

**Irritation som fyller mig med värme  
– om ideologi och ironi i kåserier**

Outi Vuolle  
Tammerfors universitet  
Institutionen för språk- och översättningsvetenskap  
Nordiska språk  
Avhandling pro gradu  
augusti 2010

Tampereen yliopisto  
Kieli- ja käännöstieteiden laitos  
Pohjoismaiset kielet

VUOLLE, OUTI: Irritation som fyller mig med värme – om ideologi och ironi i kåserier

Pro gradu -tutkielma, 81 sivua + liite (6 sivua)  
Elokuu 2010

---

Tutkielmassani lähestytään yhtä humoristisen kirjallisuuden lajia, pakinaa, kahdesta näkökulmasta: sisällön ja muodon taholta. Sisältöä tutkin ideologian kannalta, muotoa ironian käyttönä ideologian välittämisessä. Lähden siitä oletuksesta, ettei pakina ole pelkkää viihdettä, vaan että sen taustalla on myös vakava sanoma, ja että ironia on yksi tärkeimmistä tämän sanoman välittämiseen käytetyistä keinoista. Materiaali koostuu neljän eri pakinoitsijan teksteistä. Kultakin kirjoittajalta on mukana viisi pakinaa.

Pakina tekstilajina on kevyt, mutta vaikka sen kieli ja tyyli noudattavat viihteellisen journalismin konventioita, sen aiheelle ei ole rajoituksia. Aihe voi olla mitä tahansa päivänpolitiikasta yhteiskuntakysymyksiin ja median roolista arkisiin ongelmiin. Pakina kirjallisuutena on menettänyt merkitystään, vaikka kevyt pakinatyyli sinänsä onkin suosittu kielenkäytön muoto. Ilmiö on siis voimissaan, vaikka nimityksenä pakinan tilalle vastaaviksi journalistisiksi teksteiksi ovat jo yleistyneet erilaiset kolumnit ja erityisesti Ruotsissa kronikat (*krönika*). Pakinoitsija kirjoittaa aina puun ja kuoren välissä: hänen on sekä otettava huomioon tekstin tilaaja (yleensä sanoma- tai aikakauslehti) että pysyttävä uskollisena itselleen. Hän tulee lukijaansa lähelle, jättää tilaa tämän oivalluskyvyille ja luo lukijan ja itsensä välille niin kutsutun me-siteen.

Ideologiaa, ei siis sen poliittisessa vaan lähinnä maailmankuvamerkityksessä, tutkin argumentaatioanalyysin, kriittisen diskurssianalyysin ja ideologikritiikin avulla. Pyrin huomioimaan millaisia argumentteja pakinoitsijat käyttävät, mikä on heidän tekstiensä sanoma, missä kontekstissa tekstit ovat ilmestyneet ja missä niitä luetaan sekä kysymään, mistä todellisuudesta oikeastaan on kyse. Ironian analyysi tutkielmassani perustuu niin sanottuun ironian komponenttimääritelmään, jonka mukaan tahallinen inkoherenssi on ironisen tekstin tärkein tunnusmerkki. Tällä tarkoitetaan sitä, että tekstiä voidaan lukea kahdella tavalla: riveiltä ja niiden välistä.

Pakinan tehtävä on ensisijaisesti viihdyttää. Viihteellisen tekstinsä rivien väliin pakinoitsija voi silti piilottaa omia mielipiteitään ja käsityksiään maailmasta, yhteiskunnasta ja ihmisistä. Nämä ideologiset näkemykset käsittelevät tutkielmani mukaan mm. ihmiskuvaa, modernin yhteiskunnan ilmiöitä ja kulttuuria itseisarvona. Koska pakinan rooli ei kuitenkaan ole olla avoimesti yhteiskuntakriittinen, on pakinoitsijan naamioitava mahdolliset kriittiset mielipiteensä huumorin keinoin. Yksi näistä keinoista on ironia, salaiva, jonka tunnusmerkkinä on negatiivinen kärki. Tämä kärki osoittaa ironian uhriin tai kohteeseen, joka tutkimukseni perusteella on ainakin osin yhtenevä pakinoitsijan ideologisten käsitysten kanssa.

Avainsanat: ideologi, ideologikritik, ironi, kritisk textanalys, krönika, kåseri

1	Inledning.....	1
1.1	Metod.....	2
1.2	Material.....	4
2	Forskningsöversikt.....	6
3	Kåseri som genre.....	7
3.1	Kåseri och närliggande genrer.....	10
3.2	Kommunikationssituation och perspektiv.....	16
3.2.1	Läsarens roll.....	17
3.2.2	Textens funktion.....	18
4	Ämnen och budskap i kåserier.....	21
4.1	Ideologi.....	24
4.2	Ideologi i materialet.....	25
4.2.1	Kvinnobild.....	29
4.2.2	Människosyn.....	32
4.2.3	Evig ungdom och sunt liv.....	34
4.2.4	Det moderna samhället.....	39
4.2.5	Kultur och kulturella värden.....	42
5	Språk och stil i kåserier.....	47
5.1	Ironi.....	51
5.2	Ironi i materialet.....	55
5.2.1	Hagen.....	58
5.2.2	Ingemarsson.....	61
5.2.3	Levengood.....	64
5.2.4	Lindqvist.....	67
6	Diskussion.....	71
	Litteratur.....	79
	Bilaga.....	82

# 1 Inledning

*Att skriva bra är stort. Att skriva roligt är större.*

Alla känner väl till bilden på en clown med leende läppar och tårar på kinderna. Det kan vara ett tecken på att det alltid finns något seriöst bakom det roliga. Kåserier kan sägas vara tidningsvärldens lustigkurrar, och även om de till ytan är roliga och underhållande handlar de ofta om både aktuella och seriösa teman. Jag har läst kåserier sedan den dagen under mitt första studieår då läraren bad oss läsa ett kåseri ur Herman Lindqvists *Europa är vi allihopa* (1992). Sedan dess har jag läst allt som Lindqvist har skrivit – och så mycket av andra kåsörer som möjligt. Eftersom jag är intresserad av både litteratur i största allmänhet och humor i synnerhet är det bara naturligt att jag i denna undersökning riktar mitt intresse mot kåserigenren. Den är ju en kombination av det roliga och det allvarliga.

För mig är det fascinerande hur humor egentligen skapas inom litteratur. Ett bra kåseri är inte bara rolig underhållning, det är en kombination av ett noggrant valt ämne och ett inbyggt budskap. Hur detta budskap framläggs beror på hurdant språk och hurdana stilmedel kåsören väljer att använda. Ironi, som traditionellt har definierats med orden att säga det ena men mena det andra, är ett av dessa stilmedel och i sin komplexitet ett mycket intressant sådant. Att verkligen kunna använda försynt ironi – sådan som man egentligen först efteråt riktigt begriper – är en textuell konstform. Att leka med ord, att skapa nya uttryck genom att blanda ihop gamla, att hitta betydelser där de inte uppenbart finns... Det är det som gör en äkta kåsör, litterär humorist.

Syftet med min undersökning är att försöka antingen bekräfta eller förkasta två hypoteser:

- Att ett kåseri inte är något kallprat utan att det finns något seriöst eller djupt bakom den roliga fasaden (världssyn, ställningstagande, samhällskritik, något undervisande e.d.). Detta djupa kallas här ideologiskt.
- Att ironi är inom kåserigenren ett mycket vanligt stilmedel och ett flitigt använt verktyg med hjälp av vilket det ideologiska förmedlas till läsarna.

## ***1.1 Metod***

Denna undersökning är i grund och botten ett antagande eller en möjlighet: det utgås ifrån att det bakom varje humoristisk text finns något seriöst, som till exempel en världssyn eller idealtypiska föreställningar om vad som är rätt och fel. Ironi antas vara ett av de mest använda verktygen som en kåsör använder för att dölja något mellan raderna. Detta betyder inte att en författare alltid med avsikt skulle försöka dölja sina värderingar i texten. Oftast är det nog så att författaren inte ens tänker på värderingarna när hon<sup>1</sup> skriver. Som alltid med litterära texter eller med språk överhuvudtaget är det också här fråga om subjektiv tolkning: Det går ju egentligen att hitta svar på vad som helst om man har teoretiska verktyg och tillräckligt mycket vilja.

Såsom språket indelas också denna undersökning i form och innehåll. Till en början ger jag en kort genreöversikt över kåserier och behandlar därefter innehållsplanet under rubriken Kåseriets ämnen och budskap. Ur ämnesval och sättet de behandlas på kan man vaska fram olika kåsörers idealtypiska föreställningar om världen, med andra ord det ideologiska. Efter att ha problematiserat kring ideologi koncentrerar jag mig på formen: kåseriets språk och stil. Formen är alltså ett verktyg för innehållsnivån. Till formen räknas bland annat ordval, syntax och stilmedel. Eftersom det hör till kåseriets natur att författaren får och kan vara ursinnig och jäklig, är stilmedel med en negativ udd de mest kåseritypiska. Av dessa medel koncentrerar jag mig på ett av de mest komplicerade, ironin.

---

<sup>1</sup> I enlighet med det feministiska språkbruket har jag valt att konsekvent använda pronomen *hon* som könsneutralt pronomen i stället för *han* (eller uttrycket *han eller hon*).

Metoden som jag använder i ideologidelen är en blandning av tre olika traditioner inom kritisk textanalys: argumentationsanalys, kritisk diskursanalys och ideologikritik. Det är alltså fråga om textanalys men inte i traditionell bemärkelse. Det går inte att nöja sig med någon traditionell textanalysmodell, för jag försöker först och främst att analysera det som ligger mellan raderna. Jag studerar kontexter, värderingar och argument i materialet. Från argumentationsanalys tas med två begrepp: tes och argument. Det finns argument av tre olika slag: logosargument, som appellerar till läsarens intellekt, auktoritetsargument, som kan placeras någonstans mellan logos och etos och som höjer författarens trovärdighet, samt motivationsargument, som är patosladdade, dvs. med dem appellerar man till läsarens känslor. Man kan argumentera antingen för (pro) eller emot (contra). Tesen är vidare textens grundtanke, som man argumenterar kring. Av kritisk diskursanalys är konceptet kontext och social verklighet med, för man ska studera texten i sin kontext för att kunna förstå hur den fungerar. Ideologikritik stöder denna idé om kontexten. Den är marxistisk systemkritik som försöker avslöja samhällets maktstrukturer genom att rikta intresset under ytan. Ideologikritikens centrala fråga är vilken verklighet det egentligen handlar om. (Se t.ex. Bergström & Boréus (red.) 2005.) Alla dessa analysmodeller behandlas närmare i kapitel 4.2.

Ironi som verktyg studerar jag med hjälp av den finska lingvisten Toini Rahtus komponentanalys. Rahtu har forskat mycket kring ironi och på basis av de brister hon hittat bland de traditionella ironidefinitionerna har hon skapat sin egen definition eller metod som utgår ifrån fem komponenter: ett negativt budskap, författarens intention med användningen av ironi, ironins objekt och offer samt flertydighet, som Rahtu kallar intentionell inkoherens. Närmare behandlas Rahtus modell i kapitel 5.2. Om dessa två analyser på två olika nivåer går att sammanföra och hur demonstreras under diskussion, kapitel 6.

## 1.2 Material

Jag har undersökt kåserier av fyra författare: Cecilia Hagen, Kajsa Ingemarsson, Mark Levengood och Herman Lindqvist. Även om alla skriver samma typ av humoristiskt präglade texter, öser var och en ur sin egen bakgrund, vilket gör jämförelsen mellan texterna speciellt intressant. Varje författare fungerar som representant för sin generation och sina ”kretsar”. Herman Lindqvists stil har jag redan undersökt lite mera ingående i min proseminarieuppsats *Konsten att kåsera* (2005). Cecilia Hagen får här fungera som kvinnlig motsvarighet till Lindqvist, de två är ju praktiskt taget samtida. För att inte fastna vid deras generation har jag tagit med även två yngre kåsörer, dvs. Ingemarsson och Levengood, som i sin tur båda är födda på 1960-talet.

Cecilia Hagen (f. 1946) är både författare och journalist. Hon har arbetat som journalist på Expressen fr.o.m. 1973 och medverkat i bland annat nyheterna och även som specialkorrespondent i London. Hagen vann Stora Journalistpriset 2006. Hon har varit gift med kåsören Ingemar Unge, och även deras son Jonathan Unge medverkar som komiker. Hagen har skrivit sjutton verk, både krönikesamlingar och annan skönlitteratur. (Expressen krönikörporträtt 2010.)

Kajsa Ingemarsson (f. 1965) är förutom författare och kåsör också programledare, skådespelare och översättare. Hon har studerat ryska, polska och statskunskap vid universitetet och till och med arbetat med kontraspionage på Säkerhetspolisen samt tjänstgjort som observatör för Organisationen för säkerhet och samarbete i Europa (OSSE) i Lettland. Som författare debuterade Ingemarsson 2002 med *På det fjärde ska det ske*. Sedan dess har hon skrivit sex romaner, en självhjälpbok samt krönikeboken *Kajsas värld*, som är en samling av Ingemarssons krönikor i bland annat Damernas Värld och Stockholm City. Med sin tredje roman, *Små citroner gula*, blev hon Sveriges mest sålda författare år 2005. Ingemarsson skriver om vår tids kvinnor. Hennes hjältinnor är helt vanliga yrkeskvinnor som ställs inför stora men ändå mänskliga och trovärda problem. Ingemarsson själv bor med sin familj på Södermalm i Stockholm. (Författarpresentation 2010, Bok.nu bokrecension 2010, Wikipedia 2010.)

Mark Levengood (f. 1964) är en av Sveriges mest kända finländare. Levengood är född i USA men uppvuxen i Helsingfors. Han flyttade till Sverige när han var nitton år. Vid sidan om diverse jobb studerade han socialantropologi vid Stockholms universitet och gick på radioproducentlinjen på Dramatiska Institutet. Sedan dess och redan förr har Levengood arbetat med olika mediejobb, bland andra som programledare både på radio och på teve. Han har gett ut två böcker med egna texter samt två barncitåtböcker tillsammans med Unni Lindell. Levengood är också Unicefs ambassadör och flitig föreläsare. (Mer om Levengood, se till exempel hans hemsida [www.marklevengood.se](http://www.marklevengood.se).) Numera bor Levengood i Stockholm tillsammans med sin partner Jonas Gardell och sina två barn.

Herman Lindqvist (f. 1943) är sedan 1990 författare på heltid. Dessförinnan arbetade han länge som journalist, bland annat både för Aftonbladet och Expressen. Han har en mångårig erfarenhet av livet som utrikeskorrespondent för tidningar, television och radio, och har varit placerad i ett tiotal olika länder. Lindqvists kåserier är ett begrepp men han är också känd för sina populärhistoriska böcker varav *Historien om Sverige* i tio band kan betecknas som hans huvudverk. Hans första bok utkom redan 1969 och den första kåserisamlingen 1984. Lindqvist är en slags flanörkåsör som skriver om det han själv upplevt eller sett under sina vandringar i världens storstäder. Som kåsör är Lindqvist fortfarande produktiv: den senaste kåserisamlingen *Blå tummen* utkom 2007. Nuförtiden bor och skriver Lindqvist i Paris. (Mer om Lindqvist se: [www.norstedts.se/forfattare](http://www.norstedts.se/forfattare))

Jag har närmare undersökt fem kåserier av varje kåsör. Allt material har publicerats i bokform. Hagens kåserier stammar från boken *Tantvarning!* (1999). De är: *Tantvarning är när du köper Sloggitrosor till extrapris, tre för två*, *Tantvarning är när du tar med inneskor när du blir bortbjuden*, *Tantvarning är när du tvivlar på att du känner igen en låt av Blur*, *Tantvarning är när du vinkar åt små barn* och *Tantvarning är när du kallar dina kompisar för väninnor*.

Ur Ingemarssons kåserisamling *Kajsas Värld* (2006) har jag med kåserier från tre olika "avdelningar": från *Kropp & Sjal* kåserierna *Nytt år*, *nya tag*, *Lockande lockar* och



*brasiliansk tortyr* och *Jag har blivit frälst*, från *Hemma & borta* kåseriet *Tillbaka i Moskva*, samt från *Sett & Hört* kåseriet *Mexikanska veckor på Posten*.

Levengoods kåserier är plockade ur hans bok *Sucka mitt hjärta men brist dock ej* (2006). Levengood har inte rubricerat sina texter, men de här behandlade finns i boken på sidorna 41–44, 94–100, 121–123 och 149–152.

Av Lindqvist har jag med kåserierna *Som en tjuv om natten*, *Motionscykeln som kunde gå i trappor*, *”Nu är det jul igen...” blir det aldrig mera*, *Mysljus hos dig är bara elstopp hos en annan* och *Folk som håller sig för örat borde kanske hålla mun*. Lindqvists kåserier stammar från samlingen *Tacka katten för det* (2002).

Det första analyserade kåseriet av varje författare föreligger i bilaga.

## 2 Forskningsöversikt

Kåseristil har varit ett rätt så utforskat ämne. Den hittills mest omfattande studien är Magnus Fernbergs avhandling *Kåseristil* (2004), som ingår som första volym i serien Göteborgsstudier i nordisk språkvetenskap. Fernbergs avhandling är en mångsidig analys av kåseriet som litteraturgenre, och i analysen ingår både stilistiska och textlingvistiska synvinklar samt texttolkningsfrågor. Som material använder Fernberg ett antal kåserier plockade ur Göteborgs Postens Världens gång-sida. Också kåsören Ingemar Unge har satt sig in i frågan om konsten att kåsera i boken *Skriva kåseri* (1999), men hans utgångspunkter är inte vetenskapliga utan praktiska.

Om enstaka kåsörer har man gjort ett antal olika undersökningar, och speciellt som avhandlingar pro gradu har ämnet varit tacksamt. Vid Tammerfors universitet har det under årens lopp skrivits tre pro gradu-uppsatser om kåserier: Tarja Mäntylä (1974) har undersökt signaturen Cellos kåserier under rubriken *Konsten att leka med ord*, Ulla Kokkonen (1976) har koncentrerat sig på Jammus kåserier och Janika Asplund (2003)

har valt att undersöka humor i Kettunens kåserier. De två sistnämnda uppsatserna har skrivits på finska. Också den finska författaren Kirsti Manninen har ägnat en bok åt kåserihistorien. Detta verk *Ollista Bisquitiin* (1987) är Manninens doktorsavhandling och behandlar kåserierna i studentbladet *Ylioppilaslehti* som utkommer vid Helsingfors universitet.

Ideologier har speciellt statsvetare varit intresserade av. Till exempel med tanke på ideologikritik är det fortfarande Karl Marx, vars tankar utgör traditionens fundament. Inom språkvetenskapen har det dock också funnits intresse för ämnet. Ett exempel är Norman Fairclough, som är en av dem som grundade den kritiska diskursanalysens tradition. Av nordiska forskare som har satt sig in i temat är ett exempel Matti Larjavaara med sitt verk *Pragmasemantiikka* (2007), där han studerar språkets betydelser och representationsformer utgående från både pragmatiska och semantiska synvinklar.

Anders Sigrells avhandling *Att övertyga mellan raderna* (2001) handlar om ämnet retorik men tar också upp ironi och det underförstådda. Sigrell hänvisar till tre olika teorier som kan förstås som ironiteorier eller där ironiförklaringen spelar en central roll: Grices teori om maximer, Sperbers och Wilsons härmningsteori samt motsatsdefinitionen som är den klassiska teorin och har många anhängare. Också den finska lingvisten Toini Rahtu har skrivit sin doktorsavhandling om ämnet ironi. Därutöver finns det många som har skrivit mycket om stilistik i allmänhet och speciellt om ironi (t.ex. Cutler [1974], Myers Roy [1977], Muecke [1982], Clark och Gerrig [1984], Hutcheon [1985 och 1995] samt Katharina Barbe [1995]). Peter Cassirer är ett av Sveriges stora namn inom stilistiken.

### **3 Kåseri som genre**

Hur kan man känna igen ett kåseri? Det finns vissa normer eller regler för alla texttyper. Några regler är mer bindande än andra, men om en text skrivs enligt texttypens regler eller normer är det lätt för läsaren att känna igen vilken typ av text det handlar om.

Skriver man t.ex. ett brev hör det till att där finns både hälsningsfraser och datum. Ett kåseri är egentligen en blandning av journalistisk och litterär text. Ändå kan man säga att den mera följer den litterära stilens normer – eller snarare bryter klarare mot dess normer än mot de journalistiska normerna. För det som kåseriet har som ett speciellt särdrag är ett avvikande från normen. Avvikandet sträcker sig till alla plan; kåsören kan t.ex. bryta mot textstrukturens regler, sträva efter att skapa betydelsekonflikter och operera med bland annat komiska eller konstiga metaforer eller haltande jämförelser, eller använda språket helt enkelt fel genom att avleda ord felaktigt eller välja sådana ord som inte passar in i textsammanhanget. (Manninen 1987:25, 28 f.) Det kan handla om ett avvikande från normen även när kåsören använder ofullständiga satser, t.ex. subjektslösa meningar, utrop eller kommentarer.

Man kan definiera kåseriet med hjälp av en lista på olika krav som ett kåseri ska uppfylla:

1. Lättillgänglighet, ett stycke som kan läsas utan ordböcker och uppslagsverk, fritt från snobbism och överlägsenhet
2. En underhållande ambition
3. Ett slags tes, ett ärende eller ett budskap, någon avsikt som författaren försöker göra tydlig
4. Gott humör, till vilket räknas ilska
5. I någon mening aktuellt
6. Stilistisk enkelhet. (efter Unge 1999:13)

Det är fullkomligt tillåtet för en kåsör att förvränga, överdriva, till och med ljuga (Sjövik 2009:92). Det är inte bara tillåtet, det är egentligen rätt så nödvändigt. Ett kåseri, såsom vilken (skön)litterär text som helst, ska väcka känslor hos läsaren – detta når kåsören genom att tillspetsa, dramatisera och gå till överdrift. Kåsören kan skriva i jag-form, men det betyder inte att hon skriver om sig själv. Textens jag kan mycket väl ha en hel del gemensamt med kåsören, men också jaget är en överdriftsversion. Kirsti Manninen är lite besviken på tidningarnas och tidskrifternas sätt att förhålla sig till

krönikörer och kåsörer: kåsörens spelrum blir allt mindre när både prenumeranter och annonsörer ska behagas (Manninen i Sjövik 2009:94).

Manninen (i Sjövik 2009:96) nämner också fenomenet kåsörgestalt. Med detta syftar hon på en kåsör som har skapat en karikatyrisk gestalt av sig själv och av sin egen person. Får denna gestalt mycket och bra offentlig uppmärksamhet blir också efterfrågan på kåsörens texter allt större. I en kåsörgestalt kommer det gamla dilemma om jag-formen i litteratur till uttryck. Läsarna har ju så gott som alltid haft problem med att göra skillnad mellan författaren och textens jag, som långt ifrån alltid är samma sak. Kåseriet är nog betydligt personligare än en romantext men ändå kan kåsören som sagt använda ett påhittat jag i sina texter. Manninen (i Sjövik 2009:94) betonar vidare att kåseriskrivandet inte är något som går att göra på löpande band: ”Det går helt enkelt inte att hitta på nya vitsar och ordlekar varje dag.” Fast ordleken är en kännetecknande del av genren kåseri, är den ändå inte det enda som texten bygger på.

Ett kåseri ska vara om inte rent ut roligt så åtminstone underhållande. Att skriva om sakliga ämnen och ändå vara roande är ingen lätt kombination. Enligt satirikern Rolf Björlind (i Sundelin 1992:132) är komedi som genre till och med svårare än tragedi. Skriver man en tragedi behöver man ingen särskild sinnesstämning för att kunna sjunka ner i textens värld. En komedi måste däremot ”skrivas ur lust”. Har man en dålig dag går det inte utan vidare att skriva lättsamt och roligt.

Enligt kåsören Ingemar Unge (1999:9) är kåseri närmast någon sorts textuellt kallprat, ”man är underhållande och snackar på utan att just någonting blir sagt”, och att kalla en text ”kåserisk” är egentligen kritik och inte hyllning. Situationen är som med underhållningslitteratur i allmänhet: att den breda publiken tycker om och njuter av texterna betyder egentligen inget. Inte heller det faktum att just dessa böcker är på tätplatserna både på bokhandlarnas och på bibliotekens listor. De är ju bara underhållning och som sådana värdelösa. Ändå påminner Unge om att man alltid har nått något om man har lyckats att underhålla någon. Själv utgår jag ifrån att kåserierna är långt ifrån kallprat och fyller därmed en viktig identifikationsfunktion.

### 3.1 *Kåseri och närliggande genrer*

Det handlar om en ledig text i personlig stil, men vad kallas texten? Speciellt förr var kåseri den mest använda benämningen men av någon anledning är samma slags texter som en gång kallades kåserier nuförtiden mest krönikor. Också ordet kolumn kan användas – ett direktlån från engelskan där *column* står för 'a piece of writing in a newspaper or magazine which is always written by the same person and which appears regularly, usually on a particular subject' (CALD 2008). En kolumn är alltså inte så humoristisk eller ledig som det traditionella kåseriet. Enligt Fernberg (2004:39) har kolumnen som genre ändå en rätt så kort historia, för genren kom till först under 1980-talet. I dag används alltså alla tre termer om egentligen samma sak, och som resultat minskar det traditionella kåseriet i betydelse även om det faktiskt kan sägas att den kåserande stilen bara breder ut sig. Enligt Kajsa Olsson (2004) är skillnaden mellan krönika och kåseri ungefär 1 500 kronor, för krönikan är helt enkelt bättre betald, och det finns en större efterfrågan på krönikor än kåserier.

*Kåsera* betyder enligt SAOB (1939) 'att tala eller skriva om något på ett spirituellt, roande sätt i en lätt och ledig stil som står det vanliga samtalsspråket nära'. Senare har syftet att roa kommit med i definitionen: 'skriva eller tala på ett ledigt sätt och vanligen mest i syfte att roa' (SO 2009). Därmed blir själva *kåseriet* 'en (ett) kåserande skildring, framställning, föredrag, uppsats eller tidningsartikel' (SAOB 1939). Ordet härstammar från latin, där *causa* betyder 'skäl', och senare från franskans *causer*, 'tala förtroligt'. Enligt Hellquist (1948) är verbet *kåsera* närmast utvecklat ur betydelsen 'framlägga sina skäl', vilket ju är en synonym till verbet *resonera*. Kåseriet kan alltså sägas vara en nära besläktad genre med *essä*, *kolumn* och *krönika*. Vad alla har gemensamt är att de är skrivna i en berättande stil med det personliga i förgrunden. Det som ändå skiljer kåseriet från andra genrer är att det i allmänhet inte är något vetenskapligt (som essän oftast är), historiskt betingat (som krönika i traditionell betydelse) eller att det inte bara hänger ihop med tidningsspalten (som kolumn). (Jfr t.ex. Svensk ordbok.) Ändå ska det påpekas att ordet *krönika* har utvidgats i sin betydelse och är idag närmast synonymt

med kåseri. Speciellt kåserande texter i tidskrifter kallas numera krönikor. Det är alltså motiverat att anta att krönikans betydelse har skjutits mot den som ordböckerna tidigare har definierat som dess bibetydelse, nämligen 'berättande framställning (i tidsföljd)' eller 'översikt över viktiga aktuella händelser' (SO 2009). Det kan också antas att ordet *kåseri* börjar kännas lite föråldrat och högtidligt. Det är ju inte så många som idag skriver rena kåserier i bokform utan det blir mest tidningstexter som sedan eventuellt blir publicerade som krönikesamlingar.<sup>2</sup>

Vilket är alltså rätt, *kåseri* eller *krönika*? Enligt Olle Josephson (2009:58) är just krönika "2000-talets ord för kommenterande, personligt hållna men ändå sakinriktade tidningstexter". Denna definition av krönika fanns dock inte ens med i ordböckerna före 2000-talet, även om Ingemar Unge (1999:10) säger hur nästan varje tidning hade något som rubricerades som krönika redan på 1800-talet när kåseriet först etablerades i Sverige. Enligt Kajsa Olsson (2004) är det enda som krävs av krönikan en tes, medan ett kåseri ska ha både en tes och ett spännande språk. Om krönikans sakinriktade karaktär kan ändå diskuteras. Linda Skugge (2005), en av Sveriges mest etablerade kåsörer, betonar i sin "kåserimanual" att kåsören inte ska mesa utan våga, vara öppen och hisnande privat, iskall, funny och witty samt inte bry sig om kritiken. Skugges åsikter syftar inte precis till en sakligt hållen text utan snarare till något av ett kåseri, dvs. en underhållande och humoristisk text bara med en saklig underton. Skugge framhäver det personliga. Vill man skriva bra kåserier ska man vara så personlig i sitt skrivande att läsarna börjar tänka på författaren som sin bästa vän. "Känns det du skrivit jättepinsamt så ska det med. – När det kommer till kritan så är privata grejer det enda folk vill läsa", anser Skugge (2005). Josephson (2009:59) understryker däremot det journalistiska och det dagsaktuella. Det aktuella ska inte vara något personligt aktuellt utan någon samhällelig iakttagelse eller ett viktigt faktum. Enligt Josephson blir en för personlig text lätt bloggig. Därför ska författaren till exempel inte använda jag- och du-former hela tiden. Unge (1999:12 f.) är av den meningen att tidningarna nu har återgått

---

<sup>2</sup> Av mitt material kallar Kajsa Ingemarsson sina texter för krönikor. De är skrivna till bl.a. Damernas Värld och har sedan blivit publicerade som samlingsvolym. Herman Lindqvist är däremot en trogen representant för kåserigenren. Nog skriver han också i tidningar, både kåserande och historiska texter, men hans kåseriböcker är så att säga unika: kåserier som böckerna innehåller har för det mesta inte publicerats någon annanstans utan Lindqvist har skrivit dem för böckerna.

till 1800-talet vad kåserierna och krönikorna beträffar, och att det inte finns någon kontinuitet i kåserivärlden när varje författare får sin text publicerad högst en gång i veckan. Också andra förändringar har skett, som till exempel att det inte längre finns några pseudonymer – nuförtiden är själva meningen att kåsören eller krönikören ska vara känd under sitt eget namn. Sådana legender som Bang, Red Top eller Hasse Z är alltså på många sätt en del av det förflutna

Hos det finländska förlaget Otava råder det en allmän åsikt om att det klassiska kåseriet är gårdagens fenomen och att den stora allmänheten hellre följer en sitcom än ägnar sig åt humor i kåseriets form (Sjövik 2009:97). Detta är troligen en allmän trend, inte bara något som gör sig synligt för finländska förhållanden.<sup>3</sup>

Jämfört med andra typer av tidningsartiklar kunde kåseriet väl också karakteriseras som tidningsvärldens ståuppkomik. Såsom en bra kåsör ska också en bra komiker vara uppfinningsrik och även ta itu med sådana ämnen som andra kanske tycker är tabu. Ju snabbare komikern kommer på sina idéer desto bättre och slagkraftigare blir framställningen. Ståuppkomikern Ronny Eriksson (i Sundelin 1992:25 f.) talar dessutom om komikers förhållande till sin publik. Den som uppträder och den som lyssnar ska vara på samma våglängd för att komiken ska fungera. Det är skillnad mellan publik och publik och det som får den ena att skratta förstår den andra inte alls. ”Det måste tillhöra ens värld för att det ska vara roligt”, säger Eriksson. Enligt Eriksson räcker det inte ens med att tillhöra utan publiken måste också ha ett personligt förhållande till ämnet. På liknande sätt går även kåseriet lättare hem om läsaren kan identifiera sig själv i texten. Naturligtvis är det också enklare för kåsören att skriva om sådant han eller hon vet av egen erfarenhet.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Av mitt material är Herman Lindqvists kåserisamlingar därmed en raritet bland skönlitterära böcker. Om det i dagens läge ges ut en bok med korta humoristiskt präglade texter, är det oftast fråga om en samling av texter som förut har publicerats i någon tidning eller tidskrift. Kajsa Olsson (2004) påpekar att kåserierna sällan fungerar i bokform, vilket beror på både fel plats och fel tid. Hon anser att kåseriet är så dagsaktuellt att dess bäst-före-datum hinner gå ut innan boken är klar.

<sup>4</sup> I mitt material syns detta rätt så tydligt: Till exempel Mark Levengood, som ju är en försvenskad finne, grubblar mycket över det som han anser är finskt. Kajsa Ingemarsson och Cecilia Hagen skriver om kvinnans värld – var och en utgående från sina utgångspunkter. Herman Lindqvists permanenta ämnen är Sverige och svenskarna. Han har levat största delen av sitt liv utomlands som utrikeskorrespondent och kan därför betrakta sig själv och sina landsmän på sätt och vis på distans.

Ett kåseri påminner om ståuppkomik med sin åtminstone skenbara spontanitet, men betraktar man det närmare går det att hitta också andra moderna mediegenrer i kåseritexterna. Ett exempel är pratshowretorik som Susanne Davidsson (i Karlberg och Mral 1998:142 ff.) har undersökt med hjälp av den svenska pratshowen Evabritt. Såsom ett kåseri tar också pratshowen eller dess värdinna (typexemplet den amerikanska megasuccéen Oprah Winfrey) upp stora och allvarliga ämnen, men behandlar dem på ett sätt som kommer närmare mottagaren än till exempel nyheterna, där det kalla och det sakliga är det som bygger på auktoritet och trovärdighet. Davidsson konstaterar att det bland tv-tittarna finns en hatkärlek-relation till pratshowerna men ändå hittar en hel del människor sig framför tv:n varje kväll för att kunna höra till exempel hurdana tankar barnlösheten, ätstörningarna, arbetslösheten och andra alldagliga personliga eller samhällseliga problem framkallar hos pratshowgästerna. Som kåserier, speciellt de skrivna av kvinnliga författare i någon damtidning eller allmänna de medlevande kåserierna, handlar också pratshower oftast om mycket privata ämnen, såsom sex, familjeliv och självkänsla. Pratshowerna hör därmed till terapigenren (Livingstone och Lunt 1994), där det är modigt och beundransvärt att våga blotta osäkerheten i sig själv. Detta i sin tur bidrar igen till vi-känslan. I en pratshow är programledaren i terapeutrollen medan gästen är patienten. Terapeuten försöker skapa en trygg stämning där tabun och andra känsliga ämnen kan tas upp och diskuteras. Ändå ska man alltid komma ihåg att det i första hand handlar om att göra ”god television” och terapin kommer först på andra plats. (Livingstone och Lunt 1994:16, 63–68, i Karlberg och Mral 1998:143 f.) Överför man detta tänkande till kåserivärlden är författaren både terapeut och patient medan läsaren i lugn och ro får bevara sin roll som deltagare i publiken. Terapeut är författaren i den meningen att hon i ett personligt präglat kåseri berättar om något som läsaren känner igen och kanske har gått igenom själv. När läsaren märker att hon inte är ensam om sina erfarenheter blir läsoplevelsen närmast terapeutisk, speciellt om den får läsaren att skratta gott. Patientrollen får författaren genom att överhuvudtaget tala om sina privata angelägenheter. Och precis som ett tv-program ska ett kåseri i första hand vara en bra skriven journalistisk text och först därefter något annat.



Davidsson (i Karlberg och Mral 1998:145 ff.) har i sin studie om pratshowretoriken märkt hur dramaturgin behålls enkel och lättförståelig så att publiken inte behöver anstränga sig. Vårdinnan använder sig av vi-retoriken, vilket betyder att också tittarna där hemma inkluderas i samtalet mellan vårdinnan och gästerna. Programmets *patos*, med andra ord det hur man försöker vädja till publikens känslor, vilar på identifikationen, dvs. på att publiken kan känna igen sig själv i gästernas berättelser – precis som i kåserierna. En intim atmosfär skapas genom att vårdinnan alltid tilltalar sina gäster med förnamn, visar privata bilder på dem osv. Det som krävs av alla som medverkar i moderna medier är att de ska kunna skapa en intim stämning och uppnå samförstånd med publiken trots det konkreta avståndet som medierna alltid innebär. För att uppnå detta använder pratshowvårdinnan till exempel *etos* och *patos*, de traditionella retoriska verktygen, och lyckas skapa ett modernt program som inbjuder publiken till pratshowsoffan för att lyssna på ett intimt samtal. *Etos* definieras som en 'stark och utpräglad karaktär hos en person' (SO 2009) och *patos* som en 'stark och lidelsefull känsla som vanligen tar sig högstämnda uttryck' (SO 2009). Med andra ord appellerar *patos* till mottagarens känslor medan *etos* närmast höjer talarens trovärdighet (se t.ex. Boréus och Bergström 2005). Vad gäller den intima stämningen finns det så gott som ingen skillnad mellan en pratshowvårdinna och en kåsör. Båda har som syfte att få publiken – tittarna eller läsarna – att stanna kvar och följa också det nästa programmet eller läsa det nästa kåseriet och helst också tala om dem för sina vänner, så att säga sprida budskapet och därigenom skaffa en större publik för programmet eller texten. Och större publik betyder en viss sorts trygghet och, som alltid, mer pengar.

<b>Genre</b>	<b>Skriftlig (S) eller muntlig (M)</b>	<b>Saklig (S) eller underhållande (U)</b>	<b>Allmän (A) eller personlig (P)</b>	<b>Annat</b>
<b>Kåseri</b>	S	U	P	innehåller både tes och spännande språk
<b>Krönika</b>				
• <b>traditionellt</b>	S	S	A	historiskt, i tidsföljd
• <b>idag</b>	S	S (U)	P	innehåller en tes
<b>Kolumn</b>	S	S (U)	P	direktlån från engelskan
<b>Essä</b>	S	S	P	vetenskaplig
<b>Ståupp</b>	M	U	P	ofta spontant och "live"
<b>Pratshow</b>	M	S, U	A, P	skapar ett terapeut-patient förhållande, två publikker: en i studion, en hemma

Bild 1. Likheter och olikheter mellan kåseri och näraliggande genrer

Likheter och olikheter mellan kåseri och andra näraliggande genrer finns översiktligt presenterade på bild 1. I det följande kommer jag att konsekvent använda benämningarna kåseri och kåsör. Detta i enlighet med Magnus Fernberg. Kåseri är också den enda benämningen som har behållit sin betydelse och inte fått nya eller närmare deldefinitioner såsom krönika eller är ett direktlån från ett annat språk, såsom kolumn.

### ***3.2 Kommunikationssituation och perspektiv***

Viktigt i kåserierna är kommunikationssituationen: vem som vill förmedla något till vem. Kåsörens synvinkel är ofta tydligt synbar, men frågan förblir om kåsören och berättaren trots allt är samma person. Denna fråga är viktig bland annat i Herman Lindqvists fall, för själv förhåller han sig rätt så skeptiskt till begreppet sanning. Lindqvist säger att viktigare än att tala sanning är att underhålla läsaren. Han har ett kontinuerligt myller i sitt huvud och plockar därifrån några intressanta saker som han väver en historia kring. Den brukar bli fylld av roliga detaljer och läsaren trivs med den, men sanningen – spelar den verkligen någon roll? (Lindqvist 2005.) Kåserier är inga i första hand informerande texter utan de bygger på argumentation: meningen är ju att förmedla en ny synvinkel på något. Med tanke på detta är perspektivet i kåserierna likaså en viktig faktor. Eftersom texterna är så personligt präglade är det inte likgiltigt ur vilket perspektiv de skrivs. (Fernberg 2004:112.)

Varje text har både en implicit författare och en implicit läsare. Den första rekonstrueras av läsaren på basis av det hon kan hitta i texten. Den implicita läsaren är författarens rekonstruktion, för en text behöver alltid en läsare. Denna läsare kan tilltalas i texten: hon är den ideala läsare som är på samma våglängd som författaren och som till exempel förstår textens ironi. Den implicita läsarens tolkning av texten är precis den som författaren önskat sig. Om det finns ett berättarjag i texten, är det troligt att läsaren upplever som om den implicate och den verkliga författaren vore densamma. Är det jag som berättar, försvinner en del av den s.k. distanseringen och inlevelsen blir mycket stark. Jagberättaren strävar efter att nå en illusion av den normala perceptionen. (Fernberg 2004:108 f., 113.)

### 3.2.1 Läsarens roll

Läsaren av ett kåseri är egentligen dess medskapare: hon är inte bara till för att njuta och trivas med texten utan också att tolka, vaska fram, känna igen och att bilda en egen åsikt. Ingen text når sin fulla verkan om det inte finns några läsare. Läsarnas roll betonas i synnerhet i kåseriernas fall. Det är som ett textuellt fotbollsspel: kåsören passar så bra hon kan, men kan inte läsaren fatta bollen blir det inget mål.

Enligt Seppo Kaisla (i Sjövik 2009:96), en av Finlands ledande kåsörer, krävs det en viss grad av beläsenhet och sinne för humor av läsaren för att överhuvudtaget kunna njuta av kåseriet. Det går med andra ord inte att se bakom texten om man inte känner till den värld texten handlar om. Kåseriet och nyheterna går väl i viss mån hand i hand, speciellt om kåseriet publiceras i en dagstidning. Kåsören kan i och för sig parodiera och ironisera över vad som helst, allt från antiken till dagens fenomen, och känner inte läsaren till exempel latinska fraser, finns det en stor risk att ordleken som baserar sig på en sådan fras inte når fram. Kaisla uttrycker också dagens dilemma: en kåsör kan skriva en bra text om en tändsticksask – om hon så vill – men man är tvungen att medge att världen har blivit så konstig och besynnerlig att många företeelser som förut varit tacksamma kåseriämnen i dagens läge är helt vardagliga och har förlorat sitt humorvärde. Ville Hänninen (2009:101) beskriver i sin artikel om kåsören Bisquit (Seppo Ahti) dennes stil som en lysande blandning av högre och lägre stil, vilket har sin grund i kåsörens enorma allmänbildning och kännedom om dagens frågor. Det är alltså inte bara läsaren som ska ha bra allmänbildning, en sådan krävs av kåsören också.

Kåsörens plikt är att engagera läsaren. Ett enkelt sätt att göra detta är att vara sparsam med adjektiv och adverb. Ju mer läsaren får skapa själv och försöka tolka mellan raderna, desto större blir glädjen av att upptäcka och uppfatta. Författaren kan lugnt lita på läsaren. Kåsören behöver inte understryka varje enskild stilfigur utan det räcker med ett tips. Och inte ens tipset får vara för uppenbart: skriver man till exempel ”lyxhotell” i stället för lyxhotell utan citattecken har det ironiska uttrycket redan mist sin slagkraft. (Unge 1999:25, 28, 40.) Ironi, som nedan behandlas närmare, är alltså verkligen en

oskiljaktig del av det kåserande språkbruket. Och just på grund av att det är så populärt med ironi blir läsarens roll som tolkare närmast avgörande. Även Anders Sigrell (2001:216) påpekar hur centralt det är att man låter mottagaren själv dra slutsatsen. En viss grad av underförståddhet är alltid aktuell vid ironiskt språkbruk.

Ett kännetecknande drag hos kåserier är den förtroliga tonen. Kåsören strävar efter en empatisk stil där läsaren känner att hon faktiskt är någon slags medskapare i kåseriet. Eftersom kåserierna ofta innehåller mycket sådant som är mer eller mindre underförstått, kan läsaren lätt få en vi-känsla: hon vet ju vad det är fråga om fast kåsören inte säger det direkt. Kåsören har ofta också ett ganska stående persongalleri, och de som läser samma kåsörs texter bekantar sig snabbt med dessa personer. Efter det börjar lässituationen fungera som om man skulle träffa gamla bekanta. Kåserier är vidare präglade av interferens, som åtminstone till en del beror på den höga frekvensen av alluderande uttryck. Kåsören står oftast på den lilla människans sida men använder ändå sensmoral och försöker övertyga läsaren om sina åsikter. Det är vanligt att kåsören fäster sig vid någon småsak och utvecklar sitt resonemang från det lilla till det större. Detta kunde kanske kallas för induktiv slutledning. Trots alla moraliska intryck förblir kåseriets huvudsakliga funktion ändå att roa sina läsare. (Fernberg 2004:270 ff.) Om det moraliska säger Lindqvist själv att varje författare har inom sig en liten folkskollärare. Han försöker att undervisa men göra det på ett så roligt sätt att klassen inte skall falla i sömn. (Lindqvist 2005.)

### **3.2.2 Textens funktion**

Även om det finns vissa normer för ett kåseri betyder det inte att alla kåserier skulle vara likadana, tvärtom. Det finns gott om variation mellan kåserier beroende på kåsörens stil, ämnesval och perspektiv. Kirsti Manninen (1987) har skissat de s.k. fyra väderstrecken för kåserigenren. Dessa är å ena sidan faktiv kontra fiktiv, och å andra sidan rationell kontra emotionell (se bild 2). Ett faktivt kåseri är sådant som behandlar verkliga saker direkt utan att maskera dem i en metaforisk form. Ett fiktivt kåseri fungerar tvärtom: där skildrar kåsören typiska händelser och fenomen med hjälp av

påhittade exempelsituationer. Ett modernt fiktivt kåseri ironiserar verkligheten också genom att producera fiktiva dokument, tal, reportage, intervjuer osv. När man kombinerar de ovannämnda fyra elementen på olika sätt får man fyra slags kåserier. Skriver man ett faktivt kåseri ur ett emotionellt perspektiv är resultatet ett *debatterande* kåseri. Ett faktivt kåseri ur ett rationellt perspektiv gör att resultatet blir ett *observerande*, objektivt kåseri. Skriver man däremot ett fiktivt kåseri ur ett emotionellt perspektiv innehåller resultatet mängder av empati. I ett sådant *medlevande* kåseri får komiken en varm nyans av humor, och ironin är där oftast självironi. Den fjärde möjligheten är ett fiktivt kåseri ur ett rationellt perspektiv, ett *anarkistiskt* kåseri. Ju mer kåseriet är lagt åt det anarkistiska hållet, desto mer avviker det från normen. (Manninen 1987:289, 292 f.) *Anarki* är 'frånvaro av styrande och kontrollerande makt' (SO 2009), vilket i ett kåseris fall kan leda till parodi eller satir. (Se vidare i kapitel 5.)

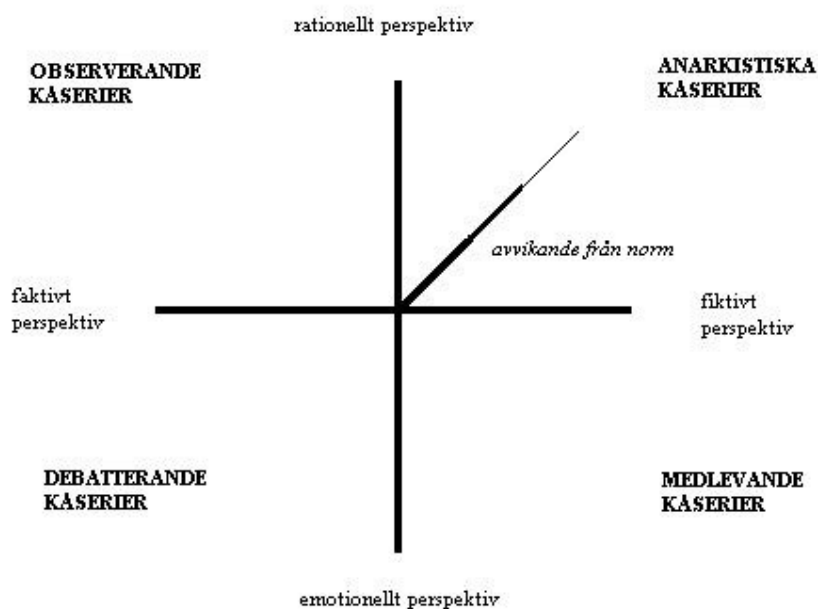


Bild 2. Kåsörattityder och kåserityper (källa: Manninen 1987:295)

Det som författarna i mitt material skriver är i högsta grad medlevande kåserier. Enligt Manninen (1987) är ett medlevande kåseri präglad av intentionen att få läsaren att skratta. Med skrattet kan man avfärda livets små motgångar och sätta de mänskliga svagheter i sina rätta proportioner. Även i medlevande kåserier framhäver kåsören det

komiska i texten genom att använda avvikanden från normen. Det mest typiska sättet att avvika från normen är här att plötsligt kommentera händelser. Kommentaren är då stilistiskt tydligt annorlunda än den egentliga historien. I ett medlevande kåseri är situationerna karikerade men påminner annars om det verkliga livet i den mån att de egentligen är trovärdiga. (Manninen 1987:309 ff.) Kommentarer kan också betecknas som metakommentarer, som avbryter det narrativa för att kommentera det eller dess figurer (Attardo 2001:96).

Det medlevande kåseriet lever enligt Manninen i en tid av en metamorfos. Med detta refererar hon till det faktum att kåsörerna förvandlas till kolumnister, och att de öppet börjar lägga vikt vid sina egna åsikter. De förvandlas därmed också från underhållare till opinionsbildare. Manninen är av den åsikten att det medlevande kåseriet är ett mer och mer kännetecknande drag hos enbart kvinnliga kåsörer. (Manninen 1987:338.) Det kunde ändå diskuteras hur mycket stil hänger ihop med författarens kön. Varje författare har ju också sin bakgrund som påverkar: personlighet, ålder, utbildning, livserfarenheter osv.

Även om de flesta kåsörerna eftersträvar skratt som en reaktion hos läsarna, finns det – åtminstone i mitt material – också tecken på en debatterande kåseristil<sup>5</sup>. Det är överhuvudtaget svårt att dra någon skarp gräns mellan stilarna, för varje kåsör gör också observationer (och skriver därmed observerande texter). Gör man inte observationer av omvärlden, hur kan man då skriva? Anarki kunde i och för sig likaså tänkas vara narrens privilegium (kåsören kan nog uppfattas som narr bland seriösa journalister). Gränserna är alltså alltid konstgjorda men de finns ändå till för att en teoribildning skall vara möjlig.

Kåseriet behandlar oftast något sådant som alla vet någonting om. Därför kunde man säga att kåseriets (del)funktion är att förmedla en ny syn på något gammalt. En kommunikativ funktion är ju alltid med i alla slags texter likaså en samhällelig kontext. (Fernberg 2004:107). Denna funktion är faktiskt gemensam för alla ovannämnda ledigare genrer – både skriftliga (kåseri, krönika) och muntliga (ståuppkomik).

---

<sup>5</sup> Så speciellt hos Levengood som är benägen att mot slutet av kåseriet alltid gå åt ett filosofiskt grubblande håll.

## 4 Ämnen och budskap i kåserier

Ämnesvalet i ett kåseri är en intressant fråga, för kåsören kan egentligen skriva om vad som helst. Över denna yttrandefrihet spekulerar även Kirsti Manninen (1987:27): hon undrar om kåsörens yttrandefrihet egentligen är narrens frihet att öppet säga även sina mest sarkastiska åsikter bara kåsören har en pingla i hatten och ibland slår en kullerbytta. Fernberg (2004:129 ff.) har hittat grovt indelat fem olika ämnessfärer: samhällelig (innehåller allt från aktuella företeelser till kändisar och könsfrågor), personlig, ej här och nu (dvs. drömmar, minnen och fantasier), allmän (t.ex. mat eller väder) samt ting. Av dessa sfärer är de allra populäraste den samhällliga och den personliga. Fernberg har också märkt att en stor del av kåserierna utspelar sig på en annan plats eller i en annan tid än här och nu, vilket för sin del ger en ny synvinkel på det antagandet att kåserierna skulle vara dagsfärska och aktuella. Vardagen är en viktig ämneskälla för kåsörer och ämnen plockade ur vardagen behöver inte ens vara så dagsaktuella för vardagen är ju på sätt och vis tidlös. Ämnesvalet påverkar texten även på ett syntaktiskt plan. Fernberg (2004:123) påpekar vidare att ett vardagligt ämne möjliggör bruket av talspråket som innefattar bland annat kortare och subjektlösa meningar samt utrop. Att kåserierna inte nödvändigtvis är speciellt bundna till den stund de blir publicerade är en klar fördel med tanke på att kåserisamlingar som utgivna böcker också ska kunna fortleva. Något allmännare tema möjliggör också att kåseriet får en större läsarkrets, vilket igen är viktigt, för läsaren spelar också en roll i skapandet av sin egen läsoplevelse.

I humoristiska texter och deras intriger spelar tillfälligheter en betydande roll. De kan definieras som statistiskt sett oerhört osannolika händelser som äger rum i sådana förhållanden som inte kan bortförklara den statistiska osannolikheten. I naturalistiskt berättande undviker man tillfälligheter eller andra högst osannolika händelser, men de är normala, nödvändiga till och med i humoristiskt berättande. (Attardo 2001:99.)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Herman Lindqvist till exempel använder det osannolika redan i titlarna på sina kåserier (t.ex. *Motionscykel som kunde gå i trappor*, "Nu är det jul igen..." blir det aldrig mera).



Manninen (1987:332) talar vidare om det s.k. inåtriktade skrattet. Därmed syftar hon på situationer där kåseriet innehåller något som bara en viss krets tycker är speciellt humoristiskt. I sin undersökning om kåserierna i Ylioppilaslehti märkte hon att detta skratt kulminerade i den eviga studentens figur.<sup>7</sup>

Ändå är det inte meningen att själva ämnet skulle vara lättviktigt och lättillgängligt. Det är skrivsättet som ska vara det – och vad ämnet innebär, är det knuffandet på gränserna mellan det tillåtna och det tabubelagda som gör texten intressant och håller både kåsören och mottagarna vakna och alerta. ”Sur, gnällig, privat, petimetrig, hämndgirig – det får kåsören inte vara. Giftig, elak, rolig, personlig, slagfärdig, vitsig, ursinnig – det får hon gärna vara. – – ett skaparlynnne med glimt av sjutusan”, föreslår Unge. Eftersom alla de som får en egen spalt för sina texter i en tidning kan anses vara professionella skribenter, kan man väl också vänta på en viss grad av professionellt beteende av dem, dvs. att de inte går över gränsen mellan sur och ursinnig utan behandlar sitt tema med gott humör även om de själva inte skulle vara på så väldigt gott humör när de skriver. Det som en professionell skribent har är en förmåga att måla i ord på ett sätt som gör hennes iakttagelser och teorier intressanta, fräscha och tänkvärda. (Unge 1999:14 ff., 50.)

Förhållandet mellan ett lättillgängligt språk och eventuellt till och med ett tabubelagt ämne kan leda till en situation där läsaren också ska kunna läsa det som ligger mellan raderna för att kunna hitta textens budskap. Med andra ord blir budskapet något underförstått. Det underförståddas väsen har intresserat forskare inom flera olika discipliner, inte bara inom språkvetenskap utan också inom bl.a. psykolingvistik, informationsteknologi, socialpsykologi och filosofi (Sigrell 2001:174). Enligt en ordboksdefinition betyder *underförstå* att ’antydä eller förutsätta utan att klart uttrycka’ (SO 2009).

---

<sup>7</sup> I Lindqvists kåserier kunde motsvarande figur vara någon slags urtyp av en vanlig Svensson, medan speciellt Hagen och Ingemarsson, varför inte sverigefinländaren Levengood också, har förädlad dessa figurer av sig själva – med andra ord har de skapat kåsörgestalter som man med gott samvete kan skratta åt.

Någon form av underförståddheter finns alltid med i mänsklig kommunikation. Till exempel de indirekta talakterna innehåller alltid något underförstått (jfr t.ex. ”Jag har en tenta i morgon” som svar på kompisens fråga om någon vill komma med på bio). Det är fråga om att säga mer än man egentligen säger. Ett yttrande kan därmed få olika funktioner. Fastän man bara enkelt skulle säga en påståendesats som ”dörren är öppen”, kan satsen i en kontext förstås som en imperativ ”stäng dörren”. (Sigrell 2001:178 f.)

Till det indirekta eller det underförstådda kan också räknas vaghetsmarkörer (*liksom, så att säga, på sätt och vis, och allt sådant* osv.) som man kan hitta i nästan alla kåserier. Fastän de i bokstavlig betydelse är tecken på tveksamhet kan de också tolkas som övertygande. På samma spår är Aijmer (1985:109 f., 115), när hon hänvisar till Grices konversationsregler och påstår att vaghetsmarkörerna kan tolkas som en tillämpning av Grices regel som anger att talaren ska ha täckning för vad hon säger. Eftersom det i texten behandlade temat kan vara känsligt, kan olika slags vaghetsmarkörer också användas för att lindra effekten av en talakt som annars kunde leda till konfrontation. En annan uppgift hos dessa markörer är att fungera som samhörighetssignaler: med hjälp av dem visar skribenten att hon<sup>8</sup> och läsaren delar samma referensramar. Därför framstår inte skribenten själv som vag för läsaren – om referensramarna är delade, kan också full förståelse uppnås.

Författarens världssyn, ideologiska föreställningar om världen, kort sagt det ideala eller ideologiska hör till de element läsaren verkligen ska koncentrera sig på om hon vill hitta dem i en humoristisk text. De finns under textens yta och hör därmed till det underförstådda. Om det ideologiska inte är något öppet politiskt, är det inte så lätt att blotta det i en text. Det idealas och ideologiskas väsen behandlas närmare nedan.<sup>9</sup>

---

8

<sup>9</sup> Senare behandlar jag ironi som ett uttrycksmedel för det dolda ideologiska planet. Ironi i sig är inte underförstådd men nog indirekt. Hos ironin är det ändå inte fråga om vad som helst indirekt utan om indirekt kritik (Sigrell 2001:218).

## 4.1 Ideologi

Varje författare och varje läsare har sin ideologiska bakgrund. Den behöver inte vara något iögonenfallande fast den alltid påverkar som bakgrundsfaktor i situationer där man ska fatta beslut – beslut om till exempel vilka ord och uttryck man använder i en text eller beslut om huruvida man tycker om någon annans stil att skriva. Lennart Hellspång (2001:131) sammanfattar begreppet ideologi: ”En ideologi är en helhet av mer eller mindre tydliga föreställningar och värderingar som präglar hur vi ser på människan, samhället och världen.” Som mest laddad är ideologin i olika politiska sammanhang, som till exempel socialism, nazism eller rasism. Som också Hellspång (2001:31) skriver är ideologin oftast knuten till en viss social grupp och medan den bidrar till gruppstillhörigheten medverkar den också i att exkludera andra. Med hjälp av ideologirelaterade argument kan man påverka andra – ideologi är alltså också makt över andra utan påtagligt tvång.

En ideologi är inte bara något politiskt och det behöver inte vara fråga om en *-ism* för att det ska vara fråga om en ideologi. Under ideologi kan nämligen också placeras olika ideal, dvs. uppfattningar om ett idealt eller perfekt samhälle och ideala människor och deras egenskaper. Den ideala bilden av den perfekta världen är på ett eller annat sätt alltid i bakgrunden när man funderar på större eller mindre existentiella problem. Jag antar att kåseritexter inte bara är roliga och ironiska utan också i grund och botten allvarliga. Det finns ju ingen så kallad nonsenstext, speciellt inte i medievärlden, som också utgör kåseriernas sfär. Tänker man på det ideala, skriver till exempel de författare vars texter jag har i mitt material egentligen om ett idealt Sverige, ideala svenskar, kvinnor, män, hustrur, familjer och mödrar. Det handlar om förhållandet mellan verkligheten och något man ”ska” vara eller antas vara, en bild som man varje dag får genom teve, tidningar och andra medier.

## 4.2 Ideologi i materialet

Med hjälp av ideologikritik, argumentationsanalys och kritisk diskursanalys kan man försöka hitta ideologin bakom texten. Argumentationsanalys med sitt fokus på språkliga markörer utgår ifrån att författaren på något sätt manipulerar läsaren även om detta inte syns på ytan (Fernberg 2004:109). Den traditionella argumentationsanalysen baserar sig på den klassiska retoriken som har sina rötter i antiken. Retorikens grundbegrepp är logos, etos och patos – varav det första, logos, appellerar till mottagarens intellekt och den tredje, patos, till dennes känslor. Det andra begreppet, etos, är närmast något som att författaren eller talaren försöker göra sig själv trovärdig, ärlig och klok. I argumentationsanalysen betonas logos och de logiska argumenten. Man koncentrerar sig på textens innehåll och hur väl författaren i fråga har kunnat resonera för eller emot sin tes. Gör man en argumentationsanalys börjar man med att söka efter en tes, en grundtanke, som i texten stöds med olika argument. Argumenten kan vara både *pro* och *contra*, för och emot, och oftast också på olika nivåer: författaren kan argumentera för sina argument. En text är förstas inte bara pro- och contra-argument. De satser som inte kan tolkas vara antingen eller kan vara premisser. En premiss är en bro från ett argument till själva tesen. Premisser är dock inte alltid synliga. Underförstådda premisser måste läsaren skapa själv, dvs. läsaren konstruerar kausaliteten som inte är evident. När argumenten är funna ska de både hållbarhets- och relevansbedömas. Här kommer subjektivitetsproblemet in i bilden, för relevansen är alltid beroende av tolkaren. Relevansen är också det viktigare kriteriet. Är ett argument inte relevant, spelar dess hållbarhet egentligen ingen större roll. (Boréus och Bergström 2005:89 ff.) En heltäckande argumentationsanalys av materialet skulle kräva en systematisk genomgång av alla argumenten i alla texterna, vilket inte är relevant i detta sammanhang när tanken är att upptäcka de stora linjerna, författarnas syn på världen och samhället. Där är det inte först och främst fråga om enstaka argument pro et contra, även om de försvarar en plats som exempel på något större.

Också i argumentationsanalysen spelar jag-berättandet en roll: det avgränsar perspektivet betydligt men möjliggör samtidigt ökat engagemang. Olika kåsörer använder olika tekniker för att engagera: det kan ske genom en spännande handling, genom att argumentera explicit, genom att visa (så kallad showingteknik) osv. (Fernberg 2004:109, 122). Därför är det ändå motiverat att också ta hänsyn till de använda argumenten även om man inte systematiskt skulle analysera dem. Även om argumentationsanalysen bygger på logosargument, finns det enligt Boréus och Bergström (2005:126) också två andra typer av argument: auktoritetsargument och motivationsargument. Auktoritetsargument är mycket vanliga och kan placeras någonstans mellan logos och etos. De används till exempel i reklam, där det som bekant inte alls behöver vara fråga om några förnuftsskäl som man använder för att få mottagaren att skaffa sig produkten i fråga. Boréus och Bergström belyser exemplet med fallet Björn Borg: ingen förväntar sig att Borg skulle vara expert på att tillverka bra kalsonger, nej. Det är ju redan namnet som är ett argument för konsumenten att köpa Björn Borg-kalsonger. Motivationsargument bygger på patos, med dem appellerar man till mottagarens känslor.

Kritisk diskursanalys tar vidare fasta på – i motsats till den klassiska diskursanalysen – maktfrågor. Kritisk diskursanalys är mer samhällsligt hållen än den traditionella diskursanalysen. Där diskuteras den kontext och sociala verklighet som finns utanför själva texten och meningen är att man med hjälp av den kritiska analysen blottar undanhållna maktstrukturer i samhället. Man studerar framför allt relationerna mellan diskurser och sociala strukturer. Den kritiska diskursanalysens stora namn är Norman Fairclough, som anser att diskurser har tre funktioner: en ideationell, en relationell och en identitetsskapande funktion. (Bergström och Boréus 2005:321 ff., 356.)

Ideologikritiken går ännu ett steg vidare i sin samhällslighet, för den har beröringspunkter med Marx och kan betecknas som en mera omfattande systemkritik. Speciellt den så kallade Frankfurtskolan har forskat kring ideologikritiken under 1900-talet och haft som sitt syfte att avslöja de principer som egentligen styr det västerländska samhället. Ideologikritiken utgår ifrån jämförelsen mellan inslag i den nämnda ideologin och en yttre verklighet. En ideologi är inte bara något skrivet (till

exempel ett partiprogram) utan det finns en djupare nivå under denna observerbara yta. Eftersom marxismen påverkar så kraftigt i denna tradition, har också maktfrågor en större roll inom ideologikritiken än till exempel inom diskursanalysen. Att göra en ideologikritisk analys av en text är alltså ett projekt i två faser: först betraktas den språkliga nivån och därefter det som ligger därunder. Ändå, hur maktbaserad eller samhällsligt genomsyrad ideologikritiken än är, ska man komma ihåg distinktionen mellan politiska och andra ideologier. Politiska ideologier är lätta i den avsikten att de är explicita. De kan man enkelt studera med hjälp av till exempel skrivna partiprogram eller genom att betrakta vad som sägs eller skrivs av någon av ideologins företrädare. Icke-politiska ideologier finns däremot mera under ytan. De är synsätt eller tankemönster som sätter sin prägel på människan eller organisationen i fråga. (Boréus och Bergström 2005: 154, 157 f.)

Tänker man på sådana humoristiskt präglade texter som kåserier är någon renodlad marxistisk analys knappast relevant. Ideologikritiken innehåller ändå användbara ingredienser som går att tillämpa, nämligen hur man försöker blotta det som ligger under den synbara ytan. Enligt Boréus och Bergström (2005:166 f., 173) kan ideologikritik utföras med många slags analysapparater. Egentligen är ideologikritik ett överordnat begrepp, och till exempel argumentationsanalys och kritisk diskursanalys är specifika sätt att göra en ideologikritisk analys. Gemensamt för alla analysätt är att man studerar förhållandet mellan texten och den omgivande sociala verkligheten, praktiken. Ofta, men inte alltid, koncentrerar man sig på verklighetens maktaspekter. Det som egentligen utförs är att det osynliga görs synligt. Detta är också ideologikritikens styrka som analysmetod: att förstå att texten i sig inte säger något utan att den ska kompletteras med och relateras till en yttre kontext.

Enligt Liedman (1989:31 f., 103 i Boréus och Bergström 2005:167) görs en ideologianalys i tre steg: Först gör man en preliminär textanalys och därefter gör man den latent delen synlig genom att ställa texten en enkel fråga: Vilken verklighet handlar den egentligen om? I det tredje steget tas kontexten med, för utan att studera texten i en kontext kan man inte se innebörden hos en ideologi. Liedmans exempel är en

enkel sats: ”Jorden rör sig runt solen.” Utan att man tar med den samhällsliga kontexten (säg till exempel början av 1600-talet) kan man inte se något märkvärdigt i påståendet.

I den nedan följande analysen finns de tre ovan presenterade analysmodellerna blandade. Därmed blir den faktiskt använda modellen närmast något av en diskursiv idealanalys. Det tas inte hänsyn till några politiska faktorer utan analysobjektet är (ideala) världsbilder och värderingar. Diskurs, alltså en (språklig) kontext finns ändå på något sätt med i tolkningen. För, som Lemke (1995:51 i Fernberg 2004:111) säger, är alla uttryck på sätt och vis värderande för allt sägs ur ett visst perspektiv. Och bakom värden påverkar den samhällsliga kontexten i vilken alla värdeomdömen ska tolkas. Nedan studeras kontext, värden och argument i materialet. Från argumentationsanalysen tas med begreppen tes och argument. Intresset riktas på hurdana argument kåserierna använder och om de vädjar till patos, logos eller etos. Påträffas argumenten pro och contra, ska det också finnas något slags grundtanke i texten, dvs. en tes. Som i kritisk diskursanalys laborerar jag med begreppen kontext och social verklighet, för det är meningen att kåserierna studeras i sin kontext. Den definitiva frågan om vilken (social) verklighet det egentligen är fråga om stammar från ideologikritiken. När man tänker på vilken verklighet kåseriet handlar om, är det lättare att identifiera en tes samt att förstå hur kåseriet överhuvudtaget fungerar.

Alla författare i mitt material behandlar några liknande teman: kvinnor – men också män – skriver om könsroller och grubblar över hurdan en människa borde vara, vad som är normalt beteende och vad som kan räknas till avvikanden, vilka är fenomen som präglar det moderna samhället, om det egentligen är vettigt att jaga efter en evig ungdom och värderingar i dagens samhälle. Nedan har jag försökt att kategorisera materialet under fem underrubriker som alla på något sätt blottar en aspekt av kåsörernas världsbild och också ideologi i dess allmänna och inte politiska betydelse.

I analysen försöker jag studera kåsörernas argument samt vad som är kåseriets kontext, dvs. när det är publicerat, i vilket sammanhang och för vem. Om en humoristisk text kunde man kanske tro att ideologin egentligen är i motsats till det som står skrivet. Så enkelt är det ändå inte. Speciellt Cecilia Hagen och Mark Levensgood är benägna att rätt så tydligt avslöja vad de verkligen tycker om saker och ting. De kan alltså bland annat

använda överdrifter för att göra det, som de tycker är till exempel löjligt, helt och hållet vettlöst och därmed också få läsaren att tänka att det egentligen inte finns så mycket förnuft i fenomenet i fråga. Med andra ord kan det i bland hända att värderingarna inte alls ligger under ytan utan de är så uppenbara att de därför blir svåra att upptäcka.

I analysen använder jag följande förkortningar: CH för Cecilia Hagen, KI för Kajsa Ingemarsson, ML för Mark Levengood samt HL för Herman Lindqvist.

#### 4.2.1 Kvinnobild

Logiskt nog är kvinnan och livet som kvinna ett av de ledande temana hos Hagen och Ingemarsson. Båda tar ställning till skönhetsidealet men också till vad en kvinna borde och inte borde göra. Även Mark Levengood deltar i den diskussionen, för han berättar i en av sina texter om sin finländska farmor som var rätt så långt ifrån mediernas gulliga och älskvärda farmor:

- (1) Hon var en liten, skinntorr och sur historia. – – Min farmors liv var vigt åt Hestia, hemmets och härdens Gud. Egentligen ville farmor bli lärarinna, men det passade sig inte – – – Farmor hade ett mycket tråkigt liv.  
Farmor offrade, och hon såg sig själv som ett offer. Hon ville hämnas, och det gjorde hon på oss barn. (ML, s. 97f)

Så får ju ingen farförälder göra: att hämnas på barnbarn, det är väl en självklarhet i alla tider? Även av detta korta exempel kan man märka hur Levengood inte söker efter något farmorsideal utan försöker förstå sin farmor ([hon] *hade ett mycket tråkigt liv*) och är av allt att döma helt van vid farmors sätt att vara. Inte för att han skulle acceptera hennes gärningar men det är inget han kan göra något åt. Även om t.ex. ordet *skinntorr* är väldigt negativt laddat, framkallar sådana ord som *offra* och *offer* empatiska känslor. De är närmast patosargument. Även som författare tar Levengood alltså hänsyn till farmors verklighet: hon har upplevt både krig och nöd och klarat sig ändå. Och det är ju sådant som sätter spår i människan. På sätt och vis vill Levengood också krossa myten om att farmor och barnbarn alltid kommer överens:



- (2) Vad hjälper det farmor att örngottsbanden är krusade när det inte finns någon som vill lägga sitt huvud tillrätta på kudden? (ML, s. 100)

Catherine G. Valentine har undersökt kvinnornas självbild och förhållande till den egna kroppen. I sin studie har Valentine (1994:116) lagt märke till att många kvinnor faktiskt jämför sig själva med den bild av kvinnor som medierna presenterar, vilken i sin tur är teknologiskt konstruerad och dessutom återskapad gång på gång. Hur väl kvinnorna kan motsvara de normer för utseende och kroppslig kontroll som samhället sätter definierar också hur högt kvinnorna kan eller får uppskatta sig själva.

Just detta är vad speciellt Cecilia Hagen verkar försöka bekämpa i sina tantkåserier. Det kan vara fråga om sunt förnuft eller den visdom som åldern för med sig, men Hagen vågar verkligen påstå det motsatta, som till exempel i texten om Sloggitrosor:

- (3) Tacka vet jag Sloggi, luftiga, mjuka, smakfulla. Finnes även med liten flärdfull spetsdekor. Jag kan inte för mitt liv begripa varför dessa små glädjeämnen fallit i vanrykte. Och det ämnar jag sätta mig över.  
Gives det ett extraerbjudande – tag tre, betala för två – så tvekar jag inte. Jag slår till. Och bär min tantvarning med högburet huvud. (CH, s. 12)

Att det inte är vettigt att försöka vara perfekt är naturligtvis sant, men ändå fortsätter flertalet modemedvetna kvinnor att jaga efter detta ideal. Detta sökande är till en stor del känslomässigt, och går det inte att nå perfektion, känner sig många till och med frustrerade och maktlösa. Fastän sökandet är emotionellt, är det faktiskt fråga om kroppslig perfektion, som medierna skapar som en bild på ”den perfekta andra”. Och i ett samhälle där medierna har rollen av den tredje statsmakten är deras makt minsann stor: man blir benägen att tycka att det att vara vacker (så som den andra är) innebär egentligen att vara en bra människa. (Valentine 1994:118 f.) Sloggireklam finns faktiskt inte i gatubilden, och om det finns någon reklam på dessa underkläder finns det oftast bara en bild på paketet. Att en ung och vacker modell skulle ha sloggitrosor på sig är något av en omöjlighet. Enligt Hagen är ju Sloggi luftigt och mjukt, och luftigt och mjukt är sällan sextigt och fint, inte enligt den bild som media dagligen matar oss med. Hagen använder sig av logosargument:

- (3) Köper jag en behå, så köper jag oftast ett par matchande små trosor till, ifall ni vill veta. Och även om behån är uthärdig, så visar sig trosorna aldrig att vara det. De ser söta ut i handen, de ser inte kloka ut på mig. Och så skaver de. (CH, s. 12)

Det är en farlig tanke att kroppsliga brister på något sätt är syndfulla. Ändå är speciellt unga kvinnor benägna att tänka så. Tar man inte hand om sig själv till det yttersta tolkas det som självförakt. Är man moraliskt felfri är man också kroppsligt felfri. Därför är inte ens den minsta finne utan betydelse. Kroppens form, färgen på håret och ögonen är bara bergets topp när det är fråga om ytliga symboler för kvinnans värde. (Valentine 1994:120.) Kajsa Ingemarsson tar i sitt kåseri *Lockande lockar och brasiliansk tortyr* ställning till en annan av det västerländska skönhetsidealets aspekter, nämligen hårlösheten. Kvinnan får ha hår endast på huvudet och runt ögonen, annars ska det bort:

- (4) Men det finns ju annat hår. Kroppshår till exempel. Jag läste om en Hollywoodregissör som bett sin kvinnliga Hollywoodstjärna – – att låta håret på armarna växa ut inför en filmroll. Det skulle ge henne ett mer rustikt utseende, tyckte regissören. Förstår ni? Håret *på* armarna, inte under. (KI, s. 32)

Är detta kåseri skrivet för Damernas Värld fungerar det som en tydlig signal på att man inte behöver jaga efter Hollywoodidealet – det är ju i värsta fall bara en regissörs påhitt. Det är ändå inte säkert om det är fråga om ett DV-kåseri, men Ingemarsson vill i alla fall försöka peka på hur löjligt det hela låter: ”*på* armarna, inte under”. Ingemarsson verkar vara för både något mer naturligt utseende och för sunt förnuft. Hon har inte ens tänkt på någon brasiliansk vaxning men känner till också den världen och vinner därmed mer trovärdighet (etos) när hon skriver om den:

- (5) En kompis provade The Brazilian Wax. Hon rekommenderade det *inte* (som om jag övervägt saken). När väl blåmärkena och svullnaderna hade lagt sig hade det redan kommit stubb. Och hur sexigt är det? Dessutom gjorde det så ont att hon hellre skulle föda barn en gång i veckan under resten av sitt liv än gå igenom den brasilianska tortyren en gång till. (KI, s. 33)

Nyckelordet i exempel 5 kan tolkas vara *sexigt*. Det är ju det som det först och främst är fråga om: den urgamla myten om att kvinnan ska behaga mannen. Det medger även

Ingemarsson, hon är också av den åsikten att kvinnan får (eller ska) vara sexig, men att gå igenom alla slags tortyrkonster för att nå det tillståndet är enligt exempel 5 rent vansinne. Dessutom går det bara inte att alla skulle se ut som Hollywoodstjärnor. Ingemarsson skriver vidare om den ”rätta” frisyren:

- (6) Hår är bra, det ska vi ha. På huvudet. Långt, tjockt, friskt och glansigt. Kanske lockigt. Eller rakt. Gärna som Jennifer Aniston – platt och snyggt. Inte som mitt. Det är platt och fult. (KI, s.31)

Både Hagen och Ingemarsson tycks anse att idealkvinnan är en kvinna som inte jagar efter idealet – båda har detta som sin grundtes. I och för sig är också Levengood av den åsikten – han poängterar vidare att någon avvikelse inte är något att skämmas för. Hagen kämpar mot att åldern inte ska få synas, i stället bär hon sin ”tantvarning med högburet huvud”. Frågan är inte att någon av kåsörerna skulle vara en sträng feminist eller annars representera någon extremt idealistisk synvinkel. Man behöver bara inte vara som alla andra eller gå till överdrift utseendemässigt.

#### 4.2.2 Människosyn

I det västerländska samhället har det på något sätt blivit allt viktigare att vara normal eller åtminstone egendomlig på rätt sätt. Medan det i det historiska bysamhället fanns alla slags sätt att vara, är det i dag viktigt att inte avvika för mycket eller på fel sätt. Nog får man vara bohem och kanske lite egendomlig också, men man ska ändå kunna bete sig normalt när det behövs. En sådan bild ger medierna.

Cecilia Hagen talar om tantvarning i samband med att vinka åt små barn och göra grimaser till deras glädje, men när man börjar vinka åt och tala med djur – är det fortfarande normalt?

- (7) Jag umgås med djuren ute i naturen också. Pratar med dem. Ser jag en ekorre så inleder jag omedelbart en konversation. Ganska så ensidig kanske, men helt tillfredsställande, tycker jag. Jag har knutit flera intressanta kontakter med diverse kanadagäss som håller till i dammen i parken tvärs över gatan från mitt hus. (CH, s. 62)

Av exemplet ovan märker man att Hagen talar med gäss mitt i stan. När det alltså är folk omkring. För säkerhets skull medger hon att det kan vara fråga om ”den annalkande seniliteten” (vilket i och för sig är ett överdrivet påstående för Hagen är bara kring sextio). Hela kåseriet handlar om hur vitlockiga tanter inte alls är så rara som den allmänna uppfattningen låter oss anta (enligt Hagen ”finns där en tilltagande lust att jäklas med allt och alla” [CH, s.62]), och tesen är närmast att man ska våga vara originell och inte försöka rymmas i de givna ramarna. Att roa sig med små barn eller djur är kanske lite mera tillåtet för äldre människor (med tantvarning) och på detta etospräglade argument baserar Hagen sin text. Också invandrare kunde antas ha samma slags ”friheter”:

- (8) En gång var jag med i en kampanj mot främlingsfientlighet som hette ”Alla lika, alla olika”, och mitt bidrag var att min bild var på samtliga mjölkkartonger och så stod det en text om att man skall vara vänner, även med finländare. (ML, s. 95)

Detta kåseri avspeglar Levengoods grubblanden om att man ska kunna förlåta sig själv. Levengood tar med i sitt resonemang även de Anonyma Alkoholisterna, som, enligt Levengood, har som sitt motto: ”Låt gå! Låt Gud!” För en läsare utanför Norden skulle exempel 8 vara svårare att begripa. Känner man till Sveriges och Finlands historia och hur Sverige fortfarande är något av en modell eller Finlands storebror, förstår man skämtet om att svenskarna uppmuntras att vara vänner till och med med finländare. Levengood har säkert själv varit med om att ha fått skämmas i Sverige för sin finländska bakgrund. Ändå är hans historia en succéhistoria, och därför kan alla som känner till mannen bakom kåseriet ta själva författaren som ett etosargument. Han skriver om sin verklighet om än med glimten i ögat.

Att vara normal innebär också att inte vara för nyfiken. Det är bra att vara nyfiken på vad som händer i världen och därmed väl informerad om samhällsläget, men att vara nyfiken på sina grannar, det är i dagens förhållanden inte tillåtet. Dagens nordiska samhälle är inte längre något bysamhälle där alla vet vad de andra håller på med. Ändå finns det naturligtvis de som inte kan låta bli:

- (9) Anna är en kvinna med civilkurage. Hon är både maka och mor och en person som alltid ansett att man ska lägga sig i, aldrig låta ondskan segra. (HL, s. 71)

I kåseriet som exempel 9 härstammar ifrån, *Som en tjuv om natten*, berättar Herman Lindqvist en historia om Anna, en bekant till familjen, som en gång vaknade mitt i natten och märkte hur en skum typ rörde sig på tomten kring huset mittemot. Anna ringde till polisen för att de skulle gripa – tidningsbudet. Lev och låt leva tycks vara Lindqvists tes fastän han inte alls moraliserar eller kritiserar kåseriets Anna. Hela kåseriet kan ändå uppfattas som både logosargument och motivationsargumentet, *pro* att tänka först och *contra* att alltid lägga sig i. Motivationsargument uppstår genom den spänning som Lindqvist skapar i berättelsen, som nästan blir som en minideckare.

Alla kåsörer som i mitt material skriver om hur en normal människa egentligen är, har som sin kontext det samhälle vi lever i idag. Det är dagens sociala verklighet som de, och jag som tolkare, har som bedömningsgrund. Den övergripande tesen är egentligen densamma som med den kroppsliga perfektionen ovan: att det som media eller någon annan instans bjuder som idealbild är inget man behöver sträva efter. Man får vara lite originell, vilket kåsörerna motiverar med hjälp av självironi (se också kapitel 5).

### 4.2.3 Evig ungdom och sunt liv

Jakten på en evig ungdom är något som präglar det nutida västerländska samhället. Det tycks vara förbjudet att åldras. Det är nästan lika obehagligt som att leva eller äta osunt, förefaller det som. I en värld fylld med olika dieter, anti age-krämer och ständigt utvecklande idrottsformer är denna jakt ett tacksamt ämne för kåsörer. I mitt material finns det ingen författare som skulle vara en idrottsfantast men alla har nog lagt märke till fenomenet.

Kajsa Ingemarsson argumenterar i sitt kåseri *Nytt år, nya tag* kring nyttan och problemen med att motionera. Hon medger att det skulle vara dags att börja med motion igen, men hennes text kan också ses som ett ställningstagande till språkets utveckling.

Med ungdomliga direktlån från engelskan blir också motionen – eller *workout* – ett klart steg mot ett sundare och aktivare liv. Som Ingemarsson påpekar är den inhemska varianten gympa inte så lockande, medan samma sak under namnet *aerobics* genast får det hela att verka mycket mera utmanande.

- (10) Gympa är visserligen nyttigt, men inte särskilt utmanande. Så jag försökte mig på lite olika varianter: workout, aerobics, step up, trix... (KI, s. 26)

Jan Svanlund har också uppmärksammat hur det sunda och ungdomliga även märks i språkets utveckling: oftast i form av en tilltagande användning av direktlån från engelskan. Svanlund (1996:263) har undersökt användningen av det engelska ordet *light* i den svenska livsmedelsindustrins språkbruk och kommit fram till att det engelska lånet överhuvudtaget kan föra tankarna till något mer acceptabelt, modernt och på något sätt bättre än om man bara använde inhemska varianter. Så också till exempel med gympapass som Ingemarsson tar upp. För en del människor kan det verka som något hopplöst töntigt och inget som de kan tänka sig delta i. Ändå kan som sagt samma innehåll under namnet *workout* vara hur lockande som helst, och plötsligt är samma människor redo att betala dyrt för att få delta i passet.

Nytt år-kåseriet har troligen varit med i något av de nyårsnummer fyllda med olika träningstips som damtidningar brukar publicera varje år efter julfesten. Då är det ju dags att komma i form, eller så påstår medierna i alla fall. Ingemarsson sitter som kåsör mellan hammaren och städet: hon borde kunna behaga både läsarna och tidningens redaktion. Ingemarssons text tycks ändå ha samma anda som även hennes kåserier om den kvinnliga skönheten: ett medlemskort till någon träningsklubb är ingen nödvändighet för att vara en bra människa. Dessutom argumenterar Ingemarsson mot hur till och med motion idag är en produkt. Produktutvecklingen pågår hela tiden och ju nyare produkt, desto mer kostar den. Dessa teser stärker Ingemarsson med olika etosargument, som väller fram ur hennes egna erfarenheter, t.ex.:

- (11) Men det sista som sägs lämna människan är ju hoppet, så jag köpte troget mitt terminskort på Friskis&Svettis. 1200 spann, som hittat! Förra terminen blev det 600 kronor per genomfört gympapass. Det är dyrt. – – Nu är jag inte bara otränad, utan oekonomisk också. Om det

är dålig ekonomi att köpa kortet eller att gympa för lite, har jag dock inte bestämt mig ännu. (KI, s. 26)

Liknande fenomen behandlar Herman Lindqvist, fast ur grannens synvinkel i kåseriet *Motionscykel som kunde gå i trappor*. Det är fråga om en man som med jämna mellanrum bestämmer sig för att göra ändring i livet och börja motionera:

- (12) Så fortsatte allt som vanligt ungefär två-tre månader. Så var det dags igen.  
Ännu en gång kom han sammanbitet stånkande i trappan, släpande på motionscykel [från källaren]. Världens enda trappgående motionscykel. Det är en motionscykel som färdats längre än någon annan. En äkta motionscykel. (HL, s. 100)

Lindqvists kontext är den av en medelålders man, men tesen kan tänkas vara något mer allmänt: liksom grannen vill också olika tidningar med jämna mellanrum uppmuntra sina läsare att ändra sin livsföring. Och hur vettigt är det om det bara är tillfälligt? Lindqvists granne fungerar både som etos- och logosargument på detta. Grannen motionerar men bara för att få fira vid ett festbord efter att ha lyckats gå ner några kilon i vikt. Genom att framhäva viljan att fira i stället för viljan att bli frisk stärker Lindqvist tesen om att ändringen ska ske för människans, inte för festens skull.

Om sunt liv handlar det också i Levengoods kåseri där han berättar om sin mamma som kedjeröker. Det borde ju vara varje mors uppgift att ta hand om sina barn och inte utsätta dem för något ohälsosamt.

- (13) Hon förstod inte varför det var hennes uppgift att laga mat.  
”Om det vore Guds mening att jag skall stå i köket skulle han ha gjort mig till ett köksbord”, sade mor och drog ett djupt halsbloss.  
– – Och hur det nu var så klarade vi oss i alla fall, man vänjer sig vid att äta rötter och tugga rå svamp. – – Vi växte och blev stora och glada, för mamma gjorde ingen mat men hon var en glad mamma, och glada mammor får ofta glada ungar, och det är ju det viktigaste. (ML, s. 99f)

Fru Levengoods vana att röka inomhus ska ändå sättas in i tidens kontext, för detta hände på 1960–70-talet då det inte var någon märkvärdighet om man rökte inomhus och då man ännu inte hade börjat tala om rökningens hälsoskadliga effekt. I dagens samhälle där man försöker få bort till och med olika teckensnitt på tobaksaskar låter Levengoods

ord närmast som kritik mot överdriven medvetenhet om hälsorisker. Det är ju faktiskt samma människor som nu predikar om hälsosamt liv som själva är uppvuxna i sjuttioalets tobaksrök.

Cecilia Hagen behandlar den eviga ungdomens problematik i två av sina tantkåserier: *Tantvarning är när du tvivlar på att du känner igen en låt av Blur* samt *Tantvarning är när du kallar dina kompisar för väninnor*. I båda fall medger Hagen nog tantvarningsmöjligheten men bryr sig inte så mycket om det:

- (14) Jag vet ingenting om någonting som heter Blur och jag vill inte veta något heller. Och för detta borde jag säkert få en kraftig tantvarning, få rätt tantkort rent av, bli utvisad från all gemenskap med personer under trettio.  
Det ger jag i så fall blanka katten i och jag tycker att personer under trettio ska vara tacksamma och smickrade om jag känner att jag någon gång kan tänka mig att umgås en liten stund med någon av dem. (CH, s. 44f.)
- (15) Vi kallade oss tjejer på min tid. Och då menar jag inte att min tid är förbi – -. (CH, s. 74)

Tesen i båda kåserierna är densamma: Lev och låt leva; var och en av oss åldras, vilket också betyder ändring i den personliga kulturen. I exempel 14 låter Hagen nästan som en tonåring med sin absoluta åsikt om att "tantens" sällskap egentligen är något smickrande. Bakom detta kan man ändå ana lite samhällskritik: samhället riktar sig mer och mer till den yngre generationen. Att det börjar vara personer vid trettio års ålder som har de ledande positionerna i samhället betyder inte att man får glömma den stora efterkrigsgenerationen som ändå har byggt upp det moderna välfärdssamhället. Hagen efterlyser också andra värderingar, nämligen att man inte får mista sin sunda nyfikenhet bara för att man blir äldre. Livslångt lärande är inte bara ett modedefenomen, det är hälsosamt också.

Exempel 15 åskådliggör också hur Hagen vägrar ge upp: hennes tid är inte förbi. Det är inte bara fråga om henne utan hela efterkrigsgenerationen. Man kan tänka sig att Hagens kåserisamling är riktad till andra kvinnor i "tantåldern". Därmed blir hennes argument



mest patosladdade: hon appellerar till ”tanternas” känslor och påminner dem om att de inte får ge upp hur ungdomligt samhället än blir.

På det sunda livets ideal koncentrerar sig Kajsa Ingemarsson i sitt kåseri *Jag har blivit frälst*. Än ett stående tema från kvinnotidningarnas värld: rätta matvanor. Den moderna människan antas inte bara hålla sig kroppsligt i form genom att motionera och annars ta hand om sitt utseende utan också genom att äta rätt. Blir man alltså frälst om man bekantar sig med den nyaste informationen på näringsfronten och ändrar sina matvanor? Så här skriver Ingemarsson:

- (16) Jag har slutat att äta socker. Och inte bara det. Vitt mjöl, också. – – Knappt två månader har jag hållit på nu och effekten består. Tröttheten och sötsuget är borta. Tänk bara att gå förbi den där kilometerlånga hyllan med lösgodis i affären och känna att ”Nej tack, men gärna lite persilja”. – – Jag tror det var vid jul som jag tappade taget. – – Så plötsligt var sockersuget tillbaka. Nu passerar jag lösgodishyllan i affären med en enda sak i huvudet. Och det är inte persilja. (KI, s. 45 ff.)

Även om Ingemarsson i exempel 16 överdriver med användningen av persilja, är hon klart för dietändringen. Det blir mest etosargument, för hon talar ju av erfarenhet. I kåseriet berättar hon hur barnen och till och med maken också accepterade de nya matvanorna, om också fyraåringen började tala om tiden i form av ”när vi fortfarande åt godis” och ”nu” (KI, s. 47). Damtidningskontexten och därmed också de patosladdade argumenten är påtagliga om man tänker närmare på hurdana fördelar med dietändringen Ingemarsson nämner. Att ”sötsuget är borta” är säkert något som appellerar till läsarkåren och förstås låter det bra med tanke på redaktionen också, speciellt om tidningsnumret i fråga har sunda levnadsvanor som tema. Ingemarsson är skicklig på att balansera mellan sina egna åsikter och de krav som den sociala verkligheten ställer på hennes arbete. Det har kanske något att göra med genrehistorien och faktumet att kåsören förr hade större friheter, men i alla fall antar jag att kåsören inte ens idag kan tvingas skriva på något särskilt vis. Därför tror jag också som läsare att Ingemarsson är ärlig med sin text. Faktumet att koständringen ändå inte var något bestående avslöjar något om Ingemarssons syn på det sunda livets ideal: Även om det i sig är väldigt bra, krävs det antingen en supermänniska eller en oerhört puritansk personlighet för att inte

slinta över till den osundare sidan. Man behöver inte ändra sitt liv totalt, små ändringar är också bra, kan man höra Ingemarsson säga. Att med små steg ändra sitt liv till en sundare variant är att rekommendera, tycks Ingemarsson hävda i sin text, men det betyder inte att man ska gå till överdrift.

#### 4.2.4 Det moderna samhället

Karakteristiska företeelser eller modefenomen i det samtida samhället har alltid varit ett tacksamt ämne för kåsörer. Tumulten kring någon åtminstone skenbart förträfflig uppfinning kan i början gå till överdrift och om några veckor, månader eller i varje fall år kan hela uppfinningen ha fallit i glömska. Detta är uppenbarligen inbyggt i människan och kan därmed inte sägas vara någons fel, men att ironisera eller åtminstone kåsera kring fenomenet är tillåtet och leder ofta till självironiska och inlevande kåserier.

I mitt material behandlar kåsörerna ett antal olika tidstypiska fenomen. Vilka de är, beror troligtvis inte bara på kåsörernas eget intresse utan på den kontext där deras texter blir publicerade. Så är det speciellt för Hagen och Ingemarsson, som båda har ramar inom vilka de ska skriva. Hagens ramar är ”tantvarningar” och Ingemarsson skriver i en (dam)tidningskontext. Eftersom samhällliga företeelser är det flitigast använda temat i materialet, har jag här bara plockat några exempel för att kunna illustrera hurdana ämnen kåsörerna har påträffat i samhället samt hur de förhåller sig till ett samhälle i förändring. Det är fråga om isynnerhet tidstypiska fenomen, som flygpoäng som Mark Levensgood till exempel har funderat över:

- (17) Innan man landar så säger flygvärdinnan i högtalaren att alla som reser i businessklass får 2 000 poäng, eller också får man 4 000 poäng, eller till och med 5 000, det beror lite på hur långt man flyger och hur högt, och vilket humör flygvärdinnan är på och så, men hur som helst så är det mycket poäng man får.  
Jag är inte riktigt säker på vad man kan göra med alla poäng, men jag måste ha en hel massa liggande någonstans på någon flygplats. (ML, s. 122)

Levorgoods approach är tydligt ironisk men också uppenbart samhällskritisk. Man kan ifrågasätta hur förnuftigt flygandet överhuvudtaget är i en värld som drabbas av klimatändring och som betonar de gröna och ekologiska värdena. Sådana värden tycks också Levorgood efterlysa, så pass ironiskt är hans tillvägagångssätt. (Mer om det ironiska i Levorgoods kåseri, se s. 65–66.) Också statusmedvetenhet tycks vara något Levorgood inte är så förtjust i. I exempel 17 fungerar poäng som statussymboler, men vad man egentligen har dem till, det vet inte ens kåsören. Levorgoods tes närmar sig den kristna moralen eller varför inte Jantelagen: du ska inte tro att du är bättre än andra. Inte att kåsören skulle predika om hög moral, inte alls, han är ju själv en av dem som betalar dubbelt så mycket för sin biljett för att kunna få sitta i främsta delen av flygplanet.

Herman Lindqvist fäster sig vid ett tema som har hållit i sig alltsedan antalet mobiltelefoner började öka: hurdan är eller borde vara mobiltalandets vett och etikett? Lindqvist behandlar temat i sitt kåseri *Folk som håller sig för örat borde kanske hålla mun*.

- (18) Mobiltelefonen förvandlade de annars så tystlåtna nordborna. En normal svensk, för att inte tala om en normal finne, som knappast ens under pistolhot skulle ställa sig upp och hålla ett improviserat tal inför hundra främmande människor och som hellre skulle bita av sig tungan än spontant tilltala en främling i bussen, samme person kan, så fort det piper i fickan, rycka upp sin telefon och hojta på allmän plats, på tåget eller i bussen: ”Ja de e Roffe!” – –. I bussar och tåg har jag tvingats avlyssna privata samtal, men också affärssamtal som borde vara privata. – – Skulle en tågpassagerare tala så högt för sig själv, utan telefon, skulle han antagligen bli avsatt på nästa station. Med handen för örat är allt tillåtet. (HL, s. 146f)

Lindqvists text fungerar som en spegel för den svenska publiken. Han är inte ensam om att undra hur en teknisk uppfinning kan förvandla hela folkets beteendemönster. Kåsören står ändå inte utanför utan har också själv till och med blivit stannad av polisen i Paris när han har talat i telefon samtidigt som han har kört bil. Därmed är det inte ”dem” som han granskar utan ”oss”. När den sociala kontexten alltså är ”oss förståndiga svenskar” blir argumenten närmast logosartade: Lindqvist appellerar till svenskarnas sunda förnuft, som i exempel 18 när han talar om affärssamtal som verkligen borde vara

privata. Sådant kan kåsören lugnt anta att alla förstår. Vilken är då tesen om argumentet pro (mobiltelefonen är ett måste för en utrikeskorrespondent) och contra (med hjälp av mobilen kan man av misstag berätta affärshemligheter) gäller mobiltalandet? Eventuellt att även om man har ett medel, betyder det inte att det kan användas utan hänsyn till andra. Lindqvists tes har alltså beröringspunkter med Levengoods tes om flygandet och gott uppförande. Olika slags tekniska framstegs användbarhet beror verkligen på hur kapabla människorna är att använda dem. Tekniken får inte bli den som dikterar hur människan beter sig, tvärtom.

Kajsa Ingemarsson tar itu med den högaktuella frågan om sparåtgärder som först och främst tangerar public service, såsom Posten:

- (19) Posten har gjort en intern undersökning – – – Själv har jag ingen aning om vad jag skulle svara i en sådan undersökning. Posten, öh...? Menar du paketutlämningen vid köttdisken på Ica? Eller är det tobakshandlaren som säljer frimärken för fem och femtio styck? Eller är det kanske det där mystiska som kallas Svensk Kassaservice – –? – – Usch, man tycker nästan lite synd om Posten. Den där sortens mixtrande med koncepten är ju sällan lyckade. (KI, s. 169f)

Trots det humoristiska angreppssättet är Ingemarssons Post-kåseri närmare ren samhällskritik än någon annan av de här behandlade texterna. När kåsören kritiserar samhällssystemet och den allmänna ekonomipolitiken, kunde man i och för sig använda ideologikritikens analysmetoder för analys av kåseriet. Men håller man i minnet kontexten, som inte är någon partipolitisk publikation, så kan det inte vara fråga om något rent politiskt ställningstagande. Den sociala verkligheten är i alla fall en där alla vet hur det idag är med postservicen: servicen är decentraliserad och besöken på Postens kontor blir allt färre. Tesen rör vid människornas anpassningsförmåga och hur bra den egentligen ska vara samt vid de nämnda sparåtgärderna och hur långt man kan gå med dem så att människorna ännu hänger med. Argumenten är både etos- och patosartade. Kåsören har själv gott om erfarenhet av den spridda postservicen, men ofta är det frågorna som berör de allmänna tjänsterna, som också väcker starka känslor hos folk. Samma problem med användningen av offentliga medel kommenterar också Levengood, fast i för honom typisk välvillig stil:

- (20) På en liten ljustavla på busshållplatsen står det hur länge det dröjer innan nästa buss kommer. 3 minuter. Efter ett par minuter står det 2 minuter. Sedan står det 3 minuter igen. Det stämmer aldrig, men det är trevligt att ha något att göra medan man väntar. Det finns också en gammaldags tidtabell, men över den har någon klistrat en ful lapp där det står att man skall vara redo, för nu kommer Gud. Han kommer nog inte, han heller. (ML, s. 149)

Egentligen handlar kåseriet ur vilket exempel (20) är plockat om Levorgoods barndomsminnen, men dem kommer han på medan han väntar på bussen som aldrig tycks komma. Man kan hävda att han tar vara på stunden, vilket också kunde vara hans tes. Att det inte lönar sig att gå omkring och oroa sig för något man inte kan göra något åt. Att använda den inte fungerande tidtabellstavlan som inledning till barndomsminnen är som att använda minnen som argument för tesen.

Om man tänker i ideologikritikens banor och frågar vilken verklighet det hela egentligen handlar om, är frågan lätt att svara på, för alla kåsörer har något gemensamt: alla skriver om nutiden. Det är inte bara de samhällskritiska synvinklarna som har att göra med samtiden, utan den finns ju i kåserigenrens karaktär. Ett kåseri når lättast fram när det behandlar aktuella teman.

#### **4.2.5 Kultur och kulturella värden**

Kultur och speciellt kulturella skillnader länderna emellan är, så som samhällseliga fenomen, en givande ämneskälla för kåsörer. Kultur, till skillnad från konkreta samhällsfenomen, förstås här som ett sätt att bete sig. För kåsörerna i mitt material ter sig kultur egentligen som ett egenvärde. De ser de kulturella skillnaderna som en rikedom. Troligen därför har de också en mycket empatisk synvinkel på kulturella särdrag. Lindqvist och speciellt Levorgood behandlar också kulturella storebrorskomplex: Levorgood förhållandet mellan Sverige och Finland och Lindqvist Sveriges förhållande till Mellaneuropa.

I synnerhet Lindqvist öser ur sin mångåriga erfarenhet som utrikeskorrespondent och betraktar Sverige och svenskarna på sätt och vis på distans. Likaså Mark Levensgood, som själv är uppvuxen i Finland och en dubbel representant för minoriteter: den finländska minoriteten i Sverige och den svenskspråkiga minoriteten i Finland. Kajsa Ingemarsson betraktar på basis av sina erfarenheter också Ryssland i jämförelse med Sverige.

Det har skrivits mycket om olika nationaliteter och man har ivrigt forskat kring stereotypa egenskaper och försökt att antingen upphäva dem eller argumentera för dem. Oberoende av sanningshalten i dessa karakteristika är de ett mycket tacksamt ämne för kåserier och humoristiska texter i allmänhet. Speciellt Lindqvist har en tendens att ta fram de svenska traditionerna i ett lite löjligt ljus. Han går till överdrift, tillspetsar. Arnstberg (1989) har i sina undersökningar och intervjuer bland utlandssvenskar lagt märke till att man inte ser det rituella i sitt eget beteende, bara i den främmande kulturen. Arnstberg antar ändå att det rituella också finns i den egna kulturen. I utlandet uppfattar man det rituella som något som ska bekämpas, och detta gör att man inte kan se det hos sig själv, fastän man ju är precis lika fornbunden som alla andra. (Arnstberg 1989:303.)

Levensgood och Lindqvist skriver mycket om Sverige och om Sverige i förhållande till andra länder. Levensgood använder ingredienser ur sin bakgrund som sverigefinländare i sina texter<sup>10</sup> och Lindqvist öser ur sina mångbrokiga erfarenheter av livet som utrikeskorrespondent. Tror man på Herman Lindqvist är också Sverige lite grann drabbat av mindervärdeskomplex i förhållande till bland annat Centraleuropa, som Lindqvist i sina kåserier får att verka mera civiliserat och kulturellt än Sverige någonsin. Julen och dess nordiska traditioner är ett av hans mest använda ämnen. Så här till exempel i kåseriet *Mysljus hos dig är bara elstopp hos en annan*:

---

<sup>10</sup> Levensgood (2007) säger rent ut att Finland och Sverige är olika; finländare är underliga och Finland är exotiskt. Detta beror bland annat på att man tänker olika. I Sverige råder det vett och etikett (med det kungliga hovet som förebild) och det är viktigt med social smidighet. I Finland däremot gäller fortfarande det gamla bondesamhällets värderingar vilket orsakar kulturkrockar med den mer moderna grannen. (Levensgood 2007.)

- (21) [Mysljud] betyder att man, så fort det drar ihop sig till en trivselstund, intim middag eller mysig hemmakväll skruvar ner den elektriska belysningen och tänder levande ljus. – – Det begriper var och en. Utom en stor majoritet av jordens befolkning, förstås. (HL, s. 137)

Exempelkåseriet är en historia om en svensk julfest i Japan, då familjen Lindqvist ville visa sina japanska bekanta hur mysigt ett svenskt julfint hem kan vara. Resultatet blev att allt det röda förde gästernas tankar till Kina. Att Lindqvist i exempel 21 hävdar hur största delen av jordens befolkning inte vet vad mysljud är, kan tolkas som ett etosargument. Han har ju vistats som utrikeskorrespondent i ett tiotal olika länder. Detta faktum skapar också en del av den sociala kontexten i vilken han skriver: det som läsarna har lärt sig att vänta av Herman Lindqvist är just kulturella jämförelser, insikter om svenskarnas sätt att leva i förhållande till andra kulturer. Det är sådant som Lindqvist själv brukar kalla ”jämförande folklivsforskning”. Tesen i kåseriet kunde vara något så övergripande som att alla är lika, alla är olika, en tanke som olika immigrationsorganisationer brukar arbeta för. Man kan också läsa Lindqvists texter som uppmuntran att vara stolt över sin egen kultur och sitt kulturella arv. Om man vistas längre tider utomlands börjar man ofta värdera de egna traditionerna nästan högre än man skulle om man bodde kvar i hemlandet. Sådant kan ha skett också Lindqvist, för han skriver mycket om just festdagar som ofta förknippas med känslor, som julen till exempel:

- (22) Dagarna efter jul mötte jag Gullan. Senast jag såg henne skulle hon till Sverige för att för första gången på länge fira ”en riktig gammeldags jul med hela familjen” i ett stort hus på landet. Naturligtvis frågade jag hur det hade varit. Det skulle jag inte ha gjort, för hon började gråta.  
”– – Men jul blir det nog aldrig mer igen, aldrig mer som det var menar jag...då jag var liten.” (HL, s. 107. 109)

Det är, som i Lindqvists texter så ofta, fråga om någon annan än kåsören eller kåsörjaget själv. Här är det Gullan som har varit på jakt efter den riktiga julen.<sup>11</sup> Genom de andras ögon betraktar kåsören sitt hemland och landsmän älskande om än humoristiskt. Lindqvist är något av en världsmedborgare men ändå alltid först och främst svensk. Något sådant kunde också hans kåserites handla om. Julkåseriet är dessutom en bild på

---

<sup>11</sup> Naturligtvis kan det vara så att denna Gullan verkligen existerar, men som läsare får man i bland den känslan att alla dessa vänner och bekanta är olika sidor av Lindqvist själv.

det moderna svenska samhället där olika nationaliteter, världssyn och tankesätt möter och kolliderar. Kåsören låter Gullan representera det ”gamla” samhället (Gullan använder bl.a. ordet muselman i stället för muslim), och genom hennes erfarenheter får läsaren uppleva hur det nya multikulturella samhället inte längre passar i den gamla formen.

Cecilia Hagen vill också hålla fast vid svenska seder, hur konstiga de än skulle vara. Eftersom hennes kåserier ska handla om tantvarningar, ska också de omtalade vanorna vara så tantaktiga som möjligt. Hagen har valt företeelsen inneskor:

- (23) Icke-svenskar tycker inte att vi är kloka. De anser att vi är renlighetsmaniker. Och blir generade om vi börjar plocka av oss skorna och vandra omkring utan hemma hos dem. – – Dessutom anser jag inte att man ska uppföra sig i alla sammanhang. Men i just detta verkar det logiskt. (CH, s. 23f)

Det handlar i kåseriet nämnt i exempel 23 inte bara om svensk kultur utan också om hur man ska bete sig socialt. Hagen har vissa friheter i den meningen att hon öppet bekänner sig vara en tant, vilken av allt att döma är en egen särart. Hagen argumenterar för hur praktiskt det är med inneskor – och samtidigt argumenterar hon på sätt och vis också för den svenska kulturens egendomligheter, för dessa vanor med inneskor, reflexer osv. finns av en anledning. Den sociala verkligheten i vilken Hagen skriver är ett internationellt Sverige där det är fint att vara som alla andra – som alla andra västerlänningar alltså.

Kajsa Ingemarsson förstärker antagandet om att det är viktigt med kulturella särdrag oberoende av hurdana de är. I stället för Sverige behandlar hon något helt annorlunda, nämligen Ryssland. Så här i kåseriet *Tillbaka i Moskva*:

- (24) Det är jobbigt. Det är bökitigt. Det är otrevligt. Det är smutsigt, obekvämt, omständligt, opraktiskt och tusen andra negativa saker. Och ändå återvänder jag. Gång på gång. Ryssland fastnar liksom i själen. (KI, s. 61f)



Det Ingemarsson förväntar sig är att Ryssland ska vara sig likt. När hon sedan får se alla västerländska köpcentra och märkesbutiker blir hon nästan förtvivlad: vad har de gjort med hennes Moskva? Hon vill inte att hela världen ska bli ett överstort Amerika. Konstigt nog är hon i Ryssland för att möta en brysk attityd, och när hon träffar på den, blir resan lyckad:

- (25) [Tanten i tunnelbanespärren] såg ut som om hon skulle bita av mig struphuvudet. Det fyllde mig med värme. Sedan fortsatte det i den stilen. Irritation, trängsel och sura miner. – – Nu visste jag. Moskva var sig likt. (KI, s. 63f)

Naturligtvis kan man inte tänka sig att dessa otrevligheter skulle ha varit höjdpunkten på Ingemarssons resa. Men med sådana överdrifter argumenterar hon tydligt för den utmärkande kulturen, som redan kan betraktas som ett värde i sig. Att världen blir mindre är en sak, men att allt blir likadant är en annan. Ingemarssons kärlek till Ryssland kan vara svår att förstå för en som aldrig har besökt landet i fråga, men de som vet hurdant det är, nickar säkert förstående. Det är alltså inte fråga om några logosargument utan mera patosfylld framställning.

Mark Levengood skriver bland annat om den svenska sommaren, vilken likaså är ett värde i sig, ett begrepp nästan. Förstås är även han ett barn av sin kultur, men han tar också ett steg högre och talar om värden och värderingar, om kärlek och uppskattning av skönhet och natur. Han berättar om sitt sommarställe i skärgården, där det i princip borde finnas en grönskande trädgård och som mycket väl kunde vara ett paradiset på jorden. Så är det tyvärr inte för rådjur har ätit upp allt som har gått att äta:

- (26) När vi firade vår 10-årsdag fick vi ett litet äppelträd av våra vänner, det var väl en vacker gest?  
Det heter Cox Pomona.  
Det står bredvid de bruna pinnarna som är våra rosor. Äppelträdet, det är nu en brun käpp, och fäst vid käppen är fortfarande den vackra versen om kärlek som blommar. Det är bra att kärleken blommar, för Cox Pomona gör det inte. (ML, s. 41f)

Fast Levengood beskriver sommarstället rätt dystert, får det ändå sin betydelse. Det är inte äppelträdet som spelar en roll, utan det är tanken bakom trädet. Även om den

sociala verkligheten är det sommarsköna Sverige från Lilla Idas sommarvisa, vågar Levengood argumentera contra sommaridealet. Det blir mest etos – det är ju fråga om hans sommarställe, men som med alla kulturella och därmed värdeladdade företeelser blir kåseriet också präglad av patos. Den egentliga tesen avslöjade Levengood själv när han talade om sin nyss utkomna bok på bokmässan i Helsingfors 2007: Han säger sig ha accepterat livets villkor – man bara inte får grädde varje dag, som han säger. Enligt Levengood har vi egentligen så förvånansvärt lite att förlora. Eftersom alla i varje fall kommer att dö till slut så är det egentligen väldigt väldigt små saker som vi är rädda för. (Levengood 2007.)

## 5 Språk och stil i kåserier

Språket kan grovt indelas i form och innehåll (se t.ex. de Saussure, 1986: *Cours de linguistique générale*). Form är de medel man använder för att uttrycka sig innehållsmässigt. Medan ämnen och budskap räknas som innehåll, utgör språk och stil formen. Jag använder en deduktiv metod och går på sätt och vis från helhet till detalj, dvs. från innehåll (ideologi) till form (ironi).

Språkets allmänna utveckling under 1900-talet har varit gynnsam med tanke på kåserigenren. Å ena sidan har allmänspråkets och tidningsspråkets ömsesidiga påverkan lett till att tidningsspråket och därmed också kåserispråket har blivit talspråkligare: meningsbyggnaden är enklare och meningarna kortare än förr. Å andra sidan har olika fackspråk utvecklats och bidragit till ordförrådets expansion. Antalet lånord, speciellt från engelskan, blir allt större. Också hela tidningsstilen har blivit ledigare och därmed kan man säga att en kåserande stil breder ut sig. (Fernberg 2004:40.) Ett kåseri eller en kåserande text representerar alltså inte någon hög och formell stil, tvärtom. Själva meningen med texten är att vara något annat än de flesta andra sakligt hållna texterna i tidningen. Därför kan kåsören använda till exempel markörer för informell stil, sådana som ”liksom”, som enligt Aijmer (1985:110) kan parafrastras ”föreställ dig detta”. Verkligheten och det verkliga livets benägenhet att prioritera en fyrkantig, kronologisk

ordning i berättandet är inget en kåsör behöver bry sig om. Viktigare är att kåsören håller i minnet att hon inte har utrymme för några onödiga kommentarer eller sidospår som inte spelar någon roll i kärnfrågan. (Unge 1999:42 f.)

Fernberg har konstaterat att språket i kåserierna är koncentrerat, dvs. meningarna är förhållandevis korta, likaså fundamenten. Det används mycket interjektioner och meningsfragment. Passivkonstruktioner är inte så vanliga utan den i allmänhet lätta stilen präglas av talspråkighet och aktiva satser. Läsaren dras in i kåserihändelserna genom att författaren använder tilltal och ställer frågor. (Fernberg 2004:176 f.) Ser man till den konkreta skrivsituationen finns det något som är präglade för en i grunden humoristisk och ledig text, som ändå ska verka som om den skulle ha skrivits på blodigt allvar. En sådan ”regel” är att man inte ska använda utropstecken om det inte finns en person i texten som faktiskt vrålar eller gallskriker. Faktum är att kåsören inte når den önskade effekten hos läsaren med hjälp av utropstecken, utan det kan kategoriseras under understrykning som ska undvikas om man vill ge läsaren något att fundera på. Unge rekommenderar att kåsören också ska hålla sitt språk enkelt, klart och knappt. Enligt Unge signalerar mängden av småord, såsom *nog*, *ju* och *väl* att skribenten är osäker och behöver dessa småord som ursäkter för sin text. Sådant går inte om man strävar efter att skapa något slagkraftigt. Använder kåsören däremot ett stramt språk som nästan får läsaren att tycka det som kåsören skriver är rena självklarheter, kan läsaren heller inte betvivla kåsörens motiv eller ifrågasätta det som står i texten, även om det i själva verket bara är kåsörens åsikter. Speciellt om ett kåseri är till för att skapa diskussion och väcka uppmärksamhet är det författarens uppgift att gå lite över kanten: man kan till exempel börja med något så häpnadsväckande som ”finns det överhuvudtaget något löjligare än läkare?”. Vitsen ligger inte i överflödigt användning av olika stilmedel utan kåsören ska akta sig för utsmyckning. (Unge 1999:39, 45, 56 f., 70, 116.)

Även om kåsören inte ska använda alla möjliga stilmedel, finns det några som kan sägas vara kåseritypiska. Det blir stilmedel där det negativa spelar en central roll. Att sådana stilmedel är vanliga beror troligen på kåseriets natur. Kåsören får ju gärna ha en åtminstone skenbart elak eller slagfärdig attityd. Därmed blir också stilmedlen sådana

som har om inte annat en negativ udd. En av dessa är *ironi*. I vardagsspråket blandas ironi utan vidare med olika liknande stilmedel som till exempel sarkasm och satir. Men betraktar man närmare deras ordboks- och andra definitioner blir små skillnader synliga. Anders Sigrell (2001:228, 245) anser att ironi kan ses som ett paraplybegrepp vars underavdelningar är såväl *sarkasm*, *satir* som *parodi*. Paraplytänkandet är enligt Sigrell rätt så använt inom internationell ironiforskning, eftersom ironin kan uppfattas på så många olika sätt och eftersom det inte finns någon heltäckande och uttömmande ironiförklaring. Speciellt gränsen mellan ironi och sarkasm är så flytande att Sigrell inte anser det vettigt att försöka göra en skillnad mellan dessa två. De delar ju så många utmärkande drag: underförstådd kritik, griceanska maximibrott osv.<sup>12</sup>

Enligt Karlberg och Mral (1998:46 f.) kan stilfigurerna överhuvudtaget grovt indelas i *trop*er och *ornament*. En trop tar man till hjälp när man vill säga mer än det som ordens egentliga betydelse räcker till – ironi är alltså en trop. Troperna går med andra ord vidare över den ordgranna betydelsen, de är bilder och symboler skapade med hjälp av textuella medel, medan ornament är just det de betyder. Hos ornament behåller ord alltså sin betydelse, de bara används på ett mer kreativt sätt, till exempel för att ge texten rytm eller variation (alliteration, rim, upprepning osv.). För att kunna förstå troper krävs en gemensam förståelse av både talaren/författaren och mottagaren. Detta gör att troperna oftast också är väldigt svåra att översätta.<sup>13</sup> Finns det inga direkta motsvarigheter i målspråket, blir översättandet egentligen omöjligt. Anders Sigrell (2001:189) poängterar att olika stilfigurer faktiskt hör till språkbruket och inte kan räknas till det underförstådda. Stilfigurer är konstfulla men ändå ett mer eller mindre konventionaliserat sätt att använda språk.

Skillnaden mellan ironi och *satir* är graden av negativitet. Medan det negativa i ironi bara utgör dess spets, är satir i grund och botten alltid negativ, avsiktligt jävlig.

---

<sup>12</sup> I det följande behandlas som ironiska säkert också sådana yttranden som någon annanstans kunde tolkas som satiriska eller sarkastiska. Likaså är det möjligt att sådana stilfigurer som här klassificeras som besläktade med ironin ses någon annanstans som underordnade begrepp till den. Gränserna mellan begrepp är vaga och hur olika begrepp tolkas beror alltid på tolkaren.

<sup>13</sup> Kåserier blir överhuvudtaget sällan översatta, inte bara på grund av användningen av olika stilmedel utan på grund av att de är så kulturbundna. Av mitt material har bara Kajsa Ingemarssons bok blivit översatt till finska.

Satirikern Rolf Björklind (i Sundelin 1992:129) karakteriserar sitt arbete som ”uppgiften att gå för långt”. ”Min uppgift är att trampa över. Om man inte trampar över står resten kvar och stampar på samma fläck. Satirikerns uppgift är att flytta gränser. Men det är för få människor som går för långt. Däremot vill jag inte medvetet såra eller göra någon illa.” Ändå medger han att det ibland är fullt medvetet och tillåtet att såra någon om personen i fråga till exempel gör rena dumheter. Enligt Björklind är ursinne och upprördhet satirens bästa motiveringar. I en ironisk text, som till exempel ett kåseri, är det inte nödvändigtvis fråga om ilska. Författaren, kåsören, helt enkelt bara grubblar över olika fenomen – eller åtminstone skriver på ett sätt som får läsaren att känna att författaren nu bara har kommit på en idé typ ”har ni förresten aldrig tänkt på...”. Enligt Karlberg och Mral (1998:51) är satir ”hånfull och ibland förlöjligande framställning”. Ordboksdefinitionen för *satir* lyder: ’framställning som är ironisk eller hånfull på ett elegant och träffande sätt’ (SO 2009).

Vad är då skillnaden mellan ironi och *sarkasm*? Båda har sina negativa sidor och båda används som textuella omvägar. Ordboksdefinitionen på *sarkasm* säger det är ett ’yttrande som innehåller skarpt ironisk eller hånfull kritik’ (SO 2009). Karlberg och Mral (1998:51) anser helt enkelt att sarkasm är ”hånfull ironi”. Dessa forskare definierar å andra sidan också ironin med den traditionella metoden ”man säger en sak men menar en annan”. I och för sig är det på sin plats att göra skillnad mellan positiv och negativ ironi, men följer man Toini Rahtus komponentanalys är det inte fråga om ironi om det inte finns en negativ spets i framställningen. Walter Nash (1985:152 ff.) försöker likaså göra en skillnad mellan ironi och sarkasm men kommer till den slutsatsen att det kanske inte är nödvändigt, för dessa två är så nära varandra att ett försök att skilja dem åt skulle mera vara ren petighet än nödvändig specificering av bestämningarna. Enligt Nash bygger sarkasmen på *pro-code* och *counter-code*, dvs. att det i en och samma framställning både finns något närmast synonymmaktigt med det som egentligen menas (t.ex. ”Han vill inte anstränga sig på jobbet” är ju likt med ”Han är lat”) och något som visar talarens eller författarens negativa eller hatfulla attityd (t.ex. ”Ojdå! Efter så många timmar på jobbet är han nog tvungen att ta en tupplur!”). I en ironisk framställning är det fråga om *mal-coding*: talaren eller författaren väljer med avsikt sådana ord eller ordformer som inte direkt avslöjar det negativa eller det innersta

budskapet. Både ironi och sarkasm använder ändå *counter-code* vilket gör dem i viss mån lika.

Ironi och *parodi* har mycket gemensamt men graden av mångtydighet är mindre i en parodi som öppet förlöjligar något. Ett steg vidare från parodi är *pastisch*, som är något av en kärleksfull parodi, dvs. syftet med en pastisch är inte att förlöjliga utan att hylla. I och för sig är också en parodi en hedersbevisning för som Unge säger parodierar man inte nollor. (Unge 1999:100, 103.) Ordboken ger som definition på *parodi*: 'avsiktligt förlöjligande förvrängning' (SO 2009).

Eftersom man med en ironisk framställning enligt den gamla definitionen inte säger det man menar, kunde man visst gå så långt att påstå att ironi och lögn är synonyma. Att ljuga är nog ingen direkt stilfigur men ändå nära ironi. Vad är det som skiljer dessa två åt? I båda uttryckssätten är det en viktig nyans att talaren eller författaren själv inte tror att det hon säger är sant. I en ironisk framställning antyder författaren dock detta med hjälp av några signaler, medan om hon ljuger döljer hon sitt eget misstroende. (Montgomery et.al. 2007:136.) Ironi fungerar alltså på olika nivåer. Att säga det ena men mena det andra räcker inte som förklaring om man vill lära sig förstå ironiska yttranden.

## **5.1 Ironi**

Ironin kan antas vara ett fenomen som är känt och använt världen över, men det skulle kräva en djupare studie om såväl skriftliga som muntliga kulturer för att kunna fastställa hur populär den verkligen är. (Muecke 1982:2.) Det som här sägs om ironi motsvarar den västerländska uppfattningen som är dokumenterad och går att finna i moderna vetenskapliga publikationer.

Den allra oftast använda definitionen är att ironi är en stilfigur där man säger det ena men menar det andra. Ordboksdefinitionen på *ironi* lyder: 'skenbart uttryck för uppskattning som i verkligheten innebär kritik eller hån' (SO 2009). I ett ironiskt

berättande har motsatserna en central position, dvs. ordets lexikala betydelse och dess motsats som skribenten egentligen syftar på. Det är alltså fråga om ett brott mot regeln som säger att man ska tala sanning. Ironi är ändå inte synonym med lögn. Den som ljuger vill ju att mottagaren tror på hennes ord och tar det hela på allvar, medan den som är ironisk hoppas på att mottagaren ska märka det ironiska. Som Cassirer säger skapar ironin ”ett avstånd mellan det sagda och det menade”. (Cassirer 1986:60 f.) Så enkelt är det trots allt inte, i alla fall inte om man studerar några mer aktuella teorier och teoretiker. Toini Rahtu (2006: 45 f.) tar en rätt så snäv ställning till de klassiska teorierna om ironi. Hon kritiserar dem för att de baserar sig på en orealistisk och kontextlös syn på språket och att teorierna i sig är både tunna och inexakta och att de inte kan särskilja olika fenomen inom ironin. Sin egen teori hävdar Rahtu vara konstruerad utgående från helt olika utgångspunkter: hon tar hänsyn till kontexten och att betydelsen kan ha flera olika funktioner och tolkningar. Rahtu vill att teorin ska visa både de många sidorna fenomenet ironi täcker och också gränsen mellan ironi och andra dylika företeelser. På samma spår är Andreas Sigrell: ”Den ironiska karaktären hos yttrandet ligger inte i att sändaren avser motsatsen till vad som faktiskt sägs, utan i en motsats på ett annat plan, i spänningen mellan en explicit utsaga och en uppenbar verklighet” (Sigrell 2001:206). Egentligen går Sigrell alltså ett steg längre än Rahtu i sin generalisering. Sigrell uppfattar ironin som en personlig upplevelse: det som ter sig som ironiskt för en, gör det inte nödvändigtvis för en annan. Situationen spelar naturligtvis också en stor roll men ändå är det i grund och botten fråga om varje människas personliga sinne för humor. ”Ironi, liksom skönhet ligger i betraktarens öga”, anser Sigrell (2001:219).

Enligt Sigrells (2001:232 f.) ironidefinition är ironi ”en form av underförstådd kritik som kan ha den kritiska udden riktad åt olika håll, mottagaren, en annan person, en ståndpunkt, sig själv (ståndpunkten och en eventuell person kan vara faktisk eller fiktiv)”. Sigrell poängterar att ironi i grunden är kritik, men att den också kan vara positiv sådan. Bruket av ironi har alltid en ansiktsbevarande aspekt som skyddar både sändaren och mottagaren. Detta baserar sig på den mångtydighet som är en väsentlig del av ironin. Ironin kan enligt Muecke (1982:4) vidare sägas ha en slags rättande funktion. Den ger balans när livet börjar tas lite för allvar eller, som några tragedier visar, när

livet inte tas på tillräckligt allvar. Den stabiliserar det ostabila och rubbar det stabila. Ironin kan helt enkelt ses som livets *sine qua non* (utan vilket icke).

Ironi är ett fenomen där den urgamla frasen om de gamla grekerna stämmer. Den sägs ha fötts i Antiken för retorikens behov. Den traditionella ironidefinitionen om hur man säger det ena men menar det andra härstammar från antiken och var fullkomligt accepterad i vetenskapliga kretsar åtminstone ända till 1990-talet. I fråga om den traditionella definitionen finns det så gott som ingenting som skulle skilja den vetenskapliga förklaringen från lekmanaförklaringen. Det har under antiken troligen handlat om intuitiv beskrivning vars huvudsyfte har varit att få retorikstuderande att förstå och identifiera fenomenet ironi. (Rahtu 2006:37.)

Begreppet ironi har utvecklats i kontext. Det som idag förstås som ironi är ett kumulativt resultat av århundradenas tillämpning. Termen ironi har funnits till, och allt som tillräckligt mycket eller åtminstone i någon mån har påmint om det som man har förstått med termen har man börjat kalla ironi. Detta kan ha hänt antingen intuitivt eller avsiktligt, kanske även genom att ingen verkligen har brytt sig om det som skett. (Muecke 1982:7.) Även om ironi som begrepp och dess definitioner har utvecklats sedan antiken, finns det fortfarande inte någon riktig och fastställd definition. Walter Nash (1985:152) påpekar hur begreppet ironi nästan har börjat likna begreppet skönhet – ett präglade drag på mångt och mycket men ändå något som man inte kan sätta fingret på. Definierar man inte ironi på ett tillräckligt tydligt sätt råkar det ut för en sorts inflation, mister sin betydelse.

Beträffande kåserigenren är ironiskt bara ett av flera olika tonlägen som ett kåseri kan ha. Andra tonlägen är till exempel sarkastiskt, ömsint, glatt och totaldystert. (Unge 1999:48.) Enligt Fernberg (2004:110) finns det också gott om olika språkliga markörer på olika nivåer i en text som alla skvallrar om perspektivet. Ironi är likaså bara en av dem. Andra är till exempel svordomar, värderingar och relationer till andra texter.

Den ironiska attityden förstår man lätt som något kritiskt och klandrande, men den kan lika väl vara något kärleksfullt, humoristiskt utan att vara elakt. Om den är kärleksfull, är det oftast fråga om t.ex. olika ironiska smeknamn. (Cassirer 1986:61.) Den positiva



ironin kan representera samförstånd väner emellan, eftersom ironin förutsätter gemensamma tolkningsramar och erfarenheter för att den ska uppfattas på rätt sätt (Sigrell 2001:212). Ironin i en text kan sträcka sig på flera olika nivåer. Allt ifrån kåsörens pseudonym kan vara ironiskt. Ironin kan märkas av hela texten eller fokuseras på några enstaka ord. I fråga om ironiska ordval är över- och underdrifter vanliga stilmedel. (Fernberg 2004:211 ff.) Men som Nash (1985:153) påpekar, finns det ändå risker i användningen av ironi: ”*Irony is a vulnerable mode of humorous composition.*” Detta därför att om ironin är försynt kan den lätt misslyckas. Finns det inte tillräckligt många tips om att det faktiskt är fråga om något annat än det som egentligen sägs, kan mottagaren känna sig förvirrad och inte längre vara säker på om det ändå är fråga om en seriös och intentionell framställning. Enligt Muecke (1982:4) kan ironin i en litterär text inte heller nå sin fulla verkan om författaren inte på allvar menar det hon skriver. Att vara allvarlig är minst lika viktigt som att vara ironisk. Dessa två faktorer går hand i hand. Ironi är alltså ingen lätt stilfigur, för gränsen mellan ironisk och elak är inte bestämd och kåsören måste hitta gränsen genom att pröva och experimentera (Unge 1999:97).

En alldeles speciell form av ironi är självironi, som i sådana uppenbart personliga texter som kåserier får en central plats. Enligt Larjavaara (2007:526) fattas den ironiska udden i ett självironiskt yttrande och ironin är i stället mycket mild. Självironi är en speciellt verkningsfull form av ironi för den höjer talarens eller författarens etos och gör denna mer trovärdig. Självironin går att använda framför allt i sådana situationer där sändaren har som uppgift att övertyga andra. Där fungerar ironiska kommentarer på samma sätt som användandet av ett berättigat motargument. Har någon så pass mycket distans till det behandlade temat och sig själv att hon kan använda sig av självironi är hon troligen en människa värd att lyssna på för hon har tydligen tänkt mycket på saken och har dessutom också erfarenhet av det omtalade temat. (Sigrell 2001:239.)

När kåsören blottar fel i sig själv, gör hon sig till en ”normal” människa, en av oss. När vi sedan skrattar åt kåsören och hennes förehavanden, skrattar vi samtidigt egentligen åt oss själva, för att göra bort sig är ju gemensamt för oss alla. Som Charles M. Gruner säger, när vi känner oss förmer, känner vi oss egentligen också förmer i förhållande till oss själva. Vi kan samtidigt när vi skrattar åt kåseriet komma ihåg och skratta åt våra

egna misslyckanden, fel och skamliga stunder, för nu tillhör de det förflutna. (Gruner 2000:13)

Gruner, som har forskat mycket kring humor, har utvecklat en teori om humorn som ett spel där det alltid finns en som segrar och en annan som förlorar. När vi ser humor i någonting, skrattar vi enligt Gruner (2000) åt misslyckanden, dumhet, klumpighet, moralisk eller kulturell defekt som plötsligt har kommit till uttryck hos någon annan. Då kan vi stundom känna oss lyckligt lottade, kanske även förmer än den andra eftersom vi inte just då är de som misslyckas eller gör bort oss. Att kunna känna sig förmer betyder att man får det man vill, det betyder att man vinner. (Gruner 2000:13.) Hos till exempel Lindqvist är självironin ett utmärkande drag: han öser ur sin vardag och tvekar inte att använda sig själv och sina egna fel som grund. Han har själv sagt att han är oteknisk och ohändig. Inte heller har han något lokalsinne utan ”kan gå vilse i sin egen garderob”. Bland annat dessa egenskaper har kommit till nytta i hans kåserier.

I nästa kapitel kommer jag in på Toini Rahtus ironiteori som baserar sig på en komponentanalys. Enligt Rahtu kan ironin indelas i fem komponenter: budskap, författarens intention, objekt, offer och intentionell inkoherens. Självironi har mest att göra med ironins komponenter 3 och 4, dvs. med ironins objekt och offer.

## ***5.2 Ironi i materialet***

För att kunna förstå hur verbal ironi fungerar är man tvungen att titta på betydelsekonstruktionerna hos människornas sätt att kommunicera. Enkelt kan man tudela betydelsen i påstående och attityd (mot det nämnda påståendet). I en ironisk framställning skapar författaren ett påstående som hon inte själv tycker är sant. I en normal, dvs. inte ironisk situation skapar vi ju också påståenden, men då tror vi på det vi säger. Det finns alltså ingen ofrånkomlig skillnad i påståendet i sig utan i attityden. Det räcker ändå inte att författaren vet den här skillnaden, utan den mistrogna attityden måste också nå fram hos mottagaren för att den ironiska framställningen skall ha önskad verkan. Författaren ska alltså gömma några signaler om denna skepticism i sin text, med andra ord ska det finnas något konstigt i texten. Signalerna kan vara till exempel

uppenbara överdrifter, överdriven användning av superlativ, hyperboler, även avbrott i texten. Att det finns diskrepans mellan det man som läsare vet och det som texten påstår kan redan räcka som signal. Det viktiga är ändå att författaren håller sig till signaler, tips. Hon ska inte direkt säga att hon inte själv tycker det hon skriver är sant; misstänksamhet ska alltid hellre vara implicit än explicit framställd. (Montgomery m.fl., 2007: 131 ff., 136.) Ironi är mycket mer än bara attityder och påståenden. Den svåra men fascinerande mångtydigheten är ett drag som man också ska komma ihåg.

Toini Rahtu (2006:45 f.) utgår ifrån tre typiska drag som har förenats med ironi: Ironi kan sägas vara vass och spetsig, poängen är att behandla det valda temat lite mothårs. Ironins kärna är alltså det negativa. För det andra fungerar ironin alltid på minst två olika nivåer, den ordagranna och den dolda, och för att kunna förstå det ironiska meddelandet ska man alltid ta hänsyn till båda nivåerna. Det tredje draget är flertydigheten (intentionell inkoherens). För att åskådliggöra det hela delar Rahtu upp ironin i fem komponenter: (1) ett på ett eller annat sätt negativt budskap, som kan tolkas följa (2) författarens intention och som har både (3) objekt och (4) offer. Det väsentliga är (5) intentionell inkoherens: läsaren inser att en eller flera av de ovannämnda komponenterna är dolda och att hon själv är tvungen att upptäcka dem.

Ett negativt budskap i en ironisk text utgår från attityden. Ironin har flera röster varav en alltid är negativ. Detta betyder att det negativa inte är hela sanningen, det är bara spetsen. Den negativa rösten är nog högljudd men den tystar inte ner andra röster. Att en ironisk text är påtagligt negativ betyder inte att den ordagranna betydelsen helt enkelt upphävs, utan den får bara en negativ nyans. Denna negativa spets förklarar den ilska som ironin kan framkalla i sitt offer. I och för sig upplyser den också om orsaken till varför andra än offret närmast känner skadeglädje över ironin. Eftersom det negativa inte ligger på ytan, behöver läsaren och författaren en gemensam grund för att ironin skall nå fram. Detta bidrar till vi-känslan. Ändå ska man komma ihåg att fast en ironisk text har en negativ sida, har textens författare inte nödvändigtvis menat något negativt med sin text. Författarens motiv kan också vara positiva: antingen vill hon visa empati eller skapa en vi-känsla eller följa språkets och textgenrens konventioner. Det kan också hända att författaren är negativ i texten för att bevara den personens ansikte som texten

handlar om. Det negativa kan alltså även vara en form av artighet. (Rahtu 2006:47 f.) Det är troligtvis så att eftersom den negativa rösten är så påträngande att ironin, i dess traditionella betydelse, oftast anses vara kåseriets mest kännetecknande drag. Men delar man in ett kåseri enligt Rahtus modell i mindre ironiska bitar inser man att inte ens alla kåserier är så utmärkande ironiska.

Enligt Rahtu (2006:48) utgår läsaren i sin ironitolkning alltid från författarens intentioner. Kan läsaren alltså vara säker på att författaren avsiktligt har skrivit ironiskt, kan hon också vara säker på att texten är ironisk. Rahtu tar ett exempel från vardagen: Säger man hur viktigt det är att känna sig representativ och välvårdad och samtidigt får vinden ens kjol att flyga upp, är situationen nog ironisk men så har man inte avsett. Även om Rahtu åskådliggör begreppet intention rätt tydligt, kan man fråga sig om det överhuvudtaget är möjligt att alltid veta vad och hur författaren har tänkt. Varje texttolkning är ju kontextbunden och som sådan unik. Dessutom är en tolkning alltid avhängig av tolkaren. Tolkningen kan förändras över tid så att den bäst passar tolkarens egen situation, uppfattning eller eget behov.

Det kan kännas som hårklyveri att göra skillnad mellan ironins objekt och offer men Rahtu hävdar att specificeringen har sin grund om man vill kunna förklara hur ironin egentligen fungerar. Ironins objekt är alltså de fenomen, egenskaper eller varelser som ironins negativa spets pekar på. Ironiserar en text till exempel över någons snålhet är snålheten objekt och den snåla personen offer. Så enkelt är det förstås inte alltid, någon gång kan det verkligen vara svårt att skilja objektet från offret, men detta är principen. Objektet kan vara egentligen vad som helst, allt från en situation till en tanke eller ett tankesätt. Är objektet till exempel en ideologi kan offret, alltså på sätt och vis den ansvariga, vara rätt svårt att upptäcka. Med offret syftas på en mänsklig eller mänskliggjord varelse, någon som är ansvarig för objektet eller som annars har upplevt det som ironiserar. Det är igen alltid fråga om tolkningen, dvs. vem som antingen etiskt eller moraliskt tolkas vara ansvarig för ironins objekt. Offret fungerar på flera nivåer: det kan tänkas att ironin både har förstahands och andrahands offer. Andrahands offer är sådana som inte själv förstår det ironiska i meddelandet. (Rahtu 2006:49 f.)

Ironins femte komponent är enligt Rahtu intentionell inkoherens, som har sin bas i flertydigheten. Allt språk är i grund och botten flertydigt. Detta beror bland annat på att språket är ett socialt fenomen. Det finns många röster som talar samtidigt, både i tal och skrift. Dessutom förändras språket genom tiderna, så det kan sägas att det i språket hörs röster från många generationer. I ironins fall betyder flertydigheten enligt Rahtu att någon eller några av de ovannämnda fyra komponenterna är dolda eller indirekt uttryckta i texten, och detta med full avsikt från författarens sida. Det är fråga om intentionell inkoherens: författaren vill att läsaren kan tolka texten på minst två olika sätt samtidigt. (Rahtu 2006:51.)

I den tidigare analysen av ideologi försökte jag se bakom texten på det dolda planet utan att ta hänsyn till de medel med vars hjälp kåsören hade gömt det jag åtminstone trodde mig gräva fram. Det var mycket tal om argument och kontext. För att kunna förstå ironi ska man vara medvetet alert. Därför kan man kanske påstå att bruket av ironi blir kåsörernas starkaste logosargument. De litar på sina läsare så pass mycket att de vågar gömma ett och annat bakom humorns slöja. I det följande koncentrerar jag mig på ironin som verktyg. Med hjälp av Rahtus komponentanalys försöker jag förstå hur kåsörerna hanterar detta stilmedel som kallas ironi. I analysen ingår fem kåserier av en och samma kåsör (20 kåserier sammanlagt), som jag har också som underlag för analysen vad gäller ideologi. Eftersom ironiobjekt och ideologiska synsätt kan sammanfalla, och ofta faktiskt gör det, studerar jag nedan ironi som ideologins språkrör.

### **5.2.1 Hagen**

Cecilia Hagens ämnessfär är den medelålders kvinnans liv och olika fenomen som yngre människor betraktar som tantaktiga. Hagen tar ställning till fem ”tantvarningar” som kan fås när man till exempel köper Sloggitrosor till extrapris eller vinkar åt små barn. (Se kapitel 1.2.)

Av de fem analyserade kåserierna kan ironi märkas i tre. De andra två saknar någon av Rahtus komponenter och är ändå inte rent självironiska, då det negativa inte ska vara så

dominerande utan självironin ska göra hela kåseriets stämning välvillig och snäll. Ironi har jag påträffat i texterna om Sloggitrosor, väninnor, samt att vinka åt små barn. Alla tre fungerar på två olika plan, dvs. det finns inkohärens i texterna (komponent 5). Det man kan läsa mellan raderna är mest ironins objekt, vilket överensstämmer med den ideologiska ingrediensen som kom fram i samband med ideologianalysen. Texten om Sloggitrosor kan läsas som Hagens åsikter om underkläder och skor, men också som kritik mot den sexiga kvinnobilden median har skapat samt som ett ställningstagande till fenomenet forever young (vilka också blir komponent 3, ironins objekt). Den negativa spetsen (komponent 1) riktas mot det som anses sextigt och fast ironins offer (komponent 4) på ytan kan synas vara Hagen själv, är det också modeslavar. Det intentionella med ironin (komponent 2) ser man i Hagens vassa ställningstaganden, som i slutet av kåseriet:

- (27) Skönt men snyggt, det är ett krav från min sida. Som ett par Sloggitrosor. Det där kommer alla ni lite yngre också att inse, förr eller senare. Det är bara det att ni är lite långsamma av er. (CH, s. 13.)

Det går att hitta något ideologiskt i kåseriet *Tantvarning är när du tar med inneskor när du blir bortbjuden*, nämligen att Hagen med hjälp av att problematisera kring fenomenet inneskor egentligen argumenterar för den svenska kulturens särdrag (som kunde märkas i samband med exempel 23<sup>14</sup> där det att uppföra sig måste tolkas med hänsyn till den svenska sociala verkligheten). Ironins komponenter är däremot svårare att plocka fram. Det går inte att förneka att kåseriet är roligt skrivet men något underförstått ingår inte. Det kulturellt ideologiska är att se på ytan, och annars kan kåseriet tolkas vara ett humoristiskt funderande över vad som egentligen är så praktiskt till exempel med en medförd skopåse. Lite liknande är texten om Blur i den mån att den inte är ironisk. Däremot är den öppet retsam inför det ungdomliga samhället och den nutida musiken – därav det ideologiska. Eftersom det negativa inte bara är en spets utan präglar hela texten, kan kåseriet bedömas som sarkastiskt. Speciellt vasst är det negativa i uttryck som är rena överdrifter, som till exempel då Hagen påstår hur personer under trettio borde vara smickrade om tanten unnar dem ett par minuter av sin tid (jfr exempel 14).

---

<sup>14</sup> Icke-svenskar tycker inte att vi är kloka. De anser att vi är renlighetsmaniker. Och blir generade om vi börjar plocka av oss skorna och vandra omkring utan hemma hos dem. – – Dessutom anser jag inte att man ska uppföra sig i alla sammanhang. Men i just detta verkar det logiskt. (CH, s. 23f)

Överdrifterna kan som ironiska signaler räknas till den såkallade fossiliserade ironin, med vilken Sigrell (2001:210 f.) avser sådana lexikaliseringar där ironin inte alls är maskerad utan närmast påfallande (t.ex. ”Du är just en snygg vän!”). Det som gör ironin i sådana uttryck så påfallande är nog inte den bokstavliga betydelsen utan till exempel en ironisk prosodi. Sigrell nämner också andra ironiska signaler: lingvistiska (hyberboler, överdrifter m.m.), fonetiska (avvikanden i rösten eller färgning), extra- eller paralingvistiska (höjda ögonbryn, harkling), rent kroppsspråkliga (citationstecken i luften), sociala och psykologiska. Dessa signaler är inkongruenta med yttranden och gör att mottagaren uppfattar det ironiska. Sigrell påpekar ändå att ingen signal är nödvändig. Ironi kan finnas till också utan någon som helst signal eller så kan signalerna vara tecken på något helt annat än ironi. Språket är ju vagt och det behövs alltid en tolkare.

I kåseriet där det är fråga om att vinka åt små barn kan man igen hitta något mellan raderna, nämligen ett ställningstagande till det som ”snälla äldre tanter” förväntas vara. Det negativa är riktat mot just denna tantsyn, och vad Hagen gör för att göra intentionen med ironi synlig är att igen använda överdrifter. Hon inte bara medger att hon talar med gäss (jfr exempel 7), hon kommer till och med på en historia om gässens liv. På ytan verkar kåseriet vara helt enkelt Hagens förtroliga redogörelse för hur hon gör, men under ytan bubblar ironi och dess offer blir de, som ivrigast odlar synen på gamla och snälla vitlockiga tanter:

- (28) Till slut sitter vi säkert allihop där i parken på våra bänkar och matar duvor. Och skrålar förtjust och i kör Tom Lehrers gamla klassiker, den med omkvädet: ”Poisoning pigeons in the park”. (CG, s. 63.)

I sitt väninnekåseri, som på ytan ter sig vara ett funderande över språkets väsen, tar Hagen ställning till språkpolitiken och hur till och med språkets utveckling är ungdomlig. Mot det är det negativa riktat. Kåseriet är alltså ironiskt, för det finns intentionell inkoherens mellan raderna, om än inte så tydligt som i Sloggitexten. Rahtus komponent 4, dvs. ironins offer, blir Hagen själv och andra tanter, men också alla andra som använder språket och skapar och håller nya ord och uttryck vid liv. Komponent 2, författarens intention att dölja betydelser mellan raderna, kommer till uttryck i olika språkliga uppfinningar, som visar omöjligheten i språkbruket. Dessa nyord verkar humoristiska och kluriga på ytan, men i samband med ”tantvarningen” får de en mera

samhällelig betydelse, med andra ord utmanar Hagen sina läsare att verkligen tänka på ordens valörer och bibetydelser:

- (29) Vad ska man säga då, för att ingen ska klaga?  
Kamrater? Låter kommunistiskt och avslöjar inte vilket kön det handlar om. Kvinnovänner? Näää. Kvinnliga bekanta? Det går ju inte heller. Flickor. Flickkalas. Jag ska träffa flickorna i kväll. Ni hör ju själva.  
Medsystrar? Är det en militant form av sjuksköterskor som åsyftas? Eller?  
– – Jag ska träffa tanterna. Det är tantkalas hos mig i kväll. (CH, s. 74f.)

### 5.2.2 Ingemarsson

Kajsa Ingemarsson har skrivit sina kåserier för samlingen *Kajsas värld* inom ramen för minst två tidningar: Stockholm City och Damernas Värld. Speciellt Damernas värld tycktes ha en inverkan på texterna på ett ideologiskt plan. Kanske påverkar tidningskontexten även på det sättet att Ingemarsson använder sig av ironin för att kunna skriva om också lite hetare ämnen och ändå hålla sig inom tidningens profil. Ingemarssons bok är indelad enligt ämnessfärer, och här har jag tagit med fem kåserier från tre olika avdelningar (se kapitel 1.2.). Alla de studerade kåserierna är ironiska, dvs. komponent 5, intentionell inkoherens, förekommer alltid.

Karakteristiskt för kåserierna inom ämnet kropp och själ är att de är utmärkande självironiska och därmed också mindre negativa än de där ironins offer är någon annan än kåsören själv. Som sagt är ironins objekt ofta något större än dess offer när det gäller självironi. I kåseriet *Lockande lockar* är objektet den sexiga kvinnobild som medierna har skapat, och även om offret är Ingemarssons kåsörjag och bl.a. hennes platta frisyr, är offret också alla de som frivilligt går igenom alla slags trollkonster för att bli sådan som den vackra kvinnan antas vara. Den negativa udden är alltså riktad mot medierna och dess kvinnobild, och sin intention gör kåsören synlig genom att till exempel berätta om sina egna hårrelaterade försök närmast låtsasförtjust:



- (30) Förra sommaren tänkte jag att jag skulle få lite så där solblekt, rufsigt hår (tänk Jennifer [Aniston] på stranden), så jag sprejade i blonderingsspray som skulle bleka håret precis som solen. Ingenting hände. Jo förresten, håret blev lite mattare. Så jag sprejade i mer. Och mer. Och när hösten kom var håret visserligen solblekt, men också sprött som okokta risnudlar. (KI, s. 32.)

Både *Nytt år*, *nya tag* och *Jag har blivit frälst* är karakteristiskt självironiska kåserier men båda har som ironins objekt det som analyserades i samband med ideologin, dvs. sunt liv och löjligheten med det när entusiasmen går för långt. På ytan tycks bådadera vara uppmuntrande texter: den första om kåsörens vilja att komma i form och den andra om de positiva sidorna med kostförändringen. Den negativa udden i *Nytt år* riktas mot de nya träningsformerna som kan ha samma innehåll som det gamla hederliga gympa men ett nytt lockande namn som *trix*. Likaså kritiserar hon den nutida utvecklingen: till och med motion har blivit en kvalitetsprodukt som man ska betala dyrt för (jfr exemplen 10 och 11). I frälsningstexten är det negativa budskapet närmast något som framgår av berättelsen om de första dagarna med de nya matvanorna:

- (31) Basmüsli, vilket skämt. Inte så mycket som ett russin i sikte. Jag vräker på solrosfrön, det hjälper inte ett dugg. Jag kunde lika gärna ha smulat ner masonitskiva i filen. – – Provar att laga en sallad på quinoa till middag. Familjen säger att det är gott. Ingen tar om. (KI, s. 46f.)

Ingemarsson förstärker sin intention med det ironiska med hjälp av hyllandet som går till överdrift: hon påstår att koständringen får människan att vara sugen på persilja i stället för godis. Att inte äta vitt mjöl och socker är säkert hälsosamt men knappast börjar man ändå äta kryddväxter som mellanmål (jfr exempel 16). Med komponent 2 är kåsören alltså nästan tillbaka till ironins antika rötter, där ironin användes för att låtsashylla något eller någon. Enligt Muecke (1982:15 ff.) tycks ironi, eller *eironeia* som den kallades på de stora antika filosofernas tid, ha betytt något som ett hyggligt sätt att lura folk. Det var på Aristoteles tid när *eironeia*, efter att först ha avsett ett sätt att bete sig, började användas om att skoja med språket. Det blev med andra ord ett retoriskt fenomen: man kunde antingen kritisera genom att ironiskt prisa eller prisa genom att ironiskt kritisera

På liknande sätt som i frälsningskåseriet använder Ingemarsson ironi inom Nytt år-kåseriet när det blir tal om hennes make och dennes ambitioner att motionera som gått snett. Kåsören tycker låtsassynd om maken:

- (32) Som när maken pratar om att han brukar springa maraton. Jodå. En gång. För tjugo år sedan. Det kunde visst ha blivit två gånger, men andra gången blev han tydligen förkyld. Stackarn. (KI, s. 25.)

Låtsas-knepet som komponent 2 använder Ingemarsson också i kåserierna om Moskva och Posten. Det blir motsägelsefulla uttryck som läsaren kanske har svårt att tro (som i exempel 25 där personalens irritation i Moskva fyller kåsören med värme och exempel 19 där kåsören säger sig tycka nästan lite synd om Posten även om hon säkert inte alls gör det). Moskva-kåseriet är till ytan en berättelse om Ingemarssons resa till Moskva men i djupet handlar det om hur till och med Ryssland blir alltmer västerländskt. Mot detta riktas också den negativa udden, dvs. komponent 1. Ironins offer blir därmed Ryssland och om inte landet i sig så åtminstone alla de ryssar som omnämns och som lever i Moskva, som vill bli västerländskt men där invånarna fortfarande har en urrysk mentalitet. I Post-kåseriet är Postens tillstånd i Sverige ytplanet. På ett djupare plan är det fråga om sparåtgärder, som gör att postkontoren blir allt färre och servicen decentraliseras. Detta i sin tur förvillar konsumenten som inte längre vet om hon ens kan lämna ett paket och köpa frimärken på ett och samma ställe (se vidare kapitel 4.2.4). Ironins offer är det håll som är ansvarigt för dessa åtgärder, kanske även Postens beslutsfattande organ. Det negativa budskapet framgår av sådana satser som ”– – att jag ännu inte lyckats fatta var det är man köper frimärken” (s. 171) och ”Var sak på sin plats: köttfärsen bredvid paketutlämningen” (s. 170). Båda satserna är tydligt negativa kommentarer till hur löjlig och svår även den enklaste service av Posten har blivit. Ironi kan alltså förstås som ett verktyg med vars hjälp man kan avslöja något av de egna värderingarna eller attityderna. Som verktyg är ironin behändig för den distanserar (Fernberg 2004:112). Distansen möjliggör vidare att man i texten kan behandla även sådana teman eller använda sådant språk som annars är tabubelagda.

Ironi är alltså en form för textuell indirekthet, som enligt Larjavaara (2007:527 f.) alltid har artigheten som sin starkaste motivering. En annan grund för användningen av en indirekt talakt är viljan att bevara ansiktet. Talar man indirekt, kan mottagaren bara

tolka det sagda och aldrig veta säkert om hennes tolkning är den rätta. Så kan inte heller talaren eller sändaren ställas till svars för det hon sagt eller skrivit. Den tredje anledningen till indirekthet är viljan att leka eller spela. Använder man ironi är motiveringen ofta just lek. Det är ju trevligt att leka med språket och testa hur kvicktänkt man själv eller mottagarna egentligen är. Detta gäller alltså intentionell indirekthet, dvs. man väljer att uttala sig på olika språkliga nivåer.

### 5.2.3 Levengood

Det mest utmärkande draget hos Levengood är den absoluta livsglädjen som han äger. Denna glädje kommer till uttryck i *Sucka mitt hjärta men brist dock ej*, som är en genomgående munter bok. Levengoods tanke är att boken en dag skall visa hans barn hurdan världen var och hur deras pappa tänkte om världen när barnen var små (Levengood 2007). På grund av livsglädjen är också ironin mycket positivt laddad – om den överhuvudtaget finns. Mest kännetecknande för Levengoods kåserier är att de på sätt och vis är tudelade: även om han skulle vara ironisk, till och med sarkastisk i början av kåseriet brukar han alltid vända det hela åt ett filosofiskt håll mot slutet. Av de fem kåserier som jag har analyserat närmare är bara ett tydligt och till och med vasst ironiskt i traditionell bemärkelse. Resten är mer eller mindre självvironiska och därmed också snällare än den ironiska texten som handlar om flygpoäng vars nytta kåsören låtsashyller: han tycker att det är fint med poäng även om han inte riktigt vet vad dessa poäng är för (jfr exempel 17). I mitt material sträcker sig Levengoods ämnen från trädgårdsskötsel till alkoholism och från barndomsminnen till samhällsfenomen.

I kåseriet om Levengoods sommarställe i skärgården berättar han på ytan om sina och sin mans försök att skapa en blomstrande trädgård. Att resultatet i stället är en samling bruna käppar är i sig redan självvironiskt, men egentligen är ironiobjektet (komponent 3) ändå idealbilden av den nordiska sommaren. Ironins offer kan man däremot inte peka på, förutom vad självironin angår. När det gäller trädgården får skildringen också några parodiska drag, för Levengoods trädgård är allt annat än någon modellträdgård. Ironins

komponent 2, förhållandet mellan kåsören och intentionen med ironi, byggs på kontrasten mellan skräckhistorien om trädgårdsskötseln och kåseriets ljuva slut:

- (33) – – ute i trädgården rasslar vinden i de torra pinnarna som en gång var våra rosor medan kärlekens bruna käpp [äppelträd] vajar i nattbrisen. Det är ännu en sommar i Sverige. (ML, s. 44.)

På liknande sätt är kåseriet om Levengoods finska farmor en blandning av olika stilar. Där är kåsören öppet sarkastisk mot farmodern som han säger ha varit en torr och sur historia som ville hämnas på barn (exempel 1) och kärleksfullt ironisk mot mamman, som också i och för sig är en karikatyr av idealmamman. Det som finns mellan raderna finns alltså också på raderna: Levengood är öppet tacksam för det hans mamma var och är, dvs. även om fru Levengood inte lagat mat eller annars är något hemmets hjärta är och var hon alltid glad, vilket enligt Levengood är det viktigaste (jfr exempel 13). Ironins objekt blir någon typ av koncept ”mamma”. Komponent 2, dvs. intentionen, märks i den överdrivna tristessen, för även om barndomen skulle ha varit trist, kan den inte ha varit så trist som Levengood påstår.

Barndomsminnen behandlar Levengood också i kåseriet om ett gammalt fotografi, som han råkar hitta i en bok medan han väntar på 3:ans buss. På ytan är det fråga om barndomsminnen. Men till en del finns det också samhällskritik mellan raderna. Denna kritik, kåseriets komponent 1, riktas mot tidtabellssystemet som inte fungerar, men i förbigående driver kåsören också med Jesus-entusiasterna med sina klistermärken, vilket kan märkas i exempel 20<sup>15</sup> där Levengood väntar på nästa buss eller Gud – ”vilken som nu kommer först” (ML, s.152). Dessa entusiaster och sedan de som kommit på tidtabellssystemet blir ironins komponent 4, offer. Att kåseriet är intentionellt ironiskt kan märkas i den hånfulla satsen ”det är trevligt att ha något att göra medan man väntar”. Barndomsminnena, som fotografiet väcker, är igen varma men självironiska, vilket är Levengoods kännetecken. Om sin barndom berättar plötsligt den

---

<sup>15</sup> På en liten ljustavla på busshållplatsen står det hur länge det dröjer innan nästa buss kommer. 3 minuter. Efter ett par minuter står det 2 minuter. Sedan står det 3 minuter igen. – – Det finns också en gammaldags tidtabell, men över den har någon klistrat en ful lapp där det står att man skall vara redo, för nu kommer Gud. Han kommer nog inte, han heller. [ML, s. 149]

9-åriga Mark, inte den vuxne. Detta märks på språkets nivå (t.ex. det barnsliga uttrycket ”morfar säger”).

Ett kåseri där Levengood grubblar över främlingsfientlighet, alkoholismen och annat som man kan förgifta sin kropp och själ med är egentligen en mycket djupgående och filosofisk text. Det finns nog ironi, men bara i små portioner, mest på enstaka satsers nivå. I början, där Levengood glorifierar alkoholismen och är låtsasbesviken på att han ”aldrig lyckats bli alkoholist”, är ironin påtaglig. Just den nämnda satsen avslöjar kåsörens intention. Där är de stackars alkoholisterna ironins offer och tillståndet i sig dess objekt. Ett liknande ställe där ironin visserligen är riktad mot kåsören själv är fortsättningen på exempel 8, där det är tal om Levengoods bild på mjölkkartonger som en del av en kampanj mot främlingsfientlighet: ”Över mitt huvud stod det ’bäst före 29 oktober’. En effektiv påminnelse om ens förgänglighet.” (s. 95.) Likaså ironiserar Levengood över sina landsmän: ”– – som finländare går man inte till doktorn förrän döden flåsar en i nacken” (s. 95). Annars finns det i detta levnadsvisa kåseri inget övergripligt tema där man klart kunde märka den ironiska udden. Det är ändå möjligt att uppleva kåseriet som ironiskt, för ironi kan också finnas på enstaka ordens nivå. Enligt Sigrell (2001:207) finns det gott om situationer som kan räknas som ironiska men som saknar någon bestämd motsatt betydelse. Sigrell tar som exempel en situation där någon har varit på teater och dagen efter svarar på frågan om föreställningen var bra: ”Kaffet i pausen var gott.” Det finns ju ingen motsättning i yttrandet men ändå kan det lätt uppfattas som ironiskt. Det finns med andra ord en annan slags kontrast i yttrandet. Enligt Sigrell kan kontrasten nämligen finnas på olika nivåer: det kan gälla enstaka ord, satser eller yttranden men också hela verk eller hela diskurser. I exemplet finns tydligt någon form av kritik mot föreställningen men ironin kommer till uttryck på ett positivt sätt, även om kritiken skulle ha varit omaskerad.

Ett klart ironiskt kåseri är texten om flygandets fröjder. Där består Levengoods intention med inkoherens i att han är så överdrivet nöjd med att få flyga i businessklass och samla poäng. Till ytan är texten hånande mot dem som inte har råd och därmed är tvungna att resa i ekonomiklass, men mellan raderna ser man klart och tydligt hur ironins objekt blir detta poängsystem som rangordnar folk. Det negativa budskapet handlar alltså just om

rangordningen, och ironins offer blir de som på allvar är för poängsystemet och tycker att alla människor inte är lika viktiga eller betydelsefulla. Den överdrivna uppskattningen av förmåner i businessklass är lätt att märka:

- (34) På ett bolag jag flög med var det så att ifall man kraschlandade i oceanen fick resenärerna i första klass en flytdräkt som höll en varm och torr, passagerarna i affärsklass fick en flytväst med visselpipa, medan resande i turistklass rekommenderades att använda sätet som flytkudde, och det är alldeles rätt åt dem. (ML, s. 121.)

Den positiva andan präglar alltså inte bara Levengood själv utan också bruket av ironi som på sina ställen är skarp men ändå välvillig. Det är på samma sätt grymt men samtidigt vänligt som hans mamma som bland annat brukade säga: ”Om du har ett paraply uppstucket i rumpan så öppna inte.” (Levengood 2007.)

#### **5.2.4 Lindqvist**

Herman Lindqvist odlar konsten att utöva självironi. Att kunna skratta åt sig själv är faktiskt en nödvändig egenskap hos en kåsör. Bara genom att vara den som skrattar först kan man få de andra att skratta med. Enligt Unge (1999:81, 93) ska varje kåsör träna sig att vränga på det man hör och ser, se saken från andra sidan och byta perspektiv. Ett enkelt sätt att göra detta är till exempel att man låtsas vara en reporter från en annan kultur. Att framställa sig själv som en verklig tönt är också ett sätt att komma igång med självironin. Genom att använda självironi kan man också kritisera andra – då förefaller man inte stå ovanför dem man kritiserar. Cassirer (1986:62) påpekar att medan den rena ironin kan skapa motstridiga åsikter, är självironi i allmänhet mycket sympatiskt och tas emot med välvilja. Man ska bara akta sig att inte heller gå till överdrift med självironin, för annars kan det hända att den inte längre är så klädsam.

Lindqvists självironi är både lättförståelig och dold, för det är fullt möjligt att alla dessa vänner och bekanta han nämner för någon egenskap verkligen finns till, men lika sannolikt är att de är påhittade och bara till för att representera ett karaktärsdrag hos

Lindqvist själv eller någon av hans familjemedlemmar. I mitt material finns det bara ett kåseri där Lindqvist själv är huvudpersonen. I de andra kåserierna är det antingen Anna, Paul, Gullan eller Maggan. En möjlighet är att åtminstone några av dessa personer representerar också sådana egenskaper Lindqvist skulle vilja ha men inte har. Ett exempel på detta är Maggan som öppet vågar förhåna dem som talar för högt i mobiltelefonen (detta i kåseriet *Folk som håller sig för örat borde kanske hålla mun*).

Ironi i dess komponentbemärkelse finns det däremot inte så mycket hos Lindqvist. Utmärkande ironiska är bara kåserierna *Som en tjuv om natten* där Lindqvist hyllar en kvinna för att hon har civilkurage även om han egentligen beskyller henne för att hon är för nyfiken på sina grannar (jfr exempel 9) och *Motionscykel som kunde gå i trappor* där det enda som får motion tack vare grannens bantningsiver är motionscykeln som färdas upp till balkongen från källaren och efter ett tag ner till källaren igen (exempel 12). I julkåseriet *”Nu är det jul igen...” blir det aldrig mera* lutar det hela åt parodins eller till och med satirens håll medan *Mysljus hos dig är bara elstopp hos en annan* och *Folk som håller sig för örat* inte fyller några kriterier på enstaka stilmedel, de är helt enkelt bara humoristiska beskrivningar av två fenomen: ett kulturellt och ett tekniskt som båda har satt sitt prägel på oss nordbor. I det sistnämnda kåseriet finns av ironins komponenter egentligen bara det negativa budskapet. Mellan raderna kan man ändå inte läsa något särskilt, så texten är på sina ställen mycket sarkastisk, till och med satirisk, för kåsören driver speciellt med människor som talar i telefon även om de inte har något viktigt att tala om:

- (35) En annan gång då en ”Micke” hade informerat hela bussen om hur han mårde och hade det på jobbet och om saftiga detaljer i hans sexliv, ropade Maggan: ”Micke! Det var kul att höra allt om ditt jobb och ditt sexliv, men spar lite till i morgon bitti. Vi är några som måste stiga av här!” (HL, s. 149.)

I och för sig är det Maggan säger i exempel 35 också ironiskt för hon tackar ju ordagrant fast hon egentligen beskyller Micke för att han har förstört den lugna bussresan med sitt mobiltalande. Innehållet i hela kåseriet är ändå inte något annat än den ordagranna betydelsen anger, här ingår alltså inte komponent 5, intentionell inkoherens. På liknande sätt är *Mysljus*-kåseriet på vissa ställen självironiskt men ändå

är det mest bara en humoristiskt berättad historia om kulturkrockar, med en liten undervisande underton. Lindqvist berättar på ett för honom typiskt vis också i detta kåseri om hur människor från andra kulturer uppfattar de nordiska traditionerna samt om hurdana kulturer det egentligen finns utanför Nordens gränser (jfr exempel 21 och dess analys om färgen röd och Kina).

Också ironi kräver kulturell förståelse för att den ska nå fram. Även om den som fenomen är känd världen över, är den svår att känna igen tvärkulturellt. Och fast det kunde lyckas att känna igen ironi skapar tolkningen ofta problem, om författaren och läsaren kommer från vitt olika tider, platser eller kulturer. (Montgomery m.fl. 2007:137.) Problem och kulturkollisioner uppstår ju nästan alltid i all kommunikation om människornas bakgrund inte har någon gemensam nämnare.

Julkåseriet är bokstavstroget en historia om en inte så helt lyckad julfest, men mellan raderna hittar man ett ställningstagande för traditionernas roll och form i det nya svenska samhället. Det negativa budskapets udd, komponent 1, är riktad dels mot dem som inte kommer tillrätta med olika människor och världsbilder och dels mot förstenade kulturella traditioner. Som ett tips på sin intention (dvs. komponent 2) använder Lindqvist en för honom karakteristisk metod som närmast liknar en rallytävling: när han har kommit igång skriver han med gasen i botten, lyckas undvika hinder, kör förbi någon, i hastighet också över någon – och när han äntligen är i mål är läsaren nästan andfådd men påverkad av en sådan adrenalinspruta att hon bara måste få mer. I julkåseriet realiserar detta genom att han hela tiden lägger till nya personer i storyn och alltid blir det något fel:

- (36) Vår dotterdotter skrek att hon hatade jular överhuvudtaget – –. Min syster hade sin halvblinda och förlamade kungspudel med sig. – – Min dotters man, muselmanen, blev häftigt sjuk, för han är extremt hundallergisk. – – Så var det sonsonen och hans vän... ja, de bor ihop. – – Jultomten var deras överraskning för oss, en arbetskamrat... det var en kvinna... fast hon var man... transa heter det visst – –. (HL, s. 106f.)



Ironins offer, komponent 4, blir alltså Gullan, som är lite förvirrad över hela festen. Men eftersom Gullan här på sätt och vis får fungera som representant för de lite gammalmodigare svenskarna är också de ironins offer.

Lindqvist använder här ironins två syften: ett exklusivt och ett inklusivt. Å ena sidan skapar ironin solidaritet inom gruppen genom ett s.k. delat skådespel. Å andra sidan kan den användas för att uttrycka ett negativt omdöme om någon eller för att exkludera andra från gruppen. (Attardo 2001:120.) Här är ironins likheter med jargong påfallande. Liksom jargong skapar ironin en upplevelse av ”vi” gentemot ”dom”. Det som skiljer dessa två åt är att jargongen är ett ytligt fenomen på språkets nivå medan ironin kräver djupare förståelse. (Sigrell 2001:213.) Med hjälp av ironi kan kåsören alltså skapa något som är vi och något annat som är de. För att kunna identifiera sig själv som en medlem av vi ska man också känna sig höra till den omtalade referensgruppen. Alla hör vi ju till en eller flera referensgrupper, dvs. en grupp som är lätt att identifiera utgående från minst en allmän karakteristik som gruppens medlemmar har gemensamt. Om man sedan kan njuta av humor som är riktad mot ens egen referensgrupp beror på en mängd olika faktorer varav en kunde vara intensitetsgraden av ägnandet åt gruppens tankevärld och beteendemönster. För att kunna förstå humorn riktad mot en viss grupp måste man känna igen stereotypa karakteristika, med andra ord ha en allmän kännedom. (Gruner 2000:81,88.) Ofta händer det också att en medlem i den hånade gruppen är kapabel att ta emot humor mot sin egen grupp eftersom hon har en möjlighet att skaka av sig den genom att tänka: ”det finns sådana där människor i vår grupp men jag är inte en av dem.” (Gruner 2000:85.)

*Som en tjuv om natten* är till ytan en rolig historia om ett missförstånd. På djupet är den ändå kritik av för stor nyfikenhet – alltså det man kunde gräva fram med hjälp av ideologianalysen. Den negativa udden pekar på Anna och hennes nyfikenhet, och sin intention gör kåsören synlig genom att maskera det hela till en överdriven spänningshistoria. Också genom att hylla Anna i början av kåseriet med orden ”samhällets stöttepelare” ger Lindqvist en tydlig anvisning om att saken inte är så. Anna och andra som liknar henne är alltså ironins offer. Av en gnutta sarkasm får däremot

självaste polisen njuta: ”För en gångs skull fanns det poliser i närheten –” (s. 72) (kursivering min).

Berättelsen om grannen Paul och hans desperata bantningsförsök är ytplanet i kåseriet om motionscykeln. På ett djupare plan är det ändå fråga om ett ställningstagande för det sunda livets ideal i dagens samhälle. Sin intention med ironin, komponent 2, gör Lindqvist påtaglig än en gång med hjälp av överdrifter: Paul beskrivs som ”en bantningsfundamentalist”. Bantar han så bantar han och gör också stora ändringar i garderoben samt i vinkällaren. Han följer dieterna noga: om det står att man inte får dricka något vin så håller han vinet i avloppet. Om öl står det ändå inget om på diettabellen... Paul blir ironins offer, likaså alla andra som känner igen sig i texten, men offret är också Lindqvist själv, för han medger genast i början, att ”ingen har börjat ett nytt liv så ofta som jag” (s. 94). Det är faktiskt lätt att känna igen sig i Lindqvists texter, men det är ju också kåseriets mening. Det har dessutom att göra med självironins väsen, för fast självironins offer skulle verka vara författaren, är objektet oftast ett allmännare fenomen, som till exempel i mitt material Sverige och svenskarna, kvinnans liv osv. Nyckelordet i det hela är alltid igenkännandet. Vill man kombinera ironi med ideologi är det som avviker från ens egen ideologibild egentligen ironiobjektet i kåserierna.

## 6 Diskussion

Kåseri, krönika eller kolumn – benämningarna varierar och det traditionella kåseriet kan tänkas ha blivit lite gammaldags, men som genre och fenomen är kåseriet mycket starkt vid liv. Som Magnus Fernberg (2004:39) säger kåseras det i själva verket bara mer och mer. Kåseriet är alltså en underhållande men samtidigt en levnadsvis text om antingen något aktuellt eller något universellt.

Också läsaren har en betydande roll som medskapare när det gäller kåserande texter. Det är läsaren som förväntas begripa de dubbla betydelseerna som kåsören lägger undan i sin text. För att läsaren ska göra detta krävs det delade referensramar, samt ett ”vi” där

både kåsören och läsaren ingår. Då är det möjligt att full förståelse uppnås och läsaren kan njuta av kåseriet med alla dess betydelser, samt kåsören skriva det utan att behöva vara rädd för att kommunikationen ska misslyckas. Det är kåsörens uppgift att lämna luft mellan raderna, utrymme för läsarens fantasi. Kåsören ska våga lita på sin läsare och inte förklara för mycket. Allt eftersom den kåserande textens roll småningom har förändrats från rent kåseri till krönika, är också kåsören idag mera en opinionsbildare än en underhållare (se Manninen 1987). Kåsören ska, om möjligt, förmedla en ny syn på något gammalt. Speciellt om kåsören skriver inom ramarna för en tidning sitter hon alltid mellan två eller egentligen tre eldar: Hon ska följa redaktionens principer och inte överskrida sina rättigheter som skribent. Läsarna ska dock också behagas, gärna på ett sätt som får dem att läsa också nästa kåseri. Viktigt är vidare att vara trogen sig själv som författare, annars blir texten inte äkta.

Liksom språket kan indelas i form och innehåll kan också kåseriet studeras på två olika plan: å ena sidan kan man studera ämnen och budskap och å den andra språk och stil. Kåserispråket ska enligt kåsörerna (se Unge 1999) vara lättillgängligt och begripligt, ämnet däremot inte. Detta är kåsörerna i mitt material, Cecilia Hagen, Kajsa Ingemarsson, Mark Levengood och Herman Lindqvist ett bevis på. Deras texter kan vara till och med samhällskritiska samtidigt som de fyller en av kåseriets viktigaste funktioner: att underhålla. Till exempel Ingemarssons kåseri om de högaktuella sparåtgärderna, *Mexikanska veckor på Posten*, är mycket kritiskt även om det på ytan ter sig som en rolig historia om Ingemarssons funderingar över vad annat Posten kunde mixa och matcha i sitt servicekoncept. En lika öppen kritik i en tidningsartikel kunde ha lett till om inte annat så ett förfärligt tumult mellan dem som är för och dem som är emot, men maskerad kritik i form av ett kåseri, där kåsören påstår sig ”tycka” att allt är på sin plats när paketutlämningen är vid köttdisken, är lika skarp och går lika väl fram utan att orsaka något elände. Även om det har konstaterats att det är tillåtet för en kåsör att förvränga och överdriva, har min undersökning kunnat visa att det också finns något slags tes i kåseriet, med andra ord något som faktiskt kunde kallas ideologi. Det ideologiska är alltså i sig inget ämne utan det går att vaska fram ur ämnesvalet och hur det behandlas i texterna. Alla fyra kåsörerna har journalistbakgrund och alla skriver i jag-form. Det som skiljer de manliga och de kvinnliga kåsörerna åt är perspektivet:

medan Hagen och Ingemarsson skriver tydligt från kvinnoperspektiv, behandlar Levengood och Lindqvist sina teman från en världsmedborgares perspektiv, inte så mycket ur manlig synvinkel.

Det ideologiska har jag här undersökt med hjälp av att blanda tre metoder för ideologiforskningen: argumentationsanalys, kritisk diskursanalys samt ideologikritik. Ideologi är något som inte ligger på ytan utan som man ska underförstå. Här förstås den inte som först och främst politisk utan mera som en världssyn, en idealtypisk föreställning om sakernas tillstånd. Här har jag studerat kontexter, värden och argument i materialet. Från argumentationsanalys har jag tagit med koncepten tes och argument. Det finns argument av tre olika slag: logosargument, som appellerar till läsarens intellekt, auktoritetsargument som kan placeras någonstans mellan logos och etos och som höjer författarens trovärdighet, samt motivationsargument som är patosladdade, dvs. med dem appellerar man till läsarens känslor. Argumenten kan vara både för och emot, pro eller contra. Tesen är textens grundtanke, som författaren stöder med de olika argumenten. Från kritisk diskursanalys är här med begreppet kontext och social verklighet, för utan att studera texten i sin kontext kan man inte förstå varför texten är som den är. Inom ideologikritik är man på likadana banor vad gäller kontext. Den är marxistisk systemkritik som försöker avtäcka samhällets maktstrukturer genom att rikta intresset under ytan. Ideologikritikens behållning här är just att man ska kunna läsa också mellan raderna samt fråga sig vilken verklighet det egentligen handlar om. Ett kåseri har alltid en kommunikativ funktion samt fungerar i en mer eller mindre samhällelig kontext. Dess kommunikativa funktion uppnår texten genom att skapa ett "vi". En delad ideologisk grund inkluderar "oss" och exkluderar "dem".

I materialet har jag påträffat idealtypiska föreställningar som berör bland annat kvinnoidealet, sådant som antas vara normalt beteende i dagens samhälle, den eviga ungdomens och det sunda livets ideal, olika samhällsfenomen, som sparåtgärder eller mer konkret mobiltelefoner, samt kulturella värden och värderingar. Speciellt vad kvinnobilden beträffar kämpar kåsörerna emot det ideal som medierna skapar: en sexig och vacker kvinna som är hårlös på rätta ställen. Den kommunikativa funktionen närmar sig rådet "jag tror inte på detta, tro inte du heller". Kåsörerna som skriver om

kvinnoidealet – det blir speciellt de kvinnliga – skapar ett ”vi” genom att våga berätta om sina egna experiment för att nå idealet (t.ex. att ha provat blonderingsspray eller köpt sexiga underkläder som bara skaver när man har dem på sig). Dessa försök är säkert sådana som många av läsarkretsen också har varit med om, så det går att känna igen sig själv. Kåsörerna vill med sina exempel visa att de inte är perfekta. De är helt vanliga människor som också påverkas av medierna, vare sig de vill det eller inte.

På den ideala nivån försöker kåsörerna att krossa myter (i mitt material bland andra farmorsmyten, mammamyten samt sommarmyten) men också att förstärka dem (till exempel Rysslandsbilden). Att en myt krossas, som till exempel i Mark Levengoods fall då mamman i Marks barndom inte alls var någon hemmets gudinna utan kedjerökte och bara lagade påssoppa (med påsen och allt), betyder inte enbart något negativt. Tvärtom, kåsörerna uppmuntrar mellan raderna sina läsare att även om något inte är idealiskt, betyder det inte att det inte kunde vara bra ändå. Kåsörerna tycks använda mest etos- och patosargument. Patos har att göra med kåseriets natur: det är ju meningen att engagera läsarna. Etos har sin grund i det självupplevda. Ett mycket använt sätt att konstruera ett kåseri är att använda sig av induktiv slutledning, dvs. utveckla berättelsen från specifikt till allmänt. Just här kommer olika etosladdade argument till nytta: att börja med något självupplevt väcker läsarens intresse. Det är oftast fråga om något rätt så vardagligt, vilket gör att också läsaren har erfarenhet av det som det är tal om. Det blir mest självironi – både från kåsörens sida och under läsningens gång också från läsarens sida, hon börjar ju skratta åt sig själv. När kåsören ändå är på väg till något större och seriösare kan det hända att läsaren, utan att själv egentligen vara medveten om det, genomför självvrannsakan beträffande det ideologiska som kåsören gömmer mellan raderna. Det som Herman Lindqvist (2007) nämner om ”folkskolläraren i varje kåsör” finns också i materialet, för speciellt Lindqvists texter fungerar som en spegel för svenskarna. Man kan med andra ord bli medveten om sitt eget beteende, men Lindqvist lär sina läsare också mycket om andra kulturer som han har erfarenhet av.

Samlade teser som går att få fram ur materialet är bland andra att man inte borde gå till överdrift utseendemässigt, att man ska våga vara den man är, att man ska leva och låta leva, att man inte ska tro sig vara bättre än andra och att kulturen är en nationell skatt.

Att teserna är så allmängiltiga beror på att de inte alls är så lätta att nämna i texten. Letandet efter en tes känns ibland också som hårklyveri, men påträffar man argument, ska man också finna en tes. Att avslöja en tes är svårt också beroende på kåseriets natur: bland andra Ingemar Unge (1999) understryker att man som kåsör inte får avslöja för mycket utan lämna utrymme för läsarens uppfinningsförmåga. Angående min hypotes om att det finns något seriöst bakom det roliga kan man konstatera att hypotesen bekräftas av min undersökning. Kåserierna är verkligen inte bara underhållning utan också kritik, spegel eller till och med terapi.

En ledig stil och ett okonstlat språk gör kåserierna lätta att förstå och enkla att läsa. Texterna i sig är korta och så är också meningarna. Kåsören lämnar utrymme för läsaren, och därmed är en av kåseriets viktigaste funktioner att skapa ett ”vi”. En annan är att erbjuda läsaren en möjlighet att trivas men också att känna igen sig själv i en text och att ge läsaren lov att skratta åt kåsören eller kåsörjaget och därigenom att egentligen skratta åt sig själv. Detta skratt kan luras fram med hjälp av självironi, som är en speciellt vänlig och välvillig form av ironi. Där står det negativa budskapet inte alls så mycket i förgrunden som hos ”vanlig” ironi. Just självironi är mycket använt i mitt material. Detta kan sägas bekräfta Anders Sigrells (2001:239) åsikter om att självironi är speciellt användbart i situationer där man ska övertyga andra och få dem att lita på en. Självironi har likheter med etosargument, båda bygger ju på det självupplevda.

Kåsören får experimentera med både språk och stil. Därför är det många olika slags stilfigurer som förekommer i kåsörernas texter. Det är också tillåtet att vara ursinnig och lite jävlig. Därmed blir de på sätt och viss negativt laddade stilmedlen kåseritypiska, sådana som ironi. Att använda ironi har man traditionellt definierat att säga det ena men mena det andra. Toini Rahtu (2006) är ändå missnöjd med denna definition och har därför skapat en egen, som jag har följt i min undersökning. Rahtus metod är en komponentanalys. Hon anser att ironi består av fem komponenter: (1) ett på ett eller annat sätt negativt budskap, som kan tolkas följa (2) författarens intention och som har både (3) objekt och (4) offer. Det väsentliga är (5) intentionell inkohärens: läsaren inser att en eller flera av de ovannämnda komponenterna är dolda och att hon själv är tvungen att upptäcka dem. Även om Rahtu nämner komponent (5) sist är den faktiskt

tolkningens utgångspunkt. För märker man inte att texten rör sig på olika nivåer och att det finns något dolt mellan raderna kan man inte tolka texten som ironisk. Enligt Rahtus alla fem komponenter vara med innan man kan säga att en text är ironisk. Som motiv för ironin kan nämnas viljan att vara artig, att bevara ansiktet eller att leka (se Larjavaara 2007).

Min hypotes om att ironin skulle vara det mest använda verktyget med vars hjälp man förmedlar det ideologiska har inte riktigt bekräftats. Men man behöver inte heller förkasta hypotesen, för det finns nog ironi, bara inte så mycket som jag antog. Det ingår också alltid något ideologiskt i kåserierna, men däremot inte nödvändigtvis något ironiskt. Förutom ironi använder kåsörerna i materialet också mycket sarkasm, som är öppnare i sin kritik än ironi. Parodi, som är lika mångtydig som ironi men öppnare i sin kritik, påträffas också, till exempel i Herman Lindqvists kåseri om en äkta julfest och i Mark Levensgoods text om trädgårdsskötsel. Lindqvist är till och med satirisk, avsiktligt jävlig, när han skriver om mobiltalandets vett och etikett och människor som hojtar i telefonen utan att något blir sagt. Dessa ironins närbesläktade stilfigurer har jag upptäckt ifall det inte finns någon inkoherens i texten. Denna komponent 5 i Rahtus definition är inte den enda som kanske fattas: också författarens intention, komponent 2, saknas om det inte finns något mellan raderna. Likaså har det negativa budskapets udd, komponent 1, ibland varit svårt att hitta, men dock oftast i samband med den välvilliga självironin. När komponent 2 ingår avslöjar kåsören sin intention oftast med hjälp av olika slags överdrifter: kåsören prisar något som inte förtjänar det, är nöjd med en situation man under inga omständigheter kan vara nöjd med osv.

Ironins objekt, Rahtus komponent 3, sammanfaller praktiskt taget alltid med det som jag har analyserat under ideologin. Det som avviker från den egna idealtypiska föreställningen tar kåsören som ironins objekt, och genom att analysera detta objekt kan man upptäcka det som kåsören egentligen tycker är rätt eller idealt. Den induktiva slutledningen kan alltså sägas ha sin början i självironin, varifrån den utvecklas mot ett ideologiskt håll. Även om jag i denna undersökning har utgått från ideologin, kunde det ha fungerat lika bra i den andra riktningen, från ironi till ideologi.

Är genren kåseri därmed uttömmande utforskad? Inte alls. Denna genre är så mångsidig och mångdimensionell att man knappast någonsin kan tänga annat än någon liten del av helheten. I slutet av sin avhandling föreslår Magnus Fernberg (2004:276 f.) att man ännu borde fördjupa sig i enskilda kåsörer och deras stil, kåseriernas reception, genrens roll i den förändring som pågår på det massmediala området, kåseriets kontext och dess historia, genrens historia. Fernbergs avhandling är en stilistisk studie, vilket min undersökning nog också är, även om min text samtidigt lutar åt ett samhällsligt håll. För att verkligen kunna blotta det ideologiska bakom texterna borde man kunna intervjua både kåsörer, läsare och kritiker. En undersökning som min är bara en tolkning av den möjliga sanningen. Sanningen överhuvudtaget är ett problematiskt begrepp, för hur ska man någonsin få veta vad som kåsören egentligen har syftat på när hon skrivit sina texter. Det är ju få författare som aktivt tänker på det som hamnar mellan raderna medan de skriver. Kåseriet, kanske på grund av sin ställning i marginalen, har ändå förblivit så outforskat att det inte finns några receptionsundersökningar till hands. Man börjar undra om ens kåsörerna själva riktigt får veta vad kritikerna har tyckt om texterna. Direkt läsarfeedback är troligen ändå deras bästa, men kanske också den enda respons de får.

Vidare borde man studera närmare också andra stilmedel än bara ironi – speciellt nu när det kan konstateras att ironi är ett populärt men inte det enda eller ens viktigaste verktyg i skapandet av en kåserande text. Också med hjälp av olika analysmetoder skulle man få olika svar. Rahtus komponentanalys är bara ett sätt att närma sig ironin. Även om hon tycker att de andra definitionerna är svaga, betyder det inte att de skulle vara det. Det finns säkert många metoder som har lika mycket beviskraft som Rahtus metod. Överhuvudtaget skulle det vara på sin plats att fördjupa sig bättre i både olika ideologiska aspekter och ironins väsen innan man börjar dra några slutsatser. Inom ramen för denna undersökning var djupare studier knappast möjliga, och i det faktum att min undersökning är högst subjektiv ligger undersökningens svaghet. Men utan omfattande intervjuer med både mottagare och författare är objektivitet knappast möjligt. Om ens då, för en studie kring språket är alltid i någon mån subjektiv, för språket är och förblir en tolkningsfråga.



Kåserigenren tillhör underhållningslitteratur, som av någon anledning inte uppskattas. Att den kåserande stilen ändå breder ut sig, som Fernberg (2004:275 f.) säger, beror förmodligen på att det västerländska samhället uppskattar allt som går att göra eller använda snabbt och okonstlat. Som Fernberg anmärker görs bland andra politiska och andra allvarligare kommentarer idag alltmer i en lättsamt kåserande stil. Därför borde man kanske rikta intresset mot den kåserande stilen i största allmänhet.

## Litteratur

- Aijmer, Karin, 1985. Vad man ej klart kan säga – om vaghetsmarkörer. I: *Svenskans beskrivning 15. Förhandlingar vid sammankomst för att dryfta frågor rörande svenskans beskrivning*. Göteborg den 11–12 oktober 1985. Utg. av Sture Allén, Lars-Gunnar Andersson, Jonas Löfström, Kerstin Nordenstam & Bo Ralph. Göteborg. S. 107–117.
- Arnstberg, Karl-Olov, 1989: *Svenskhet. Den kulturförnekande kulturen*. Stockholm: Carlsson.
- Attardo, Salvatore, 2001: *Humorous Texts. A Semantic And Pragmatic Analysis*. Berlin: de Gruyter.
- Bergström, Göran & Boreus, Kristina, 2005: Idé- och ideologianalys. I: Bergström, Göran & Boréus, Kristina (red), 2005: *Textens mening och makt. Metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys*. Lund: Studentlitteratur. S. 149–179.
- Bergström, Göran & Boreus, Kristina, 2005: Diskursanalys. I: Bergström, Göran & Boréus, Kristina (red), 2005: *Textens mening och makt. Metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys*. Lund: Studentlitteratur. S. 305–362.
- Boréus, Kristina & Bergström, Göran, 2005: Argumentationsanalys. I: Bergström, Göran & Boréus, Kristina (red), 2005: *Textens mening och makt. Metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys*. Lund: Studentlitteratur. S. 89–148.
- Bok.nu. Bokrecension: Kajsas Värld av Kajsa Ingemarsson. <[http://www.bok.nu/Kajsa\\_Ingemarsson/Kajsas\\_varld](http://www.bok.nu/Kajsa_Ingemarsson/Kajsas_varld)> Läst 12.1.2010.
- CALD, *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. 2008. Third Edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cassirer, Peter, 1986: *Stilistik & Stilanalys*. Stockholm: Biblioteksförlaget.
- Davidsson, Susanne: Ett retoriskt perspektiv på pratshow. Bearbetning av Maria Karlberg. I: Karlberg, Maria & Mral, Brigitte, 1998: *Heder och påverkan. Att analysera modern retorik*. Stockholm: Natur och kultur. S. 142–150
- Expressen. Krönikörpresentation: Cecilia Hagen. <<http://www.expressen.se/kronikor/ceciliahagen>> Läst 12.1.2010.
- Fernberg, Magnus, 2004: *Kåseristil*. Göteborgsstudier i nordisk språkvetenskap 1. Göteborg: Institutionen för svenska språket, Göteborgs universitet.
- Författarpresentation: Kajsa Ingemarsson. <[www.kajsaingemarsson.se/index\\_forf.html](http://www.kajsaingemarsson.se/index_forf.html)> Läst 12.1.2010.
- Författarpresentation: Mark Levensgood. <[www.marklevengood.se](http://www.marklevengood.se)> Läst 12.1.2010.
- Gruner, Charles R., 2000: *The Game of Humor: A Comprehensive Theory of Why We Laugh*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Hellquist, Elof, 1966 (1948). *Svensk etymologisk ordbok*. Band 1. Lund: Gleerup.
- Hellspong, Lennart, 2001: *Metoder för brukstextanalys*. Lund: Studentlitteratur.
- Hänninen, Ville, 2009: Rakkaudesta suomen kieleen. I: *Kirjain 2009*:5. S. 100–102.
- Josephson, Olle, 2009: Olles stil, krönikor. I: *Språktidningen 2009*:4. S. 58–59.
- Karlberg, Maria & Mral, Brigitte, 1998: *Heder och påverkan. Att analysera modern retorik*. Stockholm: Natur och kultur.

- Larjavaara, Matti, 2007: *Pragmasemantiikka*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Lemke, Jay L, 1995: *Textual Politics: Discourse and Social Dynamics*. London.
- Liedman, Sven-Eric (red. tills. med Ingemar Nilsson), 1989: *Om ideologi och ideologianalys*. 2. uppl. Göteborg: Arachne.
- Manninen, Kirsti, 1987: *Ollista Bisquitiin. Ylioppilaslehden pakinat 1913–1968*. Helsinki: Otava.
- Montgomery, Martin; Durant, Alan; Fabb, Nigel; Furniss, Tom and Mills, Sara, 2007 (1992): *Ways of reading. Advanced reading skills for students of English literature*. Third Edition. London: Routledge.
- Muecke, D. C., 1970: *Irony and the Ironic*. London: Methuen.
- Nash, Walter, 1985: *The Language of Humour. Style and technique in comic discourse*. London: Longham.
- Nordstedts Förlag. Författarpresentation: Herman Lindqvist. <[www.nordstedts.se/forfattare](http://www.nordstedts.se/forfattare)> Läst 11.4.2005.
- SO, *Svensk ordbok utgiven av Svenska Akademien*. 2009. 1 uppl. Stockholm: Svenska Akademien och Nordstedts.
- Olsson, Kajsa, 2004: En genre på utdöende? I: Journalistförbundets tidning Journalisten.se. <[http://www.journalisten.se/kronika.aspx?article\\_id=7075](http://www.journalisten.se/kronika.aspx?article_id=7075)> (2.6.2004.) Läst 6.9.2005.
- Rahtu, Toini, 2006; *Sekä että. Ironia koherenssina ja inkoherenssina*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- SAOB. *Svenska Akademiens ordbok*. 1964 (1939). Band 15. Stockholm: Nordstedts.
- Sigrell, Anders, 2001: *Att övertyga mellan raderna*. Åstorp: Rhetor.
- Sjövik, Maria, 2009: Minne menet, pakina? I: *Kirjain 2009*:5. S. 92–97.
- Skugge, Linda, 2005: Så blir du en förbannat bra krönikör. (28.10.2005.) <<http://lindaskugge.se/cldoc/arkivet/publicerat/709.htm>> Läst 14.10.2009
- Sundelin, Anders, 1992: *Konsten att berätta en historia*. Stockholm: Ordfront.
- Svanlund, Jan, 1996: Varats olidliga lighthet. I: *Språket lever! Festskrift till Margareta Westman den 27 mars 1996. Skrifter utgivna av Svenska Språknämnden 80*. Stockholm: Nordstedts.
- Unge, Ingemar, 1999: *Skriva kåseri*. Stockholm: Ordfront.
- Valentine, Catherine G., 1994: Female Bodily Perfection and the Divided Self. I: Callaghan, Catherine A. (red), 1994: *Ideals of Feminine Beauty. Philosophical, Social and Cultural Dimensions*. Westport: Greenwood Press.
- Wikipedia. Den fria encyklopedin. Kajsa Ingemarsson. <[http://sv.wikipedia.org/wiki/Kajsa\\_Ingemarsson](http://sv.wikipedia.org/wiki/Kajsa_Ingemarsson)> Läst 12.1.2010.

### Muntliga källor

- Levengood, Mark, 2007. En föreläsning på bokmässan i Helsingfors den 27 oktober.
- Lindqvist, Herman, 2005. Konsten att berätta. En föreläsning på bokmässan i Helsingfors den 28 oktober.

## **Material**

Ingemarsson, Kajsa, 2006: *Kajsas värld*. Stockholm: Forum.

Levengood, Mark, 2006: *Sucka mitt hjärta men brist dock ej*. Stockholm: Pirat.

Lindqvist, Herman, 2002: *Tacka katten för det*. Stockholm: Nordstedts.

Neiglick, Christina & Hagen, Cecilia (red.), 1999: *Tantvarning!* Stockholm: Forum.

## Bilaga

### TANTVARNING ÄR NÄR DU KÖPER SLOGGITROSOR TILL EXTRAPRIS, TRE FÖR TVÅ.

Jag bara undrar: har någonsin i världshistorien ett bättre plagg blivit uppfunnet än den vita bomullstrosan från Sloggi?

De morgnar jag vaknar och det inte finns ett enda sådant par i min underklädeslåda, då hela min omfattande kollektion Sloggitrosor ligger i tvättkorgen, de morgnarna är inte nådiga. Då får jag i värsta fall ta till ett par av de där stela, hårda, alltid lite för trånga spetsrosorna i något blankt syntetmaterial som också finns i den lådan. Och som jag köpt i något ögonblick av övermod.

Köper jag en behå, så köper jag oftast ett par matchande små trosor till, ifall ni vill veta. Och även om behåen är uthärdlig, så visar sig trosorna aldrig vara det. De ser söta ut i handen, de ser inte kloka ut på mig. Och så skaver de.

Tacka vet jag Sloggi, luftiga, mjuka, smakfulla. Finnes även med liten flärdfull spetsdekor. Jag kan inte för mitt liv begripa varför dessa små glädjeämnen fallit i vanrykte. Och det ämnar jag sätta mig över.

Gives det ett extraerbjudande – tag tre, betala för två – så tvekar jag inte. Jag slår till. Och bär min tantvarning med högburet huvud.

Jag antar att det också är tantvarning på att aldrig köpa trånga, spetsiga skor med stilettklack. Jag skulle inte drömma om att ta på mig skor av den typen längre. Det vore en omöjlighet.

Som ung vinglade jag ständigt runt i spetsiga pumps med sjucentimetersklackar, men mina fötter måste ha varit annorlunda på den tiden. Jag tror att de med åren flutit ut. Jag är nästan säker på att ens fötter blir en storlek större per graviditet.

Själv hade jag storlek 38 innan jag blev mamma och har sen dess pendlat mellan 39 och 40. Jag hade 40 länge, men nu är det mer åt 39 till och då kan jag komma på mig själv med att undra om det är så att man som åldrande inte bara krymper i längd utan även om fot?

Platta skor är det bästa jag vet, och i princip det enda jag vet. Jag har ett par finskor med bastant klack om kanske tre fyra centimeter. Men det ska mycket till för att jag ska ta på mig dem.

Jo, jag klär mig bekvämt numera. Det skulle inte falla mig in att lida pin för att vara fin. Och små åtsittande liv som lämnar magen bar, det är det förstås inte ens till att tänka på. Gärna något löst hängande som döljer mage och rumpa.

Skönt men snyggt, det är ett krav från min sida. Som ett par Sloggitrosor. Det där kommer alla ni lite yngre också att inse, förr eller senare. Det är bara det att ni är lite långsamma av er.

av Cecilia Hagen (1999:11–13.)

## NYTT ÅR - NYA TAG!

Det ska bli skillnad i år. Ordning i ledet. Nu får det vara nog med usla ursäkter och timtals med soffliggande framför dokusåpor jag inte ens vill se. Det är dags att komma i form! Igen.

En gång i tiden var jag ganska vältränad. Det lever jag på fortfarande. I fantasin. Ett par tre gympapass i veckan, intensiv nivå förstås. Och styrketräning på det. Vilken skön känsla. I fantasin. Som när maken pratar om att han brukar springa maraton. Jodå. En gång. För tjugo år sedan. Det kunde visst ha blivit två gånger, men andra gången blev han tydligen förkyld. Stackarn.

Det bästa med att vara vältränad var nog att känna sig så där full av ork, som om ingenting kunde stoppa mig.

Nu kan vad som helst stoppa mig. Framför allt från att gå och träna. Det är inte det att jag inte gillar det. För det gör jag verkligen (usck, vilken lögn!). Synd bara att det är så svårt att komma iväg.

Men det sista som sägs lämna människan är ju hoppet, så jag köper troget mitt terminskort på Friskis&Svettis. 1 200 spänn, som hittat! Förra terminen blev det 600 kronor per genomfört gympapass. Det är dyrt. Hade jag gått dubbelt så många gånger hade jag varit nere i en kostnad på 300 kronor per pass. Det är fortfarande inte billigt. Hade jag kommit iväg en gång i veckan hade jag inte betalat mer än sextio spänn per pass. Det kan man leva med. Nu är jag inte bara otränad, utan oekonomisk också. Om det är dålig ekonomi att köpa kortet eller att gympa för lite, har jag dock inte bestämt mig för ännu.

Ett tag tänkte jag att det skulle vara motiverande att pröva på något nytt. Gympa är visserligen nyttigt, men inte särskilt utmanande. Så jag försökte mig på lite olika varianter: workout, aerobics, step up, trix... Ledarna brukar börja med att säga att om man inte hänger med, så ska man i alla fall trampa på stället. Visst. Men det blir lite enahanda i femtiofem minuter. Och inte blir man särskilt svettig heller.

Men ibland lossnade det faktiskt. Jag snurrade åt rätt håll, med rätt ben och i rätt takt. Höfterna i mjuk rullning, vänster arm, höger arm ... Då kände jag mig som en riktig drottning. Dancing queen. I alla fall tills jag fick syn på en spegel.

Tänk att man kan bli så generad av att se sig själv.

Lasse berättade att när han och ett gäng tyskar skulle lära sig dansa salsa under en språkkurs i Costa Rica så stod lokalbefolkningen runt omkring och skrattade åt *los alces blancos* – de vita älgarna. Jo tack, det är jag det. På trixgympa.

För att döva mitt dåliga samvete över det oanvända Friskiskortet, så tänker jag att all träning kanske inte måste ske i organiserad form. Jag rör mig ju faktiskt en hel del i vardagen.

Hahaha. Jag är författare – förstå hur lite man rör sig då!

Men barnen då, tänker jag desperat vidare. Vi går ju till parken nästan varje dag. Ja, det är sant. Och visst leks det, massor till och med – kurragömma, kull, tafatt ... men inte av

mig. Min roll i parken brukar vara att stå blickstill, blåfrusen och tjata om att vi ska gå hem.

Men någonting, *någonting*, gör jag väl ändå för att hålla mig i form?

Jo, faktiskt. Mina Acne-jeans. Mina nya, snygga Acne-jeans som är så tajta att jag inte kan röra mig i dem utan att få träningsvärk. Det är som att jogga med hantlar (tror jag, har aldrig provat). Det är liksom ett inbyggt motstånd i dem. Functional clothing. Dubbla funktioner, som de där trosorna med vitaminer.

En tanke slår mig: Kanske skulle jag skippa Friskiskortet i år? Lägga pengarna på något annat istället. Något meningsfullt. Jag menar, 1 200 spänn. Det räcker ju faktiskt till ett par extra jeans!

av Kajsa Ingemarsson (2006:25–27.)

**V**i har skaffat ett litet sommarställe i skärgården, och en liten båt.

Och när vi åker till båtbyggen för att tanka vår lilla motor, då står en massa skärgårdsbor där för att se hur vi förtöjer, och så faller de olika mustiga kommenterar. Skärgården är verkligen fylld av original. Alltid lika skönt att få komma tillbaka till stan igen.

Fast det är så vackert på vårt sommarställe.

Buskar och vatten och rosor och rådjur som skuttar fram. Tittar man noga efter så ser man någon som skuttar efter och skriker. Det är min man. Han hatar rådjuren. För de äter upp alla våra rosor.

Vi har köpt en massa dyra rosor med vackra namn. De heter Polstjärnan och Morning Dew och Glory Silvia.

Och alla ser de likadana ut. En brun pinne med taggar. Inte ett blad, inte en blomma.

Vi har slutat ta bort de där små etiketterna med rosornas namn som kommer med när man köper dem. Då kan vi gå runt i trädgården och läsa vad det borde vara för blommor på dem.

Vi frågar inte längre hur Runar kunde skjuta rådjuren från sitt sovrumsfönster.

Vi frågar vilken kaliber det var på patronerna.

När vi firade vår 10-årsdag fick vi ett litet äppelträd av våra vänner, det var väl en vacker gest?

Det heter Cox Pomona

Det står bredvid de bruna pinnarna som är våra rosor. Äppelträdet, det är nu en brun käpp, och fäst vid käppen är fortfarande den vackra versen om kärlek som blommor. Det är bra att kärleken blommor, för Cox Pomona gör det inte. På TV går en dramaserie som hette "Längtans Blå Blomma". Om de någon gång gör en serie om vårt liv så får den heta "Kärlekens bruna käpp"!

Jag köpte ett medel som skall hålla rådjuren borta, det heter Blodmjöl och meningen är att rådjuren skall avsky lukten och istället gå till grannens trädgård och äta upp hans blommor.

Blodmjöl fungerar ungefär som Aromat. Rådjuren står på kö i buskarna i otålig väntan på att vi skall gå, så att de kan slicka i sig Blodmjöl som förrätt innan de äter upp resten av trädgården.

Jonas säger att de här inte är några vanliga rådjur, utan vampyrådjur från helvetet. Jag vet inte om det är sant.

Han säger att när han är ensam på landet, då rafsar rådjuren på rutan med sina klor och står där och visar tänderna på ett hotfullt sätt, och så försöker de lura ut honom genom att säga att de skall visa något roligt. Tur att han är smart, så han inte går på det.

Som tack lämnar rådjuren efter sig fästingar, små små blodlöss. De biter sig fast och suger en torr.



Röda Korsets Blodbuss har slutat komma till Vindö, för där finns inget mera blod att hämta.

För några år sedan, när det stod så mycket om borrelia i tidningen, då fick jag faktiskt borrelia. Det kändes rätt spännande, att jag fick det som tidningarna skrev om. Man var liksom med i svängen.

Det gick inte många dagar förrän en journalist ringde och frågade om jag ville ge borrelia ett ansikte. Det ville jag inte. Jag sade till journalisten att om han sökte någon som vill ge den maskulina sexbomben ett ansikte så fick han gärna ringa på nytt, men någon lust att ge blodlusen ett ansikte hade jag faktiskt inte.

På natten, när det är tyst, kan man höra de små fästingarna rulla runt på golvet och skratta, stinna och trinda av blod, de spelar kula med sig själva och skrattar så de kiknar, och ute i trädgården rasslar vinden i de torra pinnarna som en gång var våra rosor medan kärlekens bruna käpp vajar i nattbrisen.

Det är ännu en sommar i Sverige.

av Mark Levensgood (2006:40–44.)

## SOM EN TJUV OM NATTEN

Anna är en kvinna med civilkurage. Hon är både maka och mor och en person som alltid ansett att man ska lägga sig i, aldrig låta ondskan segra. Hon är den som självklart griper in mot mobbare och skäller ut slynglar som röker och spottar i tunnelbanan. Hon är en samhällets stöttepelare, en kvinna man kan lita på.

Mycket mycket sent en natt vaknade hon till, gick upp ur sängen, drack lite vatten och tittade ut på Hornsgatan. Då såg hon hur en skum figur rörde sig på loftgången i huset mitt emot. Han hade keps med skärmen vriden bakåt och lång rock på sig. Uppenbarligen höll han på att mickla med dörren till en lägenhet. Han klarade tydligen inte det låset, utan gick till nästa dörr och försökte där. Belysningen var dålig – då och då kunde Anna se mannen riktigt bra, men så var han försvunnen i skuggorna igen. Systematiskt undersökte han dörr efter dörr!

Anna kastade sig på telefonen och ringde polisen. ”Om ni kommer nu kan ni gripa en tjuv på bar gärning”, viskade hon med darrande stämma. Hon viskade dels för att hon var så tagen av stundens spänning, dels för att hon inte ville väcka man och barn. Här gällde det att handla snabbt.

För en gångs skull fanns det poliser i närheten och inom några minuter gled en bil upp på Hornsgatan. Två konstaplar sprang ut och tog sig upp till loftgången från var sin sida. Anna såg hur mannen kommit ner några våningar och hon såg hur poliserna kom ut på loftgången ovanför mannen med kepsen, som inte anade någonting utan bara fortsatte att mickla med lägenhetsdörrarna.

Spänningen var gastkramande. Men så var mannen helt försvunnen! Anna lutade sig ut och försökte se vart han tog vägen. Poliserna fortsatte att ta sig från loftgång till loftgång.

Då såg hon plötsligt en man komma ut på trottoaren. Med snabba steg gick han över gatan till nästa hus. Han höll något i handen och drog en liten kärra efter sig. Han hade lång rock och en keps misstänkt likt mannen på loftgången. Det var tidningsbudet.

Anna såg hur poliserna kommit ner till sista loftgången samtidigt som tidningsbudet baxade in sin vagn i trapphuset i fastigheten intill.

Anna erkänner nu att hennes första impuls i det ögonblicket var att kasta sig under sängen och aldrig visa sig mer.

Men, hon var ju Anna, samhällets stöttepelare, så hon öppnade fönstret och ropade tvärs över Hornsgatan. Klockan var halv fyra på morgonen “*Polisen!* Det var jag som ringde. Ring mig så ska jag förklara!” Och så ropade hon numret också.

Nu vaknade hennes man. Och barnen. Alla kom springande.

Polisen ringde. Det var inte roligt.

Den natten lyste det länge hemma hos Anna, men hon anser ändå att man *ska* lägga sig i.

av Herman Lindqvist (2002:71–73.)