UNIVERSITY OF HELSINKI

https://helda.helsinki.fi

Rytmiska nivåer i barnlyrik av Lennart Hellsing

Westerlund, Lotta

2024-04
Föreningen Granskaren
http://hdl.handle.net/10138/576460
Westerlund, L 2024, 'Rytmiska nivåer i barnlyrik av Lennart Hellsing', Finsk tidskrift, nr. 1-2, s. 9-24.

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository. https://helda.helsinki.fi
This is an electronic reprint of the original article.
This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.
Please cite the original version.

Kollegialt granskade artiklar

Rytmiska nivåer i barnlyrik av Lennart Hellsing

Lotta Westerlund

Introduktion

Lennart Hellsing hör till den svenskspråkiga barnlitteraturens allra viktigaste författare. Från debuten år 1945 ända till sin död år 2015 gav Hellsing 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. Genialiteten i dessa dikter ligger i humorn, glädjen och rytmen. De tilltalar barnen med lekfullhet och medryckande rytmik, ”utan att ge avkall på litterär kvalitet” (Agnestig 1989, 73).

Till och med före födseln kan fostret höra rytmer genom livmoderns väggar. Som nyfödd vaggas man till sömns med visor och rörelser. Som småbarn leker och lär man sig genom sånger och

ramsor. Rytm och imitation blir så ett av de första sätten som barnet upplever social samhörighet (Coats 2013, 137). Ramsor, barnvisor och vaggvisor hör till de allra första formerna av litteratur som barnet kan tillägna sig. Barnlyriken är därav ett helt unikt forskningsområde, trots att det ofta setts som perifert, och underställt bilderboksforskningen.

Det finns en övergripande vetenskaplig konsensus om att barnlyrikens inneboende multimodalitet ännu är ett underbeforskat område (Alfredsson och Skaret 2021; Gordon 2010; Styles 2010; Coats 2013). Barnlyriken är starkt förankrad i muntlig och musikalisk kommunikation, vilket fordrar forskning som tar detta i beaktande. Barnlyrikforskaren Debbie Pullinger betonar barnlyrikens multimodalitet så här:

> 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 2017, 6)

Litteraturen och lyriken har sitt ursprung i den muntliga kulturen, men har sedan tryckpressarnas intåg blivit alltmer bunden till pappret, vilket också är var litteraturforskningen sedan tenderat finnas (Frye 1957). Av flera olika orsaker blir en sådan textfokuserad tyst läsning otillräcklig för att kunna göra en uttömmande analys av barnlyriken; huvudsakligen eftersom den tryckta texten inom barnlyriken är ett sekundärt system till rösten. (Pullinger 2017). Dels också för att en tyst läsning förbigår lyriken som förkroppsligad händelse. (Pullinger 2017)

Speciellt då det gäller läsningar av barnlyrik, så som Lennart Hellsings, blir en tyst läsning ofullständig. Den Hellsingska produktionen som består av inte bara tryckta dikter utan i hög grad också visor och radioproduktioner är starkt förankrad i det auditiva uttryckssättet. (Nilsson 2001) Litteraturvetaren Inger Nilsson skriver:

> Hellsingtextens ord är inte i första hand till för att se på. Det väsentliga är de auditiva verkningsmedlen, hur orden låter, hur ljudkombinationerna klingar etc. Ordens betydelse kommer i andra hand. Formuleringarna blir fysiska genom att artikuleras tyst eller hörbart, genom att sjungas och kanske också lekas och dansas.
>
> (Nilsson 2001, 127)

Syftet med denna artikel är att diskutera det auditiva modusets egenskaper i kontrast till det visuella, i anknytning till tre av Hellsings mest kända barnvisor. Specifikt frågar jag hur rytmer i text och musik samverkar i det auditiva materialet.

Kopplingen mellan rytmik och barnlyrik är unik i sitt slag. Det som T.S. Eliot (1985, 118–119) kallar ”auditory imagination” är känslan för rytm, som en förkroppsligad upplevelse. På samma sätt beskriver Derek Attridge (1995, 1) rytmen som ”not as one of a number of features that make up the poetic experience, but as the heart of that experience”. Pullinger (2017) kopplar denna syn på rytm till barnets språkliga utveckling, som en process som har sitt ursprung i människans känsla för rytmik. Därav är ett fokus på rytmik i barnlyrik inte något perifert, utan ett helt centralt perspektiv. Detta tillvägagångssätt tror jag att kan föra barnlyrikforskningen vidare, och samtidigt utveckla litteraturvetenskapens förhållande till andra former av multimodala material.

Jag kommer i denna artikel att analysera tre dikter av Lennart Hellsing, ”Här dansar herr Gurka”, ”Det var så roligt” och ”Krakel Spektakel”. Dessa är alla dikter som lever starkt i den muntliga kulturen, rentav symbiotiskt med sina tonsättningar, det som Povel Ramel så träffande benämnde ”melodiäktenskap” (Ramel 1985, 8). Hellsing själv producerade dessa dikter som en del av ett större projekt tillsammans med musikpedagogen Knut Brodin, formgivaren Stig Lindberg och bildkonstnären Poul Ströyer. Som grund för deras produktion låg tanken om det barnlitterära allkonstverket som ett verktyg att stöda barnets egen kreativitet. (Druker 2008).

Forskning med multimodala frågeställningar är ingenting nytt för Hellsingforskningen. Den mest omfattande granskningen av muntlighet och musikalitet i Hellsings barnlyrik finns i Inger Nilssons avhandling *Krakel Spektakel, hör hur det låter! Studier i Lennart Hellsings språkvärld*. Nilsson understryker speciellt det starka förhållandet mellan Hellsings lyrik och muntlig tradition.

Något som Vivi Edström också tar upp i antologibidraget ”Tingen visar sitt innersta” (1987). Både Edström och Nilsson lyfter fram vikten av att ta i beaktande den kombination av konstarter som är prominent i Hellsings barnlyrik. Ulla Rhedin gör i bokkapitlet ”Hellsings bildvärldar” (1989) en överblick över de olika formerna av illustration som Hellsings olika dikter genomgått. I denna artikel vill jag ta ett bredare perspektiv och använder mig därför av internationell lyrik- och barnlyrikforskning som teoretisk bakgrund. Specifikt fokuset på rytmik ur multimodalt perspektiv är en infallsvinkel som inte tidigare givits vederbörlig uppmärksamhet.

Rytmisk mångfald

Rytm har genom århundradena definierats på många olika sätt. Lyrikforskaren Attridge (1995, 3) definierar rytm som ”a patterning of energy simultaneously produced and perceived; a series of alternations of build-up and release, movement and counter-movement, tending toward regularity but complicated by constant variations and local inflections”. Metrikforskaren Eva Lilja utnyttjar Platons definition av rytm som *ordnad rörelse*, enligt vilken rytmen består av två olika beståndsdelar, mönstret och tidsförloppet. Baserat på dessa vill jag se rytm som ett mönster av betoningar över en tidsaxel.

Både text och musik är former som är beroende av tidsaxeln för att kunna komma till uttryck. De tas in av läsaren eller lyssnaren som en serie detaljer. Först då serien är fullbordad framträder helheten och fenomenet kallas av Lilja (2019, 134) för *back-structuring* (ungefär *bakåt strukturering*). Interaktionen med konsten blir därav en rörelse mellan detalj och helhet. Motsatsen kan sägas gälla för visuella konstarter, där det första mottagaren möter är helheten, och sedan de mindre detaljer som skapar helheten. Därmed inte sagt att dikt och musik inte kan upplevas som helheter, utan snarare att serialiteten i receptionsakten är en grundläggande faktor i hur dessa medier fungerar.

Jag argumenterar för att rytmen är den avgörande skillnaden mellan lyriken så som den upplevs under tyst läsning, och lyrik som

auditiv händelse. Därför är rytmen också central i diskussionen kring hur lyrik för barn bör behandlas.

Northrop Frye diskuterar auditiva respektive visuella aspekter av dikten med hjälp av Aristoteles begreppsapparat för dramatik, specifikt begreppen *melos* och *opsis*. Melos är det auditivt rytmiska, inklusive rim, assonans och allitteration, med funktion att agera engagerande så som i andra former av auditivt rytmisk konst, som dans eller sång. Opsis är dikten som visuellt konstverk, både i formen av den visuella dikten på bladet, och de bilder texten framkallar i form av metafor och metonymi. Opsis funktion är att engagera mental aktivitet och uppmana till reflektion (Frye 1957).

Materialet i denna artikel är tre tonsatta dikter som existerar starkt i den muntliga kulturen. Därav kommer min analys inte bara att diskutera lyriken som auditiv händelse, utan rentav som musikalisk händelse. Kombinationen av text och musik i denna form kallar jag för *melotext*.

Visuell versus auditiv rytm

Den första och en av de mest kända dikter jag analyserar är ”Här dansar Herr Gurka”. Jag diskuterar både versionen som publicerades i *Nyfiken i en strut* år 1947 och den nyare versionen i samlingsverket *Lappricka Pappricka* från år 1999. Jag inleder med den nyare versionen i kombination med tonsättningen av Knut Brodin.

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

I versschemat ser man hur de fyra sista versraderna upprepar samma versmått, som skiljer sig från måttet i de två första versraderna. I tonsättningen har Brodin valt att upprepa de två första raderna, så att texten nu har två lika långa delar. Dessa kallar jag A- och B-delen.

	Text i tonsättningen	Versschema
A	Här dansar Herr Gurka både vals och mazurka. Här dansar Herr Gurka både vals och mazurka.	oOo oOo ooO ooOo oOo oOo ooO ooOo
B	Grön är Herr Gurka grön är hans bror, båda har strumpor ingen har skor.	Oo oOo Oo oO Oo oOo Oo oO

Vidare uppvisar verket en rytmisk ordlek. Visan går i valstakt, det vill säga en taktart med tre slag per takt med betoningen på taktens första slag. I texten nämns både vals och mazurka. Mazurka är en polsk folkdans vars taktart också har tre slag per takt, med skillnaden att mazurkatakten har betoningen på det andra slaget i takten i stället 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**
Versschema	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

Uppställningen visar motsättningen mellan musikens och textens rytmik i de två första verserna. Medan musiken betonar som en vals med tyngden på det första slaget betonar texten det andra slaget i texten, alltså som en mazurka. Alltså finns både valsen och mazurkan närvarande i melotexten. Nilsson observerar också att tonsättningens två första takter upprepar samma tonföljd som finns i Chopins Mazurka opus 7 B-dur där betoningen enligt mazurkans tradition ligger på andra slaget (Nilsson 2001). Melotexten speglar alltså diktens semantiska innehåll. Herr Gurka dansar verkligen både vals och mazurka. Birytmiken sker huvudsakligen i A-delen. I B-delen går texten över till att betona på taktens första slag liksom i valsen.

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

annan AAABBB-struktur, som klyver dikten rakt av på hälften i stället för i tre.

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

Denna motsättning skapar en ambivalens i diktens struktur. Ifall man läser i tre fungerar inte rimschemat och i två delas en mening på mitten. I både *Nyfiken i en strut* och *Lappricka Pappricka* 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 Pappricka*. I versionen ur *Nyfiken i en strut* finns endast en inledande versal och en avslutande punkt. Versionen har inte heller en rubrik, och texten är kursiverad.

Den visuella presentationen av dikten i *Lappricka Pappricka* uppmanar läsaren att läsa dikten i tredelad form, medan presentationen i *Nyfiken i en strut* uppmanar till att läsa dikten som en enda helhet. Den trestrofiga läsningen av dikten är den som sker då dikten upplevs visuellt i form av den tryckta texten på pappret.

I melotexten, det vill säga texten som musikalisk i stället för visuell händelse, blir versschemats tvådelning mer dominant. I musik eftersträvas ofta symmetri i strukturen. Upprepningen av de två första raderna som finns i musiken men inte i den tryckta versionen skapar en symmetri i visans struktur som stöder tvådelningen i versschemat. Också bortfallet av visuella faktorer så som skiljetecken och radbrytningar gör att rimmet och rytmerna blir den dominerande faktorn i hur texten uppfattas.

För att återgå till Fryes (1957) begrepp melos och opsis, där melos är det rytmiskt engagerande och opsis det visuellt och intellektuellt stimulerande kan vi också konstatera att då textens visuella aspekter försvagas i och med tonsättningen blir rytmen mer dominant. Melotexten engagerar utan att ifrågasätta eller förklara,

och skapar det rytmiskt förtrollande som charmerar läsaren trots textens nonsenskaraktär.

De olika varianterna av ”Här dansar Herr Gurka” visar hur melotexten kan skilja sig från den tryckta texten. Tonsättningen förändrar konkret diktens struktur och rytmik, och den visuella framställningen påverkar hur diktens struktur uppfattas. 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.

Rytm och struktur

Eva Lilja skriver i artikeln ”Framåtriktning i musiktext och bild” (2019) om riktning och balans som krafter som samverkar för att binda ihop en dikt. Lilja analyserar metriken i dikter som en form av rörelse; jamben (oO) som stigande rörelse leder texten framåt medan trokén (Oo) som fallande rörelse strävar bakåt. Amfibracken (oOo) rör sig inte åt någotdera hållet eftersom den balanserar kring sig själv (2019, 132). I min analys av ”Det var så roligt” vill jag undersöka hur musikens rytmer påverkar dessa riktningar.

Hellsings ”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:

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 i likhet med ”Herr Gurka” av Knut Brodin och publicerades i *Nyfiken i en strut* år 1947. Sången byter mellan 3/4-valstakt, och den mer gungande 6/8-takten. I tonsättningen av ”Det var så roligt” har Brodin däremot betonat olika i strof 1 och 3, och i strof 2 och 4, och därmed skapat en ABAB-struktur mellan stroferna i stället för en enkel AAAA-struktur vilket skulle motsvara textens versschema.

Versschemat i dikten kan illustreras så här:
ooo Oo ooo Oo
ooo Oo ooo O
ooo Oo ooo Oo
ooo Oo ooo O

Framträdande är alltså en regelbunden rytmisk form bestående av amfibracker 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.

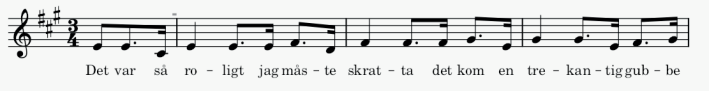
Det som naturligt sker i talet, och som understryks ännu tydligare i tonsättningen, är att versradens andra takt blir betydligt starkare betonad än den första. Frasfokuset landar på orden ”roligt” och ”skratta” och glider naturligt förbi de mindre viktiga ”var” och ”måste”. Lilja argumenterar för att amfibracken naturligt är en versfot som balanserar och inte rör sig någonstans, medan trokén strävar bakåt (Lilja 2019). Då dessa två kombineras och binds ihop av att frasfokuset ligger på trokén blir effekten att amfibracken 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 amfibracken agerar upptakt.

Musik	**oOo**	**Oo**	**oOo**	**Oo**	**oOo**
Text	det var så	ro-ligt	jag måste	Skrat-ta	det kom en
Schema	o0o	**O**o	o0o	**O**o	o0o

Eftersom valstaktens betoning landar på det första slaget men versschemats starkaste betoning landar mitt i figuren skärs figuren av på mitten av taktstrecket. Detta demonstrerar amfibrackens funktion som upptakt, rampen som samlar fart inför betoningen. Notera att jag i uppställningen tog med andra versradens första amfibrack. 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, så som här. Det är också för att demonstrera hur versfoten och musikens rytm skapar den dansande känsla som för vidare till nästa fras.



Textens fördelning över slagen i första och tredje strofen delar upp orden så att stavelserna rentav skiljer sig från varandra (skrat-ta och ro-ligt). Man ser i notbilden hur takternas två första slag går parallellt med ordens stavelser, vilket skapar ett litet bitryck på taktens andra slag, och ordens andra stavelse. Resultatet blir att dessa stavelser i melotexten är starkare betonade än i texten utan tonsättning. Strukturen framhäver alla tre slag i takten och skapar en rytmisk bild som speglar den trekantiga gubben i texten. De punkterade rytmerna i musiken kan också liknas vid jagberättarens skrattande röst.

De två första versraderna knyts av textens och musikens strukturer ihop till en helhet. 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. 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 rytmschemats avslutande stavelse

sammanfaller. Först då inträder gestalttrycket som lockar läsaren att betrakta strofen som avslutad.

Brodin har valt att skriva musiken så att stroferna, 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 ABAB-struktur som skapar illusionen att texten är kortare än vad den är, eftersom den nu upprepar samma mönster bara två gånger, i stället för fyra. Samtidigt blir versen 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.

Den varierande rytmiken påverkar också var frasfokuset landar i rimschemat. I den första strofen är fokuset på versradens andra och fjärde prominens. I den andra versraden skiftar rytmiken så att fokuset landar på den första och den tredje prominensen.

Det var så **rol**igt jag måste **skrat**ta	ooo Oo ooo Oo
det kom en **tre**kantig gubbe **in**	ooo Oo ooo O
Han hade **trä**skor och näver**jac**ka	ooo Oo ooo Oo
och hatten **kan**tad av korva**skinn**	ooo Oo ooo O
Han **sat**te sig på en **pall** i köket	oOo ooo Oo oo
Och **drog** ur fickan sitt **mun**spel opp	oOo ooo Oo O
och **bör**ja spela så **all**ting dansa	oOo ooo Oo oo
med **skrim** och skrammel och **tjo** och **hopp**	oOo ooo Oo O

För att återgå till amfibracken kan man konstatera att samma figur som i första versraden fungerade som ramp fram till trokén nu står stadigt med prominensen som mittpunkt. Schemats andra amfibrack försvinner då figurens första obetonade slag i stället landar i schemats andra versfot och bildar en daktyl, därmed har den andra strofen bara en amfibrack till skillnad från den första. Visan demonstrerar tydligt den inverkan musiken kan ha på diktens rytmik.

Rytm och dynamik

Till sist kommer jag att granska effekten av dynamisk rytm inom dikten ”Krakel Spektakel” ur *Nyfiken i en strut* (1947).

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

Dikten i den form den presenteras i *Nyfiken i en strut* innehåller både slut- och inrim så att versraderna rimmar både inom sig själv och med varandra. Dikten är skriven så att den kan presenteras som i originalet i åtta rader, i en kortare form i fyra rader, eller en längre form i sexton rader, utan att rimflätningen faller. Valet att presentera texten i just detta format kan ha haft att göra med hur texten passades in i illustrationerna på bladet i *Nyfiken i en strut*. Den avlånga formen passade eventuellt bättre till bilden av Krakel Spektakel som svingar sig över sidan, än vad en form med färre men längre versrader skulle ha gjort. Det finns på många ställen i Hellsings produktion dylika exempel på hur illustration och text speglar varandra (Druker 2008).

I sin visuella form ser läsaren originalet i åtta versrader, trots diktens komplicerade form. I melotexten gör rimflätningen att dikten i stället 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

I detta format är versschemats mönster betydligt enklare att urskilja. Resultatet är ett schema baserat på tre verser inledda av en troké, en balanserande amfibrack 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 (2019) tre grundläggande rytmiska principer. 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. Den dynamiska rytmen agerar som spänningen som håller ihop ett verk till en helhet. 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; texten i sin visuella form i åtta rader, och melotexten i fyra rader.

I diktens visuella format, så som den kan ses i *Nyfiken i en strut,* är sekvensrytmen mer prominent. 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 tar man inte del av radbrytningen på samma sätt. I den här formen framträder rimmet vitamin-gardin, så att mottagaren omedvetet uppfattar 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 dikten? Här 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 verser, refräng, det som vanligtvis kallas brygga eller C-del, och avslutande refräng. I musikens brygga varieras styckets huvudtema för att sedan återgå till den sista och

avslutande refrängen. Styckets höjdpunkt finns vanligtvis i slutet av bryggan 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 brygga. Diktens höjdpunkt markeras i musiken av melodins högsta ton och i texten av ett utropstecken. I västerländsk musik slutar melodin vanligen på grundtonen. 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 den avslutande grundtonen. På så vis kan ”gardinen den blå” agera dynamisk höjdpunkt samtidigt som den inte avslutar visan. I tonsättningen samarbetar dessa dragkrafter för att skapa en mångbottnad dynamisk rytm.

Exemplet gör tydligt hur musikens regler projiceras på texten genom samarbetet mellan tonsättning och text, på samma sätt som i ”Det var så roligt”. I analysen av ”Det var så roligt” påverkade musiken diktens riktningar inom ramarna för den seriella rytmen. I ”Krakel Spektakel” framträder samma fenomen inom diktens dynamiska rytm.

Avslutning

Sambandet mellan text och musik i Hellsings lyrik är så självklar att den riskerar förbises. Ändå har samtliga diktanalyser visat hur förhållandet mellan text och tonsättning kan ha mycket stark effekt på den lyriska helheten. 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 amfibracken 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 illustra-

tionen försvinner helt, dikten börjar kallas för visa, författarens namn försvinner. Dikten existerar nu i musikens värld och styrs i viss mån av musikens lagar. Rytmiken blir en samverkan mellan text och musik, där musiken intar en dominerande roll. Av den anledningen bör analysen av en tonsatt visa ta hänsyn till musikens rytmer och inte isolera texten i ett vakuum. Som redan framgått av upprepade analyser resulterar detta i en mer mångsidig förståelse av melotextens komplexitet.

Baserat på denna forskning kan det konstateras att auditiva och musikaliska faktorer kan ha en betydande inverkan på barnlyriken som helhet. Detta kan betraktas som avgörande, då analysen vid flera tillfällen har visat hur musik och bild kan utmana, påverka, utöka och förändra texten. Det är därför viktigt att forskare är medvetna om dessa faktorer för att bättre kunna uppskatta ett verk till fullo, inte bara inom barnlyriken utan även inom alla former av litteratur med multimodala inslag. Rytmiken ger en mångfacetterad grund att bygga på, som är både uråldrig då den har sitt ursprung i metriken, och högst aktuell då den erbjuder spännande möjligheter i en barnboksmarknad som blir alltmer mångfacetterad.

Litteratur

Agnestig, Carl-Bertil (1989): ”Lennart Hellsing och våra visor”, *Först och sist Lennart Hellsing*, red. Marianne Eriksson, Fibben Hald, Susanna Hellsing & Sonja Svensson. Stockholm: Rabén & Sjögren, s. 70–76.

Alfredsson, Johan & Skaret, Anne (2021): ”Introduktion: ’Poesi för barn och unga’”, *Barnboken* 44, s. 1–5.

Attridge, Derek (1995): *Poetic Rhythm: An introduction*. Cambridge: University press.

Coats, Karen (2013): ”The Meaning of Children’s Poetry: A Cognitive Approach”, *International Research in Children’s Literature* 6(2), s. 127–142.

Druker, Elina (2008): *Modernismens bilder: Den moderna bilderboken i Norden.* Stockholm: Makadam.

Edström, Vivi (1987): ”Tingen visar sitt innersta. Lennart Hellsings verser för barn”, *Vällingsäck och sommarvind: Verser i barnets*

värld, red. Vivi Edström & Märta Netterstad. Stockholm: Liber, s. 11–44.
Eliot, Thomas Stearns (1985): *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. London Boston: Faber and Faber.
Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism: Four essays*. Princeton: Princeton University Press.
Gordon, John (2010): "Articulating the Auditory Imagination: When Children Talk About Poetry They Hear", *Poetry and Childhood*, red. Morag Styles, Louise Joy & David Whitley. Sterling: Trentham books, s. 203–210.
Hellsing, Lennart (1999): *Lappricka Pappricka*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
Hellsing, Lennart (1947): *Nyfiken i en strut*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
Lilja, Eva (2019): "Framåtriktning i musiktext och bild". *Nye posisjoner i poplyrikken (Modernisme i nordisk lyrikk; Vol. 11),* red. Hadle Oftedal Andersen & Claus K. Madsen. Bergen: Alvheim & Eide, s. 130–161.
Lilja, Eva (2014): *Poesiens rytmik: en essä om form och betydelse*. Linderöd: Ariel.
Nilsson, Inger (2001): *Krakel Spektakel, hör hur det låter! Studier i Lennart Hellsings språkvärld.* Diss. Lund: KSF i Lund.
Pullinger, Debbie (2017): *From Tongue to Text: A New Reading of Children's Poetry*. London: Bloomsbury Academic.
Ramel, Povel (1985): *Lingonben. Åtta lådor poesi*. Stockholm: Författarbolaget. Sjätte upplagan.
Rhedin, Ulla (1989): "Hellsings bildvärldar", *Först och sist Lennart Hellsing*, red. Marianne Eriksson, Fibben Hald, Susanna Hellsing & Sonja Svensson. Stockholm: Rabén & Sjögren, s. 80–102.
Styles, Morag (2010): "Introduction: Taking the Long View – the State of Children's Poetry Today", *Poetry and Childhood*, red. Morag Styles, Louise Joy & David Whitley. Sterling: Trentham books, s. 203–210.