

”Allt i världen hör ihop”

Ritmiska nivåer i barnlyrik av Hellsing och Stark & Bondestam

Lotta Westerlund
Avhandling pro gradu
Magisterprogrammet i nordiska språk och litteraturer
Humanistiska fakulteten
Helsingfors Universitet
Mars 2021



| | | | |
|---|--|---|---|
| Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistiska fakulteten | | Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Magisterprogrammet i nordiska språk och litteraturer | |
| Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Nordisk litteratur | | | |
| Tekijä – Författare – Author Lotta Westerlund | | | |
| Työn nimi – Arbetets titel – Title "Allt i världen hör ihop" – Rytmska nivåer i barnlyrik av Helsing och Stark & Bondestam | | | |
| Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu | | Aika – Datum – Month and year 3/2021 | Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 44 |
| Tiivistelmä – Referat – Abstract | | | |
| <p>Avhandlingen undersöker förhållandet mellan text, bild och musik i barnlyrik, med fokus på rytmik. Forskningsfrågan är "Hur bidrar en förståelse av olika nivåer av rytmik till tolkningen av barnlyriken?". Syftet är att jämföra textens, musikens och bildens rytmer för att kunna visa hur de samarbetar eller motverkar varandra i den rytmiska helheten.</p> <p>Som teoretisk bakgrund används Eva Liljas, Northrop Fryes och Jørgen Fafners olika teorier om rytmikens olika beståndsdelar. Baserat på dessa tre teoretikers texter är det möjligt att analysera tre olika mediers förhållande till varandra. Lilja och Fafner skriver om hur till exempel text och bild skiljer sig som medium på ett strukturellt plan medan Frye skriver om det auditivas versus det visuellas roll i verket som helhet. Dessa teorier tillämpas på de olika materialens olika medium genom att jämföra mönstret av grundläggande faktorer som betoningar och riktningar. Förhållandet mellan text och bild är en gammal klassiker inom barnlitteraturforskningen som gavs uppmärksamhet redan i forskningsgrenens vagna på 1980-talet, men förhållandet mellan text och musik är relativt outforskat. Detta trots att text och sång så gott som alltid hört ihop. Att lägga bilderbokens olika medium bredvid varandra genom rytmiken är någonting som inte gjorts förut, och samtidigt någonting som behandlar barnlyrikens allra mest grundläggande byggstenar.</p> <p>Materialet för undersökningen är tre dikter av Lennart Helsing; "Här dansar Herr Gurka", "Det var så roligt", och "Krakel Spektakel" (1947), och tre dikter ur Ulf Starks och Linda Bondestams <i>Djur som ingen sett utom vi</i> (2016). I analysen av Helsingss dikter ligger fokuset på förhållandet mellan text och musik, och i analysen av <i>Djur som ingen sett utom vi</i> är fokuset på text och bild. Helsingss dikter är gamla klassiker som redan länge forskats i, medan <i>Djur som ingen sett utom vi</i> är bara några år gammal och inte ännu givits så stor uppmärksamhet. Genom att använda dessa två material får undersökningen bredd inte bara i tema utan också i tiden då materialet varit aktuellt.</p> <p>I analysen ser vi hur musiken påverkar textens rytmer och struktur, till exempel då "Herr Gurka" som i originalet är 6 versrader lång blir 8 rader för att passa ihop med musikens struktur. I "Det var så roligt" ser vi exempel på hur musikens rytmiska struktur flyttar på textens prominenser, och i "Krakel Spektakel" diskuteras vilken effekt det har på texten att tas ut ur sitt sammanhang och upplevs i form av en visa istället för dikt. Gemensamt för dessa delar av analysen är att resultaten visar på ett ojämnt förhållande mellan text och musik där musiken påverkar texten men inte tvärtom. Däremot visar analysen av förhållandet mellan text och bild inte på ett ensidigt dominant förhållande. Analysen av text-bildförhållandet i <i>Djur som ingen sett utom vi</i> visar att dessa två medier kan existera betydligt mer jämnt, så att texten kan påverka uppfattningen av bilden lika väl som vice versa. Till skillnad från musiken som flera gånger ändrar materialets grundläggande struktur fungerar bilden mer som ett komplement, eller en riktlinje till hur texten kan läsas. Orsaken till detta kan ligga i att både text och musik är vad Fafner kallar serierytmer, de existerar på en tidsaxel och uppfattas i form av detaljer som tillsammans bildar en helhet. Bilden däremot är en proportionsrytm, någonting som existerar i rummet och uppfattas som helhet först, och sedan i detaljer. Detta motsatsförhållande mellan text och bild gör att de inte konkurrerar lika starkt med varandra, som text och musik, och istället kompletterar varandra. Analysen i sin helhet visar att bilderbokens olika medier kan ha avgörande inflytande över texten på flera olika spännande sätt. Insikten är någonting som jag tror kommer bli allt viktigare i en litteraturmarknad som blir allt mer mångsidig för varje dag som går.</p> | | | |
| Avainsanat – Nyckelord – Keywords Barnlyrik, rytmik, metrik, bilytmik, Lennart Helsing, Ulf Stark, Linda Bondestam | | | |
| Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingfors universitets bibliotek | | | |
| Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information | | | |

Innehåll

| | |
|--|----|
| Introduktion..... | 2 |
| Syfte och forskningsfråga..... | 3 |
| Teori | 3 |
| Lyrik och muntlighet..... | 3 |
| Rytmik, och dess två beståndsdelar..... | 5 |
| Visuell rytmik?..... | 6 |
| Metrik..... | 8 |
| Metod | 10 |
| Material | 11 |
| Tidigare forskning | 13 |
| Herr Gurkas vals och mazurka | 14 |
| En gurkas häpnadsväckande dansförmåga | 15 |
| Den trekantiga gubbens trekantiga versschema | 19 |
| Kusinerna i gardinerna | 23 |
| Att se och höra en gurka..... | 25 |
| Rytm som ingen sett utom vi..... | 26 |
| Den ensamma Quinellan | 28 |
| Eskalopen vid gropen | 32 |
| Den orättvist behandlade Bombomen | 35 |
| Allt i världen – utom jag | 38 |
| Avslutning | 39 |
| Litteraturförteckning | 43 |

Introduktion

I en digitaliserad värld finns det skäl att se över hur vi betraktar förhållandet mellan olika medier. Litteraturen utvecklas – så som den alltid har gjort – till att inkludera nya former och möjligheter. Ljudboken och e-boken är självklara exempel. Speciellt ljudboken är en form av litteratur som är på uppgång i samband med att människor förlitar sig allt mer på streaming-tjänster. Så hur ska en litteraturforskare hantera ljudboken? Ljudboken är inte identisk sin tryckta tvilling, även om texten är densamma. Ljudboken är uppläst av en berättare med ett kön och en dialekt. Uppläsaren väljer hur hen betonar texten och med vilken hastighet hen läser texten. Hela det typografiska upplägget saknas, allting från font och radavstånd till hur tjock hela boken är. Hos mottagaren behandlas också texten i en helt annan del av hjärnan eftersom hen mottar den genom att lyssna istället för genom att läsa. Med detta exempel vill jag belysa det faktum att litteraturforskningen måste ta litteraturens allt mångsidigare former i beaktande i framtiden. Detta gäller all litteratur, men är extra viktigt för barnlitteraturen som alltid varit mer mångsidig än dess vuxna motpart. I flera generationer har barnlitteratur inkluderat olika former av illustrationer och tonsättningar. För att inte tala om att bilderboken innehåller ett implicit element av högläsning då de flesta barn tar in litteratur via en vuxen läsare. I en digitaliserad värld kan en barnbok innehålla videoklipp, bakgrundsmusik, animationer och vem vet vad annat. Hur ska man då behandla ett material med flera olika former av media, alla med sina egna möjligheter och begränsningar?

I mitt arbete har jag analyserat materialet med fokus på rytmiken i texten, musiken och bilden. Arbetet inkluderar dikter av Lennart Hellsing, som står i ett närmast symbiotiskt förhållande till sina tonsättningar, samt dikter ur *Djur som ingen sett utom vi* av Ulf Stark och Linda Bondestam. Just dessa material har jag valt eftersom de båda är fantastiska exempel på barnlyrik med flera olika nivåer av rytm. I analysen av Hellsings dikter kommer alltså förhållandet mellan text och musik att stå i centrum, medan analysen av *Djur som ingen sett utom vi* lägger fokuset på förhållandet mellan text och bild. Med detta som grund vill jag erbjuda insikt i hur just rytmik kan belysa barnlyrikens fantastiskt mångsidiga världar.

Syfte och forskningsfråga

Syftet med detta arbete är att undersöka rytmik i ett material som inkluderar flera olika nivåer av rytmik. Dessa nivåer är text, musik och bild. Med denna analys hoppas jag kunna erbjuda insikt i en mångfald som inte tidigare givits behörig uppmärksamhet. Jag ämnar också visa på hur kunskap om olika konstformer kan utnyttjas inom litteraturvetenskaplig forskning. Min forskningsfråga lyder alltså: Hur bidrar en förståelse av olika nivåer av rytmik till tolkningen av barnlyriken?

Min studie går i traditionen av den tidiga bilderboksforskningen, med fokus på samspelet mellan bokens olika teckensystem (Druker 2). Samtidigt utnyttjar jag samma metod som Druker observerat i modernare forskning, det vill säga att utnyttja boken som mitt material samtidigt som fokus ligger på en teoretisk frågeställning (9). Genom att undersöka rytmikens olika nivåer i två olika material handlar alltså detta arbete om ett ämne som varit aktuellt i den svenska bilderboksforskningen sedan dess uppkomst på 1980-talet, utan att för dess skull frångå det moderna forskningsfältet.

Teori

Lyrisk och muntlighet

Lyriken har sitt ursprung i antikens Grekland. Ordet syftade då på en muntlig konstart, bestående av bunden vers ackompanjerad av en lyra. Lyrisk och poesi har betytt många olika saker beroende på kulturen och tiden de befunnit sig i. Under det nationsbyggande projektet på 1800-talet var den strikt bundna formen absolut central för lyriken, därav Runebergs vackra och medryckande texter om det finska folkets härdighet. Idag tänker vi på lyrik som ett litet häfte fullt av korta texter med djupa, ofta svårförstådda innebörder. Rimmet och den bundna formen som länge var ett avgörande kännetecken på poesi är förpassat till de små verser vi skriver på julklapparna. Det är åtminstone det intrycket man får vid det allra första ögonkastet. När man tittar lite närmare ser man att rimmet, rytmen och den muntliga formen lever kvar i flera olika nya och spännande former. Ordet *lyric* syftar i engelskan på sångtexter, som fortsättningsvis

rimmar och följer mer eller mindre bundna former. Rap-genren baserar sig lika så på rimmande och rytmiska texter. Som en spegel mot rapen finns ”spoken word” som en genre av lyrik som baserar sig på samma sorts muntliga texter, men bland den vita medelklassen istället för det urbana afroamerikanska samhället. Under Joe Bidens installation till USA:s president i januari 2021 uppförde den unga poeten Amanda Gorman hennes egen spoken word-dikt ”The Hill We Climb” som genast fick globalt genomslag. Uttrycket ”it rhymes because it’s true” är helt tydligt fortfarande relevant, trots att den etablerade, skriftliga poesin just nu inte utnyttjar rim särskilt mycket. Det vet marknadsförare, eftersom rimmet och rytmen inte försvunnit någonstans i reklamer och kampanjer.

Förutom de former jag nämnt är rytmen och rimmet fortfarande kännetecknande i en, ofta förbisedd genre, nämligen barnlyriken. Från gamla ramsor och ”nursery rhymes” till Lennart Hellsings nonsensvisor, till Tove Janssons *Hur gick det sen?* och *Vem ska trösta knyttet?*, ända till dagens *Djur som ingen sett utom vi* finns barnlyriken inbakad i litteraturkanon. Barnlyriken är också den till sin natur mest multimodala genren, i och med att till exempel en Hellsingvisa i sin vanligaste form har både text, bild, röst och melodi. Debbie Pullinger uttrycker det väl.

”Poetry is a multimodal art form whose deepest roots lie in the acoustic. This is especially true for children’s poetry, whose primary medium is sound, and whose instrument is the human voice. The immediate implication of this is that it requires us to think about the real reader, as well as the implied reader, and about the voice, body and mind of that reader.” (Pullinger 6)

Lyrikens antika former som muntlig framställning, musikaliska aspekter och bunden form lever kvar i barnlyriken. Det finns många orsaker till detta. Ett litet barn kan inte läsa, så den muntliga formen är nästan ett krav för att kunna kommunicera med barnet. Barn har också kortare koncentrationsförmåga, så lyrikens korta form med tydlig rytm är lättare för det att ta till sig eller memorera. Barn har en vilja till upprepning, så små roliga ramsor tilltalar dem. Språkets rytm och intonationer är också något av det första som barnet lär sig, långt innan det lärt sig att prata själv. Därför publiceras det också fortsättningsvis rimmade dikter för barn. Rytmen är någonting djupt och grundläggande i människan, och kommer alltid att vara en del av människans konstnärliga uttryck.

Rytmik, och dess två beståndsdelar

För att vidare förstå analysramarna behöver vi gå in på vad grundbegreppen egentligen syftar på. Begreppet rytmik är lätt att greppa då det gäller musik eller metrik, men går också att tillämpa på andra former av material. Jag har använt mig av Platons definition på rytmik som ”ordnad rörelse”, med Eva Liljas arbete om riktning i metrik, musik och bild som förebild. Enligt denna definition har rytmiken två olika beståndsdelar, mönstret och tidsförloppet, ordningen och rörelsen. Den betydande skillnaden mellan dessa är ifall konsten intas i en tidsbunden process, så som när man läser en dikt eller hör ett musikstycke, eller om den intas simultant som en helhet, som när man ser en bild. Flera olika teoretiker har observerat detta förhållande.

”Den språkliga koden ger i likhet med musiken ifrån sig sitt innehåll i tidsföljd. Bildens kod är däremot simultan i sin verkan, den är icke-linjär och saknar tidsordning. Den är främst rumsbeskrivande eller spatial.” (Rhedin, *Bilderboken: På väg mot en teori*, 128)

Rhedin definierar skillnaden mellan ordningen och rörelsen som skillnaden mellan det tidsliga och det rumsliga. Ordningen är det spatiala, mönstret, som tas in som en helhet, medan rörelsen är det tidsliga som tas in genom ett tidsförlopp. Lilja ser samma förhållande och lägger dessutom fingret på förhållandet mellan dessa.

”Synsinnets tar först in helheten och fördjupar sig därefter – under tid – i detaljerna. Motsatsen gäller för musik och dikt, som slussas fram bit för bit. Seendet föredrar helheter medan lyssnandet börjar med de korta fraserna. Jag tar in melodislingan under hand och först efteråt kan jag få ihop fraserna till en helhet.” (Lilja, ”Framåtriktning i musiktext och bild” 134)

Lilja tar fasta på hur mottagaren tolkar konsverket framför hen. En bild tolkas i första hand som en helhet och i andra hand som en serie detaljer. Motsatsen gäller för en text eller ett musikstycke. Dessa tas in i första hand som en serie detaljer, och först när sekvensen är avslutad kan helheten träda fram. Detta är inbakat i våra konstformer genom de komplexa mönster av ackord i musiken och versscheman i dikter som gör att ett musikstycke eller en dikt kan få en så effektiv avslutning som möjligt.

När vi definierar rytmik som ordnad rörelse och tillämpar detta på ett multimodalt material, så som barnlyrik med illustration, ser vi en helhet där både bild och text engagerar mottagaren.

Bilden erbjuder först helhet och sedan detaljer, och texten tvärtom. Här ser vi ett rytmiskt förhållande som fungerar på samma sätt som den hermeneutiska cirkeln, genom en konstant rörelse från helhet till detalj. Bild och text verkar baserat på detta ligga i ett sorts samarbetande motsatsförhållande.

Forskningsfältet har redan länge varit medvetna om detta förhållande mellan det visuella och det auditiva i barnboken. Samma förhållande kan också tillämpas på vuxenlyrik utan illustrationer (se till exempel Frye 280), men det är speciellt användbart för att behandla barnlitteratur. Genom att samla både det visuella och det auditiva i materialet under rytmikbegreppet kan båda delarna behandlas med samma verktyg.

Visuell rytmik?

I förra stycket konstaterade vi att bilden tas in av mottagaren först som en helhet och därefter som en serie detaljer. För att vidare kunna diskutera bildens och det visuellas inverkan på rytmiken behöver vi diskutera teori kring detta. Jag använder mig av tre olika teoretiker för att närma mig problematiken, Northrop Frye, Jørgen Fafner, och Eva Lilja. Frye beskriver auditiva och visuella aspekter av dikten som *melos* och *opsis*. Melos, också kallat *babble* eller *charm*, är det auditivt rytmiska inklusive rim, assonans och alliteration. Melos funktion är att agera engagerande på det sätt som vi ser i andra former av auditivt rytmisk konst, till exempel dans eller sång, därav ordet ”charm”. Opsis, också kallat *doodle* eller *riddle*, är dikten som visuellt konstverk, både i den form vi ser dikten på bladet, och de bilder texten framkallar i form av metafor och metonymi. Opsis funktion som ”riddle” är att engagera mental aktivitet. ”the use of an object of sense experience to stimulate a mental activity in connection with it” (Frye 280).

Fafner till skillnad från Frye börjar med att skilja mellan *serieritm* och *proportionsrytm*. Serieritm definieras som den rytm som upplevs i ett förlopp och proportionsrytm som den som upplevs simultant. Vidare delas dessa rytmer in i det auditiva och det optiska, det vill säga den rytm som upplevs genom örat och den som upplevs genom ögat. Som exempel på auditiv serieritm kan tas musik eller poesi, och på optisk serieritm rörliga konstarter som film eller dans. Exempel på auditiv proportionsrytm är korta signaler som trumvirvlar eller order, på optisk proportionsrytm stillastående konst som målningar eller skulpturer (Fafner 18).

Denna uppdelning mellan auditivt och visuellt behandlar i första hand dessa aspekter inom ramarna för en typisk dikt utan illustration. I en barndikt med typisk text och illustration blir däremot uppdelningen konkret på ett helt annat sätt. De visuella aspekterna av texten kvarstår såklart, men illustrationen som en skild lem i diktkonstverket drar onekligen den visuella uppmärksamheten till sig.

Lilja beskriver skillnaderna mellan tidsliga och rumsliga aspekter av rytmen på liknande sätt som Fafner, genom att göra skillnad mellan hur dikten upplevs visuellt versus rytmiskt.

”synsinnets tar först in helheten och fördjupar sig därefter – under tid – i detaljerna. Motsatsen gäller för musik och dikt, som slussas fram bit för bit. Seendet föredrar helheter medan lyssnandet börjar med de korta fraserna. ... men eftersom de slussas fram i tid kan man inte uppfatta helheten förrän man hört den sista tonen i frasen och gestalten är slutet, 'back structured'” (Lilja, 134)

Dessa tre olika syner på auditiv och visuell rytm stöder och kompletterar varandra. Fryes syn på vad som kännetecknar det auditiva sätter fingret på någonting som också Lilja nämner, det engagerande och förtrollande i rytmen. Frye nämner kopplingar till olika former av rytmiska användningar som arbetssånger och vaggvisor, de engagerar genom att ha klara och tydliga rytmer. Lilja nämner ”back structuring”, fenomenet där figuren träder fram först när den är fullständig. Den auditivt rytmiska figuren, vare sig det är en sång eller en dikt, släpper inte mottagaren ur sitt grepp innan figuren är fullständig.

Så vad är det visuella plats i sammanhanget? Frye drar i sin text en koppling mellan det visuella och det konceptuella (280). Resonemanget är alltså att det auditiva engagerar medan det visuella uppmanar till reflektion. Lilja drar liknande slutsatser då hon noterar att upplevelsen av att läsa en dikt ofta beskrivs med rumsliga metaforer som ”Nu kommer vi till andra strofen” eller ”På mitten inträder ett långsammare tempo”. Hon liknar också läsningen av en dikt till att vandra runt i en trädgård och betrakta blommorna längs med stigen (134). Dessa båda teoretiker arbetar med den visuella upplevelsen av själva texten som grund, det vill säga den vuxnes upplevelse av den text hen läser. I min analys kommer jag att diskutera ifall en illustration i en barnbok fungerar på liknande sätt.

Metrik

Metrik är forskningen om språkets och diktens form, rytm och klang. En metrisk analys tar fasta på till exempel diktens betonade och obetonade stavelser för att tydligt kunna se det rytmiska mönstret. Inom de tidsåldrar då en strikt rytmik varit en grundläggande del av rytmiken var såklart denna forskningsgren också en helt grundläggande del av litteraturvetenskapen. Metriken ger verktyg för att kunna uttrycka i ord vad det är som skiljer sonetter, limerickar och alexandriner från varandra. Metriken öppnar också för frågeställningar om rytm och klang, även i synbart orytmska verk som prosa eller fri vers.

Forskningsfältet är bland de äldsta inom litteraturvetenskapen, och har använts i över 2500 år (Lilja, *Svensk metrik*, 19). Metrik idag är inte densamma som antikens, som fungerat som ett regelsystem för den goda dikten. I och med att den fria formen ifrågasatte hur en god dikt skulle se ut var det inte längre möjligt att diktera ett regelverk på samma sätt som tidigare (18). Därför utvecklades metriken till en vetenskap om diktens form och hur den skapar betydelse (Lilja, *Poesiens rytmik*, 11). Under de senaste århundradets sedan den fria formens framfart har intresset för metrik falnat något. Kanske den antika vetenskapen så småningom börjar kännas gammal, då alexandriner och fyrslagsräckor inte förekommer så mycket nuförtiden. Det finns däremot flera olika anledningar att inte förkasta dessa kunskaper. Som jag nämnde i början finns det flera olika konstarter som går tillbaka till lyrikens ursprung. Sångtexter, raptexter, spoken word och barnlyrik visar att den rytmiska formen är någonting som inte lämnar oss i första taget.

Anledningen att metriken hängt med litteraturen så länge som den har är kanske för att metriken studerar rytmiken; någonting inneboende i människan. Flera olika forskare har skrivit om kopplingen mellan rytmik i litteratur och kroppens naturliga rytmik, alltså *biorytmerna*.

”I think of metre as a system enshrined in a particular culture that has arisen because of its power to elicit and finesse something basic to human movement and perception. That basic human propensity is rhythm, the principle of alteration – of tension and relaxation – that governs such muscular activity as breathing and walking.” (Attridge, 122)

Rytmens närvaro i den mänskliga upplevelsen ger människorna en förmåga att känna igen och urskilja rytmer omkring sig. Innan ett litet barn lär sig tala har det redan lärt sig språkets och konversationens rytmer. Forskning har också visat att det kan urskilja små variationer i komplexa rytmiska folkdanser, oberoende barnets ursprung (Eagelton, 135). Metriken ger

litteraturvetenskapen verktyg för att forska i hur människans inneboende tendens till rytm ger sig till uttryck i konsten och litteraturen.

Den metriska analysen i avhandlingen utgår från Eva Liljas modell. Lilja analyserar metrikerna i dikter som en form av rörelse; jamben som stigande rörelse leder texten framåt medan trokén som fallande rörelse strävar bakåt. Ambifracken rör sig inte åt någotdera hållet eftersom den balanserar kring sig själv ("Framåtriktning i musiktext och bild" 132). Modellen går att tillämpa inte bara på dikt utan också bild och musik eftersom den baserar sig på en analys av riktning. Inom musiken analyseras rytmiken på ett motsvarande sätt som dikten. Inom bildkonsten baserar sig analysen på olika former av bildkomposition.

En metrisk analys av en dikt baserar sig på textens betoningar. En enhet bestående av en eller flera stavelser kallas i metrikerna för *takt*. Olika former av takter har namn enligt hur de betonas. De tvåstaviga takterna kallas *jamb* och *troké*. I jamben är den första stavelsen obetonad (betecknas oO) och i trokén tvärtom (Oo). De trestaviga takterna kallas *daktyl*, *anapest* och *ambifrack*. Daktylen har en betonad stavelse följt av två obetonade (Ooo), anapesten har två obetonade följt av en betonad (ooO), och ambifracken har en betonad stavelse i mitten med en obetonad på var sida (oOo). Betonad stavelse kallas också för *prominens*. För att analysera metrikerna i en dikt tar man fram ett *versschema* som demonstrerar mönstret stavelserna och prominenserna bildar. En schemalagd paus i versschemats rader kallas för *cesur*.

I min analys kommer jag delvis att behandla rytmik i både metrisk och musikalisk betydelse genom att jämföra rytmiken i en dikt tillsammans med rytmiken i den tonsatta versionen av densamma. Kombinationen av två olika nivåer av rytmik kallas *birytmik*. För att kunna behandla musikalisk rytm behöver jag presentera några grundläggande aspekter av musikteori. Den västerländska musiktraditionens rytmik baserar sig på indelningen av musiken i *takter*, det vill säga enheter bestående av ett fast antal *slag* varav en eller två är betonade. Antalet slag och betoningar fastställs i *taktarten*. Dessa slag fungerar också matematiskt så att ett fjärdedelsslag motsvara två åttondelsslag, fyra sextondelsslag och så vidare. Den vanligaste taktarten i västerländsk musik kallas för 4/4-takt. I denna taktart finns fyra fjärdedelsslag varav det första är betonat. Inom analysen kommer jag också att arbeta med bland annat 3/4-takt och 6/8-takt. 3/4-takten är mest känd som takten som valsen dansas i och har tre fjärdedelsslag varav det första är betonat. 6/8-takten har sex åttondelsslag varav det första och det fjärde är betonat. Notera att begreppet takt används inom både metrik och musik. Skillnaden mellan dessa är att

den musikaliska takten är regelbunden och sällan skiftar medan takten i metriken är fri att varieras betydligt mer.

| | | | |
|-------------------------|--------|---------------|---------|
| Musik (3/4-takt) | o | O o o | O o o |
| Versschema | Oo | o o Oo | O o |
| Text | Trygga | -re kan ingen | Va - ra |

Uppställning 1. Exempel på birytmik i psalm 390 (i finlandssvenska psalmboken), "Tryggare kan ingen vara", enligt musikens taktindelning.

Uppställningen demonstrerar skillnaden mellan den metriska och den musikaliska takten. Exemplet är tagen ur den klassiska psalmen "Tryggare kan ingen vara" där motsättningen mellan versschemat och musikens betoningar gör att en "-re" i "tryggare" lätt blir betonat. Den lilla betoningen har skapat många missförstånd då texten i misstag blivit "trygga räkan ingen vara". Psalmtexten är i uppställningen indelad i celler enligt musikens takter. Den första raden visar slag och betoningar i musiken, den andra stavelser och prominenser i versschemat, och den tredje diktens text. Notera att texten och musiken börjar på en upptakt, alltså ett inledande fragment av en takt vars funktion är att leda in till den första hela takten. Med dessa principer som grund kommer jag att diskutera de rytmiska elementen av mitt material.

Metod

För att hantera rytmik inom tre olika konstarter parallellt behöver jag fastställa en gemensam faktor inom alla dessa, som jag sedan kan jämföra. Denna faktor är betoningar. Att betona någonting definieras i Svenska Akademiens ordlista som att 1) lägga fonetiskt tryck på eller att 2) understryka någonting. Inom litteraturvetenskapen finns till exempel "foregrounding" som ett sätt att diskutera betoningar inom ett litterärt verk. En betonad stavelse inom metriken kallas för en prominens, och är en av de mest grundläggande byggstenarna i vetenskapen. Betoningar inom musiken är regelbundna och fastslagna i taktarten. Vanligtvis är taktens första slag starkast betonat. Vissa ställen inom musiken kan också markeras i tonbilden som speciellt betonade. Inom bildkompositionen räknar jag betoningar som objekt som komposition eller färgsättning lägger speciell vikt vid. Konceptet betoning är alltså någonting gemensamt för alla de aktuella konstarterna. Med betoningarna som utgångspunkt kan jag jämföra rytmikens olika nivåer i ett multimodalt verk.

Ett annat väldigt användbart koncept inom rytmiken är riktning, som också Lilja använder sig mycket av. En definition av rytm som ordnad rörelse innehåller till sin natur att rytmen har en riktning. Rytms riktning tolkar Lilja genom att se på till exempel versfoten, en jamb som lägger prominensen mot slutet har en naturlig riktning framåt, medan en troké vill sakta in och stanna upp. Musikens rytmer fungerar på liknande sätt. Inom musiken finns också sätt att genom melodierna locka musiken framåt. Inom bildkonsten finns olika sätt att genom bildens komposition styra hur betraktarens öga rör sig över scenen. Läsningen av en text äger en egen riktning i och med att vi i de flesta västerländska skriftspråk läser från vänster till höger. Det skapar den underliggande associationen att vänsterut betecknar bakåt och högerut framåt.

Genom att betrakta dessa olika fenomen enskilt och tillsammans vill jag undersöka hur rytmernas olika nivåer fungerar och samverkar.

Material

Materialet för denna studie består av tre dikter ur Lennart Hellsings produktion, samt tre dikter ur *Djur som ingen sett utom vi* av Ulf Stark och Linda Bondestam. Hellsingdikterna i fråga är ”Här dansar Herr Gurka”, ”Det var så roligt” och ”Krakel Spektakel”. Dessa tre är bland de allra mest kända av Hellsings dikter. Idag är de kända barnkammarvisor enligt Knut Brodins tonsättning. Krakel Spektakels skapare Lennart Helsing hör till den svenskspråkiga barnlitteraturens allra viktigaste tongivare. Från debuten år 1945 ända till sin död år 2015 gav Helsing ut flera tiotals böcker, diktsamlingar, och sångböcker. Hans verk har sedan dess etablerat sig och fått ett eget liv i den svenska folksjälen, då varje barn som vuxit upp i ett svenskt hem de senaste 50 åren känner till Krakel Spektakel och Herr Gurka. Hellsings dikter var ofta roliga, rimmade och rytmiska ”nonsensdikter”. Fokuset i hans dikter ligger i att ha roligt med språket och konsten, snarare än att agera öppet fostrande. Eller som Helsing själv uttryckte det i *Tankar om barnlitteraturen*: ”All pedagogisk konst är dålig konst – och all god konst är pedagogisk” (17).

Som en arvtagare till Lennart Helsing kommer Ulf Stark in på scenen. Också Stark hann ge ut en ansevärd mängd vackra och underbara bilderböcker mellan debuten år 1965 och fram till sin död år 2017. Liksom Helsing vann han en lång rad utmärkelser för sina böcker, bland annat Nils Holgersson-plaketten år 1988, Astrid Lindgren-priset år 1993, och Snöbollen – årets svenska bilderbok år 2016. Just Snöbollen vann stark tillsammans med Linda Bondestam för *Djur som ingen sett utom vi* med prismotiveringen:

Djur som ingen sett utom vi är en bilderbok som rymmer stoff för både barn och vuxna att återkomma till och fundera över, länge. Linda Bondestams suggestiva och skarpa bilder av osedda inre djur och den underfundiga, filosofiska och ibland melankoliska poesin av Ulf Stark följer varandra kongenialt. Läsarna känner igen sig själva och varandra i de fantastiska djuren, tryggt ledsagade och förkovrade av Bondestams och Starks kunnande och värme”

Stark och Bondestam samarbetade vid flera tillfällen. Utöver *Djur som ingen sett utom vi* finns också båda deras namn på bland annat *Diktatorn* (2010), *Allt det här* (2012), och *Min egen lilla liten* (2014). I Starks författarporträtt på förlaget Schildts & Söderströms hemsida har Stark själv skrivit: ”Varför vill då jag som brukar komma ut med mina böcker i Sverige göra en bok i Finland? För att jag är så GLAD att få göra en bok med Linda Bondestam!”. Starks och Bondestams samarbete är ett utmärkt exempel på nordiskt kultursamarbete, vilket uppmärksammades då *Djur som ingen sett utom vi* vann nordiska rådets barn- och ungdomslitteraturpris år 2017.

Djur som ingen sett utom vi är en diktsamling om 27 olika fantasidjur. I samlingen finns djur av alla slag, från alla jordens hörn, både stora och små. Dikterna handlar om deras liv, om den dramatiska Bipolaren, ressjuka Nomadinen och ensamma Quinellan. Illustrationerna visar djuren i sin naturliga miljö, ibland långt ute i vildmarken, ibland i samhällets utkanter, och ibland mitt i stan. Mellan pärmarna ryms humor, värme, sorg och förundran. Diktverket har kallats ”en kommande klassiker där apokalyptiska ökenlandskap tecknas, en antropocen där människan reducerats till underordnade spår – hon bereds minimalt utrymme och förekommer iklädd tigerdräkt intakt med öron – allmedan djuren axlar tillvarons dimensioner mönstergillt.” (Österlund, 38)

Linda Bondestam som finns att tacka för de vackra och unika fantasiporträtten i *Djur som ingen sett utom vi* har även hon fått sin beskärda del uppmärksamhet. Förutom att ha illustrerat en mängd uppmärksammade barnböcker tillsammans med olika författare har hon också givit ut några böcker själv. Den senaste av dem är *Mitt bottenliv* som nominerades till Augustpriset år 2020 och nordiska rådets barn- och ungdomslitteraturpris år 2021.

Gemensamt för Hellsings verk och *Djur som ingen sett utom vi* är hur de till fullo utnyttjar möjligheten att samarbeta över konstarnas gränser. Hellsing arbetade tillsammans med illustratörer och tonsättare för att publicera ett så mångsidigt givande verk som möjligt. Stark och Bondestam hade redan flera års erfarenhet av att arbeta tillsammans när arbetet med *Djur*

som ingen sett utom vi påbörjades. Hellsings dikter är redan klassiker, Starks och Bondestams diktverk har bara några år på nacken men är på god väg. Tillsammans är de en utmärkt startpunkt för att forska i barnlyrikens mångsidighet.

Tidigare forskning

Ulf Starks produktion har inte tillägnats någon betydande mängd forskning ännu, trots att han skrivit stora mängder god barnlitteratur och vunnit åtskilliga priser. I och med Starks bortgång år 2017 kommer detta förhoppningsvis att åtgärdas inom de kommande åren. Bondestam har förutom sina illustrationer även givit ut egna barnböcker. Av dem har speciellt *Min bottenvärld* uppmärksammats för sina ekokritiska inslag.

Om rytmik i Hellsings texter finns rikligt med forskning, så även om hans bildvärldar, både inom texten och i illustrationerna. Allmänt accepterat är att rytmiken i Hellsings texter överträffar ordens semantiska betydelse, eller som Hollsten uttryckte det, ”rimmet innebär inte alltid reson” (139). En mycket givande analys av det karnevalska, det humoristiska och frigjorda i Hellsings texter, erbjuds av Vivi Edström i ”Konst skall krasa mellan tänderna” (18). Edström visar hur Hellsing parodierar och degraderar den etablerade kulturen genom absurda och frigjorda språklekar. ”Här blandas rimligt och orimligt, stort blir smått och smått blir stort i en perspektivväxling som ger en känsla av absolut frihet” (23).

Det karnevalska skrattet i Hellsings texter visar på spår av den genuint muntliga kulturen som lever vidare i barnlitteraturen. Hellsings kopplingar specifikt till denna muntliga kultur undersöks närmare hos Inger Nilsson i ”Lennart Hellsings versberättande” (1996). Nilsson noterar det naturliga i att dikter ämnade för barn skulle ha genuint muntliga drag, eftersom de oftast överförs från text till mottagare, alltså barnet, genom en högläsare. Detta visar på en tydlig division mellan barnet och den tryckta texten, något som är väldigt intressant i relation till detta arbete. Speciellt givande är även Nilssons diskussion om tempusformer i Hellsings dikter, och hur dessa hör hemma i muntlig tradition. Nilsson observerar att vissa av Hellsings dikter är skrivna i presensform, istället för en typisk preteritumform. Nilsson tolkar presensformen som ”konferencierens, bildvisarens självklara anpassning till bilderboksmediet” (182). Argumentationen ställer intressanta frågor om tempusformens plats som en del av högläsningen. Som Ulla Rhedin observerar i ”Bilderbokens hemligheter” så existerar illustrationen alltid i en påstående presensform, alltså som ett konstaterande av ett här och nu (176). Även Rhedins diskussioner om illustrationerna av Hellsings dikter är väldigt intressanta

i förhållande till de frågor som ställs i den här avhandlingen. Hellsings nonsensvärldar går att tolka på många olika sätt, vilket leder till att illustratören blir tvungen att göra stora val i sin illustration.

Den mest ingående analysen av det muntliga och musikaliska i Hellsings språkvärld erbjuds av Inger Nilsson i hennes avhandling ”Krakel Spektakel, hör hur det låter!”. Här finns analyser av Hellsings tonsatta dikter som inte underskattar musikens inverkan på receptionen. Nilsson tar upp både Hellsings metrik och dikternas och musikens samspel. Dock kombinerar hon inte dessa, då den musikaliska analysen utgår mer ifrån analyser av tongångar och harmoni än rytmik.

Vad jag vill göra i denna avhandling är att fortsätta på denna forskningstradition och erbjuda ett nytt perspektiv på vad som sker i mötet mellan de olika rytmiska nivåer som tidigare har diskuterats. I min analys kommer jag att gå in på dikterna som både visuellt och auditivt material, samt demonstrera samband mellan metrisk och musikalisk rytmik. Analysen kan komma att utgöra ett nytt sätt att se på tonsatt lyrik, också utanför det barnlitterära fältet.

Herr Gurkas vals och mazurka

”Vad innebär själva mötet mellan text och musik? Tvingas någon part till underkastelse? Upplever man t.ex. att musikens taktindelning gör våld på textens metriska strukturer eller sker det ett samspel?” (Nilsson, *Krakel Spektakel, hör hur det låter!*” 230)

Kopplingen mellan text, bild, högläsning och musik i barnlitteraturen är så självklar att man nästan ser förbi den helt. Men kan en text som läses högt eller sjungs analyseras på samma sätt som en text som läses tyst? Det är några av de frågor som den här avhandlingen går in på.

Syftet med följande analys är att undersöka rytmiken i Hellsings dikters olika beståndsdelar sida vid sida. Specifikt berör analysen texten, musiken och illustrationen. Utgångspunkten är att dessa olika aspekter av helheten erbjuder olika former av rytmik som samarbetar och kombineras för att skapa en komplex multirytmik. Hellsings dikter passar speciellt bra för en dylik studie i och med att de olika aspekterna av helheten, speciellt tonsättningen, blivit så självklara för varje läsare som vuxit upp i Sverige eller Svenskfinland under de senaste dryga femtio åren. Då man läser ”Krakel Spektakel” är det i det närmaste omöjligt att inte höra

melodin klinga i bakhuvudet. Ändå har det inte erbjudits särskilt många analyser som tar detta i beaktande. Förhoppningsvis kan denna avhandling bidra till att tillrättalägga det.

En gurkas häpnadsväckande dansförmåga

Den första och en av de mest kända dikter jag tar upp är ”Här dansar Herr Gurka”. Jag kommer att diskutera både originalversionen som publicerades i *Nyfiken i en strut* år 1947 och den nyare versionen i samlingsverket *Lappricka Papprika* från år 1999. Jag inleder med att se på den nyare versionen i kombination med tonsättningen av Knut Brodin.

Här Dansar Herr Gurka

Här dansar Herr Gurka
både vals och mazurka.
Grön är Herr Gurka
grön är hans bror,
båda har strumpor
ingen har skor.

I tonsättningen är strukturen något ändrad eftersom den ursprungliga formen med 6 versrader inte passar i musikform. Barnvisor är traditionellt väldigt enkla och regelbundna, därför är det få visor där texten inte passar in i detta strikta mönster. För att få ”Herr Gurka” att anpassa sig till detta har Brodin valt att upprepa de två första versraderna så att det totala antalet rader blir åtta. Om vi betraktar versschemat blir det tydligt varför han valt just så.

| Text i tonsättningen | Versschema |
|------------------------|------------|
| Här dansar Herr Gurka | oOo oOo |
| både vals och mazurka. | ooO ooOo |
| Här dansar Herr Gurka | oOo oOo |
| både vals och mazurka. | ooO ooOo |
| Grön är Herr Gurka | Oo oOo |

| | |
|--------------------|--------|
| grön är hans bror, | Oo oO |
| båda har strumpor | Oo oOo |
| ingen har skor. | Oo oO |

Uppställning 2. Text och versschema i den tonsatta versionen av "Här dansar Herr Gurka"

I versschemat ser man hur de fyra sista versraderna upprepar samma versschema, alltså var det naturligt att upprepa de två första raderna i tonsättningen så att resultatet är två likvärdiga delar. Med dessa två delar är det sedan lätt att skapa en visa med en A- och en B-del, så som är naturligt för musiken.

Vidare finns det ett fascinerande fenomen som sker i visans första del. Visan går i $\frac{3}{4}$ -taktart, det vill säga tre slag per takt med betoningen på det första slaget i takten. $\frac{3}{4}$ -taktart är också känt för att vara den takt som vals dansas i. I dikten nämns både vals och mazurka. Mazurka är en polsk folkdans som också dansas i $\frac{3}{4}$, skillnaden mellan valstakt och mazurkatakt är att mazurkan har betoningen på det andra slaget i takten istället för det första. Om man betraktar var versschemats betoningar landar i musikens takter ser man att de i A-delen landar huvudsakligen på det andra slaget och i B-delen på det första.

| | | | | |
|---------------|-------------|-------------|------------------|--------|
| Musik | O o o | O o o | O o o | O o o |
| Schema | o O o | o O o | o o O o o | O o |
| Text | Här dan sar | Herr Gur ka | Både vals och ma | Zur ka |

Uppställning 3. Birytmik i "Här dansar Herr Gurka" enligt musikens taktindelning.

Uppställningen visar motsättningen mellan musikens och textens betoningar i de två första verserna. Trots att sången går i prydlig valstakt kombinerar texten både vals och mazurka genom textens betoningar. Medan musiken betonar som en vals med tyngden på det första slaget betonar texten det andra slaget i texten, alltså som en mazurka. Då sången sjungs blir musikens betoningar lätt dominanta så att texten blir betonad enligt musikens mönster istället för sitt eget. I värsta fall kan fenomenet leda till "trygga räkna"-problemet. Nilsson observerar att tonsättningens två första takter upprepar samma tonföljd som finns i Chopins Mazurka opus 7 B-dur där betoningen naturligtvis ligger på andra slaget. "Melodirytmen speglar det som dikten beskriver på det semantiska planet" ("Krakel Spektakel, hör hur det låter!" 238). Birytmiken sker huvudsakligen på första och andra raden. Efter andra raden går texten över till

att betona på taktens första slag liksom i valsens. Den lilla musikaliska gåtan för oss över från diskussionen av det rytmiska och dansande, till det visuella och textuella.

”Här dansar Herr Gurka” finns i flera olika versioner i olika utgåvor. Den version av dikten som presenteras i *Lappricka Papprika* är prydligt indelad i meningar och satser, frånskilda med punkter och kommatecken. Om man ser på dessa blir diktens indelning tre satser av två verser var;

Här dansar Herr Gurka
både vals och mazurka.

Grön är Herr Gurka
grön är hans bror,

Båda har strumpor
ingen har skor.

Men denna indelning stämmer inte överens med rimschemat. Dikten följer en AAABBB-struktur i slutrimmen, som klyver dikten rakt av på hälften istället för att dela den i tre.

Här dansar Herr Gurka
både vals och mazurka.
Grön är Herr Gurka

grön är hans bror,
Båda har strumpor
ingen har skor.

Den här motsättningen skapar en konflikt, skall man läsa dikten i två eller tre strofer? Ifall man läser i tre fungerar inte rimschemat och i två delas en mening på mitten. I både *Nyfiken i en strut* och *Lappricka Papprika* finns dikten presenterad som en enda strof utan radindelningar, och pekar därför inte genast på det ena eller det andra sättet att läsa. Däremot innehåller inte *Nyfiken i en strut* de skiljetecken och versaler som förekommer i *Lappricka Papprika*. I originalet finns endast en inledande versal och en avslutande punkt. Man kunde därför argumentera för att den visuella presentationen av dikten i *Lappricka Papprika* uppmanar

läsaren att läsa dikten i tredelad form, medan presentationen i *Nyfiken i en strut* uppmanar till att läsa dikten som en enda helhet. Notera dock att båda dessa läsesätt tillhör den visuella sfären, då de avgörs av visuella faktorer. Den trestrofiga läsningen av dikten är den som sker då dikten upplevs visuellt i form av den tryckta texten på pappret. Då man upplever dikten auditivt, som i en uppläsning, utan att se texten på pappret blir det rimschemat som avgör. I denna form blir den tvåstrofiga versionen dominant.

Att analysera de visuella aspekterna av själva texten är det typiska sättet att använda sig av uppdelningen melos och opsis enligt Fryes modell. Då jag använder mig av denna modell för att analysera barnlitteratur är det naturligt att också illustrationen analyseras som en del av diktens visuella sida. För att effektivt göra detta vill jag analysera illustrationerna av "Här dansar Herr Gurka" i samma upplagor som jag hittills arbetat med, *Nyfiken i en strut*, illustrerad av Stig Lindberg, och *Lappricka Papprika*, illustrerad av Poul Ströyer.

I *Nyfiken i en strut* tar dikt och illustration upp ett helt uppslag, med texten och en liten bild av två gurkor vid en skoaffär på vänster sida och på höger en heltäckande bild av Herr Gurkas danskväll. På bilden dansar herr Gurka med en vanlig dam iklädd rosa klänning. Vid ett bord bredvid sitter hans bror med en stor drink och stora randiga strumpor, lika som herr Gurka. På bilden syns också hela danssalongen med små detaljer som tavlor på väggarna och en blomma i hörnet. Längre bak i rummet sitter en pianist och ser förundrat på grönsaksdansen medan han spelar. I dörren står en servitör och en ordningsvakt och tittar lika förvånat på gurkorna. Hela scenen berättar om hur absurt det skulle vara ifall en gurka kunde dansa.

Lindbergs illustration presenterar Herr Gurka och hans bror som antropomorfiserade grönsaker som shopper skor och chockerar stadens ordningsvakter med att besöka salonger och dansa med damer. Poul Ströyers illustration skiljer sig från originalet med ett mer minimalistiskt grepp. På bilden syns Herr Gurka och hans bror som ansiktslösa gurkor mot en vit bakgrund. Herr Gurka dansar i förgrunden medan hans bror ackompanjerar på dragspel. Till skillnad från Lindbergs illustration försöker Ströyers inte förklara dikten, utan endast beskriva.

Dessa två versioner av samma dikt demonstrerar två olika sätt att hantera Hellsings nonsensdiktning. Ströyers illustration hör till de bilder som enligt Rhedin i *Bilderbokens hemligheter* skulle karakteriseras som "anekdotiska" (178). Bilden tolkar Hellsings text bokstavligt och inkluderar inte mycket annat än det som texten bjuder på. Lindbergs illustration bjuder däremot på en helt egen tolkning av texten. I hans version finns inte bara det som Helsing skrivit utan en hel liten värld runtomkring det. Bilden expanderar situationen i vilken

dikten utspelar sig och tidsrymden i vilken den existerar. Genom att inkludera den lilla bilden av gurkorna vid skoaffären skapar Lindbergs illustration en tidsaxel i en text skriven helt i presens. Den lilla värld han ritat kring Hellsings text skapar sammanhang i en nonsensdikt.

Då vi nu analyserar de visuella aspekterna av Hellsings dikt kan vi observera något fascinerande, som också Rhedin påpekat, ”Om nu texten enligt detta resonemang kan anses höra hemma i den högra hjärnhalvans språk och upplevelser av helheter och klanger, så fyller bilderna (som ju normalt hör hemma i höger hjärnhalva) funktionen att förklara texten på ett analytiskt, logiskt, verbalspråkligt definierande sätt” (179). Här återkommer vi till frågan om melos och opsis. Rhedin observerar samma förhållande mellan bild och text som Frye beskriver i sin uppställning mellan det engagerande och förtrollande rytmiska melos, och det kognitivt stimulerande opsis. Textens funktion blir den kreativa och bildens funktion den logiska. Ströyer väljer att bekräfta texten utan att fråga sig hur det kommer sig att en gurka kan dansa, medan Lindberg gör det motsatta. Han anstränger sig istället för att placera texten in i den konkreta världen, samtidigt som han understryker dess omöjlighet.

De olika versionerna av ”Här dansar Herr Gurka” visar hur aspekter utanför själva språket kan påverka dikten. Tonsättningen projicerar musikens regler på diktens struktur och rytmik, visuella framställningar påverkar hur diktens struktur tolkas och illustrationerna har makten att bekräfta eller ifrågasätta dikten. Detta är grundprincipen som demonstrerar hur barnlyrikens olika nivåer påverkar dess helhetsintryck. För att gå vidare i analysen vill jag titta närmare på vilken effekt musikens rytmer har på textens riktningar.

Den trekantiga gubbens trekantiga versschema

Eva Lilja skriver i ”Framåtriktning i musikttext och bild” om riktning och balans som krafter som samverkar för att binda ihop en dikt. Som exempel använder hon versfötter som jamben och trokén för att illustrera riktning, och den jämna foten ambifrack för att illustrera balans. I min analys av ”Det var så roligt” vill jag undersöka hur musikens rytmer påverkar dessa riktningar.

Hellsing ”Det var så roligt” är en dikt i fyra strofer på fyra versrader var. Versraderna varierar mellan 10 och 9 stavelser var, i bunden form. I denna analys kommer jag huvudsakligen att arbeta med diktens två första strofer.

Det var så roligt jag måste skratta
det kom en trekantig gubbe in.
Han hade träskor och näverjacka
och hatten kantad av korvaskinn.

Han satte sig på en pall i köket
och drog ur fickan sitt munspel opp
och börja spela så allting dansa
med skrim och skrammel och tjo och hopp.

Det var så roligt jag måste skratta
det gick en spelande gubbe ut
och allting dansade bort med honom
så hela köket blev tomt till slut

Det var så länge sen som det hände
men jag blev sittande där jag var:
Först blev jag morfar, så blev jag farfar,
så blev jag farfarfars farfars far.

“Det var så roligt” tonsattes lika som “Herr Gurka” av Knut Brodin och publicerades i *Nyfiken i en strut* år 1947. Sången byter mellan $\frac{3}{4}$ -taktart, alltså valstakt i likhet med ”Herr Gurka”, och $\frac{6}{8}$ -taktart. Det roliga i tonsättningen är att Brodin betonat olika i strof 1 och 3, och i 2 och 4, och därmed skapat en ABAB-struktur mellan stroferna istället för en enkel med fyra likadana sångverser. Strukturen gör sången “kortare” eftersom den nu är bara två verser lång, istället för fyra.

Versschemat i dikten torde kunna illustreras så här:

oOo Oo oOo Oo
oOo Oo oOo O
oOo Oo oOo Oo
oOo Oo oOo O

Vad vi ser är alltså en regelbunden rytmisk form bestående av ambifracker och trokéer. Strofen delar naturligt in sig själv i två delar genom att upprepa mönstret med 10 och 9 stavelser. I diktens första strof understryks detta också med hjälp av skiljetecknen. Strofen knyts samman av rimschemat ABAB så att det slutliga gestalttrycket landar på strofens sista stavelse.

Det som naturligt sker i talet, och som understryks ännu tydligare i tonsättningen, är att versradens andra takt blir betydligt starkare betonad än den första. Frasfokuset landar på orden "roligt" och "skratta" och glider naturligt förbi de mindre viktiga "var och "måste". Om vi tar dessa bittryck i betraktande blir mönstret "oOo Oo oOo Oo". Lilja argumenterar för att ambifracken naturligt är en versfot som balanserar och inte rör sig någonstans, medan trokén strävar bakåt (Lilja, "Framåtriktning i musiktext och bild" 132). Då dessa två kombineras och binds ihop av att frasfokuset ligger på trokén blir effekten att ambifracken rör sig framåt mot trokén.

I det här skedet vill jag ta upp den tonsatta versionen av dikten eftersom den avsevärt bidrar till förståelsen av versschemat. Tonsättningen relaterar till versschemat eftersom en takt i musiken vanligtvis har bara en betonad stavelse, och i den taktart som Brodin valt är det det första slaget i takten. I den första versens rytm faller denna betoning på trokéns första stavelse, och ambifracken agerar upptakt.

| | | | | | |
|---------------|------------|---------|-----------|----------|------------|
| Musik | oOo | Oo | oOo | Oo | oOo |
| Text | det var så | Ro-ligt | jag måste | Skrat-ta | det kom en |
| Schema | oOo | Oo | oOo | Oo | oOo |

Uppställning 4. Text och versschema i början av "Det var så roligt". Fetstil betecknar frasfokus. Cellindelning enligt musikens takter.

Eftersom valstaktens betoning landar på det första slaget men versschemats starkaste betoning landar mitt i figuren skärs figuren av på mitten av taktstreck. Detta streck hörs inte i själva musiken, det är ett teoretiskt verktyg för att förstå rytmen, men det demonstrerar ambifrackens funktion som upptakt, som rampen som samlar fart inför betoningen. Notera att jag i uppställningen tog med andra versradens första ambifrack. Detta beror på att en upptakt kan befinna sig i den föregående frasens sista takt, endast åtskild av en paus eller av att en grammatikalisk enhet tar slut och en annan tar vid, som här. Det är också för att demonstrera hur versfoten och musikens rytm skapar den dansande känsla som för oss vidare till nästa fras.

De två första versraderna läses och sjunges med ett visst "flow". Figuren sluts vid andra versradens sista stavelse "in", där mönstret för en liten stund avbryts och ger både en sångare

och en läsare en liten ”andningspaus”, innan dansen tar vid igen. Mönstret är däremot inte fullständigt ännu. Versschemat och rytmen upprepas en gång till för att sluta strofen, och det som slutligen markerar ändpunkten är rimmet in-skinn. För att strofen ska slutas krävs att rimschemats och rymschemats avslutande stavelser ska landa på samma ställe. Först då inträder gestalttrycket som lockar läsaren att betrakta strofen som en helhet.

Brodin har valt att skriva musiken så att stroforna, trots att de följer samma rytm och rimschema, byter från den fasta valstakten till en mera “gungande” 6/8-takt. Verserna i musiken följer en sorts ABAB-struktur som skapar illusionen att texten är kortare än vad den är, eftersom den nu upprepar samma mönster bara två gånger, istället för fyra. Lustigt nog blir texten samtidigt längre. Bytet från 3/4-takten till 6/8-takten betyder att samma mängd prominenser ska fördelas på ett fördubblat antal slag. Valstakten har bara ett betonat slag av tre, 6/8-takten har ett huvudsakligt betonat slag och ett med “bitryck”, av totalt sex slag. Då det i andra strofen finns dubbelt så många slag som i första men fortsättningsvis bara ett huvudsakligt betonat slag blir texten mer utdragen för att fylla ut slagen mellan prominenserna.

Genom att variera rytmiken på detta sätt har Brodin även påverkat var frasfokuset landar i rimschemat. I den första strofen är fokuset som sagt på versradens andra och fjärde prominens. I den andra versraden skiftar rytmiken så att fokuset hamnar på den första och den tredje prominensen.

| | |
|---|--|
| Det var så roligt jag måste skratta det kom en trekantig gubbe in Han hade träskor och näver jacka och hatten kantad av korvask inn | oOo Oo oOo Oo oOo Oo oOo O oOo Oo oOo Oo oOo Oo oOo O |
| Han satte sig på en pall i köket Och drog ur fickan sitt munspel opp och börja spela så allting dansa med skrim och skrammel och tjo och hopp | oOo 0oo Oo 0o oOo 0oo Oo 0 oOo 0oo Oo 0o oOo 0oo Oo O |

Uppställning 5. Text och schema i första och andra strofen. Fetstil betecknar frasfokus.

För att återgå till ambifracken kan vi konstatera att samma figur som i första versraden fungerade som ramp fram till trokén nu står stadigt med prominensen som mittpunkt. Schemats andra ambifrack försvinner då figurens första obetonade slag istället landar i schemats andra

versfot och bildar en daktyl, därmed har den andra strofen bara en ambifrack till skillnad från den första. Visan demonstrerar tydligt vilken inverkan musiken kan ha på diktens rytmik.

Kusinerna i gardinerna

Sist men inte minst beger vi oss in på den kanske mest kända av alla Hellsings visor, nämligen Krakel Spektakel. I denna lilla snutt som varje barn i Sverige och Svenskfinland känner till finns flera olika exempel på dynamisk rytm som kraften som knyter ihop dikten till en helhet.

| Text | Versschema | Rimfläta med inrim |
|---------------------|------------|--------------------|
| Krakel Spektakel | Oo oOo | AA |
| Kusin Vitamin | oO ooO | BB |
| Hängde och Slängde | Oo oOo | CC |
| I en gardin: | O ooO | BB |
| För hej och hå | oO oO | D |
| i gardinen den blå! | ooO ooO | D |
| Krakel spektakel | Oo oOo | AA |
| Vad tänker du på? | oO ooO | D |

Uppställning 6. Text, versschema och rimfläta i "Krakel Spektakel". Dubbel versal markerar inrim.

Dikten i sin originalform ser rätt så invecklad ut med ett antal olika versfötter om vartannat. Rimflätningen innehåller både slut- och inrim så att versraderna rimmar både med sig själv och med varandra. En underhållande detalj i dikten är att den kan presenteras som i originalet i åtta rader, i en kortare form i fyra rader, eller en längre form i sexton rader, och det finns ändå en fungerande rimflätning.

Exemplet Krakel Spektakel demonstrerar skillnaden mellan att uppleva en dikt visuellt och auditivt. I sin visuella form ser läsaren originalet i åtta versrader, trots diktens komplicerade form. Då läsaren däremot tar del av dikten auditivt som visa eller i högläsning gör rimflätningen att dikten istället upplevs i fyra rader.

| Text | Versschema | Rimfläta |
|----------------------------------|---------------|----------|
| Krakel Spektakel / Kusin Vitamin | Oo oOo oO ooO | A |

| | | |
|--------------------------------------|-----------------|---|
| Hängde och Slängde / I en gardin: | Oo oOo // O ooO | A |
| För hej och hå / i gardinen den blå! | oO oO ooO ooO | B |
| Krakel Spektakel / Vad tänker du på? | Oo oOo oO ooO | B |

Uppställning 7. Alternativ radbrytning i "K rakel Spektakel"

I detta format är versschemats mönster betydligt enklare att urskilja. Resultatet är ett schema baserat på tre verser inledda av en troké, en balanserande ambifrack som mittpunkt, och en stigande jamb och anapest som svans. Cesuren på rad två bryter mönstret något, ordet "i" ligger på samma ställe i mönstret som "kusin" på raden före, men på grund av att den är en stavelse kortare blir versschemat annorlunda. I folkmun sjungs visan ibland med orden "uti en gardin" vilket gör versen identisk med den första och sista i versschemat. Den tredje versen bryter mönstret med sina fyra jambiska takter, vilket resulterar i en mera fartfylld och driven vers. Det är enligt det här mönstret som Brodins tonsättning delar texten.

För att utvidga förståelsen för rytmer och riktningar i denna text vill jag hänvisa till Liljas tre grundläggande rytmiska principer ("Framåtriktning i musikttext och bild" 135). Lilja skiljer på de olika nivåerna av rytmik i en text, dessa är seriell rytm, sekvensrytm och dynamisk rytm. Den seriella rytmen är den mest grundläggande nivån och motsvarar musikens rytm eller textens versschema i sina allra minsta beståndsdelar. Sekvensrytmen är enheten som bildas av en versrad eller en mening. Dynamisk rytm är intensifieringen mot ett fokus som skapar riktning i till exempel musik. För att undersöka dessa nivåer av rytmik i Hellsings text vill jag analysera hur de tar sig uttryck i de två versioner av texten som jag har presenterat; den ursprungliga texten i åtta rader och den mer regelbundna texten i fyra rader.

I diktens visuella format är sekvensrytmen dominant. Den korta formen och den komplicerade rimflätan gör det svårt att urskilja den seriella rytmen, vilket för uppmärksamheten till raderna som skilda enheter. Om man däremot hör dikten uppläst men utan tonsättning, alltså i sin ursprungliga form utan Brodins musik, tar man inte del av radbrytningen på samma sätt. I den här formen blir rimmet vitamin-gardin dominant, så att mottagaren omedvetet "läser" texten enligt den fyrradiga versionen. Här är den seriella rytmen tydligare. Sekvensrytmen är fortfarande av betydelse eftersom en uppläsare som inte är bunden av en rytmik på samma sätt som en sångare, kan välja med hurdana betoningar texten läses upp och därmed påverka hur långa eller korta de enskilda sekvenserna blir. Så vad är den dynamiska rytmens plats i

Spektakeldikten? Här vill jag vill jag visa på samarbetet mellan musik och versschema för att bättre beskriva diktens olika riktningar.

I den moderna musikens standardmönster finns några grundläggande beståndsdelar. Dessa är intro, verser & refräng, ”bridge” eller ”c-del”, och avslutande refräng. I musikens bridge varierar styckets huvudtema för att sedan återgå till den sista och avslutande refrängen. Styckets höjdpunkt faller vanligtvis i slutet av bridgen eller i den avslutande refrängen. Mönstret består alltså av fyra standarddelar varav den tredje skiljer sig från de andra. Samma mönster finns ”Krakel Spektakel”, både i versschemat och i musiken. Speciellt i den fyrradiga versionen av dikten syns tydligt hur grundmönstret upprepas i första, andra och sista versraden medan den tredje varierar huvudtemat på samma sätt som en bridge. Diktens höjdpunkt markeras i musiken av melodins högsta ton och i texten av ett utropstecken. En klassisk tumregeln i musiken är att en melodi slutar på grundtonen, alltså tonartens eller skalans första ton. Första, andra och sista melodiraden i ”Krakel Spektakel”, slutar på grundtonen. Den tredje slutar på skalans femte ton och lämnar därför efter sig en känsla av sug mot grundtonen istället för den tillfredsställelse som grundtonen, skulle ge. På så vis kan ”gardinen den blå” agera dynamisk höjdpunkt för visan samtidigt som den inte avslutar visan. I tonsättningen samarbetar dessa dragkrafter för att skapa en mångbottnad dynamisk rytm.

Här ser vi alltså igen hur musikens regler projiceras på texten genom samarbetet mellan tonsättning och text, på samma sätt som vi såg i ”Det var så roligt”. I analysen av ”Det var så roligt” såg vi hur musiken påverkar diktens riktningar inom ramarna för den seriella rytmen, alltså den rytm som finns i textens minsta beståndsdelar. I ”Krakel Spektakel” ser vi hur samma fenomen agerar inom diktens dynamiska rytm, det vill säga den rytm som skapar riktning inom dikten som helhet.

[Att se och höra en gurka](#)

Genom analysen av Hellsings dikter har vi nu upprepade gånger sett hur en tonsättning kan ha makt över en text. De olika avsnitten har visat olika aspekter där musiken påverkar texten. Analysen av Herr Gurka demonstrerade den grundläggande principen att diktens olika former påverkar hur den uppfattas. Både musiken och den visuella framställningen kan ändra diktens struktur och illustrationen får en förklarande roll i förhållande till texten. Att acceptera att diktens olika framställningar kan påverka varandra på detta sätt är det första steget emot att

förstå hur detta fungerar på ett djupare plan. Inom analyserna för ”Det var så roligt” och ”Krakel Spektakel” har vi sedan fört vidare detta resonemang genom att se på hur detta samarbete fungerar specifikt i förhållandet mellan text och musik. I ”Det var så roligt” såg vi hur musiken påverkar textens allra minsta beståndsdelar, flyttar prominenser och påverkar riktningar. I ”Krakel Spektakel” såg vi hur texten börjar te sig då det visuella faller bort helt och det auditiva styr receptionen. Resultatet blev intressanta insikter i hur musikens dynamiska riktningar kan speglas i dikten, och tvärtom.

I samspelet mellan auditivt och visuellt, text och musik, vals och mazurka, har vi nu sett hur mångsidig rytmiken i Hellsings verk kan vara. Genom att skilja mellan verkets auditiva och visuella aspekter blir det lättare att förstå verket som en del i den muntliga kulturen som i någon mån är naturlig för barnet som läsare. Som Helsing själv uttryckte det;

”Hur än dessa visor kopplas samman och förändras så står det dock alltid kvar kring dem en atmosfär av musik, dans och oftast dramatisk framställning. Det är detta som gjort dem så älskade av folket och som fortfarande gör dem så älskade av barnen. Barn har ju ett enormt rörelsebehov, ett enormt härmbehov och ett behov av musik och lek. Allt detta skänker dem ramsan” (Helsing, *Tankar om barnlitteraturen*, 127–128)

Analysen visar vilken makt en tonsättning eller illustration kan ha över texten, speciellt inom barnlyriken då barnet själv inte alltid kan läsa, utan tar till sig konstverket via en uppläsning, visa eller bild. Ändå har kopplingen mellan musik och text inte uppmärksammas inom forskningen. Kopplingen mellan text och bild har varit ett intresseämne för forskningen ända sedan 1980-talet (Druker, 2), men det musikaliska är ännu så gott som helt utforskat.

Rytm som ingen sett utom vi

Inom ramarna för föregående kapitel har målet varit att lyfta fram den mångsidiga rytmiken i Hellsings dikter för att kunna visa hur musik och text interagerar. De olika exemplen har visat olika sidor av förhållandet mellan musik och metrik, och hur de påverkar varandra. Illustrationerna till ”Här dansar Herr Gurka” nämndes kort i analysen. Vi konstaterade att bilderna fick en omvänd roll i förhållande till texten, i och med att Helsingstexter är så starkt nonsensbetingade. Lindbergs illustration från år 1947 gjorde sin egen tolkning av texten och

expanderade den genom att lägga till en världsbild och en tidsram. Ströyers illustration från 1999 tolkade texten mer bokstavligt och skapade en representation som var så nära textens nonsensnatur som är möjligt. Exemplet visade hur illustrationernas roll förändras då texten inte är entydig. Illustrationernas roll sägs vanligtvis vara att beskriva eller representera medan texten berättar (Nikolajeva & Scott, 1). Då texten inte ger några tydliga svar, utan logiska omöjligheter och abstrakt nonsens, blir illustrationernas roll i stället att förklara och göra det omöjliga möjligt.

Då vi nu går över till en vidare diskussion av bildens roll i diktverket är det skäl att se utanför Hellsings produktion, till någonting med mindre nonsenskaraktär, för att se om samma fenomen sker där. I det följande kommer Ulf Starks och Linda Bondestams diktverk *Djur som ingen sett utom vi* från år 2016 att diskuteras. Boken vann Nordiska rådets barn- och ungdomslitteraturpris år 2017 med motiveringen ”Författaren Ulf Stark och bilderbokskonstnären Linda Bondestam har skapat en bok som är helt unik. Dess färgsprakande bilder och fyndiga och sorgesamma dikter om bekanta och obekanta djur bildar en helhet över existensens villkor.”. Temat i verket är, som titeln visar, olika fantasidjur och deras vardag i sin naturliga miljö. Dikterna är charmiga, roliga, mystiska och sorgliga, med bred variation i stämning och tonfall. Illustrationerna är för det mesta heltäckande, med undantag för kanter eller hörn där texten finns. Bilderna visar huvudpersonen i dikten, och dess omgivning, ofta ute i naturen men med tydliga hänvisningar till människans närvaro.

I detta skede är det värt att repetera den teori som är relevant för denna del av arbetet. Om vi går tillbaka till vår grundläggande definition av rytmik som ordnad rörelse, som vi här delat in i de två beståndsdelarna mönster och förlopp, kan vi konstatera att bilden hör till de konstarter som i första hand är mönster och i andra hand förlopp. Bildkonst hör till ögats konstarter, och bedöms enligt proportionsrytm. Dessa konstarter kännetecknas av att i första hand erbjuda mottagaren en helhet, och detaljer i andra hand. Detta är tvärtemot vad man möter i text och musik, som båda är serierytm som går från detalj till helhet (Fafner 18). Att skilja mellan dessa två huvudgrupper är avgörande för att förstå skillnaden mellan text-musikförhållandet och text-bildförhållandet.

Då Fafner frågar sig vad visuella och auditiva aspekter har gemensamt frågar sig istället Northrop Frye vad det är som skiljer dem. Frye drar en koppling mellan det visuella och det konceptuella (280). Det rytmiska, som Frye kallar melos, är de metriska funktionerna som rim, assonanser, betoningar och så vidare. Frye härleder dessa till danser, barnvisor, slogans och

annat där rytmen är avgörande. Karakteriserande för dessa är att de fångar och håller kvar uppmärksamheten. Det visuella i en text kallar Frye för opsis. Opsis är det visuella uttrycket av texten tryckt på pappret, samt de visuella inslagen i texten, som metafor och metonymi. Idén är att det rytmiska i en text agerar engagerande, medan det visuella och metaforiska i texten agerar mentalt stimulerande.

”We may note that although of course the lyrics in all ages are addressed to the ear, the rise of fiction and the printing press develops an increasing tendency to address the ear through the eye. [...] I doubt if the most attentive listener could pick this last rhyme up merely from hearing the poem read aloud: one sees it first on the page, and then translates the visual structure pattern to the ear.” (278)

Frye noterar att diktens struktur är någonting som är lättare att greppa då man ser det upplagt framför sig på ett papper än när man hör dikten uppläst. Till exempel är en komplicerad rimfläta snarare någonting man ser än någonting man hör.

Lilja i sin tur har också arbetat med den visuella rytmen på liknande sätt som Fafners uppdelning mellan serieritm och proportionsrytm. Lilja grupperar också rytmik i olika sekvenser, det vill säga seriell rytm, sekvensrytm och dynamisk rytm. Seriell rytm består av serier av enhetens minsta beståndsdel, till exempel spjälorna i ett staket. I musiken består den seriella rytmen av slagen som utgör takten, och i metriken av stavelser. Sekvensrytmen är helheten som en enhet seriell rytm utgör, till exempel en versrad eller ett konstverks olika beståndsdelar. Den dynamiska rytmen formas av riktning och rörelse i bildkonst, och intensifiering mot ett fokus i musik och dikt (*Poesiens rytmik*, 56). Dessa tre beståndsdelar ger oss verktyg att identifiera olika former av segment i rytmiken, från små detaljer till stora helheter, och relatera dem till varandra. Med dessa olika infallsvinklar är målet nu att undersöka bildens rytmiska förhållande till texten.

Den ensamma Quinellan

På illustrationen ser vi Quinellan i en skräpig stadsmiljö, kanske något smutsigt dike i en förorenad stadsdel. Quinellan själv ser lite skräpig ut, skrangliga ben och ett utmärglat ansikte med karaktärsdrag av babianer och fladdermöss. Illustrationen visar några av de konsumtionskritiska drag som har blivit typiska för Bondestam, vattnet har en sjuk grönaktig nyans och det ligger skröp runt djuret. Samtidigt ger helheten tillsammans med texten intrycket

av sympati för den stackars Quinellan, som söker en vän i sin egen spegelbild. Uttryck som ”du min enda vän” lyfter fram Quinellans ensamhet. I djurets ansikte syns också spår av någonting som kunde föreställa förlägggarbladet i en bok. Detta kan tolkas som ett försök att lyfta fram hur Quinellan är ”som en stängd bok”, med djup som inte syns utåt. I ekokritiska studier har detta drag av empati för den skräpiga naturen lyfts fram som ett försök att uppfostra läsaren till en mer ekologiskt och etiskt tänkande medborgare (Wistisen 38).



Bild 1 Quinellan, ur "Djur som ingen sett utom vi", ill. Bondestam, L.

Formuleringarna i texten innehåller inga referenser till den skräpiga miljön, eller människosamhällets närvaro överlag. Snarare skapar ordval som ”vattenkälla” en väldigt klassiskt romantisk bild av Quinellan som en ensam och tragisk karaktär. Kombinationen av saga och skräp skapar en motsättning mellan texten och bilden. Speciellt under en högläsning resulterar detta i en motsättning mellan det visuella och det auditiva mediet. Effekten blir en sorts 3D-seende, vi ser bilden av det utmärglade djuret vid ett dike, och läser eller hör texten om den stackars ensamma Quinellan. Skräpeestetiken i bilden och sympatin i texten skapar tillsammans ett konstverk som uppmuntrar till sympati, och att se förbi det ytliga. Plötsligt

är Quinellan inte ett osympatiskt djur vid en smutsig bäck, utan en ensam vän vid en vattenkälla.

Utöver motsättningen mellan bild och text i estetiken finns det aspekter av parallellism mellan dem i diktens struktur. Dikten är indelad i tre strofer. I den första sammanfaller antalet rader med rimflätan, men i den andra finns flätans avslutande rim i nästa versgrupp.

| Text | Versschema | Rimfläta |
|---------------------------------|--------------|----------|
| Om kvällen kan man se Quinellan | oOo Oo Oo Oo | A |
| Lutad över vattenkällan. | Oo Oo Oo Oo | A |
| Där just under ytan bor | Oo Oo Oo O | B |
| Hennes tysta tvillingbror | Oo Oo Oo O | B |
| Hon säger du min enda vän | oOo Oo Oo O | C |
| Men han kan inte tala än | oO oO oO oO | C |
| Så han kan inte svara | oO oOo Oo | D |
| Han rör på munnen bara | oO oOo Oo | D |
| ”min vän, min vän, min vän” | oO oO oO | C |

Uppställning 8 Text och rimfläta i "Quinellan"

Radbrytningen i kombination med rimflätan skapar en sorts spegelbildseffekt där den sista radbrytningen agerar vattenyta och de sista raderna speglar varandra, som man kan se i rimschemat. Effekten blir en parallell mellan dikten och Quinellan på bilden som ser ner i vattenkällan på sin egen spegelbild. Quinellans blick i spegeln är både diktens och bildens fokuspunkt.

Skillnaderna mellan verket som bildmedium och som textmedium blir intressanta då man analyserar till exempel radbrytningar. Quinellans versgrupper är inte indelade enligt någon strukturell orsak. Snarare kan de verka något ologiska då till exempel rimmet svara/bara går över en radbrytning. Om man däremot betraktar indelningen mer tematiskt kan man se hur versgrupperna går från allmänna betraktelser av omgivningen, till att fokusera på diktens höjdpunkt ”min vän, min vän, min vän.”. Denna rörelse från helhet till detalj imiterar det

visuella mediet, som en filmsnutt som glider över landskapet för att sedan landa på huvudkaraktären. Samma sorts rörelse från helhet till detalj finns i Bondestams illustration. Bildens huvudperson är placerad helt i mitten av bilden, med väldigt få detaljer omkring som skulle dra fokuset bort från henne. Stängslet i bakgrunden och vassa i förgrunden skapar en känsla av djup som ännu starkare drar fokuset mot mitten där Quinellan sitter. Quinellans blick möter hennes spegelbild i vattenytan, spänningen i blicken blir bildens centrala punkt. Bildens och textens dynamiska rytm drar båda uppmärksamheten till samma sak, Quinellans längtan efter vännen under ytan.

År 2017 publicerade Svenska Yle en kort dokumentär om Linda Bondestam (*På jakt efter de rätta hästögonen*, 2017). I samband med den gjorde små videosnuttar av några dikter ur *Djur som ingen sett utom vi* där Ulf Stark läste texten över en animation av Bondestams illustration. I den animerade versionen av "Quinellan" visar bilden först enbart en närbild av djuret, för att sedan dra sig bakåt så att också omgivningen syns. Det enda som rör sig på bilden är Quinellan och vattenytan. Spegelbilden blir synlig ungefär samtidigt som Stark läser raden "Hennes tysta tvillingbror". Eftersom videosnutten är rektangulär som en TV-ruta men illustrationen i original är kvadratisk syns inte hela spegelbilden, därför blir fokuset på själva Quinellan starkare. Skillnaderna mellan illustrationen och den animerade versionen understryker hur starkt fokus som läggs vid djurets relation till sin spegelbild i originalbilden. Spegelbilden får så stor del av fokuset att den nästan blir en egen karaktär, på samma sätt som i texten.

Texten och bilden i "Quinellan" kompletterar varandra. Textens romantiska ordval och bildens skräpeestetik blir en motsättning som ger helheten djup. Bildens komposition gör att ögat går direkt till bildens huvudkaraktär och stannar där. Den tydliga förgrunden och bakgrunden etablerar omgivningen samtidigt som de fångar både Quinellan och läsaren i stunden. Texten följer samma mönster då den rör sig från omgivning till detalj, från den stora helheten till Quinellans små tysta ord av längtan. Till och med Yle bekräftade kompositionen genom att fokusera först på Quinellan själv och sedan blicken mellan Quinellan och spegelbilden. Både bilden och texten följer samma riktning i en enda stor dynamisk rörelse som för fokuset rakt mot Quinellan. Det kompletterande finns i att bilden och texten följer samma rörelse, men på olika sätt. De berättar två olika sidor av samma berättelse. "Quinellan" är ett gott exempel på hur text och bild kan samarbeta, trots att de till naturen fungerar på motsatt sätt.

Eskalopen vid gropen

Eskalopen är det första djuret läsaren möter i diktsamlingen. Hen liknar inte något specifikt djur särskilt mycket, där hen sitter upprätt med tjock päls, bart ansikte, klövar och horn. Sittställningen ger djuret en lite människoliknande karaktär. Hen sitter ensam vid vänster kant av illustrationen och ser längtansfullt ut mot alla lyckliga par omkring hen. Illustrationen föreställer ett vattendrag i en omgivning som kan tolkas både som tropisk och som en öken. Växterna och djuren omkring vattnet skulle passa in i tropikerna, medan bakgrunden visar något som ser ut som torra slätter eller sanddyner. En stad syns i fjärran, påminnande om människans närvaro i denna diktsamling helt fokuserad på djur och natur.



Bild 2. Eskalopen, ur "Djur som ingen sett utom vi", ill. Bondestam, L.

Dikten är skriven i jagperspektiv, men det enda "jaget" i dikten finns på den allra sista raden. För den som läser eller hör dikten för allra första gången kan detta komma som en överraskning, och plötsligt byta ett implicit tredje-personsperspektiv till ett jagperspektiv. Effekten blir att uppmärksamheten riktas mot just berättarperspektivet; det riktas en strålkastare mot Eskalopen som berättare. Dikten blir plötsligt Eskalopens subjektiva berättande om sitt eget utanförskap.

Jagperspektivet i slutet av strofen är ett återkommande drag i hela diktverket. Perspektivet kommer som något av en överraskning eftersom repliken inte är avgränsad med citattecken. Det resulterar i att hela dikten kan läsas som en replik, om man så vill. Subjektet får en röst och en personlighet, och berättarperspektivet blir subjektivt. Vad vi vet om Eskalopens liv är nu enbart vad Eskalopen vill berätta. Kanske Eskalopen enbart ser par omkring sig eftersom det är just det som hen tittar efter, som en singel på alla hjärtans dag.

| Text | Versschema | Rimfläta |
|-------------------------|------------|----------|
| Ett vattendrag | oO oO | A |
| En grävsvinsgrop | oO oO | B |
| En ensam Eskalop | oO oO oO | B |
| Allt i världen hör ihop | Oo Oo Oo O | B |
| Utom jag | Oo O | A |

Uppställning 9 Text och rimfläta i "Eskalopen".

Versschemat byter från att vara stadigt jambiskt i första strofen, till trokéiskt i den andra. Rytmbytet skiljer versgrupperna från varandra och markerar det som lättast kan läsas som Eskalopens "replik". Den tydligaste effekten är det abrupta slutet. Den sista raden "Utom jag" är diktens kortaste, med bara tre stavelser. Det plötsliga slutet skapar en känsla av dissonans som för uppmärksamheten till det talande jaget. Att låta jagets rimpar finnas så långt bort som i början av dikten gör att rimmet kan vara svårt att uppfatta, speciellt om man hör dikten uppläst. Upplägget påminner om det Northrop Frye hänvisar till då han skriver: "I doubt if the most attentive listener could pick this last rhyme up merely from hearing the poem read aloud: one sees it first on the page, and then translates the visual structure pattern to the ear." (278). Rimparet syns i diktens upplägg lättare än vad det hörs i en vanlig uppläsningssituation. Upplägget skapar också en sorts cirkelrörelse, då läsaren kommit till slutet för rimmet jag-drag läser läsaren tillbaka till början. Det knyter ihop den tvådelade dikten i en enhet, i vilken Eskalopen själv de facto står som mittpunkt.

Om vi betraktar Bondestams illustration kan vi observera att den scen vi ser är samma som finns i Eskalopens synfält. Eskalopen själv är placerad i vänster kant av bilden, och ser in mot mitten och aningen uppåt. Bildens komposition domineras av de linjer som utgör vattendragets gränser. De lyckliga par som Eskalopen uppgivet avundas är alla placerade nära dessa linjer, alltså är det vid dem som ögat faller först. Huvudpersonen själv är placerad vid sidan om, inte som bildens fokus utan som en medbetraktare av scenen. Den mörka klippan bakom Eskalopen gör att hen nästan smälter in i bakgrunden helt, medan alla andra njuter i solen. På detta sätt bidrar både bildens komposition och textens upplägg till att avbilda Eskalopens situation som en subjektiv känsla av ensamhet och utanförskap. Text och bild speglar och kompletterar varandra.

Också Eskalopen finns som animerat klipp på Svenska Yle. Till skillnad från stillheten i den animerade "Quinellan" är det mycket rörelse i "Eskalopen". I ljudbilden hörs små skratt och naturljud, träden svajar och alla de små djuren runt vattnet rör på sig och umgås. Eskalopen fäller några tårar. Animationen understryker livet och rörelsen runt vattnet på ett sätt som stillbilden inte riktigt kan. I stillbildsversionen tar texten mer utrymme, vilket gör att fokuset på jaget understryks. Här finns en motsättning mellan text och bild. I texten går fokuset från omgivning till subjekt men i bilden förs betraktarens öga bort från Eskalopen. Det som för samman de två medierna är att både dikt och bild beskriver Eskalopens egna upplevelse snarare än en objektiv verklighet. Riktningen går utåt, bort från jaget, men budskapet är fortfarande Eskalopens egna subjektiva berättelse om sin egen ensamhet.

Till skillnad från "Quinellan" vars rytmik är av mer dynamisk art, är rytmen hos "Eskalopen" mest i form av sekvenser. De olika grupperna av karaktärer kring källan bildar små sekvenser med egen dynamik sinsemellan. Bildens komposition gör att ögat rör sig över bilden, fokuset förs i en rörelse förbi dessa sekvenser som alla får sin beskärda del uppmärksamhet. Rörelsen går först från vänster till höger, i läsriktning, bort från Eskalopen själv, i riktning med hens blick. Linjerna kring vattendraget och sökandet efter diktens huvudperson och illustrationens subjekt drar ögat tillbaka vänsterut där blicken till sist landar på Eskalopen. Denna rörelse är samma som vi observerade i diktens komposition. En cirkelrörelse som först för bort fokuset från subjektet, och sedan tillbaka.

Eskalopens berättelse handlar om utanförskap. På samma sätt som Quinellan känner sig Eskalopen ensam, men till skillnad från Quinellan har Eskalopen gott om karaktärer runt sig. Quinellan är ensam, medan Eskalopen känner sig ensam. I texten finns utanförskapet både i

innehållet och i strukturen. I bilden finns den i kompositionen, som först för blicken bort i riktning med Eskalopens blick, och sedan tillbaka, mot Eskalopen själv. Precis som i textens upplägg står Eskalopen mitt i centrum för sin egen ensamhet.

Den orättvist behandlade Bombomen

Bombomen är en charmig karaktär, liknande en blandning av en sur gubbstrutt och Godzilla. Han har ansiktsdrag som påminner om olika vilddjur. Pälsen är fläckig som en giraff eller en leopard. Ögonbryn och nos ser ut som om de var tagna från ett fotografi av en gorilla, en metod som Bondestam använt sig av i flera av sina illustrationer. Omgivningen på bilden är en stadsmiljö med höga hus, bilar, trafikskyltar och så vidare. Inga människor syns på bilden, inte ens som siluetter i bilfönstren. Människans närvaro i bilden, så som i stora delar av diktverket, är implicit. Bombomen går ner för gatan med vresig uppsyn. Han är lika hög som höghusen omkring honom, trampar ner trafikskyltar och får bilarna att fly. Himlen är apokalyptiskt röd.

BOM-BOM-BOM!

”Nu kommer han!”

Så ropar dom.

Och flyr så fort dom kan.

Så blir jag ensam här till slut.

Kan jag rå för hur jag ser ut?



Bild 3. Bombomen, ur "Djur som ingen sett utom vi", ill. Bondestam, L.

Helheten som läsaren tar in vid första ögonkastet är alltså arketyriskt för katastroffilmer, en bild av ett hänsynslöst monster som kommer för att förstöra staden. Mönstret bryts i diktens sista strof, där jagperspektivet kommer in för att ge läsaren insyn i vad "monstret" egentligen tänker. Katastrofestetiken försvinner som i ett trollslag och kvar blir bilden av en missförstådd karaktär som inte förtjänar att bli fruktad enbart på grund av sitt utseende. Effekten blir komisk, speciellt i kombination med hur karaktären är illustrerad.

Dikten är uteslutande jambisk och väldigt regelbundet rytmisk, om än inte symmetrisk. Som en sidonotering kan jag nämna hur svårt det var att få syn på versschemat ända tills jag hörde dikten uppläst på rikssvenska av Ulf Stark själv. Det är en intressant insyn i hur dialekt kan påverka hur vi upplever dikter rytmiskt. Versschemat, så som Stark själv uttalade det, ser ut så här;

| Text | Versschema | Rimfläta |
|----------------------------------|-------------|----------|
| BOM-BOM-BOM! | O O O | A |
| ”Nu kommer han!” | oO oO | B |
| Så ropar dom. | oO oO | A |
| Och flyr så fort dom kan. | oO oO oO | B |
| Så blir jag ensam här till slut. | oO oO oO oO | C |
| Kan jag rå för hur jag ser ut? | oO oO oO oO | C |

Uppställning 10, Text versschema och rimfläta i "Bombomen"

Dikten går från kortare versrader med färre takter till längre rader, mer lika vanligt tal. Det understryker effekten av att gå från opersonligt tal till replik. I dikten syns samma sorts replikeffekt som hos Eskalopen, alltså att den inledande strofen först läses som om den berättades ur allvetande perspektiv och att jagperspektivet i andra strofen kommer som en överraskning som kan ändra på hur man sedan läser första strofen då man återkommer med helhetsperspektivet. Det skapar samma sorts effekt av sympati för Bombomen som det gjorde för Eskalopen, men istället för melankoli blir effekten här varmare och mer humoristisk.

Text och bild ligger här väldigt nära varandra. De rör sig på motsvarande sätt och fokuserar på samma saker. Då Quinellans text och bild fungerade som speglingar av varandra och Eskalopens som två olika synvinklar på samma budskap, visar Bombomen kanske bäst hur nära varandra en text och en bild kan gå. Då de beskriver samma skeende ur samma synvinkel blir effekten starkt bekräftande, texten berättar och bilden representerar. Både texten och illustrationen är starkt framåtriktade. Riktningen i texten skapas av det jambiska versschemat, och versraderna som blir längre och längre mot slutet. Rent visuellt ger det diktens slut mer ”vikt”, det bidrar också till replikeffekten eftersom vanligt tal ofta går i längre sekvenser än diktrader. I bilden skapas riktningen dels av att Bombomen ser och rör sig från vänster till höger, längs med den raka gatan, och att bilarna på vänster blad flyr så fort dom kan högerut. Rörelsen bidrar till en känsla av obalans. Det kan tolkas som bidragande till den bistra stämningen, ingen av karaktärerna på bladet vill bli där de är, alla vill någon annanstans. Det är också någonting som är vanligt för stadsbilder där alla naturligt är i rörelse och på väg bortåt.

I textens och bildens riktningar händer dock någonting intressant. Bildens riktning är starkt högerut riktad. Det är den naturliga läsriktningen, alltså den som läsaren lättast omfattar, bekräftas av bilarnas flykt och Bombomens bistra blick. Riktningen finns också i textens rytmer, men bekräftas inte av textens ord. På samma sätt som ”Quinellan” och ”Eskalopen” går uppmärksamheten från det allmänna till det lilla. Från den stora omgivningen till karaktärens personliga upplevelse. Hos de två andra djuren bekräftades denna riktning av text och bild, men hos Bombomen ifrågasätts den. Flykten högerut hävs av Bombomens replik, läsaren hajar till och tar sig en andra titt vänsterut, på Bombomen själv, och ser honom med nya ögon. Det är ett tydligt exempel på hur texten kan påverka perceptionen av bilden. Det är texten som får oss att se Bombomen som han är, och inte som personerna i de flyende bilarna ser honom. Vi ser ett djur som ingen sett utom vi.

Allt i världen – utom jag

Bombomen visade hur stort inflytande texten kan ha över bilden. Att texten har haft den här effekten på den gemensamma rytmiken har inte varit så vanligt i den här avhandlingen. I de flesta andra fall vi har observerat är det musiken eller illustrationen som påverkat texten, inte tvärtom. Speciellt då det gäller text-musikförhållandet har textens makt att påverka musikens rytmer varit mycket begränsad jämfört med vice versa. Detta beror antagligen på att både text och musik är serierytmer, de existerar enligt samma villkor och tävlar därför med varandra. Text och bild däremot existerar enligt motsatta villkor, texten som serierytme och bilden som proportionsrytm. Text och bild blir mer jämlika sinsemellan än text och musik.

Att bilden inte är seriell på en tidsaxel på samma sätt som texten och musiken gör att bilden inte har samma möjlighet att påverka textens seriella rytm, på samma sätt som vi sett musiken göra. I ”Det var så roligt” såg vi musikens rytmer flytta textens prominenser och ändra enskilda versfötters riktningar med kirurgisk precision. Någonting liknande har vi inte sett för bilden. Däremot har vi sett illustrationer spegla textens form och understryka olika specifika aspekter i mycket större utsträckning än musiken. ”Här dansar Herr Gurka”, där en illustration ORD textens omöjligheter som sanning och en annan understrykt densamma, är ett bra exempel på detta. Quinellans introspektiva längtan, Eskalopens subjektiva utanförskap, och Bombomens tragikomiska butterhet är alla komplexa teman som text och bild tillsammans varit med om att föra fram.

Så varför har ingen sett dessa djur utom vi? De tre olika djuren som vi mött i bildavsnittet är alla tre ensamma, men på olika sätt. Quinellan i sin ensamhet längtar efter en kamrat, en bror. Någon som ser ut precis som hon. Eskalopen längtar efter att få höra ihop med någon, eller kanske att få vara en del av gemenskapen hen ser framför sig men inte är en del av. Bombomen längtar efter att få vara sig själv och inte dömas för sitt utseende. Det är tre olika sorters ensamhet, men gemensamt för dem är att det är kombinationen av bild och text som får oss att förstå dem. Kanske anledningen att ingen annan än vi sett dessa djur inte är att ingen annan råkat titta. Människan och samhället finns ju hela tiden närvarande i diktsamlingen. Djuren är inte gömda i fantasiskogen, de dyker upp i bergen, ute i öknen, nere i havet och mitt i staden. Anledningen att ingen annan än vi sett dem är att ingen annan både sett hur de ser ut och hört vad de har att säga. Det är bara vi, som både sett och lyssnat, som sett vilka de här djuren egentligen är.

Avslutning

I analysen av vårt material har vi sett flera olika exempel på samarbete mellan rytmikens olika nivåer i barnlyriken. Baserat på analysen av Hellsings visor har vi nått större förståelse för hur musik och text interagerar, och med hjälp av ”Djur som ingen sett utom vi” har vi kompletterat denna kunskap med förståelse för förhållandet mellan text och bild. Redan från början visste vi att det skulle komma att finnas skillnader mellan dessa olika världar, baserat på att bild och musik fungerar på helt olika sätt. Musik existerar på en tidsaxel och tas in sekund för sekund och kan tolkas som helhet först när hela stycket är förbi. Bild existerar som en konkret enhet, som betraktas först i sin helhet och sedan detalj för detalj. Forskningsfrågan som ställdes i början av avhandlingen är: ”Hur bidrar en förståelse av olika nivåer av rytmik till tolkningen av barnlyriken?” Kan vi i det här skedet formulera ett svar på den frågan?

Ett genomgående drag i analyserna av text-musikförhållandet var att musiken påverkar texten, men inte tvärtom. I ”Det var så roligt” påverkade musiken var textens prominenser landade, och riktningen i textens versfötter. Musikens riktningar hade så starkt inflytande över textens riktningar att ambifracken som annars är en stadigt balanserande versfot blev tydligt framåtriktad. I både ”Här dansar Herr Gurka” och ”Krakel Spektakel” ändrades textens struktur för att bättre passa musikens regler. Allt detta kan bero på att en tonsatt visa i stor utsträckning tas helt ut ur sitt ursprungliga sammanhang. Boken och illustrationen försvinner helt, dikten

börjar kallas visa istället för dikt, författarens namn försvinner. Dikten existerar nu i musikens värld och styrs i viss mån av musikens lagar. Rytmen är nu ett samarbete mellan text och musik där musiken har ett stort övertag. Därför måste analysen av en tonsatt visa ta musikens rytmer i beaktande, och inte betrakta texten i ett vakuum. Som analysen flera gånger visade är resultatet en mer mångsidig förståelse för samarbetet mellan rytmens olika nivåer.

Till skillnad från text-musikförhållandet är däremot text-bildförhållandet inte lika ensidigt dominant. I analysen av "Djur som ingen sett utom vi" har vi observerat olika sätt på vilka dikten kan styra fokuset mot olika aspekter av texten, men vi har även sett hur texten har påverkat uppfattningen av bilden. Baserat på det verkar förhållandet mellan text och bild vara mer jämnt än text-musikditto. Texten i sig behåller sin självständighet vid illustrationens sida, även om den mottas av barnläsaren via högläsning. Då texten och illustrationen är väsensskilda eftersom texten existerar som serieritm, lika som musiken, och illustrationen som proportionsrytm blir också deras förhållande sinsemellan mera jämnt eftersom de inte tävlar med varandra på samma sätt som text och musik. Resultatet är att illustrationen bidrar till rytmen genom att leda fokuset och expandera innehållet. I "Här dansar Herr Gurka" såg vi hur de båda illustrationerna förde fokuset till olika aspekter av diktens innehåll, den ena genom att bekräfta och den andra genom att ifrågasätta. I "Quinellan" och "Eskalopen" såg vi illustrationerna leda fokus i samma riktning som texten och därmed bekräfta texten. I "Bombomen" såg vi ett exempel på hur texten kan motverka illustrationens riktning och därmed skapa kontrapunkt på ett sätt som ger hela bilden mera karaktär. Alla dessa exempel visar hur illustrationen kan leda uppmärksamheten mot något, samtidigt som de expanderar på texten genom att visa mer om textens innehåll i form av kontext och utseende än vad själva texten kan göra.

Så vad är skillnaden mellan en tonsatt dikt och en illustrerad dikt då det kommer till rytmik? Hittills har vi konstaterat att musikens rytmer i en tonsatt dikt har större makt över textens rytmer än vad illustrationens har. Detta eftersom musiken till sin natur är närmare texten än vad bilden är. Både musik och text agerar på en tidsaxel, därför kan musiken påverka varje enskild stavelse genom att applicera sina egna rytmer på dem. Illustrationens påverkan är mer indirekt. Bilden kan understryka enskilda aspekter av diktens innehåll, eller ifrågasätta dem. Detta för tankarna till Fryes melos och opsis. Det auditiva melos som finns i musiken påverkar hur texten engagerar och förtrollar. Musiken hämtar stämning och förtjusningen av att sjunga en rolig visa. Det visuella opsis i form av illustrationen hämtar innehåll och berättar historier. Illustrationen visar hur en Eskalop ser ut och hur det kommer sig att en Gurka dansar. Illustrationer ställer

frågor och erbjuder svar. Det är två sidor av samma mynt, de fungerar olika men bidrar lika mycket.

Skillnaden mellan musikens och bildens inflytande över texten kan sammanfattas som att musiken agerar som en kurva i en graf medan bilden agerar som en pil. I takt med att musiken tar sig igenom dikten betonar den olika delar av den med olika intensitet. Till exempel i "Krakel Spektakel" fanns kurvans höjdpunkt i versraden "gardinen den blå". Efter att ha tagit sig igenom dikten återvänder musiken dock till sin startpunkt. Rörelsen liknad den typiska narratologiska resan från startpunkt, till intensifiering, till höjdpunkt, och tillbaka till startpunkt. Bilden däremot har inte samma möjlighet att ta sig igenom dikten som en resa eftersom den är en ögats konst, en proportionsrytm istället för en serieritm. Bildens komposition för uppmärksamheten mot en fokuspunkt i likhet med en pil som pekar mot det som läsaren skall fästa sin uppmärksamhet vid.

Svaret på vår forskningsfråga blir därmed att faktorer, som musik och bild, kan ha avgörande inflytande över texten. Det viktiga ordet här är "avgörande". Gång på gång har vi sett exempel på hur musik och bild påverkat, ifrågasatt, expanderat och rentav förändrat texten. Följden av detta är att forskningen måste vara medvetna om dessa faktorer för att till fullo kunna förstå ett verk, inte bara barnlyrik utan alla former av litteratur som innehåller någonting annat än den tryckta texten på det blanka pappret.

Med den här avhandlingen som grund vill jag tro att det finns fina förutsättningar för fortsatt forskning. Till exempel finns det ännu inte mycket forskning om förhållandet mellan text och musik trots att detta förhållande existerat lika länge som litteraturen i sig. Med metrik och musikteori som grund tror jag att det finns mycket intressant forskning kvar att göra. En rytmisk infallsvinkel kunde till exempel gynna forskning i poplyrik. Förståelse för hur musikens grundläggande strukturer ser ut kunde också bidra mycket. Som vi sett blir musikens struktur lätt dominant, vilket tyder på att text som är skriven för musik antagligen är strikt bunden till dessa regler. Ett annat exempel på vidare forskning är att undersöka multiritmik med en större förankring i multimodalitetsforskningen. Min avhandling har visat möjligheterna som finns i att använda ritmik som grund och därmed ha en gemensam måttstock att utgå ifrån då man analyserar olika teckensystem. Detta tror jag kan leda till mycket intressant i framtiden. Någonting som flera gånger blivit aktuellt i analysen är förhållandet mellan helhet och detalj, vilket är grunden för den hermeneutiska cirkeln. Därför finns det antagligen mycket intressant att hämta i att ta sig an ritmik i barnlitteratur med receptionsteori som grund. Rytmiken ger en

mycket mångsidig grund att bygga på. Utgångspunkten är både uråldrig eftersom den har sitt ursprung i metriken, och brännande aktuell eftersom den ger spännande möjligheter i en barnboksmarknad som blir allt mer mångsidig för varje dag som går.

Litteraturförteckning

Attridge, Derek. *Moving Words: Forms of English Poetry*. 1st ed., Oxford University Press, 2013.

Druker, Elina. ”Var befinner sig den svenska bilderboksforskningen? En kartläggning av bilderboksforskningens etablering och expansion”. *Barnboken*, vol 41, 2018. DOI: <https://doi.org/10.14811/clr.v41i0.334>

Eagleton, Terry. *How to read a poem*. Blackwell publishing, 2007.

Edström, Vivi. ”Hellsing och det karnevalska eller ’konst skall krasa mellan tänderna’”. *Först och sist Lennart Hellsing*, red. Marianne Eriksson, Fibben Hald, Susanna Helsing and Sonja Svensson. Rabén & Sjögren, 1989, s. 18–29.

Fafner, Jørgen. *Digt og form*. Bind 1. C. A. Reitzels Forlag. 1989.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press, 2015.

Helsing, Lennart. *Lappricka Pappricka*. Rabén & Sjögren, 1999.

---. *Nyfiken i en strut*. 1947. Rabén & Sjögren, 2012.

---. *Tankar om barnlitteraturen*. KF. 1963.

Lilja, Eva. ”Framåtriktning i musiktext och bild”. *Nye posioner i poplyriken*, red. Hadle Oftedal Andersen och Claus K. Madsen, Alvheim & Eide, 2019, s. 130–161.

---. *Svensk metrik*. Svenska Akademien, 2006.

---. *Poesiens rytmik: en essä om form och betydelse*. Ariel, 2014.

Nikolajeva, Maria och Carole Scott. *How Picturebooks Work*, Routledge, 2001.

Nilsson, Inger. *Krakel Spektakel, hör hur det låter! Studier i Lennart Hellsings språkvärld*. 2001, doktorsavhandling.

---. ”Lennart Hellsings versberättande”. *Konsten att berätta för barn*, red. Gunnar Berfelt, Stockholms universitet, 1996, s. 169–186.

Pullinger, Debbie. *From Tongue to Text: A New Reading of Children’s Poetry*. Bloomsbury Academic, 2017

Rhedin, Ulla. *Bilderboken: på väg mot en teori*. Alfabet, 1992.

---. *Bilderbokens hemligheter*. Alfabet, 2004.

Stark, Ulf och Linda Bondestam. *Djur som ingen sett utom vi*. Förlaget, 2016.

Svenska Yle. *Grattis och Hurra för Linda Bondestam och Ulf Stark!*. Red. Weurlander, Mikaela. 17.3.2017. DOI: <https://svenska.yle.fi/artikel/2017/03/17/grattis-och-hurra-linda-bondestam-och-ulf-stark>

Svenska Yle. *På jakt efter de rätta hästögonen*. Red. Weurlander, Mikaela. 4.11.2017. DOI: <https://arenan.yle.fi/1-3984437>

Wistisen, Lydia. ”Barnboken i skräpocen: En undersökning av relationen mellan natur, kultur, och skräp i Linda Bondestams *Mitt bottenliv* (2020)”. *Økokritiske strømninger i nordisk børne- og ungdomslitteratur*. red. Nina Goga och Marianne Eskebæk. Nordisk ministerråd, 2021.

Österlund, Mia. ”Barndomen berättad i en mångfald valörer: Barnboksåret 2016”. *Finsk Tidskrift*, 3–4, 2017, s. 35–48.