige var böcker av Jean Webster och Lucy Maud Montgomery. Dessa och andra engelska och amerikanska mönster fann många efterföljare bland dåtida svenska barnboksförfattare.²⁸ Astrid Lindgren själv har vid olika tillfällen berättat att hon med förtjusning läste *Anne på Grönkulla* och införlivade bokens gestalter i sin barndoms lekar.²⁹ I *Pippi Långstrump* kan man hitta flera tematiska och strukturella spår av genren. Som Ulla Lundqvist observerar påminner Pippi genom sin ålder, sin ensamhet, sin fantasi och sin färgstarka karaktär

Wilhelm Solms & Norbert Scholl, "Rezeptionsästhetik", i: *Literaturwissenschaft heute*, red. Friedrich Nemeč & Wilhelm Solms, München 1979, s. 154ff.

²⁶ Jfr Aidan Chambers, *Om böcker*, Stockholm 1985, s. 40ff.; Reinbert Tabbert, "The impact of children's books: cases and concepts", i: *Responses to Children's Literature*, red. Geoff Fox & Graham Hammond, New York 1980, s. 34ff.; Peter Hunt, *Criticism, Theory, and Children's Literature*, Oxford 1991, s. 81ff.

²⁷ Jfr Jauss, *Literaturgeschichte*, s. 173ff.; Hunt, s. 83f.; Jane Johansson, "Vägen till Fantásien: Receptionsforskningens metoder och mål", i: *Modern litteraturteori och metoder i barnlitteraturforskningen*, red. Maria Nikolajeva, Stockholm 1992, s. 161ff.

²⁸ Jfr Eva von Zweigbergk, *Barnboken i Sverige 1750–1950*, Stockholm 1965, s. 434ff.; Ingrid Nettervik, *I barnbokens värld*, Malmö 1994, s. 98ff.; Boel Westin, "Tintomaras äventyr. Ester Blenda Nordström", i: *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*, red. Ying Toyer-Nilsson & Boel Westin, Stockholm 1994, s. 190.

²⁹ Jfr t.ex. Lindgren, "Det började", s. 82.

både om Anne och om Judy Abbott i Jean Websters romaner. Websters mest kända bok *Daddy-Long-Legs* heter *Pappa Långben* i svensk översättning – den fonetiska likheten med *Pippi Långstrump* är slående – på samma sätt som Vilekulla korresponderar med Grönkulla.³⁰ Med stöd i dessa och liknande paralleller försökte många 40-talsläsare tillägna sig *Pippi Långstrump* med hjälp av den känslolösa genrekoden. Men de som valde denna receptionsstrategi blev besvikna. Pippi är inte vek, drömsk och tårögd utan fri, stark och självtillräcklig.³¹ Hon har överhuvudtaget väldigt få stereotypa flickaktiga drag. Flera barnboksforskare påpekar att hon snarare parodierar stereotypa beteenden, som för det mesta betraktas som typiskt pojkkaktiga respektive flickaktiga. Hennes språk deformerar Annes romantiskt-affekterade idiom.³² Många av debattinläggen påpekar att Pippi inte kan uppföra sig som en normal flicka.³³

Intressant i sammanhanget är att denna interpretativa strategi återklingar i översättningar av Pippiböckerna. I den första polska översättningen, publicerad 1961, blir *Pippi* till *Fizia Pończoszanka*.³⁴ Genom en konsekvent användning av de feminina suffixen *-a* och *-anka* feminiserar översättaren Irena Szuch-Wyszomirska den androgyna Pippi och närmar henne de arketextuella förebilderna Anne och Jane. Josef Vohryzeks så sent som 1976 utgivna tjeckiska *Pipi Dlouhá punčocha* bevarar visserligen originalets *Pippi*.³⁵ Men samtidigt medför det feminina *a*-suffixet i *dlouhá punčocha* [’långstrumpa’] en viss feminisering av svenskans könsindifferentia *Långstrump*. I de slaviska språken är det svårt att klara sig utan könsspecifika ändelser. Den tyska översättaren Cäcilie Heinig har inga problem av den typen, men som Astrid Surmatz observerat försvagar hennes översättning *Pippi Langstrumpf* (1949) radikalt Pippis ludiska förhållande till etablerade könsstereotyper och ersätter det med en mer traditionell komik.³⁶

En annan viktig ingrediens i 40-talsläsarnas genremedvetenhet var den verklighetstroga historien från vardagslivet. Utmärkande för denna populära konvention är en episodisk, långsamt framskridande handling, byggd kring en rad typiska situationer i barns tillvaro: lektion, födelsedagsfest, julfirande, sommarlov, skol-

³⁰ Jfr Lundqvist, s. 129; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 82.

³¹ Jfr Hans Ritte, ”’Ein kleines Übermensch in Gestalt eines Kindes’. Die rebellischen Mädchen bei Astrid Lindgren”, *Vetenskapssocieteten i Lund. Årsbok 1988* (1989), s. 51ff.; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 87; Jørgen Gaare & Øystein Sjaastad, *Pippi och Sokrates. Filosofiska vandringar i Astrid Lindgrens värld*, Stockholm 2002, s. 92ff.

³² Jfr Agnes-Margrethe Bjorvand, ”De sterke jentene. Om kjønnsroller i Astrid Lindgrens bøker om Pippi Långstrump og Ronja røvardotter”, *Barnboken 2/1997*, s. 25ff.; Lundqvist, s. 129, 132ff.; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 88ff.; Ritte, ”’Ein kleines Übermensch in Gestalt eines Kindes’”, s. 53f.; Hagerfors, s. 59; Maria Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children’s Literature*, Lanham-London 2002, s. 138ff.

³³ Jfr t.ex. Gösta Wester, ”Pippi Långstrump?”, *Aftonbladet* 30.12.1946; Lundqvist, s. 234.

³⁴ Jfr Ewa Teodorowicz-Hellman, ”Pippi Långstrump i polsk översättning”, *Barnboken 2/1995*, s. 26f.

³⁵ Jfr Astrid Lindgren, *Pipi Dlouhá punčocha*, övers. Josef Vohryzek, Prag (4) 1996, s. 8 och passim. Se även Kerstin Kvint, *Astrid i vida världen. Sannsagan om Astrid Lindgrens internationella succé*, Stockholm 1997, s. 105f., 164.

³⁶ Jfr Astrid Surmatz, ”Ingenting för barn under fjorton år! Pippi Långstrump i Tyskland”, *Barnboken 1/1994*, s. 7f.

resa. Dessa odramatiska händelser skrivs in i en borgerlig miljö, återgiven med stor förkärlek för detaljer. Intrigen följer vissa fasta schabloner och får en harmonisk lösning i historiens slut. Ulla Lundqvists undersökning av *Svensk Bokkatalog* 1941–1950 visar att en anseelig del av barn- och ungdomsböckerna höll sig till denna dämpade vardagsimitation.³⁷ I *Pippi Långstrump* utnyttjar Astrid Lindgren många av genrens karakteristiska motiv. Hon konstruerar handlingen utifrån all dagliga episoder – ett kafferep, en skollektion, ett cirkusbesök, en klassutflykt etc. – och förankrar dem i en vanlig småstadsmiljö.³⁸ Med utgångspunkt i denna sorts genresignaler försökte en stor grupp av fejdens debattörer förstå *Pippi Långstrump* med hjälp av den vardagsrealistiska tolkningsnyckeln. Men inte heller deras estetiska förväntningar infriades. I synnerhet två kritiska synpunkter återkom i insändarna. I båda fallen berodde missnöjet på en spricka mellan texten och den i förståelseprocessen återopade arketexten. Vardagshistorierna håller sig till en verklighetsbild som tar stöd i enkel empiri och sunt förnuft. Element som kan försvaga den mimetiska effekten undviks. En annan oundgänglig ingrediens i genren är en sedelärande tendens. Moraliseringsmärks särskilt tydligt i gestaltkonstruktionen. Huvudfigurerna i 40-talets vardagsberättelser är i regel snälla, praktiga, väluppfostrade barn som aldrig viker från dygdens väg. Vissa bifigurer kan ibland tillåtas leva förkastligt, men de botas förr eller senare från sina moraliska skavanke.³⁹ I *Pippi Långstrump* lyser detta didaktiska program helt med sin frånvaro. Huvudfiguren ifrågasätter både trång vardagslogik och ytlig moralism.⁴⁰ Många av fejdens deltagare klagade över dels att handlingen är osannolik och oförnuftig, dels att huvudfiguren betar sig omoraliskt. Samtidigt bekymrade de sig för att de unga läsarna lätt kunde smittas av Pippis fatala vanor och bruk. Signaturen Kåde noterar i *Norrköpings Tidningar* att hennes egna barn började

leva efter sitt nya ideal. Jag fruktade allvarligt att jag skulle se dem försöka lyfta hästen Balder på rak arm. De började tala ett egendomligt språk bemängt med fäniga kvickheter, som, när man hört dem några gånger, blev lätt irriterande. På kvällarna, när jag skulle stoppa om dem, fann jag de mer eller mindre rena fötterna på huvudkudden och ungarna snusade och sov lika gott med huvudet längst in under täcket.⁴¹

Betecknande nog delade flera av bokens tidigaste översättare debattörernas oro och försökte via strykningar och korrigeringar skriva in *Pippi Långstrump* i vardagshistoriens moraliskt-realistiska poetik.⁴²

En av de viktigaste genrererna i 40-talsläsarens förväntningshorisont var sagan. Alltsedan romantikens uppvärdering av sagan spelade den en central roll i det

³⁷ Jfr Lundqvist, s. 77ff. Se även Nettervik, s. 131ff.; Lena Kåreland, *Möte med barnboken. Linjer och utveckling i svensk barn- och ungdomslitteratur*, Stockholm 1994, s. 84ff.

³⁸ Jfr Maria Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, Lund 1998, s. 38; Lundqvist, s. 157ff., 220; Vivi Edström, *Barnbokens form. En studie i konsten att berätta*, Göteborg 1982, s. 157.

³⁹ Jfr Lundqvist, s. 79ff.

⁴⁰ Jfr *ibid.*, s. 132ff.; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 91ff.; Kåreland, *Modernismen*, s. 167f.; Nikolajeva, *The Rhetoric*, s. 137ff.

⁴¹ [Kåde], ”Barn och böcker”, *Norrköpings Tidningar* 12.09.1946. Jfr [G Skj], ”Onödigt”, *Länstidningen* (Östersund), 8.11.1946; [Indignerad], ”Egendomligt program på radio”, *Aftonbladet* 16.11.1946. Se även Lundqvist, s. 246; Hagerfors, s. 55ff.; Pålsson, s. 16; Strömstedt, s. 258ff.

⁴² Jfr Surmatz, s. 5ff.; Teodorowicz-Hellman, s. 27ff.

svenska litterära systemet, både i dess höga och i dess populärlitterära kretslopp. Många svenska författare valde sagans form då de skulle vända sig till unga läsare. Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, tänkt som en läsebok i geografi, är inget annat än en utbyggd saga.⁴³ På 30- och 40-talet fick sagan förnyad barnlitterär aktualitet och debatterades livligt i svenska medier. Flera av tidens ledande pedagoger och psykologer – Alexander Neill, Charlotta Bühler m.fl. – såg i sagogenren ett utmärkt medel för att utveckla barnets psyke.⁴⁴ Deras idéer introducerades i Sverige av Henry Peter Matthis, som publicerade artiklar om sagans betydelse för barnets intellektuellt-emotionella utveckling och uppmanade barnboksförfattare att skriva nya sagor.⁴⁵ Inventeringen av *Svensk Bokkatalog* 1941–1950 visar att flera förläggare och barnboksförfattare hörsammade Matthis appell. En stor del av det barnlitterära bokutbudet var nyskrivna sagor och olika sorters sagobearbetningar.⁴⁶ Många av Pippifejdens deltagare försökte läsa och förstå *Pippi Långstrump* som en av dessa sagor. Till en sådan läsning uppmuntrade inte minst huvudgestaltens fantastiska drag. Även de andra figurerna och många av handlingens episoder visar strukturella likheter med sagans poetik.⁴⁷ Men inte heller de läsare som försökte öppna *Pippi Långstrump* med sagans tolkningsnyckel kände sig estetiskt tillfredsställda. De irriterades av att boken driver sagans motiv mot det absurda och därmed förstör verkets fantastiska fiktion. Ella Taube klagade i *Stockholmstidningen* över att Pippi Långstrump antar proportioner som inte bara ligger ”utanför vanliga mått utan också sagomått”.⁴⁸

Med hänvisning till just sådana absurda grepp försökte en grupp debattörer – den fjärde strategin – skriva in *Pippi Långstrump* i den engelska nonsenslitteraturens tradition. Pippi uppfattades som en svensk syster till Alice i underlandet. Även denna hermeneutiska manöver var välmotiverad utifrån dåtidens förväntningshorisont. I det svenska 30- och 40-talets kulturdebatt var det en ganska utbredd uppfattning att modern barnlitteratur, byggd på de senaste pedagogiska och barnpsykologiska rönen, borde vidareutveckla Lewis Carrolls litterära experiment. Under 40-talet utkom inte mindre än tre svenska översättningar av *Alice in Wonderland*. Astrid Lindgren har själv nämnt att hon uppskattade Carrolls nonsensestetik.⁴⁹ Hennes Pippi har flera drag gemensamma med Alice: båda flickorna känner sig främmande för common-sense-verkligheten och avslöjar vuxenvärldens absurda logik genom att arrangera nonsenslekar, förvränga etablerade språk-

⁴³ Jfr von Zweigbergk, *Barnboken*, s. 388ff.; Nettervik, s. 42ff.; Kåreland, *Möte*, s. 56; Vivi Edström, *Astrid Lindgren och sagans makt*, Stockholm 1997, s. 20ff.

⁴⁴ Jfr Lundqvist, s. 23ff.; Edström, *Astrid Lindgren*, 102; Kåreland, *Möte*, s. 57f.

⁴⁵ Jfr Henry Peter Matthis, ”Sagans eviga tid”, *Stockholms-Tidningen* 12.02.1943.

⁴⁶ Jfr Lundqvist, s. 70f., 74, 76f., 89f.

⁴⁷ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 93, 100f.; Lundqvist, s. 140, 219f.; Ingemar Algulin, ”Den onaturliga flickan och hennes osmakliga äventyr”, *Dagens Nyheter* 1.08.1977.

⁴⁸ Ella Taube, ”Sju bilderböcker och Pippi Långstrump”, *Stockholms-Tidningen* 18.11.1946. Jfr Lennart Hellsing, ”Pippi Långstrump kommer igen”, *Aftontidningen* 16.11.1946; Pålsson, s. 16f.; Kåreland, *Modernismen*, s. 167ff.

⁴⁹ Jfr Lundqvist, s. 185f.; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 95; Reinbert Tabbert, ”Astrid Lindgren – Leben, Werk und Leserschaft”, i: *Astrid Lindgren. Rezeption in der Bundesrepublik*, red. Rudolf Wolff, Bonn 1986, s. 71; Kåreland, *Modernismen*, s. 41f.

liga uttryck, göra oväntade sammanställningar av disparata tankefenomen etc.⁵⁰ Men inte heller Pippifejdens nonsensälskare var beredda att ge boken det estetiska toppbetyget. De ogillade att *Pippi Långstrump* gång på gång bryter mot nonsenslitteraturens subtila skrivsätt och sänker sig till ett ovårdat språk och en simpel, burlesk humor.⁵¹ I 20-talets Sverige ökade produktionen av barnadresserad populärlitteratur, ofta omnämnd i termer av *skräplitteratur* och *smutslitteratur*. På grund av skolbibliotekens och boklädornas negativa inställning distribuerades denna sorts böcker av kiosker och privata försäljare. På 30-talet blev skräplitteraturen ett hett ämne i pressen. En rad tongivande barnboksexperter förklarade krig mot den allt populärare smutslitteraturen. Kampanjen fick stöd av inflytelserika pedagogiska institutioner som Sveriges Folkskolläraryförbund och Pedagogiska sällskapet. Man kritiserade skräpböckernas vulgära svenska, deras osofistikerade sensationsspackade handling och deras grova situationskomik.⁵² Några av Pippifejdens nonsensanhängare beklagade att Astrid Lindgren uppenbarligen läst alltför mycket billig skräplitteratur och försökte vinna unga läsares bifall med smutslitteraturens farsartade medel.

Motgenre

De fyra presenterade tolkningsstrategierna täcker inte hela det arketextuella register som fejdens deltagare tog i bruk för att tämja Pippiböckerna. Man jämförde Pippi med Mary Poppins, med Peter Pan, med Tom Sawyer, med Röda Zora, med busungen Bill. Men ingen av de mobiliserade litterära koderna förmådde till fullo beskriva Pippiböckernas komplexitet.⁵³ Pippisviten gör ett intryck av att vilja aktualisera kända litterära genrer enbart för att förvränga och karikera deras konventionaliserade moment. Claudio Guillén har undersökt böcker som domineras av en antikonventionell strategi av detta slag och beskrivit dem med begreppet motgenre.⁵⁴ Pippisviten kan, som Ulla Lundqvist påpekat, också räknas till denna rebelliska textfamilj.⁵⁵ Flera forskare har hävdats att den genremässiga anarkin i *Pippi Långstrump* bottnar djupt i Astrid Lindgrens eget frihetsälskande temperament.⁵⁶ Om deras biografiska tes är korrekt, skulle Pippiböckerna kunna betraktas som de naturligaste, spontanaste av hennes litterära alster. Den uppriska, liberala och något kaotiska antigenren skulle vara Lindgrens mest självklara

⁵⁰ Jfr Lundqvist, s. 186ff.; Kåreland, *Modernismen*, s. 170; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 95; Lars Bäckström, "Revolutionen i barnlitteraturen", i: förf:s *Klippbok*, s. 250ff.

⁵¹ Jfr Greta Bolin, "Pippi Långstrump kommer igen", *Svenska Dagbladet* 9.11.1946; förf:s "Rackarungar och andra barn", *Svenska Dagbladet* 25.10.48; Hellsing, "Pippi Långstrump kommer igen"; Taube, "Sju bilderböcker"; Kåreland, *Modernismen*, s. 169.

⁵² Jfr Lundqvist, s. 66ff.; Lena Kåreland, *Gurli Linders barnbokskritik*, Stockholm 1977, s. 146.

⁵³ Jfr Lundqvist, s. 219f.; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 88ff., 95 och passim.

⁵⁴ Jfr Claudio Guillén, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton 1971, s. 150.

⁵⁵ Jfr Lundqvist, s. 219ff.

⁵⁶ Jfr Lindgren, "Samuel August från Sevedstorp och Hanna i Hult", i: förf:s *Samuel August*, s. 41ff.; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 17f.; Hagerfors, s. 59; Hellsing, "Pippi Långstrump kommer igen".

kod. Men flera barnboksexperter har ställt sig skeptiska till denna sorts biografiskt-psykologiska resonemang och menar att en omstörtande relation till konventionerna var utmärkande för det svenska 40-talets litterära klimat i stort. I Lena Kårelands monografi *Modernismen i barnkammaren* relateras det anarkistiska skrivsättet i *Pippi Långstrump* till modernismens – och i synnerhet dadaismens – normbrytande experimentvilja.⁵⁷

Ny konstnärlig metod

Hur spontan och naturlig *Pippi* som antigenre än är, har den ingen obegränsad estetisk hållbarhet. Som Jurij Tynianov och andra ryska formalister hävdad konstitueras textens litteraritet av avvikelser från olika sorters litterära normer. När sådana avvikelser upprepas, förlorar de sin främmandegörande originalitet och stelnar till konvention. Även de mest nydanande litterära greppen slits så småningom ut.⁵⁸ Vare sig naiv eller sentimental lyder den arketextuella antiformeln i *Pippi Långstrump* under samma estetiska lagar. Två år efter *Pippi Långstrump går ombord* – den kom ut mitt under den pågående Pippifejden – publicerade Lindgren *Pippi Långstrump i Söderhavet*. De båda uppföljarna föranledde en del recensenter, även sådana som tidigare varit välvilligt inställda till Lindgrens genreomstörtande projekt, att varna henne för att alltför hårt exploatera de välkända uppslagen. I en recension av *Pippi Långstrump går ombord* uttryckte Lennart Hellsing, själv inte bara en nydanande barnboksförfattare utan tillika en av Lindgrens främsta inspiratörer, sin oro för att ”författarinnan nyanslöst skall upprepa sig i ytterligare ett antal böcker, mista sin naturliga uppsluppenhet och förfalla till en moralinverterad burleskproduktion på löpande band”.⁵⁹ Hellsing observerade att Lindgren försökte värna om Pippiböckernas fräschör genom att förstärka huvudfigurens rebelliskt-bullersamma sida. Men Pippis uppträden, menade Hellsing, blir tröttsamma i längden och får en alltför makaber karaktär. Förklädd till en grov, diabolisk ”Übermensch” förlorar Pippi sin naturliga charm. Recensenten varnade sin författarkollega för att återbruka beprövade estetiska recept och uppmanade henne att söka nya konstnärliga formler.⁶⁰

Den nya formel Astrid Lindgren hittade har mycket lite gemensamt med myten om författarskapets ”naiva” karaktär. Vissa frön till denna produktiva metod finns redan i *Pippi Långstrump*, där Lindgren jonglerar med olika litterära genrer och

⁵⁷ Jfr Kåreland, *Modernismen*, s. 274ff. Se även Algulin, ”Den onaturliga flickan”; Lundqvist, s. 174ff.; Birger Hedén, ”Pippi e’ crazy!”, i: *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*, red. Helene Ehriander & Birger Hedén, Lund 1997, s. 50ff.

⁵⁸ Jfr Jurij Tynianov, ”О литературной эволюции”, i: förf:s *Литературная эволюция. Избранные труды*, red. Vladimir Novikov, Moskva 2002, s. 189ff.

⁵⁹ Hellsing, ”Pippi Långstrump kommer igen”.

⁶⁰ Jfr ibid. I sin recension av *Pippi Långstrump i Söderhavet* (”Pippi Långstrump, Bogivogi och några till”, *Aftonbladet* 24.10.1948) noterar Hellsing med uppskattning att Lindgren ”i den här boken då och då mildrat Pippis vilda lynne” och rent av försett henne med drömska drag. Se även Margareta Sjögren, ”Pippi kommer igen”, *Expressen* 28.10.1948; Lundqvist, s. 249f.; Kåreland, *Modernismen*, s. 169ff.; Ritte, ”Ein kleines Übermensch in Gestalt eines Kindes”, s. 51ff.

konventioner. I Pippisviten har den genremässiga polyfonin formen av en uppsluppen, anarkistisk lek. I senare böcker får den en mycket mer disciplinerad karaktär. De flesta av Lindgrens böcker efter Pippi är nämligen konstruerade som arketextuella stiliseringar.⁶¹ Som Pragstrukturalismens företrädare visat tenderar en texts litterära grepp att underordnas en samlande konstnärlig dominant som ger dem en ny, specifik kvalitet.⁶² Lindgrens bruk av de litterära genrekoderna illustrerar denna estetiska regel. Hon väljer någon av de igenkännbara genrerna till bokens konstnärliga dominant och försöker maximalt utnyttja den valda genrekodens estetiska potential. Originaliteten ligger i hög grad i en kontrapunktisk konflikt mellan det naiva och det sentimentala, dvs. i spänningen mellan dominantens konventionaliserade krav och den typiskt lindgrenska uppfinningsrikedomen, som genom sin eruptiva kraft gång på gång försöker spränga de frivilligt accepterade estetiska normerna.

Denna spänningsfyllda dynamik kan också beskrivas i arketextuella termer. Den obändiga påhittigheten som försöker underminera den härskande genredominanten lierar sig vanligtvis med olika litterära koder. Konflikten mellan det naiva och det sentimentala antar alltså formen av en strid mellan den arketextuella dominanten och andra genrer, som liksom försöker avsätta verkets arketextuella ledare. Till skillnad från Pippisviten, som tillåter en långtgående genreanarki, lyckas konkurrenterna i de senare Lindgrenböckerna aldrig med sina kupp försök. Stiliseringens poetik kräver att genredominanten får behålla sin särställning i texten. Det konkurrenterna däremot lyckas med är en genremässig polyfonisering. Den dominerande genren blir kontrapunktiskt berikad genom en mångstämmig kör av andra genreröster. Astrid Lindgrens författarskap förnyar sig genom att ofta byta genredominant. Man har sagt om Igor Stravinskij att han efter varje vunnet slag i all hast lämnade slagfältet för att söka sig mot nya konstnärliga terränger. Lindgren har nästan samma akuta förnyelsebehov. Det händer att hon utnyttjar en och samma genredominant i två eller tre böcker. Men varje gång hon intuitivt känner att den utnyttjade konventionen börjar tömma ut sin konstnärliga kapacitet lägger hon den på hyllan och söker nya genreinspirationer. Jag ska illustrera denna intressanta författarmetod med ett par exempel.

Bullerbyboken

Då man studerar Lindgrenreceptionen i olika europeiska länder märker man att varje nationell litteratur har sin egen lindgrenska dominant. I Tyskland identifieras Astrid Lindgren med *Pippi Långstrump*. I Ryssland är Karlsson den oslagbara favoriten. I Polen är Bullerbysviten inte bara obligatorisk skolläsning utan också en av de absolut mest älskade barnböckerna.⁶³ Sviten består av tre delar – *Alla vi*

⁶¹ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 14ff.; Krzysztof Bak, ”Dzieci śnią sny o potędze”, *Nowe Książki* 10/1985, s. 83.

⁶² Jfr Roman Jakobson, ”The dominant”, i: *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, red. Ladislav Matejka & Krystyna Pomorska, Cambridge 1971, s. 82.

⁶³ Jfr t.ex. Staffan Skott, ”Karlsson på taket i rysk översättning”, i: *En bok om Astrid Lindgren*, s. 84; Kvint, s. 29ff.; Strömstedt, s. 289ff.

barn i Bullerbyn, *Mera om oss barn i Bullerbyn* och *Bara roligt i Bullerbyn* – som gavs ut separat mellan 1947 och 1952 och som 1961 publicerades i en samlingsvolym med titeln *Bullerbyboken*.⁶⁴ Man kan undra vad som ligger bakom Bullerbysvitens polska framgång. Varken i Tyskland eller i Ryssland eller ens i hemlandet Sverige åtnjuter historierna om Bullerbybarnen en så enorm popularitet. En förklaring kan vara just Bullerbyböckernas arketextuella struktur.

Konstanzskolans receptionsforskare har observerat att varje nationallitteratur formas på sitt individuella sätt och skapar sin egen förväntningshorisont. Särskilt tydligt framträder de nationella horisonternas egenart i översättningssammanhang. Om en text inte har någon täckning i målspråkets litterära kompetens är det i regel svårt att översätta den på ett lyckat sätt. Om målnationens förväntningshorisont däremot utvecklat en rik och positivt laddad tradition inom det berörda fältet, kan man räkna med att texten blir relativt lättöversättbar och får ett tillbörligt mottagande i mållandet. Ju mer korrelerande litterär kompetens mållandets läsare uppvisar, desto välvilligare och mer adekvat blir deras reception. En särskilt stark ställning i polackernas förväntningshorisont har idyllen. Det polska nationaleposet *Pan Tadeusz* är en komplex idyll. Denna speciella litterära kompetens är som skapad för receptionen av Bullerbytrilogin. Det är nämligen idyllen som är svitens arketypiska dominant.⁶⁵ Intressant är att den polska översättaren Irena Szuch-Wyszomirska mycket väl avlyssnat böckernas idylliska karaktär och sedan effektivt utnyttjat många av de ord, fraser och metaforiska uttryck som har en fast plats i polska läsares idyllkompetens.⁶⁶

Att idyllen är Bullerbysvitens genredominant är ingen oomstridd tes. Flera kritiker och forskare har velat se trilogin som en mer eller mindre förtäckt självbiografi. Lindgren har i olika intervjuer deklarerat att hon i Bullerbybarnen porträtterat sig själv och sina syskon.⁶⁷ Men som Hans Ritte påpekat har autobiografins poetik en mycket begränsad giltighet i Lindgrens trilogi. I den mån det självbiografiska materialet utnyttjas i Bullerbyboken kontrolleras det och omformas av idylldominanten.⁶⁸ Det mest slående är Lindgrens mycket selektiva hantering av det självbiografiska stoffet. I olika tillbakablickande texter har hon medgivit att hennes barndom och ungdom inte var fri från sorger och olyckor.⁶⁹ Den sortens företeelser är nästan helt frånvarande i trilogin. Död, sjukdomar, generationskonflikter, sexualitet exkluderas konsekvent ur böckernas föreställningsvärld. Idealiseringen av verkligheten tillhör som bekant idyllens centrala arketextuella kännetecken.⁷⁰

⁶⁴ *Alla vi barn i Bullerbyn*, Stockholm 1947; *Mera om oss barn i Bullerbyn*, Stockholm 1949; *Bara roligt i Bullerbyn*, Stockholm 1949.

⁶⁵ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 57ff.

⁶⁶ Jfr Astrid Lindgren, *Dzieci z Bullerbyn*, Warszawa (10) 1990, s. 33ff. och passim.

⁶⁷ Jfr Lindgren, "Astrid Lindgren", s. 10; Bak, "'Dzieci śnią sny o potężde'", s. 81; Strömstedt, s. 31ff., 305f.; Hagerfors, s. 22ff.

⁶⁸ Jfr Hans Ritte, "Astrid Lindgrens Kindheitsmythos. Beobachtungen zu ihren Bullerbü-Büchern", i: *Astrid Lindgren. Rezeption in der Bundesrepublik*, s. 83ff., 89ff.

⁶⁹ Jfr Lindgren, "Samuel August", s. 44ff.; förf:s "Minnes..." i: förf:s *Samuel August*, s. 49ff.; Vivi Edström, "Årtusendets kärlekssaga – ett äreminne i modern tappning", i: *Allrakäraste Astrid*, s. 31ff.

⁷⁰ Idyllens genredrag diskuteras i t.ex. Tore Wretö, *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*, Stockholm 1977, s. 17ff.

Om Bullerbyböckernas idylltillhörighet vittnar även andra centrala strukturelement. Svitens tidsrum är inte preciserat. Den direkta förebilden till Bullerbyns tre granngårdar – Norrgården, Mellangården och Sörgården – är Lindgrens pappa Samuel August Ericssons föräldrahem i Sevedstorp⁷¹, men den småländska kolonin är relativt svag i svitens sceneri. Bokens titelby framstår som en arketypisk barndomsvärld, som skulle kunna ligga i vilket europeiskt land som helst. På ett liknande sätt gestaltas bokens tidsdimension. Några historiskt fixerbara detaljer antyder visserligen att handlingen utspelar sig runt 1910, dvs. parallellt med författarinnans egen barndom: Bullerbybarnen läser *Sveriges Vår*, går i en liten byskola, bilen är fortfarande sällsynt etc. Men de tidsbundna signalerna är diffusa. Margareta Strömstedt har observerat att tiden lika gärna kunde vara 30-tal eller 40-tal.⁷² Samtidigt som trilogin marginaliserar den fysikaliska, lineära tiden, ger den företräde åt idyllens cirkulära tid. I Bullerbyn härskar den eviga återkomstens tid, som regleras av årstider, sommarlov, traditionella helger och fester. Denna rytmiska tid fylls med skenbart obetydliga händelser, som aldrig formar någon klassisk dramatisk handlingskurva. Det cirkulära upplöser det dramatiska i idyllens ständigt närvarande nu.

I enlighet med idyllens genrekrav är trilogins gestalter svagt individualiserade. Lisa, författarens alter ego, är i början av första delen sju år och vid slutet av tredje delen nio år, men Lindgren förser inte henne med någon påtagligare psykologisk utveckling. Svitens verkliga hjälte är Bullerbyns barnkollektiv och detta kollektivs viktigaste aktivitet är lek. Man har beräknat att böckernas lekrepertoar omfattar 16 olika lekar.⁷³

Idyllens arketext kontrollerar också Bullerbysvitens narrativa strukturer. Ett tydligt idylliskt kännetecken är trilogins reducerade narrativa distans. *Bullerbyboken* är visserligen skriven i första person, men berättaren Lisa känner inget större behov av att reservera sig mot sin miljö. Hon upplever sig som en organisk del av den diegetiska värld hon beskriver. Berättaren och den framställda verkligheten deltar i samma idylliska kontinuitet. Tidsrummets cirkularitet speglas kongenialt av böckernas stil. Språket är fyllt av upprepningar, parallellismer, rytmiskt återkommande ord och fraser. Även om Lindgren inte försöker imitera ett 7-årigt barns idiom, använder hon en hel rad språkkonstruktioner som effektivt förenklar narrationen. Bullerbyböckernas idylliska karaktär bekräftas slutligen av flera direkta lån från kända idyller. En av gårdarna – Sörgården – är en topos i den svenska idylltraditionen och leder tanken till Anna Maria Roos skolbok *Sörgården* (1913), fylld av pastorala läsestycken.⁷⁴ I historien om lammungen ekar William Blakes idylliska ”Songs of Innocence”.⁷⁵

⁷¹ Jfr Hagerfors, s. 24.

⁷² Jfr Strömstedt, s. 36.

⁷³ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 56ff.; Törnqvist, ”Leka”, s. 249ff.; Hagerfors, s. 17, 22f.; Gunvor Johansson, ”Elsa Beskow och Astrid Lindgren”, *Modersmålslärares förening. Årsbok 1967*, s. 13.

⁷⁴ Jfr Anna Maria Roos, *Sörgården, Första skolåret*, Stockholm 1979, s. 5ff.; Ingegerd Lindström, *Anna Maria Roos. Inte bara Sörgården. Ett reportage bland böcker och brev*, Stockholm 1989, s. 205ff.; von Zweigbergk, *Barnboken*, s. 288ff.; Strömstedt, s. 33ff.

⁷⁵ Jfr William Blake, *The Complete Poetry and Prose. Newly Revised Edition*, red. David V. Erdman, Berkeley 1982, s. 7ff.

Idyllen är emellertid inte den enda genre som utnyttjas i Bullerbysviten. I sin stora monografi *Astrid Lindgren. Vildtoring och lägereld* visar Vivi Edström att flera partier i *Bullerbyboken* fungerar som subtil satir.⁷⁶ Ett typiskt exempel är kapitlet ”Anna och jag gör folk glada”. Berättelsens satiriska udd riktas mot vuxnas förnumstiga barnuppfostringsmoral, som representeras av skolans Fröken och hennes trånga välgörenhetspedagogik. Svitens enda rent negativa gestalt – en skomakare med det talande namnet ”Snäll” – står i centrum för några episoder av utpräglad burlesk karaktär, de flesta placerade i det farsartade kapitlet ”När vi går hem från skolan”. I vissa passager får trilogins idyll i stället mytens kännetecken. Böckernas ljusa verklighetsbild formar sig till en myt om den lycksaliga illud tempus, lekens förlorade paradiset, som i dagens massmediala samhälle enbart är tillgängligt i minnets, drömmens och litteraturens värld.⁷⁷

Bullerbybokens arketextuella polyfoni förstärks genom att flera av svitens genrekoder får en parodisk karaktär. Berättelsen om Lisas och Annas möte med en groda driver med ett känt sagomotiv. Kapitlet om Lasse som musicerande näck karikerar nordiska medeltida ballader, som ofta innehåller naturmytiska motiv. Genom sin parodierande strategi påminner Bullerbyboken i viss mån om *Pippi Långstrump*, men denna gång tillåts inte de karikerande inslagen utmynna i fullständig arketextuell anarki. Deras roll är att interagera med den arketextuella dominanten och skapa en dynamisk mångstämmighet i texten. Intressant är att Szuch-Wyszomirskas polska översättning på många ställen dämpar den arketextuella polyfonin genom att förstärka trilogins idylliska kod. En sådan effekt har exempelvis bibehållandet av det svenska ortnamnet Bullerbyn. Genom sin etymologiskt förankrade bullrighet bryter namnet mot idyllens normsystem och aktualiserar snarast de låga, folkliga genrererna fars och burlesk. Denna farsartade onomastik har många motsvarigheter i Lindgrens författarskap, exempelvis ”Villa Vilekulla” och ”Bråkmakargatan” (en förvrängning av Luntmakargatan i Lindgrens stockholmska närområde). Genom att behålla det svenska namnet eliminerar översättaren en idyllbrytande signal och ger diegesen en viss avlägsen, nästan exotisk aura, som står mycket närmare trilogins arketextuella dominant. Břetislav Mencáks tjeckiska översättning *Děti z Bullerbynu* har en liknande effekt.⁷⁸

Mio, min Mio

En helt annan arketextuell karaktär har *Mio, min Mio* (1954).⁷⁹ Astrid Lindgren har vid olika tillfällen berättat att hon för första gången kom i kontakt med litteraturen när hon var fem år gammal. Hemgårdens kogubbe hade en dotter några år äldre än Astrid:

⁷⁶ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 66.

⁷⁷ Jfr *ibid.*, s. 58, 60, 63; Ritte, ”Astrid Lindgrens Kindheitsmythos”, s. 82ff.

⁷⁸ Den tjeckiska översättningen förklarar etymologin i en speciell not; jfr Astrid Lindgren, *Děti z Bullerbynu*, övers. Břetislav Mencák, Prag (4) 1981, s. 173. Se även Törnqvist, ”Astrid Lindgren i original och översättning”, i: *En bok om Astrid Lindgren*, s. 197; Kvint, s. 139f., 150, 164; Hagerfors, s. 22.

⁷⁹ Sidhänvisningarna inom parentes syftar på bokens sjunde utgåva: Astrid Lindgren, *Mio, min Mio*, Stockholm 1984.

Denna Edit – välsignad vare hon nu och alltid – läste för mig sagan om Jätten Bam-Bam och feen Viribunda och satte därmed min barnasjäl i en gungning som ännu inte riktigt har avstannat. I ett för länge sedan försvunnet torftigt litet statarkök var det som undret skedde, och sen den dagen finns i världen inget annat kök.⁸⁰

Att lyssna på sagor i kökets lugna vrå blev så småningom en arketypisk scen i Lindgrens fiktionsvärld. Den återkommer bl.a. i *Bröderna Lejonhjärta* och i berättelsesamlingen *Sunnanäng*. Som Vivi Edströms studie *Astrid Lindgren och sagans makt* utförligt belägger var Lindgren under sin skoltid en ivrig konsument av jultidningar, där tidens sagoförfattare gärna producerade sig. Hon skaffade sig tidigt *Bland tomtar och troll* och blev särskilt förtjust i John Bauers sagoillustrationer.⁸¹

Sagan blev samtidigt en av de mest produktiva arketexterna i Lindgrens författarskap. Vi har tidigare noterat att element från sagan finns både i Pippiböckerna och i Bullerbysviten. Lindgren nöjer sig dock inte enbart med denna typ av mer spridda referenser till sagans igenkännbara motiv utan gör också sagan till sin genredominant och skriver renodlade sagostiliseringar. I sina tidigaste sagoberättelser imiterar hon först och främst folksagan.⁸² Så småningom börjar hon berika folksagans enkla strukturer med konstsasagens mer sofistikerade element.⁸³ Denna estetisering av sagans arketext märks redan i novellsamlingen *Nils Karlsson-Pyssling* (1949). Novellernas arketextuella dominant markeras av samlingens undertitel *Sagor*. Även om boken anknuter till många av folksagans typiska motiv, underkastas de en specifik estetisk bearbetning typisk för konstsasagan.⁸⁴ Den första, korta varianten av *Mio, min Mio* från 1950 är fortfarande koncipierad som en anspråkslös folksaga.⁸⁵ Men författaren bestämde sig för att bygga ut texten med hjälp av konstsasagens typiska instrumentarium, som därmed blev bokens arketextuella dominant.⁸⁶ Alla hennes senare sagostiliseringar med novellsamlingen *Sunnanäng* (1959) som paradexempel bygger på konstsasagens avancerade formregister.

Att *Mio, min Mio* rör sig inom konstsasagens arketextuella register visar inte minst bokens genremedvetenhet. Texten utnyttjar visserligen många av folksagans typiska motiv: hästar kan flyga, vardagsföremål visar magiska egenskaper, naturen hjälper huvudhjälten att ta sig in i den onda riddarens slott etc. Men dessa motiv förses ofta med metageneriska kommentarer, som normalt saknas i folksa-

⁸⁰ Astrid Lindgren, "Det började", s. 79f.

⁸¹ Jfr Edström, *Astrid Lindgren och sagans makt*, s. 38ff.; förf:s *Astrid Lindgren*, s. 15ff.

⁸² Jfr *ibid.*, s. 50ff.

⁸³ Konstsasagens genrekonstitutiva element diskuteras i Volker Klotz, *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, München (3) 2002, s. 7ff.

⁸⁴ Jfr Edström, *Astrid Lindgren och sagans makt*, 60ff.; Hans Holmberg, "Om hur Astrid Lindgren utvecklar en personlig sagoform", i: *Duvdrottningen. En bok till Astrid Lindgren*, red. Mary Ørving, Marianne Eriksson & Birgitta Sjöquist, Stockholm 1987, s. 65ff.

⁸⁵ Jfr Edström, *Astrid Lindgren och sagans makt*, s. 99.

⁸⁶ Jfr Holmberg, s. 75ff.; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 209ff.; förf:s *Astrid Lindgren och sagans makt*, s. 100ff.; Stefan Neuhaus, *Märchen*, Tübingen-Basel 2005, s. 285ff.

gan.⁸⁷ Jiri bor i 'ett "witt litet hus med halmtak på, det var också precis ett sådant där hus som finns i sagorna" (s. 59). Nonnos farmor var "så gammal, och hon såg liksom lite sagoaktig ut, fastän hon var en riktig, levande farmor" (s. 49).

Om konst sagans arketextuella dominans vittnar också många andra element i *Mio, min Mio*. Folksagans figurer är statiska och har inget inre liv.⁸⁸ Mio däremot är försedd med ett komplext, dynamiskt psyke. Många av de aktualiserade sagomotiven fungerar som symboler för hans inre utveckling. Den i boken utnyttjade narrationen i första person saknas helt i folksagan men är desto vanligare i konst sagan.⁸⁹ En motsvarande generisk tillhörighet har textens specifika relation mellan profanum och sacrum. I folksagans endimensionella värld är övernaturliga varelser en självklar del av diegesen. De väcker varken skräck eller nyfikenhet. Huvudhjälten umgås med dem på samma sätt som med vanliga gestalter.⁹⁰ I *Mio, min Mio* däremot kolliderar den övernaturliga sfären genomgående med vardags sfären. De ironiska effekter som springer fram ur denna sorts spänningar kan leda tanken till E. T. A. Hoffmanns konst sagor.⁹¹ Handlingen i *Mio, min Mio* bygger på folksagans typiska uppgörelse mellan den positiva och den negativa ordningen, men denna klassiska konflikt beskrivs i avancerade etiska kategorier, som saknas i den naiva folksagan.⁹² Konst sagans starka närvaro i texten bekräftas också av den utvecklade metaforik som beskriver bokens tidsrum. Stilen i *Mio, min Mio* genomsyras av en intensiv lyrism, som är främmande för folksagans enkla skrivsätt och i stället påminner om det utmejslade språket i exempelvis Zacharias Topelius konst sagor. Varken Topelius eller Lindgren drar sig för att i sina sagor lägga in citat från kända svenska romantiker: Tegnér, Stagnelius, Atterbom m.fl.⁹³

Bokens recensenter observerade genast textens sagokaraktär. Daniel Hjort skrev i *Sydsvenska Dagbladet* att "en saga som Mio, min Mio inte skrivits på svenska sedan den blide Topelii dagar".⁹⁴ Större problem har kritiker och litteraturvetare haft med att registrera berättelsens andra genrekoder, som liksom konkurrerar med sagans strukturer och därmed skapar verkets arketextuella mångstämmighet. En sådan polyfoniserande genre tilldelas en nyckelroll i *Mio, min Mio*. Mios far, kung över det paradisiska Landet i Fjärran, skulle helst vilja ha sonen kvar hos sig men vet att hans uppdrag är oundvikligt. Mios vän Jum-Jum avslöjar för honom att hans mission "har varit bestämd i tusen och tusen år" (s. 86). Det är inte bara de förtrollade barnen utan hela naturen som hålls i slaveri och otåligt väntar på sin befriare. För att återuppliva de förstenade barnen färdas Mio till det sterila Landet

⁸⁷ Jfr Klotz, s. 17f.

⁸⁸ Jfr Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Tübingen (9) 1992, s. 14ff.

⁸⁹ Jfr Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*, Heidelberg 1984, s. 155, 200, 220, 241, 255.

⁹⁰ Jfr Lüthi, s. 8ff.

⁹¹ Jfr Neuhaus, s. 149ff.; Klotz, s. 196ff.; Wührl, s. 160ff.

⁹² Jfr Klotz, s. 18f.

⁹³ Jfr Vivi Edström, "Stilen i Mio, min Mio", i: *En bok om Astrid Lindgren*, s. 56ff.; förf:s *Astrid Lindgren*, s. 171ff., 209; Holmberg, s. 87ff.; von Zweigbergk, *Barnboken*, s. 117ff.; Nettervik, s. 40ff., 117ff.

⁹⁴ Daniel Hjort, "Ett mästerverk", *Sydsvenska Dagbladet* 9.12.1954. I samma recension påstår Hjort att "Mio, min Mio följer den klassiska sagans förlaga". Se även Edström, *Astrid Lindgren*, s. 209f.

utanför, som liknar dödsriket. På vägen äter han inte ”plättar och jordgubbssylt” (s. 30) som han brukar göra på Gröna ängars ö utan livets bröd. Den grymme Riddar Kato har ormens blick och flera andra diaboliska drag. Besegrad blir han till intet helt i enlighet med den kristna teodicén, som ser ondskan som ett icke-vara. Frälsningsgärningen innebär tidens fullbordan. Det som varit bestämt sedan ”tusen och tusen år” (s. 86) går till slut i uppfyllelse. Språket i boken är fyllt av pregnanta bibelcitater. Genom alla dessa bibliskt-teologiska allusioner får *Mio, min Mio* drag av apokryfiskt evangelium. En annan polyfoniserande genre i boken är riddarlegenden.⁹⁵ Mio som besegrar ett vidunder och befriar Milimani har många likheter med Sankt Görän. Det apokryfiska evangeliet och riddarlegenden är nära besläktade genrer. Sankt Görän och andra kanoniserade riddare imiterar genom sina hjältedåd Kristus bibliska och apokryfiska bragder.⁹⁶

Gröna ängars ö och Riddar Katos dystra rike bildar en kraftig kontrast, en av konstasagens typiska figurer. Men detta antitetiska schema fylls med ett litterärt material som inte längre ryms inom konstasagens poetik utan aktualiserar två andra genrer. Rosengården och hela den paradisiska ön lånar många element från idyllen. På det planet visar *Mio, min Mio* släktskap med *Bullerbyboken*. Landet bortom bergen och Döda skogen anknyter däremot tydligt till fantasygenren. Riddar Kato själv påminner bl.a. om den hjärtlösa drottningen i C. S. Lewis *Häxan och lejonet*.⁹⁷ En inte obetydlig plats i Lindgrens sagostiliseringar intar den gammalnordiska myten. På vägen till Landet utanför möter Mio en mystisk väverska som liknar den nordiska mytologins norna. Hennes sorg uttrycks med en kärv, sordinerad lakonism, som leder tanken till Gudruns elegier i *Den poetiska Eddan*.⁹⁸ Genom sitt hjältemod och sitt ridderliga etos påminner Mio om Sigurd. På det arketextuella planet får boken drag av fornnordisk myt.⁹⁹

Ronja Rövardotter

I sina sagostiliseringar utnyttjar Lindgren en genre med hög prestige i det svenska litterära systemet. I sin sista stora bok *Ronja Rövardotter* (1981) antar hon en djärvare konstnärlig utmaning.¹⁰⁰ Till bokens dominant väljer hon rövarromanen, som uppstod under 1700-talet och som i början av 1800-talet blev en av de mest populära och flitigast översatta genrer i Sverige. *Rinaldo Rinaldini*, det mest

⁹⁵ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 184ff., 210f.; Holmberg, s. 80ff.; von Zweigbergk, *Barnboken*, s. 463. Vid sidan av riddarlegenden utnyttjar Lindgren en rad andra legendartade konventioner: riddarkrönika, riddarvisa och legendvisa.

⁹⁶ Det apokryfiska evangeliets genremärkörer diskuteras i Wilhelm Schneemelcher, ”Hauptleitung”, i: *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, red. Wilhelm Schneemelcher, Tübingen (6) 1990, I, s. 40ff.; Rolf Schulmeister, *Aedificatio und imitatio. Studien zur intentionalen Poetik der Legende und Kunstlegende*, Hamburg 1971, s. 47ff.

⁹⁷ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 180ff., 212ff.; Holmberg, s. 75; Hagerfors, s. 74.

⁹⁸ Edström, *Astrid Lindgren*, s. 194ff. Bland genrer 1964, s. 238.

⁹⁹ Edström, *Astrid Lindgren*, s. 194ff. Bland genrer som i polyfoniserande syfte vävs in i Lindgrens sagostiliseringar märks även realistisk novell, djurfabel, folkvisa, pastoral, ramsa och sägen.

¹⁰⁰ Astrid Lindgren, *Ronja rövardotter*, Stockholm 1981.

kända verket inom genren, lästes med behållning av alla samhällsklasser och beundrades av både Tegnér och Topelius. Men redan i mitten av 1800-talet började genrens popularitet dala. De flesta av 1900-talets kritiker och forskare betraktar rövarromanen som konstnärligt förbrukad och sedan länge närmast oanvändbar som litterär konvention.¹⁰¹ Dessa omdömen till trots tog Lindgren risken att göra rövarromanen till arketextuell dominant i *Ronja Rövardotter*. Genrens bärkraft hade hon försiktigt testat i flera tidigare böcker. Pippi Långstrump deklarerar att hon har planer på att bilda rövargång och sjunger piratvisor ur Stevensons *Skattkammarön*.¹⁰² En av novellerna i *Nils Karlsson-Pyssling* heter ”Ingen rövare finns i skogen”. I Blomkvistdeckarna pratar man rövarspråk.¹⁰³ I *Bullerbyboken* leker barnen rövarlekar; till deras idoler hör Robin Hood och Rinaldo Rinaldini. Men medan dessa tidigare böcker nöjer sig med punktuella allusioner på rövarhistorier, stiliseras *Ronja Rövardotter* i sin helhet till en rövarroman.

I historien om Ronja och Birk kan man lätt identifiera rövarromanens bärande arketextuella strukturer.¹⁰⁴ Sceneriet utgörs av en hemlighetsfull skog. Handlingskedjan sätts igång av en konflikt mellan två konkurrerande rövargång. Borke- och Mattisrövarna utrustas med en serie arketypiska rövarattribut: långt hår, skägg, smutsiga, lappade kläder, spjut, klubbor, armborst etc. De svär, gör våldsamma gester, grips av överväldigande affekter. Hövdingarna är vilda, mäktiga och oberäknliga. Intrigen konstrueras av rövarromanens obligatoriska episoder: fälla, plundring, slagsmål, duell, flykt, jakt, överraskande möten. Rövarstoryn flätas samman med en kärleksstory, som trots många hinder får ett lyckligt slut. Kampen mellan gott och ont utmynnar i en högre moralisk ordning.

Men samtidigt underkastar Lindgren sin dominant flera intressanta modifieringar, som betydligt fräschar upp den något mossiga konventionen.¹⁰⁵ I de flesta svenska rövarhistorier för barn – exempelvis Elsa Beskows ”Staffan Bortbyting” och Topelius barnadaptation av *Rinaldo Rinaldini*¹⁰⁶ – är gränsen mellan kaos och kosmos tydligt markerad, rövarna utmärker sig genom extrem grymhet, naturen reduceras till rollen av den sensationella intrigens inramning. *Ronja Rövardotter* öppnar en levande dialog med dessa traditionella genremarkörer. Bokens rövargång står visserligen för kaos, men brottet mot gällande tabun, överskridandet av tillåtna gränser, ifrågasättandet av den sanktionerade ordningen framställs också som något positivt, befriande, kreativt. Rövarna visar visserligen en brutalitet som saknar motstycke i Lindgrens tidigare verk, men de fungerar samtidigt som groteska rövarkarikatyrer: de är bekväma, avskyr arbete, lider av komiska fobier. De-

¹⁰¹ Jfr Elisabeth Tykesson, *Rövarromanen och dess hjälte i 1800-talets svenska folkläsnig*, Lund 1942, s. 7ff.

¹⁰² Jfr Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump*, Stockholm 1945, s. 173f.; förf:s *Pippi Långstrump går ombord*, Stockholm 1946, s. 100; Robert Louis Stevenson, *Skattkammarön*, Stockholm 1990, s. 18.

¹⁰³ Jfr Astrid Lindgren, *Mästerdetektiven Blomkvist*, Stockholm (13) 1994, s. 61, 71, 77, 82, 85.

¹⁰⁴ Rövarromanens genrestrukturer diskuteras i Tykesson, s. 16ff.

¹⁰⁵ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 257ff.; förf:s ”En plädering för livet, mot våld och förstening”, i: *Duvdrottningen*, s. 42ff.; Maria Bergom-Larsson, ”Astrid Lindgren – en kärleksförklaring”, i: *Duvdrottningen*, s. 100ff.

¹⁰⁶ Jfr Elsa Beskow, ”Staffan Bortbyting”, i: förf:s *Sagobok*, Stockholm 1980, s. 83ff.; Zacharias Topelius, ”Rinaldo Rinaldini eller Rövvarbandet. Äfventyr i tre akter”, i: förf:s *Läsning för barn*, II, Helsingfors 1906, s. 68ff.

ras primitivism är inte entydigt negativ, eftersom den har ett motstycke i naturens orubbliga lagar. Ronja själv försvarar visserligen en högre moralisk ordning, men känner samtidigt en djup släktskap med de ursprungliga, i grunden amoraliska naturkrafterna. Hennes jublande vårskrick påminner genom sin obändiga makt om rövarnas våldsamhet.¹⁰⁷

Samtidigt som Lindgren förnyar rövarromanens genrestrukturer polyfoniserar hon sin dominant med en rad andra genrekoder. En stor del känner vi igen från hennes tidigare produktion. Då *Ronja Rövardotter* 1981 presenterades för journalister förde författaren sagan på tal: ”Jag skriver sagor, och människor behöver sagor. Så har det alltid varit. Så är det med det”.¹⁰⁸ Men man undrar om Lindgrens genrebestämning är helt korrekt. Det går onekligen att hitta olika beröringspunkter mellan *Ronja Rövardotter* och sagan.¹⁰⁹ Flera av bröderna Grimms sagor börjar med att ett barn körs ut ur föräldrahemmet och får klara sig på egen hand i skogen.¹¹⁰ Men man kan ändå fråga sig om *Ronja Rövardotter* inte har mer gemensamt med gamla folksägner.¹¹¹ Max Lüthi har försökt beskriva folksagans väsen genom att kontrastera sagan mot dess närmaste släkting – just folksäggen. I sagan, menar Lüthi, framställs det underbara som något alldeles självklart, i säggen däremot som något ovanligt. I sagan är det hjälten som söker äventyret, i säggen kommer äventyret in i hjälten vardag. I sagan sker undret i ett fjärran sagoland, i säggen får det ofta en lokal prägel. Sagans tid är ospecificerad, säggen utspelar sig i ett inte särskilt avlägset förflutet, som konkretiseras genom realistiskt återgivna detaljer.¹¹² Mot fonden av Lüthi distinktioner framstår *Ronja Rövardotter* snarare som en sägen än som en saga. Härom vittnar många av berättelsens element: berättarens anspråk på att bli trodd, kollisionerna mellan den realistiskt återgivna vardagen och det övernaturliga, människans ångestfulla möte med omgivningens demoniska krafter, åskådligheten i intrigkonstruktionen, dialogernas språkliga lakonism, den nordiska lokalkoloriten som bl.a. byggs upp av rövarnas namn: Fjosok, Jutis, Labbas, Tjegge, Knotas, Turre, Tjorm, Sturkas – de flesta har Lindgren hämtat från den lappländska kartbilden.¹¹³ Berättelsens mystiska skog fylld av folktrons skumtroll, vildvittror, rumpnissar och grådvärgar aktualiserar direkt den traditionella nordiska sägnens poetik.¹¹⁴ Säggen och sagan får i *Ronja Rövardotter* assistans av andra typiskt lindgrenska genrer: myt, fantasy, burlesk, ballad. Precis som *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta* fungerar historien om Ronja på flera plan som en klassisk utvecklingsroman.

¹⁰⁷ Jfr Ritte, ”’Ein kleines Übermensch in Gestalt eines Kindes’”, s. 60.

¹⁰⁸ Cit. efter Tove Sylten, ”Romeo och Julia i den svenska sagoskogen”, *Dagen* 9.10.1981.

¹⁰⁹ Jfr Edström, *Astrid Lindgren och sagans makt*, s. 188ff.; Gerold Ummo Becker, ”Ein Märchen ist es nicht – oder doch? Zu Astrid Lindgrens Ronja Räubertochter”, i: *Astrid Lindgren. Rezeption in der Bundesrepublik*, s. 124ff.

¹¹⁰ Jfr Antti Aarne & Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki 1961, s. 117.

¹¹¹ Jfr Ritte, ”’Ein kleines Übermensch in Gestalt eines Kindes’”, s. 59.

¹¹² Jfr Lüthi, s. 8ff. Se även Bengt af Klintberg, *Svenska folksägner*, Stockholm 1972, s. 11ff.

¹¹³ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 260f.

¹¹⁴ Jfr af Klintberg, s. 14ff., 129ff., 154ff. och passim.

Vid sidan av dessa beprövade litterära koder introducerar Lindgren i *Ronja Rövardotter* en genre som enbart indirekt tangerats i hennes tidigare författarskap. I klassiska rövarromaner får kärlekshistorien antingen en melodramatisk eller en burlesk prägel.¹¹⁵ Astrid Lindgren väljer en annan väg, som bättre motsvarar barnets erfarenhetssfär. Inspirerad av Rousseaus civilisationskritik publicerade den franska författaren Henri Bernardin de Saint-Pierre år 1787 en roman om två barn, Paul och Virgine, som lever ett lyckligt, oskuldskraftigt liv på en exotisk ö långt borta från vuxnas fördärvade kulturvärld.¹¹⁶ Boken vann stor popularitet, fick många efterföljare och initierade en barn- och ungdomslitterär genre, som i något modifierad form även anlåtats i den moderna svenska litteraturen. Motivet med en pojke och en flicka som inte kan finna sig till rätta med vuxenvärldens hjärtlösa lagar och skapar en egen alternativ värld, byggd på sann gemenskap, återkommer bland annat i Gunnel Lindes *Den vita stenen*, Maria Gripes *Elvis*, Hans-Eric Hellbergs *Morfars Maria* och Hans Petersons *Simon-böcker*.¹¹⁷ I skildringen av Ronjas och Birks vänskap utnyttjar Lindgren många av genrens typiska element: barnen skapar sitt eget autonoma revir, lär tillsammans känna omgivningens hemligheter, organiserar sin samvaro med egna regler, råkar i konflikt med vuxenvärlden, hjälper varandra i krissituationer, går samtidigt in i puberteten och blir mer och mer attraherade av varandra.¹¹⁸ Lindgren låter denna markanta arketextuella kod föra fram ett av bokens centrala budskap. I en viktig intervju deklarerar författaren att hon i *Ronja Rövardotter* velat lära barnen demokrati, respekt, tolerans utan att använda didaktiska pekpinor. Vänskapen mellan Ronja och Birk förkroppsligar en sådan djupt humanistisk ordning.¹¹⁹

* * *

I barnboksforskningen påpekas ofta att Astrid Lindgrens omfångsrika författarskap är ovanligt enhetligt. De teman, motiv och idéer hon introducerar på 30- och 40-talet påstås med stor konsekvens återkomma i alla hennes senare böcker.¹²⁰ Jag har här försökt ge denna tes en delvis ny belysning. Det stämmer att Lindgren gärna återvänder till sina gamla motiv och idéer, men hon förnyar och modifierar dem genom att utnyttja ständigt nya litterära koder och konventioner. Det som gör hennes författarskap homogent visar sig i minst lika hög grad vara hennes konstnärliga metod. I alla sina stora verk framträder Astrid Lindgren som en genrepolyfoniseringens oslagbara mästare.

¹¹⁵ Jfr Tykesson, s. 44f.

¹¹⁶ Jfr [Henri] Bernardin de Saint-Pierre, "Paul et Virginie", i: förf:s *Œuvres choisies*, Paris 1843, s. 13ff.

¹¹⁷ Jfr Hinrich Hudde, *Bernardin de Saint-Pierre: Paul et Virginie. Studien zum Roman und seiner Wirkung*, München 1975, s. 81ff.; Nettekvik, s. 154ff., 168.

¹¹⁸ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 264ff.; förf:s "Den romantiska barnvänskapen", *Barnboken*, 3/1982, s. 8ff.; Bergom-Larsson, s. 108ff.

¹¹⁹ Jfr Edström, *Astrid Lindgren*, s. 274f.

¹²⁰ Jfr t.ex. Sonja Svensson, "Vårt behov av Astrid", *Barnboken* 1/2002, s. 3ff.; Klaus Doderer, "Medmänsklighet i en tröstlös värld", i: *Duvdrottningen*, s. 46ff.