

Den klara linjens komik

En bildretorisk reflektion över två Pippi-illustrationer

Lisa Källström



Texten ingår i:

Bruhn, Tommy (red.)

BERÄTTELSER, RETORIK OCH MEDIER

TEXTER TILL MINNE AV SOFI QVARNSTRÖM

Serie: Studia Rhetorica Lundensia nr 5

Sida. 51-63

<https://doi.org/10.37852/62.c100>

Studia Rhetorica Lundensia kan beställas via Lunds universitet: www.ht.lu.se/serie/rhetorica/
E-post: skriftserier@ht.lu.se

Copyright The editors and the authors, 2020

All texts from this volume is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

All images are all rights reserved, and you must request permission from the copyright owner to use this material.

ISBN 978-91-89213-04-3 (print)

ISBN 978-91-89213-05-0 (PDF)

<http://doi.org/10.37852/62>

Studia Rhetorica Lundensia 5

ISSN 2002-2018



LUNDS
UNIVERSITET

Den klara linjens komik
En bildretorisk reflektion över två
Pippi-illustrationer

Lisa Källström

Djävlt balanserar Pippi Långstrump på ryggen av en häst. Balansakten är desto mer imponerande eftersom hon står på ett ben. Hon är inte ensam. En annan flicka befinner sig också på hästryggen. Flickan håller i hästens tyglar medan hon betrak-

tar Pippi. Med avvaktande blick ser hon på Pippi som om hon undrar över tilltaget. Flickans hållning är lika avmätt och behärskad som hennes min. Hon verkar irriterad. Med en hand i sidan och den andra om tygeln står flickan där som om hon vore född på hästryggen. Iklädd gula högklackade skor, en blå tyllkjol och heltäckande grön trikå är hon så mycket elegantare än Pippi. Pippis uppenbarelse är dock lika självsäker fast mer clownartad. Intrycket understryks av hennes stora skor och korta klänning. Den gula hästen med den röda sadeln sträcker ut sig. Hästen springer så fort att den nästan tycks flyga. De röda hovarna river upp sågspån i sin vilda fart över manegen, illustrerat med små puffar av punkter. Märkbart ansträngd blottar den tänderna. Hästen och cirkusflickan tycks höra ihop. Den röda färgen i hennes blomsterkrans går igen i hästens sadel. Den gröna färgen i hennes trikå reflekteras i hästräcket. Det finns rörelse och komik i bilden. Rörelsen omfattar också Pippi. Hon sträcker ut armarna och ena benet. Hennes ena fläta står rakt ut medan håret i den andra har löst sig. Håret flyger medan hon jublande höjer armarna i luften.

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

Virtuell rörelse

I detta kapitel intresserar jag mig särskilt för *hur* Vang Nymans klara linjer, med deras tydliga avgränsning av fasta ytor, ändå kan förmedla ett starkt intryck av rörelse och komik. Jag utgår härvid från något som Sofi Qvarnström kallar ”den estetiska artefaktens känslomässiga funktion” det vill säga bilders affektiva tilltal (Qvarnström 2014: 147). Även i min beskrivning av illustrationen ovan har jag velat lyfta fram en rörelse. Med korta meningar markerar jag ett slags häpen andfåddhet för att understryka upplevelsen av rörelse, när jag som betraktare både är uppflugen med Pippi på hästryggen och betraktar hennes halsbrytande cirkuskonst. Detta trots att det kan förefalla paradoxalt att tala om en rörelse, eftersom illustrationen är högst statisk, nästan frusen. Se på de tydliga konturlinjerna utan skuggningar som håller kvar färgen inom en tydligt markerad linje. Hur kan jag som betraktare ändå nästan höra hästens frustande och hovarnas klampande. Att kontrasten mellan flickornas ställningar och den galopperande hästen ger bilden en komisk verkan är nog också lätt att se. Men även den klara linjen bidrar till komiken genom sin statiska kontrast till en uppfattad (men inte sedd) rörelse, en paradox. I nästa avsnitt ska vi återvända till hur den paradoxen får till följd att jag, trots att illustrationen bara är en teckning, lockas med på Pippis vilda fart på hästryggen.

Det dynamiska i bilderboken har diskuterats förut. Agnes-Margrethe Bjorvand reflekterar över hur text och bild samverkar för att framhäva det dynamiska hos Pippi. Hon utgår från Gunther Kress och Carey Jewitts begrepp *modal affordance* och *functional load* (hur olika medier skapar betydelse tillsammans samt vilka möjligheter och begränsningar som kännetecknar varje medium) (Jewitt och Kress 2003: 14). Bjorvand påpekar att Astrid Lindgren i barnböckerna om Pippi beskriver hur hon ”springer”, ”skuttar”, ”hoppa”, ”klättrar”, ”kliver” och ”balanserar”. I en sådan situation har en bildskapare som Vang Nyman tillgång till olika möjligheter. Hon kan skildra denna rörelse genom visuell otydlighet (*blurs*), rörelselinjer (*motion lines* eller *action lines*), perspektivförvrängningar och konsekutiva bilder (Bjorvand 2011: 206; jf. Druker 2008: 32f.). Vad hon dock inte tar upp är att betydelseskapande processer förutsätter mottagarens förmåga att minnas, associera, kombinera och sammankoppla.

Bjorvand reflektioner utgår från bildskaparens respektive författarens intention. Med ett fokus på betraktaren vore det istället möjligt att reflektera över hur betydelseskapande processer förutsätter bilderboksläsarens förmåga att minnas, associera, kombinera och sammankoppla. En retorisk analys som vill ta tillvara på denna förmåga behöver inte bara ta hänsyn till blickens rörelse över bildytan utan också minnets betydelse för tolkningsarbetet. Av alla begrepp som är relaterade till retoriken som konsten att utveckla kommunikativ kraft är kanske *enargeia* det mest framträdande. *Enargeia* synliggör det betraktades eller mer allmänt den retoriska aktens energiladdning, dess förmåga att – som representation – att ”frambesvärja det frånvarande” (Agamben 1990: 68f). Den retoriska situationen präglas av en högre eller lägre grad av *enargeia*.

För en bild står begreppet *enargeia* för dess kraft att engagera en betraktare i en närhetsupplevelse som låter det frånvarande träda fram. Till exempel kan en mörk yta Vincent Van Gogh har målat bli till ett par slitna vinterkängor som har tillhört en bondmora i betraktarens medskapande blick (Heidegger 1950: 24f). Målningen har *enargeia*. Genom att betona begrepp av detta slag vänder jag inte ryggen åt att fråga efter bildskaparens intention, men jag vill underordna detta under studiet av den energiutveckling som äger rum i kommunikationsprocessen och betraktar studiet av detta affektladdade ”kraftflöde” som en viktig uppgift för retoriken. Ansatsen får också till följd att det inte längre är möjligt att hålla fast vid antagandet att bildtolkning handlar om att översätta yttre bilder till inre och att överföra ett innehåll i en ny form. I stället behöver vi ta hänsyn till läsarens/betraktarens förkroppsligade minnen, *aisthesis*. Genom begreppen *enargeia* och *aisthesis* dras analytikerns uppmärksamhet till denna sammansatta erfarenhet, i vilken den retoriska artefakten ingår som en komponent och inte kan isoleras som objekt för analysen (Källström 2020).

Den gula färgens intensitet

En annan illustration i samma bilderbok visar hur Pippi balanserar på lina. Hon har överträtt sargen som inringar cirkusmanegen med dess strålkastarljus. Publiken i sina bänkrader betraktar skeendet tillsammans i förtjust förvåning. De skrattar och jublar åt Pippis clownier. Barnen ser på Pippi med glada miner, medan de vuxna tycks diskutera vad det är som utspelar sig framför deras ögon. En äldre man myser över tilltaget och en pojke vinkar. Publikens blickar är inte bara riktade utåt mot manegen utan också inåt mot varandra. De nuddar vid varandra ler, skrattar, ropar, applåderar. För att förstå vad som händer här, räcker det inte att se det som en interaktion mellan cirkusfolk och publik som vore de två enheter ställda mot varandra. De uppträdande i manegen betraktar även de publiken på bänkarna i en interaktion som inte bara rymmer information utan också känslor och kroppsligt engagemang. Allt detta är inlagrat i cirkushändelsens flöde som för allas handlingar vidare på ett sätt som inte går att strikt förutsäga.

På illustrationen ser vi hur Pippi dansar på lina. Cirkusdirektören har slagit ut med händerna och skriker till henne. Boktexten förklarar att han blir rasande av Pippis intrång i hans värld och väser fram mellan tänderna på bruten svenska (med tysk accent): ”Schtigga onge [...] Ot herifrån, innan det sker en olicka!” Pippi kontrar nonchalant ”Det har redan skett en olicka [...] Jag såg själv att hästen där gjorde någe fult i sågspånen för en stund sen” (Lindgren 2007:65). I bilderboken har Pippis svar strukits, medan cirkusdirektörens väsende misstyckande har fått stå kvar för att understryka hans hetsiga temperament. Vang Nyman har tecknat cirkusdirektörens mun som ett svart gap. Lindanserskan Miss Elvira står förskrämd bredvid och ser på honom. Pippi tycks fullständigt oberörd. Boktexten berättar att när Pippi tröttnat på att gå på lina hoppar hon ned och råkar landa på cirkusdirektörens rygg. Efter detta förlöjligande av hans person måste han avbryta föreställningen kort för ”att dricka ett glas vatten och kamma sig i håret”. Kommentaren om håret kunde ha fått den samtida läsaren att tänka på Hitler, som i otaliga journalfilmer rättar till håret innan han talar till folket. Anspelningen på Hitler blir ännu tydligare när styrkekampen mellan cirkusdirektören och Pippi slutar med att hon brottar ned hans starkaste man, ”alle tiders störste onderverk, den schtarkaste mannen i världen [...] Schtarke Adolf!” (Lindgren 2007: 70).

På illustrationen är Pippis balansakt frilagd mot det stora gula färgfält som utgör bakgrunden. Samtidigt tränger sig denna färg på betraktaren genom sin monokroma intensitet. Hennes blå klänning bryter av i sitt kontrasterande färgschema. Klänningens kolorit understryker självklarheten i Pippis balansakt. Denna självklarhet är desto mer imponerande med tanke på Pippis paddellika skor och ledlöst viga spagat: ”När hon kom ut mitt på linan, sträckte hon ut ena benet rakt upp i vädret, och hennes stora sko bredde ut sig som ett tak över hennes huvud. Hon började lite på foten, så att hon kom åt att kvillra sig bakom örat med den” (Lindgren 1945/1969: 113).

Den gula färgens intensitet är enargetisk i den betydelse att den understryker det dynamiska i Pippis självsvåldiga handling. Färgen blir som en manifestation av kommunikationssituationens kraftflöde. Samma färg låter Vang Nyman gå igen i bild efter bild. Det gäller även för Pippis gula bostad. Där sticker bara taket av med sitt röda tegel. Likaså är golvet gult,

medan möblerna är röda. Pippis förkläde är rött, medan hennes ena strumpa är gul. Den gröna och blå färgen, inbäddade i den gula färgen, ger en lokal kolorit till de ting och växter som Pippis omges av. Även Pippis morotsröda hår kan kontrastera mot den gula färgen som får hennes flätor att lysa med en särskilt intensitet. Den har en liknande intensitet men blir till något annat och därmed unikt, tolkat mot bakgrund av den gula färgen.

Färger brukar ses som rumsliga. Men färg kan också utvecklas i tid och i så fall knyts till den energi som också enärgeia ger uttryck för. Gilles Deleuze talar om snabba och långsamma färgpassager. Han utgår från att blicken rör sig över en färglagd yta (Deleuze 2002: XXIX). Tillämpar vi det synsättet på Vang Nymans illustrationer finner vi att färgernas varierade intensitet skapar ett myller av koloristiska intryck. Färgerna gult, rött och orange bidrar till det vitala intrycket av illustrationen. Pippis hårfärg blir ett signum för denna rörelse när den *intraagerar* med den gula färgen (Barad 2003: 801). I blickens medskapande aktivitet blir alltså bilden eller boken mer än ett objekt. I stället intraagerar betraktare och bild/läsare och bok med varandra. Ordet *intraagerar* har jag lånat från Karen Barad för att kritisera dikotomin subjekt och objekt.

När Barad talar om intraaktion synliggör hon vår ohjälpliga ”intrassling” (*entanglement*) i det materiella. Medan det mer gängse begreppet ”interaktion” förutsätter att betraktare och betraktat kan hållas åtskilda som aktiv aktör och passivt objekt, ifrågasätter begreppet intraaktion detta antagande. I den kullkastande rörelse hjälper färgernas livfullhet till att hålla kvar blicken vid bilden, vilket i sin tur skapar förutsättningar för en lustfylld resa för en sökande och vandrande blick. Beträffande Vang Nymans illustration lockas betraktaren att dröja vid bilden, i en konkret lässituation kanske tillsammans med ett älskat barn, vilket i sin tur skapar förutsättningar för en lustfylld resa för en sökande och vandrande blick. Under den resan får minnen och förkroppsligade erfarenheter många tillfällen att berika upplevelsen. De bokläsande, vi kan tänka oss hur en vuxen och ett barn sitter ihopkurade tillsammans. De nuddar vid varandra medan de bläddrar i boken, pekar och diskuterar.

Linjens komik

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

Henri Bergson utvecklar i essän *Le rire en teori om komiken* som går ut på att det är det ”levande i det mekaniska”, en oväntad upplevelse av något rörligt i något stelt, som får oss att skratta (Bergson 1928[1910]: 47). I ett tankeexperiment ber han oss att föreställa oss att vi befinner oss på en fest omgivna av dansande människor. Han ber oss sedan hålla för öronen så att vi inte längre hör musiken. Det komiska uppstår i åsynen av de dansande som rör sig till en musik vi inte längre hör. Ju vildare de dansande rör sig, desto mer komiskt blir det att betrakta dem. För Bergson uppstår komiken i motsättningen mellan förväntad ordning och ett brott mot denna ordning, som när människor utan hörbar anledning bryter salongsetiketten genom att utför rytmiska rörelser. Den som betraktar något sådant som inte lätt låter sig förklaras kan knappast undgå att känna främlingskap och distans. Denna plötsliga distans är en förutsättning för komiken eftersom den skapar ett ritualiserat avstånd till något som plötsligt blottas på sin normala innebörd. Skrattet blir samtidigt ett motstånd mot själva meningsförlusten.

Men för Bergson har skrattet på cirkus ett tvetydigt värde. Den har att göra med bristen på verkligt liv mitt i allt hopp och sprattel. För Pippi blir allt så förutsägbart och tråkigt att hon slutligen somnar ifrån alltsammans efter att ha gjort upprepade försök att liva upp tillställningen. ”Det var en långvarig surkus det här, sa [Pippi] till Tommy och Annika. – En liten

tupplur kan aldrig skada. Men väck mig, om det är nåt mer, jag behöver hjälpa till med. Och så la hon sig bakåt i stolen och somnade tvärt. Nya cirkusnummer följde, trapetskonstnärer, pellejönsar, svärslukare och ormmänniskor, men Pippi sov från alltihop, och hennes kraftiga snarkningar steg regelbundet upp mot cirkustältet” (Lindgren 2007: 70). Bergson beskriver samma monotona kronologiska upprepande som Pippi somnar ifrån. Han återger hur ”clownerna kom, gick, krockade, föll till marken, hoppade upp igen i en lika accelererad rytm och med den uppenbara avsikten att presentera ett crescendo”. Clownerna blir i sina mekaniska formation till ett repetitivt enahanda. ”Gradvis glömde du att du hade människor av kött och blod framför dig. Du tänkte på paket som föll till marken och kolliderade” (Bergson 1928: 47).

Bilden förtätades, formerna blev rundare, kropparnas formade sig till bollar. Det enda man såg var gummibollar som kastades mot varandra från alla sidor. Clownerna förlorade sin mänsklighet och blev till punkter i ett förutsägbart mönster. Inte bara Bergson och Astrid Lindgren har skrivit om manegens glittriga värld. Denna värld tycks vara en sinnebild för frågor om livets meningsfullhet. ”Livet är en dröm” (*La vida es sueño*) hävdar den spanska dramatikers Calderón de la Barca i titeln på sitt kända versdrama. ”We are such stuff / as dreams are made on, and our little life / is rounded with a sleep” konstaterar magikern Prosperos i William Shakespears ”Stormen” (*The Tempest*). ”Livet är teater” hörs från *Commedia dell’arte*, Molière, Balzac, Pushkin, Pessoa, Pirandello och Artaud, medan den lite mer samtida förklaringen att livet är en cirkus finns hos Kafka, Beckett och Fellini. Gemensamt för dessa tre metaforer om livet är en känsla av överklighet och meningslöshet och samtidigt paradoxalt nog en upplevelse av obegränsade möjligheter och med de en upplevd drastisk humor mitt i detta gyckelspel.

Intressant nog är dessa metaforer knutna till en specifik upplevelse av tid. Bara det som är ställt i rummet utanför tiden kan vara statiskt. Tiden kan däremot inte låsas fast. Den är ständigt i rörelse. Den kommer emot oss i en oavbruten ström. Bergson för in *la durée*, ”nuflödet” för att beskriva vad han kallar för den upplevda eller psykologiska tiden (Bergson 1911: 4). Denna tid skiljer sig från naturvetenskapens kinematografiska tidsuppfattning, i dess förståelse av tiden som en serie frusna ögonblick i

succession. Tiden, menar däremot Bergson, är inte bara kvantitativ utan också kvalitativ. Nutid trängs med dåtid och framtid, de ligger bredvid varandra och överlappar varandra. Minnet illustrerar särskilt väl dessa komplexa temporaliteter, eftersom det hela tiden gör intrång i nuet, och i våra förväntningar på framtiden. Vår förmåga att uppfatta musik är ett annat exempel. Liksom dessa kan komiken knytas till den förtätade tid som Bergson kallar *la durée* och vi retoriker ofta omtalar som *kairos* (Hawhee 2004: 66). Bergsons reflektioner runt komikens kraft blir i denna betydelse också till ett ställningstagande för livet – mot det hamsterhjul vi alla tidvis upplever oss fångade i. Eller som Sofi Qvarnström uttrycker det i sin avhandling *Motståndets berättelse*, så uppstår ”livets rörelse som utmärks av frihet, handling och skapande – det Bergson karaktäriserar som tillvarons innersta” (Qvarnström 2009: 81).

Pippi som spektakel

I detta kapitel har jag talat om spänningen mellan det dynamiska och det statiska, mellan bildens prydliga enskildheter och den vilda helheten och hur detta ger upphov till en komisk effekt. Denna rörelse har jag knutit till energeia. Pippi är en inkarnation av rörelse, understryker barnlitteraturforskaren Vivi Edström (Edström 2007:45). Cirkusepisoden betonar Pippi som spektakel, men också det drastiskt komiska när hon bryter en inrutad ordning. *Spektakel* kan stå för ett förargelseväckande upptåg och gyckelspel som när vi talar om ”att göra spektakel av något”. Tolkas ordet så tycks det förutsätta en dikotomi mellan publik och aktör, någon som blir dragen vid näsan och clownen som synliggör det absurda i en etablerad ordning. Som spektakel visar Pippi på det godtyckliga hos etablerade konventioner. Hon överträder gränser, positioner och regler, när hon inte nöjer sig med att vara åskådare utan kastar sig upp på hästryggen eller balanserar på lina eller som ifrån allt i ren trots.

Liksom Henri Bergson vill jag skriva mig runt försöket att reducera alla estetiska erfarenheter till frågor om representation. Han talar om komik i termer av holistiska erfarenheter som utvecklar sig i tid. Tid kan vi diskutera utifrån aspekten om hur lång tid vi lägger ned på att betrakta bilden: hastar vi bara över den i jakt på ett underliggande budskap, eller ger vi oss

verkligen tid att uppleva den? Men vi kan också diskutera tid i termer av kvalitet, som i förtätad tid. Det är denna senare tidsupplevelse Bergson vill beskriva. Med utgångspunkt i upplevelsens intensitet kan vi med honom tala om hur skrattet befriar oss från tyngden i insikten om bildens såväl som livets brist på överordnad mening. Skrattet föds i ett förtäat ögonblick när det som varit förenas med det som kommer inom det nuvarandes ramar. En Pippi-visualiserings retoriska kraft består därför inte bara i att det för betraktaren representerar något annat, som vissa föreställningar om en slags "flickaktighet", utan att den har potential att skapa egna rörelser och temporaliteter.

Astrid Lindgren skrev om Pippis cirkusäventyr under andra världskriget, i en tid som Hannah Arendt beskriver som ett undantagstillstånd utanför tiden, ett inte ännu och ännu inte "No Longer and Not Yet" (Arendt 2004: 625). Den västerländska kulturen med alla sina trossatser, traditioner och värderingar hade rasat samman. Pippis tilltag kan mot bakgrund av denna tid tolkas som en drift med den tyska krigsmakten i stil med Charlie Chaplins diktatorn. Qvarnström diskuterar i sin avhandling *Motståndets berättelser* litteraturens möjlighet som motståndshandling mot krigets absurditet och meningslöshet. Avhandlingen är både en historisk undersökning av kritiken mot kriget och en diskussion om litteraturens möjligheter att fungera som motståndshandling. Hon läser berättelserna som motstandshandlingar, som om de vore skrivna med intentionen att på något sätt protestera mot det pågående kriget och därmed som om de hade ett tydligt syfte (Qvarnström 2009: 17f). På samma sätt kan cirkusepisoden i *Ur-Pippi* tolkas som ett försök att ta ställning mot Hitlertyskland. Dundrande marschmusik, ett cirkusfolk i trikå och en teaterdirektör som med "smällande" och "klatschande" piska styr publikens uppmärksamhet hör till ingredienserna i denna satir. Spektaklet använder komikens gränsöverskridande kraft, men inte för att bryta mot decorum utan snarare för att ställa decorum åt sidan som irrelevant. Denna tolkning av spektakel är central, eftersom den tydliggör en rörelse i något som först tycktes vara en låst position. Vi kunde kalla detta brott mot decorum som inte är ett brott för *indecorum*. Poängen är inte att Pippi förlöjligas som en vilde utan folkvett. I stället framstår konventionerna som komiska i Pippis galna framfart, när hon ritar en häst i full storlek på golvet i skolsalen, äter upp

hela tårtan själv när hon är på fin bjudning, balanserar på lina eller kastar sig upp på hästryggen bakom en cirkusflicka.

Till minne av Sofi.

Sofi, du fattas mig i allt som inte blev av: alla projekt som vi planerade, de resor som vi ville göra och våra vardagsfikor på stan. Detta kapitel är tillägnat din guldpojke Jakob, en entusiastisk Pippi-läsare och lika rödhårig som flickhjälten. Kanske har Jakob på känn att Pippi och du delade många gemensamma drag: lika orubbliga och självklara. Lika orubblig och självklar är Jakob själv. Det måste han ha ärvt av dig.

Referenser

- Agamben, Giorgi (1999). *The Man Without Content*. Stanford: Stanford University Press.
- Barad, Karen (2003). "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matters Comes to Matter." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, ss. 801-831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- Bergson, Henri (1991). *Den skapande utvecklingen: Om livets betydelse*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Bergson, Henri (1928). *Skrattet: En undersökning av komikens väsen*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Bjorvand (2011). Agnes-Margrethe. "Kropp i bevegelse i bildeboka Känner du Pippi Långstrump?" *Barnboken*, 204-218. <https://doi.org/10.14811/clr.v34i1.34>
- Deleuze, Gilles (2002). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Druker, Elina (2008). *Modernismens bilder: Den moderna bilderboken i Norden*. Göteborg: Makadam förlag.
- Edström, Vivi (2007). *Det svänger om Astrid*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2007
- Hawhee, Debra (2004). *Bodily Arts: Rhetoric and Athletics in Ancient Greece*. Austin: University of Texas Press.
- Heidegger, Martin (1950). "Der Ursprung des Kunstwerkes." *Holzwege*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, ss. 1-74.
- Jewitt, Carey & Gunther Kress (2003). *Multimodal literacy*. New York: Peter Lang.
- Källström, Lisa. *Pippi mellan världar: En begreppsstyrd bildretorisk studie*. Lund: Mediatryck (snart i tryck).
- Lindgren, Astrid (1947). *Känner du Pippi Långstrump?* Stockholm: Rabén & Sjögren, 1947.
- Lindgren, Astrid (2007). *Ur-Pippi*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2007.

DEN KLARA LINJENS KOMIK

Qvarnström, Sofi (2014). "Fiktion som retorik." *Retorisk kritik: Teori och metod i retorisk analys*. Red. Otto Fischer, Patrick Mehrens och Jon Viklund. Ödåkra: Retorikförlaget, ss. 147-176.

Qvarnström, Sofi (2009). *Motståndets berättelser: Elin Wägner, Anna Lenah Elgström, Marika Stiernstedt och första världskriget* Hedemora: Gidlund.