

VASA UNIVERSITET  
Humanistiska fakulteten  
Institutionen för nordiska språk

Mikko Niemikorpi

”En hopplös kombination?”

Humor som stil i sex av Povel Ramels dikter

Avhandling pro gradu i svenska språket

Vasa 2008



## INNEHÅLLSFÖRTECKNING

SAMMANFATTNING	3
1. INLEDNING	5
1.1. Syfte	6
1.2. Material	6
1.3. Metod och avhandlingens uppbyggnad	7
2. POVEL RAMEL SOM UNDERHÅLLARE OCH FÖRFATTARE	10
3. HUMORNS SVÅRA KONST	12
3.1. Humorns psykologiska och sociala funktion	12
3.2. Humorns väsen och arter	14
3.3. Lingvistik och humor	14
3.3.1. Humor i språk	16
3.3.2. Vad är det som gör en text rolig?	17
4. STIL OCH LYRIK	19
4.1. Om den lyriska genren	19
4.2. Vad är en stil?	21
4.3. Bildspråk och stilfigurer	22
4.3.1. Bilder – metafor, metonymi, synekdoke, liknelse	22
4.3.2. Uppprepningar – anafor och epifor	24
4.3.3. Antites	24
4.3.4. Ironi	25
4.4. Humor som stil	25

5. ANALYS AV DIKTER	27
5.1. Lite fantasi	27
5.2. Följ mej bortåt vägen	31
5.3. En hopplös kombination	35
5.4. Gift (Bröllopsversion)	39
5.5. Gift (Skilsmässoversion)	43
5.6. En strut karameller	47
6. SYNTES AV RESULTAT	52
6.1. Sammanfattning av syntaktiska stildrag	52
6.2. Sammanfattning av retoriska stildrag	53
6.3. Sammanfattning av lexikala stildrag	54
6.4. Diskussion	55
7. AVSLUTNING	57
KÄLLFÖRTECKNING	58

---

**VAASAN YLIOPISTO**  
**Humanistinen tiedekunta**

**Laitos:** Pohjoismaisten kielten laitos  
**Tekijä:** Mikko Niemikorpi  
**Pro gradu -tutkielma:** ”En hopplös kombination?”  
Humor som stil i sex av Povel Ramels dikter  
**Tutkinto:** Filosofian maisteri  
**Oppiaine:** Ruotsin kieli  
**Valmistumisvuosi:** 2008  
**Työn ohjaaja:** Christer Laurén

---

**TIIVISTELMÄ:**

Tutkimukseni tavoitteena on selvittää, miten humoristinen tyyli syntyy luovan yksilön lyriikassa. Analysoin kuutta ruotsalaisen viihdetäiteilijä Povel Ramelin kirjoittamaa runoa, joista useimmat hän on myös säveltänyt lauluiksi. Tarkastelen tekstien huumoria kolmesta eri näkökulmasta. Ensiksi tutkin jokaisen runon ulkoista muotoa. Sitten tarkastelen tekstien usein paradoksaalista kuvakieltä lauseiden tasolla. Lopuksi nostan esiin myös yksittäisiä sanoja ja ilmauksia, jotka ovat lyyriikon tyylin luojina merkittäviä. Tutkimusmetodini on puhtaasti kvalitatiivinen. Vertailen myös analysoimiani runoja toisiinsa.

Teoreettisena lähtökohtana tutkimukselle on ajatus, että jonkin ilmiön koomisena tai humoristisena näkemiseen sisältyy aina mielivaltainen arvoarvostelma. Toisin sanoen mikä tahansa inhimillinen toiminta voidaan saattaa humoristiseen valoon. Pelkkä näkökulman muutos ei kuitenkaan riitä humoristisen vaikutelman luomiseksi. Tarvitaan myös osuvaa ja sopivaa tyyliä, jotta humoristiseksi tarkoitettu ilmaus tai teksti ei jää pelkäksi pahansuovaksi ilkeilyksi.

Analyysini osoittaa, että runo tekstimuotona tarjoaa monia keinoja humoristiseen ilmaisuun. Povel Ramelin humoristisessa tyyliässä korostuu muun muassa riimeillä leikkittely ja liioittelu. Tähän yhdistyvät omasepitteiset yhdyssanat ja monimieliset ilmaisut. Kaikkia analysoimiani runoja leimaavat yllättävät vastakkaisuudet ja näkökulman muutokset. Tulosten perusteella voi päätellä, että humoristinen tyyli syntyy ennen kaikkea jännitteiden avulla, kun näennäisesti yhteen kuulumattomia asioita yhdistetään uudella, harmoniaa luovalla tavalla. Osaavissa käsissä runomuoto näyttää sopivan tähän tehtävään erinomaisesti.

---

**AVAINSANAT:** dikt, humor, kontraster, Povel Ramel, stil



## 1. INLEDNING

"Lite fantasi  
gör guld av vanligt grus  
Utan fantasi  
blir snuset alltid snus"  
(Ur *Förflerade lingonben*, 1992)

Med detta lilla tänkespråk leder Povel Ramel oss till sin egendomliga värld av fantasi. Ramels poesi beskriver verkligheten mycket dualistiskt. Å ena sidan kan han med mycket konkreta och vardagliga verser uttrycka något väsentligt om livets härlighet. Å andra sidan kan han framföra alldeles små och banala saker på ett sådant överraskande sätt att läsaren inte kan annat än skratta. Den här dualismen i hans dikter kan man enligt min mening kalla en surrealistisk eller absurd syn på livet vilket skapar ett humoristiskt intryck hos läsaren. Min undersökning behandlar denna illusion ur språkvetarens syn. Perspektivet är på det viset nytt att man inte ofta brukar förknippa lätt humor med lyrik som ofta anses vara en tämligen kvalificerad konstform.

Ramels personliga uttryckssätt representerar en sådan humor som inte tycks vara strängt bunden till stereotypiska uppfattningar om världen. Det är vanligt att man utnyttjar stereotyper när man skämtar t.ex. med andra nationaliteter (Apte 1985: 115). Ramel tycks underhålla bara för själva humorns skull. Det är just därför jag blev intresserad av hans visor och dikter: i sin skenbara meningslöshet tycks de höra till tidlös och universell litteratur. Dessutom kan Ramels poesi eventuellt ge ett tillfredsställande svar på frågan om humorns djupaste väsen: vad är det som får oss att skratta? Ramel har ju lyckats i över ett halvt sekel i den svåra konsten att underhålla folk med mycket varierande smak och värderingar (t.ex. Rydén 1994). Om det finns någon som medvetet kan hänföra sin publik är det absolut Povel Ramel. Min undersökning är ett försök att utreda *hur* han gör det i sitt språkbruk.

## 1.1. Syfte

I denna undersökning analyserar jag några av Povel Ramels dikter ur den stilistiska synvinkeln. Syftet med min avhandling är således att *beskriva stilen* i Ramels lyrik och på det sättet *utreda vilken roll humor spelar* i den. Att skriva om stil i samband med Ramel känns ju lite paradoxalt eftersom hans ordkonst i stort sett baserar sig på medvetna stilbrott, imitation och parodi – och dessa utgör igen en ny stilart. När jag har läst hans texter kan jag ändå säga att det är möjligt att känna igen hans verk. Det är fråga om en artist som har hittat sin egen röst. Mitt syfte är att finna just det som är typiskt för hans uttryckssätt.

Som utgångspunkt har jag antagandet att stilen och innehållet inte kan separeras utan de hör alltid ihop: stilen är inte bara språkliga markörer utan en dynamisk eller organisk del av framställningen eftersom olika stilar påverkar läsaren på olika sätt (jfr Cassirer 1993: 11).

Min hypotes är att genom den stilistiska analysen kan man få en uppfattning om den dualistiska karaktären hos Ramels lyrik. Därför har jag valt att koncentrera mig på sådana verbala medel som jag anser vara centrala i hans dikter och som karakteriserar hans fantasifulla och absurda stil. Bland dessa drag fokuserar jag såväl på lyrikens särdrag som rytm och rim som på diktarens retoriska möjligheter, t.ex. på olika typer av bildspråk, antiteser, paradoxer och ironiska uttryck. Jag antar alltså att Ramel utnyttjar humor på många olika sätt och på många olika plan. Gemensamt för dessa är ju att de presenterar den ramelska dualismen: skarpa kontraster mellan fantasin och verkligheten.

## 1.2. Material

Mitt undersökningsmaterial består av sex av Povel Ramels dikter ur hans samling *Förflerade lingonben*. De valda dikterna med sidnummer och utgivningsår är följande:

Lite fantasi (s. 10, 1968)

Följ mej bortåt vägen (s. 60, 1954)



En hopplös kombination (s. 73, 1968)

Gift (Bröllopsversion, s. 92, 1958)

Gift (Skilsmässoversion, s. 93, 1958)

En strut karameller (s. 315, utgivningsåret saknas)

När jag valde lämpliga dikter ur boken var det viktigaste kriteriet min egen upplevelse. De valda dikterna imponerade på mig starkt eftersom de representerar världen på ett komiskt sätt. Jag valde också sådana dikter där det humoristiska intrycket förverkligas med hjälp av olika medel: somliga är roliga tack vare den absurda och överraskande stilen medan andra representerar en mer cynisk linje med ironi och satir. Ramels konstnärliga figur uppstår enligt min mening av kontraster. Vanligen är han en snäll lyriker som då och då tar rollen som riktig stämningssabotör. Ibland kan han vara tämligen skoningslös i sina parodier.

Som namnen på dikterna antyder är teman hos Ramel mycket varierande. Han skriver ofta om förhållandena mellan människor, så kärlek är ett centralt tema i texterna. Jag vill även framföra ett överskådligt genomsnitt av Ramels författarskap och därför representerar de valda texterna olika perioder i lyrikerns karriär.

Ursprungligen har de flesta av visorna varit avsedda för revyer och andra praktiska tillfällen. Fast orden även kan stå för sig själva som poesi, tappar man alltid något av hela effekten när tonerna saknas. Där finns inte mera t.ex. minspel eller eftertryck. Därför har jag försökt lämna bort sådana visor vilkas underhållande funktion baserar sig närmast på musikaliska villkor.

### 1.3. Metod och avhandlingens uppbyggnad

Min metod är kvalitativ eftersom jag främst är intresserad av Ramels personliga stilfigurer och tankar bakom dem. Det är således fråga om en fallstudie om en skapande person, jag söker inte generaliseringar i förhållandet till andra författare. Däremot kommer jag att jämföra de valda dikterna med varandra. Metoden är således även kontrastiv.

Utgångspunkten är de observationer som jag gjort och målet är att samla och ordna dessa observationer till något begripligt, dvs. att skapa mig ett begrepp om företeelsen. Den kvalitativa metoden förutsätter att varje företeelse är kvalitativt unik. Dess resultat ger inte kunskap om kvantitativa fakta. I stället ger den kunskap om vilka slags kvaliteter företeelsen har. Forskarens roll i denna typ av undersökning är inte bara att betrakta utan även att tolka. (Eneroth 1992: 47–50.)

Med tanke på mitt syfte har jag valt att betrakta dikter ur den deskriptiva stilistikens synvinkel. Det betyder att jag försöker hitta de karakteristiska stildragen hos Povel Ramels poesi. Som Cassirer (1993: 12–13) påpekar, kan man genom ökad kännedom om texten och dess uppbyggnad öka sin kännedom om språkets möjligheter och fördjupa sin förståelse av texten i fråga. I denna studie innebär det att analys av språket i dikterna hjälper en att förstå hur det humoristiska intrycket uppstår.

Före analysen av dikter finns den känsla som jag har fått efter att ha läst dem. Min syn på texter är alltså subjektiv, intuitiv och impressionistisk. Detta sätt att analysera texter kan även beskrivas som stilistikens traditionella metod (Cassirer 1970: 13). Ett relativt litet material innebär också att det är fråga om en mikrostilistisk undersökning: de dikter som jag har valt att ta med beskriver inte fullständigt Povel Ramels personliga uttryckssätt. Min avhandling präglas alltså av subjektivitet som påverkar på två sätt. Först måste jag själv bestämma vad som är ett stildrag och vidare om stildraget med tanke på humor är så relevant att det bör presenteras och analyseras.

I början av varje analys presenterar jag dikten i sin helhet och tolkar den på basis av min upplevelse. För att närmare beskriva de element som bidrar till mitt intuitiva intryck av stilen i dikterna har jag delat min analys i tre kategorier. Idén för denna indelning fick jag av Bradfords bok *Stylistics* (1997: 15). Först fokuserar jag på dikternas syntaktiska drag med tanke på den poetiska strukturens betydelse för tolkning. Detta följs av en retorisk analys som gäller olika humoristiska stilfigurer, bl.a. metaforer och antiteser. Ironi som

stilart hör också till denna kategori. Den tredje delen handlar om lexikala aspekter på dikterna. Den retoriska och den lexikala delen fungerar samtidigt som knapphändiga semantiska analyser då båda förutsätter att man betraktar hur orden fungerar i sin särskilda kontext och hur betydelsen yanser framträder i ordens möte och samverkan. Exempel på materialet är ordnade efter löpande nummer.

Det går inte entydigt att bestämma att ett visst stildrag skall höra till en viss kategori. Diktens elliptiska struktur är exempelvis inte enbart en syntaktisk egenskap utan även ett retoriskt val. Egentligen är det fråga om en diktanalys som tillämpas tre gånger ur olika synvinklar med olika betoningar. Meningen är att grupperingarna kompletterar varandra och baserar sig på tolkningen av ett helhetsintryck. Varje dikt utgör dessutom ett enskilt konstverk som måste tolkas ur dess egen synvinkel i det unika sammanhanget. I den ena framkommer och framhålls annorlunda iakttagelser än i den andra.

Denna undersökning har både språkvetenskaplig och litteraturvetenskaplig karaktär. Jag har inte snävt särskiljt mina lingvistiska upptäckter om formen och personliga tolkningar om innehållet. Detta val motiverar jag så att det är *hela* texter som jag tolkar och analyserar. I humanistiska vetenskaper talas dessutom ofta om olika *ansatser* i stället för enskilda eventuellt inskränkta metoder (t.ex. Algulin 1986: 20). Min ansats kan betraktas således både traditionell och humanistisk.

## 2. POVEL RAMEL SOM UNDERHÅLLARE OCH FÖRFATTARE

Povel Ramel som dog år 2007 var en av Sveriges mest kända tonsättare och sångare - och dessutom en uppskattad skådespelare och författare. Han blev berömd speciellt för sina parodiska revyer som kombinerar fantasi med skarp lyrik. Ramel tonsatte över 800 visor men under sin långa karriär var han även med i olika radioprogram, tv-produktioner och filmer. (Litteraturhandboken 1984: 635; NE.)

Povel Ramel var född 1922 i Stockholm. Han studerade konst och musik och började tidigt sin karriär som underhållare och schlagertonsättare. På 1940-talet blev han känd för t.ex. Johanssons boogie woogie vals (1944). Under 1950-talet började Ramel arbeta med revyer vilket gav honom chansen att utveckla sin kunnighet inom imitation och parodi. Tillsammans med Brita Borg, Martin Ljung och Pekka Langer utformade han en original typ av revy, *Knäpp-Upp*, och skapade filmer som *I dur och skur* (1954) och *Ratata* (1956). (Ramel 1992.)

Den första Knäpp-Upp-revyn *Akta Huvudet* producerades 1952. Efter den framgångsrika turnén producerade Ramel praktiskt taget varje år en ny revy i Stockholm ända till 1969. Mellan 1952 och 1962 såg fem miljoner människor revyn. Många revynummer av den perioden har blivit klassiker och inspelade. På 1960-talet blev Ramels revyer mindre parodiska och mer bundna till musikaliska former. Han började göra satir om olika stilar och verk av andra artister. (Litteraturhandboken 1984: 635; Ramel 1992.)

Senare har Ramel gjort produktioner för televisionen, t.ex. serien *Semlons gröna dalar* (1977). Han har även givit ut sin egen prosa, t.ex. *Från asar till Wasar* (1945), *Min galna hage* (1957) och *Min ordkynniga penna* (1987), två självbiografiska memoarer *Följ mig bakåt vägen* (1992) och *Som om inget hade hänt* (1999), samt två lyriksamlingar *Lingonben* (1978) och *Förflerade lingonben* (1992). (Litteraturhandboken 1984: 635; NE.)

Ramels musikaliska stil har beskrivits mångfasetterad (NE). Förutom att han skrev en rad

foxtrotmelodier och schlager som nära anknyter till amerikansk populärmusik, lånade han också material från andra kompositörer och litterära stilar, t.ex. Norlander, Bellman, Taube och Birger Sjöberg (Litteraturhandboken 1984: 635; NE). Vidare skrev han melodier även i latinamerikansk stil. Typiskt för Ramels melodier är att de inte väcker så stor uppmärksamhet som hans oftast skarpsinniga texter som vimlar av många slags ordlekar som ”på ett enastående sätt upphöjer text och musik till en högre enhet”. (NE.)

Till Ramels principer hörde att han aldrig ville vara elak i sina texter. I motsats till de flesta andra skapare undvek han också att skriva om politik. Därför är hans teman tidlösa och aktuella. Han beskrev sig själv som ytterst blyg och osäker. Även sedan han blivit berömd ville han helst slippa uppmärksamheten på fritiden. Den ville han endast ha när han stod i rampljuset. Som han själv uttrycker det:

”Det skulle helt enkelt inte finnas någon privat Povel Ramel, bara den där figuren på scenen. Den privata skulle se helt annorlunda ut och heta Jörgen Pryttlow eller vad som helst” (Ramel 1992: 11).

Tar man hänsyn till Ramels omfattande produktion och popularitet, har man forskat om honom överraskande lite. Per Rydén (1994) har skrivit om Ramel som samhällsskildrare medan min syn är mer litteratur- och språkvetenskapligt präglad. Även de flesta litteraturhistoriska verk nöjer sig med att nämna honom i några korta rader. Konstigt nog finns Ramel inte ens med i den moderna *Den svenska litteraturhistorien* (Hägg 1996). Däremot får han ganska mycket rum i *Litteraturhandboken* (1984), som förutom underhållningsmusik nämner hans författarskap och till och med beskriver den: "*I ett par böcker visar R. uppsluppenhet, fantasi och ordglädje*" (635). Kort kan man konstatera att forskarna tydligen har haft svårt att få ett fast grepp om hans konstnärskap.

### 3. HUMORNS SVÅRA KONST

Humor är något djupt mänskligt. Till skillnad från djur kan människan skratta – och människan kan skrattas åt. (Bergson 1994: 8–9.) Man kan till och med säga att humor spelar en viktig roll i individens socialiseringsprocess: att bli skrattad åt är att bli människa (Sjölander 1988: 72). Humor gäller dessutom bortåt livets alla aspekter. Det finns således humorforskning inom många ämnesområden, bl.a. psykologi, antropologi, sociologi, litteraturvetenskap, medicin, filosofi, filologi, matematik, didaktik, semiotik och lingvistik (Attardo 1994: 15; Palmer 1994: 4). Humorforskning handlar både om humorsinnet och om humorprodukterna. Attardo (1994: 46–47) grupperar humorteorierna eller de teoretiska modellerna i tre familjer: en kognitiv, en social och en psykoanalytisk. Å ena sidan försöker man alltså beskriva hur det komiska intrycket uppnås, å andra sidan försöker man studera skämtets psykologiska eller kognitiva grund (t.ex. Attardo 1994: 187; Ohlsson 2003: 73–74). Jag sammanfattar i detta kapitel några av de viktigaste försöken att få grepp om humor och diskuterar vilken uppfattning som är lämpligast för denna undersökning.

#### 3.1. Humorns psykologiska och sociala funktion

Enligt Ohlsson (2003: 46) fyller humor många funktioner i livet: skämt inte bara roar oss utan har mycket med makt och status att göra. Sjölander sammanfattar att humor är ett av människans medel för en positiv social kontroll inom gruppen. Humorn är alltså det system via vilket man uppfostrar sina medmänniskor, det sätt på vilket man ifrågasätter sin kulturs normer, regler, attityder och föreställningar. (1988: 79.)

Även Bergson syftar på humorns sociala funktion. Enligt hans berömda teori är skrattet ett korrektiv som strävar efter att förödmjuka den som blev måltavla före skrattet. Han menar att skrattets uppgift är att repressivt korrigera ett felaktigt eller olämpligt beteende; det är riktat mot någon som uppför sig alltför mekaniskt, som kontrasterar mot den flexibla hållning som det levande livet förutsätter. (1994: 22; 71; 154-155.) Många (t.ex. Nilsson 1988: 20; Kinnunen 1994: 42) har kritiserat denna syn genom att konstatera att människan

inte alltid skrattar åt andra människor utan med dem. I alla fall har man tydligen all anledning att ta humor på allvar liksom namnet på Palmers undersökning (*Taking Humour Seriously*, 1994) anspelar.

Sigmund Freud har gått utifrån att våra omedvetna processer är tätt förknippade med välbehag som vi får genom vitsen: välbehaget beror på besparingen av psykisk energi. Freud förklarar vitsen med ordlekar, som ofta förekommer i mitt material, på följande sätt: när ordvalet (ett ord eller två ord som liknar varandra) leder ens tankar från ett begreppsområde till ett annat blir den psykiska belastningen mindre. Skämt sparar således psykisk energi. Ju större avståndet mellan de vederbörande områdena är desto större blir välbehaget dvs. besparingen av tankarnas ström. (1995: 105–110.)

Det som förefaller komiskt för enskilda individer beror inte bara på personliga utan även på lingvistiska, geografiska, diakroniska och sociokulturella faktorer. Enligt Chiaro finns det dock några typer av humor som anses vara mer eller mindre komiska överallt i världen. Som exempel nämner han praktiska skämt som t.ex. man tar bort stolen när någon ska sätta sig på den. På området språklig humor tycks degradering vara ett universellt tema för skämt. Då är det ofta olika grupper som blir föremål för degradering. (1992: 5–7.) Chiaro påpekar vidare att om en komisk situation är högt kulturbunden kan den inte roa människor utanför den ursprungliga kulturen. Delade kunskaper är viktiga: mottagaren måste förstå den kod som ett skämt följer och enligt vilken det berättas. Här är sociokulturell information lika viktigt som ett gemensamt språk. Särskilt med ordlekar måste mottagaren kunna känna igen medvetet bearbetade lingvistiska regler. En behöver förstå varför något berättas precis på ett visst sätt. Det finns således tre nivåer som står i växelverkan med varandra: en lingvistisk, en sociokulturell, och en ”poetisk”. Dessa tre faktorer utgör tillsammans den kompetens som man behöver för att fatta ett skämt. (1992: 10–13.)

Humor kan ofta betraktas på basis av intentionella kriterier. Med tanke på detta måste man även ta hänsyn till individens unika humorsinne, dvs. att det är fråga om såväl kompetens som performans hos individen (Raskin 1985: 2). Med hjälp av sin grammatiska kompetens

kan skribenten eller talaren avgöra om en mening är grammatisk eller ej. Likaväl kan språkbrukaren enligt Raskins teori avgöra om en text är rolig eller inte. Även Kinnunen betonar den estetiska funktionen i humoristiska texter. På samma sätt som vi kan avgöra att en text har t.ex. en övertalande, skrämmande eller vilseledande effekt på lyssnaren, så kan vi också avgöra om effekten är roande (Kinnunen 1994: 66). För att texten skall fungera som ett humoristiskt verk ska den alltid ha en träffande stil vid sidan av andra faktorer.

Att man ser något komiskt förutsätter att man gör ett värdeomdöme som måste ha en estetisk och träffande stil. Värdeomdömet bör även presenteras bland likar i ett relevant kollektiv och det är riktat mot individens psykiska egenskap. (Kinnunen 1994: 115.) Bara en lingvistisk analys kan således aldrig ge alla svar på frågan hur det komiska uppstår i texten. Det som anses vara roligt nu kan bli helt tråkigt när de nämnda kriterierna förändras t.ex. med tiden

### 3.2. Humorns väsen och arter

Begreppet humor är inte alls lätt att definiera. Enligt Beckman kan man urskilja åtminstone tre perspektiv. Först är humor en personlighetsegenskap – man har ”sinne för humor” eller inte. För det andra representerar humor de (avsiktliga eller oavsiktliga) företeelser som stimulerar humoristiska reaktioner. Vidare är humor knuten till reaktionen på humoristisk stimulus. Humor är även en rolighetsupplevelse, och mottagaren gör en typ av värdeomdöme, rolighetsomdömet. (Beckman 1988: 35.) Ibland har man närmast sig problemet endast ur mottagarens synvinkel: reaktionen dvs. det fysiska skrattet avgör om något är humor eller inte (se t.ex. Nilsson 1988: 27; Beckman 1988: 38). Kinnunen har dock kritiserat denna syn på skrattet och påpekat (1994: 20) att det finns humoristiska konstverk som inte får oss att skratta och nämner bl.a. Paganinis kapriser som exempel. I grund och botten är tragik och komik inte varandras motsättningar (Kinnunen 1994: 95). Skrattet är således tydligen ett bristfälligt kriterium när man analyserar hur ett komiskt intryck uppstår. Humor är liksom konst inte ett tillräckligt systematiskt och ”väsensstabil” fenomen för att kunna systematiseras väl (Beckman 1988: 51).



Vad som anses vara roligt varierar dessutom kulturellt och förändras med tiden (Ohlsson 2003: 15). Många humorforskare (t.ex. Kinnunen 1994: 20; Ohlsson 2003) har framhållit hur avgörande kontexten i vid mening är för vad vi uppfattar som komiskt. En viktig utgångspunkt för min analys är den tanke som Kinnunen framställer i sin stora bok *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*:

"Ingenting är komiskt i sig, men vilken som helst form för mänskligt beteende kan göras komisk" (1994: 24, min översättning)

Kinnunen hypotiserar vidare att det finns ett oräkneligt antal olika medel för att sätta något i komiskt ljus (1994: 29, 117). Han nämner t.ex. Gullivers resor där Jonathan Swift i olika sammanhang gör olika saker komiska genom att förändra och variera synvinkel och perspektiv (1994: 25).

En central fråga som gäller humor är varför och i vilka situationer vi betraktar något som roligt - och vad hindrar oss från att betrakta något som roligt (Palmer 1994: 5). Som svar på frågan favoriserar de flesta forskare i humorforskningen *inkongruensteorin*. Enligt Berger uppstår inkongruensen när mottagarens förväntningar skiljer sig från det som han äntligen får. Dessutom ska mottagaren identifiera inkongruensen innan han kan skratta åt skämtet (1993: 3). Inkongruensen som är typiskt för humor förutsätter således något oväntat, ovidkommande, ologiskt, överdrivet eller sådant som inte tänkas höra till sammanhanget. När en förväntad mening eller betydelse omsätts hastigt blir betydelsen av skämtet förändrad vilket leder till behovet att tolka hela skämtet på nytt (McGhee 1979: 10–11.).

Det finns många arter av humor. Attardo räknar upp satir, ironi, sarkasm, vitsar och ordlek (1994: 7). På den språkliga nivån kan man närmare granska textens olika skämt som är humorns allmänna form enligt Freud (1995) och även Ohlsson (2003). Traditionellt har man uppfattat ett skämt som en historia som syftar till att skapa ett komiskt intryck (Berger 1993: 15). Jag använder begreppet skämt i detta avseende i denna undersökning fast man inte ofta brukar förknippa lyrik med det humoristiska. Skillnaden mellan ett traditionellt

skämt och en humoristisk dikt är enligt min mening närmast skenbar; jag antar intuitivt att i dikten vilar inkongruensen eller det komiska intrycket oftare på själva *formen* av texten. Skämtens komik baserar sig alltid på antingen en tendentiös eller oavsiktlig sammanstötning av meningar (Lehtonen 1996: 141) och enligt mitt antagande kan sammanstötningen ske varierande på många olika plan (t.ex. på en syntaktisk, semantisk eller lexikal).

### 3.3. Lingvistisk och humor

Hur förhåller sig lingvistiska humormodeller till allmänna humorteorier? Enligt Raskin (1985) kan man tillämpa lingvistik på humorns område så att problemen kommer från den allmänna humorforskningen medan man använder lingvistiska metoder. Attardo åskådliggör detta med ett tydligt exempel: om en fråga inom humorforskningen är ”Vad är roligt?”, ställer den lingvistiska tillämpningen då frågan ”Vad är det som gör en text roligt?” (1994: 216).

#### 3.3.1. Humor i språk

Inom den lingvistiska humorforskningen har skämttexter analyserats och grupperats ur flera olika synvinklar. Ohlsson (2003: 77) gör en distinktion mellan *formskämt* och *innehållsskämt*. Medan innehållsskämt baserar sig på en viss överraskning i vitsens semantik (se Raskin 1985) skapar man formskämt på grund av språkets regler t.ex. i form av en ordlek. Attardo (1994) räknar närmare med tre kategorier. Formskämt kan bygga på lexikal tvetydighet, syntaktisk tvetydighet samt allitteration. De allitterativa skämten skiljer sig från de andra typerna så att de inte är baserade på tvetydighet. Enligt Attardos empiriska studier är innehållsskämt mycket vanligare än formskämt. Han (1994: 102) har också märkt i sina studier att de flesta formskämt bygger på lexikal tvetydighet medan syntaktisk tvetydighet och allitteration är märkbart ovanligare. I mitt material spelar formskämt däremot en viktig roll och eftersom det gäller lyriska texter förekommer det ofta både syntaktisk tvetydighet och allitteration. Enligt Leacock (1937: 32) hör även rytm och

repetition till de viktigaste teknikerna när man skapar verbal humor.

En viktig modern teori är Raskins lingvistisk-semanticiska teori om verbal humor. Hans centrala idé är att i verbal l. språklig humor måste den humoristiska texten vara förenlig med två olika semanticiska ramar (1985: 81). Vidare måste de båda ramarna vara motstridiga i en särskilt definierad mening (1985: 99). Ramarna kan vara motstridiga på olika sätt. Ofta är ramarna dock lokala antonymer, dvs. betydelsen hos två språkliga enheter är motstridig endast för de syften som föreligger i pågående samtal (Raskin 1985: 108). Den komiska effekten bygger på en oväntad växling från en semanticisk ram till en annan. Följande skämt åskådliggör denna motstridning. I exemplet utgörs tävlingens priser av straff (ram A) i stället för den förväntade antonymen, belöning (ram B):

”En tävling för den bästa politiska vitsen utlyses i Moskva. Första priset: 25 år i tvångsarbete. Andra priset: 15 år i isoleringscellen. Tredje priset: tio års fängelse och konfiskationen av all förmögenhet.” (Raskin 1985: 26, min översättning).

Enligt Raskin kan man tillämpa teorin till vilken som helst text som anses vara rolig. Det är en utmaning att se om det går att analysera humoristiska dikter även ur denna synvinkel.

### 3.3.2. Vad är det som gör en text rolig?

Ohlsson konstaterar att i beskrivningar hur ett humoristiskt uttryck byggs upp möter man oftast två faktorer: ett skämt baserar sig delvis på *inkongruens*, delvis ett visst mått *överraskning*. Hon påpekar det sistnämnda förklarar varför skämt inte förefaller lika roliga när man redan har hört dem tidigare (2003: 81.) Överraskning tycks vara som en nödvändig men inte tillräcklig betingelse för humor.

Hellspong föreslår att det finns tre faktorer som tillsammans bidrar till att skapa överraskningseffekten: i) (drastisk) *perspektivbyte*, ii) *normbrott*, iii) *överdrift* (2005). Denna synvinkel påminner oss om humorns djupare funktion, dess makt och styrka.

Humorn ifrågasätter rådande attityder och krossar gamla fördomar eller normer för att skapa nytt. En människa som berättar ett skämt kan ha samma retoriska syfte som den som håller tal (jfr Torkki 2006: 131–132). Duktig humor kan övertyga oss till och med bättre än logisk argumentering. Med överdrift kan man tillspetsa sitt budskap: mottagaren måste ta ställning. Torkki konstaterar att humor spelar en viktig roll i all retorik och förklarar att vårt förnuft blir maktlöst inför humor därför att den förmedlas via vårt undermedvetande (2006: 132; jfr Freud 1995).

Även Nilsson betonar överraskningens roll då man skapar ett humoristiskt intryck. Enligt honom är gemensamt för all humor att den spelar på kontraster mellan mänskliga (eller förmänskligade) system, som trots sin kongruens låter sig förenas på ett ovanligt, ofta överraskande sätt. Nilsson kallar denna företeelse den paradoxala harmonin som kontrasteras till det vetenskapliga tankesättet som ofta dominerar i världen. Vetenskapens uppgift är ju inte att acceptera paradoxer utan tvärtom att upplösa dem och att framställa konsistenta och motsägelsefria system (1988: 12–14.)

Överraskningseffekten kan vara spontan eller avsiktlig beroende på kommunikationssituationen. Man brukar tala om *bona fide*-kommunikation om mottagaren deltar "i god tro" dvs. är beredd för ärlig, seriös och informativ framställning (Raskin 1985: 100–101). Det finns dock situationer då mottagaren antar att texten eller uppförandet är avsedd att vara roande. Då är det inte mera fråga om *bona fide* utan syftet med kommunikationssituationen förändras. På grund av detta underhållningssyfte ställer man högre krav på person som berättar ett skämt eller skriver en humoristisk text. Enligt Kinnunen betyder det att humoristen ska ha en bra stil: han måste kunna leka med språkets nyanser och ha ett brett register (1994: 99–105). En text som är avsedd att vara underhållande måste således uppfylla två viktiga krav: i) den bygger på överraskande element och ii) stilen måste vara träffande.

#### 4. STIL OCH LYRIK

I detta kapitel diskuterar jag lyrik som objekt för stilstudier. Min mening är att särskilt granska de stilistiska möjligheter som diktformen har för att skapa humor. Dessutom skriver jag om stil som forskningsobjekt i allmänhet och behandlar närmare några stilistiska frågor på den språkliga nivån. Eftersom stilistiken har sina rötter i den klassiska retoriken (t.ex. Bradford 1997: 3; Cassirer 1993: 11) skriver jag också ur dess perspektiv samt behandlar och definierar några av de viktigaste stilfigurer som jag kommer att granska i min analys. Tillsammans med kapitel 3 utgör detta en teoretisk bakgrund för den empiriska delen av avhandlingen.

##### 4.1. Om den lyriska genren

Varför lönar det sig att analysera dikten? Man kan säga att litteraturens och särskilt poesins makt ligger i möjligheten att behandla vilka ämnen som helst. Det innebär att man inte kan skilja dikter eller andra skönlitterära verk från annat tryckt material på grund av innehållet eller ämnet. Det utslagsgivande kriteriet för skönlitteraturen bör därför sökas i själva handlingen till temat, sättet att framföra det. (Hallberg 1992: 1.) Min uppmärksamhet ska således ligga här i lyrikens form.

Inom skönlitteraturen brukar man nuförtiden göra en grundläggande indelning av genrer i tre grupper: epik, lyrik och drama (t.ex. Hallberg 1992: 20). Ordet lyrik syftar på det grekiska ordet *lyra*. Lyrik är alltså en dikt som man brukar framföra till ackompanjemang. Den lyriska poesin vill få fram något slag av stämning som härstammar från lyrikern själv. Enligt Hedlund handlar lyrik framför allt om korta texter som har reflekterande eller känslöexponerande karaktär (2000: 13). Diktaren med sina känslor är själv utgångspunkten som skall överföra sin känsla till åhöraren och skapa en liknande sinnesstämning. (Granqvist, Mattsson & Nyström 1984: 33–34.) Det innebär att diktaren själv är i förgrunden och att lyriken blir mycket subjektiv. Det typiska för lyriken är beskrivningen av en situation. Avsaknaden eller obetydligheten av en intrig eller ett händelseförlopp är

kännetecknande för lyriska framställningar till skillnad från mer episka och dramatiska texter (Hedlund 2000: 13).

Förutom känslor finns det också andra faktorer som påverkar den lyriska framställningen. Miljöbeskrivningen (som ofta är i samband med lyrikerns inre stämning) spelar en stor roll. Dessutom är rytmen mycket viktig. Den kan vara lugn och stilla, eller kärvare och känslig. I allmänhet hör en melodisk ton och inneboende musikalitet till lyriska skapelser som ofta därmed är sångbara (Granqvist m.fl. 1984: 34–35). Hallberg påpekar att lyrik som konstform baserar sig i ytterst hög grad på språkets fonetiska dvs. prosodiska egenskaper, speciellt på rytmen som rent biologiskt är djupt förankrad hos människan (1992: 96). I traditionella svenska versformer uppenbarar sig rytmen i en regelbunden växling mellan betonade och obetonade stavelser (Hallberg 1992: 96–97; Malmström 1974: 1–2). Ohlmarks visar i sin analys av Erik Karlfeldts dikter att idel rytm även kan beskriva samma sak som diktens bildspråk (1970: 209–231). Vissa rytmer har traditionellt fått med sig en viss betydelse. Man har t.ex. förknippat elegins distika med sorgliga känslor i form av en klagosång. De första lyrikerna ville ha en överensstämmelse mellan rytmens karaktär och diktens affekt. Det syntaktiska ligger således nära det retoriska när man tolkar dikter. (Dahl & Lilja: 1993: 11–12 )

Dessutom kräver språket klang och välljud som kan förekomma i olika form. Typiskt för dikter är just det att man utnyttjar liknelser i språkets ljudsystem. Då talar man om rim som i allmänhet betyder en ljudlikhet mellan två ord. Den kan finnas i ordets början ("våra vägar") då det kallas *alliteration* eller inne i ordet ("kort och gott") när det är fråga om *assonans*. Men oftast menar vi med rim särskilt *slutrim*, dvs. att ljudlikheten gäller ordets sista del ("grus – snus"). (Malmström 1974: 27; 33–34; Wåhlin 1995: 35.)

Toivonen konstaterar att diktens budskap alltid är egenartat. Han (Ahti & Toivonen 1988: 13) föreslår att man kan skilja diktkonst från prosa med hjälp av ett test: om det går att återberätta diktens innehåll uttömmande i någon annan form är det inte fråga om äkta poesi. På det viset är poesi inte koncentrerad prosa. Ordet poesi används däremot för att

kontrastera prosa. Denna syn markerar det yttre arrangemanget av texten. Om dispositionen kan kallas vers, är det fråga om poesi i stället för prosa (Hedlund 2000: 12–13). Man kan också tala om bunden respektive obunden form (Bradford 1997). Hedlund (2000: 14) konstaterar att ”i den goda lyriska texten kan inte ett enda ord bytas ut. Orden och ordens kombinationer är i en lyrisk text oupplösligt förknippade med textens djupare innebörd.”

#### 4.2. Vad är en stil?

Varje text - såväl en ledarartikel som en annons - har en stil. Trots det brukar man ofta förknippa begreppet främst med skönlitteratur (Hallberg 1992: 94). Det är ju författarna och särskilt diktarna som specialiserat sig på att utnyttja språkets tillgångar. Såsom Hallberg konstaterar (1992: 94–95), är begreppet stil mångtydigt bl.a. därför att det står så nära textens struktur. Båda syftar ju på sättet att gestalta material för ett bestämt ändamål.

Enligt Cassirer är stil alltid resultatet av ett val. Han definierar stilen som ”det sätt varpå en författare framställer ett visst innehåll”. Stil beror alltså på tre olika dimensioner: relationen mellan form och innehåll och verkan. Stilistikens viktigaste uppgift är att kartlägga *hur* en viss effekt uppnås. (1993: 13–15.) Hallberg betonar att innehåll och form i diktverket inte kan betraktas som oberoende av varandra utan de står i en oupplöslig växelverkan. Det betyder att innehållet inte existerar förrän det har tagit form - som inte existerar förrän det finns ett innehåll att gestalta (1992: 6). För att undvika den problematiska gränslinjen i denna traditionella antites har den moderna litteraturvetenskapen föreslagit ordparet material och struktur i stället (Hallberg 1992: 7). Hallberg ger en analogi som jämför diktverket med husbygget. Diktaren har språkliga material som motsvarar t.ex. tegel, murbruk och träinredning i husbygget. Diktverket självt skulle motsvara den färdiga byggnaden som inte består av något annat än materialet, men samtidigt representerar en struktur som anvisar olika delar med ett bestämt syfte inom helheten. (Hallberg 1992: 7.)

Varje dikt representerar således en egenartad stil som förändras om en liten detalj ersätts med annan. Man kan definiera att stilen egentligen är betydelsen i ordets noggrannaste

bemärkelse såsom Kinnunen (1994: 99) föreslår. Det går inte att skilja "vad säger man" från "hur säger man" (1994: 100).

### 4.3. Bildspråk och stilfigurer

Varje språkligt yttrande har två sidor, innehåll och form, men i diktverket ska de betraktas tydligt beroende av varandra (Hallberg 1992: 6). Hallberg konstaterar att bildspråk bidrar ofta till att ge en lyrisk dikt en fast och tät struktur (1992: 54). De stilistiska figurerna har sina förebilder i den klassiska retoriken och de innebär olika språkliga konstruktioner som hjälper en diktare ge uttryck åt sina känslor och attityder (Granqvist m.fl. 1984: 122). Genom att variera t.ex. satsstrukturen och ordföljden kan diktaren skapa ett starkare intryck än genom att utnyttja ett enkelt vardagsspråk (Hedlund 2000: 31). Till stilfigurer räknas i denna undersökning främst antiteser och ironiska uttryck.

Det är inte alltid lätt att dra gränsen mellan stilfigurer och bildspråk. T.ex. allusionen och eufemismen innehåller många drag av liknelse och bild. Den viktigaste gruppen av stilmedel bygger dock på en jämförelse som utvecklas till liknelser och bilder. Hos vanliga bildliga uttryck kan man nämna liknelsen och metaforen (Hallberg 1992: 76).

#### 4.3.1. Bilder – metafor, metonymi, synekdoke, liknelse

Med en metafor menar man ett bildligt uttryck av ett visst slag. Uttrycker man någonting med en metafor överför man en fras eller ett ord från ett sammanhang till ett annat sammanhang, där ordet inte ursprungligen hör hemma. Det ting som ordet står för i sin egentliga betydelse kan sägas utgöra en bild för det ting, det fenomen eller den idé som metaforen står för. (Rydstedt 1993: 257–258; Stålhammar 1997: 25–27) Det är således fråga om en särskild typ av språklig inkongruens. Syntaktiskt sett består en metafor av bildled och sakled (Hallberg 1992: 76). Bildledet är vanligen mera konkret eller påtagligt än sakledet. T.ex. i det metaforiska uttrycket "livet är en teater" utgör livet sakledet medan teater utgör bildledet.



Wadenström (2000) konstaterar att metaforerna ofta är i strikt mening omöjliga uttryck, så att ord används eller kombineras i sammanhang där de normalt inte är gångbara. I dylika fall torde det inte förekomma någon risk för att uttrycken felaktigt tolkas bokstavligt. Ibland är uttryck ämnade att förstås i både bokstavlig och överförd bemärkelse.

Man gör ibland en distinktion mellan metafor och liknelse, liksom mellan å ena sidan egentlig metafor och å andra sidan metonymi, synekdoke och ironi (Rydstedt 1993: 258; 260–265). Det är dock inte alltid klart huruvida en metafor är en egentlig metafor eller inte. Med metafor skall jag i min undersökning förstå metafor i en vid bemärkelse. Med metonymi förstår jag ersättande av ett ord med namnet på ett annat nära associerat ting (Rydstedt 1993: 260; Wadenström 2000). Man säger t.ex. att man läser Kafka när man läser litteratur skriven av Kafka eller man talar om Vita huset när man syftar på Förenta staternas president. Med synekdoke, som även kan tolkas som en variant av metonymi, förstår man ersättande av namnet på det åsyftade tinget med namnet på en del av detta ting (Wadenström 2000): t.ex. elva huvuden för elva människor eller smör på brödet för välstånd.

Stilfigurer kan då och då betraktas så väl som en egentlig metafor som som en metonymi. En egentlig metafor kan även på ett annat plan användas som en metonymi eller en synekdoke När man talar om Heliga Stolen låter man påvestolen representera hela påvedömet, men stolen är i sin tur en metafor. När man talar om Berlinmurens fall, syftar man sällan på ett konkret störtande av Berlinmuren. I stället blir en enskild detalj, det konkreta störtandet av muren, en synekdoke för en större process. Samtidigt fungerar Berlinmurens fall som en metafor som bildligt beskriver Tysklands och hela Europas förening (Wadenström 2000.)

Bildspråket är inte något för dikten specifikt utan genomsyrar hela språket. Man använder också ständigt sådana uttryck som inte längre uppfattas som metaforer fast de historiskt sett är det. Det beror på att spänningen mellan sakledet och bildledet minskar med tiden så att vi inte mera uppfattar t.ex. *bordsben* som metafor (Hallberg 1992: 77–78.) Detta sätter krav

på diktaren att kunna ständigt skapa nya bilder. Redan Aristoteles poängterar (1994: 60) att konsten att skapa metaforer är särskilt utmärkande för en riktig diktarbegåvning eftersom man inte kan lära sig den av andra. Fast det inte går att göra en bestämd skillnad mellan metafor och liknelse favoriserar diktarna oftast metaforer i sitt bildspråk. Enligt Hallberg beror det på att metaforen i sin direktitet utgör ett mer djärvt och omedelbart uttryck då det dämpande jämförelseordet saknas (1992: 76).

#### 4.3.2. Upprepningar – anafor och epifor

Stilen som bygger på synonyma parallellismer, antiteser och katalogteknik kan kallas anaforisk eller epiforisk. Då utgör varje versrad en tankemässig och syntaktisk enhet som ofta parallellt upprepas eller utvidgas i nästa vers. Denna stil är typisk för fria verser där man utnyttjar tankerytm. Stilfiguren kallas anafor då påfallande många verser inleds med samma ord eller samma grammatiska kategori. Epifor är en stilfigur som avslutar verser med samma teknik. (Wåhlin 1995: 143.) Upprepningen hör till de allra äldsta retoriska medel som man använt för att betona sitt budskap. Den förmedlar effektivt ens patos och bidrar ofta till att göra ett patetiskt intryck. (Hallberg 1992: 123–125.) För humoristen öppnar upprepningen stora möjligheter att skapa komik t.ex. genom parodieringen av sådan traditionell och högtidlig stil.

#### 4.3.3. Antites

Våra uppfattningar om livet består i stort sett av motsatspar eller antiteser (Hallberg 1992: 48). Speciellt gäller det vår tillvaros grundläggande element som t.ex. föreställningar om ont och gott. Denna antitetiska gestaltning har starka rötter i naturen. T.ex. livets rytm kan ju bildas av ständig variation mellan motsättningar, ljus och natt, sommar och vinter.

Den antitetiska principen är väsentlig för all lyrisk diktning eftersom den hjälper att ge en överskådlig, fast och dynamisk struktur åt dikten (Hallberg 1992: 53). Antiteserna handlar inte endast om enskilda formuleringar utan de är ofta centrala för diktens helhet och tema.

Ur den retoriska synvinkeln utgör antiteser även ett övertygande medel att skapa ett drastiskt perspektivbyte vilket ofta sker i humoristiska texter (jfr Hellspong 2005)

#### 4.3.4. Ironi

Allmänt definierar man ironin som ett uttryck som säger annat än man egentligen menar (Haapala 2003: 26). Hallberg preciserar att det i den ironiska framställningen skildras något som om det vore en helt naturlig sak medan diktaren i själva verket vill skapa en rakt motsatt attityd hos läsaren (1992: 64). Även Rydstedt påpekar att ironin alltid baserar sig på ens värderingar och förväntningar. Enligt honom ger ett ironiskt uttryck skenbart uttryck åt uppskattning som egentligen är avsedd som kritisk ställning (1993: 264). En sarkastisk stil ligger således nära ironin i det semantiska fältet omkring begreppet humor. Av humorns alla arter har särskilt ironin med makt och status göra (Ohlsson 2003). Hallberg konstaterar sammanfattande att ironin är ett utmärkt exempel på författarens medvetna spel på publikens strängar (1992: 64). Problemet kan ibland uppstå då mottagaren inte alltid fattar den avsedda ironiska betydelsen.

#### 4.4. Humor som stil

Humor och stil går alltid hand i hand eftersom konsten att göra bra inte kan skiljas från det komiska. Även benämningen på humorkonstnären beror både på hans skicklighet och på stil som han odlar i sina verk. Beroende på stil kan man bli t.ex. ironiker, humorist, satiriker eller skämtare. (Kinnunen 1994: 98.)

Kinnunen konstaterar att de två uttrycken stilistiskt skiljer sig från varandra om de har olika betydelsenysanser (1994: 99). Att analysera verkets stil svarar således även på frågan vad verket egentligen betyder. Man kan förstås förändra uttrycket så att referenten blir densamma men då förlorar man bibetydelsena eller konnotationerna vilka är viktiga i all kommunikation (Kinnunen 1994: 100). T.ex. felskrivningen i restaurangens meny avslöjar detta omedelbart: det spelar en viktig roll om man säger "kötsoppa" eller "köttsoffa". Med

hjälp av konnotationerna kan skaparen uttrycka sin attityd mer eller mindre obemärkt.

En humoristisk text med bra stil tycks ha något gemensamt med en bra dikt, "inte ett ord kan bytas ut" (jfr Hedlund 2000: 14). Ibland kan hela kulturen omkring texten förändras om ett enda ord ersätts med ett annat. Humor är alltid tätt förknippad med tidens rådande normer. Man måste kunna välja ett träffande ord för ett meningsfullt syfte, i rätt sammanhang och till rätta människor i rätt tid. Humoristen med bra stil måste således behärska ingående språkets register för att hitta en lämplig kontext för varje uttryck. (Kinnunen 1994: 103–105.)

## 5. ANALYS AV DIKTER

I detta kapitel tolkar och analyserar jag sex dikter ur Povel Ramels bok *Förflerade lingonben*. Först presenterar jag varje dikt i sin helhet. Sedan ger jag mina intuitiva kommentarer som gäller diktens helhetsintryck. Detta följs av en mer utförlig lingvistisk granskning på tre nivåer: den syntaktiska, den retoriska och den lexikala. Som syntaktiska egenskaper har jag också räknat diktens prosodiska egenskaper som intonation, betoningsförhållanden och rytm. Tolkningen och analysen går hand i hand så att de kompletterar varandra.

### 5.1. Lite fantasi

Lite fantasi  
gör guld av vanligt grus  
Utan fantasi  
blir snuset alltid snus

Den ger en glassglad hallucination  
av hallon och citron  
åt ditt liv  
Men om du miste drömförmågan blir  
din glasstrut blott  
en tom och kexig kon  
negativ

Livet är en bok  
Men utan fantasi  
kort och gott en ouppsprättad klump  
som aldrig bläddras i  
Till ingen nytta skriven  
ligger den där övergiven  
Allra bästa papperskniven  
heter fantasi  
Lite fantasi

*Lite fantasi* gjorde det allra starkaste intrycket på mig av alla dikter i boken *Förflerade lingonben*. Jag har fått den uppfattningen att Ramel i denna miniatyrdikt avslöjar någonting väsentligt om sitt sätt att proportionera livets hemligheter. Diktens form är mycket klassisk och bunden vilket inte hindrar Ramel från att leka med ord och från att göra överraskande

associationer. Enligt min mening fullföljer dikten verkligen Stéphane Mallarmés yttrande att poesi "görs inte av idéer, utan av ord" (citerad i Ahti & Toivonen 1988: 16). Detta betyder inte att poeten inte har någonting att säga. Åtminstone i detta fall har jag svårt att hålla med Lönnroth & Delblanc (1989: 283) som har sagt att hos Ramel söker man förgäves ett eget Budskap. Deras uppfattning påminner mig om den urgamla aristoteliska idén om *mimesis*, dvs. att en bra dikt måste ge något slags bild av så kallade verkligheten (Aristoteles 1994: 12–13). Dikten har tydligen även en tematisk dimension fast själva handlingen eller formen är så gott som typisk för Ramel: lätt och oväntad.

### *Syntaktisk analys*

Ett kort överblick visar att diktens struktur är elliptisk - den första och den sista raden är identiska och dessutom likadana som diktens rubrik. Man fäster också uppmärksamhet vid att Ramel börjar en ny rad varje gång efter ordet *fantasi* på raderna 1, 3, 15, 22 och 23. Stilen är alltid fråga om valet. Ramel kunde ju ha skrivit samma versrader även så här:

Ex. 1.       ”Lite fantasi gör guld av vanligt grus  
              Utan fantasi blir snuset alltid snus”

Här är intrycket helt annorlunda än i den ursprungliga texten vilket inte enbart beror på utseendet av formen. De två kontrastiva ordparen *lite fantasi – utan fantasi* och *guld – snus* får inte lika mycket vikt här eftersom pausen för tanken saknas. Exemplet liknar mer ordspråk eller aforism än diktens versrader. Samma modell gäller hela dikten: raderna 9–12 exempelvis uttrycker en mening i fyra rader, vilket betonar klangen av antitesen för fantasi, den förlorade drömförmågan.

Det är också ett stilistiskt val att det inte finns några punkter eller andra skiljetecken i dikten. Ramel använder nog stora bokstäver när han börjar en ny mening. Bristen på skiljetecken ger dikten en viss kontinuerlig och impressionistisk nyans. Stämningen styrs inte av tid utan av tankarnas ström. Rytmen och metern är ganska fria: det finns både jambiska och trokeiska verser. Variation i rytmen samt några korta versrader ger luft och

rum för diktarens idéer som verkar uppkomma i ögonblicket. Trots metriska avbrott är intrycket definitivt poetiskt, inte prosaistiskt; vid sidan av rytmen är det många rimpar som hjälper till att hålla den poetiska strukturen i ordning.

### ***Retorisk analys***

I *Lite fantasi* präglas den ramelska retoriken av antiteser och metaforer. Det finns många stilfigurer som inte alls är entydiga. Man kan t.ex. fråga vad *guld* och *grus* egentligen betyder. Tanken blir dock klar fast den inte preciseras: med fantasi kan man åstadkomma underbara resultat. Ett annat exempel på en metafor som presenteras med konkreta ord som inte får någon exakt förklaring är *papperskniven* som heter *fantasi* (raderna 21 och 22).

En klar metafor hittar man däremot på raden 14:

Ex. 2.      ”*Livet är en bok*”

Frasen är en liknelse där efterledet *bok* representerar bilden med vilken man jämför *livet*. Allegorin blir dock inte förstådd förrän man även har läst dess fortsättning med en antites där *boken* plötsligt blir en *ouppsprättad klump*. Boken kan ju *bläddras i*. En likartad antites hittar man i paret *guld – grus*. Denna antites kräver inte utvecklad allegori för att bli förstådd.

Nyckelordet *fantasi* förekommer fem gånger i dikten. Det upprepas epiforiskt i olika sammanhang: två gånger är föregående ordet *lite* eller *utan*, en gång verbet *heter*. *Lite* och *utan* sätter ännu mera vikt på upprepningen av *fantasi*. Diktens stil kan beskrivas anaforisk då påfallande många verser utnyttjar samma ord.

I slutet av dikten finns det också ett effektivt retoriskt knep, nämligen självironi:

Ex. 3.      ”Till ingen nytta skriven  
              ligger den där övergiven”

Dikten är en hyllning till fantasins makt men samtidigt överger den möjligheten att

tanken vore särskilt viktig. Intrycket förstärks av en akut förändring i rytmen: medan sista stavelsen är stigande i alla andra versraderna har versraderna 19–21 en trokeisk rytm och ett fallande slut: denna förändring betraktar jag som diktens lakoniska antiklimax.

### *Lexikal analys*

Som ofta hos Ramels texter behöver inte heller denna dikt någon musik för att fungera som lyrik. Orden själva räcker enligt min mening till att skapa klangen. Detta beror delvis på diktens rytm och upprepningar men också på en skicklig användning av allitteration som effekt. I flera ord finns det klangliga konsonanter som skapar en musikalisk linje som t.ex. ljudet *g* i *guld* och *grus* och även i *glassglad* och *glasstrut*. Vokalerna är åtminstone lika viktiga. Effekten av antitesen som presenteras i de första fyra raderna baserar sig i stort sett på upprepning av vokalen *u* i orden *guld*, *grus* och *snus*. Likadant upprepas den korta vokalen *o* i *blott*, *kort* och *gott*.

Det humoristiska intrycket av dikten baserar sig i stort sett på många överraskande ordval. Abstrakta idéer står i skarp kontrast till konkreta element. Man hittar en alldeles originell och cirkelformig kombination på rader 6–7:

Ex. 5.      ”Den ger en glassglad hallucination  
              av hallon och citron”

Först får man ta emot en påhittad och komisk sammansättning *glassglad*. Effekten av den bygger åtminstone delvis på allitteration (*glassglad*). Kombinationen fungerar särskilt bra i detta sammanhang eftersom den vilda idén av *hallucination* förknippas med den. Följande rad avslöjar överraskande att *hallucination* egentligen bygger på två smakar av glass, nämligen *hallon* och *citron*. Antydning är ändå subtil. Metaforen är ytterst fantasifull och åskådliggör övertygande diktens bud: med fantasi är allt möjligt.



## 5.2. Följ mej bortåt vägen

Följ mej bortåt vägen, så skiljs vi längre fram  
 Vi går din väg  
 eller min väg  
 Huvudsaken är att inte var tar sin väg

Livet får ej styras av schema och program  
 Det finns ingenting som ej  
 låter ordna sej  
 tids nog – längre fram

I tillvarons skiftningar, i berg och i dal  
 stor är den lärdom jag gjort  
 Den här lilla visan har sin egen moral:  
 Ingenting löser sig fort

Så när våra vägar bär åt olika håll  
 har jag ett eget förslag:  
 Höger eller vänster spelar ingen roll  
 Alltid finns det plats för lite kompromisser

Följ mej bortåt vägen, så skiljs vi längre fram  
 Vi går din väg  
 eller min väg  
 Huvudsaken är att inte var tar sin väg

Uppskjut dina planer, det finns ju telegram  
 Det du inte gör ida'  
 kan du hinna bra  
 tids nog – längre fram

*Följ mej bortåt vägen* representerar samma gladlynta livssyn som *Lite fantasi*. Diktens stämning är fri från jäkt eller tidtabeller. Fast själva handlingen är tämligen knapphändig är diktens intensitet hög hela tiden. Om man läser upp texten känner man sig tvungen att göra det långsamt och övervägande. Jag tror att dikten kan tolkas på olika plan. Man kan se en konkret situation där två människor som kommer till en vägkorsning måste fatta beslut: vilken väg ska de välja? Det är kanske fråga om två människor som känner varandra fullständigt. Harmonin mellan dem tyder på gamla vänner, för nyförälskade skulle försöka övertala varandra att följa sin väg.

Samtidigt är dikten symbolisk och ger dessutom en tydlig lärdom, "sin egen moral": man borde alltid ha tid för att riktigt möta sin medmänniska. Vidare uppmanar dikten att glömma ens bekymmer då det är bara nuet som gäller och sakerna brukar ordna sig under tiden. Livet borde inte vara prestationer utan man borde kunna stanna och njuta av det som man redan har.

### *Syntaktisk analys*

Rytmen samt upprepade fraser spelar en viktig roll särskilt i denna dikt. Det kommer fram redan i den första meningen där varannan stavelse är betonad på ett särskilt sätt:

Ex. 4.     **”Följ mej bortåt vägen, så skiljs vi längre fram”**

Första delen består av tre trokéer vilka följs av tre jamber efter komman. Den korta pausen i mitten får mera vikt på grund av förändringen i rytmen. Samma rytmmonster möter man även på raden 26 (*Uppskjut dina planer, det finns ju telegram*). Den gungande rytmen gör ett lite övervägande intryck och dikten lämnar en aning melankolisk eftersmak före det eventuella avskedets stund. Upprepningen av de fyra första versraderna på raderna 21–24 stöder också denna tolkning. Vid sidan av upprepningarna är diktens pauser viktiga. Enligt min mening är pausen speciellt effektiv i form av tankstrecket i frasen *tids nog - längre fram* som dessutom förekommer två gånger och avslutar dikten.

Dikten är ett bra exempel på Ramels förmåga att få formen och budskapet i harmoni:

Ex. 6.     ”Vi går din väg  
eller min väg”

Ex. 7.     ”Det finns ingenting som ej  
låter ordna sej”

Ex. 8.     ”Det du inte gör ida'  
Kan du hinna bra”

Exemplen ovanpå delar en tanke i två rader men helheten blir större än summan av dess delar. Jag beskriver intrycket så att man konstaterar i förbifarten något likgiltigt och i sista minuten bestämmer att fortsätta vidare. Så vitt jag kan se baserar sig strofernas effekt på ett radbyte. Stilen och innehållet smälter samman: det finns verkligen bara tids nog. Vid sidan av detta bidrar överraskande men lite konstgjorda rimpar till att absurd prosa blir humoristisk lyrik.

### ***Retorisk analys***

En välkänd retorisk regel är att man brukar upprepa sådant som anses vara särskilt viktigt för att öka textens intensitet (t.ex. Rydstedt 1993: 285). Enligt detta fungerar *väg* som nyckelord till tolkningen av dikten eftersom det förekommer nio gånger. För att betona *väg* på raderna 2–4 (och identiskt på raderna 22–24) använder Ramel epifor dvs. upprepningen av samma ord i slutet av flera satser. Epiforen kompletteras med pronomenen *min*, *din* och *sin* som lustigt rimmar med varandra. Med så minimala förändringar i formen som möjligt täcker budskapet alla handlingar som är möjliga i diktens värld. Intrycket blir ytterst fiffigt. Ett likartat exempel på denna hårfina variation är uttrycket *längre fram* som likaså används epiforiskt. Det förekommer fyra gånger i tre olika sammanhang (raderna 1, 9, 21 och 29) och även slutar och sammanfattar dikten.

Det är svårt att hitta entydiga metaforer i texten då hela dikten kan tolkas som en metaforisk skildring av livet. Enskilda fraser kan tolkas antingen som konkreta bilder eller som synekdoke som får stå för något större. Man kan t.ex. tolka så att uttrycket *höger eller vänster* egentligen spelar någon roll – de kan ju vara två helt olika vägar. Den enda metaforen som tydligen syftar på en icke-bokstavlig mening hittade jag på rad 11:

Ex. 9. ”I tillvarons skiftningar, *i berg och i dal*”

Exemplet åskådliggör Kinnunens syn (jfr 3.2.) på komik på ett utmärkt sätt. Man kan knappast betrakta frasen *i berg och i dal* annat som en kliché som dessutom låter ytterst

patetiskt. Det är dock sammanhanget som avgör. När diktens stämning och handling präglas av lätthet blir inkongruensen mellan bilden och diktens övriga stil desto tydligare. Det är fråga om ett medvetet stilbrott. Det melodramatiska intrycket framhävs av följande fras där poeten självironiskt hyllar den stora lärdom som han har gjort.

Ett annorlunda exempel på ironi hittar jag i slutet av dikten:

Ex. 10. ”Det du inte gör ida’  
kan du hinna bra  
tids nog – längre fram”

Tanken kan betraktas som paradoxal. Man uppmanas att skjuta sina plikter till framtiden – och då kan man igen vädja till tanken: det finns ju tids nog. Ingenting blir färdigt och läsaren känner sig ertappad då vi människor brukar göra så här. Man kan nästan höra hur poeten skrattar mellan raderna.

### ***Lexikal analys***

Enligt min tolkning förekommer inkongruensen i denna dikt förutom på den retoriska även på den lexikala nivån. Diktens stil är för det mesta minimalistisk och nästan högstämd. Det ålderdomliga intrycket förstärks av sådana ord som t.ex. *ej* och *tillvarons skiftningar*. *Ej* kontrasteras av de rimmande pronomenen *mej* och *sej* som är märkbart vardagliga. Som sagt är den mångtydiga *vägen* den metafor som skapar en poetisk stämning här. Denna sublimitet kontrasteras t.ex. av de ytterst konkreta, vardagliga och tråkiga orden *schema* och *program* (rad 6). Ett påtagligt exempel på sammanstötning av meningar (Lehtonen, se 3.2.) eller inkongruensen mellan de semantiska fälten (Raskin, se 3.3.1.) är definitivt ordet *telegram* som skapar stilistisk kontrast med dess luftiga rimpar *längre fram*.

## 5.3. En hopplös kombination

Den man jag älskar är en fet person  
 En väldig, levande melon  
 Och alla säger att vi utgör  
 ett slags hopplös kombination

Man räknar allmänt med en stadi krasch  
 uti vår kärleks Laurel-Hardy-fars  
 Den tjocke och den lilla  
 betyder visst en illa  
 hopplös kombination

För att Amor en gång tappat masken  
 så pilen hamna snett – på svaj,  
 ska vår lycka spolas ned uti vasken:  
 Thanks och Goodbye?

Nej, det har aldrig intresserat mej  
 när människor som vi mött generat mej  
 Trott han adopterat mej –  
 Okej, vi är ett omaka par

Min Mor hon trodde när hon såg oss först,  
 vi var en hallucination  
 Min Pappa skrattade och sa nåt  
 om en hopplös kombination

Och för väninnor som raskt grep chansen,  
 blev vi ett fyrhorn och en släpvagn sen  
 Att ingen kan förstå en  
 tycks vara signum på en  
 hopplös kombination

Kärlek skyddar dock mot stygga tungor  
 liksom skölden mot en assegaj  
 Vi tar avstånd ifrån fnissande klungor:  
 Thanks och Goodbye!

Men när jag äntligen får vanan i mej  
 vid ropet 'Biffen och Bananen' kring mej,  
 ger han blanka fan, han i mej!  
 Okej, vi är ett omaka par –

Skaldens makt ligger i valet av sitt objektiv. Nära sett är livet alltid tragiskt som Bergson påpekar (1994: 9–10). Tar man avstånd och glömmar man sina känslor ett slag kan intrycket bli överraskande komiskt. I grund och botten är situationen i dikten olycklig: två människor som älskar varandra får lida av omgivningens tryck. De är liksom Romeo och Julia utan att någon gråter. Åtminstone min första reaktion på *En hopplös kombination* är att stå bland ”fnissande klungor” och ta kallt del i en hejdlös drift. Att skratta är att använda ens makt över medmänniskan. På något sätt låter diktens *jag* oss skämta med sig själv utan att man känner sig skyldig. Enligt min tolkning baserar sig det franka komiska intrycket på raka motsättningar i texten som präglas av en hyperbolisk eller överdriven stil. Uppställningen är klassisk: det finns två alldeles olika, fet och spetig, Laurel och Hardy. Att vara omaka men ändå höra ihop betyder här obotligt en konflikt vilket leder till ett komiskt intryck.

### *Syntaktisk analys*

En hopplös kombination har åtta strofer. Ser man på diktens yttre form fäster man uppmärksamhet vid strofernas sista rader som har bara tre olika varianter som i en regelbunden ordning följer varandra: A A B C A A B C. En liten förändring i formen, som t.ex. byte av skiljetecknet, kan skapa helt olika och överraskande associationer. En förtvivlad fråga kan förändras till ett överlägset utrop:

Ex. 11. ”Thanks och Goodbye?” (rad 15)

Ex. 12. ”Thanks och Goodbye!” (rad 36)

Samma material utnyttjas alltså flera gånger i olika sammanhang. Upprepningen i form av varierande epiforer bidrar även till att skapa en lite överdriven effekt: det måste vara fråga om en riktigt hopplös kombination.

Intrycket förstärks i mitt tycke av upprepningen av vissa rimpar. T.ex. tre rader av fyra har samma ordslut i första strofen: *person*, *melon* och *kombination*. Dessutom utnyttjar fjärde strofen på samma sätt ordet *mej* som dessutom får en annan betydelse varje gång. *Mej*

upprepas även i diktens sista strof. I sjätte strofen slutar likaså fyra av fem rader med rim (chansen, *sen*, *en*). Rytmskt sett är diktens form ytterst fri. Det är dock märkbart att sista stavelsen är betonad nästan i alla versrader för att intensifiera rim och epiforer

Ett syntaktiskt medel att skapa humor hittar man i andra strofen då verserna är delade i tre rader (8–10) för att betona rimmande ord mitt i meningen (*lilla – illa*). Samma teknik används i sjätte strofen då det komiska intrycket baserar sig även på lexikal tvetydighet av ordet *en*, inte bara på upprepningen av slutrimmet:

### ***Retorisk analys***

Bildspråket i dikten är mångsidigt. Det finns ett retoriskt stildrag som ofta dyker upp och utmärker hela dikten, nämligen hyperbol. Förutom ovan nämnda upprepningar förekommer den också i form av flera överdrivna metaforer som gör ett hjälplöst hopplöst intryck:

Ex. 13. ”En väldig, levande melon” (rad 2)

Ex. 14. ”blev vi ett fyrorn och en släpvagn sen” (rad 28)

Intrycket blir tydligen självironiskt när man beskriver sitt eget förhållande och även sig själv på det här sättet.

Hela handlingen baserar sig på antiteser: det omaka paret's förväntningar och omgivningens press utgör motpolerna som håller spänningen genom dikten. Temat uttrycks jämförelsevis direkt (raderna 8–10):

Ex. 15. ”Den tjocke och den lilla  
betyder visst en illa  
hopplös kombination.”

Antitesen, den tjocke och den lilla, varieras flera gånger i dikten. Man talar t.ex. om *Laurel* och *Hardy*, en allusion som syftar på det klassiska komikerparet *Helan* och *Halvan*. Dessutom hittar man *ett fyrorn* och *en släpvagn*, samt *Biffen* och *Bananen*. En djärv

tvetydighet är bilden om *skölden mot en assegaj* som kan tolkas antingen som beskrivning av paret eller som bild av kärlek mot *stygg tungor*. *Skölden* är ju skydd som dessutom har en rundad form medan *assegajen* är ett smalt anfallsvapen. Även här är det sammanhanget som skapar mångtydighet.

En av diktens mest humoristiska bilder förekommer i formen av en metafor (rad 12–13):

Ex. 16. ”För att Amor en gång tappat masken  
så pilen hamna snett – på svaj”

Exemplet åskådliggör paradoxalt kärlekens ironi: allt har hänt av ödets nyck och ändå kan man inte vara nöjd med resultatet.

### *Lexikal analys*

Stilen är en diskret sak. På första raden talar diktens jag om en *person* när hon beskriver sin käraste. *Person* gör ett neutralt och sakligt intryck på mig. Detta kontrasteras i följande mening som syftar på älsklingen med ordparet *levande melon* som tycks höra närmast till ungarnas rastspråk i stället för en kärleksdikt.

En intressant detalj är avståndet mellan rimmen *svaj* (tredje strofen, andra raden) och *assegaj* (sjunde strofen – andra raden). Orden syns höra ihop då *assegajen* liknar pilen som hamnat på *svaj*. Det är också möjligt att Ramel inte har märkt denna förbindelse utan utnyttjat dessa ord bara därför att de råkar rimma med engelska ordet *goodbye* som avslutar båda stroforna.



## 5.4. Gift (Bröllopsversion)

Gift med den man som jag håller så kär.  
 Gift sedan tre fyra timmar – sådär.  
 Nu är det gjort  
 och allt gick så fort.  
 Med ens står jag framme vid Himmelrikets port.

Tänk, så förunderligt enkelt det va!  
 En präst som sa: Vill du? och jag som sa: Ja!  
 En brudmarsch, en kyss och en namnunderskrift  
 Två ringar, ett fyrspann och släktingars vift  
 Och så var man äntligen lyckligen gift.

Tack kära öde, som hit honom lett!  
 Tack Tant och Farbror, som gjort honom rätt!  
 Tack vare er alla som givit mej lift  
 är jag ej längre ett käril på drift.  
 Nej, äntligen lyckligen

Gift med en man som är rik som en drott.  
 Fickorna fulla av gårdar och slott.  
 Alltsen vi tog del av hans inkomstuppgift,  
 min Mamma och Pappa har jobbat i skift  
 för att få mig lyckligen

Gift med en bubbla av muskler och charm.  
 Titta, så liten jag blir vid hans arm!  
 Jag känner mig, ej utan viss överdrift,  
 som gossen bland jättar i boken av Swift.  
 Men dessutom lyckligen

Gift med en bildfager, tjusig drasut  
 undrar hur avkomman vår ska se ut!  
 Kanhända idol i nån veckotidskrift.  
 Kan hända med farfar till Montgomery Clift  
 jag just blivit äntligen lyckligen gift!

Diktens tema är även här kärlek, men den behandlas på ett helt annorlunda sätt än i *En hopplös kombination*. I stället för komisk inkongruens visar dikten brudens barnsliga glädje i ett lite ironiskt ljus. Samtidigt får man se vilka äkta motiv som ligger bakom giftermålet. Kinnunen påpekar ju att fester ofta erbjuder utmärkta tillfällen att skapa komik (1994: 87) vilket man ofta utnyttjar t.ex. i operan. Då kan man se människans verkliga karaktär som

ofta strider mot hans yttre beteende vilket framhävs av rollerna och maskerna. Dikten skämtar också med en traditionell syn på äktenskapet som social institution som blir hela släktens gemensamma sak. Utseende och förmögenhet visar sig vara de viktigaste kriterierna när man har sökt en lämplig man för denna flicka.

### *Syntaktisk analys*

Man fäster uppmärksamhet vid upprepningen av ordparet *lyckligen gift* som förekommer fem gånger. I tre fall avslutar *lyckligen* hela strofen medan *gift* står i början av den följande versen. Effekten är en liten tankepaus mellan stroforna. Det är anmärkningsvärt att pausen framträder först mellan den tredje och den fjärde strofen då intrycket utgör ett slags vändpunkt för dikten:

Ex. 17. ”Nej, äntligen lyckligen

Gift med en man som är rik som en drott.”

Här markerar och betonar detta syntaktiska och stilistiska val den fina förändring som i den fjärde strofen händer i diktens stämning. De tre första har lekt med den romantiska uppfattningen om bröllopet men nu är det dags att ta av sig masken. De materialistiska värdena kontrasterar särskilt idyllen i den andra strofen.

Diktens stigande och gungande rytm består närmast helt och hållet av trestaviga takter så versfoten är anapestisk. Man kunde ju ersätta följande exempel med vilket avsnitt som helst utan att rytm-mönstret förändras:

Ex. 18. ”En **brudmarsch**, en **kyss** och en **namnunderskrift**” (rad 9)

Var tredje stavelse blir således betonad när man läser upp dikten. Det passar alltså utmärkt att valsa tillsammans med det lyckliga paret! För att få korrekta stavelser betonade i

rytmmönstret har Ramel gjort förändringar i ordföljden t.ex. på raden 32 så att man skriver *avkomman vår*. Man kunde läsa upp verserna i snabb takt och till och med så att man lite accelererar hela tiden. Det hektiska intrycket förstärks av flera utropstecken.

Av syntaktiska skäl kräver ordet gift sådana lämpliga rimpar som *namnunderskrift, vift, lift drift, inkomstuggift, skift, överdrift, Swift, veckotidskrift* och *Clift*. Fast man kan undra vad de berömda namnen på författaren och skådespelaren har med saken att göra, understryker alla exempel detta att nu är hon äntligen lyckligen gift. Vissa rimpar står semantiskt lite närmare varandra, som t.ex. *gjort* och *fort*, *en drott* och *slott* eller *drasut* och *se ut*.

### **Retorisk analys**

Texten vimlar av olika liknelser och metaforer som ibland kan tolkas även som metonymer. Följande liknelse gör avsiktligt ett lite klumpigt intryck. Ramel använder här ganska konstiga ordvändningar för att kunna bevara diktens anapestiska rytmmönster. Resultatet låter både patetiskt och roande:

Ex. 19. ”Jag känner mig, ej utan viss överdrift,  
som gossen bland jättar i boken av Swift.”

Det lilla tillägget i mitten, *ej utan viss överdrift*, får också en självironisk ton när man kommer ihåg att bruden inte annars brukar objektivt värdera sina utgjutelser.

Enligt min mening är diktens uttrycksform mest förtätad i andra strofen där flera ord står som mer eller mindre stereotypiska metonymer för bröllopet som är ett centralt tema i dikten. Sådana etablerade symboler som *en brudmarsch, två ringar, ett fyrspann* och *släktingars vift* beskriver och ger kanske lite ny information om händelser, men framför allt syftar de alla på en välkänd social fest. Ur den retoriska synvinkeln är upprepningen av en och samma sak ett sätt att överdriva intrycket vilket hjälper att visa hela bröllopet i ett ironiskt ljus här.

Även annars i denna dikt blir överdrift eller hyperbol ett typiskt retoriskt medel att skapa humor. På vissa ställen blir den uttryckt i form av en metafor som t.ex. på rad 5 där *Himmelrikets port* syftar på äktenskapet som ett jordiskt paradiset. Ett mer konkret exempel finns på raderna 19–20. Liknelsen *rik som en drott* följs av *fickorna fulla av gårdar och slott* som kan räknas som metafor fast själva samordningarna är nästan banala.

Man kan hitta även antiteser i dikten fast de inte är så provokativt lättigenkännliga som i *En hopplös kombination*. De skapar här snarare interna spänningar i texten än direkta reaktioner hos läsaren. Bruden t.ex. hyllar sin man som är *en bubbla av muskler och charm* medan hon själv har varit bara *ett käril på drift*.

### ***Lexikal analys***

Diktens humor tycks basera sig mest på ironisk överdrift och på leken med den poetiska formen. Enskilda ord spelar inte så avgörande roll medan några bidrar till det humoristiska intrycket mer än andra. Ett betydelsefullt ord som egentligen avslöjar hela affären finns i fjärde strofen, nämligen *inkomstuppgift* (rad 21). Man har vissa förväntningar om äktenskapet åtminstone i den västerländska kulturen: enligt normen gifter man sig därför att man har varma känslor mot någon såsom diktens första rad antyder. Ordet *inkomstuppgift* hänvisar till rena beräkningar som inte vanligen förknippas med den traditionella uppfattningen om kärlek.

Den förändrade synen på saken överdrivs i följande fras som beskriver hur föräldrarna outtröttligt jobbat så att deras dotter (och kanske de själva med) kommer att få njuta av mannens förmögenhet. I sådana här fall är det fråga om *ett normbrott* och *ett perspektivbyte* som vid sidan av *överdrift* tycks vara typiska för humorn i allmänhet (Hellspong 2005). I detta fall förlorar bytet något av sin kraft därför att det är ganska vanligt att skoja med människor som vill gifta sig för pengars skull och därför att de två föregående raderna har gett en tydlig vink om det dolda motivet.

Ett egendomligt ordval hittar man på rad 32:

Ex. 20. ”undrar hur avkomman vår ska se ut!”

I stället för ordet *avkomman* kunde man skriva *babyn* eller *barnet* men diktens rytm kräver ett trestavigt ord här. Dessutom utgör *avkomman* en kontrast till diktens övriga stilnivå då det låter ganska högtidligt, speciellt då det är omgivet av mera vardagliga ord som t.ex. *drasut*. Dessutom betonar den omvända ordföljden högre stil i exemplet.

### 5.5. Gift (Skilsmässoversion)

Gift till den man som jag en gång höll kär.  
Bara en tre fyra skedar, sådär.  
Sen det är gjort,  
ska allt gå så fort:  
Med ens står han framme vid Himmelrikets Port.

Hoppas han smakar min kvicksilverknäck.  
Hoppas han prövar mitt blåsyrebläck.  
Min gengasparfym kanske lockar till sniff!  
Kanhända han sätter sig på detta stift  
som jag impregnerat med

Gift för att pröva hur mycket han tål.  
Klarar han allt, har jag kvar min gemål!  
Om ej, ska jag hedra hans minne i skrift.  
I ren anilin ska det stå på hans grift:  
Här vilar min kärlek. O, Lycka! O-gift!

Dikten är med i min undersökning eftersom det handlar om parodi – och Ramel parodierar sin egen text. Man njuter av texten med välbehag då perspektivet byts så radikalt och snabbt. Dessutom hittar man flera små nyanser som får en helt annan betydelse och betonar den förändrade synvinkeln. Diktens jag är samma person som i den föregående texten men hennes attityd har förändrats totalt. Den oskyldiga och gladlynta flickan har blivit en cynisk och elak kvinna. Man får inte veta vad som har hänt i äktenskapet eller hur länge det varat. Man får inte heller veta något väsentligt om makens egenskaper eller om orsakerna till skilsmässan. Dikten lämnar luckor som läsaren själv får täcka i sin fantasi. Kvinnan vill inte

heller kommentera sin tidigare lovsång. Det är som texten avslöjar människans motvilja att medge sina felbedömningar – en egenskap som alla lätt kan känna igen.

### *Syntaktisk analys*

I parodin är det viktigt att hålla den ursprungliga textens inre logik (jfr Kinnunen 1994: 112–113). Därför är det nödvändigt att jämföra de två dikternas uppbyggnad. Med tre strofer är dikten betydligt kortare än Bröllopsversionen som parodieras på många plan. Det humoristiska intrycket baserar sig i stort sett på att båda dikterna syntaktiskt står nära varandra fast de speglar alldeles motsatta attityder och betydelser. Ramel har t.ex. gett en syntaktiskt identisk titel medan preciseringarna (*Bröllopsversion - Skillsmässoversion*) antyder för läsaren att ordet *gift* har en helt annan betydelse här. Preciseringen möjliggör att läsaren kan gissa konnotationen av toxinet innan han fortsätter att läsa vidare. Sedan dess styr den förändrade betydelsen av *gift* hela tolkningen.

Dikternas första strofer är närapå identiska. En preposition byts (*med - till*), några tempusformer förvandlas (*håller - höll; nu är - sen är; gick - ska gå*), *timmar* blir *skedar*, och pronomenet *jag* ersätts med *han*. De fina syntaktiska förändringarna förorsakar att strofens första och sista ord (*Gift, Himmelrikets port*) får helt olika betydelser och konnotationer. Egentligen blir hela kulturen och sammanhanget kring orden annorlunda på grund av de nämnda förändringarna.

Denna version fortsätter att leka med ordet *gift* med tre nya rimvarianter *snifft, stift* och *grift* varav Ramel själv bildat den första (av *sniffande*) för slutrimmets skull. Rimmen parodierar det överflödande intrycket som Bröllopsversionen efterlämnade. Även pausen mitt i versen efter andra strofen hänvisar ironiskt till den motsvarande uppbyggnaden i den ursprungliga texten. Allusionen betonar den förändrade betydelsen av *Gift* som står i början av tredje strofen.

### ***Retorisk analys***

Dikten bygger på några grundläggande antiteser. Fast handlingen är tämligen lätt gäller texten allvarliga teman: spänningen växlar ständigt mellan kärlek och hat, mellan liv och död. De första två stroforna presenterar en vardaglig och nästan likgiltig stilnivå med konkreta bilder. Tredje strofen presenterar enligt min åsikt en något högre stil än de två första. Några uttryck har tydligen ganska högtidliga konnotationer som t.ex. *gemål* (i stället för *make*), *grift* (i stället för *grav*) och *hedra*. Denna stil kontrasteras tydligen mot andra strofens konkreta, vardagliga och till och med tekniska ord som t.ex. *smakar*, *kvicksilverknäck*, *prövar*, *blåsyrebläck*, *gengasparfym*, *stift* och *impregnerat*.

Omvänd ordföljd i ett par meningar framhäver denna förändring i stilnivån fast orsaken till omvändningarna är att takternas rytm bevaras genomgående. På raden 14 skriver Ramel t.ex. *Klarar han allt* i stället för *Om han klarar allt*. Ordföljden är omvänd även i de två sista versraderna där det i hög stil står *I ren anilin ska det stå på hans grift* och *Här vilar min kärlek*. Även tillägget *Om ej*, som hänvisar till hela den föregående frasen, låter både konstigt och ytterst högtidligt jämfört med stilnivån i de två första stroforna eller i Bröllopsversion. Det verkar som kvinnans förändrade röst överdriver och således framhäver de skenheliga fraserna i sista strofen.

### ***Lexikal analys***

Uppenbarligen baserar en stor del av diktens effekt på en fyndig användning av substantivet *gift* som i den föregående dikten fungerade som verbparticip. Det komiska intrycket blir starkare därför att själva formen håller nästan oförändrad, endast prepositionen *med* förvandlas till *till*. Dikten avslutas också med två snillrika ordlekar:

Ex. 21. "Här vilar min kärlek. O, Lycka! O-gift!"

*O, Lycka!* har tre olika konnotationer. Det kan tolkas som längtan efter den förlorade

kärleken eller som glädje över den uppnådda situationen. Samtidigt hänvisar uttrycket till händelser som lett till dödsfallet (en olycka). Även sista utropet (*O-gift!*) är intressant därför att båda leden har två helt olika betydelser. Ordet kan tolkas både som prisande av förgiftning och som beskrivning på människans civilstånd. Bindestrecket framhäver avsiktligt tvetydigheten hos ordet.

Lexikal mångtydighet av orden utnyttjar Ramel även i slutet av första strofen:

Ex. 22. ”Med ens står jag framme vid Himmelrikets port.” (rad 5, Bröllopsversion)

Ex. 23. ”Med ens står han framme vid Himmelrikets Port.” (rad 5, Skilsmässoversion)

I Bröllopsversionen är Himmelrikets port en metafor som beskriver tillgången till härligheten av ett jordiskt äktenskap. I Skilsmässoversionen blir det en konkret bild av situationen som mannen möter efter att ha fått gift från sin fru. Sammanhanget avgör tolkningen då den enda förändringen i formen är utbytet av subjekten: *jag – han*.

Även i denna dikt finns det några nya konstgjorda ord som bidrar till att skapa en egenartad humoristisk stil. Man möter sådana fantasifulla mordvapen som *kvicksilverknäck* och *gengasparfym*. Förutom dem hittar man även *anilin* och sammansättningen *blåsyrebläck* som ändå inte gör ett sådant paradoxalt intryck hos mig. Att *kvicksilverknäck* och *gengasparfym* låter absurda beror tydligen på sammanstötningen mellan de två leden som bildar nya substantiv. I första sammansättningen har man *kvicksilver* som förled och *knäck* som efterled. Man vet att *kvicksilver* är ytterst hälsovådligt. Det kontrasteras av det helt motsatta efterledet *knäck* som förväntas smaka gott. Dessutom går det knappast att tillverka *knäck* av *kvicksilver* i praktiken. Den andra sammansättningen följer samma mönster. Det tänkta offret förväntas lukta på *gengas* som är giftigt medan *parfym* hänvisar till något väldoftande. *Gengas* är därmed inte något som man brukar göra *parfym* av. Båda sammansättningarna är dock helt logiskt bildade enligt grammatiska regler och används i ett relevant sammanhang vilket skapar paradoxal harmoni i texten.



## 5.6. En strut karameller

Tänk dej en strut karameller –  
Så är ditt liv  
dag efter dag

Färgglada små bagateller  
Njut dem med välbehag

Lär dej att välja dem rätt, min vän  
Lär dej att ta det lekande lätt, min vän  
Tänk på när morgondan tyckes dej svår  
att idag var imorgon igår  
och det gick också

Allt är en strut karameller –  
Stort eller smått  
Ont eller gott

Se det hela som så  
En dag ska du träffa på  
just den som du helst vill ha –  
Först då blir du riktigt gla

så länge det nu varar –

Man kan ifrågasätta om *En strut karameller* är en särskilt humoristisk dikt. Jag ville ändå ha den med eftersom den speglar ett centralt tema i Ramels verk, nämligen hans positiva syn på livet och förmåga att se möjligheter i varje situation. Stämningen är här intim eller närapå andlig på sättet som lite påminner mig om *Lite fantasi* eller *Följ mej bortåt vägen*. Det finns endast du och jag närvarande, läsaren och diktaren. Verserna uppmuntrar en att ta emot livet just som sådant som det varje stund förekommer. Det är ju svårt för människan eftersom man ofta vill ha endast positiva upplevelser och undvika obehagliga stunder. Oftast är det ändå just de svåra dagarna som kan leda en till en fördjupad förståelse av livet såsom raderna 10–12 antyder.

*Syntaktisk analys*

Strukturen är tämligen komplicerad och ambivalent i denna dikt. Texten börjar med en mening som är delad i fem rader. Det fallande versmåttet består av daktyler här. Det regelbundna rytmmönstret ger struktur åt verserna och således fogar en rad i en annan. Vid sidan av rytmen disponerar slutrimmen dikten så att t.ex. ordet *dag* på rad 3 rimmar med *välbehag* som kommer senare i nästa strof. Rimmet syftar på en tanke som redan blir sagt i mitten av en större enhet och således skapar spänning mellan stroforna. I prosatexten skulle man knappast märka sådana rimmen som förekommer på ett sådant svagt och fint sätt. Att det finns en tom rad i mitten av meningen, dvs. en tankepaus mellan första och andra strofen, kan motiveras även av rytmiska skäl:

Ex. 24. ”**dag** efter **dag**

**Färgglada små bagateller.”**

Första strofen slutar med en betonad stavelse, medan följande fras börjar med en. En tankepaus lämnar rum och tid för en liten avvikelse som sker i rytmmönstret och således ger ännu mera vikt för den. Man kan tolka även så att den tomma raden motsvarar två tysta stavelser bland trestaviga takter. Då är det fråga om en hel strof i stället för två. Även detta exempel visar att syntaktiska stilmedel visst har en stor inverkan på läsarens tolkning.

Vid sidan av några rim utgör assonans och allitteration ett viktigt ljudelement i dikten (t.ex. ”**L**är dej att ta det **l**ekande **l**ätt”, ”**S**tort eller smått, **O**nt eller **g**ott”). Variationen och upprepandet av dessa ljud skapar en kontinuerlig stämning som svävar över raderna.

De tomma raderna i slutet ger mera vikt till den avslutande påminnelsen vars fallande slutmeter och oregelbundna versfot utgör en kontrast till den övriga texten. Det rimmade *r*-ljudet med tankesträcket i slutet gör strukturen elliptisk eftersom första raden slutar på samma sätt.

**Retorisk analys**

Retoriskt sett är dikten inte så mångfaldig som på den syntaktiska nivån. Dikten baserar sig genomgående på en metafor som skildrar livet som en karamellstrut. Enligt min mening är denna bild typisk för den ramelska retoriken: det som man i allmänhet anser vara svårt att behandla sätter han i ett vardagligt sammanhang. Resultatet är spännande och överraskande skarpt: bitarna passar ihop och bilden stämmer. Samtidigt blir det kvar något paradoxalt som alltid lämnar benet åt den som söker ett markant budskap.

Metaforen är dock ytterst viktig här. Olika karameller blir förenliga med ens dagar. Detta tema utvecklas och det får fina nyanser. Närmare sett har t.ex. följande bild flera konnotationer:

Ex. 25. "Färgglada små bagateller" (rad 5)

Först har versen ironisk ton då bilden av *små bagateller* utgör en stark antites till den vanliga idén att man ska ha och sträva efter något visst mål i livet. Intrycket förstärks och överdrivs dessutom av det nedvärderande adjektivet *små* som om möjligt gör *bagateller* till ännu mer obetydliga. Samtidigt avslöjar det positiva adjektivet *färgglada* att det är de här små bagatellerna som är viktiga i livet. Intrycket blir paradoxalt.

Den antitetiska handlingen utvecklas i fjärde strofen där uttrycket blir universellt och allmänskligt. Sådana gravallvarliga och lite patetiska motpoler som *Stort eller smått* och *Ont eller gott* blottas i komisk ljus eftersom en liten strut karameller innehåller allt. När sådana värdeladdade begrepp blir bagateller är det naturligtvis bättre att lära sig att ta det lekande lätt.

Ett paradoxalt uttryck hittar man även på rad 11:

Ex. 26. "att i dag var imorgon igår"

Fast frasen skenbart är totalt meningslös har den närmare sett sin egen djupgående visdom. Man kan tolka exemplet så att föreställningen om kontinuerlig tid existerar endast i ens tankar i form av sådana begrepp som *igår*, *idag* och *imorgon*. I grund och botten finns det ingen framtid. Det är därför bättre att njuta av den flyende dagen. Då har man inte heller något att oroa sig för.

Diktens mest betydelsefulla vers med tanke på det humoristiska intrycket står troligen som sist. Läsaren får liksom lite tid att smaka på sin särskilda favorit innan den tas bort. Vid en yttlig anblick är det lätt att se slutet som en riktig glädjedödare. Alternativt kan det tolkas som en likadan chans som skildrades i det föregående exemplet. Om man inte har speciella favoriter eller stora förväntningar finns det mera plats för glada och små överraskningar. Man kan kanske hitta en ny favorit som möjligen är till och med bättre.

### *Lexikal analys*

Temat för dikten, nämligen *karameller* hör till Povel Ramels favoriter. Han syftar ofta på sina egna visor som *karamelodier*. Ordet är en originell sammansättning av tre begrepp: *karameller*, *Ramel* och *melodier*. Ramel har även utnyttjat termen när han instiftade ett stipendium (*Karamelodiktstipendiet*) som årligen utdelas till en förnyare av svenska språket eller för egenartade prestationer inom musik. (Wikipedia 2008.) Tvetydigheten med hans namn är förstås svag och nästan omärkbar här utan den här bakgrundsinformation.

För mig låter ordet *färgglada* som om Ramel hade påhittat det själv fast det förekommer ganska ofta i allmänspråket. Sammansättningen består av tre grammatiska element: substantivet *färg*, adjektivet *glad* och pluralkaraktären *-a* som dessutom bär en betydelsefull konnotation i detta sammanhang. Pluralformen antyder att ens dagar inte bara är färgrika utan även *varierande* då det finns många olika färger. Liknande sammansättningar hittar man ofta hos Ramel. Många av dem är även påhittade, t.ex. ordet *glassglad* i *Lite fantasi*. Sådana här sammansättningar används ofta i en alldeles bestämd situation som här och ofta återkommer de aldrig, varken hos skalden själv eller hos andra (Hallberg 1992: 118).

Ordet *bagatell* används oftast i konstnärliga sammanhang när man syftar på ett musikstycke eller på ett skådespel. Det är fråga om en specifik term som man knappast antar att förekomma i denna text vars stilnivå överhuvudtaget är tämligen vardaglig. Diktens övriga stil präglas av sådana talspråkliga uttryck som t.ex. *dej*, *morgondan* och *gla*. Kontrasten är speciellt märkbar i detta sammanhang därför att *bagateller* rimmar med ett helt banalt uttryck *en strut karameller* som inleder dikten.

## 6. SYNTES AV RESULTAT

Här sammanfattar jag de viktigaste resultat som analysen av dikterna genomskådade. Jag följer samma trefasiga modell som jag tillämpade i min analys. Först kommer sammanfattningen av syntaktiska stildrag. Sedan sammanfattar jag retoriska stilfigurer. Det följs av syntesen av lexikala stildrag. Alla möjliga exempel är definitivt inte med då meningen framför allt är att upplysa de funktioner som dessa stildrag har. Till slut diskuterar jag resultaten med tanke på mitt syfte.

### 6.1. Sammanfattning av syntaktiska stildrag

Povel Ramel tycks vara medveten om att den ytliga formen inte alls kan separeras från de inre bilder som dikten framför. Det syns i hans sätt att göra vissa syntaktiska val som i stort sett skapar just ett sådant humoristiskt eller komiskt intryck som är så typiskt för hans egenartade stil. Bland de syntaktiska stildrag som jag analyserade lösgjorde några sig upprepande gånger.

Alliteration och rytm är viktiga prosodiska element i de analyserade dikterna, särskilt i *Lite fantasi*, i *Följ mej bortåt vägen* och i *En strut karameller*. Utan tvivel är det Povel Ramels musikalitet som på detta sätt syns i hans texter. Det är inte bara ord utan även ljud och rytm som han leker med. För det mesta är rytmen ganska fri. I dikterna finns det oftast ett regelbundet rytmiskt mönster från vilket man då och då medvetet avviker (Ex. 24). Ramels sätt att upprepa ljud och att variera rytm gör handlingen lätt.

Ramel byter också ständigt rad på det sätt att meningen fortsätter i följande rad (exemplen 1, 5, 7, 8, 10, 17 och 24). Meningar som helt och hållet ryms inom en rad är sällsynta. Ofta kan meningen uppfatta till och med tre eller fyra rader som i *Följ mej bortåt vägen*. Ibland börjar följande mening x med det ord som har avslutat den föregående frasen. Det händer t.ex. i de båda versionerna av *Gift* (Ex. 17). Det är också vanligt att de förlängda meningarna avslutas med ett fantasifullt rim. Intrycket blir i alla fall överraskande då

frasens inre spänning ökar oväntat länge.

Med hjälp av små förändringar i dispositionen skapar Ramel även semantisk tvetydighet i sina dikter. Det humoristiska intrycket i båda varianterna av *Gift* baserar sig i stort sett på detta. Även *En hopplös kombination* utnyttjar samma teknik (Ex. 10 och 11). Man kan säga att den syntaktiska analysen av dikterna åskådliggör en princip som Kinnunen föreslår: ju mindre man behöver för att skapa komik desto större möjligheter finns det att variera och utveckla temat (1994: 83–84).

## 6.2. Sammanfattning av retoriska stildrag

Rimpar är viktiga även ur den retoriska synen. De skapar ofta ett perspektivbyte som enligt Hellspong är en viktig förutsättning för att ett humoristiskt intryck kan uppstå (2005). Typiska exempel på inkongruenta rimpar hittar man i *En hopplös kombination* (t.ex. *person, melon, kombination, hallucination*). Det är intressant att *Lite fantasi* har liknande kombinationer i sitt material (*hallucination, hallon, citron*). Genom att upprepa och variera rimpar är det också möjligt att överdriva företeelsen. Överdrift eller hyperboli blir ett riktigt effektmedel i båda versioner av *Gift* där det tvetydiga nyckelordet får till och med 14 fantasifulle rimpar.

Analysen visar att den antitetiska handlingen styr alla dikterna. I *Lite fantasi* kontrasterar man fantasins makt mot vardagliga banaliteter. I *Följ mej bortåt vägen* utgör stelbenta planer och tidtabeller en motpol till livets oberäknliga skiftningar. Båda teman behandlas även i *En strut karameller*. Det omaka paret i *En hopplös kombination* utgör ett motiv för överdrivna kontraster. Det perspektivbyte som förekommer mellan de två versionerna av *Gift* handlar om kärlek och hat och visar hur de står nära varandra.

Den antitetiska handlingen bygger i stort sett på kontraster som är viktiga i den ramelska retoriken. Det är typiskt för Ramel att presentera dessa kontraster med hjälp av metaforer som ofta förknippar konkreta föremål med fantasifulle ordlekar och begrepp. Resultatet blir

på detta sätt absurt. Dessutom förstärker och överdriver Ramel det antitetiska intrycket så att han gärna upprepar de viktigaste metaforerna och nyckelorden. Det finns flera exempel både på anaforer och på epiforer i materialet. Synekdoke och metonymi var inte så typiska stilfigurer för Ramels lyrik i denna undersökning.

Det framgår av analysen att dikternars inre kontraster ofta blir märkbara i form av paradoxala uttryck. Exempelen 9, 25 och 26 illustrerar detta. Dessa kontraster har ofta även ironisk ton. Några dikter tar även självvironisk inställning till sina teman. Exemplet 3 driver med diktaren själv och de överdrivna metaforerna i *En hopplös kombination* visar diktens figurer i ett komiskt ljus.

### 6.3. Sammanfattning av lexikala stildrag

Ett typiskt drag hos Povel Ramel är de fantasifulla ordlekar och sammansättningar som han påhittat själv. Det finns dessutom överraskande ordval på vilka det humoristiska intrycket av dikterna delvis baserar sig. Det är vanligt att Ramel blandar ord och skapar nybildningar av dem (Ex. 5). Min analys visar att han ofta utnyttjar relativt litet material effektivt och varierande.

Povel Ramel var en avancerad språkbrukare. Enligt Laurén behärskade han terminologin inom flera specialområden och han utnyttjade t.ex. exakta växtnamn i sina visor (2008). I de dikter som jag analyserade finns det flera exempel på hans mångsidiga ordförråd. I mitt material finns det både sällsynta ord (t.ex. *assegaj*, *avkomman*, *bagateller*, *gemål*) och fantasifulla påfund som man knappast hittar i andra sammanhang (t.ex. *gengasparfym*). Några uttryck är dessutom tvetydiga vilket är viktigt med tanke på det humoristiska intrycket (t.ex. *gift*, *Himmelrikets port*)

Ramels register är brett och dikterna har dessutom oväntade förändringar i stilnivån. I en dikt kan man hitta både högtidliga och talspråkliga uttryck. Det verkar som om Ramel parodierade på en klassisk diktform då han tydligen är medveten om de förväntningar som



man brukar sätta på lyriska framställningar. Ålderdomliga eller högtidliga uttryck (som *gemål*) blir komiska om dikten t.ex. handlar om gift som en hustru använder för att döda sin make.

#### 6.4. Diskussion

Min hypotes var att genom den stilistiska analysen får jag en uppfattning om den dualistiska och humoristiska karaktären hos Ramels lyrik. Jag har studerat speciellt sådana språkliga medel som jag upptäckte vara humoristiska i hans dikter och som karakteriserar hans fantasifulla och absurda stil. Min analys visade att det också finns ett mer eller mindre fördjupande tema i varje text. Budskapet ligger inte ändå bakom den poetiska formen utan handlingen själv skapar det.

Att analysera det humoristiska är mer eller mindre omöjligt om syftet är att fullständigt förklara det humoristiska intrycket. Enligt Kinnunen försöker man lägga på en gardin framför en målning tills man märker att den egentligen är en del av målningen (1994: 9). Jag tillägger att detta gäller även stil. Man kan inte heller återställa eller upplösa stilen i enkla beståndsdelar som fullständigt förklarar *hur* textens helhetsintryck uppstår. Man kan dock försöka värdera om stilen fungerar eller inte. Min analys visar en del olika medel som Povel Ramel utnyttjar för att skapa sin egenartade stil som dessutom tycks vara bra humor.

Att tala om humor som stil i samband med dikter verkar inte alls vara en så hopplöst tvivelaktig kombination som jag först trodde. I själva verket visar min analys att den poetiska formen erbjuder utmärkta möjligheter att skapa överraskande element som är typiska för all humor. Sammanstötningen mellan olika semantiska ramar, vilket enligt Raskin (1985) är en nödvändig förutsättning för en lyckad vits, fungerar utmärkt om den förverkligas i form av absurda rimpar.

En viktig orsak till Povel Ramels popularitet tycks således vara hans förmåga att mångsidigt utnyttja den poetiska formen för att skapa humor. Min analys visar att de

stilfigurer som är typiska för honom bidrar till att skapa *tvetydighet*, *överdrift* och *övertaskningar* i dikterna. Dessa element är nödvändiga för att ett komiskt eller humoristiskt intryck kan uppstå. Dessutom hittar man ofta *variation* i dikternas handling. Teman granskas ur varierande synvinklar och de blir komiska på många olika sätt.

Frågan blir kvar: varför skrattar människan? Vad behöver *homo ludens* humor och nöje för? Enligt Dennett finns det ingen filosof som riktigt ordentligt har granskat denna fråga (1999: 77). Hellspång (2005) föreslår att humorns funktion är emancipatorisk: att frigöra människan från de illusioniska förväntningar som samhället ständigt ställer på henne. Att ta en humoristisk inställning betyder således att bli en individ. Man kan även säga att en humoristisk dikt tycks ha samma funktion som en mera klassisk dikt eller en filosofisk analys: den visar att det finns kopplingar i vårt språk och vår verklighet som vi inte tidigare varit medvetna om (jfr Kjellerstrand 2002). I sina dikter visar Povel Ramel sådan kreativitet som hjälper oss att se dessa kopplingar på ett färskt och egenartat sätt.

## 7. AVSLUTNING

Med denna lilla undersökning vill jag hedra minnet av Povel Ramel som var en stor artist. Jag tror att hans originella lyrik blir en fröjd för många generationer även i framtiden.

Jag vill tacka min handledare Christer Laurén som gav mig en antydan att bli bekant med Povel Ramels fantasifulla lyrik. Jag tackar även mina föräldrar för all hjälp och allt stöd under det långa och utmanande projektet. De har jobbat i skift för att få mig äntligen lyckligen – färdig.

Jag började min undersökning med ett citat ur *Lite fantasi* och så vill jag också sluta. Låt verserna även sammanfatta forskarens förhållande till sitt objekt i den äkta ramelska andan: självironiskt nog men varken likgiltigt eller allvarstyngt:

"Till ingen nytta skriven  
ligger den där övergiven  
allra bästa papperskniven  
heter fantasi  
Lite fantasi"

## KÄLLFÖRTECKNING

## Undersökningsmaterial:

Ramel, Povel (1992). *Förflerade lingonben*. Samlade texter av Povel Ramel. Falun: Scandbook.

## Litteratur:

Ahti, Risto & Markku Toivonen (1988). *Runouden kuntokoulu*. Jyväskylä: Gummerus.

Algulin, Ingemar (1986). *Analys av form och innehåll inom humanistisk forskning*. Stockholm: Centrum för masskommunikationsforskning.

Apte, Mahadev (1985). *Humour and Laughter. An Anthropological Approach*. USA: Cornell University Press.

Aristoteles (1994). *Om diktkonsten*. Övers. Jan Stolpe. Göteborg: Anamma Böcker AB.

Attardo, Salvatore (1994). *Linguistic theories of humor*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Beckman, Svante (1988). Om humorns väsen. I: *Vitsen med humor*. Sex forskare och en kåsör om humorns anatomi, 33-70. Höganäs: Förlags AB Wiken.

Berger, Arthur (1993). *An Anatomy of Humor*. USA: Transaction Publishers.

Bergson, Henri (1994). *Nauru*. Tutkimus komiikan merkityksestä. Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Loki-Kirjat.

Bradford, Richard (1997). *Stylistics*. Routledge: London.

Cassirer, Peter (1970). *Deskriptiv stilistik: en begrepps- och metoddiskussion*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

Cassirer, Peter (1993). *Stilistik & stilanalys*. Borås: Bokförlaget Natur och Kultur.

Chiaro, Delia (1992). *The Language of Jokes*. Analysing verbal play. London och New York: Routledge.

Dahl, Elena & Eva Lilja (1993). *Metriken som tolkningshjälp*. Metriska diktanalyser. Göteborg: Graphic Systems AB

Eneroth, Bo (1992). *Hur mäter man vackert?* Grundbok i kvalitativ metod. Göteborg.

- Freud, Sigmund (1995). *Vitsen och dess förhållande till det omedvetna*. Övers. Eva Backelin. Göteborg: Daidalos.
- Granqvist Kalevi, Mattsson Börje & Lars Nyström (1984). *Handbok i litteraturkunskap*. Borgå: Söderström.
- Haapala, Vesa (2003). Heisenbergin taikapiirissä. Kirjallisuus poetiikka, retoriikka. I: *Kuvien kehässä: tutkielmia kirjallisuudesta, politiikasta ja retoriikasta*, 7–33. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hallberg, Peter (1992). *Litterär teori och stilistik*. Fjärde upplagan. Göteborg: Akademiförlaget Ab.
- Hedlund, Tom. (2000). *Att förstå lyrik*. Tredje upplagan. Stockholm: Ordfront förlag.
- Hellspång, Lennart. *Retorik och underhållning*. Lektion i humanistiska fakulteten vid Vasa universitet den 25 november 2005.
- Hägg, Göran (1996). *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Kinnunen, Aarne (1994). *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Juva: WSOY.
- Kjellerstrand, Håkan (2002). Vad är en vits – en webessä. Citerat 15.5.2004: <http://www.hakank.org/vits/kriterier.html>.
- Laurén, Christer, professor i svenska språket. Vasa. Diskussion på Institutionen för nordiska språk vid Vasa universitet den 23 april 2008.
- Leacock, Stephen (1937). *Humour and Humanity: An Introduction to the Study of Humour*. London: Thornton Butterworth.
- Lehtonen, Mikko (1996). *Merkitysten maailma*. Kulttuurisen tekstitutkimuksen lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.
- Litteraturhandboken* (1984). Femte upplagan. Stockholm: Forum.
- Lönnroth, Lars & Sven Delblanc (1989). *Den svenska litteraturen*. Femte band. Stockholm: Bonnier.
- Malmström, Sten (1974). *Takt, rytm och rim i svensk vers*. Stockholm.
- McGhee, Paul (1979). *Humor Its Origin and Development*. San Francisco: W.H. Freeman and Company.

- Nationalencyklopedins Internettjänst, NE (2004). Citerat 10.3.2004: [http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i\\_art\\_id=290519](http://www.ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=290519).
- Nilsson, Göran (1988). Roliga historier ur humorteorins historia. I: *Vitsen med humor*. Sex forskare och en kåsör om humorns anatomi, 11-32. Höganäs: Förlags AB Wiken.
- Ohlmarks, Åke (1970). *Rytm klang bild rim*. Svensk vers och versteknik från runmästarna till Karlfeldt. Stockholm: Bonniers.
- Ohlsson, Maria (2003). *Språkbruk, skämt och kön: teoretiska modeller och sociolingvistiska tillämpningar*. Uppsala: Uppsala universitet.
- Palmer, Jerry (1994). *Taking humour seriously*. London: Routledge.
- Ramel, Povel (1992). *Följ mej bakåt vägen*. Nordstedts.
- Raskin, Victor (1985). *Semantic mechanisms of humor*. Boston & Lancaster: Dordrecht.
- Rydén, Per (1994). *Till de folkhemske*. Stockholm: Carlsson.
- Rydstedt, Rudolf (1993). *Retorik*. Lund: Studentlitteratur.
- Sjölander, Sverre (1988). Humorns biologi. I: *Vitsen med humor*. Sex forskare och en kåsör om humorns anatomi, 71-79. Höganäs: Förlags AB Wiken.
- Stålhammar, Mall (1997). *Metaforernas monster i fackspråk och allmänspråk*. Stockholm: Carlssons.
- Svenska Akademiens ordbok, SAOB (2003). På Internet: <http://g3.spraakdata.gu.se/osa/index.html>
- Torkki, Juhana (2006). *Puhevalta*. Kuinka kuulijat vakuutetaan. Keuruu: Otava.
- Wadenström, Ralf (2000). Oskyldiga metaforer? Citerat 12.9.2004: <http://www.mv.helsinki.fi/home/wadenstr/texter/oskyld.htm>.
- Wikipedia (2008). Citerat 24.4.2008: [http://sv.wikipedia.org/wiki/Povel\\_Ramel](http://sv.wikipedia.org/wiki/Povel_Ramel).
- Wåhlin, Kristian (1995). *Allmän och svensk metrik*. Lund: Studentlitteratur.