

LUND UNIVERSITY

Efter Tegnér

Experiment med tradition

Sjödin, Alfred; Svensson, Jimmie

DOI:
10.32882/kriterium.13

2018

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Sjödin, A., & Svensson, J. (Red.) (2018). *Efter Tegnér: Experiment med tradition*. (Absalon. Skrifter i litteraturvetenskap utgivna vid Språk- och litteraturcentrum i Lund; Vol. 35). https://doi.org/10.32882/kriterium.13

Total number of authors:
2

Creative Commons License:
CC BY-NC-ND

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Download date: 02. Nov. 2026

Efter Tegnér

EXPERIMENT MED TRADITIONEN

ALFRED SJÖDIN & JIMMIE SVENSSON (RED.)

EFTER TEGNÉR

Tryckt med bidrag från
Längmanska kulturfonden
Louise Vinges fond



Denna bok är utgiven inom Kriterium, ett konsortium som sakkunniggranskar svensk vetenskaplig litteratur. Det innebär att minst två externa och oberoende sakkunniga har granskat manus och att Kriterium därefter godkänt boken för publicering. Kriterium drivs på initiativ av svenska lärosäten och har som mål att värna den vetenskapliga bokens ställning och stärka dess position i förhållande till andra vetenskapliga publiceringsformer. Samtliga böcker utgivna inom Kriterium finns tillgängliga open access via www.kriterium.se.

Absalon 35
Språk- och litteraturcentrum:
avdelningen för litteraturvetenskap
Redaktör för skriftserien: Eva Haettner Aurelius

© författarna för respektive text 2018
Grafisk form: Clara Wendel
Tryck: Media-Tryck, Lunds universitet, 2018
ISBN 978-91-88899-07-1 (tryck)
ISBN 978-91-88899-08-8 (epdf)
ISSN 1102-5522
ISSN 2002-2131 Kriterium (Online)
DOI https://doi.org/10.32882/kriterium.13

Efter Tegnér

EXPERIMENT MED TRADITIONEN

ALFRED SJÖDIN & JIMMIE SVENSSON (RED.)

Innehåll

ALFRED SJÖDIN
Efter Tegnér – en inledning 7

Offentligheten och traditionen

ALFRED SJÖDIN
Brev från de döda. 21
Tegnérs mediekritiska heroid

ANNA HULTMAN
Oskyldiga hyllningar och oanständiga förslag. 45
Tegnérs ekivoka diktning sedd i ljuset av hans diktande till damer

Poeten Tegnér – tematiska och formella mönster

PETER HENNING
Tegnérs cirklar 85

JIMMIE SVENSSON
”Att kunna omvexla versformen efter det särskilta innehållet”. 109
Om versifikatorisk ikonicitet i *Frithiofs Saga*

Eftervärldens Tegnér

KENNETH LINDEGREN
Tegnér i skaparögonblicket. 143
Gestaltningar av sambandet mellan liv och verk

EVELINA STENBECK
Värdeförhandling och poetiskt återbruk av Tegnérs dikt 179
”Det Eviga”

RIKARD SCHÖNSTRÖM
Tegnér och Lund 203

Källförteckning 211

Bilaga I. ”Georg Adlesparres skugga till det svenska folket” 222

Bilaga II. Versformerna i *Frithiofs Saga* 226

Bilaga III. ”Den Döde” 235

Bilaga IV. ”Det Eviga” 237

Medverkande 239

ALFRED SJÖDIN

Efter Tegnér – en inledning

Under åren 2016–2018 firar Lunds universitet 350 år. Hade någon för hundra år sedan blickat fram mot detta jubileum skulle denne utan tvekan tänkt sig en framskjuten roll åt Esaias Tegnér i stadens och universitetets minne. Att så nu inte har blivit fallet har säkerligen att göra med vilka hjältar det offentliga Sverige väljer att lyfta fram rent generellt. Den typ av minneskultur som resulterade i Carl Gustaf Qvarnströms staty från 1849, vilken kan beskådas vid AF-borgen, är mer eller mindre utdöd. Stora författarskap kan visserligen överleva denna typ av förfadersdyrkan, men då krävs det att deras texter klarar övergången mellan olika dominerande moden och litterära synsätt – ute i samhället såväl som inom universitetet. Och i detta avseende tycks fallet Tegnér något egenartat.

Vi kan mycket väl att ha göra med den typ av författarskap som segrat ihjäl sig. Tegnér kom snart att gälla som den största svenska poeten, och *Frithiofs Saga* kom att ses som Sveriges främsta bidrag till världslitteraturen. När den första internationella tidskriften för komparativ litteratur 1877 startades av Hugo Meltzl, upptogs svenska som ett av de tio språk som artiklar kunde författas på. Detta med motiveringen att den svenska litteraturen nått ”klassisk” status genom Esaias Tegnér.[1] I Sverige sågs Tegnér inte bara som en stor poet, utan

1 Se utgivarnas not till Hugo Meltzl de Lomnitz, ”Present Tasks of Comparative Literature” i Hans-Joachim Schulz & Phillip H. Rein, *Comparative Literature: The Early Years* (Chapel Hill 1973), s. 62/s. 230.

som en representant för den svenska kulturen i dess högsta potens. ”I Tegnér äro det svenska folkets bästa tankar och minnen representerade” heter det i en minnestext publicerad i *Ord och bild* 1896; ”Han har gjutit våra förtjänster i ädlare form, än vi äro vana att se dem; han har å andra sidan adlat till och med våra fel.”[2] Liknande ord är inte svåra att hitta. På så vis kan nästan ”Tegnér” sägas ha lämnat textens värld för att bli en obestämd, närmast ideell entitet i kulturen, med en påverkan på långt fler än den läsande allmänheten.

I delat författarskap med Erik Gustaf Geijer hade Tegnér skapat idén om det svenska, så som det en gång uppfattades. Geijer gestaltade svenskarnas historia, och gav uttryck åt deras karaktär i några dikter, men det mest inflytelserika monumentet bestod utan tvekan i *Frithiofs Saga*, väl den skapelse som kommit närmast att utgöra ett svenskt nationalepos. ”Den ena halvan av befolkningen/ Blev Frithiof, och den andra Ingeborg” skrev Göran Palm då han i sin *Vintersaga* sneglade tillbaka på Tegnér.[3] Vikingaromantiken hängde kvar en bit in på 1900-talet men kom med modernismens genombrott att förpassas till historien. Samtidigt kan man hävda att många av de centrala värden som man läste in i det förflutna uppvisar kontinuitet med de föreställningar om individuell autonomi och allas lika värde som man idag börjat tala om som *svenska värderingar*. Och kanske gör vi oss själva en otjänst genom att uteslutande grunda vår självförståelse på socialreformatoriska idéer utan att undersöka den bakgrund som gjorde just Sverige så mottagligt för dem. En sådan modernistisk inställning kan förklara något av ambivalensen inför kulturpersonligheten Tegnér, denna symbol vi inte längre behöver. Samtidigt har man med detta antytt något av det som finns att vinna på att besöka hans författarskap igen. När globaliseringen möter motstånd tvingas

2 J.J. Albert Ehrensvärd, ”Esaias Tegnér. Några drag af hans lif och personlighet”, *Ord och bild* 1896, 529–538, s. 530.

3 Göran Palm, *Vintersagan Sverige. En läsebok i fyra delar* (Stockholm 2016), s. 296. Stycket om Tegnér ingår i verkets andra del, *Tillbaka till naturen*, från 1989.

tänkare av alla kulörer att konfrontera frågan om den nationella identiteten – dess begränsningar och möjligheter, hur den formats och hur den eventuellt kan omtolkas.

Helt bortsett från denna berättelse om Sverige och de hjältar det väljer att hylla eller glömma, finns Tegnérs texter kvar, med åren alltmer komplett tillgängliga genom Tegnérsamfundets utgivning. Och en textsamlings plats i kanon följer inte helt namnets framgång i offentligheten. Skilda institutioner har sina egna kriterier och regler, eller i varje fall olika utvecklingsrytmer. Litteraturen och de litteraturbevarande institutionerna lyckas ju ofta behålla något av den gamla tiden och rädda den in i det nya, där dess funktion som förmedlare av värden blir allt mer indirekt. Detta kräver dock att man är uppfinningsrik i att hitta nya vinklar på texterna som gör dem relevanta på nytt, om man inte vill söka sin tillflykt till den absolut sista instansen: formen, det estetiska värdet (vilket inte att förakta i sig, men ack så tyst det talar!). I så fall måste också svaret på frågan om Tegnérs ställning vara att söka i förändringar i den litteraturvetenskapliga institutionen, de teorier och de modeller för läsning den vidarebefordrat.

När den kontinentala litteraturteorin under 1980-talet fick sitt svenska genombrott kom den att resultera i spännande nytolkningar av de romantiska författarskapen. Intresset för den romantiska ironin, problematiken kring symbol och allegori, fragmentet, subjektsmetafysiken – allt detta ledde till ett uppsving för romantiken, men till priset av en viss ensidighet i bilden av den. Det var inte så mycket den romantiska epoken som helhet som intresserade. Hedersplatsen tillkom dess mer filosofiskt spekulativa sida, bäst representerad av Jenaromantiken, vilken kunde betraktas som det första avantgardet och som den teoretiska grundläggningen av den moderna litteraturen.[4] Dekonstruktiva tolkningsmodeller, baserade på motsättningen

4 Nummer 23/24 (1982) av tidskriften *Kris* kan betraktas som en tidig signal om detta intresse. Här fanns en översättning av Maurice Blanchots essä om ”Athenäum”, Horace Endahls syn på Schlegels ironiska litteraturhistorieskrivning och texter om Stagnelius och Atterbom av Anders Olsson och Roland Lysell.

mellan diktens språkliga gestalt och dess försök att säga någonting, gav prioritet åt de poeter som mest radikalt försökt befria sig från den äldre retoriken – och misslyckats på det mest intressanta sättet. Dessa internationella strömningar kom på sikt att påverka den svenska romantikens kanon. Det demoniska och ironiska hos Almqvist, metafysiken hos Stagnelius eller den teoretiska medvetenheten hos Atterbom, gjorde dem till lämpliga kandidater för den moderna litteraturens begynnelse på svensk mark.

I jämförelse tycktes Tegnér kanske alltför belastad av provinsiell vikingaromantik, kanske tycktes han stå för ett mer osofistikerat och mindre sökande förhållningssätt till det poetiska skapandet, den ”ytlighet” som redan hans samtid förebrådde honom.[5] Horace Engdahl fann visserligen ett sätt att göra rättvisa åt Tegnérs egenart i sin inflytelserika avhandling *Den romantiska texten*,[6] men man kan konstatera att för denna generation av forskare och kritiker har snarare Stagnelius utgjort den stora romantiska svenska poeten,[7] och att både Atterboms och Almqvists texter lämpat sig bättre för en undersökning av problematiken kring romantiken och retoriken.[8] Den risk man kan ana är naturligtvis att den svenska romantikens kanon alltmer kommer att definieras av denna treklöver.

Det är på så vis mer än Tegnérs värde på den litterära börsen som står på spel. När endast de teoretiskt mest medvetna eller formmäs-

---

5 Se t.ex. Lorenzo Hammarsköld, *Svenska vitterheten. Historiskt-kritiska anteckningar*, 2:a uppl. rev. av P.A. Sondén (Stockholm 1833), s. 510–514.

6 Horace Engdahl, *Den romantiska texten* (Stockholm 1986), s. 217–263.

7 Roland Lysell, *Erik Johan Stagnelius: det absoluta begäret och själens historia* (Stockholm/Stehag 1993); Anders Olsson och Mona Vincent ”Att läsa Stagnelius idag”, *Vår lösen* vol. 86 (1995), s. 29–35; Anders Olsson, *Vad är en suck?: en essä om Erik Johan Stagnelius* (Stockholm 2013).

8 Se Otto Fischer, *Tecknets tragedi. Symbol och allegori i Atterboms Lycksalighetens ö* (Uppsala 1998); Jon Viklund, *Ett vidunder i sitt sekel: retoriska studier i C.J.L. Almqvists kritiska prosa 1815–1851* (Hedemora 2004). Tegnérsamfundets volym *Tegnér och retoriken*, red. Louise Vinge (Lund 2006), har en mer handfast inriktning på Tegnér och talekonsten.

sigt avancerade av romantikerna räknas till den riktiga romantiken, uppstår frågan om vad man ska göra med de poeter som inte passar in. ”Romantiken” riskerar att förlorar sin komplexitet som historisk period, präglad av interna splittringar och konstnärlig mångfald, för att istället bli synonymt med den romantiska rörelsen – vars estetiska trossatser till stor del själva tillhandahållit den teoretiska utgångspunkten för utforskandet av de litterära verken. Även senare års historiografiskt medvetna försök att bestämma den svenska romantiken som epok har svårt att finna en plats åt Tegnér.[9] I detta avseende kan hans ställning liknas vid Lord Byrons i den engelska romantiken: i en kuriös omvärdering har den poet som under sin livstid i hög grad tilläts definiera skedet nu kommit att ses som mindre representativ.[10] Sådana skiftande bedömningar är inte i sig underliga. Men man bör vara medveten om skillnaden mellan å ena sidan historiska och estetiska realiteter, å andra sidan det metaspråk som används för att definiera epoken (och som i högre eller lägre grad sammanfaller med det hos rörelsens företrädare).

Vad gäller den svenska romantiken finns det några faktorer som gör detta problem särskilt viktigt att uppmärksamma. För det första att övergången från den gustavianska tidens toppstyrda offentlighet till det nya skede som börjar 1809, med tryckfrihetslagen, innebär en intensifierad kamp på det litterära fältet. Litteraturen förlorar sin koppling till auktoriserande icke-litterära institutioner och måste i högre grad definiera och legitimera sig själv. Manifest och kritiska utläggningar blir vapen i denna strid, och de begrepp som används riskerar att essentialiseras snarare än att ses som strategiska. För det

9 Roland Lysell, ”Linjer i svensk romantik” i Gunilla Hermansson & Mads Nygaard Folkmann (red.), *Ett möte. Svensk och dansk romantik i ny dialog* (Göteborg 2008), s. 191–211.

10 Om Byrons position och dess konsekvenser för definitionen av romantiken, se Jerome McGanns *The Romantic Ideology* och ”Rethinking Romanticism” i hans *Byron and Romanticism*, red. James Soderholm (Cambridge, 2002), s. 236–255.

andra bör det påpekas att idén om en ny tid inte var något självklart utan ett synsätt som tongivande romantiker aktivt drev igenom – den egna epokens unika ställning var beroende av en särskild konstruktion av det förflutna, såväl i sina konkreta indelningar som i själva uppfattningen att historien präglas av en sådan dynamik.[11] Tegnérs grundläggande ambivalens inför centrala romantiska trossatser, hans blandning av distans och närmande till den mer radikala romantiken hos Atterbom, hans skiftande men oftast oortodoxa politiska ställningstaganden, tendensen att fatta dikten som offentligt tal snarare än förinnerligad monolog – allt detta gör honom helt nödvändig om vi vill behålla en dynamisk uppfattning om den svenska romantiken som en historisk epok snarare än begreppsligt definierad rörelse. För att ta det litterärt mest iögonfallande exemplet, kan man peka på hur annorlunda relationen mellan den gustavianska tiden och romantiken ter sig om man tar Tegnérs diktning som utgångspunkt. I fallet Tegnér har vi att göra med en öppen anslutning till det föregående skedets ideal; en klassicism som närmast tycks påkommen för att dölja att tiderna faktiskt förändrats och som kan belysa de inslag av historisk kontinuitet som är mer indirekta och dolda hos Atterbom eller Stagnelius.

Om vi väger samman de två faktorer som hittills uppehållit oss – Tegnérs grundläggande roll i skapandet av uppfattningen om det svenska och hans oumbärliga roll för förståelsen av svensk romantik – tycks det alltså finnas rätt goda argument för att inte tappa Tegnér ur sikte. Det vore visserligen felaktigt att säga att forskningen om Tegnér helt avstannat sedan 1980-talet. Tegnérsamfundet har fortsatt sin gärning med att ge ut hans texter i tillförlitliga utgåvor, och dess årliga tryckta föredrag har inneburit en möjlighet för aktuella författare och forskare att närma sig den gamle nationalskalden. Vi har också fått belysningar av andra sidor av Tegnérs författarskap sedan dess. Senast har Christina Svensson behandlat Tegnérs sinnessjuk-

11 Louise Vinge, *Morgonrodnadens stridsmän: Epokbildningen som motiv i svensk romantik 1807–1821* (Lund, 1978).

dom och sjukdomspoesi ur ett kritiskt medicinhistoriskt perspektiv.[12] Samtidigt kan man lätt få intrycket att Tegnér inte längre utgör en av de författare som uppfattas som allmänna angelägenheter för litteraturvetare, och att hans texter därför sällan undersöks utifrån aktuella teoretiska perspektiv och forskningsintressen. Det är för att i någon mån råda bot på detta förhållande som vi samlat litteraturvetare från institutionen i Lund, samtliga inom några års avstånd före eller efter disputation, och försökt se vad Tegnér har att ge oss utifrån våra forskningsintressen.

Den antologi som här presenteras kan i denna mening ses som ett experiment med traditionen. Tegnérforskning var länge en självklar specialitet i Lund, med stora namn som Fredrik Böök och Algot Werin, och att låta en ny generation forskare närma sig Tegnér kan ge intressanta perspektiv på såväl föremålet själv som på litteraturvetenskapens förändring. Därtill kommer en generationsskillnad som inte bara har med litteraturvetenskapen att göra. De flesta som tidigare skrivit om Tegnér har vuxit upp under en tid då hans närvaro i den allmänna kulturen, och kanske i synnerhet hans plats i skolans svenskämne, var mer självklara. Även då man ironiskt citerat hans dikter eller känt behov av att ta avstånd från dem har det varit en form av tribut och ett vittnesmål om hans ställning. Det nutida förhållandet till Tegnér kan närmast beskrivas som post-kanoniskt, kanske rentav post-litterärt. Fredrik Bööks överdrift om *Frithiofs Saga* var år 1921 åtminstone möjlig: ”Långt ner i småborgerliga samhällslager, ja hos bönderna, har det funnits män och kvinnor, som kunde sjunga eller läsa upp strof efter strof. […] Det finns knappast något faktum som i högre grad stämplar oss som ett kulturfolk”.[13] Det är idag inte bara absurt att tänka sig något liknande i fallet Tegnér, det är överhuvudtaget svårt att tänka sig att litteratur (till skillnad från film eller musik) skulle kunna nå detta slags popularitet. Tegnérs för-

12 Christina Svensson, *Diktaren på dårhuset: om Esaias Tegnérs sjukdom och hans sjukdomsdiktning* (Möklinta, 2012).

13 Fredrik Böök, ”Randanteckningar till Frithiofs saga”, *SvD* 5/12 1921, s. 9.

fattarskap har uteslutande blivit en angelägenhet för litteraturvetare, och då med en ställning som drastiskt inskränkts i relation till den pluralisering som ämnet genomgått de senaste decennierna. Även om man kan beklaga avsaknaden av utomakademisk resonans hos studieobjektet, kan samma situation ge oss möjlighet att närma oss det med friska ögon.

Detta har varit vår utgångspunkt då vi satt samman denna antologi med nya uppsatser om Esaias Tegnér, hans dikter och deras mottagande av senare epoker. Vi som bidrar är inte specialister på Tegnérs författarskap, och med något undantag heller inte på romantiken som epok. Snarare har vi velat hitta en väg till Tegnér via andra forskningsintressen: kopplingen mellan poesi och politik, 1700-talsstudier, metrik, den litterära gestaltningen av erotik eller undersökningar av fiktiva gestalter. Den institutionella basen för detta projekt står att finna i det interdisciplinära seminarium för poesi och poetik som sedan 2011 ägt rum på Språk- och litteraturcentrum. Genom åren har där alla tänkbara aspekter på poesi stötts och blötts tillsammans med forskare från angränsande discipliner, liksom med praktiserande poeter. Denna verksamhet får sin logiska fortsättning i denna antologi, där vi testar våra synsätt på ett material som länge gällde som själva inbegreppet av svensk poesi.

Antologins första del, ”Offentligheten och traditionen” placerar in Tegnér i ett sammanhang där den litterära traditionen och dess institutioner omvandlas. I ”Brev från de döda” undersöker Alfred Sjödin det taktiska bruket av 1700-talsgenrer i Tegnérs diktning. I en formhistorisk genomlysning av ”Georg Adlersparres skugga till svenska folket” visar han hur dikten kan ses som en intervention i 1830-talets medielandskap. Tegnérs skräckslagna reaktion på framväxten av en modern press och liberal opinionsbildning tar sig hos honom uttryck i försöket att rehabilitera en diktform som under tidigare skeden utgjort ett sätt att ge röst åt auktoriteten. Anna Hultmans bidrag har likaledes en inriktning på genre, och belyser en sällan uppmärksammad del av Tegnérs produktion: hans erotiska diktning sedd i relation till de många smådikter som riktades till damer i hans omgivning.

Det rör sig om en produktion som skiljer sig från Tegnérs övriga vad gäller mottagare och materiell form, då den inte alltid trycktes utan cirkulerade i handskrifter och baserades på särskilda umgängesformer. Sammantaget kan denna genrekonstruktion – ”damdiktningen” – sätta i relief många av de andra centrala delarna i Tegnérs produktion, genom att visa på en annan uppdelning mellan privat och offentligt.

Nästa avdelning, ”Poeten Tegnér – tematiska och formella mönster”, erbjuder granskningar av Tegnérs dikter utifrån såväl dess strukturerande tematik som dess versifikatoriska form. Peter Henning ger sig i kast med bilden av den ”kluvne” diktaren som ofta framhållits av forskningen, och som tolkats som både som ett poetiskt drag (polaritet mellan motsatser) och ett personligt-psykologiskt faktum (Tegnérs bipolaritet). Henning menar att denna klyvnad mellan motsatser inte ska förstås som något absolut, utan snarare som en yttring av ett tänkande som tar cirkelformens skilda figurer (cykeln, återkomsten, kretsloppet etc.) som utgångspunkt. Samtidigt som detta tema visar sig ha en oväntad kontinuitet hos Tegnér, från ungdomsverken till de sista dikterna, aktualiserar det också en rad beröringspunkter mellan Tegnérs poesi och tankeformer hos antik och romantisk filosofi.

I sin uppsats om versifikation och ikonicitet i *Frithiofs Saga* behandlar Jimmie Svensson det verk som ofta gällt som det versteknisk mest virtuosa i svensk litteratur. Svensson går i dialog med äldre forskning på området och kommenterar och reviderar den med perspektiv från senare års semiotiska och kognitionsvetenskapliga landvinningar. På ett systematiskt sätt beskrivs förhållandet mellan versformen och den mening den kan stå för som olika typer av likhetsrelationer. På spel står grundläggande frågor om det visuella och det auditiva: medan den äldre versforskningen främst var auditivt inriktad (och tillkommen under en tid då poesins muntliga status var starkare) kan den teoretiska utvecklingen i takt med modernismens förändring av poesin sägas ha tillfört en visuell dimension.

Den avslutande delen, ”Eftervärldens Tegnér” betraktar Tegnérs betydelse i ljuset av den viktiga roll han spelat (och fortsätter spe-

la) som samtalspartner för andra skönlitterära författare. I Kenneth Lindegrens bidrag undersöks Tegnérgestalten genom en jämförelse mellan biografisk litteraturforskning om Tegnér och dennes roll som fiktiv gestalt i Stewe Claesons roman *Rönndruvan glöder* (2002). I både den äldre forskningen och i Claesons roman framläggs hypoteser om dikternas genes i diktarens liv, och de åskådliggörande tekniker som används för att gestalta förhållandet är inte helt väsensskilda. Utredningen blir på så sätt en möjlighet att ställa dels en principiell fråga om gränsen mellan fiktionens och den biografiska forskningens framställningar av historiska personer, samtidigt som vi får en aning om skiftningar i synen på Tegnér: från Wilhelm Böttigers officiösa skald till den skröpliga och blott alltför mänskliga gestalten hos Stewe Claeson. Slutligen behandlar Evelina Stenbeck Tegnérs plats i den moderna poesin med utgångspunkt i ”Det eviga”, en dikt som samplats, parodierats och remixats av poeter från Werner Aspenström till Lars Mikael Raatamaa och Ulf Karl Olof Nilsson. Artikeln undersöker på så vis Tegnérs plats i kanon, samtidigt som undersökningen visar på relationen mellan politik och poesi. ”Det evigas” tematik om beständiga värden visar sig vara möjligt att anpassa till nya kontexter och på så vis visa på omförhandlingen av värden i det moderna Sverige. Samtidigt belyses traditionens omvandling till ”material” i samtida poetik.

På olika sätt belyser dessa bidrag Tegnérs komplicerade ställning i litteraturhistorien. De historiska studierna ger oss en flerskiktad bild av Tegnérs plats i sin samtid. Till att börja med blir det tydligt hur Tegnér kan läsas som en 1700-talsskald under förändrade yttre omständigheter: hur han försökte återuppväcka en form av gustaviansk politisk diktning på tvärs mot den förhärskande tidsandan, hur han i sina mer frivola sidor ägnade sig åt en inofficiell form av diktning i handskriftcirkulation som har mer gemensamt med det föregående skedet än med romantiken. Närläsningarna av de tematiska och strukturella mönstren i Tegnérs dikter visar i sin tur på blinda fläckar i den tidiga forskningen, där biografiska förklaringsmodeller eller uppfattningar om poesins auditiva sida lett till att sidor av hans

konstnärskap försummats. Undersökningar av hur Tegnér recipieras av samtida författare ger intressant nog vid handen att Tegnér de senaste decennierna tycks ha haft större betydelse för skönlitterära författare än för litteraturforskare. Såväl användningen av Tegnér som fiktiv gestalt och av hans texter som material för språkligt återbrukande poeter, visar på hur den skönlitterära praktiken på många sätt fortsätter det arbete som forskarna ägnat sig åt, och att dessa inte är utan litteraturvetenskaplig relevans. Sammantagna kan de enskilda artiklarna på skilda sätt sägas belysa betydelsen av Tegnérs författarskap inte bara för bilden av romantiken i svensk litteraturhistoria, utan också för den svenska kulturen i stort.

FÖRKORTNINGAR

SS: Esaias Tegnér, *Samlade skrifter*, 10 vol., utg. Fredrik Böök, Ewert Wrangel (Stockholm 1918–1925)

Brev: *Esaias Tegnérs brev*, 11 vol., utg. Nils Palmborg (Malmö 1953–1976)

SD: *Esaias Tegnérs samlade dikter utgivna av Tegnérsamfundet*, 7 vol., utg. Fredrik Böök och Åke K.G. Lundquist (vol. 1–3), Åke K.G. Lundquist (vol. 4), Christina Svensson (vol. 5–7) (Lund 1964–1996)

OFFENTLIGHETEN OCH TRADITIONEN

ALFRED SJÖDIN

Brev från de döda

Tegnérs mediekritiska heroid

Vid varje försök att se Tegnér som del av den svenska romantiska rörelsen är det nödvändigt att tillägga hur präglad han var av 1700-talets formvärld. Hans tidiga alster går tydligt i gustavianernas fotspår, men det är samtidigt svårt att peka ut en definitiv övergång till ett mer romantiskt uttryckssätt. Snarare hittar man spår av detta beroende vid alla tidpunkter i författarskapet, från ungdomens dikter till ålderdomens. Därför är det också intressant att se vid vilka ögonblick detta arv gör sig påmint, vilka strategiska funktioner dessa grepp kan tänkas fylla och hur de samspelar med nyare drag. I en av Tegnérs senare dikter, ”Georg Adlersparres skugga till svenska folket” (1839), finner vi ett exempel på 1700-talstraditionens återbruk i ett politiskt laddat sammanhang (dikten återges i sin helhet i Bilaga 1). Tegnér ger ordet till Georg Adlersparre, ledaren av den militärkupp som avsatte Gustav IV Adolf och skapade 1809 års regeringsform. Vid tidpunkten för dikten var Adlersparre avliden, och det är från de saliga ängderna som han blickar ner på ett Sverige i kris och klandrar de opinionsbildare som förvränger regeringsformens innebörd. I kommentaren till Tegnérsamfundets utgåva av *Samlade dikter* anges diktens genre som ”tillfällesdikt”,[1] vilket måste anses otillräckligt. Bakom detta Tegnérs

1 ”Georg Adlersparres skugga till svenska folket” i *SD* VI, 103–106. I det följande följs denna upplagas text och versnumrering.

inlägg mot den liberala rabulismens och de nya mediernas makt kan man nämligen ana en särskild litterär tradition: det *heroiska brevet*, som från sitt ursprung hos Ovidius upplevde en hastig blomstring under 1700-talet för att sedan dö ut under romantiken.

I denna uppsats ska jag ge en mer fullständig beskrivning av den bakomliggande poetiska utveckling som gav Tegnér de byggstenar han behövde för att skapa dikten, och försöka förstå varför just denna genre aktualiserades vid just detta ögonblick. I det nya medielandskap som växte fram under 1830-talet försökte de konservativa kretsarna att med alla möjliga medel slå vakt om den samhälleliga auktoriteten. Det är mot denna bakgrund man måste se Tegnérs bruk av det heroiska brevet, med dess förmåga att låta ”de store döde” komma till tals. Samtidigt kan avvikelser från genrens traditionella form ses som indikationer på att villkoren för utövandet av auktoritet håller på att omvandlas i grunden. Tegnérs dikt kan på så vis ge perspektiv på förskjutningar i såväl samhällslivet som poesins sociala funktion mellan det gustavianska tidevarv han beundrade så mycket och det framväxande borgerliga samhället, i vilket makten har ”ett Dagblad till sin kröningsmantel” (v. 65).

HEROIDENS HISTORIA

Vid 1700-talets mitt slog det heroiska brevet, eller *heroiden*, igenom som en ny, populär genre som kunde tillföra poesin nya ämnen. Egentligen rörde det sig om en gammal tradition som går tillbaka på Ovidius’ *Epistulae heroidum*, ”(mytiska) hjältinnors brev”.[2] I Ovidius’ samling får kända kvinnor som Penelope och Sapfo yttra sina känslor i ett brev, riktat till den man som svikit dem eller i varje fall befinner

2 Som John W. Köhler påpekar i förordet till sin översättning (*Kvinnoöden under antiken*, Göteborg 1993) bör samlingens titel (*Epistulae heroidum*) uttydas ”brev av kvinnliga heroer”, dvs. halvgudinnor. Därför använder jag i det följande den vedertagna benämningen ”heroid”.

sig på avstånd. Resultatet är en sorts rolldikter med elegins stämningsläge och versmått, i vilka huvudpersonens känslor, tvivel och tankar utgör det egentliga innehållet. Genren var inte helt bortglömd under senare epoker, men adaptationer till de folkspråkliga litteraturerna var relativt sällsynta.[3] Med Alexander Popes ”Eloise to Abelard” (1717) skapades ett modernt exempel, vilket sedan kom att imiteras i Frankrike och inspirera en uppsjö av mindre talanger. Genom denna process kom genren att nå en viss popularitet under 1700-talet, men också att omformas för att anpassas till dagens angelägenheter.

En av de uppenbara egenheterna med Ovidius’ heroider var det faktum att dessa fingerade brev tänktes vara skrivna av kvinnor. Därigenom fungerade de i någon mån som en uppräkning av framstående kvinnor i antiken och bildade underlag för många senare gynecéer (kvinnokataloger), som Boccaccios *De claris mulieribus* eller Hedvig Charlotta Nordenflychts ”Fruentimrets försvar”.[4] Denna feminina tematik kom snart att betraktas som en mindre tvingande del av genren. I den franska vågen av heroider togs ett avgörande steg i denna riktning av Jean-François de la Harpe, som med sina brev från Cato till Caesar och liknande kom att ge genren en delvis ny inriktning.[5] Om den tidigare varit inriktad på det specifikt kvinnliga, och därigenom begränsad till privatsfären, blir den nu ett medium för högstämd deklamation om offentliga ämnen.[6]

---

3 Standardarbetet om heroiden som genretradition är Heinrich Dörrie, *Der heroische Brief. Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Litteraturgattung* (Berlin 1968).

4 Där detta slags kvinnokataloger avviker från Ovidius handlar det främst om framstående kvinnor som tillkommit efter antiken. Man kan också notera att även ett så sent exempel som Nordenflychts (1761) blandar mytiska och historiska kvinnor; i samlingarna av framstående män hade man sedan länge rensat ut de blott mytiska gestalterna.

5 Ett exempel på medvetenheten i detta nya grepp på genren, se efterordet till [Jean-François de la Harpe], *Lettre de Caton d’Utique à César* (Paris 1766) s. 19–20.

6 Renata Carroci, *Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (1758–1788)* (Fasano/Paris 1988) s. 85–88.

Det är också i denna form som heroiden lanseras i det gustavianska Sverige, vid en tidpunkt då den första entusiasmen i Frankrike redan börjat övergå i en viss mättnad.[7] I *Stockholmsposten* 29/12 1787 publicerar Carl Gustaf Leopold en kungörelse över ämnen till Svenska Akademiens pristävlingar i poesi, och efterfrågar då särskilt heroider, en nyhet som uppenbarligen kräver en noggrann beskrivning. Leopold ger instruktioner kring valet av versmått, men framförallt är han noga med att påpeka att denna sorts dikter rymmer annat än kärleksklagan:

> Academien, långt ifrån at inskränka detta Skaldeslag til vad det egentligen varit i sit uphof, en elegie i form af bref, anser det värdigt at emottaga och försvara äfven de högre och manligare känslor, äfven de dristigare, med hvilka nit för den allmänna människjorätten, hatet emot tyrannernas lycka, eller förtrytelsen under orättvisare öden stundom beväpnat Hjelten, medborgaren, den olyckliga dygden, den bortskymda förtjensten. […] Utan att vidare än til våre Svenske häfder inskränka de täflandes frihet at välja ämnen, har Academien endast som exempel af personer och tilfällen velat påminna om en Eric Magnusson XII, en Torkel Knutson, Gustaf Vasa fången, flygtig, underrättad om de sinas olyckliga öde, at ej upräkna flere.[8]

---

7 Om heroidens sjunkande popularitet i Frankrike, se Carroci (1988) s. 35–37. Min beskrivning av heroiden i Sverige korrigerar historieskrivningen i Dörrie (1968) s. 280–281. I sin annars magistrala översikt nämner han endast Hedvig Charlotta Nordenflychts ”Fragment af en heroid” som svenskt exempel på genren. Magdalena Öhrman ger värdefulla perspektiv då hon påpekar att heroiderna faktiskt översattes ovanligt frekvent i det svenska 1700-talet, och pekar på den samtida brevromanen som inspirationskälla. Se ”For the Love of Letters: Swedish 18th Century Reception of Ovid’s Heroides” i Arne Jönsson, Gregor Vogt-Spira (red.) *The Classical Tradition in the Baltic Region. Perceptions and Adaptations of Greece and Rome* (Zürich/New York 2017) (Spudasmata 171) s. 213–229. Samtidigt blir hennes bild av dynamiken hos genren ofullständig då hon liksom Dörrie missat dess ”maskulina” transformation.

8 ”Kungörelse om Svenska Academiens prisämnen”, *Stockholms Posten* 29/12 1787 (nr. 304).

Gustaf Regnérs ”Gustaf Vasa till Hemming Gadd” (1788) var denna gång en värdig prisvinnare, åtminstone i den meningen att dikten levde upp till Leopolds kriterier. Gustav Vasa skriver från sin fångenskap till biskop Hemming Gadd, som tidigare varit något av en fadersfigur för honom men nu enligt ryktet sålt sig till danskarna. Den känslomässiga konflikten mellan Gustavs patriotism och hans kvardröjande vänskap till Gadd driver dikten framåt, och den når en sorts lösning genom att Gustav gör sig beredd att slåss för sitt lands frihet, driven av just det nit för fosterlandet som biskopen en gång uppammat i honom. Starka sentenser blandas med rader som snarare vittnar om den blivande kungens emotionella upprördhet:

> Men i hvad sköt, o Gud! förtror sig här min smärta?
> För hvilken klagar jag? – för hvilken – för ett hjerta
> Som åt min klagan ler – och Sveas tillflykt var! –
> För dig, – hvad nämner jag? – min fordne fosterfar![9]

Att den politiska funktionen hos genren särskilt värderas är tydligt. Vid prisutdelningen bedömdes Regnér ”värdig att vara Gustaf Eriksons tolk af de pligter man är fäderneslandet skyldig”.[10] Man kan anta att denna manliga och politiska variant kom att definiera genren i Sverige. Åtminstone var det denna som värderades i de tongivande kretsarna.[11]

Denna splittring mellan ”elegiska” och ”politiska” varianter av heroiden kan observeras hos Bengt Lidner. Lidner tycks till en början ha dragits till genren som ett sätt att experimentera med ett nytt känslomässigt uttryck, t.ex. i genombrottsdikten ”Bref från Tvänne

9 Gustaf Regnér, ”Gustaf Vasa till Hemming Gadd. Heroid” i *Svenska Akademiens handlingar ifrån år 1786*, vol. 2 (Stockholm, 1802) s. 313–324, här 316.

10 Ibid., 325.

11 Den mer elegiska varianten existerade naturligtvis fortfarande. Kellgrens ”Sigvarth och Hilma” kan ses som en heroid där denna sentimentala potential tas till vara.

Olycklige Älskare", en heroid byggd på berättelsen om Romeo och Julia och tydligt inspirerad av Pope.[12] Ganska snart brukade han dock genren till mer offentliga ämnen, säkerligen under intryck av att detta slags dikter uppmuntrades av överheten. Till dessa dikter kan räknas hans "Gustaf Erikssons skugga till Gustaf III" (1789) och "Birger Jarl till borgerskapet i Stockholm" (1790), båda i undertiteln explicit rubricerade som "heroid".[13] Dessa dikter av Lidner kan mycket väl vara den felande länken mellan det större europeiska sammanhanget och Tegnérs "Adlersparres skugga". Stilmässigt är likheterna få, men de illustrerar en potential hos heroiden som Tegnér skulle dra nytta av.

I sin genomgång av heroidgenren nämner Heinrich Dörries som en särskild underavdelning *brev skrivna av döda*, tillkomna i syfte att "mit besonderer Auktorität den Adressaten zu bestimmter Handlung oder Haltung veranlassen."[14] Som exempel på en sådan tendentiös användning av det förflutnas auktoritet kan nämnas epistlar från Kejsar Konstantin till 1600-talspåven Urban VIII, eller från Ludvig XIV:s finansminister Colbert till Ludvig XVI:s dito Choiseul, ett århundrade senare.[15] I likhet med Lidners Gustav Vasa- och Birger Jarl-heroider kan Tegnérs dikt om Adlersparre placeras in i denna subgenre.

---

12 Se Bengt Lidner, "Bref från Tvänne olyckliga älskare" samt "Abedissans bref til Julias mor", *Samlade skrifter* I, utg. Harald Elovson (Stockholm 1932) s. 197–208, 209–219. Även i "Året MDCCLXXXIII" förekommer en insprängd episod som är tydligt märkt av inflytandet från Popes Eloisa-dikt, vilket också uppfattades av den samtida kritiken (se recensionen i *Svenska parnassen för år 1784*, s. 335–343, här 341).

13 I förbigående kan noteras att det är ett tydligt tecken att både Regnér och Lidner skrivit heroider med Gustav Vasa som huvudperson. Det är en tydlig indikation på att genren nu närmat sig det heroiska att de tävlar med att framställa det ämne som varit det givna för försöken till nationalepos. Om Gustav Vasa-temat och tidens epos, se Magnus Röhl, *Kalliope på svenska cirka 1720–1830. Ett bidrag till vår kännedom om detaljer och dominanter i det versepiska Sverige* (Stockholm 1997) s. 593–616.

14 Dörrie (1968) s. 44.

15 Ibid. s. 488, 490.

I fallet Tegnér har vi dock att göra med ett mycket sent stadium av genren, som vid denna tidpunkt allt mer framstod som överspelad.[16] Möjligtvis får vi en indikation på detta genom Johan Olof Wallins uppenbart parodiska ”Heroid ifrån Hagberg till Erika, vid Hennes bortresa”.[17] Annars är det svårt att hitta exempel på heroider från 1800-talets första decennier.[18] I Tyskland skrevs fortfarande heroider, och även en sådan vägröjare för det nya som August Wilhelm Schlegel experimenterade med formen.[19] Generellt kan dock sägas att heroidens funktion alltmer kommer att fyllas av den mer amorfa genrekategorin ”rolldikt”, i kontrast till den nu dominerande centrallyriken.[20] Tegnérs dikt kan ses som en etapp på denna väg. Den utgör ett romantiskt experiment med beståndsdelar ur den traditionella genrerepertoaren, vars formella krav han förhåller sig fritt till, samtidigt som han tar fasta på såväl deras uttrycksmöjligheter som deras resonans hos den bildade läsaren.

16 Om grunderna till dess försvinnande, se Dörrie (1968) s. 45–51.

17 Johan Olof Wallin, *Dikter*, vol. 1, utg. Emil Liedgren (Stockholm 1957) s. 347–348.

18 Gustaf Henrik Mellins ”Erik den fjortonde och hans son” (belönad av Svenska Akademien 1828) har ett visst släkttycke med heroiden, men beskrivs som ”monologer”. Gustaf Henrik Mellin, *Samlade dikter*, Stockholm 1852, s. 35–48. Den torde snarare vara en motsvarighet till det slags rolldikt som i den engelska litteraturen kallas ”dramatic monologue”.

19 Se August Wilhelm Schlegel ”Neoptolemus an Diokles” i *Gedichte* (Tübingen 1800) s. 238–269.

20 Om heroiden som impulsgivare till den engelska rolldikten, se Alan Sinfield, *Dramatic Monologue* (London 1977), s. 42; A.A. Markley, ”Tennyson and the Voices of Ovid’s Heroines” i Robert Douglas-Fairhurst & Seamus Perry (red.), *Tennyson among the Poets: Bicentenary Essays* (Oxford 2009) s. 115–131.

1830-talets medielandskap

1830-talet utgör som bekant en avgörande fas i den svenska pressens historia, ankomsten för de moderna dags- och kvällstidningarna med relativt bred spridning.[21] Medan tidigare organ som *Stockholmsposten* hade nått ett ytterst begränsat skikt, kunde de nya tidningarna, som Lars Johan Hiertas *Aftonbladet*, nå en betydligt större och socialt mer varierad del av befolkningen. Tidigare hade tidningar tryckts i något hundratal exemplar; *Aftonbladet* hade mot slutet av 1830-talet mer än 7000 prenumeranter. Villkoren för opinionsbildning höll på att ändras i grunden. De nya tidningarna var dessutom politiskt liberala och såg det som en av sina centrala uppgifter att granska ämbetsmännens maktutövning. De styrande kretsarna kände sig alltmer hotade och prövade flera strategier för att råda bot på liberalernas övertag. Statssponsrade tidskrifter var en modell som prövades utan större framgång. Andra gånger använde man helt sonika indragning av trycktillstånd och tryckfrihetsåtal för att komma åt den fria pressen. Utöver dessa försök med fredlig om än snedvriden konkurrens och direkt repressiva åtgärder, skrev de konservativa också ett antal pamfletter som försökte ta ett helhetsgrepp på det nya medielandskapet. Bernhard von Beskow var en särskilt flitig skribent i denna genre, med volymer som *Upplösning är icke upplysning* (1838) och *Har Sverige Publicitet och Publicister?* (1839). Situationen är inte så olik nutidens, där en okontrollerbar flora av kommunikation på nätet tvingar etablerade aktörer att med olika medel försöka behålla sin diskursiva auktoritet.

Tegnérs Adlersparredikt bör betraktas som ett bidrag till denna konservativa reaktion. I dikten får vi nämligen en lägesbeskrivning som stämmer överens med det som upprörde Beskow, hans vän och kollega i Svenska Akademien:

---

21 För huvuddragen i det som följer, se Dag Nordmark, ”Liberalernas segertåg” i Karl Erik Gustafsson, Per Rydén (red.), *Den svenska pressens historia II: åren då allting hände (1830–1897)* (Stockholm 2001) s. 18–125, här 18–55.

…den Makt,
Som nu missbrukas, sitter ej på thronen.
Hon har ett Dagblad till sin kröningsmantel,
Och hennes lifvakt är i trasor klädd.
Hur dömmas skall från Torneå till Ystad,
Om statens hvärf och styrelsen af landet,
Det vet blott hon, och drucken pöbel hurrar
Sitt glada bifall åt orakelspråken.
(v. 63–70)

Tegnér hade personliga anledningar att ge sig in i denna debatt, då han själv år 1834 hade fått smaka på kritik från den liberala pressen. I en hyllningsdikt till Carl Adolph Agardh hade Tegnér angripit den nivellering som innebar att de okunniga skulle få vara med och bestämma, i politiken såväl som estetiken.[22] I *Aftonbladets* spalter hade Henrik Bernhard Palmaer polemiserat mot Tegnérs åsikter och klandrat hans poesi för dess ytliga retorik. Den nya pressen väckte uppseende inte enbart genom sin politiska frispråkighet utan också genom detta slags respektlösa hållning gentemot uppburna poeter.[23] Utifrån krav på klarspråk kritiserade man vad man såg som romantikens såväl politiska som poetiska obskurantism. Den äldre generation som formats av romantiska föreställningar kunde få intrycket att allt det ”höga” – i vilket staten och dess minnen, det sköna och religionen tenderade att smälta samman – var hotat. P.D.A. Atterbom betraktade liberalismens framfart med skräck och retirerade till det förflutna, för att genom sin litteraturhistoriska forskning visa på motbilder till samtidens förfall.[24] Poesin tycktes på väg att förlora sin vägledande

22 ”Svar på C.A. Agardhs Inträdestal i Svenska Akademien” i *SD VI*, 41–48. Se särskilt v. 5–8.

23 Om kritiken mot fosforisterna i *Aftonbladet*, se Kurt Aspelin, *Poesi och verklighet. Del II: 1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem* (Stockholm 1977) s. 112–130.

24 Se vidare Jacob Kulling, *Atterboms ”Svenska siare och skalder”. En undersökning av hans litteraturhistoriska forskning* (Stockholm 1931), s.

funktion och ersättas av en platt och polariserande prosa. Det var för Atterbom logiskt att denna falska liberalism ”efter att ha förföljt all annan aristocrati” slutligen skulle ”löpa till storm emot snillets och kunskapernas”; den hade nu ”skapat sig en egen art af litteratur, hvari yrket att skända betraktas såsom en loflig och lönande industrigren.”[25] Tegnér, som inte var av annan åsikt, skriver i Adlersparredikten att ”lögnen” blivit den nya tidens ”Hjeltedikt” (v. 77–78).

Tegnérs kritik av liberalismen, så som den kommer till uttryck i spridda offentliga och privata uttalanden under andra hälften av 1830-talet, bör förstås mot denna bakgrund. I grova drag kan Tegnérs politiska utveckling beskrivas som en rörelse från liberalism till konservatism.[26] Det bör dock framhållas att han länge vacklar mellan ståndpunkter och att hans tilltagande aversion mot liberalismen nästan genomgående knyts till en kritik av pressens makt. Tegnér drömmer inte om någon återgång till kunglig despotism och i allmänhet försvarar han de fri- och rättigheter som erövrats.[27] Däremot

---

37–50. Atterbom kritiserade liberalismen redan i det fjärde, omkring 1826 författade, äventyret i Atterboms sagospel *Lycksalighetens ö*. Se Carl Santesson, ”Den hyperboreiska republiken”, i hans *Atterbomstudier* (Stockholm 1932). Som Santesson påpekar (s. 121f.) föregrips här många av Tegnérs synpunkter. Jfr. även Göte Jansson, *Tegnér och politiken 1815–1840* (Uppsala, 1948) s. 445f.

25 P.D.A. Atterbom, ”Aphorismer om Historiskhet, Stat, Liberalism och Royalism”, *Svenska litteratur-föreningens tidning* nr 37, 1835, s. 579f.

26 Tegnérs väg från liberalism till konservatism i relation till dåtidens politiska strider beskrivs utförligt i Jansson (1948) s. 312–447.

27 Se till exempel ”Tal i Växjö Gymnasium 1834”: ”I grunden kunna de friare politiska idéerna ha rätt i mycket, men skola de äfven behålla rätt, skola de ej upplösa sig i folkyra och förstörelse, så torde det behöfva att något djupare begrundas” (*SS* VII, 160–167, här 163); Brev t Martina von Schwerin 20/2 1835: ”de eviga, de stora Idéerna om folkens frihet och rätt som tillhöra det Tidehvarf hvars son jag är, och hvilka, om också på mångfaldigt sätt förvillade och neddragna i smutsen, dock utgöra dess ära” (*Brev* VII, 288); ”Skol-tal. Växjö 1839”: ”det kallas aktning för menniskans rättighet och samhällets konstitutionella frihet. Hvem

reagerar han på vad han uppfattar som missbruk av friheten[28] och brist på historisk medvetenhet[29], och han förblir kompromisslöst elitistisk i sitt motstånd mot att den ombytliga folkhopen ska påverka ämbetsmännens beslut.[30] Men i synnerhet är det tidningsväsendet som får honom att se rött, och han vill gärna skilja mellan å ena sidan en berömvärd frihetssträvan, å andra sidan ”Liberalismen såsom den nu drifves, nemligen såsom en hökerinäring, en publicistisk prenumerationsjagt”.[31] Hans kritik handlar inte enbart eller ens främst om politiska principer; till lika stor del riktar den sig mot vad han ser som perversa effekter av det nya medielandskapet. I Adlersparredikten är detta tydligt:

> J svenske män, är detta Eder frihet?
> Skall Norden bli en stor Kannstöpar-verkstad,
> Ett smutsigt herberge, der verkgesällen
> Författar sjelf, den vishet som han trycker?
> (v. 82–85)

---

skulle icke älska och värdera dem; och jag har sjelf i yngre dagar svärmat derför. Men ingalunda tänkte jag mig då en sådan frihet som den man nu yrkar och som med rätta kallas för Rabulism och kannstöperi.” (*SS* VIII, 362–370, här 367). På vissa ställen kunde han dock uttala sig på ett mer svepande sätt om ”den debauche som kallas Constitutionell frihet” (Brev till Martina von Schwerin 29/4 1839, *Brev* IX, 61).

28 Se t.ex. ”På Vexiö gymnasium. 1835” (*SS* VII, 174–184, här 183).

29 Ibid. s. 182: ”hvad man ännu söker annorstädes, det ha ju vi haft sedan hedenhös, folkets väsendtliga rättigheter äro ju här, mera än på något annat ställe i Europa, betryggade genom lag, genom häfd, genom nationallynne”.

30 Ibid: ”Folket styra! Folket som har tusende hufvuden och just derföre är hufvudlöst: folket som beslutar i dag hvad det ändrar i morgon, folket som har slumpen till statsråd och nycken till regeringsform!”.

31 Brev t von Schwerin 20/2 1835 (*Brev* VII, 288). Jfr. ”Skol-tal. Växjö 1839”: ”[Frihetens] förfäktare tystna dock icke, så länge det ännu lönar sig att skrika, ty det är deras näringsfång, som icke nedlägges så länge det ännu betalar sig. Betalte det sig bättre så finge vi säkerligen af samma personer höra Despotismens och Enväldets lof.”(*SS* VIII, 362–370, här 369).

Stycket knyter delvis an till en äldre aristokratisk demokratikritik, där de kroppsarbetande bedöms olämpliga att delta i statens angelägenheter. Men problematiken har här fått en särskilt oroande dimension: ”verkgesällen” har nämligen tillgång till de mediala produktionsmedlen – han är på en gång auktor och tryckare av sina alster.

”Georg Adlersparres skugga” är skriven utifrån en klar medvetenhet om motståndarnas övertag. När Tegnér först uppmanades av Adlersparres son att bidra till den återupplivade *Läsning i blandade ämnen*, var han noga med att ha realistiska förväntningar på vad en tidskrift kan åstadkomma: de goda är med nödvändighet i minoritet och kommer alltid att överröstas av hopen.[32] I ett brev till Christopher Heurlin 1839 reflekterar han över hur han ska komma åt fienderna:

> Att bringa det packet till tystnad, helst då det vunnit hela den förpöblade nationens sympatier, är och blir omöjligt. Både [den konservativa tidskriften] Minerva och några rätt goda Broschyrer ha strandat på försöket. Att, som Atterbom nyligen föreslagit, ställa mig i spetsen för en Tidning, låter ej tänka sig. Jag både hatar och föraktar det politiska käbbel som deraf skulle blifva en naturlig följd.[33]

Tegnérs dröm torde delas av många debattörer: att skriva ett inlägg som inte ger upphov till ytterligare debatt utan helt enkelt får tyst på motståndarna. Hur uppnår man en sådan auktoritet, i en värld där ordet är fritt och där den mediala infrastrukturen gynnar motståndarna? I Tegnérs dikt till Agardh hade han uttryckt sina åsikter om liberalismen i en direkt form och med sin egen röst – och mött hårt motstånd. I ”Adlersparres skugga” valde han en annan taktik.

32 Till C.A. Adlersparre 31/1 1839 (*Brev* IX, 28).
33 Till C.I. Heurlin 11/10 1839 (*Brev* IX, 134).

TEGNÉR SOM ROLLDIKTARE

När Tegnér lovat att bidra med något skrivet mot rabulisterna tvekade han mellan versen och prosan, vilka han båda ansåg ha sina för- och nackdelar.[34] Vad han avsåg mer specifikt är oklart. Säkert är dock att heroiden erbjöd möjligheter att både vad gäller form och innehåll ge röst åt den försvagade auktoriteten. Genren var naturligtvis inte okänd för Tegnér, som i sin ofullbordade *Gerda* (skriven 1840–42) inkluderade en översättning av Popes Eloisa-heroid.[35]

Det närmaste man kommer en heroid i Tegnérs tidigare produktion är annars det ”Skaldebref” som han publicerade i *Iduna* 1815, i vilket han låter Ovidius tala från dödsriket och uppmana G. J. Adlerbeth att översätta hans *Metamorfoser*.[36] Detta skaldebrev har en central funktion gemensam med Adlersparredikten: det handlar om att tala från andra sidan graven med en stor föregångares auktoritet. Det är nämligen lätt att se att en av de främsta funktionerna hos heroiden består i det grepp som de antika retorikerna kallade *ethopoeia* (ibland *prosopopoeia*), dvs. att författaren försöker framställa en annan persons karaktär, lägga sina ord i dennes mun.[37]

När heroiden under gustaviansk tid politiserades skedde det i enlighet med den klassiska föreställningen om *exempla*: genom att bekanta sig med historiska gestalter skulle medborgarna uppnå insikter i praktisk klokskap och inspireras till dygdiga handlingar för fosterlandet. Detta slags föreställningar spelade en grundläggande roll i Gustaf III:s uppfostran och den kulturpolitik han skulle föra som mogen monark.[38] ”Ära stora mäns minne, det är bjuda deras

34 Till C.A. Adlersparre (som ovan).

35 *SD* VII, 55–66.

36 ”Skaldebref (1815)”, *SD* II, 186f.

37 Relationerna mellan ethopoeia som en formaliserad retorikövning och Ovidius’ heroider utreds i Martina Björk, *Ovid’s Heroides and the Ethopoeia* (Lund 2016).

38 Marie-Christine Skuncke, *Gustaf III – Det offentliga barnet. En prins retoriska och politiska fostran* (Stockholm 1993) s. 142–148, 242–244.

afkomma att dem likna", slog kungen fast vid instiftandet av Svenska Akademien.[39] Kulten av Sveriges gamla kungar och statsmän tilltog betydligt under gustaviansk tid och yttrade sig i snart sagt alla litterära genrer och konstnärliga medier: man skulpterade statyer och skrev oden, men gestaltade också de stora föregångarna på scenen, i taldramatik såväl som opera.[40] Äreminnet på prosa framställde stora män som exempel för de efterkommande och fick en central roll i Svenska Akademien.[41] En annan i sammanhanget intressant prosagenre är "samtalet mellan döda" som från sina rötter i den antika parodin återkom som en pedagogisk genre, vilken lät läsaren ta del av de stora dödas visdom. Nils von Rosenstein skrev ett antal sådana dialoger ämnade att träna den unge Gustav IV Adolf i de politiska dygderna.[42] Georg Adlersparre själv, vars litterära kultur i grunden var djupt formad av den gustavianska tiden, publicerade en liten samling sådana samtal.[43] De dödas framstående exempel, deras maning till de efterkommande att leva upp till den forna storheten: dessa drag återfinns nästan överallt under det skede som tar slut med statskuppen 1809.

---

39 "Tal vid Svenska Akademiens instiftelse, den 5 April 1786" i *Konung Gustaf III:s skrifter i politiska och vittra ämnen*, vol. 1 (Stockholm 1806) s. 17–28, här s. 27. Enligt Akademiens stiftelsebrev är dess syfte att "under upodlande och stadgande af Svenska Språket, utsprida och uphöja Äran och Minnet, samt sjunga de Store Mäns Lof, som dels styrt, dels tjent och frälsat Fäderneslandet".

40 Till detta kan läggas medaljerna, som ofta tillkom vid en stor mans frånfälle. Deras funktion under gustaviansk tid har nyligen undersökts av Martin Tunefalk i *Äreminnen. Personmedaljer och social status i Sverige cirka 1650–1900* (Lund 2015) s. 161–197.

41 Grundläggande här, liksom för äreföreställningar under gustavianska tiden överhuvud, är Sven Delblancs *Ära och minne. Studier kring ett motivkomplex i 1700-talets litteratur* (Stockholm 1965).

42 Nils von Rosenstein, "Samtal emellan döda personer" i *Samlade skrifter*, vol. III (Stockholm 1838) s. 173–270; se vidare Torgny T. Segerstedt, *Nils von Rosenstein. Samhällets människa* (Stockholm 1981) s. 252–257.

43 Georg Adlersparre, *Samtal i de dödas rike* (Uppsala 1796).

När Tegnér tar upp den då omoderna heroidformen utgör det ett sätt att återknyta till denna syn på de stora männen, men också att skapa associationer till ett förgånget konstnärligt sammanhang. Redan titeln – ”Georg Adlersparres skugga till svenska folket” – tycks aktivera en påminnelse om Lidners dikter. Därtill enrolleras mot diktens slut Benjamin Höijers såväl som Kellgrens och Leopolds skuggor, vilka ”mörka blicka” ner på Sverige (v. 93–97).[44] Tegnérs dikt kan på så vis relateras till hans akademisång från 1836, där han på ett liknande sätt framhävde gustavianerna. Men även om såväl innehåll som form vittnar om nostalgi utgör ”Adlersparres skugga” knappast ett oproblematiskt exempel på en heroid. Den avviker från genrens typiska form på flera sätt, varav vissa harmonierar väl med dess politisering under 1700-talet, medan andra snarast understryker skillnaden mellan Tegnérs 1830-tal och den gustavianska anda han försöker frambesvärja.

Till att börja med finns en grundläggande skillnad mellan å ena sidan dikter som Tegnérs, där de döda riktar sig till de levande, å andra sidan heroider av den mer traditionella typen, där en historisk person riktar sig till en samtida mottagare. Som Heinrich Dörrie påpekar utgör breven från döda faktiska försök till övertalning (*suasoriae*): den retoriska struktur som hos Ovidius bara är verksam på det fiktiva planet ”förverkligas” i dessa fall genom att talet vänder sig till den faktiska publiken eller dess personifikation.[45] Hos Tegnér är sammansmältningen mellan föregiven adressat och läsande publik närmast fullständig (”till Svenska Folket”) men liknande effekter finns även hos Lidner, vars Birger Jarl-heroid riktade sig till ”Stockholms borgerskap”. Läsaren tjuvlyssnar inte på ena parten i ett fiktivt utbyte, utan förvandlas själv till diktens adressat.

---

44 Samma bild finns i Agardhdikten, men då bestämd av dess situation – uppläsning i Svenska Akademien. Se ”Svar på Herr Professor Agardhs Inträdes-Tal”, *SD* VI, 42–48, v. 10–19.

45 Dörrie (1968) s. 25.

Ett annat särdrag är att brevfiktionen saknas. I flertalet av Ovidius dikter tematiseras brevskrivandet i diktens inledning, och detta torde ha varit kutym i de flesta dikter i hans efterföljd.[46] Hos Tegnér etableras endast tilltalet utan att någonting sägs om vilken kommunikationskanal som utnyttjas:

> Från Himlens Nordanland, från Polens stjerna
> Der Svenska skuggorna sin bostad fått,
> Jag bringar er min helsning, käre Landsmän!
> (v. 1–3)

En desto utförligare beskrivning får vi av den hinsides tillvaron, varifrån Adlersparre blickar ner på den lilla punkt som heter Sverige. Man kan anta att diktens fantasifulla fiktiva rum (”gyllne öar / I etherns stilla verldshaf simma kring”, v. 6–7) har gjort det helt överflödigt att föreställa sig att Adlersparre skriver ett brev. Det är troligtvis av samma anledning som den äldre traditionen bakom Tegnérs dikt inte uppmärksammats: den har istället uppfattats som en yttring av en romantiskt färgad tendens till att fantisera om livet efter döden och förfädernas andar.[47] Men bortser man från den visionära utsmyckningen finns det ingen radikal innovation i förhållande till äldre heroider av denna typ. Andefantasier och spökromantik kunde hos Lidner kombineras med en traditionell heroidform. I sin Birger Jarl-dikt underlät denne också att ta med varje påminnelse om ett faktiskt brev, förutom att han försedde den med genrebeteckningen ”heroid”, vilken saknas hos Tegnér.

---

46 Se *Heroides*, I 1–2, III 1–4, IV 3–6, V 1–4, VI 1–8, VII 1–2, X 1, XI 1–2, XIII 1–2, XV 1–4, XVIII 1–4, XX 5, XXI 16–19. Samtidigt bör det påpekas att det knappast rör sig om någon genomförd fiktion, och att det ofta på rent interna kriterier är orimligt att tänka sig dikten som ett verkligt brev. Hur kan exempelvis Penelope skriva ett brev till Odysseus när hon inte vet var han befinner sig?

47 Se till exempel Fredrik Böök, ”Tegnér och Ossian”, *Samlaren* 1916 s. 133–161, här s. 141–142.

Ytterligare ett särdrag gäller avsändarens funktion. Det traditionella heroiska brevet tog ofta formen av ett drama i miniatyr, och poetiken under 1700-talet hade inte sällan betonat närheten till tragedin för att höja diktens anspråk och framställa den som en lämplig övning för pjäsförfattare in spe.[48] I avsaknad av yttre handling antogs heroiden skildra en inre: känslornas och tankarnas vågrörelser, överläggningar inför svåra beslut och liknande. Det var också på detta sätt genren tänktes utöva sin verkan: genom en lyckad *ethopoeia* framställs en beundransvärd karaktär som läsaren kommer att vilja efterlikna. Det mesta av detta saknas hos Tegnér. Själva personen är dock av stor vikt, och Tegnér är noga med att i diktens inledning få med några hänvisningar till biografiska drag hos Adlersparre, som blickar ner på det Gustafsvik, där han träffat sin blivande fru Louise Linroth och där han slutat sina dagar. Dessa detaljer skänker trovärdighet åt gestaltningen men lämnas ganska snabbt därhän. Större delen av dikten går istället att läsa som ett politiskt tal, där påminnelser om vem som talar endast återkommer vid ett fåtal tillfällen (t.ex. v. 51–62). Man kan hävda att det ideologiska och det personliga inte riktigt smält samman, en synpunkt som får ett visst stöd i diktens publikationshistoria. I tidskriften *Minerva* publicerades först raderna 63–102, de mest politiskt polemiska, fristående från den inledande biografiska fiktionen.[49] Det tycks för Tegnér ha varit viktigare att utnyttja Adlersparres historiska auktoritet än att gestalta honom som person. I detta förhållande kan vi se en grundläggande förändring vad gäller rolldiktens historiefilosofiska underbyggnad.

48 Carocci (1988) s. 24–28. Jfr anvisningarna ur Stockholms Posten 29/12 1787: ”Heroiden träder efter detta begrepp i slägtskap med scenen, tillåter samma cothurn som den Tragiska Sångmön, och kunde, i et språk som först begynt sin blomstring, blifva en skola för framdeles författare i Sophoclis konst.”

49 Enligt kommentaren i *SD* VI, 261.

UPPREPNING OCH UNDANTAG

Den äldre heroiden byggde på humanismens relativt statiska historieuppfattning, enligt vilken det var möjligt att framgångsrikt imitera exempla ur det förflutna. Denna uppfattning skulle under 1700-talets lopp modifieras och gradvis överges. Historien beskrevs inte längre som en serie enskilda berättelser med moralpedagogisk funktion, utan kom alltmer att uppfattas som en kumulativ och enhetlig process i vilken sociala och politiska aspekter gavs en ny betydelse. Med romantiken framträdde en uppfattning som betonade förflutna epokers skillnad gentemot nuet och historiens icke-upprepbara karaktär. Sammantaget ledde dessa förändringar till en nedgång för exemplumläran, vars centrala premiss ju bestod i antagandet att framtiden i det väsentliga skulle likna det förflutna.[50] Nära sammanhängande med denna process är nedgången för den klassiska dygdeläran, som på många sätt hade bildat dess etiska underlag. De framstående männen hade inte setts som fenomen av ett helt eget slag, utan förkroppsligade de dygder som kodifierats i den aristoteliska och kristna traditionen. Analogin mellan nutiden och det förflutna underlättades genom att individer och deras handlingar ansågs möjliga att ”översätta” till denna ganska detaljerade etiska vokabulär.[51] Föreställningen

50 Reinhart Kosellecks inflytelserika beskrivningar av detta brott i historiesynen kring sekelskiftet 17/1800 finns på svenska under titeln *Erfarenhet, tid och historia. Om historiska tiders semantik*, övers. Joachim Retzlaff (Göteborg 2004). Se även systematiseringen av olika ”historicitetsregimer” i François Hartog, *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps* (Paris 2003). För perspektiv som modifierar dessa uppdelningar en aning, se Peter Burke, ”Exemplarity and Anti-exemplarity in Early Modern Europe”, i Alexandra Lianeri (red.), *The Western Time of Ancient History. Historiographical Encounters with the Greek and Roman Pasts* (Cambridge 2011) s. 48–59.

51 I sin inflytelserika beskrivning av dygdeetikens nedgång påpekar Alaisdair MacIntyre att denna förändring även märks språkligt, att speci-

om exempla byggde således på uppfattningen av en grundläggande kontinuitet, såväl mellan det partikulära och det generella som mellan det förflutna och framtiden. Den nya historieuppfattningen bröt med bägge dessa premisser, då det historiska ögonblicket såväl som den mänskliga individen alltmer sågs som unika företeelser.

Några egenheter i Tegnérs dikt framstår som mer logiska mot denna bakgrund. Till att börja med tycks hans Adlersparre inte bjuda till efterföljd utan snarare ta avstånd från ohistoriska imitatörer. ”Mot Maktens missbruk stridde jag också” (v. 51) försäkrar han oss till en början, och ställer sig därmed på samma sida som den liberala pressen. Men han vill också precisera skillnaderna mellan situationen vid statsvälvningen 1809 och nutiden: ”Men då satt Makten ännu på en thron […] Nu är det annorlunda…” (v. 56, 63). Hos Tegnér är Adlersparre inte så mycket den tidlöse hjälten som det historiska vittnet, den som upplevt ett ögonblick och dess speciella betingelser och som därför också kan hindra minnet från att feltolkas och missbrukas.

Att huvudpersonens auktoritet på så vis blir *biografisk* snarare än *exemplarisk* är av avgörande betydelse i denna dikt, vilken låter en av författningens skapare tala till landets nutida invånare: ”Hur är det med den Statsform jag er byggde?” (v. 25). Utläggningen av en konstitution utgör ett av de mest grundläggande och betydelsefulla hermeneutiska problemen. Ska författningen tolkas som ett system av tankar som kan appliceras på nya omständigheter eller ska det förstås i enlighet med upphovsmännens intentioner? Tegnér är avgjort av den senare meningen, då han låter Adlersparre komma till tals och visa på den situation som gjorde centrala begrepp som ”frihet” och ”jämlikhet” meningsfulla. På samma sätt som Adlersparres politiska kamp inte ska ses som ett allmänt föredöme utan som situationsbundna handlingar, måste författningens mening förstås i sitt speci-

---

fika ”dygder” i plural alltmer övergår till en ”dygd” i singular, och att allmänt accepterade distinktioner går förlorade. Se *After Virtue* (Notre dame 2007) [1981] s. 233.

fika sammanhang. De mer träiga partierna i Tegnérs dikt tar också formen av utredningar av centrala begrepp för att hindra dem från att missbrukas av de efterkommande:

> Hvad skrik! J landsmän, ingen *frihet* skriker.
> En stilla Genius med sin liljestängel
> Står hon och jagar drömmarna ifrån sig,
> De tomma drömmar om en *jemnlikhet*,
> Som alldrig funnits, om en stat i molnen,
> Ett abstractionens spöke, utan grund
> I Häfderna, och utan grund på jorden.
> (v. 27–33, min kursiv)

Tegnérs bild av Adlersparre formar sig till en gravt tendentiös historieskrivning. Genom att lägga ord i munnen på den man som liberalerna ofta såg som en föregångare, kortsluter Tegnér kopplingen mellan det förflutna och nuet, mellan fri- och rättigheterna i 1809 års konstitution och 1830-talets liberalism.

Omvandlingen av synen på stora män mellan den äldre humanismen och den nya historieskrivningen kan tyckas motsägelsefull. Den ökade känslan för det historiskt specifika gjorde det svårt att se dem som föremål för enkel imitation, samtidigt som uppskattningen av den stora personligheten snarast kom att öka. Istället för att exemplifiera allmänna dygder i deras högsta potens kom de stora statsmännen nu att ses som unika genier. Tegnér själv hade i en av sina tidigare dikter satt ”Skalden, tänkaren och hjelten” på samma plan.[52] Denna likhet mellan poetiskt och politiskt skapande blir tydlig då Adlersparre ger sin positiva vision av friheten:

> Det är med Friheten liksom med Skalden:
> Ej af det överspända, oerhörda
> Han bygger upp sin verld, men helst af det,
> Som finnes öfverallt, som alltid funnits;

52 ”Hjelten 1813” i *SD* II, 118–120 (v. 28).

Betydningslöst för hopens skumma syn
Det får betydelse i Siarns öga.
Han sätter icke, nej han andas hop
De lätta, fria luftiga gestalter;
Och smärta, ranka, som ur intet vuxna,
Uppskjuta pelarstammarna, och rada
Sig af sig själva hop till Kolonnader,
Och himlens vindar slå sin samklang i
De lätta hvalfven af Basilikan.
Ty en Basilika, en Kungabyggnad
Är samhällslifvet dock till slut ibland er.
En Kung är själen uti Nordens lemmar,
De vissna bort och stelna den förutan.–
(v. 34–50)

Om vi någonsin invaggats i illusionen att det är Adlersparre som talar får den väl härmed anses ha rämnat; det här är omisskännligen Tegnér. Faktum är att stycket i sin på en gång glänsande och fördunklande retorik tar upp några av författarskapets mest centrala teman och bilder. Genom att staten liknas vid ett konstverk lyckas Tegnér beskriva en modell för politiskt handlande med ungefär samma uttryck som han på andra ställen använt i sina mer bekanta utläggningar om den skapande verksamheten. Den arkitektoniska metaforiken är bekant från talet vid magisterpromotionen,[53] och på ett mer allmänt plan känner vi igen värderingen av det bekanta och naturliga i motsats till det som här kallas det ”överspända, oerhörda” (v. 35). De klassiska (betonandet av det universella och bekanta) och de romantiska (behovet av en utvald skald som uppenbarar världen) komponenterna i Tegnérs konstlära strålar samman i ett försvar för en konservativ politik.

Denna sammansmältning av den politiska och den poetiska auktoriteten, liksom den romantiska metaforik med vilken den framförs,

53 ”Epilog vid magister-promotionen i Lund. 1820. Af promotor” i *SD* III, 74–84, här v. 166–184.

är centrala för diktens karaktär av intervention i ett medielandskap. Det logiskt tvivelaktiga stycket tycks inte så mycket sikta till att övertala med förnuftsargument som att ge en intuition om högre värden. Det utgör ett implicit försvar för poesin i en prosaisk tidsålder, då ett ”vinglöst slägte” inte bara hyser felaktiga politiska åsikter utan djupast sett hatar ”allt som stiger” (v. 73–74). För Tegnér var det ett självklart underkännande av liberalismen att inget av de stora namnen i vetenskap eller konst ställt sig på dess sida, att dess talan endast fördes av ”litteraturens kryp- och skridfän”, att den framträdde i ”den plattaste trivialitets uniform”.[54] I dikten kontrasterar detta mot Adlersparres tid, då frihetskämpen omgavs med ”allt hvad landet stort och snillrikt hade / I tanka eller sång” (v. 53–54).

Bakom Tegnérs kritik mot liberala rabulister finner vi ett slags litteraturens, eller till och med en läskunnighetens, politik. Hans alltmer reaktionära hållning motiverades av hans rädsla för en stundande maktförskjutning, då politisk habilitet utsträcks till en halvbildad publik utan vördnad för historiens och kulturtraditionens storhet.[55] I ett brev påpekar han att tidningarnas hemlighet består i att ”göra skräddare och skomakare, som förut voro en stafvande, till en läsande allmänhet, och ha sin styrka derigenom.”[56] Detta kämpade han mot både genom att på det politiska planet försöka begränsa allmogens tillgång till avancerad litteracitet,[57] och att inom skriftmediet

54 ”Skol-Tal. Växjö 1839”, *SS* VIII, 362–370, här 369.

55 ”Politisk habilitet” används i dag ofta för att ringa in icke-formella faktorer för tillgång till politisk agens, t.ex. rörande identitet, värderingar, personlig moral och liknande, och som utvecklats jämsides de formella fri- och rättigheterna utan att sammanfalla med dem. Se t.ex. Karin Sennefelt ”Gatans medborgare. Förhandlingar om politisk habilitet i frihetstidens smädesskrifter”, *Scandia*, 73:1 (2007) s. 27–55.

56 Till C.A. Adlersparre 31/1 1839 (*Brev* IX, 28).

57 Som en konkret politisk insats i denna riktning bör man betrakta det yttrande som han skrev under för Växjö domkapitel, i vilket det varnades för att en folkskola som ville lära ut annat än kristendomen skulle ge

framställa en radikal åtskillnad mellan å ena sidan den höga poesin, å andra sidan den ”lögn” och ”smuts” som tidningarna erbjöd allmänheten. Tegnérs romantiska synsätt, som både på politiken och poesins plan ställer ”Siarn” i motsats till ”hopen” (v. 38–39), blir då ett sätt att stärka inträdeskraven vad gäller att förstå och uttrycka sig om det allmänna, det demokratiproblem som Jacques Rancière kallat ”fördelningen av det sinnliga”.[58]

För att återvända till frågan om heroiden kan man konstatera att Tegnérs experiment med genren blir något tveeggat. På ett allmänt plan utgjorde brevet från döda en passande form för syftet att läxa upp eftervärlden. Om än mindre ofta brukad har denna möjlighet legat latent i hela genrens historia, och den är väsentligen densamma hos Tegnér, Lidner och deras många föregångare. Men om vi granskar detaljerna blir det tydligt att en grundläggande förändring ägt rum vad gäller historiens auktoritet. Tegnérs Adlersparre är inte ett exemplum, utan något på en gång mindre och större. Som historisk individ är han för nedsänkt i enskilda omständigheter för att hans handlingar på något enkelt sätt ska kunna upprepas. Däremot står han som en genial representant för Sveriges historia, en organisk enhet av såväl politisk som kulturell utveckling inför vilken folket snarare bör känna vördnad. För att framställa denna historiesyn tillgriper Tegnér romantiska grepp som hade varit främmande för de flesta tidigare författare av heroider. Därtill blir själva valet av genre talande för historiesynen: heroiden är nu inte längre en form bland andra i repertoaren utan en betydelsefull blinkning till ett äldre kulturhistoriskt sammanhang.

---

upphov till en demoraliserad bondeklass som smittats av ”allehanda löst prat” om ”menniskans rättigheter, om konstitutionell frihet och statsmakternas tillbörliga jemvigt”. (”Underdånigt utlåtande af Domkapitlet i Wexjö rörande folkundervisningen”, *SS* VIII, 342–358, här 344)

58 Först beskriven i Jacques Rancière, *La Mésentente* (Paris 1995).

ANNA HULTMAN

Oskyldiga hyllningar och oanständiga förslag

Tegnérs ekivoka diktning sedd i ljuset av hans diktande till damer

Sköna Schwabitz, jag är helt förlägen
att jag ej begärt och kanske fått
utaf dig en kyss, ty i den vägen
ångras blott den synd man ej begått
O hvad sköna synder jag beginge
helst med dig, om jag blott finge
när jag träffar dig härnäst.
Låt mig hoppas, hoppet är dock bäst
Men ju längre jag får vänta
desto mer betalar du i renta.

Carlstad d. 15 Augusti 1841
EsTegnér
(*SD* VII, 245)

Hur kan man närma sig denna dikt av Esaias Tegnér? Den skrevs under Tegnérs sjukdomstid; under våren 1841 hade han visserligen lämnat hospitalet i Schleswig där han varit inlagd sedan en längre tid, men uppfattades fortfarande inte som frisk av sin omgivning.[1]

1 Christina Svensson, *Diktaren på dårhuset: Om Esaias Tegnérs sjukdom och sjukdomsdiktning* (Möklinta 2012) s. 210–214.

Dikten är riktad till en kvinna, i kommentarerna till *Samlade dikter* identifierad som Eleonora Cecilia Schwabitz. Huruvida dikten överlämnats till henne framgår inte, inte heller om några synder faktiskt begåtts (*SD* VII, 425). I Tegnérs samlade produktion finns flera dikter som liknar den ovan citerade; dels eftersom de för en läsare idag framstår som påfallande ekivoka, dels eftersom de är riktade till mer eller mindre identifierbara kvinnor. Många av dem är skrivna under sjukdomstiden – 1840 och framåt – och alla stannar inte heller vid kyssar och ospecificerade ”synder”.[2] I dikten ”Till MalmöFruarna” beskrivs de tilltalade kvinnornas nakna kroppar:

> De yppigt Skånska, gudaplastiska
> Och dubbelformerna elastiska
> och hårdare än hjertat innanför,
> med rosenknoppen som till begge hör
> Och gudaberget nedanföre
> som lyfter snöhvit hjessa opp
> utur sin småskog, der vi höre
> Om njutning hviskas och om hopp.
> (*SD* VII, 263)

Det är en oförblommerad beskrivning av kvinnornas kroppar och tonen i dikten är uppvaktande och berömmande men också uppfordrande: dikten slutar med en uppmaning till fruarna att ”en vink mig gifva / när Ni i badet Er beger –”, för att diktaren där ska kunna titta på dem (*SD* VII, 264).

Både den uppvaktande och den uppmanande tonen känns igen från flera av Tegnérs andra dikter, även från sådana som inte är lika erotiskt frispråkiga. Likaså känns tilltalet igen: den första dikten är riktad till ett du och den andra till ett ni. Dessa ord är dock inte

2 Frågan om vilka perioder som Tegnér kan kategoriseras som sjuk samt arten av hans psykiska ohälsa har varit en tvistefråga i forskningen, men åren från 1840 och framåt brukar betecknas som sjukdomsår – se Svensson (2012) s. 14–17, 31.

bara abstrakta konstruktioner i texten, utan pronomina som refererar till faktiska levande personer. I den första dikten indikeras detta av att egennamnet, Schwabitz, introduceras redan på första raden. I den andra indikeras det genom kombinationen av titeln, där Malmöfruarna anges som mottagare, och en specifik geografisk referens till Gustafsberg.[3] Kvinnorna förblir förhållandevis anonyma: dikten inleds ”[n]ej mina Fruar, hvilka ock I ären”, men även om deras identitet tycks osäker hänvisar diktaren till dem som verkliga personer och kroppar (*SD* VII, 262). Tegnér röjer också sin egen identitet genom att hänvisa till sig själv som ”Bispen” och ”poëten” och i slutraderna nämna sitt eget efternamn. Han placerar därmed sig själv på samma plan som fruarna: de skrivs fram som lika verkliga som han.[4]

Ingrid Elam skriver angående tilltalet i Tegnérs diktning att:

> Den som särskilt intresserar sig för personliga pronomina kan konstatera att duet hos Tegnér antingen är ett jag, diktaren själv, eller en verklig, namngiven person i en tillägnan, en gravskrift eller ett brev. Det är aldrig ett *anonymt* du. Tegnér talar inte till en obekant läsare, inte som Baudelaire till en okänd like och hycklande broder. När Tegnér talar till läsarna är de i flertal, alltid vi eller ni, vare sig de är en skara magistrar, prästvigda ynglingar eller ett helt folk. Så sedd blir Tegnér aldrig en modern författare, utan förblir tillfällesdiktare, akademiledamot, författare i ämbetet.[5]

Du:et och ni:et i Tegnérs diktning har alltid en specifik referent menar Elam, vilket också tycks vara fallet i dikterna till olika kvinnor. Som exemplet ”Till MalmöFruarna” visat kan dikten *tyckas* riktad

3 Gustafsberg är en kurort utanför Uddevalla, där Tegnér tillbringade delar av somrarna 1841 och 1842 med att dricka brunn (*SD* VII, 432).

4 För ett liknande resonemang om hur Tegnér genom användande av epitet ”avslöjar” sig själv som identisk med diktjaget, se Thaly Nilsson, ”En Tegnér-dikt räddad undan glömskan”, *Samlaren* 123 (2002) s. 232–247, här s. 242.

5 Ingrid Elam, *Tegnér och författarrollen* (Lund 2005) s. 10–11.

till ett anonymt du eller ni, med då bara i betydelsen svår att exakt identifiera. Att ta fasta på detta tilltal, där pronomen och faktisk mottagare korrelerar, är en viktig utgångspunkt för hur man kan förstå dessa dikter då det ger dem karaktär av direkt kommunikationsakt. En gemensam nämnare är också mottagarnas kön: detta är dikter riktade till kvinnor. Denna artikel syftar till att undersöka Tegnérs ekivoka och erotiska dikter riktade till kvinnor och hur de kan förstås. I vilken typ av sammanhang är de skrivna och lästa; hur kan de förstås i relation till dess sammanhang och i relation till varandra? Syftet är inte primärt att fördjupa förståelsen av enskilda dikter, utan snarare att förstå dem som litterärt fenomen. För att göra detta har jag betraktat dessa dikter som del i en bredare kategori i Tegnérs litterära produktion. Jag har valt att benämna dem som *damdikter* – de dikter som har en eller flera faktiska damer som mottagare.

En stor del av den tidigare forskningen om Tegnér är biografisk och damdikterna är rika på biografiskt stoff – namn, platser, datum – som pekar ut ur texten och mot en historisk verklighet. Jag har dock intresserat mig mer för det faktum *att* de pekar, snarare än *vart*. Istället för att läsa dikterna i relation till Tegnérs biografi söker jag förstå dem i relation till de sammanhang där de skrivits: i vilken typ av umgängeskultur och utifrån vilka litterära praktiker, traditioner och funktioner. Sjukdomsdikterna, inkluderat de erotiska, har ofta förståtts som skilda från den övriga diktningen. Christina Svensson undersöker exempelvis hur Tegnérs skrivande förändras under sjukdomstiden och kontrasterar det mot hans tidigare poetiska produktion.[6] Sjukdomen har också ofta gjorts till förklaringsmodell och framhållits som orsak till förändringar i Tegnérs poesi. Thaly Nilsson påpekar dock att Tegnér även i friskt tillstånd var mycket frispråkig för sin tid, varför det är svårt att fastslå ”i vad mån hans uttalanden, muntliga och skriftliga, hade sin förklaring i sjukdomen”. Nilsson menar dock att ”tankar, tendenser och attityder som kommit fram i friskt tillstånd nu återkommer, men ofta under mer lössläppta former.

6 Svensson (2012) s. 35–36.

Det skulle kunna tolkas som att vissa spärrar, som åstadkommit en viss återhållsamhet tidigare, nu släppt och gett fritt spelrum åt förut hämmade fantasier."[7] Detta intryck bekräftas av min läsning av damdikterna: vågade inslag och sexuella antydningar är inte begränsade till sjukdomsdiktningen. Genom att arbeta utifrån analyskategorin damdikter undviker jag att dra en skarp gräns mellan Tegnérs tidigare och senare diktning, och ser snarare de erotiska dikterna som del av ett kontinuum. Förhoppningen är att detta angreppssätt kan göra det möjligt att få syn på nya aspekter av den erotiska sjukdomsdiktningen.

DAMDIKTER SOM ANALYTISK KATEGORI

De drag som förenar damdikterna är alltså det faktum att de har en eller flera mottagare samt mottagarnas könstillhörighet. För att avgöra vilka dikter som ingår i kategorin har jag utgått från om dikten tillägnas en kvinna i titel eller undertitel, om en eller flera kvinnor tilltalats i dikten, samt om dikten har förmedlats till en kvinna. Förmedlingen kan ha gått till på en rad olika sätt: genom att dikten skrivits ned i en stambok, minnesbok, gästbok eller poesialbum; genom att den skickats i brev; genom att den skrivits som dedikation i en bok eller genom att den överlämnats på en biljett.[8] Centralt är att det finns ett kommunikativt anspråk i damdikterna, även om denna kommunikation inte behöver ha lyckats. Under Tegnérs sjukdomstid hindrar exempelvis hans familj honom från att skicka iväg dikter som

7 Nilsson (2002) s. 245–246. Vidare om Tegnérs frispråkighet, se Ingrid Elam, *Min obetydliga beundran: Martina von Schwerin och den moderna läsarens födelse* (Stockholm 2004) s. 116; Ulla Törnqvist, *Min älskade Fredrika, Söta Tegnér: Om brevväxlingen mellan Esaias Tegnér och Fredrika Bremer* (Lund 1986) s. 44–45; Svensson (2012) s. 36.

8 För att få kunskap om huruvida dikterna förmedlats har kommentarerna i Tegnérsamfundets *Samlade dikter* varit avgörande.

de ansåg opassande, för att värna om hans anseende.[9] När det gäller flera av damdikterna är det också svårt att veta om en förmedling överhuvudtaget har skett.[10]

För majoriteten av dikterna är kvinnonamnet nyckel till huruvida det rör sig om en damdikt, men ibland är inte namnet utskrivet utan bara initialer. I dessa fall har diktens utformning i kombination med kommentarerna i *Samlade dikter* varit vägledande för att avgöra könet på mottagaren. I andra dikter är namnet på mottagaren fingerat, som då den unge Tegnér skriver kärleksdikter till sin blivande fru Anna Myhrman och med inspiration från Petrarca kallar henne Laura.[11] Vissa dikter, framförallt bröllopsdiktning, riktar sig till både en manlig och en kvinnlig mottagare. Dessa dikter utgör gränsfall som jag tagit hänsyn till i den mån de ökar förståelsen av damdikterna som kategori, men inte betraktat som lika väsentliga. Liknande omständigheter uppstår kring gravdikter riktade till bortgångna kvinnor; diktens faktiska mottagare utgörs då av de efterlevande. I dessa fall har diktens tilltal fått avgöra huruvida det finns en kommunikativ ansats riktad mot en kvinna, även om hon inte längre befinner sig i jordelivet. Ytterligare ett gränsfall är damdikter som Tegnér skrivit men där han själv inte är avsändare, som då han skriver den uppvaktande dikten ”KnutsSystern (i hennes Knutsbroders namn)”

---

9 Svensson (2012) s. 31, 149, 214. I en del fall är det också möjligt att oanständiga dikter nått en mottagare, men att denna på grund av deras innehåll inte behållit eller kommenterat dem. För en diskussion kring ett dylikt fall i brevväxlingen mellan Tegnér och Fredrika Bremer, se Tommy Olofsson, *Tegnér, Växjö och den sena diktningen* (Lund 2006) s. 51–52.

10 Liksom när det gäller eventuell förmedling är damdikterna i flera fall också svåra att datera. Placeringen i *Samlade dikter* indikerar under vilken period de är utkomna. För mer detaljerade utredningar kring dikternas tillkomsthistoria hänvisas till kommentarerna i *Samlade dikter*.

11 Fredrik Böök, *Esaias Tegnér: En levnadsteckning I* (Stockholm 1946a) s. 105.

till Eufrosyne Hising (gift Palm) för hennes blivande makes räkning (*SD* II, 172, 359). Dessa dikter är dock lika intressanta då mottagaren är en kvinna och det finns en tydlig kommunikativ intention, bara inte å diktarens egna vägnar.

Damdikterna är en konstruerad analyskategori och rymmer dikter ur en rad olika genrer. Många av dem är tillfällesdikter; vissa av dem skrivna med anledning av livsavgörande händelser såsom bröllop och begravning, andra knutna till mindre händelser såsom en födelsedag, en namnsdag eller ett besök.[12] I flera av dikterna återfinns dock flera av tillfällesdiktens traditionella kännetecken, samtidigt som själva tillfället antingen är ganska obetydligt eller inte framhävs i dikten. Dessa dikter tycks knutna till umgängeskretsen snarare än tillfället; Fredrik Böök använder begreppet ”sällskapsdiktning” för att beteckna denna sociala och ofta lekfullt skämtsamma poetiska praktik.[13] Dessa dikter verkar i första hand ha en social funktion i att etablera, upprätthålla eller dokumentera en relation – de fungerar som en typ av skriftliga vänskapsgester och som en umgängesform. I Tegnérs kärleksdiktning finns en liknande social funktion, även om relationen dikten syftar till att etablera, upprätthålla eller dokumentera är av en annan art.

Den följande analysen är upplagd i två huvuddelar. Först beskriver jag, med utgångspunkt framförallt i forskning om tillfällesdiktning och albumpoesi, hur damdikterna som kommunikationsform befinner sig på en glidande skala mellan privat och offentligt. Jag beskriver även den umgängeskultur Tegnér var en del av, med utgångpunkt i tidigare forskning om diktarens umgängeskretsar och

12 Jag stödjer mig här på Per S. Ridderstads och Wulf Segebrechts definitioner av tillfällesdiktning. Wulf Segebrecht, ”Ur *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*”, övers. Susanne Uhler Brand, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2:3 (2012) s. 5–14; Per S. Ridderstad, ”Vad är tillfällesdiktning? En kort översikt”, *Personhistorisk tidskrift* 76:3 (1980) s. 25–41.

13 Böök (1946a) s. 70, 190–197. Se även Josua Mjöberg, *Verskonst och ordkonst: Litterära studier* (Malmö 1961) s. 46.

om svärmisk vänskapskultur. Därefter läser jag några av de erotiska dikterna i relation till damdiktningen som helhet, med särskilt fokus på att identifiera återkommande mönster och strukturer. Utgångspunkt tas i ett antal troper, motiv och teman, vilka är återkommande både i de erotiska dikterna och i den bredare kategorin.[14] Likheter påvisas också i relation till traditioner inom tillfällesdiktning, albumpoesi och erotisk poesi. Metoden för läsningen har varit hermeneutisk: analysen av de ekivoka dikterna har belyst drag i damdiktningen som helhet och vice versa.

DAMDIKTERNA SOM HALVOFFENTLIG KOMMUNIKATIONSFORM

Flera av Tegnérs damdikter trycktes först postumt, vilket dock inte är detsamma som att de inte blev spridda och lästa under hans livstid. Harold Love har utifrån ett engelskt 1600-talsmaterial framhållit betydelsen av att ta hänsyn till fenomenet handskriftspublikation av äldre litteratur.[15] Även i en svensk kontext har denna typ av publicering spelat en viktig roll, Annie Mattson har framhållit att det finns många likheter mellan den handskriftskultur Love beskriver och den som var rådande i 1700-talets Sverige.[16] Den publicerade handskriften utmärks enligt Love av att antingen författaren eller någon annan drivande aktör har gett upp kontrollen över ”the future social use of that text” och låtit denna bli känd utanför en avgränsad,

14 Med trop avses uttryck där ord används i annan betydelse än deras vardagliga, se vidare Gerhardus Johannes Vossius, *Elementa rhetorica eller retorikens grunder*, övers. Stina Hansson (Göteborg 1990) s. 22–27.

15 Harold Love, *Scribal Publication in Seventeenth-century England* (Oxford 1993) s. 35–36.

16 Annie Mattsson, ”’The place is swarming with libels’: Manuscrip Publication of Oppositional Texts During the Reign of Gustav III (1771–1792)”, *LIR Journal* 1 (2011) s. 50–66, här s. 51.

privat krets.[17] Trots att Tegnér verkar under en senare tidsperiod är fenomenet handskiftspublikation relevant. Böök skriver angående sällskapsdikterna att de flesta av dem inte blev ”offentliggjorda i Tegnérs livstid, men de utgör den skarpast tänkbara motsats till [biskop] Faxes predikningar, som blev tryckta, men inte lästa. Det var ännu den tid, då en dikt kunde flyga över hela landet i avskrifter”.[18] Här kan man lyfta fram exemplet ”Kyssarna till Lisa L.”, en dikt skriven till Elisabeth Liljewalch som återfinns i många avskrifter och skulle kunna betraktas som publicerad i alla fall i begränsad bemärkelse (*SD* II, 223).[19]

Många av damdikterna kan, i relation till hur tillgängliga de gjorts under Tegnérs levnad, betecknas som halvoffentliga i så måtto att de befinner sig någonstans mellan det strikt privata (de har inte lämnat privat ägo och kontroll) och det offentliga (de har publicerats för en bred publik). De har gjorts tillgängliga, men kanske bara inom familjen och umgänges- eller bekantskapskretsen.[20] Utan att i detalj gå in på specifika damdikters spridning och grad av tillgänglighet,

17 Love (1993) s. 39.

18 Böök (1946a) s. 202. Biskop Faxe var en viktig del av Tegnérs umgängeskrets under hans tid i Lund. Se också Christina Svensson, *Två bröllop och tre begravningar: Något om Esaias Tegnérs tillfällesdiktning* (Lund 2014) s. 8.

19 Love (1993) s. 36 skiljer mellan handskrifter som är publicerade i olika bemärkelser: ”strong” respektive ”weak”. I det första fallet har texten gjorts offentligt tillgänglig, i det sistnämnda har den upphört att vara i privat ägo och kontroll.

20 Love (1993) s. 43–44 menar att det i dylika fall är den sociala sammanslutningens karaktär som får avgöra om texten kan anses som publicerad eller inte. Är sällskapet slutet är texten fortfarande i privat ägo, men är det möjligt för utomstående att få tillträde till är det ett argument för att betrakta texten som publicerad. I de fall då sällskapet är att betrakta som slutet kontrolleras då texten av ett kollektiv istället för en individ: ”creating a status delicately balanced between the public and the private.”

betraktar jag dem som en kategori som befinner sig utspridd i ett kontinuum från privat till offentligt.

De damdikter som är knutna till ett tillfälle har generellt gjorts offentliga i högst utsträckning.[21] Tillfällesdiktens mottagarkrets är inte begränsad till den eller de personer som dikten är riktad till, utan kan även innefatta andra: ”gästerna, publiken, samhället, åskådarna, offentligheten och slutligen även i ordets vidaste bemärkelse den inte direkt deltagande offentligheten – oavsett om denna består av den samtida läsekretsen eller ’eftervärlden’.”[22] I tillfällesdiktningen finns också retoriska koder och konventioner att förhålla sig till, inte minst i tanken om *decorum*; det för en given genre och i en given social situation passande.[23] Retorisk bildning var levande och aktuell under Tegnérs verksamma tid, men retoriken behövde inte betraktas som strikt regelverk utan kunde också behandlas lekfullt och parodiskt.[24] Vilka som ingår i damdikternas mottagarkrets varierar: från en mer begränsad sfär av familj, vänner och bekanta till de dikter som publicerats i pressen och därmed nått en bredare publik. Även mediet påverkar: vissa av dikterna har tryckts i särskilda tillfällestryck eller i press, medan andra förmedlats muntligt eller som tillfällesskrifter.

En viktig arena för sällskapsdiktning var böcker i vilka ägaren samlade dikter från vänner och bekanta. Denna typ av böcker har historiskt benämnts på olika sätt – stambok, minnesbok, minnesal-

21 Utmärkande för tillfällesdikten är att den är knuten till en specifik och betydelsefull tilldragelse som inträffat vid ett bestämt tillfälle, att den har en social funktion, en tydlig mottagare och avsändare, samt syftar till att framhäva själva tillfället eller mottagaren. Se Segebrecht (2012) s. 5; Per S. Ridderstad, ”Tryckt för tillfället”, i Harry Järv (red.), *Den svenska boken 500 år* (Stockholm 1983) s. 235–258, här s. 236–237.

22 Segebrecht (2012) s. 8. Se också Ridderstad (1980) s. 39–40.

23 Ridderstad (1980) s. 27–28, 40; Per S. Ridderstad, ”Diktning för tillfället”, i Jacob Christensson (red.), *Signums svenska kulturhistoria: Stormaktstiden* (Stockholm 2005) s. 513–529, här s. 516.

24 Christina Svensson, ”Retorik – ett slags negativ poetik? Tegnérs utbildningsgång i retorik”, i Louise Vinge (red.), *Tegnér och retoriken* (Lund/Åstorp 2003) s. 55–70, här s. 68–69. Se även Svensson (2014) s. 6.

bum, poesialbum – och begreppen glider ofta in i varandra.[25] Albumverserna fyllde en rad olika funktioner. Själva boken fungerade som en katalog över vänner och bekanta och skrivakten i sig var också ett sätt att stärka relationer: det var hedrande både att bli tillägnad en vers och att bli ombedd att skriva en.[26] Gitta Hammerberg har också utifrån rysk albumpoesi från 1770–1840 visat hur denna poetiska praktik kunde fungera som arena dels för flirt och kurtis, dels för lekfulla litterära experiment.[27]

Utmärkande för albumpoesin är dess halvoffentliga karaktär. Blanka Henriksson framhåller att albumpoesin som kommunikationsform liknar vykortet snarare än brevet, öppen till beskådan för alla som kommer i kontakt med albumet.[28] Hammarberg framhåller

---

25 I den här texten betraktas begreppen som utbytbara: fenomenen samexisterade och överlappade och det finns ingen påtaglig skillnad mellan damdikter skrivna i den ena eller andra typen av bok. För en utredning av begreppen se Blanka Henriksson, ”*Var trogen i allt”: Den goda kvinnan som konstruktion i svenska och finlandssvenska minnesböcker 1800–1980* (Åbo 2007) s. 11–14; Bengt af Klintberg, ”Förgät ej mig! Om albumpoesin i Sverige”, *Harens klagan: Studier i gammal och ny folklore*, ny utökad upplaga (1978), (Stockholm 1982) s. 48–72, här s. 48–49; Carola Ekrem, *Lev lycklig, glöm ej mig! Minnesböckernas historia* (Stockholm & Helsingfors 2002) s. 13–19.

26 Henriksson (2007) s. 12; Ekrem (2002) s. 18.

27 Gitta Hammarberg, ”Flirting with Words: Domestic Albums, 1770–1840”, i Helena Goscilo och Beth Holmgren (red.), *Russia, Women, Culture* (Bloomington/Indianapolis 1996) s. 297–320.

28 Henriksson (2007) s. 67. Här måste dock noteras att jämförelsen inte håller i relation till äldre brevkultur: under 1700- och början av 1800-talet var även det privata eller familjära brevet en halvoffentlig form och kunde spridas i en begränsad krets, exempelvis genom högläsningar av valda partier. Detta är också relevant i relation till damdikterna då många av dem förmedlades brevledes. Om äldre brevkultur se Marie Löwendahl, *Min allrabästa och ömmaste vän! Kvinnors brevskrivning under svenskt 1700-tal* (diss. Göteborg/Stockholm 2007) s. 9; Kristina Persson, *Svensk brevkultur på 1800-talet: Språklig och kommunikationsetnografisk analys av en familjebrevväxling* (diss. Uppsala 2005) s. 40–41.

att albumpoesins mottagare på så sätt var dubbla, både albumägaren och dennas bekantskapskrets. Detta bidrog till poesins sociala karaktär: ”[t]he practice of literature became a friendly social event, rather than a formal exchange between author and patron or a lonely affair between reader and book.”[29] Albumpoesin var också påtagligt genuskodad: även om både män och kvinnor kunde skriva var albumägarna primärt kvinnor. Detta resulterade i en annan typ av feminint kodade litterära ideal än för de tillfällesdikter som var tänkta att uppvakta en betydande person – mer anspråkslösa val av poetisk genre, lekfullare tonfall och mer privata teman.[30] Albumpoesin var inte heller lika strikt bunden av decorum som tillfällesdikten, även om också albumen hade traditioner och återkommande retoriska grepp.[31]

Vid sidan av tillfällesdiktning och albumdiktning finns det bland damdikterna också de mer privata, som kärleksdikter och erotiska dikter av vilka flera aldrig verkar ha förmedlats. Det centrala är dock att det förtroliga och direkta tilltal som präglar damdikterna kontrasterar mot det faktum att de ofta fungerat som en halvoffentlig eller offentlig kommunikationsform. Trots att kategorin sträcker sig från texter som inte tycks lämnat byrålådan till dikter som gjorts tillgängliga för den läsande allmänheten förenas de av ett tilltal som framstår som både privat och intimt. Tilltalet korrelerar således inte nödvändigtvis med damdikternas grad av offentlig tillgänglighet: de texter som idag framstår som privat kommunikation behöver inte varit det då de först skrevs och lästes. Istället var de ofta del av ett sammanhang och fyllde en social funktion, någonstans i gränslandet mellan privat och offentligt.

29 Hammarberg (1996) s. 298–299.

30 Hammarberg (1996) s. 297–298; se även Ekrem (2002) s. 19, 23.

31 Ekrem (2002) s. 48–50; Klintberg (1982) s. 69; Henriksson (2007) s. 13, 66.

LÄTTSAMT UMGÄNGE OCH SVÄRMISK VÄNSKAPSKULTUR

Arten av det sällskapsliv damdikterna tillkommit i är avgörande för att förstå deras sociala och kommunikativa funktion. I tidigare forskning lyfts ofta kvardröjande drag av 1700-talets umgängeskultur och mentalitet fram som bakgrund till Tegnérs frispråkighet; Josua Mjöberg betecknar honom som ”ett barn av sin tid och hans tid var ett barn av den gustavianska.”[32] Fredrik Böök menar att denna 1700-talstradition och tillhörande poetroll gjorde det möjligt för kvinnor runt Tegnér att ha överseende med ett visst mått av frispråkighet: ”enligt denna var poeten inte en trånsjuk svärmare, en grubblande enstöring, utan ett kvickhuvud och en sällskapsmänniska, en elegant komplimentör, en sensuell epikuré.”[33] Den ”galanta ton” som återkommer i tilltalet till damer var därför inte ”så stridande mot den biskopliga värdigheten” som det kan framstå för eftervärlden, menar Böök.[34] Denna karakterisering av Tegnérs umgängeskrets kan ses som en möjlig förklaring till en mer lekfull poetisk praktik och ett visst mått av lättsam flirt och kurtis. Kring vad som var förenligt med biskopsämbetet tycks dock inte ha rått konsensus: en bröllopsdikt från 1825 till Hans Wachtmeister och Agatha Wrede kritiserades då dess innehåll ansågs lättfärdigt och ”ovärdigt en biskop”, men mötte större förståelse från Tegnérs närmare vänner (*SD* V, 139–140).[35]

32 Mjöberg (1961) s. 58.

33 Böök (1946a) s. 201.

34 Fredrik Böök, *Esaias Tegnér: En levnadsteckning II* (Stockholm 1946b) s. 243. Både Böök och Mjöberg utgår i sina resonemang om 1700-talsmentalitet från en förställd brytning mellan ett mer frisläppt 1700-tal och ett 1800-tal präglat av prydhet. Implicit men inte utskrivet i deras resonemang är att tanken om en drastisk brytning är missvisande, i alla fall i relation till de sociala kretsar som Tegnér var en del av.

35 Både Martina von Schwerin och Carl Gustaf von Brinkman uttryckte sitt stöd för dikten i brev (*SD* V, 139–140). Se även Svensson (2014) s. 13–16.

Ett visst mått av skämtsamhet och erotiska eller flirtiga antydningar tycks ha kunnat rymmas i den umgängeskultur Tegnér verkade i, men då som en lek på gränsen där den mer specifika kontexten var avgörande för vad som kunde passera som socialt acceptabelt.

När det gäller det privata och intima tilltalet i damdikterna kan en möjlig förklaring sökas i en annan aspekt av umgängeskulturen. Ingrid Elam skriver i *Min obetydliga beundran* om hur 1800-talets första decennier präglades av en svärmisk vänskapskultur. Inom dennas ramar rymdes homosociala relationer: ”[m]en lika vanlig var en svärmisk vänskap *mellan* könen” – även i form av nära relationer mellan gifta kvinnor och manliga vänner.[36] Elam menar att detta möjliggjorde tryggt oerotisk interaktion, men att gränsen mellan kärlek och vänskap också var flytande. ”[V]änner tilltalade varandra med ’älskade’ även om de var gifta på var sitt håll” och svärmeri var socialt accepterat.[37] Ingrid Holmqvist beskriver liknande drag i den uppsaliensiska salongskulturen under 1800-talets första hälft. Hon framhåller att den svärmiska vänskapen hade både familjära och erotiska inslag – kärnan i såväl vänskap som kärlek ”är en själarnas gemenskap och dess uttryck kan vara såväl sinnliga som osinnliga i båda fallen.”[38] Mer erotiska önskemål var inte lämpliga att uttrycka i umgänget, även om de kunde finnas med som underström.[39] Både Holmqvist och Elam framhåller odlandet av relationer som en väg till personlig utveckling, intellektuell och konstnärlig stimulans: svärmeri var ”att älska platonskt […] men också att träna sin socia-

36 Elam (2004) s. 42–43 (Elams kursiv).

37 Elam (2004) s. 42, 53.

38 Ingrid Holmqvist, *Salongens värld: Om text och kön i romantikens salongskultur* (Stockholm/Stehag 2000) s. 154. Denna flytande gräns mellan vänskaps- och kärleksrelationer beskrivs dock inte som något unikt: Holmqvist framhåller liknande drag i såväl 1600-talets preciösa salongskultur som i tysk förromantisk och romantisk salongskultur (se framförallt kapitel I och II). Se även Elam (2004) s. 53–54.

39 Elam (2004) s. 54. Se även Holmqvist (2000) framförallt s. 154–179.

la, psykologiska och estetiska förmåga."[40] Elam beskriver exempelvis hur Martina von Schwerin och Tegnér i brev "bollar tvetydigheter mellan varandra" och under "flera års tid flörtat intensivt med varandra under litteraturens täckmantel."[41] I den svärmiska relationen rymdes känslosamhet och intimitet, men den framstår också som en intellektuell och språklig lek.[42]

De svärmiska relationerna var också något radikalt annorlunda än relationen till en äkta hälft.[43] Elam framhåller att idén om kärleksäktenskap fick genomslag i början av 1800-talet, om än mer renodlat som teori än som praktik. Idén fick också vidare konsekvenser: i och med kärleksäktenskapet blev "otroheten ett brott mot själva kärleken" och utomäktenskapliga känslor var då tvungna att "sublimeras, förandligas till svärmeri och vänskapskult."[44] Dock verkar detta snarare ha varit ideal än realitet menar Elam; det förekom övertramp och svärmeriet framstår "mer som ett skydd för kvinnor än som ett gemensamt ideal."[45] Kön påverkade handlingsutrymmet: Holmqvist betonar att romantikens polära könsuppfattning ledde till en mer aerotisk kvinnosyn, vilket gjorde att kvinnors svärmeri kunde fram-

40 Elam (2004) s. 53; Elam beskriver också hur Martina von Schwerin genom manliga vänner fick "både en bildning i upplysningens anda och en inskolning i känslosamhet och intimitet" (s. 54). Se även Holmqvist (2000) s. 186–191, 241–244.

41 Elam (2004) s. 127, 131.

42 Här är värt att notera likheten mellan albumpoesins och den svärmiska vänskapsrelationens möjligheter att rymma både relationellt och estetiskt utforskande.

43 Exempelvis kunde von Schwerins manliga vänner betrakta varandra som rivaler om hennes gunst, medan hennes man inte betraktades som ett hot eftersom han inte rörde sig på samma kulturella och intellektuella sfär. Elam (2004) s. 55, 59–60, 123. Se även Holmqvist (2000) s. 231–235 för en beskrivning av Malla Silfverstolpes likartade situation.

44 Elam (2004) s. 138.

45 Elam (2004) s. 139.

stå som mer problematiskt.[46] För män fanns större frihet att bejaka sexualiteten och ägna sig åt erotisk uppvaktning, men även för dem fanns det gränser: David Tjeder har utifrån självbiografiska texter från perioden visat att män kunde beskriva flirtiga interaktioner, men inte skrev öppet om sexualitet ens i privata dokument.[47]

Den uppluckrade gränsen mellan kärlek och vänskap möjliggjorde ett tilltal som idag kan tyckas mycket intimt, men som inte var begränsat till kärleksrelationer. Detta intima tilltal återkom på en rad olika arenor: i salongskulturens umgänge, i brevkorrespondens och albumpoesi, som flirt eller som känslofyllda och passionerade vänskapsbetygelser.[48] I relation till damdikterna går det att se dels hur ett intimt, kärleksfullt tilltal kan användas även i dikter till vänner och bekanta, dels att det blir svårt att enbart utifrån en dikt bedöma relationen mellan författare och mottagare. Likheterna mellan en kärleksdikt och en dikt i en väns stambok är ofta påtagliga. Liksom i frågan om publicering och offentlighet befinner sig damdikterna på en glidande skala – de språkliga gränserna mellan vänskap och kärlek, mellan kysk hyllning och flirt, är inte alltid uppenbara eller knivskarpa.

---

46 Ingrid Holmqvist, ”Att söka lycksalighetens ö: Malla Silfverstolpe och salongskulturen”, i Birgitta Ahlmo-Nilsson, Eva Borgström & Ingrid Holmqvist (red.), *Romantikens kvinnor: Studier det tidiga 1800-talets litteratur* (Johanneshov 1990) s. 32–55, här s. 36–37, 41.

47 David Tjeder, *The Power of Character: Middle-class Masculinities 1800–1900* (diss. Stockholm 2003) s. 258–260, 262. Om könets betydelse för handlingsutrymme se även Elam (2004) s. 139; Holmqvist (2000) s. 234–235.

48 Om den svärmiska vänskapens språk i albumpoesin, se Henriksson (2007) s. 149.

JÄMFÖRANDE OCH METONYMISKA KOMPLIMANGER: AVUNDSJUKA OCH LYCKÖNSKNINGAR

Komplimanger är återkommande i Tegnérs damdikter och en viktig del av deras syfte är att prisa den kvinnliga mottagaren. De utformas på en rad olika sätt, dock ofta som olika typer av jämförelser eller metonymier. Avundsjuka och lyckönskningar är vanliga motiv i dessa komplimanger, men varieras genom att det handlande och kännande subjektet och det avundade eller lyckönskade objektet byts ut. Här finns en påtaglig likhet med albumpoesin, där komplimanger är mycket vanliga. När det gäller utformningen framhåller Hammarberg att de indirekta komplimangerna – ”flattery by various means of indirection” – var lika ofta förekommande som de komplimanger där kvinnan i fråga mer direkt jämförs med exempelvis en ros eller en lilja.[49] I Tegnérs damdikter finns exempel på båda dessa strategier.

Att likna mottagaren vid rosor och liljor är bland Tegnérs vanligaste komplimanger, men detta görs oftare genom indirekta än direkta jämförelser. I en dikt skickad i brev till fru Emma Poignant överväger diktjaget att skicka henne en ros respektive en lilja, men båda de antropomorfiserade blomstren avråder. Deras närvaro hos Emma är överflödig, rosen avböjer med orden: ”’hvad skall jag der? på Emmas kinder / är rosor nog, jag har förhinder.’” (*SD* VI, 128, 286–287). Att rosor och liljor känner sig underlägsna eller avundas den kvinnliga mottagaren är en vanlig form av indirekt komplimang: damens behag påvisas genom den antropomorfa växtens känslor inför henne.

I de flesta dikterna är det kvinnans rodnande kind eller vita hy som är föremål för jämförelse. Så heter det exempelvis i ”Den Lycklige”, en kärleksdikt till Emeli Selldén, att hon: ”lågar, som när solen skiner / på hvita liljor och jasminer.” (*SD* VI, 23, 181).[50] I de erotiska

49 Hammarberg (1996) s. 310.

50 I denna dikt uttrycks inte avund från blommornas sida, däremot är den representativ för denna mer generella typ av jämförelse mellan kvinna och blomma.

damdikterna blir referensen dock mer precis och avundsjukan av mer pikant karaktär. Så är fallet i några av Tegnérs fastlagsris, exempelvis det till Hilda Wijk:

> Tvertemot min vilja
> risar jag dig med en lilja
> Dock ett oförnuftigt bruk!
> Stackars hvita lilja, hon blir afundsjuk!
> Ty än hvitare är gumpen
> Se nu är det slut på stumpen.[51]
> (*SD* VII, 123, 396)

Här är det inte damens vita hy generellt som väcker liljans avundsjuka utan mer specifikt hennes vita stjärt. Samma typ av jämförelse används, men görs ekivok genom att skifte från generellt till mer precist.

Avundsjukan aktualiseras också i en annan typ av indirekta komplimanger, där diktjaget vänder sig till entiteter nära den kvinnliga mottagaren. Hammarberg identifierar detta som komplimang via metonymi: diktaren undviker att direkt adressera damen i fråga, men prisar istället varelser eller föremål i hennes närhet såsom hennes husdjur, klädnad eller möbler. Den tilltalade entiteten lyckönskas till att få vara nära damen, eller väcker diktjagets avundsjuka.[52] I Tegnérs damdikter förekommer båda varianterna av metonymiska kompli-

---

51 Nära nog samma formuleringar, men med en avundsjuk tusensköna och utan den specifika referensen till ”gumpen”, används också i ett fastlagsris riktat till Emma N. (*SD* VII, 128). Här är också värt att nämna något kort om genren fastlagsris: en tradition att i påsk- och fastlagstider skämtsamt aga nära och kära med faktiskt ris och med verser i en karnevalistisk anda. Den ovan citerade dikten är dock ovanligt frispråkig även för att vara ett faslagsris. Se Jan-Öjvind Swahn, *Svenska traditioner* (Stockholm 2007) s. 142–145; Inge Löfström, *Påsken i tro och tradition* (Stockholm 1985) s. 26–28.

52 Hammarberg (1996) s. 314–315.

manger, men till skillnad från de komparativa komplimangerna är Tegnér själv det subjekt som här avundas eller beskådar lyckan.

I ”Mor och Dotter. Namns- och Födelsedag”, till Helena och Louise Faxe, är det maken och fadern, Biskop Faxe, som beskrivs som lyckligt lottad:

> Lyckosamma stjernor skola vaka
> Öfver vår och sommar. Lycklig han
> Framför andra, som är sommarns maka
> Och derjemte vårens giftoman.
> (*SD* III, 25, 249–250)

En lycklig framtid förutspås mor och dotter – personifierade av sommaren respektive våren – därefter framhålls hur lycklig fadern och maken bör anse sig. I äldre bröllopsdiktning används ofta samma motiv, ’den lycklige maken och/eller makan’, för att i samma gest gratulera och komplimentera brudparet.[53] Tegnérs dikt utgör istället en hyllning och lyckönskan av mor och dotter: utsagan om Biskop Faxes lycka har inte i första hand funktionen att lyckönska honom, men att komplimentera damerna. Den avundsvärda kan också vara ett föremål istället för en person. I Pauline Cronhielms minnesbok skriver Tegnér:

> Lyckligt blad!
> Sköna händer skola bladet vakta.
> Lycklig rad!
> Sköna ögon skola den betrakta.[54]
> (*SD* V, 101)

---

53 Jfr Stina Hansson, *Svensk bröllopsdiktning under 1600- och 1700-talen: Renässansrepertoarens framväxt, blomstring och tillbakagång* (Göteborg 2011) s. 117, 152, 156, 163, 280.

54 En liknande formulering om att få vara ”i det bladets ställe” förekommer också i dikten ”Helsningen Till Agnes M. (från Köpenhamn)” (*SD* V, 3).

Här är det bladet som dikten skrivs på som tilltalas. Komplimangen är tydlig: Pauline är så skön att även en tillvaro som litet papper kan anses lycksaligt om det blir vidrört och betraktat av henne.

Ett liknande retoriskt grepp används i en dikt riktad till Anna Myhrman på hennes födelsedag. I denna kärleks- och gratulationsdikt vandrar diktjaget runt i den tillfälligt bortresta fästmöns rum och söker tröst i hennes frånvaro. Hela omgivningen blir värdefull eftersom den älskade vistats i den: ”Hvar plats som burit dig är dock mitt hjerta kär / Och vid hvart föremål ett saligt minne vaknar.” Känslorna för fästmön ges också utlopp i mötet med hennes ägodelar; diktjaget behandlar dem som ersättare eller förlängningar av hennes kropp. Han går in i hennes garderob: ”Jag kysser detta lif som dig omfamnat har, / Och duken, Cherubim som barmens Eden vaktar.” (*SD* I, 171, 308). Föremålen är i denna dikt inte bara lyckligsaliga – de ges ett affektivt värde när diktjaget svärmar för dem i fästmöns ställe. Att värdesätta och kyssa föremål som varit nära den kvinnliga mottagaren kan tyckas mycket intimt, men samma trop används även i andra typer av dikter. Ett exempel är en tackdikt till Therese af Ugglas, med anledning av att denna skickat en blomma till Tegnérs födelsedag. Diktjaget inleder med att prisa hennes godhet, men fortsätter sedan med att uttrycka sin tacksamhet direkt mot gåvan: ”Jag kysser på din gåfvas blad, / o! att det vore gifvarinnan!” (*SD* V, 112, 267–268). Intima formuleringar kan således brukas både i förhållande till en mottagare där det existerar en intim relation och för att komplimentera och tacka inom ramarna för vad som verkar vara en mer kysk vänskap.

Att avundas och önska vara en entitet i en dams närhet är en vanlig trop i erotisk diktning. Exempelvis uppmanar diktjaget i John Donnes ”To his Mistress Going to Bed” (1669): ”Off with that happy busk, which I envie, / That still can be, and still can stand so nigh.”[55]

55 John Donne, *Complete English Poems*, C.A. Patrides (red.) (London/Vermont 1996) s. 120. I svensk översättning: ”Av med korsetten, den avundas jag / att den tätt omsluter dina behag”, John Donne, *Skabrösa elegier och heliga sonetter*, övers. Gunnar Harding (Lund 2012) s. 30. Här finns också en likhet med dikten till Anna Myhrman, där diktjaget kysser de klädesplagg som omslutit hennes överkropp.

I ett av Tegnérs fastlagsris heter det kort och gott: ”Sötaste Luise! / Vore jag ditt fastlagsris!” (*SD* VII, 123). Avundsjukan mot objektet är likartad i de båda exemplen; det får vara nära kvinnokroppen på ett sätt som inte tycks möjligt för diktaren. Just denna dikt återfinns dock i två versioner, en nedskriven tillsammans med det ovan citerade fastlagsriset till Hilda Wijk, en nedskriven tillsammans med andra av betydligt tidigare dato (*SD* II, 131). I det förstnämnda sammanhanget gör de omgivande dikternas explicita karaktär att raderna till Luise framstår som mer ekivoka, medan det sistnämnda sammanhanget gör att riset framstår som mer oskyldigt.

I en del dikter är avundsjukan mer otvetydigt erotisk och broderas ut till ett scenario, vilket ger en karaktär av sexuell fantasi. Så är fallet i dikten ”Röfors” riktad till Hedda Sp.–.[56] I dikten tilltalas ån som rinner förbi bruket. Redan i de inledande raderna framställs denna som en erotisk aktör. Det beskrivs hur den famnar en holme och ”smyger sig intill dess bröst”, kysser och längtar men inte får dröja kvar. Ån rinner sedan förbi bruket vilket den hjälper till att driva, men dess industriella insats berörs bara i korthet. Vad som ägnas betydligt mer utrymme i dikten är det vatten som hamnar i ett mer husligt sammanhang – ett badkar. Åns vatten kommer då i intim beröring med en kvinnokropp:

gjuts derur på naken barm
der hon ömt sig kysser varm,
badar alabasterhänder
badar obekanta länder,
rinner hit och rinner dit,
gör i granskapet visit.
Lycklig hon! O den som vore
der, jag ständigt dröjde quar
trifdes der båd natt och dar,
aldrig jag ur stället fore.
(*SD* VII, 259–260, 431)

56 Hedvig Sparre, ägarinna till bruket Röfors.

Ån tvingas lämna den badande kvinnokroppen, men får i sin tur ett närmast orgasmiskt slutmål då den rinner ut i sjön och ”måste smälta bort deri / som en salig smälter i / sköna armar vällustfulla.” (*SD* VII, 260). Diktjaget avundas ån men skulle till skillnad från den ha dröjt kvar, inte bara vid kvinnokroppen generellt utan vid specifika kroppsdelar. Vattnet rinner över barm, händer och länder, men också till ländernas ”grannskap”. Begreppen granne eller grannskap används i flera av Tegnérs damdikter som eufemismer för kvinnors underliv. Istället för att direkt referera till könet används denna metonymiska omskrivning: att först referera till stjärten eller länderna och därefter till deras ”granne”, alltså den del av kroppen som ligger i deras omedelbara närhet.[57] Komplimangsfunktionen är här starkt underordnad, diktens ärende har blivit ett annat. Genom att tala till ån och uttrycka en önskan att ta dennas plats formuleras en erotisk fantasi om att komma i närkontakt med kvinnokroppens alla skrymslen, samtidigt som diktjaget undviker att rikta propån direkt till diktens mottagare.

METAPOETISKA KOMPLIMANGER OCH SKRIVANDETS BELÖNING

I damdikterna förekommer ofta metapoetiska drag, genom att själva skrivakten eller överlämnandet av versen till mottagaren tematiseras. Liksom avundsjuka och lyckönskningar kan dessa metapoetiska reflektioner fungera som indirekta komplimanger, exempelvis genom *praeteritio*: en utsaga om vad diktaren skulle kunna göra men låter bli – men därmed ändå får uttryckt.[58] I albumpoesin kopplas denna typ

57 För en motsvarande användning av orden, se inledningsstrofen i ”Fastlagsris. Till Damerna”, dikten ”Jungfrukällan” och ”Till MalmöFruarna”, (*SD* VII, 123, 196, 263).

58 Hammarberg (1996) s. 310.

av komplimanger ofta samman med utsagor om språkets eller diktarens otillräcklighet – ”expressions of verbal or graphic impotence”. Budskapet är dock inte det skenbara språktvivlet, utan att den kvinnliga skönheten är så anslående att den inte låter sig beskrivas.[59] Denna trop aktualiseras i en kärleksdikt till Anna Myhrman:

Dig, dig min Lyra sjunga borde
Men ack, dess sång är ovärd dig
För skön att sjungas utaf mig
För älskansvärd, för lyckelig
Dig himlen, goda flicka, gorde.

Nej, tro mig det är icke jag
Hvars svaga hand skall konsten hinna
Att måla dig med sanna drag
Dig bild af kärlekens Gudinna
Dig syster af de tre Behag.
(*SD* I, 58, 283)

Hela dikten handlar om att förminska diktaren och det skrivna i relation till mottagarens kvaliteter: hon liknas vid såväl kärleksgudinnan som vid de tre gracerna; varken Tegnér eller hans sång är värdiga henne. Grundförutsättningen är att mottagaren förtjänar att besjungas och dikten är utformad som en ursäkt för och förklaring till varför diktaren är dömd att misslyckas. Genom förklaringen gör dikten dock paradoxalt nog precis det den säger sig oförmögen till. Hammarberg framhåller förminskandet av den egna författarprestationen som ett kvinnlig kodat retoriskt grepp, men som i albumpoesin användes flitigt även av män. Blygsamheten i formuleringarna är dock delvis skenbar, då den ödmjuka posen motsägs av det faktum att den elegant formulerats i skrift.[60]

59 Hammarberg (1996) s. 310–314. Se också Henriksson (2007) s. 79–81.
60 Hammarberg (1996) s. 309–310.

En annan typ av metapoetiskt retoriskt grepp i Tegnérs damdiktning är det motsatta: att istället för att framhäva diktarens ovärdighet önska eller kräva en belöning för skrivandet.[61] Så är fallet i ”Kyssarna till Lisa L”:

> För hvarenda vers jag gör
> Lofvar du en kyss mig gifva.
> Arket fullt jag borde skrifva,
> Mindre har jag skrifvit för.
> Men man måste hålla måtta
> Jag med rim, med kyssar du.
> Låt mig räkna, der är sju,
> En dertill, det gör mig åtta.
> (*SD* II, 40)

Dikten inleds med att mottagaren lovar att varje vers ska belönas med en kyss och den fortsatta dikten är strukturerad som ett räknande av verser, vilket slutar med konstaterandet av det slutgiltiga antalet: tjugofyra stycken. I fokus är den konkreta skrivakten: dikten inleds med att skrivuppdraget antas, slutar med dess fullbordan och är däremellan centrerad kring räknandet. Denna dikt framställer inte sin författare som ovärdig eller oförmögen, utan tvärtom som muntert villig att skriva på kommission. Dikten är skriven i ett socialt sammanhang; i en av avskrifterna ges den titeln ”Impromptu. Till Mamsell Lisett Liljewalch på en bal 1811” (*SD* II, 223). Även denna typ av impromptu-diktande på uppdrag är återkommande i albumpoesin.[62] Att som här aktualisera diktarens belöning är dock inte något typiskt för albumpoesin, utan bryter tvärtom mot den ödmjuka hållning som är vanlig inom genren.

Både framhävandet av den egna oförmågan respektive skrivande på uppdrag och dess belöning aktualiseras i den i inledningen citerade dikten ”Till MalmöFruarna”. Dikten inleds med att Tegnér

61 Med den underförstådda premissen att skrivandet är värt en lön.
62 Hammarberg (1996) s. 303.

skjuter ifrån sig det uppdrag – att skildra ”*quinnan uti badet*” – han säger sig ha fått av damerna: ”Jag ej kan göra hvad I begären.” (*SD* VII, 262). Den ödmjuka posen etableras här och de inledande raderna följs av en lång förklaring till oförmågan, i detta fall inte orsakad av damernas överväldigande skönhet utan av brist på förebilder. Diktaren säger sig aldrig ha sett en fru i bad, men ber om tillåtelse att ändå försöka skriva. Dikten slutar sedan med uppmaningen att damerna ska förvarna honom: ”när Ni i badet Er beger – / nog får Ni versar af / Tegnér.” (*SD* VII, 264). Den skenbara verbala impotensen i diktens inledning förbyts således i det avslutande förslaget till byteshandel: om poeten får beskåda damerna i badet kommer de belönas med verser. Samma grepp som används i ”Dig, dig min Lyra sjunga borde” och ”Kyssarna till Lisa L.” aktualiseras i ”Till MalmöFruarna”, men på ett betydligt mer ekivokt sätt. Hindren respektive belöningen är andra: den överväldigande behagfullheten har bytts ut mot brist på nakna kroppar att efterbilda, kyssarna har bytts ut mot voyeurism.

DYGDIGA OCH ODYGDIGA VISDOMSORD OCH UPPMANINGAR

I flera av Tegnérs damdikter nöjer han sig inte med att hylla eller komplimentera mottagaren, utan uppfordrar också till handling genom att formulera visdomsord eller rena uppmaningar. Detta är ytterligare en likhet damdikterna delar med albumpoesin, där råd eller uppmaningar om att vara god, oskuldsfull, dygdig eller dylikt är vanligt förekommande.[63] Vanligt är också hybrider mellan visdomsord och komplimanger, som i en dikt skriven i Ulla Mormans stambok. Diktens första strof knyter an till en utlandsresa hon nyligen återvänt från:

63 Henriksson (2007) s. 111–114; Hammarberg (1996) s. 300.

Såg du dina drag i Seinens spegel?
Såg du dem i Elbens och i Rehns?
Hur det skönas frihet och dess regel
i ditt anlet komma öfverens.

Dikten inleds med en komplimang, men denna följs av en uppmaning att vara tacksam mot himlen för det utseende som getts mottagaren. I slutraderna tillkommer ännu en uppmaning: ”Som det skönas Engel må du blicka, / som det godas Engel tänk och lef!” (*SD* V, 7, 140–142). Just på grund av sin skönhet ges Morman två uppmaningar: dels att vara tacksam för den, dels att tänka och leva lika gott som hon är vacker. I detta exempel ges visdomsorden en seriös ton, men de kan också användas i mer skämtsamma syften. I en födelsedagsdikt till Louise Faxe varnas hon för kärleken, ”den blinda Gud”, som också ”är Chemist”, en anspelning på den professor i kemi som vid tillfället uppvaktade henne (SD II, 137, 317–318).[64] Även detta förekommer inom albumtraditionen, där uppmaningar om att ta det försiktigt med kärlek och råd angående val av make var vanliga ämnen.[65]

Det är dock intressant att notera att *motiveringen* till att följa råden och uppmaningarna varierar i damdikterna, det vill säga för vems skull ett visst beteende förordas. I dikten till Ulla Morman tycks godheten vara ett självändamål och tacksamheten är riktad till Gud; i dikten till Louise Faxe motiveras varningen för kärlek med att mottagaren ska värna om sig själv och den omgivning som håller av henne. Ibland blir dock dessa uppmaningar och råd mer personliga, då Tegnér uppmuntrar till ett specifikt beteende för sin egen skull. Så är fallet i ”Farväl”, troligen skriven som en kärleks- och avskedsdikt till Emeli Selldén när Tegnér skulle resa till Stockholm. I första stro-

64 Se även Böök (1946a) s. 198.

65 Hammarberg (1996) s. 305. Dikten aktualiserar också en trop ur tillfällesdikter för bröllop, Stina Hansson lyfter fram flera exempel där ’den blinde kärleksguden’ förekommer i äldre bröllopsdiktning, se Hansson (2011) s. 233, 282, 303, 328–329, 343–344, 386.

fen etableras den saknad som kommer drabba honom efter avresan, men därefter följer en försäkran om att minnas Emeli:

> Säg icke att jag kan dig glömma,
> du tror det icke sjelf en gång,
> vet nog hvad känslor genomströmma
> mitt hela lif, mitt tal, min sång
> (*SD* VI, 35, 190)

Om detta minnande handlar största delen av dikten, där Tegnér i flera strofer försäkrar hur han kommer att bära med sig bilden av Emeli och ljudet av hennes röst i sitt inre. I sista strofen sker dock en vändning, då en uppmaning istället riktas till mottagaren:

> Farväl, var trogen: bloder isnar
> vid tanken att du glömma kan,
> var trogen, ty mitt hjerta vissnar
> den stund du älskar någon ann.
> (*SD* VI, 36)

Försäkran om hågkomst följs av ett motkrav: Tegnér kommer minnas Emeli och ber i sin tur om hågkomst och trohet. Denna typ av retorisk vändning är mycket vanlig i minnesboken; Carola Ekrem framhåller att minnesversen i sin ”renaste form” kombinerar ”en försäkran om evig vänskap med en önskan om att den man skriver till för evigt skall minnas en.”[66] Skillnaden är att uppmaningen i ”Farväl” används i ett amoröst syfte och ett mer privat sammanhang, istället för i ett vänskapligt syfte i minnesbokens halvoffentlighet.

I en del erotiska damdikter förekommer dock andra typer av råd och uppmaningar där budskapet är det motsatta: att inte förbli trogen eller hålla på sig. I ”Varningen”, som i två något olika versioner

66 Ekrem (2002), s. 53. Se även Klintberg (1982) s. 50; Henriksson (2007) s. 165.

skickades till Hilda Wijk respektive Wendela Hebbe, ges rådet: ”Haf derför mod att älska, ty du kan, / var lycklig sjelf, och lyckliggör en ann,” (*SD* VI, 100, 255). Istället för att akta sig för kärleken bör mottagaren ge efter för den, både för sin egen och för diktarens skull. Kärleken framställs given av både naturen och Gud: ”Naturen skref / dig i ditt venstra bröst ett kärleksbref” och det är kärleken som ”fyller himlens rund”, beskriven som en salighet tillgänglig även i jordelivet (*SD* VI, 99–100). Denna dikt varnar inte för kärleken utan tvärtom för att inte bejaka den, med motiveringen att det kommer göra alla inblandade lyckliga och dessutom vara i linje med högre makters vilja.

En liknande invertering av albumpoesins dygdiga råd är uppmaningar om att svika troheten mot en make och istället söka sig till diktaren. I ”Jungfrukällan” uppmanas Johanna Maria Lång att vara ”[t]rogen (jag förmanar dig) / icke mot din Buffelman, men mig” (*SD* VII, 194, 412).[67] Precis som i ”Farväl” uttrycker Tegnér en önskan om trohet, men här också med uppmaningen att svika äktenskapslöftena mot maken. Som inverterat visdomsord och uppmaning kan vi också förstå dikten ”Sköna Schwabitz”, citerad i inledningen. Formuleringen om att ångra ”blott den synd man ej begått” återkommer och varieras i flera av Tegnérs senare damdikter och kan ses som ett exempel på ett ”odygdigt” visdomsord (*SD* VII, 245).[68] Till sin form liknar det uppmaningen om att vara dygdig och god, men den livsvisdom som förmedlas är den motsatta.

67 Även i dikten ”Visitkort” till Carolina Elfving förekommer en liknande uppmaning (*SD* VII, 262, 431).

68 Varianter på formuleringen förekommer både i ”Visitkort” och ”Till MalmöFruarna” (*SD* VII, 262, 264).

ÖGON, SEENDE OCH VOYEURISM

När kvinnlig skönhet komplimenteras i damdiktningen är det ofta, vid sidan av munnen och hyn, ögonen som lyfts fram. I ”Ögonen”, en kärleksdikt till Emeli Selldén, görs ögonen som titeln antyder ställföreträdande för mottagaren. Det är dessa som lovar diktjaget kärlek och de två sista stroferna ägnas åt att prisa dem. Framförallt är det ögonens blåa färg som framhävs, deras skimmer liknas vid dagg: ”uppå en blå Förgätmigej. / Två himlar äro mig de båda, / två himlar med Guds Englar i.” (*SD* VI, 21). Dikten avslutas med en bön om att diktjaget än en gång ska få se dem och att Emeli ska komma till hans hjärta: ögonen fungerar alltså både som ställförestädande för den tilltalade och som en väg till hennes kärlek. Samma trop – ögon som himlar med änglar i – används i ”Varningen” i versionen till Hilda Wijk.[69] I denna dikt modifieras dock tropen då diktjaget ändrar sig: ”nej, icke Englar, tvenne Kärleksgudar”. Liksom i ”Ögonen” gestaltas dessa som en väg till kärlek, men en som mottagaren avvisat, hon har gjort sig: ”blind för det skönaste som blef det [livet] gifvet. –” och uppmanas att öppna ögonen för dess värde (*SD* VI, 99). Bilden fungerar på så vis som en omkastning av den klassiska tropen ’kärleken som blind’ – att se är vägen till att älska.

I en del fall är det istället diktjagets egna ögon och framförallt blick som görs till diktens ämne. ”Till Grefvinnan Louise Posse” inleds med att diktjaget står på Mosebacke och ser ut över Stockholm. Hans blick panorerar över staden och dess byggnader: ”en präktig tafla mellan blåa floder”. Stadens skönhet prisas, men på den avslutande raden sker en vändning då dess underlägsenhet i förhållande till grevinnan framhävs: ”men ack! det skönaste, det såg jag icke.” (*SD* V,

69 I versionen riktad och skickad till Wendela Hebbe är partiet om ögonen modifierat, av hänsyn till det faktum att Wendela hade bruna och inte blåa ögon (*SD* VI, 255–257).

109).[70] Sammankopplingen mellan det sedda och det osedda fungerar som en indirekt jämförelsekomplimang och det egna seendet görs till diktens huvudämne. Precis som i ”Ögonen” tematiseras beskådandet av damen, men inte blickandet in i hennes ögon utan betraktandet av hela hennes person.

Betraktandet av mottagaren, eller en önskan om att få betrakta, utgör ofta första steget i en rad av uttryckta önskningar. ”Grannskapet”, riktad till Eufrosyne (Sine) Palm, inleds med att diktjaget står i sitt fönster och ser in genom hennes. Diktaren är seende men inte sedd och önskar att få vara närmare, att få: ”sitta hand i hand / och se på dig, / och blicka i ditt ögas brand”, och även att få utdela kyssar (*SD* V, 17, 163). Seendet återkommer sedan genom hela dikten, varvat med önskningar om att få lyssna till mottagarens röst och att få kyssa henne. Dessa önskningar eskalerar också, från lyssnandet och kyssarna till en potentiell bön ”om mer” i sista strofen. En likartad, men i fler steg stegrande, struktur används i dikten ”Den Lycklige” till Emeli Selldén. Diktens tre första strofer har seendet som tema och inleds med raderna: ”Hur lycklig gör du icke mig / hvar gång som jag får *se* på dig”. Dessa fraser upprepas sedan med viss modifikation i början av fjärde respektive sjunde strofen. Det kursiverade verbet är då utbytt, i fjärde strofen till ”*höra*” och i sjunde strofen till ”*kyssa*”. Även här är seendet det första sinnet, dikten intensifieras först till lyssnande, kyssar och slutligen i sista strofen i en önskan om något ytterligare: ”begraf, begraf mig vid ditt bröst.” (*SD* VI, 22–23, 181). I ”Grannskapet” och ”Den Lycklige” återkommer samma önskemål: att få se mottagaren, att få höra henne, att få kyssa henne – och kanske göra något än mer intimt.

Synen leder ofta vidare till hörsel och beröring, men det kan vara relevant att tala om ett voyeuristiskt begär i relation till damdikterna eftersom själva betraktandet tillmäts ett stort värde. I ”Till

70 Dikten tros vara skriven under en av Tegnérs Stockholmsvistelser då grevinnan var sjuk och han därför inte fick möjlighet att träffa henne (*SD* V, 264).

MalmöFruarna" aktualiseras det voyeuristiska begäret på två sätt: i önskemålet att få betrakta kvinnorna i badet och i diktarens bön om tillåtelse att beskriva deras kroppar. I beskrivningen av de föreställda kropparna eskalerar dock detta begär och närmar sig en pornografisk blick[71]:

De yppigt Skånska, gudaplastiska
och dubbelformerna elastiska
och hårdare än hjertat innanför,
med rosenknoppen som till begge hör
Och gudaberget nedanföre
som lyfter snöhvit hjessa opp
utur sin småskog, der vi höre
om njutning hviskas och om hopp.
Höger omvänder Eder alla!
och stån, ty det är lätt att falla
och fall är farligt för en Fru.
Hur mycket skönt att se ännu!
Mig äro hvita kloten kära
och ständigt jag dem varit huld
så väl för sin egen som för *grannens* skuld.
Två pelare det hvalvet bära
Men kom den grannfrun ej för nära
Jag är modest, och icke näns
att röra henne, ty hon bränns.
(*SD* VII, 263–264)

71 Hur erotisk respektive pornografisk litteratur bör definieras och skillnaderna däremellan är en sedan länge omdiskuterad tvistefråga. Som jag använder begreppet här åsyftas specifika berättarstrategier som är återkommande i explicita prosaskildringar av sexualitet, snarare än en viss grad av explicit innehåll. För en vidare diskussion kring genredefinition se sekundärlitteraturen som aktualiseras i detta resonemang: Jean Marie Goulemot, *Forbidden Texts: Erotic Literature and its Readers in Eighteenth-Century France*, övers. James Simpson (Cambridge/Oxford 1994) s. 2–9; Steven Marcus, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England* (London 1969) s. 44–45, 281–282.

Kropparna beskrivs en del i taget: bröst, kön, därefter en uppmaning till de imaginära kvinnorna att vända sig om, så stjärt, ben och kön igen. Detta succesiva sätt att beskriva kroppen är vanligt förekommande i den pornografiska 1700-talsberättelsen – texten struktureras likt en blick som vandrar över kroppen och separerar den i delar snarare än att dröja vid helheten.[72] Kropparna ges också karaktär av landskap med berg och växtlighet, ett sätt att betrakta kroppen liknande det som förekommer i 1800-talets pornografiska litteratur.[73] Det värde seendet tillmäts i damdikterna har i ”Till MalmöFruarna” intensifierats och kommit att likna ett pornografiskt berättande – den voyeurposition som etableras i en dikt som ”Grannskapet” har här dragits till sin spets. Valet av de badande kvinnorna som motiv skriver också in dikten i en tradition av erotisk poesi, likaså den voyeuristiska positionen.[74] Beskrivningen av nakna kroppar i dikten kan således förstås utifrån den roll seendet ges i damdikterna, men också i relation till motiv i annan erotisk poesi och pornografiska berättartekniker.

DÖD OCH ÅLDRANDE

Fredrik Böök menar att ett utmärkande drag i Tegnérs kärleksdiktning till Anna Myhrman i ungdomen är en sammanblandning av död och erotik: en dragning ”mot det makabra och frossande i döds-

72 Se Goulemot (1994) s. 125–126.

73 Marcus (1969) s. 271–276.

74 Den badande kvinnan återkommer även i andra av Tegnérs ekivoka damdikter, exempelvis ”Röfors” och ”Jungfrukällan”. För en kort översikt över motivet ’den badande kvinnan och diktaren som dold åskådare’ i svensk litteratur fram till 1930-talet, se Mats Bramstång, ”Flickan i badet och skalden i busken”, *Svensk litteraturtidskrift* 35:1 (1975) s. 17–24. Om voyeuren i den pornografiska berättelsen se Goulemot (1994) s. 43–49.

fantasier."[75] Så avslutas exempelvis kärleksdikten "Till A" med två strofer där döden spelar en prominent roll:

Min fröjd är hoppets blott. Jag dock säll deraf;
Men om du kan mig grymt bedraga
Men om du glömma kan den trohet du mig gaf,
Då – jag ej klaga skall, ej hämnas men blott taga
Mitt hjertas lugn igen i lugnet af min graf.

Och nu – hör du min Ed: Om, goda, ljufva Anna,
Om nånsin detta bröst så djupt förgäter sig
Att ha en känsla blott som icke älskar dig,
Då störte blixten mot min panna,
Då öppnes afgrunden för mig!
(*SD* I, 76)

Döden används inte bara som ett makabert språkligt ornament, utan också som ett sätt att stärka den argumentation som förs i de två sista stroferna. Diktjaget varnar först för vad som kommer hända om Anna sviker honom, han kommer då finna ro först i graven. Likaså hotar döden honom om han sviker, men då snarare som ett straff än som befrielse från kärlekssorger. På ett liknande sätt används döden i en av Tegnérs mest berömda kärleksdikter, "Den Döde", riktad till Emeli Selldén. Dikten beskriver en framtid när Emeli överlevt Tegnér och Böök framhåller att dikten har ett "omedelbart och praktiskt syfte. Den vill hålla kvar den älskade."[76] Detta sker dels genom att han påminner henne om sin berömmelse – sitt "vidtbekanta namn" – dels genom försäkran om sin egen eviga kärlek, allt utifrån diktens postuma inramning (*SD* VI, 33–34). I båda dessa dikter fungerar döden som en hyperbol förstärkning, ett sätt att ge tyngd både åt vädjan om att inte bli övergiven, och åt löftet om att själv inte överge.

75 Böök (1946a) s. 90.
76 Böök (1946b) s. 196.

Att vädja om hågkomst efter sin egen död är dock inte begränsat till amorösa relationer och kärleksdikter utan förekommer även i albumpoesin.[77] I den ovan citerade tackdikten till Therese af Ugglas fortsätter Tegnér att, efter att i första strofen ha liknat blomstergåvan vid givaren, i andra strofen likna blomman vid sig själv:

> Men blomman tynar hastigt af,
> i morgon lefver hon ej mera.
> när sångarn dött som hon, plantera
> ännu en sådan på hans graf.
> (*SD* V, 112)

Diktaren är liksom blomman dödlig och ber därför grevinnan att minnas honom även efter hans död.[78] Att använda döden som hyperbol i en bön om att en relation ska bestå är ett återkommande drag i damdikterna, men kan användas i olika syften – både de mer vänskapliga och de mer amoröst betonade.

Döden används dock också på ett annat sätt som en bild för sexuell tillfredsställelse – *la petite mort*. Så lyder den avslutande strofen i ”Den Lycklige”:

> Min själs begär, mitt lif, min tröst,
> begraf, begraf mig vid ditt bröst.
> Ack! i den grafven vill jag hvila,
> dit låt den lycklige få ila!
> (*SD* VI, 23, 181)

Likartade formuleringar återkommer i flera av damdikterna, en dikt riktad till Wendela Hebbe avslutas med önskan om att få ”dö af tjusning / ej vid din fot, men vid ditt bröst.” (*SD* VI, 98, 252–254).

---

77 Se också Henriksson (2007) s. 172.

78 Detta retoriska grepp är vanligt förkommande i albumpoesin, där döden ofta används både i böner om vänskap och hågkomst och i löften om detsamma, se Ekrem (2002) s. 25, 32; Henriksson (2007) s. 156.

Önskan om att få dö fungerar som en hyperbolisk förstärkning av kärleksbetygelsen, men också som en bild för orgasm. Döden som en tvetydig trop för orgasm är etablerad i äldre, frivol 1700-talsdiktning, förekommande i exempel som Israel Holmströms gravdikt över Pompe och hos Bellman.[79]

Även Tegnérs ålder och åldrande kan användas retoriskt för att stärka en dikts funktion, exempelvis genom att via åldern framhäva diktarens obetydlighet. Så är fallet i bröllopsdikten ”Till Mamsell Margrete Louise Schlyter på dess bröllopsdag”:

> Hvad rika ämnen här till kärlekens beröm!
> Hur mången herrlig scêne att måla con amore,
> om blott jag drömde än min ungdoms gyllne dröm,
> om jag blott än en gång i fordna dagar vore![80]
> (*SD* II, 121)

Först prisas bröllopsparets kärlek, följt av ett tillbakablickande till Tegnérs egen ungdom då han fortfarande kunde njuta liknande drömmar. Detta följs sedan av ännu en anspelning på diktarens ålder: ”Men ack! man gammal blir. All lust förlorar sig. / Man får, som KINBERG vet, sitt trägna kall att yrka.” (*SD* II, 121). Tegnér kontrasterar sig själv i förhållande till brudparet, vilket dock blir märkligt då brudgummen (Kinberg) och Tegnér var jämngamla (*SD* II, 297). Effekten blir paradoxal; Kinberg likställs med Tegnér samtidigt som brudparets lycka framhävs i motsats till diktarens förlorade ungdom. Åldern stärker den lyckönskande funktionen – liksom i den indirekta komplimangen framhävs mottagarna på bekostnad av diktaren – samtidigt som den faktiska jämnårigheten skapar en humoristisk absurditet.

---

79 Se Daniel Möller, *Fänad i helgade grifter: Svensk djurgravpoesi 1670–1760* (diss. Lund 2011) s. 117–119.

80 Denna dikt är ett återbruk av en tidigare bröllopsdikt, ”Till Elof Tegnérs brud”, dock en något uppdaterad version (*SD* II, 297).

I erotiska damdikter från den senare halvan av Tegnérs liv blir dessa anspelningar på det egna åldrandet vanligare och även mer biografiskt korrekta. Här används dock åldern som markör för obetydlighet i samband med ekivoka uppmaningar snarare än i lyckönskningar. I en dikt skriven till Tegnérs kusindotter aktualiseras denna pose:

> Käraste Gustafva
> när jag kommer hit härnäst
> frukta icke för den gamle prest
> ingen fara kan det hafva
> om du har den gamle kär
> Därföre till honom slut dig
> och låt icke köra ut dig
> ur sängkammarn för det jag bor der.
> (*SD* VII, 245, 426)

Åldern används till en början avväpnande; den gamle är ingen hotfull gestalt och därför ofarlig att hålla av. De sista tre raderna innebär en vändning, där harmlösheten också görs till ursäkt och argument för vad som kan tolkas som en sexuell invit.[81] Samtidigt som åldern används för att stärka inviten fungerar den dock som desarmerande av densamma – anspelningarna på Tegnérs ålder är ett av de drag som möjliggör att läsa dikten skämtsamt. Åldern kan således användas för att framhäva både diktarens obetydlighet och ofarlighet, och som ett sätt att både argumentera för och ta udden av ett oanständigt förslag.

AVSLUTANDE REFLEKTIONER

Min läsning av de erotiska damdikterna är på intet sätt uttömmande, och det finns en rad likheter mellan dessa och damdiktningen som

81 På ett liknande sätt används åldern för att stärka en invit i exempelvis dikten ”Visitkort” (*SD* VII, 262).

helhet som jag inte berört eller bara nämnt i korthet. Här kan nämnas exempel som lek med språkliga dubbeltydigheter och de jämförelsepunkter som används för att komplimentera kvinnor såsom blommor, mytologiska entiteter, färger, dygder och fosterländskhet. Detsamma gäller det direkta återbruket, då samma rader eller samma dikt ibland används i olika sammanhang och därigenom utsätts för betydelseförskjutningar. Slående när det gäller damdikterna är dock att Tegnér tycks arbeta utifrån ungefär samma språkliga verktygslåda. Flera drag återkommer: vissa sätt att formulera sig, vissa typer av retoriska vändningar. Summan av dessa återkommande drag skapar det privata och intima tilltal som präglar majoriteten av damdikterna. Genom att dessa formuleringar, motiv, troper och teman varieras och används på nya sätt både liknar och skiljer sig de erotiska damdikterna från kategorin som helhet. Vissa av dessa ekivoka variationer etablerar också likheter med sätt att tilltala och beskriva kvinnor i den erotiska litteraturen.

Det är svårt att avgöra i vilken utsträckning de erotiska damdikterna är allvarligt menade. Flera av dem, om än inte alla, har en skämtsam ton som gör dem svåra att läsa som allt igenom allvarliga propåer.[82] Men även om dessa dikter inte utgör seriösa sexuella inviter förtar det inte deras frispråkiga och explicita kvaliteter. En formulering i Böös biografi om överdriften i ”uttrycken för erotisk lystnad och sexuellt begär” i sjukdomstidens dikter kan här ge ett uppslag. Han menar att de dikter som Tegnér skriver ”under denna period är ytterst matta och medelmåttiga, delvis parodiska.”[83] Även om Böök snarare avser att beteckna dikterna som löjliga, ger själva formuleringen uppslag till en möjlig läsning av de erotiska damdikterna: kanske kan i alla fall en del av dem förstås som självparodier

82 Olofsson (2006) s. 56 lutar åt denna bedömning då han angående fastlagsrisen spekulerar om ens Tegnér själv tog dem på fullt allvar.

83 Böök (Stockholm 1946b) s. 333.

på annat diktande till damer.[84] Utan att spekulera i om det finns en parodisk intention utgör det en läsmöjlighet, att exempelvis förstå de odygdiga uppmaningarna som parodiska inverteringar av uppmaningar till dygd i andra dikter.

Även frånsett denna parodiska potential framstår de erotiska damdikterna som mer begripliga i relation till kategorin som helhet. Bakgrunden i en praktik av social diktning och en viss typ av umgängeskultur gör det också lättare att förstå hur innehåll som för en läsare idag framstår som oväntat frispråkigt eller intimt i viss mån kunde rymmas inom gränserna för socialt accepterat beteende. En litterär propå om kyssar, som i dikten till Lisa L., verkar exempelvis ha kunnat vara förhållandevis oproblematisk. Mer oförblommerat erotiskt skrivande tycks, vid beaktande av det bemötande andra författares erotiska alster mötte under 1800-talets första hälft, dock ha varit mer svårsmält för Tegnérs samtid.[85] Damdikternas placering någonstans mellan privat och offentligt gör det ofta svårare att veta hur de bemöttes: gick det att komma undan med ekivoka antydningar? Möjligen – men referenser till alabasterbleka stjärtar och deras grannar kan nog betraktas som mer påtagliga gränsöverskridanden.

---

84 Att Tegnér ägnat sig åt lekfullt, parodiskt skrivande finns exempel på när det gäller andra typer av dikter, Christina Svensson visar hur han i en födelsedagsdikt nyttjar odets höga stil till ett mer lättsamt innehåll. Svensson (2003) s. 67–69.

85 Exempelvis kan lyftas fram hur Lorenzo Hammarskölds *Kärleks-Qväden* (1811) på grund av sin frispråkighet mötte moraliskt betonad kritik, och att C.J.L. Almqvists ungdomsverk *Murnis* (tillkomstår 1819) ansågs för explicit och kunde ges ut först i censurerad och omarbetad version 1845. Vivi Edström, ”Lorenzo Hammarsköld som elegiker: Studie i en genres introduktion”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1983:3 s. 162–178; Johan Svedjedal, *Kärlek är: Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1793–1833* (Stockholm 2007) s. 108; Petra Söderlund, *Romantik och förnuft: V.F. Palmblad förlag 1810–1830* (diss. Uppsala 2000) s. 184–185, 199.

POETEN TEGNÉR – TEMATISKA OCH FORMELLA MÖNSTER

PETER HENNING

Tegnérs cirklar

”Menniskolifvet är en cirkel och på ålderdomen kommer man åter till sin ungdoms tycken och sträfvanden.”[1]
– Tegnér till Fredrika Bremer, 24 december 1842

”allting flyter, som ville vår värld, den ordnade, lösa upp sig tillbaka i kaos och natt, för att ordnas ånyo”[2]
– Goethe, *Hermann och Dorothea* (1797)

”Lyrikerns ’jag’ klingar alltså ur varats djup”[3]
– Nietzsche, *Tragedins födelse* (1872)

Tegnér utmärktes av sin kluvna natur. Så har det i alla fall hetat inom forskningen där man gärna talat om Tegnérs bipolaritet, hans skiftande trosuppfattningar och oklara ställning mellan romantik och klassicism.[4] Carl Fehrmans påpekande, att det var ”dubbelheten och spänningen” i Tegnérs ”lynne” som gjorde honom till en stor ”männ-

1 *Brev* X, 191.

2 Johann Wolfgang Goethe, ”Hermann och Dorothea”, *Skrifter i urval*, bd. 1, red. Allan Bergstrand, övers. Bernhard Risberg (Stockholm 1932) s. 273.

3 Friedrich Nietzsche, *Samlade skrifter*, bd. 1, red. Thomas H. Brobjer et al. (Stockholm/Stehag 2000) s. 36.

4 Kontrasten mellan friskt och sjukt, samt frågan om Tegnérs psykiska hälsa, har länge fascinerat biografiskt orienterade kritiker. För en genomgång, se Carl Fehrman, ”Esaias Tegnér inför psykiatrin”, i Ulla

iska och diktare", är således talande för en receptionshistorisk tradition där polariteten i skaldens liv och dikt har betonats.[5] Denna tradition har i sin tur sina rötter i det romantiska mottagandet av Tegnér. För en kritiker som P. D. A. Atterbom var det till exempel angeläget att i Tegnérs konfrontativt "sangviniska" temperament utläsa en underliggande dialektik mellan glädje och sorg.[6] I sina ambitioner

---

Törnqvist (red.), *Möten med Tegnér* (Lund 1996) s. 136–176, samt Christina Svensson, *Diktaren på dårhuset. Om Esaias Tegnérs sjukdom och sjukdomsdiktning* (Möklinta 2012) s. 14–17. I sin uppsats "Tegnérs dikt 'Prästvigningen' i dess samband med skaldens religiösa åskådning", *Tegnérstudier 1951* (Lund 1951) s. 19, redogör Joh. Lindblom för Tegnérs vacklan i de andliga frågorna. Vad det gäller den stilistiska bestämningen av Tegnér, se Algot Werin, *Tegnér 1782–1825* (Lund/Stockholm 1974) s. 381 eller Josua Mjöberg, *Stilstudier i Tegnérs ungdomsdiktning* (diss. Göteborg 1911) s. 148.

5 Carl Fehrman, "Tegnér och melankoliens landskap", *Tegnérstudier 1960* (Lund 1961) s. 32.

6 Se Atterboms analys av Tegnérs "Sången" (1819) i "[Recension av] Iduna. Åttonde häftet. Stockholm 1820", *Samlade skrifter i obunden stil*, vol. 7: I (Örebro 1870) s. 208: "Han [Tegnér] är sjelf, i sina lyckligaste dikter, t. ex. just i den tafla af *sången*, som föranledt oss till slika betraktelser, det vackraste och fullständigaste bevis, att i hvar och en varm skaldisk känsla, den må vara stämd af lust eller smärta, de ljusa och de dunkla elementer sammanträffa, genom hvilkas förmälning den lågande bildningens flamma skapar ett uttryck af skönt, rörande och sannt." Denna läsning måste förstås som ett försvar för den romantisk-ironiska estetik vilken Atterbom förfäktade i strid mot bland andra Tegnér. I *Ironins skiftningar – jagets förvandlingar* (diss. Uppsala 2017) s. 37–81, utreder Katarina Båth ingående de teoretiska fundamenten för denna hållning. I sammanhanget bör man särskilt notera hur "[Friedrich] Schlegel", en av inspirationskällorna, "beskriver ironin som ett tillstånd av obestämbarhet, en svävande dubbelhet där gränserna suddas ut, samtidigt som motsatserna ändå fortsätter att existera parallellt" (s. 46). I sin diskussion av Tegnér beskriver nämligen Atterbom den poetiska skönheten på samma sätt: "Den *högsta* poetiska skönhet torde väl böra sökas der,

att lyfta fram den ”moderne” Tegnér har även senare tiders uttolkare haft en tendens att fokusera på denna vacklan.[7]

Som den följande studien vill visa finns det emellertid skäl att komplicera föreställningen om Tegnérs dualism. Tveklöst är klyvnadens form helt avgörande för Tegnér, men som vi ska se måste denna dialektik också förstås i förhållande till cirkelns tematik och logik: den kärna från vilken övriga strukturer och meningssammanhang i Tegnérs dikter hämtar sin näring. Med ”logik” avser jag det inflytande som cirkelns olika figurer – återkomsten, repetitionen, och inte minst kretsloppet – utövar på Tegnérs poesi. Detta inflytande är växelvis positivt och negativt (ömsom mardröm, ömsom inspirerad vision), men fungerar i båda fallen som en ram eller yttre gräns för inbillningskraften.[8]

Genom nedslag i Tegnérs samlade produktion vill jag dels betona den cirkulära tematikens centrala karaktär, dels uppmärksamma kontinuiteten i hans diktning. Tegnérs verk tenderar att delas upp i ett före och efter sinnessjukdomen, men som jag vill visa bör sjukdomsårens vildvuxna alstring knappast betraktas som osystematisk

---

hvarest båda [ljus och mörker] sammanstälta; såsom vi se i morgon- och aftonrodnad, der ögat och känslan förgäfves bjuda till att särskilja, hvad som af det himmelska skenet är dagens eller nattens tillhörighet” (a.a., 207).

7 Se t.ex. Torben Brostrøm, *Modernismens mismod* (Lund 1980) s. 11.

8 Dessa teoretiska och metodologiska utgångspunkter kan jämföras med Jean Rousset, *La littérature de l’age baroque en France. Circé et le paon* (Paris, 1953) s. 8, samt i synnerhet Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (Paris 1962) s. XV. Mitt fokus på cirkelns tematik har i väsentliga avseenden inspirerats av George Poulets *Les métamorphoses du cercle* (Paris 1961) samt Marshall Browns *The Shape of German Romanticism* (Ithaca/London 1979). Både Poulet och Brown förstår emellertid romantikens intresse för cirklar geometriskt, som en fråga om centralitet (fokus riktas t.ex. mot relationen mellan centrum och periferi, eller på avsaknaden av ett centrum), medan den aktuella studien lägger tonvikten på själva cirkelrörelsen.

eller ”psykotisk”. Tvärtom inskärper och utvecklar de sena dikterna centrala tankegångar som formulerats redan i Tegnérs tidigaste texter.[9]

Uppsatsen består av tre avsnitt och en sammanfattande reflektion. Del ett introducerar cirkeltematikens skilda uttryck genom att förevisa tre olika förhållningsätt till idén om kretsloppet. Dessa rör sig mellan det avvisande (”Til P. Ekströmer” 1801), ironiska (”Fragmentet”, 1802) och bejakande (”Flyttfåglarna”, 1812). Som jämförelse aktualiseras också Atterboms positiva gestaltning av samma förhållande, samt hans ambition att i cirkelrörelsen utläsa en spiralisk stegring snarare än ett repetitivt stillestånd. Del två diskuterar Tegnérs dualism med särskilt fokus på den kosmologi som diktaren formulerar i ”Elden” (1805/1812). Del tre går i sin tur närmare in på den idé om varats klyvning som ”Elden” aktualiserar, och genom att följa denna tanke till dess syntetiska upplösning blottläggs en cyklisk dimension i hjärtat av Tegnérs dialektiska diktning. Därefter behandlas två av Tegnérs dikter från sjukdomsåren, ”Ragnarok” (1840) och ”Pan. Lärodikt” (1842), i vilka cirkelmotivets ambivalenta karaktär återigen gör sig påmind.

I ett sista avsnitt diskuterar jag studiens resultat och argumenterar för att cirkelns logik aktualiserar en fundamental, materiell dimension av Tegnérs inbillningskraft.

1.

Tillfällesstycket ”Til P. Ekströmer vid min afres[a] från Lund d. 2. Junii 1801” innehåller ett tidigt och mörkt exempel på cirkelmotivets användning:

---

9 Jfr Roland Lysell, ”[Recension av] Esaias Tegnér, *Samlade Dikter*, utgivna av Tegnérsamfundet, Del VII 1840–1846, red. av fil. dr. Christina Svensson. Tegnérsamfundet. Lund 1996”, *Samlaren* (1997) s. 268–271. För en diskussion om sjukdomstidens diktning som en typ av ”psykotiskt” språk, se Christina Svensson, ” ’Ragnarok’ – en dikt om undergång”, i Ulla Törnqvist (red.), *Möten med Tegnér* (Lund 1996) s. 130–134.

I Labyrintisk cirkel-villa
Kringhvälfver tanklöst, grymt vårt blinda Ödes lopp;
Förgäfves klage vi: et ljuft, bedrägligt hopp
Oss smeker lismande för at vår klagan stilla.
(*SD* I, 16)

Tegnérs gravitetiska sorgesång tycks i första hand relatera till en äldre poetisk tradition. Föreställningen om cirkelrörelsen som ett ödets blinda ”lopp” kan till exempel förknippas med idén om livets ständiga förändring, det faktum att ”alt är i loppet”, vilket utgjorde ett stående element i 1600-talets dikter om döden.[10] Denna tanke möter oss också uttryckligen i Tegnérs ”Ynglingens sotsäng, eller Lifvet och Döden” (1805). Med utgångspunkt i ruinpoesins traditionella motivkrets, samt i dikotomin mellan den jordiska tidens förstörelsekraft och Guds evighet,[11] får cirkeln här formen av ett ”ödets hjul”:

Låt Sekler strömma fram och ödets hjul kringhvälfva,
Som mal Nationers väl til grus – och ser det ej.
(*SD* I, 156)

Ser man närmare på ”P. Ekströmer” blir det emellertid tydligt att denna dikt trots allt avviker från den prototypiska ruin- och förgängelsepoetiken. Dikten underlåter att peka mot någon eftervärdslig försoning, och i en formulering som gränsar till det hädiska beskrivs

10 Georg Stiernhielm, ”Hercules”, *Samlade skrifter* I:1, red. Johan Nordström & Bernt Olsson (Lund 1973) s. 11: ”Tänck; här är inte bestånd i Werlden; och alt är i loppet”. Se också Carl Fehrman, *Diktaren och döden. Dödsbild och förgängelsetanke i litteraturen från antiken till 1700-talet* (Stockholm 1952) s. 375–376.

11 Se Carl Fehrman, *Ruinernas romantik. En litteraturhistorisk studie* (Stockholm 1956) s. 110. Jfr även de besläktade betraktelser över förgängelsen och tidens gång som kommer till uttryck i Oxenstiernas ”Natten”, *Dagens stunder* (manuskriptversionen), stroferna 20–29. Se Johan Gabriel Oxenstierna, *Skördarne; Dagens stunder; jämte Disa och Hoppet*, red. Alfred Sjödin, (Stockholm 2016) s. 250–252.

människans hopp tvärtom som en ”lismande” smekning. Även de märkliga omständigheterna kring dess ämne och adressat förtjänar att omnämnas. Pehr Ekströmer hade redan 1799 kommit på förslag för pastorsbeställningen på Saint-Barthélemy, men tvingats stanna i Lund. Inte heller 1801, då Tegnér författade sitt avsked till kamraten, skulle Ekströmer komma iväg på sin planerade resa.[12] Denna historiska kuriositet understryker dragen av upprepning och stillestånd som ryms i de tidigare citerade raderna. Liksom i ”Ynglingens sotsäng” antyder Tegnér att ödet i sig skulle lida av en blind förvillelse, en ”cirkel-villa”. Diktens klagan gäller således det faktum att människans liv saknar ändamål, och att hon i denna sin ändamålslöshet också speglar den ”tanklösa” kosmiska ordning under vilken hon tjänar.

För att sätta Tegnérs position i perspektiv är en jämförelse med Atterboms attityd under det tidiga 1800-talet fruktbar. I den senares ”Tillegnan” (1811), vilken inleder sviten av blomsterdikter i *Poetisk kalender*, återfinner man till exempel ett betecknande prov på Atterboms sätt att i cirkelformen istället vilja utläsa en spiralisk rörelse:

> *Ett* Lif i cirkeln af det Hela tågar,
> Naturen evigt dess prestinna är;
> Hon bönhör moderligt hvart bröst, som frågar,
> Och blomsterspråket svaren återbär.
> I hvar gestalt en egen känsla lågar,
> Hvar planta har sitt lefvande begär,
> Och för hvar urbild af hvårt hjerta buren,
> En motbild föds ur hjertat af Naturen.[13]

Inspirerad av F.W.J. von Schellings dynamiska evolutionslära gestaltar Atterbom idén om att naturen, ständigt i rörelse och omvandling, utvecklas mot en allt högre grad av perfektion. Om människan har

12 Se Johan Hammarin, *Carlstads Stifts Herdaminne*, bd. 1 (Carlstad 1845) s. 334–335.

13 P.D.A. Atterbom, ”Tillegnan”, *Poetisk kalender för år 1812* (Upsala 1811) s. 3.

passerat det vegetativa stadiet är hon likväl en del av samma pulserande utveckling: i blomstren igenkänner hon sin ”andelefnads spår” – men också sitt högre ändamål.[14] Att naturfilosofin utgör Atterboms primära referenspunkt betonas om vi jämför de aktuella raderna med Schellings eget försök att skriva filosofisk dikt: ”Epikurisch Glaubensbekenntniss Heinz Widerporstens” (1799). Här heter det till exempel: ”Stigande mot tankens ungdomliga styrka, / Varigenom naturen på nytt föryngrar sig, / Är blott en kraft, en puls, ett liv, / Ett växelspel mellan motstånd och strävan”.[15]

Föreställningen om en sådan kraft, en världssjäl, exemplifierar också den fascination för cirkeln som i ett initialt skede utmärkte den tyska romantiken. Marshall Brown, som ingående studerat frågan, lyfter i detta avseende fram Schellings naturfilosofi som ett typiskt exempel.[16] För Schelling, liksom för Atterbom, pekar varats motsättningar alltid mot en högre enhet: en osynlig, strukturerande princip som ”återför alla fenomen till det eviga kretsloppet”.[17] För ”P. Ekströmers” Tegnér tycks dock samma kretslopp sakna utstakad bana.

---

14 Ibid, 2. Jfr Carl Santesson, *Atterboms ungdomsdiktning* (Stockholm 1920) s. 218–219. Vad det gäller Schellings naturfilosofi, se Robert J. Richards, *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy in the Age of Goethe* (Chicago & London 2002) s. 297.

15 F.W.J. von Schelling, *Briefe und Dokumente*, bd. 2, red. Horst Fuhrmans (Bonn 1973) s. 212: ”Hinauf zu des Gedenkens Jugendkraft, / Wodurch Natur verjüngt sich wieder schafft, / Ist Eine Kraft, Ein Pulsschlag nur, Ein Leben, / Ein Wechselspiel von Hemmen und von Streben”. Min övers.

16 Brown (1979) s. 37.

17 F.W.J. von Schelling, ”Von der Weltseele”, *Werke. Auswahl in drei Bänden*, bd. 1 (Lepzig 1907) s. 477 [I:382]. Min övers. Här bör det också påpekas att Schelling har en mycket speciell syn på relationen mellan tid och evighet som även denna kontrasterar Tegnérs hållning i ”P. Ekströmer”. I Slavoj Žižek & F. W. J. von Schelling, *The Abyss of Freedom / Ages of the World* (Ann Arbor 1997) s. 30, förklarar Žižek att det tidsliga varat för Schelling inte utgör ett ”fall” från evigheten utan tvärtom markerar

I ”Fragmentet” (1802), ett kort prosastycke som aldrig lämnade Tegnérs byrålåda, presenteras emellertid en annan – mer ambivalent – tolkning av existensens cirkulära natur. Texten har av senare kritiker framförallt lästs biografiskt, som en behandling av den unge skaldens svartsjuka kärleksbekymmer,[18] men i sammanhanget bör man notera hur dess ironiska turnering av det cykliska motivet kontrasterar ”P. Ekströmers” dystopiska tematisering av detsamma. ”Fragmentets” anonyma berättare promenerar med ”sinnet långt från vår snöda verld, upp i firmamentet på jagt efter meter och rim” (*SD* I, 59). Plötsligt fäster en ”väderhvirfvel” hans uppmärksamhet på en smutsig papperslapp, varvid skalden föranleds att reflektera över det poetiska kretsloppets natur:

> Nu har jag, från längre tid tillbaka, en synnerligen ömhet för sådana der pappersbitar; ty det har ofta händt mig att i dem igenfinna mina bäst poëmer, oder, fabler, elegier och brudskrifter. Sen nemligen dessa under sin resa till odödligheten passerat från tryckeriet nu till krämarboden, nu till sockerbagarn, nu till de skönas hårlockar, har ej sällan händt att jag återfunnit dem på gatan, upptagit och förbarmat mig öfver den återfundna sonen. Hvem vet, tänkte jag, om du ej här återfinner din sista Elegi [---].
> (*SD* I, 59)

Tegnérs utläggning av den litterära artefaktens högst prosaiska väg mot ”odödligheten” anlägger ett skälmskt förhållningssätt till kretsloppets figur och punkterar härmed gravallvaret hos sitt elegiska alter ego. Om textens boulevardpoet likt Atterbom uttolkar vår ”andelef-

---

”a triumphant ascent, the act of decision/differentiation by means of which the Absolute resolves the agonizing rotary motion of drives and breaks out of its [evighetens] vicious circle into temporal succession.” Livet är alltså inte en låst cirkel, utan tvärtom en frigörelse från oändlighetens cirkelrörelse.

18 Fredrik Böök, *Esaias Tegnér. Förra delen* (Stockholm 1946) s. 77–78.

nads spår" gör han det hellre i makulatur än i blomster.[19] Samtidigt formulerar Tegnér en typ av återvinningsestetik som vi känner igen från författarens egen karriär. "Tegnér", skriver Malte Persson, var "inte främmande för att stjäla, översätta" eller "imitera" – heller inte från sig själv, bör det tilläggas.[20] Den upphittade papperslappen hör visserligen inte till poetens egna alster, men utgör likväl ett fruktbart litterärt råmaterial. I en manöver där tecken övergår i text framkommer att lappen i själva verket innehåller den fragmentariska berättelse som vi därefter får ta del av. På detta vis synliggör Tegnér rundgångens produktiva kraft snarare än att associera den med olika typer av låsning.[21]

Som ett sista exempel på Tegnérs skiftande förhållningsätt till den cykliska rörelsen vill jag nu diskutera "Flyttfåglarna" (1812), en dikt som skiljer sig från "P. Ekströmers" negativa respektive "Fragmentets" positivt-ironiska hållning genom sin bejakande inställning till idén om en evig återkomst. Poemet kräver att citeras i sin helhet:

> Så hett skiner solen på Nilvågen ner,
> och palmerna ge ingen skugga mer.
> Då griper oss längtan till fädernejorden,
> och tåget församlas. Mot Norden! mot Norden!

---

19 Dock bör det påpekas att kretsloppet, betraktat som en aspekt av nationalekonomin och kulturpolitiken, också blev föremål för helt oironiska diskussioner i de romantiska kretsarna. Se i detta avseende Manfred Koch, "Zirkulation und wiederholte Spiegelungen. Kulturelle Gedächtnisbildung durch modernen Ideenumlauf in Goethes 'Unterhaltung deutscher Ausgewanderten'", i Harald Schmidt & Marcus Sandl (red.), *Gedächtnis und Zirkulation. Der Diskurs des Kreislaufs im 18. und frühen 19. Jahrhundert* (Göttingen 2002) s. 167–187.

20 Malte Persson, *Att inte resa till Italien – om syd och nord hos Tegnér*, Tegnérsamfundets årsskrift (Malmö 2013) s. 18.

21 Jfr Svensson (2012) s. 193, som i den sene Tegnérs tendenser till upprepning, översättning och återvinning istället vill se en renons på kreativitet.

Och djupt under föttren vi se som en graf
den grönskande jorden, det blånande haf,
der oron och stormen hvar dag sig förnyar,
men vi fara fria med himmelens skyar.

Och högt mellan fjällen der ligger en äng;
der nedslår vår skara, der redes vår säng.
Der lägga vi ägg under kyliga polen,
der kläcka vi ut dem vid midnattssolen.

Ej jägaren hinner vår fredliga dal.
Där hålla gullvingade Elfvor sin bal.
Grönmantlade skogsfrun spatserar i qvällen,
och dvergarne hamra sitt gull in i fjällen.

Men åter på bergen står Vindsvales son
och skakar de snöiga vingar med dån,
och hararna hvittna och rönndrufvan glöder
och tåget församlas. Mot Söder! mot Söder!

Till grönskande ängar, till ljummande våg,
till skuggande palmer står åter vår håg.
Där hvila vi ut från den luftiga färden,
der längta vi åter till nordliga verlden.
(*SD* II, 79)

Som Persson har påpekat hör dikten hemma i den blygsamma, ”men poetiskt desto mer högtstående produktionen från 1811 till 1813” – en korpus som gärna tematiserar den för Tegnér fundamentala spänningen mellan nord och syd, men samtidigt låter bli att helt ”lösa upp den”.[22] Detta kan sägas även om ”Flyttfåglarna”. Diktens fåglar fördelar sitt begär jämnt mellan den kluvna världens poler, och i dikten finns heller inget försök att överskrida denna tudelning.[23] Tvärtom

22 Persson (2013) s. 16.

23 Här kan man jämföra med P.D.A. Atterboms ”Flyttfåglarne”, *Lyriska dikter*, D. 2 (Örebro 1863) s. 225, som odelat tematiserar längtan bort:

låter Tegnér den cykliska rörelsens ändlösa repetitioner ersätta den för romantiken så karakteristiska utblicken mot en högre världs fullkomlighet.[24]

Dikten är utformad enligt en dubbel cirkelstruktur som Fredrik Böök har beskrivit enligt följande: ”I slutstrofen återförs man till det första sceneriet: cirkeln sluter sig. Men sista raden i slutstrofen pekar ånyo tillbaka till det nordiska landskapet: cirkeln för över till en ny cirkel”.[25] Kretsloppstanken genomsyrar också bilden av jordelivets onda: mot fåglarnas fria rörelse över ”himmelens skyar” står ”den grönskande jorden, det blånande haf ” där ”stormen och oron var dag sig förnyar”. Genom att inrymma såväl jord som himmel och förena dem i en och samma cirkulära rytm bibehåller dikten sin positiva grundstämning. Senare, i ”Nattvardsbarnen” (1820), skulle Tegnér återvända till denna rytm och med ett likartat bildspråk beskriva relationen mellan synd och försoning: ”Fallet oändeligt är, oändlig försoningen äfven. / Se, tillbaka så långt som det gamla minnet, och framåt / långt som det *flygande* hopp kan nå på tröttade *vingar*, / synd och försoning alltjemt gå menniskolifvet igenom” (*SD* III, 98–99, min kursiv). Texternas inbördes relation understryker ”Flyttfåglarnas” allvar och tyngden i dess anspråk: ett försök att bejaka livets totalitet utan att hänföra tanken på frigörelse till eftervärlden.

”Tåg af fåglar jag ser, dem en aldrig svikande flygkraft / Bär från vår frostiga bygd fjerran till palmernas land. / Psyche! vore blott du fastkedjad vid Thule för alltid? / Palmerna vinka ock dig! Pröfva, att vingar du har!”

24 Se Fredrik Böök, ”Flyttfåglarna”, i *Analys och porträtt. Litteraturhistoriska studier* (Stockholm 1962) s. 22. Jfr t.ex. E.J. Stagnelius, ”Flyttfåglarne”, *Samlade skrifter*, bd. 1, red. Paula Henrikson (Stockholm 2013) s. 437: ”Det ler bortom haven / Mot fågeln en strand. / På hinsidan graven / Är även ett land”.

25 Böök (1962) s. 10.

2.

När jag nu vänder mig till den dualism som Tegnér annorstädes bekänner sig till, och som framförallt har präglat bilden av hans lyriska gärning, är det viktigt att hålla dessa motstridiga tolkningar av det cykliska motivet i minnet. Deras skiftande betydelser, vilka knappast låter sig sammanfogas till en koherent världsåskådning, står i uppenbar konflikt med Tegnérs ”didaktiska Natur” för vilken ”grummel och oreda” utgjorde källor till avsmak.[26] Mot denna bakgrund kan Tegnérs polära dialektik betraktas som en typ av psykologisk försvarsmekanism, påkallad av den skräckblandade förtjusning som cirkelns motiv väcker till liv.

Till och med ”Mjeltsjukan” (1825–1826), den dikt som framför andra har fått symbolisera Tegnérs bipolaritet och anti-idealism,[27] kan i sitt spel mellan splittring och försoning sägas fungera just som en sådan psykologisk gardering. ”Mjeltsjukan” kontrasterar två motsatta stämningslägen: ett visionärt lyckorus i solens och stjärnornas tecken samt ett sorgens jordbundna mörker. Emellertid låter oss dikten också skönja en tredje syntetiserande punkt. Hjärtat, vars öde det är att härbärgera såväl glädje som sorg, drömmer om att en dag att vittra ”bort i luften” och färdas ”bortom solen” (*SD* V, 13). Denna föreställda försoning kan alltså knytas till en upplösning av de enskilda termerna ”sorg” och ”glädje”, även om det naturligtvis är möjligt att se den avslutande radens ”kanske” som en betydelsebärande reservation.[28] Jag vill dock mena att det här rör sig om ett undantag som bekräftar regeln i Tegnérs oeuvre.

I den mån som ”Mjeltsjukans” upprinnelse låter sig förbindas med en biografisk-psykologisk problematik – en ”sjælelige Katastrofe” un-

---

26 Från Tegnér till C.G. von Brinkman, 3 april 1842, *Brev* X, 93.

27 Brostrøm (1980) s. 11, vill t.ex. läsa Tegnérs ”Mjältsjukan” ”som et tidligt symptom på den sygdom til døden, der ramte den idealistiske verdensanskuelse [i den modernistiska lyriken]”.

28 Jfr Brostrøm (1980) s. 10, samt Horace Engdahl, *Den romantiska texten* (Stockholm 1986) s. 255.

der ett ”epochegjørande Aar i Digterens Levnet”, för att citera Georg Brandes[29] – bör det alltså påpekas att dikten också är representativ för en strukturerande princip som i väsentliga avseenden följer Tegnér sedan hans tidigaste poetiska försök. 1825 års anfall från livsledans och vanvettets ”Furier” måste exempelvis läsas i förhållande till de ”qualens Furier” som redan 1801 infunnit sig ”Vid stormens ras och lyckans nycker” (*SD* I, 37). Även här, i prisskriften ”Öfver Lifvets Plågor och Tröst”, lokaliserar man den förlösande punkten ”bortom solen” – närmare bestämt vid tiden för ”Naturens sista stund”, då diktens jag i Faderns famn blickar ned mot ”De vilseförda solars fall” (*SD* I, 44; 43).

De exempel som jag nu har anfört varierar en formel vilken i Tegnérs författarskap appliceras på de mest skilda ämnen. I ”Elden” behandlar emellertid Tegnér en rad grundläggande frågor om livets beskaffenhet, varför jag härnäst vill ägna denna dikt särskild uppmärksamhet.[30] Världens uppkomst beskrivs i ”Elden” som en splittring av den existens som tidigare vilat orörlig och formlös: ”utan kropp”. Carl Santesson har härvidlag identifierat vissa paralleller till Miltons *Paradise Lost*, både vad det gäller idéinnehåll och bildspråk.[31] Skildringen av jordens skapelse hör dock till Tegnérs originella infall:

> Tingen skilja sig med skild förmåga.
> Himlen lyfte sig till hvalf. I låga
> slet sig solen lös.

---

29 Georg Brandes, *Esaias Tegnér. En litteraturpsychologisk studie* (Köpenhamn 1878) s. 161.

30 Mjöberg (1911) s. 148 menar att ”Elden”, i sin gestaltning av en romantisk naturuppfattning, ligger ”närmare den Tegnérska diktningens periferi än dess mittpunkt”. På tematiska grunder vill jag emellertid argumentera för motsatsen.

31 Carl Santesson, ”Tegnérs reflexionsdiktning”, *Uppsala Universitets Årsskrift* 1913, bd. 1, Meddelanden från Litteraturhistoriska seminariet, 1 (Uppsala 1913) s. 133–134.

> Öster rycker sig med våld från Vester,
> gent mot Norr sin boning Söder fäster
> (*SD* II, 82)

Den primära referenspunkten är naturligtvis Bibelns skapelseberättelse, i vilken Gud upprättar världsordningen genom att särskilja de olika delarna av jordens formlösa materia. Tegnér skildrar emellertid denna process i termer av ett sönderfall: det vill säga som en våldsam separering och differentiering från det förutvarande enhetstillståndet. Hädanefter definieras varat av en grundläggande skillnad – den mellan öst och väst, nord och syd och så vidare – vilken i sin tur kontrasteras mot andens återfärd till ”de blåa landen”: en reningsprocess genom vilken själen slätas ut och poleras (*SD* II, 84).

Persson, liksom tidigare Algot Werin, påtalar att motsättningen mellan nord och syd får en särskilt framträdande roll i Tegnérs föreställninsvärld mellan åren 1811–1813.[32] Den passage som jag citerar är daterad 1812 och saknar också direkt motsvarighet i diktens första version (1805). En närmare granskning visar dock att den polära dialektiken figurerar även i denna tidiga dikt, om än artikulerad med ett mindre anslående bildspråk. I en beskrivning av den befolkade, men ännu hedniska, jorden heter det således att ”Himla anden” också gläder ”de otacksamma” genom att fläkta ”söderns milda luft” bland ”Nordens fjällar” (*SD* I, 175; 174). Utsagan kan läsas entydigt positivt: Gud har välsignat även nordborna med något av söderns värme. Samtidigt betonar raderna det faktum att livet med nödvändighet regleras ekonomiskt: lyckan är ständigt beroende av en serie utväxlingar och balansakter. I båda versioner av ”Elden” beskriver alltså Tegnér hur människans liv – hon som ”till dubbelt rike / jord och himmel tar” (*SD* II, 83) – på gott och ont har prisgivits åt de motstridiga krafter som reglerar varat.

I detta avseende skiljer sig Tegnér på en viktig punkt från Milton, som i sin kosmologi utmålar urtillståndet som en strid mellan elementen vilken upphör först med Guds skapande ord:

---

32 Persson (2013) s. 16.

> […] this wilde Abyss,
> The Womb of nature and perhaps her Grave,
> Of neither Sea, nor Shore, nor Air, nor Fire,
> But all these in thir pregnant causes mixt
> Confus'dly, and which thus must ever fight,
> Unless th' Almighty Maker them ordain
> His dark materials to create more Worlds[33]

För Tegnér gäller dock det omvända: det vill säga att elementens inbördes motsättning är förbunden med kreationens *logos*. Från ett tillstånd av absolut enhet, dikterat av kärlek, skapas kosmos genom söndringens gradvisa inflytande; då kärleken på nytt växer sig starkare rör sig elementen åter mot sin återlösning i den harmoniska urformen.[34]

3 .

Den struktur som nu har frilagts kan observeras genom hela Tegnérs författarskap. ”Hvad är lifvet? Är det ej en strid, / blott en strid emellan skilda krafter” (*SD* VII, 10–11), heter det exempelvis i ”Naturen”

---

33 John Milton, *Paradise Lost*, red. Barbara K. Lewalski (Malden & Oxford 2007) II: 910–916.

34 Denna idé kan sättas i förbindelse med försokratikern Empedokles vars kosmologi följer ett besläktat schema. Grunddragen i dennes filosofi presenteras överskådligt av James Warren, *Presocratics. Natural Philosophers Before Socrates* (Berkeley 2007) s. 135–152. För Tegnérs vidkommande bör dock inflytandet från Schelling och Fichte hållas för mer sannolikt. Se den tidigare diskussionen om Schelling samt Karl F. Morrison, *”I Am You” The Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology, and Art* (Princeton 1988) s. xi och Benjamin Crowe, ”Fichte's Philosophical *Bildungsroman*”, i Daniel Breazeale & Tom Rockmore (red.), *Fichte's* Vocation of Man. *New Interpretive and Critical Essays* (Albany 2013) s. 33–44. Om Tegnérs mottaglighet för dessa idéer, se Algot Werin, *Tegnér. 1826–1846* (Lund/Stockholm 1976) s. 55–57.

(1841). I ”Maj-sång 1812” konstaterar Tegnér med en besläktad formulering att ”Södern famnar Norden / i envige” (*SD* II, 74). I prästvigningstalet från 1837 uttrycks samma tanke i religiösa termer – himlen och jorden utkämpar sin ”eviga kamp” i människans bröst – innan bilden översätts till ett mer generellt postulat: ”hvad som ej kämpar är dödt” (*SD* VI, 89).[35]

Om liv och död befinner sig i ”evig fejd” (”Lifvet”, *SD* I, 176) utgör också dödens horisont själva förutsättningen för att med ”tacksamhetens ljufva börda” (ibid., 177) kunna glädja sig ”Åt sitt lif, sin varelse” (ibid, 176). Detta perspektiv för dock med sig en avgörande konsekvens. I det att människans väsen bestäms av relationen mellan liv och död måste frigörelsen sökas längre bort än döden själv. För Tegnér kommer således det transcendenta att förknippas med en upplösning av det binära växelspelet som sådant. Ett diktexempel kan illustrera denna poäng. När ”Hjeltens” (1813) Herkules flyger ”dän, gudomliggjord” är det inte hans likbål som markerar diktens kulmen. Istället pekar en avslutande kommentar mot en högre försoning av existensens fundamentala spänning: ”Och vill bålets namn du veta, / Söder heter det, och Nord!” (*SD* II, 120).

Hjältens livsbana, vilken ställs i relief mot hans förestående undergång, förefaller emellertid att kontrastera de framtidsutsikter som Tegnér i andra sammanhang spår kyrkans och diktens män; i dessa fall är det inte offret utan det livgivande elementet som betonas. I det tidigare anförda prästvigningstalet gör Tegnér således gällande

35 Se även ”Naturen” (*SD* VII, 11): ”allting strider för att lefva [---] måste dö i fall han låge still”. Då Tegnér associerar ”strid” med ”rörelse” (”Ande, som rör dig i allt, och Lefver Naturen igenom”, *SD* VI, 89) kan resonemanget också relateras till Platons utsaga om själen i *Faidros*, 245c. Beviset för själens odödlighet ges av dess hemhörighet i kategorin ”det som rör sig självt” eller ”det som alltid rör sig” – detta ”medan det som rör något annat eller rörs av något annat har ett slut på rörelsen och därmed på livet”. Platon, *Skrifter*, bd. 2, övers. Jan Stolpe (Stockholm 2001) s. 331.

att kyrkans didaktiska uppdrag bör återspegla Guds skapargärning: ”Lärarn skall *skapa* och ordna en verld, ur tankarnas Kaos, / bilda ur *natten* en form, säga oss: varde det ljus!” (*SD* VI, 89). Raderna kan i sin tur jämföras med den beskrivning av skaldens öde som Tegnér formulerar i ”Sången” (1820). Återigen ligger betoningen på det koncipierande momentet:

> Med himmelsk fröjd den gudasände
> omfamnar lifvet som en brud.
> Hvar inre syn, hans hjerta tände,
> han preglar ut i bild och ljud.
> Den verld, som i hans barm låg fången,
> se, fram i dagen har hon gått.
> (*SD* III, 62)

I ”Epilog vid Magister-Promotionen i Lund 1820” finner vi dock att positionerna blandats samman. Liksom prästen och diktaren har promovenden dubbats till ett liv i ”ljusets tjänst”: ”en pantförskrifning” att i ”*kraft* och *klarhet*” helga Febus (*SD* III, 76; 77). Febus gärning är dock stridande likväl som skapande: ”Den samme Gud som tände dagens fackla / var äfven Guden med det gyllne svärd, / med silfverbågen hvilken fällde Python” (ibid. 77–78). Promovenden anmodas därför att stå fast som ”en Herkulesstod, / på klubban lutad, höljd i lejonhuden” – och därtill, som Herkules, veta hur man faller med hjältens bibehållna dignitet (*SD* II, 119).

Genom att förknippas med hjälteoffret står alltså påbudet att skapa också i relation till en form av ”avskapelse”, något som även gäller för diktaren och konstnären vars inbillningskraft ytterst för dem till den plats ”der ingen tid mer täljs, der ingen sol mer brinner” (”Konstnärn”, *SD* II, 90).[36] Även om ljuset och solen hos Tegnér har de pri-

36 ”Avskapa” ska här förstås i Simone Weils mening: det vill säga att föra något till dess ursprung (det ”oskapade”) snarare än att förstöra det. Se *Tyngden och nåden*, övers. Margit Abenius (Stockholm 1954) s. 73.

viligierade rollerna som medlare mellan tidsligt och oändligt, saknar dessa symboler en transcendent potential. Inte nog med att solens strålglans är jämförbar med kärestor och akademiledamöter (”Elden. Ode”, *SD* I, 175) – den är också offer för sitt eget syndafall. I ”Sång till Solen” klargörs att solen ständigt sörjer dagen då den förpassades från Guds sida ”uti öcknarna hän” (*SD* II, 107). Solen har liksom människan lösrivits ur existensens totalitet för att invänta sin egen undergång och försoning: den stund då dess ”gyllene rund / springer sönder”, och ”lik en vingskjuten örn” tiden ”faller död derbredvid” (*SD* II, 107). Av denna anledning söker sig Tegnérs dikt tillbaka till ett urtillstånd *bortom* varats polära spänningsfält, en plats vars emblematiska representation än en gång står att finna i ”Elden” och dess initiala panorama över en mörk, oändlig intighet där

> Evigheten, lik en orm i ringar,
> Låg och rufvade med svarta vingar
> uppå verldar, icke ännu till. (*SD* II, 82)

När Tegnér i oktober 1840 gör gällande att ”Natten är Sångens Mor, den djupares”, samt att skalden ”tar mot ur Titaniska djupen / vilda gestalter alljemt” (”Onar och Kalliope”, *SD* VII, 5), kan dessa utsagor likaledes relateras till ”Elden” och dess mytiska orm, vilken också bär drag av Uppenbarelsebokens drake: ”ormen från urtiden”.[37] Om den syntetiska rörelsen pekar mot ett förlösande intet utgör emellertid detta nolläge samtidigt den kreativa impulsens utgångspunkt.

Tydligast gestaltas detta förhållande i ”Ragnarok” (1840) vars vision av världens undergång likaså ”kommer med ringlande Ormens

37 Eva Hættner Aurelius, ”Birger Sjöbergs bilder och Tegnérs”, i Jerker Blomqvist (red.), *Esaias Tegnér. Texter och läsningar* (Ödåkra, 2011) s. 147. Uppenbarelseboken 12:9. Det bör dessutom betonas att dessa tankar i mer eller mindre utvecklad form hade följt Tegnér under större delen av hans poetiska karriär. ”Onar och Kalliope” har sina rötter i 1820-talet (se *SD* VII, 349) medan ”Elden”, som tidigare påtalats, har sin upprinnelse i det tidiga 1800-talet.

form". "Midgårdsdraken" blir här en tveeggad symbol: å ena sidan utgör den en representation av ondskan och dess förgörande kraft, å andra sidan bildar den ett förebud om försoning och återuppståndelse. Ormen, "Evighetens sinnebild", sätter jorden i brand såväl "i söder" som "i Nord", men rasar också i en ofrånkomlig dialektik "mot sig sjelf": "Allt hvad *ondt är* / *oförsont bär* / dödsfrö i sitt eget bröst / löses opp, blir återlöst" (*SD* VII, 87).

Liksom i "Sång till solen", den dikt som "Ragnarok" återanvänder och muterar, inbegriper Tegnérs skildring av apokalypsen också ett solens slutliga fall.[38] I en spegling av ormens öde förstår dock "Ragnarok" dess undergång som ett led i en större cykel. Om "Sång till solen" låter den återupprättade solen gå en lycklig men obestämd "förklaring emot" preciserar "Ragnaroks" sista strof detta förhållande. Världens återuppståndelse till en tid av "Sång och kärlek" kröns nämligen av polstjärnans förvandling till sol: "Väl så rulla ditt klot / uti ljus och gå gladt / din förklaring emot / ifrån stjerna till sol / ifrån silfver- till gyllene pol" (*SD* VII, 89).[39] Härigenom står det också klart att Tegnérs dialektiska tänkande ytterst bottnar i en cirkulär princip.

Avslutningsvis är det dock viktigt att påminna om den tvetydighet som likväl vidhäftar cirkelns motivkrets. Denna visar sig tydligt om man mot "Ragnaroks" vision av återuppståndelsen ställer "Naturens" betydligt krassare tolkning av själarnas öde (jag syftar här till den modifierade avfattning av "Naturens" första sång som Tegnér skickade till C.G. von Brinkman 1842 under titeln "Pan. Lärodikt").[40] Den föreställning om kretsloppet som i "Ragnarok" gestaltas i positiva, idealistiska ordalag, vänds i "Pan" till sin mörka motsats:

38 Se Svensson (1996) s. 113–135.

39 Jfr "Sång till Solen" (*SD* II, 108): "Väl, så rulla ditt klot / uti ljus och gå gladt / din förklaring emot. / Efter långvarig natt / skall jag se dig en gång / i ett skönare blå; / jag skall helsa dig då / med en skönare sång".

40 Se kommentarerna till dikten i *SD* VII, 353–360.

Se dit ner. Hvad är som rör sig der
i föruttnelsen? Polyper,
maskar. Huru lifvet kryper,
mån det menskoandens vagga är.
Fann du der odödligheten
som du här så länge sökt
stinkande och slingrande och krökt?
är det början, det, till evigheten?

Tror du kanske Metempsychosis
som Pythagoras, den Vise, lärde?
Menskolifvet har ej värde
om odödligheten ej är viss.
Bor odödligheten der i masken
kryper anden, slingrar han sig så?
Ack af allt ondt som vi skåda få
visst flög tviflet ur Pandora asken

Mask blir fjeril om par hundra år
bryter skalet och på fria vingar
genom rymderna han svingar
vingad blomma, dunkelblå
O hvem vet hvar dock vi slutligt stanne
Kanske tjenar fjärln sig opp
och blir apa, menskans granne
sedan lifvets väg är varpad. Knopp
till sig sjelf och andra är hvart väsen
ibland djuren som bland gräsen
och oändlig kedjan är
utaf andar, fjerran eller när. –
(*SD* VII, 358–359)

I centrum står frågan om själens tillkommande liv, men diktjagets försök att bestämma dess odödlighet räcker inte som bekräftelse på människolivets ”värde”. Tvärtom relativiseras hennes priviligierade position genom att inrangeras i den evolutionära cykeln tillsammans med maskar, fjärilar och apor.

Som Werin har påpekat skulle denna typ av existentiella frågor följa Tegnér livet igenom.[41] Mer specifikt kan också dikten, som Martin Lamm har föreslagit, knytas till begravningsstycket ”Till en Far, som inom 3:ne veckor förlorat sina tre Barn” (1805).[42] Den senare texten uppvisar samma vertikala fixering av den poetiska blicken (”När du ner i grafven träder”) och formulerar likaledes livets bestämmelse i cykliskt-evolutionära termer: ”Intet dör uti Naturen; / Lifvet byter former blott”.[43] ”Till en far” skiljer sig dock väsentligt genom sitt val att skildra själens hädanfärd som en upplösning av klocktiden: ”Du drar af dig Tidens kläder, / Och tar Evighetens på” (*SD* I, 184). ”Pan”-diktens hänvisning till Pythagoras idé om ”metempsychosis”, själavandringen mellan människor och djur, aktualiserar istället den motsatta tanken: den att odödligheten inte är liktydig med frigörelse, utan tvärtom representerar ett själens slaveri under reinkarnationens cykler. Rädslan för kretsloppets oändliga kedja av transitioner utgör således kärnan i diktens ”tvifel” och för oss tillbaka till den klagan över ödets blinda lopp som fyrtio år tidigare stod att läsa i ”P. Ekströmer”.

4 ·

Undersökningen av den cirkulära motivkretsen hos Tegnér tycks sluta i skaldens tvekan och ängsliga frågande: vad är det som rör sig där nere? fann du odödligheten där? är detta evigheten? vem vet var det slutar… Själva bör vi dock fråga oss om inte denna tvekan också rymmer något mer. Uppenbart är till exempel att Tegnér dröjer sig kvar i detta tillstånd av tvivel utan att låta tankar på andra, bättre, platser mildra den nakna känslans intensitet.

---

41 Werin (1976) s. 170.

42 Se kommentaren i *SD* VII s. 354.

43 Jfr även Ovidius, *Metamorfoser*, övers. Harry Armini (Stockholm 2013) s. 462 (15:254–255): ”Tro mig, intet i hela vår värld kan likväl förintas, endast skifta gestalt och förändra sin skepnad”.

Man kan i detta avseende jämföra Tegnér och Stagnelius såsom den senare framträder i ”Till Föruttnelsen” – en dikt som enligt Anders Olsson ger uttryck för ”en kroppslig hängivelse utan alla drömmar om en yttersta förlossning”.[44] Olssons karakteristik bör emellertid diskuteras. När Stagnelius diktar om rötans brudsäng och de maskar som en dag ska förtära hans kropp fungerar dessa bilder trots allt som en kontrastiv förstärkning av diktens förhoppningar om en ”gyllene ro” i efterlivet.[45] I rader som anspelar på Tegnérs ”Flyttfåglarna” utmålar dikten på samma sätt graven som en absolut motpol till det stormande världshavet och den jord som färgats blodig av ”fasor” och ”fejder”.[46] Att diktens jag är ”förskjuten av Gud” hindrar honom inte från att istället idealisera underjorden, och som Olsson själv påpekar får ju det ”tvetydiga begäret” härigenom ”sin mest lidelsefulla apoteos”.[47]

Till skillnad från maskarna i ”Till Förruttnelsen” pekar dock mask och flyttfågel hos Tegnér ytterst tillbaka mot sig själva. Masken förblir alltså mask, och dess ”stinkande och slingrande” uppenbarelse föranleder diktjagets kritiska självreflektion just för att den saknar mer utvecklad symbolisk innebörd. I detta avseende representerar masken den cirkulära logikens ena extrem medan Tegnérs flyttfågel, även denna blott och bart en fågel, befinner sig i dess andra ände. Å ena sidan självtvivel och villfarelse, å andra sidan försoning och lugn. För båda positioner gäller emellertid att idén om en högre värld, själva det syntetiska slutledet, har återförts på immanensen.

---

44 Anders Olsson, *Vad är en suck? En essä om Erik Johan Stagnelius* (Stockholm 2013) s. 63.

45 Stagnelius, ”Till Förruttnelsen” (senast 1818), *Samlade skrifter*, IV, red. Paula Henrikson (Stockholm 2013) s. 327.

46 Jfr ”Flyttfåglarna”, *SD* II, 79: ”under föttren vi se som en graf / den grönskande jorden, det blånande haf, / der oron och stormen hvar dag sig förnyar”.

47 Olsson (2013) s. 65.

Liksom ”Flyttfåglarnas” själsfrid skiljer sig från den ”gyllene ro” som Stagnelius besjunger måste även ”Fragmentets” idé om det poetiska objektet skiljas från det ”gyllne skepp” som i ”Skidbladner” (1812, *SD* II, 77) utgör Tegnérs symbol för poesin. ”Fragmentet”, vars ironiska mellanläge jag inledningsvis berörde, beskriver inte diktens värld som en eterisk spegelsal, som en stad av kristall och ljus,[48] utan fäster tvärtom blicken på skönhetens materialitet. Dikten reduceras till en papperslapp stadd i fortlöpande cirkulation, men överskrider samtidigt gränsen mellan ord och handling genom att performativt vecklas ut framför läsarens ögon.

Mot denna bakgrund bör cirkelns logik ytterst relateras till en typ av materiell urgrund i Tegnérs fantasi: den nivå av ren förnimmelse och rå känsla som Jean-Pierre Richard associerar med den poetiska bildens födelse.[49] I medvetenheten om detta egna djup – den ”region i vars lustackord dissonansen, liksom den skräckfyllda världsbilden, lockande ljuder” – föds också det dialektiska tänkande hos Tegnér som i hans verk intar en sublimerande, ”apollinisk”, funktion.[50] Mot den oförmedlade känslans bibehållna motsägelser utvecklar alltså Tegnér en rationell tankevärld där varje konflikt svarar mot sin ideala lösning. I detta arbete ingår även att maskera den lyriska impulsens härkomst, dess ursprung i ”dionysisk” oreda, varför den föreliggande studien har valt att följa Tegnérs dikt i den motsatta riktningen: från den skimrande drömmen till dess extatiska ursprung.

48 Jfr ”Epilog”, *SD* III, 79: ”All dikt är genomskinlig. Af kristall / dess stad är byggd, och ljuset tusendubbladt / tillbakastrålar från dess spegelmurar”.

49 Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* (Paris 1955) s. 10.

50 Nietzsche (2000) s. 119.

JIMMIE SVENSSON

”Att kunna omvexla versformen efter det särskilta innehållet”

Om versifikatorisk ikonicitet i *Frithiofs Saga*

Frithiofs Saga utkom i sin helhet första gången 1825. Som Tegnérs mest välkända och älskade verk, åtminstone under 1800-talet, är det naturligtvis vida omskrivet. Även vad gäller versifikationen har *Frithiofs Saga* beundrats, och betraktats som något av kronjuvelen i Tegnérs produktion. Verkets tjugofyra dikter eller ”romanser” erbjuder en provkarta över olika versmått, ett grepp som Tegnér enligt egen utsago lånade från dansken Adam Oehlenschlägers *Helge* (1814), liksom *Frithiofs Saga* baserad på isländskt sagostoff.[1] I båda verken återfinns såväl den takterade, rimmade vers, som varit närmast allenarådande i skandinavisk lyrik sedan 1600-talet, som exempel på de antikiserande versmått, införda under nyklassicismen och romantiken, och därtill, i den götiska renässansens kölvatten, försök att imitera eller anpassa fornnordiska versslag. För att ge en överblick har jag sammanställt en förteckning över samtliga dikter i *Frithiofs Saga*, med beskrivning av versformen (meter, rimschema och strofform) utifrån citerade in-

1 Tillkomst, influenser, utgivning etc. redovisas utförligt av Åke K.G. Lundquist, ”Vägen till Frithiofs Saga” i *SD* IV, 153–186.

ledningsstrofer eller -verser (Bilaga 2). När jag i det följande refererar till en dikt anges dess nummer i ordningen inom parentes, med vars hjälp den också återfinns i bilagan (eller i någon utgåva av verket).

Brevväxlingen med Carl Gustaf von Brinkman ger en värdefull inblick i Tegnérs egna värderingar i verstekniska frågor.[2] I januari 1825, inför den av Brinkman i Stockholm övervakade tryckningen av den första utgåvan, uttrycker Tegnér tveksamhet kring att ”[v]issa stycken äro för moderna, andra åter för gammaldags.”[3] Tidigare hade han vädrat sina betänkligheter mot att använda antikens versformer i svensk originaldiktning,[4] men hans tvivel torde även gälla blandningen som sådan, då längre, kanoniska diktverk, så som *Odysséen*, är skrivna på ett enda versmått. I sina anmärkningar från 1839 beskriver Tegnér svårigheterna det innebar att förena det vildsinta och barbariska i den saga han utgick ifrån med modern smak och att hantera de olika, ofta häftigt växlande sidorna av ”Nordbons lynne”. Utifrån detta kan han nu också motivera användningen av skiftande versformer:

> Det subjectifva som på detta sätt ligger i sjelva handlingen och karaktererna fordrade, eller åtminstone medgaf en afvikelse från den vanliga Episka uniformiteten vid behandlingen. Att upplösa den Episka formen i fria lyriska Romanser syntes mig derföre det lämpligaste. Jag hade Oehlenschlägers exempel i Helge för mig, och har

2 Se Jimmie Svensson, ”Metrikdiskussionen i Tegnérs brevväxling med Carl Gustaf von Brinkman 1825” (Lund 2018), i *CSS Conference 2017 – Rethinking Scandinavia. Selected Proceedings*, <https://csspublications.net/konf17proceedings/2018/2/16/poeten-tegnr-1> (12/4 2018).
Vad gäller debatten kring och synen på versifikation under romantiken hänvisas till Otto Sylwan, *Den svenska versen från 1600-talets början: En litteraturhistorisk översikt: III. Romantiken* (Göteborg 1934), särskilt s. 113– 145, och Sten Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius lyrik* (diss. Stockholm 1961).

3 Tegnér till Brinkman 29/1 1825, i *Brev* III, 185.

4 Tegnér till Erik Gustaf Geijer 17/2 1811, i *Brev* I, 196.

> sedermera funnit att det blifvit följdt af flere. Det medför den fördelen att kunna omvexla versformen efter det särskilta innehållet […].[5]

Relationen mellan versformen och den mening den kan uppfattas stå för är också vad jag intresserar mig för i föreliggande uppsats. Närmare bestämt ämnar jag undersöka vad som sägs om detta hos två tidigare metrikforskare, Otto Sylwan (1864–1954) och Nils Svanberg (1902–1939), och vidare hur detta kan förstås, uppdateras, revideras och vidareutvecklas utifrån modern versforskning och utifrån kognitivt och semiotiskt orienterad teoribildning på området. Sylwan och Svanberg har båda skrivit sammanhängande kommentarer kring verket: Sylwan i den lilla skriften *Versen i Tegnérs Fritjofs saga* från 1927 och i den tredje delen, utgiven 1934, av storverket *Den svenska versen*, Svanberg i *Tegnérstudier. Stildrag i lyriken till 1826* från 1939. ”Versmåtten i *Fritjofs saga* är som bekant lika många som ’romanserna’”, skriver Sylwan,[6] och Svanberg poängterar att ”[d]et rytmiska konstnärskapet i Frithiofs saga är mångomskrivet”.[7] Även om de direkta referenserna till föregångarna är ytterst få, är de således medvetna om att mycket redan skrivits i ämnet. Vad som antas, förkastas eller läggs till denna tidigare diskussion är oftast svårt att avgöra, men rimligen har de tagit del av den och integrerat åtskilligt i sina studier.

Efter Sylwan och Svanberg hamnar metrikforskningen i en svacka som den kanske ännu inte återhämtat sig ifrån. Strax efter det att deras här aktuella verk publiceras slår modernismen och den därmed ofta förbundna fria versformen igenom på bred front, men det skulle dröja decennier innan en motsvarande nyorientering sker inom versforskningen.[8] Sylwan och Svanberg är forskare av en annan tid, då

---

5 ”Anmärkningar såsom inledning till Frithiofs Saga” [ur ett brev daterat 22/4 1839], i *SD* IV, 147–151 (150).

6 Sylwan (1934) s. 66.

7 Nils Svanberg, *Tegnérstudier: Stildrag i lyriken till 1826* (Uppsala 1939) s. 95–96.

8 Sten Malmström, *Stil och vers i svensk 1900-talspoesi* (Stockholm 1971); Eva Lilja, *Svensk fri vers: Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran* (diss. Göteborg 1981).

även Tegnérs ställning var en annan och konjunkturen för versepos med nationalistiska förtecken starkare än idag. Deras kunnande i sak är emellertid svåröverträffat, varför det är angeläget att återaktualisera det inför alla framtida studier i och värderingar av Tegnérs versifikation.

Sylwan och Svanberg tar bara tiotalet sidor i anspråk när de behandlar *Frithiofs Saga*, och är således tämligen kortfattade kring var och en av dikterna – i några fall berörs de endast i förbigående. Några helhetsläsningar utifrån versformen blir det inte heller frågan om i denna i hög grad inventerande studie, eftersom jag bygger min framställning på de båda äldre versforskarnas resonemang, vilka dock, tack vare sin knapphet, kan refereras kring det stora flertalet av dikterna. Men studiens syfte är som sagt också att uppdatera och vidareutveckla, och de sammanhang som diktkommentarerna sätts in och diskuteras i är följaktligen den uppdaterade teoribildningens. Alla uppfattade samband mellan versform och ”det särskilta innehållet” bygger på likhetsrelationer, på *ikonicitet*, ett begrepp som jag i det följande introducerar innan jag tar mig an Sylwan och Svanberg. Likhetsrelationerna undersöks då först ur ett överordnat perspektiv, där variationer och växlingar mellan dikterna och inom dikterna som sådana kan bli betydelsebärande; det vill säga hur växlingen som sådan kan stå för växlande innehåll, vilket Tegnér själv tycks antyda. Först därefter diskuteras huruvida en specifik versform genom sina egenskaper kan sägas vara särskilt ägnad att återge ett visst innehåll, och i den nu mer detaljerade beskrivningen av dessa egenskaper tas också senare tids mer precisa begrepp upp (till exempel åtskillnaden mellan rytm och meter). Då det är frågan om traditionell vers med mellan olika dikter lätt identifierbara och ofta namngivna versmått, spelar alltid det ”bagage” versmåttet bär med sig in i betydelsebildningen (det vill säga associationer som förknippats med det genom tidigare användning), och följaktligen ägnas detta ett avsnitt i studien. Avslutningsvis tar jag åter ett steg tillbaka, men denna gång för att överblicka de mediala egenskaper i versformen som likheten kan baseras på: det auditiva, det visuella eller något annat, av mer kognitivt komplex karaktär.

Samtliga dikter figurerar i min studie, men vilka som får större eller mindre utrymme beror dels på hur omfattande Sylwans och Svanbergs kommentarer kring dem är, dels på huruvida dessa kommentarer berör ett eller flera av de avsnitt som skisserats ovan och som strukturerar min studie och tillvägagångssätt. I de fall då jag inte utgår från tidigare kommentarer väljer jag helt enkelt vad jag uppfattar som goda exempel.

IKONICITET

Tolkning av litterära texter är något synnerligen komplext, inte minst om man också vill belysa versifikationens meningsskapande potential och dess interaktion med ordens mening.

Versifikation, om man med detta främst avser meter och annan rytmisk strukturering, har onekligen något med ”ljud” att göra, och den auditiva sidan är ofta särskilt påtaglig i äldre litteratur och följaktligen ofta betonad i äldre studier. Indelningen i versrader och strofer, vilket också räknas till versifikationen, är emellertid något som kanske främst uppfattas visuellt, innan det eventuellt tillskrivs betydelse. Vad gäller tolkningen av vad versifikationen betyder i en dikt är det sällan möjligt eller önskvärt att tillskriva dessa auditiva eller visuella drag (dess materiella form) mening utan att också väga in det kognitivt komplexa innehåll som uttrycks av diktens ord. I en sådan tolkningsprocess blir snart relationerna mellan olika slags ”form” och ”mening” tämligen komplexa; den begreppsliga distinktionen mellan dem kan i praktiken visa sig svår att upprätthålla. Inom senare tids semiotiskt och intermedialt förankrade forskning kring *ikonicitet* i språk och litteratur intresserar man sig för att systematisera och begreppsliggöra den här typen av relationer.

Ikonicitet innebär att ett samband, motiverat av *likhet*, uppfattas mellan *något* och *något annat* som detta står för (representerar). Särskilt i fråga om litteratur, där detta något oftast grundas i ett språkligt uttryck, har ikoniska samband debatterats flitigt åtminstone sedan Platon, om än mestadels i andra, ständigt skiftande termer. Det

ikoniska tecknet brukar ställas mot den *symboliska* teckenfunktionen, vilken istället innebär att sambandet är betingat av konvention eller vana. Ordet ”häst”, exempelvis, fungerar för de flesta av oss som ett symboliskt tecken. Hur ordet ser ut eller låter spelar i sig ingen roll, och ett helt annat ord, som tyskans ”Pferd” eller franskans ”cheval” kan lika gärna, om vi lär oss att använda dem, stå för djuret (eller vår mentala bild av det) i fråga. Om man däremot – mot förmodan! – tycker sig känna igen konturen av en häst i det svenska ordets fyra bokstäver eller tycker att ljudet när det uttalas påminner om hästens gnäggande, är det frågan om ett markant inslag av ikonicitet. I det första fallet skulle det röra sig om något visuellt (som står för något annat visuellt), i det andra om något auditivt (som står för något annat auditivt). Sådan relativt enkel ikonicitet finns även i de figurdikter som förekommer under barocken, liksom hos Apollinaire: versraderna kan bilda konturen av till exempel en bägare, liemannen eller Eiffeltornet. Just ett (uppfattat) förhöjt inslag av påfallande materialitet, visuell eller auditiv, är viktiga inslag i lyriska eller versifierade texter.

Ikonicitetens roll i mänsklig, språklig kommunikation har ibland ifrågasatts utifrån en alltför snäv förståelse av begreppet och av vad likhet kan vara. Om endast direkt, materiell likhet inom samma sinneskategori avses, som i exemplet figurdikt, rör det sig onekligen om ett ganska begränsat fenomen. Ikonicitetsbegreppet har dock vidgats under senare år, i Sverige främst av Lars Elleström. Elleström ansluter, liksom jag själv i min avhandling om ikonicitet i främst modernistisk svensk lyrik, till den amerikanske filosofen och semiotikern C.S. Peirce.[9] Ett vardagligt exempel kan vara om ordet ”långt” görs tydligt ikoniskt genom att vokalen uttalas ”lååång”. Att notera är att redan denna skriftliga representation av ordets uttal i sig bygger på ikonicitet, över sinnesgränserna: en likhet mellan skriftens visuella,

9 Lars Elleström, *Visuell ikonicitet i lyrik: En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal* (Hedemora 2011) särskilt s. 55–67; Jimmie Svensson, *Versform & ikonicitet: Med exempel från svensk modernistisk lyrik* (diss. Lund 2016) s. 17–23.

spatiala längd (”åååå”) som står för auditiv, temporal längd i uttalet. Vidare kan det ”lång” som avses vara av olika slag, beroende på sammanhang: i ”en lååång man” rör det sig om spatial längd, i ”så lååång tid” om temporal. Än mer komplext blir det om man till någon som sitter bredvid säger att ”du verkar befinna dig så lååångt borta”. Meningen i det spatiala uttrycket står då genom parallellism för något annat, ett själsligt tillstånd som kanske inte alls har spatiala eller temporala dimensioner. Då är ikoniciteten mer indirekt, och kräver att något överförs på något annat, att det förstås metaforiskt.

Nämnde Peirce var den som först gjorde distinktionen mellan de tre teckentyperna eller -funktionerna: medan alltså de ikoniska tecknen baseras på likhet och de symboliska på vanor, så bygger de *indexikala* tecknen på närhet eller orsaksförhållanden. De tre teckenfunktionerna samverkar och blandas i reella tecken, även om en av dem ofta framstår som den dominerande. Ikonicitet förstås här som ett kontinuum från högre till lägre grad av likhet: i vissa ljudhärmande, onomatopoetiska ord som ”mjau” eller ”vov” (dock med konventionaliserad stavning, det vill säga med inslag av den symboliska teckenfunktionen) kan ikoniciteten vara någorlunda ”direkt”, medan det i andra fall kan handla om strukturell eller metaforisk likhet av mer abstrakt slag, som kräver mer mentalt komplexa operationer från en läsares sida.

En möjlig tolkning av alexandrinversen i Tegnérs ”Svea” (1811) kan ytterligare illustrera det senare. Alexandrinen användes under 1700-talet, under klassicismen, men knappt alls senare – och ”Svea” är den sista mer betydande alexandrindikten på svenska. Då alexandrinen är så nära förknippad med en tidigare epok eller stil kan den också fungera som ett symboliskt tecken för denna. Här finns också ett betydande inslag av indexikalitet, då detta metriskt-rytmiskt relativt stela versmått är ett symptom på eller ett uttryck för klassicistiska ideal. I förlängningen kan alexandrinen stå för den rigida regelbundenhet som åtminstone romantiken kom att associera med gustaviansk litteratur.

Det är tveksamt om Tegnér delade en sådan negativ värdering, men faktum är att dikten avslutas i andra, friare versformer: i alex-

andrindelen beklagas Sveriges förgångna och förfallna storhet, bland annat genom förlusten av Finland, medan början av den versifikatoriskt avvikande, friare delen sammanfaller med ett återuppvaknande: ”Jag ser en Syn! / (O lyssnen till orden!) / Det dånar i jorden, / det flammar i skyn.” (*SD* II, 55). Skiftet av versform, där det första versmåttet hänger samman med något förgånget i snäv, litteraturhistorisk mening, fungerar då som ett ikoniskt tecken för ett skifte i vidare, överförd mening. Likhetsgrunden består då i ett slags parallellism eller analogi, och inte i likhet i direkt, materiell mening.

NY VERSFORM – NYTT INNEHÅLL

Redan i Tegnérs ovan citerade uttalande finns ett ikoniskt samband antytt, på en överordnad nivå: de i verket ingående dikternas *olika* versarter skulle representera ett *växlande innehåll* eller *skiftande emotioner*. Genom likhet kan alltså versstrukturen ses som parallell med det som uppfattas genom läsningen av dikterna, Frithiofs och andra karaktärers skiftande handlingar eller sinnesstämningar. Detta kan förstås mot bakgrund av teorin om *begreppsliga metaforer* som George Lakoff med flera introducerade under 1980-talet.[10] Enligt denna är många språkligt uttrycka vardagliga metaforer, exempelvis ”livets höst”, så lättbegripliga för oss, eftersom de verkar mot bakgrund av begreppsliga metaforer, mer eller mindre kulturspecifika, som ligger djupt förankrade i det mänskliga tänkandet: i det här fallet LIFE IS A YEAR. Om vi redan känner till att livet brukar liknas vid ett år förstår vi att ”höst” måste motsvara ålderdomen. Den olikartade versformen kan tolkas mot bakgrund av den begreppsliga metaforen CHANGE OF FORM IS CHANGE OF CONTENT/EMOTION,[11]

10 Se t.ex. George Lakoff & Mark Turner, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago 1989).

11 Jfr Masako K. Hiraga, *Metaphor and Iconicity. A Cognitive Approach to Analyzing Texts* (New York 2005) s. 135–146.

som bygger på den allmänmänskliga erfarenheten av att skiftande emotionella tillstånd följs åt av kroppsliga förändringar – ökande eller avtagande puls, muskelanspänning och handlingsberedskap. Det nära sambandet mellan poesins meter och rytm och kroppsrytmer är ofta omtalat.[12]

Det ligger i sakens natur att vi oftast förstår sådant som är baserat på begreppsliga metaforer, utan att närmare reflektion behövs. Möjligen kan det förklara varför Sylwan och Svanberg inte har några kommenterar som rör detta övergripande plan. Likartade tankemönster tillämpas dock på lokal nivå, i tolkningen av rytmiken i nära sammankopplade eller i enskilda dikter. Svanberg pekar svepande på likheten mellan ”Fritiofs frieri” (IV) och ”Kung Ring” (V) i ”kortrader och löpande versinslag”, vilket sätts i samband med de ”krigiska stämningarna” i båda.[13] Ett annat exempel på tolkning enligt formeln SAME FORM SAME CONTENT kunde vara dikterna som behandlar kung Rings död (XX) och den direkt följande drapan över honom (XXI): de har ”[s]amma pompösa rytm”.[14]

Om verkets näst sista dikt, ”Frithiof på sin faders hög” (XXIII), skriver Sylwan att dess versmått, *ottave rime*, närmast hämtat från *Helge*, ”bryter av starkt mot alla de andra romansernas, en motsats som har sin betingelse i att Hroars fredliga idrotter sättas emot Helges vikingaliv. En likartad sinnets brytning hos Frithiof kan då motivera versmåttets användning här. ”[15] Vidare förbinder Sylwan diktens monotoni, vilken han kopplar till frånvaron av överklivning och accentomkastning, samt till att en cesur, det vill säga en syntaktisk paus, tenderar att vara placerad på samma ställe, i mitten av varje versrad, med den stillsamma stämningen i denna dikt där hjälten

12 Eva Lilja, *Svensk metrik* (Stockholm 2006) s. 38–40.

13 Svanberg (1939) s. 96.

14 Svanberg (1939) s. 101. Kung Ring dör först i sista versraden (XX), är död i drapan (XXI): rimmen i den förra och frånvaron av rim i den andra av dikterna skulle därmed kunna representera liv respektive död.

15 Otto Sylwan, *Versen i Tegnérs Fritjofs saga* (Göteborg 1927) s. 11.

återvinner sin jämvikt.[16] Svanberg, i än mer knapphändiga ordalag, tycks förbinda den ”omvändelse” Frithiof här genomgår, utmynnande i beslutet att återuppbygga Balderstemplet, som han tidigare råkat bränna ner, med ”ottavens klingande och eftertänksamma versfall.”[17]

Det kan verka som om Sylwan och Svanberg underförstår vad i oktaven som gör att den skulle skilja sig så från diktens övriga versformer. Hallvard Lie beskriver mer ingående den ursprungligen italienska versformens väg till Skandinavien, via tyska översättningar och i synnerhet Goethes båda ”Zueignung”, och understryker dess retoriska struktur om två skilda perioder, vilka också återspeglas i den åttaradiga strofens rimflätning, AbAbAbCC. Medan de inledande sex versraderna utgör demonstrationen, utläggningen, inför den avslutande kupletten en reflektion eller konklusion. Det är denna inneboende retoriska struktur, också tydliggjord av Goethes exempel, som enligt Lie gör att versformen gärna lånar sig till en blandning av vemod och förtröstan, av resignation och stilla lyckokänsla.[18] Åttaradig strof, jambisk femtakt och sammansatt rimflätning förekommer var för sig även i andra dikter – och det torde snarare vara den reflekterande karaktär som versmåttet för med sig än versifikationen som sådan, jämte de då moderna associationerna till Italien och Goethe, som gör att dikten sticker ut versifikatoriskt.

Särskilt intressant i sammanhanget är ”Frithiof på havet” (X), i vilken tre olika versmått används. Detta mycket cvovanliga grepp förekommer i mindre skala i Goethes ”Auf dem See”, där versmåtten tydligt hänger samman med olika sinnesstämningar.[19] Också med

16 Sylwan (1934) s. 64–65.

17 Svanberg (1939) s. 101.

18 Halvard Lie, *Norsk verslære* (Oslo, 1967) s. 644–646.

19 Johann Wolfgang Goethe, *Der Junge Goethe in Seiner Zeit: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775*, red. Karl Eibl et al (Frankfurt 1998) s. 689 – dikten, som går tillbaka på dagboksanteckningar från Zürichsjön 1775, togs med i *Schriften* 1789; om växlingen av versmått, se Fritz Lockemann, *Der Rhythmus des deutschen Verses* (München 1960) s. 127–128.

tanke på titellikheten är det sannolikt att Tegnér låtit sig inspireras av Goethes dikt. Tegnérs dikt kan sägas bestå av elva (genom de tre versmåtten) tredelade strofer. Svanberg noterar att ”de nya, dramatiska handlingsmomenten” alltid introduceras i den första, kortare delen, som har stigande vers, och att den andra delen, på fyrtaktig troké, också är dramatisk men har ”något bredare, mer utförligt berättande karaktär.” Tredje delen reserveras för ”Frithiofs överdådigt gäckande tal, hans ’visor’ om Ingeborg, hans uppmuntran till besättningen.” Denna avslutande del har stavrim istället för slutrim, och utgör en av Tegnérs adaptioner av fornnordiska versslag (här genom regularisering till trokeisk tretakt).[20]

Medan Svanberg även menar att åtminstone denna tredje verstyp ”har ”självständig motivering”, det vill säga är särskilt lämpad för att återge tal, invänder Sylwan att den konstfullt tredelade strofen *inte* motsvarar situationen i dikten: ”Romansen avser ju att ge ett motstycke till den föregående; där Ingeborgs klagan, här Fritjofs lugn i stormen, medan han drömmer om henne.”[21] Omdömet är anmärkningsvärt, mot bakgrund av den i övrigt mycket höga skattningen av Tegnérs verskonst. Om jag förstår Sylwan rätt skulle en versifikation utan dessa växlingar mellan versmått bättre stämma med – eller ikoniskt representera – detta lugn. Oron i den föregående ”Ingeborgs klagan” (IX) motsvaras däremot väl av en strof som ”sväller ut för att åter stramas till.”[22] Kanske tänker Sylwan särskilt på tredje strofen:

> Bölja, du blå,
> sväll ej så högt! det går fort nog ändå.

---

20 För övrigt kan det även i fråga om det andra fornnordiska versslag som används i *Fithiofs Saga*, i ”Rings drapa” (XXI), sägas röra sig om direkt återgivning av de fornnordiska hjältarnas tal (även XIV och XX har fornnordiskt tycke, men är rimmade, och återger åtminstone delvis direkt tal). Direkt tal förekommer emellertid även på modernare versslag, som i de båda dialogdikterna (VIII och XVI).

21 Sylwan (1934) s. 67.

22 Sylwan (1934) s. 54; se även Sylwan (1927) s. 14.

Lysen, I stjernor, och sägen
seglaren vägen.
(*SD* IV, 62)

Dikten är övervägande daktylisk och verserna har i tur och ordning två, fyra, tre och två prominenta stavelser. Svanberg pekar mer explicit på sambandet mellan denna med Tegnérmått mätt asymmetriska form och ”en oro som för var och en av de korta stroferna sätter in och bryts av.”[23] Oron, som kännetecknas av just oregelbundenhet, av ökande och avtagande aktivitet, fysisk såväl som mental, representeras således ikoniskt av versformens (relativa) asymmetri.[24]

I ”Frithiof går i landsflykt” (XIV) ändras rimflätningen i den avslutande tredjedelen, vilken återger vad Frithiof ”qvad”, det vill säga direkt tal. Detta är alltså ytterligare ett exempel på hur en ändring i formen, i versens struktur, erbjuder en parallell till vad som händer i dikten, och därmed kan locka oss att se ett samband baserat på likhet. Men Svanberg vill ännu en gång gå längre än så: parrimmen i första delen hänger samman med en ödesbunden trotsighet, medan övergången till korsvisa rim i Frithiofs avslutande avskedskväde hänger samman med en mer harmonisk sinnesstämning.[25] Även om Svanberg nämner växlingen som sådan, hävdar han dessutom att parrim är bättre lämpade för ett visst innehåll, och korsvisa rim för ett annat – åtminstone i det här sammanhanget.

23 Svanberg (1939) s. 97.

24 Åke Ohlmarks, *Rytm, klang, bild, rim: Svensk vers och versteknik från runmästarna till Karlfeldt* (Stockholm 1970) s. 152–153, beskriver versmåttet som ”elegiskt fallande”, dvs. att det erinrar om elegiskt distikon, ofta använt för att uttrycka sorg eller klagan.

25 Svanberg (1939) s. 98–99.

versmåttets ”inneboende” uttrycksvärde?

Stor möjlighet till metrisk-rytmisk variation erbjuder även dikterna på *blandad* vers, vilka låter poeten fritt blanda två- och trestaviga takter (det vill säga oschematiskt växla mellan troké och daktyl eller mellan jamb och anapest). Härvid kan kontraster och variationer uppstå, vilka som sådana kan ligga till grund för en ikonisk tolkning. ”Balders bål” (XIII) och ”Frithiof och Björn” (XVI) har båda, som Sylwan noterar, fallande blandad vers:

> Den förra har mest daktyler och är föga märklig; den senare åter övervägande trokéer. Uti dess str. 1–14 äro godt en tredjedel av verserna rent trokaiska och resten har blott en daktyl, – så har Tegnér rytmiskt och stilistiskt fått fram kärvheten, hårdheten i denna scen, som tyckes oss den mest nordiska av alla. Uti skildringen av eldsvådan sedan blir versen livligare. [26]

Frithiof störtar in i Balders tempel, för att konfrontera kung Helge, som bränt ner hans gård och gift bort sin syster, Ingeborg, med kung Ring. Kärvheten framgår till exempel när Frithiof uppmanar vännen Björn att se till att ingen smiter ut:

> ”Björn, håll endast dörren till,
> fångna äro de alle.
> Ut eller in om någon vill,
> klyf hans hufvudskalle.”
> (*SD* IV, 91)

I andra och tredje versraden finns en daktyl, men i övrigt dominerar trokéerna, vilket Sylwan alltså förbinder med denna hårdhet. I andra halvan av dikten tar elden fart, och här blir också daktylerna betydligt fler (om än, med ett undantag, aldrig mer en per versrad). Versen blir således mer varierad i samband med eldsvådan, men Sylwan

26 Sylwan (1934) s. 68.

menar av allt att döma också att daktylerna som sådana är mer ”livliga” än trokéerna. Han beklagar att rytmen i den tidigare nämnda, daktyltätare dikten (XVI), där Frithiof och Björn talar växelvis, inte mer nyanserats för att spegla deras olikheter; som det nu är svarar rytmen bättre mot Björns lättare kynne.[27] Svanberg menar däremot att inslag av trokéer verkar återhållande och får Frithiofs verser att låta mer resignerande och eftersinnande, men tycks också instämma med Sylwan när han menar att den ”skiftande och ganska skyndsamma rytmen går väl tillsammans med särskilt Björns vikingadristiga repliker”.[28]

En mer varierad rytm (eller meter – denna distinktion diskuteras i nästa avsnitt) tolkas ikoniskt som representerande livfullhet, särskilt om den står i kontrast mot en mer monoton rytm i en annan del av dikten och växlingen kan knytas till ett nytt moment i handlingen, i ”Balders bål” med eldens utbrott. Men i referatet ovan framgår även att trestaviga enheter, här daktyler, som sådana skulle vara lättare och snabbare än de tvåståviga, trokéerna, och därmed mer lämpade att representera lätthet och snabbhet, och i överförd bemärkelse sådant som specificeras av diktens ord: ”livlighet”, ”eldsvåda”, ”Björns vikingadristighet” et cetera.

Ett utmärkande drag för metrisk vers är ett (uppfattat) jämnt avstånd mellan de prominenta (betonade) positionerna (stavelserna). För att detta ska upprätthållas måste, enkelt uttryckt, trokéns enda obetonade stavelse ta lika lång tid i anspråk eller väga lika tungt som daktylens två; medan daktylens stavelser ”skyndas över” innebär trokéns stavelse, jämförelsevis, ett kvardröjande. Främst brukar det dock vara stigande metra (jamber och anapester) som förknippas med snabbhet. Eva Lilja förklarar den upplevda skillnaden mellan i första hand den tunga trokén och den mer energiska jamben med hjälp av gestaltpsykologin och skillnader i tidslängd, tonhöjd och ljudstyrka:

27 Sylwan (1927) s. 7.

28 Svanberg (1939) s. 100 – Svanberg tycks dock inte hävda att Frithiofs tal faktiskt innehåller fler trokéer och färre daktyler än Björns.

”stigande rytmer skyndar fram emot något medan de fallande (tvekande) går bort från något.”[29]

I enlighet med detta är ”Isfarten” (XVIII), där rytmen enligt både Sylwan och Svanberg har ett tydligt samband med den snabba släd- och skridskofärd som skildras, skriven på stigande, blandad vers.[30]

Men stålskodd kämpe står heller ej still,
han far dem förbi så snart han vill.

Han ritar mång runa i isens famn,
skön Ingeborg åker öfver sitt namn.

Så ila de fram på den glatta ban,
men under dem lurar den falska Ran.
(*SD* IV, 115)

Dikten tillhör de fyra först publicerade (XVI–XIX), i *Iduna* 1820, vilka direkt anknyter till Oehlenschlägers *Helge* vad gäller versmåtten. Tegnérs variant av *knittel*, som det är frågan om i ”Isfarten”, har jämfört med den danske diktarens motsvarighet ”fler anapester, såsom tillbörligt här, då tempot borde vara raskt.”[31] För övrigt har Tegnér anpassat den medeltida knitteln till sin egen och sin tids smak, och gjort den avsevärt mer regelbunden och *alternerande*, det vill säga med jämnt tidsavstånd mellan prominenta stavelser. Tegnérs och hans samtids begrepp om fornnordisk versifikation var tämligen vaga, hävdar Sylwan,[32] och något liknande kan säkerligen även sägas om kunskapen om det medeltida systemet, kring vilket mycket har klarlagts först i senare tids forskning.[33]

29 Eva Lilja, *Poesiens rytmik: En essä om form och betydelse* (Stockholm 2014) s. 132–135 (135).
30 Svanberg (1939) s. 101.
31 Sylwan (1934) s. 68; se även Sylwan (1927) s. 6–7.
32 Sylwan (1927) s. 7.
33 Se Kristian Wåhlin, *Studier i äldre svensk metrik: Valda problem 1300–1650. Efterlämnade skrifter*, utg. av Eva Lilja & Mats Malm (Göteborg 1999) och Lilja (2006) s. 442–461.

METERN OCH RYTMEN: ”PASSAR” VERSEN ALLTID INNEHÅLLET?

Mot bakgrund av detta med de snabbare stigande versmåtten och de tröga trokéerna, kan det verka motsägelsefullt att den helt trokeiska ”Frithiofs frestelse” (XIX) beskrivs som versifikatoriskt smidig av Svanberg[34] och enligt Sylwan börjar i ett snabbt tempo:[35]

> Våren kommer: foglen qvittrar, skogen löfvas, solen ler,
> och de lösta floder dansa sjungande mot hafvet ner.
> (*SD* IV, 116)

Metern är emellertid endast en komponent i versanalysen. Den naturliga prosodin, talrytmen, är en annan, och dessa båda, som naturligtvis till stor del samspelar men aldrig helt kan sammanfalla, bildar en *birytmik*.[36] Teorin om birytmiken härstammar från den ryska formalismen och fick inte genomslag inom den västerländsk metriken förrän flera decennier efter Svanberg och Sylwan.

Som Sylwan visar har Tegnér svårigheter, förankrad som han var i antikens versfötter och kvantitetstänkende, när han inför Brinkman försöker motivera vad båda uppfattar som förkastliga anapester (i ”Vikingabalk”, XV), som ”Viking s*o*fve på sk*ö*ld” och ”Och tre *å*r har förg*å*tt” (oo O oo O); betoning borde nämligen (också) ligga på ”V*i*king” respektive ”tr*e*”.[37] Enligt en birytmisk analys skulle det snarare röra sig om en spänning mellan metern, det anapestiska mönstret, som är förnimbart eftersom det etablerats så tydligt i före-

---

34 Svanberg (1939) s. 101.

35 Sylwan (1934) s. 69–70.

36 Se t.ex. Lilja 2006 s. 399–400; med stor formalistisk nit utvecklas teorin till en analysmetod i Ulf Malm, *Meter, rytm och ljudgestaltning i bunden vers: Exemplet Karlfeldt* (diss. Uppsala 1985).

37 Sylwan (1927) s. 5–6, och Sylwan (1934) s. 68–69; Tegnér till Brinkman, 7/4 1825 i *Brev* III, s. 227; jfr samtida resonemang om ”meter och rytm” i Sylwan (1934) s. 143–145.

gående rader, och därför inte hotas, och den mer naturliga prosodin. Båda uppfattas samtidigt, som en sammansatt rytm.[38] Sylwan visar att han i praktiken, även om han inte gör denna distinktion mellan meter och rytm, skulle instämma i en sådan analys, när han menar att sådana inslag i själva verket är nödvändiga variationer för att metern (vilken Sylwan av allt att döma avser med ”rytmen”) inte ska bli alltför uppenbar och monoton.[39]

Också i ”Frithiofs frestelse” uppmärksammar Sylwan variationerna inom den åttataktiga trokéns ramar. Den första av de citerade verserna blir stackatoartad, eftersom versfot och *ordfot* sammanfaller, det vill säga att trokéerna fylls av ord som själva ”är” trokéer i det att de består av en betonad stavelse följd av en obetonad, ”Våren k*o*mmer” et cetera. Stackatorytmen sätts för övrigt i samband med ”vårens oro”. Den andra versraden är kontrastvis mer mjukt glidande. Sylwan dröjer också vid att det i denna och andra rader finns ett slags överklivning inom versraden, precis i mitten, mellan fjärde och femte trokén.[40] Tegnér har nämligen här, och likartat i ytterligare två dikter (XV och XVII), valt ovanligt långa, typografiskt besvärliga rader, trots att det oftast finns en tydlig cesur precis vid mitten, och dikten naturligt hade kunnat indelas i verser om fyra trokéer:

Våren kommer: fogeln qvittrar,
skogen löfvas, solen ler,
och de lösta floder dansa
sjungande mot hafvet ner.

38 Ett annat exempel på starkt prosodiskt motstånd mot vad som klart och tydligt är metern återfinns i första strofen av ”Balders bål” (XIII). Andra halvan, ”det var ej dag, det var ej natt, / det vägde emellan båda.” förfaller mer naturlig att läsa stigande, medan metern som etableras i de två föregående raderna är fallande. Ikoniskt kan vacklandet mellan fallande och stigande rytm stå för detta jämviktsläge mellan dag och natt.

39 Sylwan (1927) s. 6.

40 Sylwan (1927) s. 9–10; Sylwan (1934) s. 69–70 (citatet s. 69).

När Brinkman anmärkt på detta försvarar Tegnér sitt grepp med att han avskyr strofer med endast ett rim, vilket som synes hade blivit följden.[41] Sylwan uttrycker sig något vagt, men tycks mena att brytningen mellan ”dansa” och ”sjungande” ändå är tydlig, även om sammanskrivningen av versraderna uppmanar till en prosodiskt naturlig sammanbindning. Enligt den kognitivt inriktade versforskaren Reuven Tsur måste längre versrader, på grund av närminnets begränsningar, perceptuellt brytas ner i mindre delar och om möjligt, som här, i två lika stora, för att vi ska kunna uppfatta raden som en enhet.[42] Att flertalet rader hos Tegnér också har en syntaktisk paus, markerad av skiljetecken, direkt efter fjärde trokén, förenklar en sådan kognitiv spjälkning – och upprättar ett mönster som kan göra att ett överskridande förnims i de fall då gränsen in upprätthålls syntaktiskt.

Sylwan stannar vid att tala om att allt detta har ”god verkan”. Svanberg går inte in på detaljer, men hävdar att ”den smidiga versen [har] sin ofta bevisade stämningshalt, i replikerna och i själva frestelsekonflikten”. Frågan är, för att nu vara explicit, om denna gräns i versen, som någon gång överskrids, ikoniskt kan tänkas representera *frestelsen*, överträdelsen i tanken – när Frithiof får ett tillfälle att mörda den gamle kung Ring som är gift med hans älskade.

”Frithiofs frestelse” var således ett exempel på hur trokéer, som tidigare beskrevs som tveksamma eller eftertänksamma, även kan uppfattas som rörliga och snabba, beroende på versens prosodiska struktur och diktens sammanhang. Nämnde Tsur understryker i sina studier verststrukturens ”double-edgedness”: exempelvis hänger

41 Tegnér till Brinkman, 17/3 1825, i *Brev* III, s. 207; Brinkmans brev är från 8/3 1825, se Svensson (2018). Brinkmans brev till Tegnér förvaras i Brinkmanska arkivet, Trolle-Ljungby (en kopia av brevväxlingen med Tegnér finns på Lunds universitetsbibliotek); många hela brev och långa utdrag (dock inte det aktuella) finns också citerade i Ewert Wrangel, *Brinkman och Tegnér: Ett vänskapsförhållande* (Stockholm 1906).

42 Reuven Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (Eastbourne 2008) s. 134–139.

mycket regelbunden vers, där spänningen mellan meter och naturlig prosodi är relativt liten, gärna samman med rationellt orienterad, kontrollerad stil och en icke-emotionell kvalitet – medan samma typ av vers också gärna förekommer i religiöst extatisk poesi, och då förknippas med stark emotionell laddning.[43] I min tidigare forskning har jag kopplat detta till det faktum att mänskliga emotioner utmärks av en kroppslig komponent, men i övrigt är ganska odifferentierade. Versrytm kopplas som jag redan nämnt ofta till kroppsrytm; en uppfattad, relativ intensifiering av versrytmen – i kontrast till andra passager i dikten eller till andra dikter – kan representera kroppslig aktivering, något som utmärker en rad olika emotioner, exempelvis de motsatta ”glädje” och ”vrede”.[44]

”Frithiofs återkomst” (XII) skildrar hjältens glädje vid att återse hembygden och Ingeborg, men också bestörtningen när han finner sin gård nedbränd och sin älskade bortgift. Den uppfattat livliga *nysteven* fungerar också väl för att ikoniskt representera de i någon mån motsatta, men i båda fallen kroppsligt och mentalt aktiva känslotillstånden: ”Med sin raska takt får versen uttrycka såväl hjälten fröjd som hans besvikelse och harm”, menar Sylwan.[45] Svanberg, som för ovanlighetens skull också refererar till Sylwan, är något utförligare: ”Den dansande stevrytmen i Frithiofs återkomst målar i början hemfärdens och återseendets glättighet. Men även efter stämningsomslaget har tretaktsmeterns hastiga puls och skarpa verslustsaccenter något att säga – om ungdomsblodet som kokar över, om Frithiofs visserligen dystra men dådkraftiga beslutsamhet.”[46]

---

43 Tsur (2008) bl.a. s. 91, 65, 214–215 och 473.

44 Svensson (2016) s. 187–202.

45 Sylwan (1934) s. 67.

46 Svanberg (1939) s. 97–98. Som Svanberg också uppmärksammar uppfattar Sylwan dock metern/rytmen något annorlunda. Sylwan (1927) s. 18 noterar att rytmen blir oroligare vid stämningsomslaget (metern är genomgående). Se även Svanberg (1939) s. 101 om ”Kungavalet” (XXII) där metern också tolkas dubbelt.

Här, om inte förr, kan viss skepsis infinna sig. Som framgår ovan kan en metrisk struktur som sådan svårligen knytas entydigt till något mer specifikt innehåll, utan är tvärtom så tveeggad att den kan ”passa” i mycket olikartade dikter. Till detta kommer den prosodiska strukturen, vilken olika läsare kan uppfatta eller realisera på olika sätt, beroende på hur innehållet tolkas (medan metern är intersubjektivt fastställbar). Kort sagt kan det verka som om det alltid, med fantasins hjälp, är möjligt att visa hur versifikationen, oavsett hur denna ser ut, ikoniskt står för något som uppstår i läsningen. Detta gäller i synnerhet när poeten i fråga är högst respekterad och beundrad; det är snarare anmärkningsvärt att Sylwan, i de fall som här redovisats, inte är med på noterna. *Att* form och innehåll endast är begreppsliga distinktioner, och i själva verket utgör en oupplöslig enhet i den poetiska texten, är en väletablerad litteraturteoretisk doktrin. Att distinktionen är analytisk och inte reell innebär dock att det ofta är svårt att på ett övertygande sätt visa *hur* detta verkligen fungerar.[47]

MED HJÄLP AV TRADITIONENS SYMBOLER

Ett kompletterande tillvägagångssätt har redan använts vid några tillfällen i det föregående: de olika versmåtten kan genom tidigare användning ha kommit att förknippas med mer eller mindre specifika teman, motiv eller stämningsvärden. Fredrik Böök visar i uppsatsen ”Rytmiska påverkningar” från 1913 hur senare poeter gärna följer starka föregångares exempel. Tegnérs ”Vikingabalk” skildrar inledningsvis vikingalivet, med sedan även Frithiofs hemlängtan, och det är detta senare som Fröding erinrar sig i första delen av ”Strövtåg i hembygden”.[48]

47 Problemet diskuteras på ett nyanserat sätt av Terry Eagleton, *How to Read a Poem* (Malden 2007) s. 65–101.

48 Fredrik Böök, ”Rytmiska påverkningar” [1913] i förf:s *Analys och porträtt: Litteraturhistoriska studier* (Stockholm 1962) s. 295–327 (317–318); Fröding (och sedan Tegnér) citeras här efter Böök.

Det är skimmer i molnen och glitter i sjön,
det är ljus över stränder och näs
och omkring står den härliga sommaren grön
bakom ängarnas gungande gräs.

Den versifikatoriska överensstämmelsen framgår tydligare om man som Böök citerar Tegnérs strof som den fyrrading den metriskt sett är, och inte som den tvårading Tegnér valt att trycka den som (en melodi som satts till Frödings dikt torde alltså fungera väl även för Tegnérs):

Bor ej tiden i saliga dalarna där,
bor ej minnet i pelaregång?
Och som älskandes viskning är källornas sorl
och som brudsång är fåglarnas sång.

Sylwan och Svanberg nämner inte Bööks arbete, men lägger stor vikt vid att föreslå varifrån Tegnér kan tänkas ha hämtat det ena eller andra versmåttet. Vad som kan ha föranlett Tegnérs lån lämnas dock oftast okommenterat, eller underförstått. Det senare kan vara fallet vad gäller hexameterdikten ”Frithiof tager arv efter sin fader” (III), vilken inte enbart lånat den klassiska epikens versmått, utan även erinrar om till exempel *Odysséen* med sin relativa längd, sin episka bredd och de långa uppräkningarna. *Hildebrandstrofens* uttrycksvärde i ”Frithiof hos Angantyr” (XI) kommenteras dock hos såväl Sylwan som Svanberg, vilket alltså utgör ett undantag: det heroiska, som också utmärker dikten i fråga, hade tidigare parats med denna strof, hos Oelenschläger men också av Tegnér själv, i ”Carl XII” och ”Majsång”.[49] Vad gäller den närbesläktade *nibelungenstrofen* i ”Frithiof kommer till kung Ring” (XVII) skulle associationerna som

49 Svanberg (1939) s. 97; se även Sylwan (1927) s. 8–9. Lie (1967) s. 239, visar hur versmåttet associerades med Karl XII redan under dennes livstid, i en dikt av Runius, och långt före Tegnér också i minnesdikter av Dahlin.

kan ha föranlett Tegnérs val kunna sökas i just *Nibelungenlied*, där ett flertal gästabudsskildringar förekommer och där förklädnadsmotivet spelar en viktig roll. I Tegnérs dikt kommer Frithiof till kung Rings och Ingeborgs hov, förklädd till en gammal man. Mot bakgrund av nationalromantikens germanska väckelse torde Tegnér ha satt de sistnämnda versformerna i samband också med det fornnordiska; som bekant förekommer samma sagokretsar i *Eddan* och *Nibelungenlied*.[50]

Enligt Böös metod kopplas versmåtten till olika innehåll utifrån hur de använts tidigare. Det vore emellertid förhastat att beskriva detta som enbart symboliska tecken, i vilka sambandet uppstått genom vana eller konvention. Även det ikoniska spelar in, på olika sätt. För det första torde det föreligga ett uppfattat starkt ikoniskt samband mellan versform och innehåll eller stämningsvärde för att associationen mellan dem först ska etableras. Fröding hade knappast använt metern eller rytmen från ”Vikingabalk” om han inte tyckt att Tegnér med dess hjälp lyckats fånga något av den hembygdskänsla han själv ville förmedla. Svanberg betonar också att användningen av hildebrandstofen i ”Frithiof hos Angantyr” (XI) inte enbart har sin förklaring i de associationer som förvärvats genom tidigare användning, utan också i att dess lugna handfasthet och symmetri i sig passar för ändamålet. Att Svanberg denna gång kan komplettera detta sistnämnda, ikoniska samband genom att samtidigt påvisa symboliska samband, torde sammantaget göra hans analys mer övertygande.

För det andra spelar ikonicitet in när versmåttet, med sina tidigare förvärvade associationer, ska tolkas utifrån den nya kontext som den senare dikten utgör eller befinner sig i. På något sätt skiljer sig den senare dikten alltid från föregångaren, varför en viss justering och omtolkning av uttrycksvärdet måste göras. Versformens mening måste modifieras något, överföras på den nya dikten, och det är här iko-

50 Se Lars Lönnroth, *Det germanska spåret: En västerländsk kulturtradition från Tacitus till Tolkien* (Stockholm 2017) s. 129–167 och John Evert Härd, *Nibelungeneposets moderna historia, mottagande och värderingar från tysk romantik till nutid* (Stockholm 1989).

niciteten kommer in i bilden igen; likheten eller ikoniciteten är dock mycket komplex och av hög abstraktionsgrad. Skillnaden kan vara intern, som i Frödings dikt, vilken, trots den partiella överensstämmelsen, i sin vemodiga nostalgi är tämligen väsensskild från Tegnérs skildring av vikingalivets nu. Användningen av samma versmått (om än med modifierad radindelning) kan då snarare tolkas som en metafor för en förfluten storhetstid – Tegnérs tid, vikingatiden och den nu förfallna gården där Fröding växte upp. Något, som genom Tegnér förknippats med vissa uttrycksvärden, står således metaforiskt för delvis andra hos Fröding.

Om de två dikterna är från vitt skilda tider med olika värderingar kan skillnaden kallas extern. Särskilt tydligt kan detta bli om uttrycksvärdet snarare härrör från en hel tradition eller litteratur än från en enskild dikt, vilket är fallet med verkets avslutande dikt, ”Försoningen” (XXIV). Frithiof återuppbygger templet, Helge är död och Ingeborgs andre bror, Halvdan, är ensam kung och låter henne slutligen återförenas med Frithiof:

> Med tårar i de sköna ögonen hon föll
> intill sin broders hjerta, men han lade rörd
> den kära systern intill Frithiofs trogna bröst.
> Och öfver Gudens altar räckte hon sin hand
> åt barndomsvännen, åt sitt hjertas älskade. – –
> (*SD* IV, 146)

Den *jambiska trimetern*, sextaktig jambisk vers utan rim och strofindelning, är det antika grekiska dramats talvers. Hämnd, skuld och försoning är framträdande teman i tragedierna och som associationer högst aktuella också hos Tegnér. Så långt kan detta påminna om de relationer Böök tar upp mellan i tiden mer näraliggande, enstaka dikter. Men medan versformen var föreskriven för de antika dramatikerna gör Tegnér, över två millennier senare, det fria valet att använda det antika versmåttet i slutdikten i ett fornnordiskt inspirerat verk. Tegnérs val måste förstås mot bakgrund av hans inledningsvis nämnda strävan att anpassa det fornnordiska till modern smak, vilket till

stor del tar sig uttryck i de ofta påtalade helleniserande tendenserna verket igenom. Ingrid Elam menar att ”Tegnér försökte ge Frithiof mycket av en antik hjältes resning: han skildrar honom som en övermodig gudatrotsare som till sist försonas.”[51]

Den jambiska trimetern lockar till jämförelser mellan det nordiska och det antika, och kan i överförd mening stå för det antika hos Frithiof. Det ikoniska inslaget framgår tydligare om också funktionen och platsen i hela verkets struktur beaktas: när de konflikter av stridiga viljor, vilka som tidigare antytts kan sägas representeras av de ständigt skiftande versmåtten, äntligen biläggs, sker det således i en antikiserande form, vilken då kan stå för Frithiofs förädling. Att notera är även att den jambiska trimetern, jämte blankversen i ”Avskedet” (VIII), med sin frånvaro av rim, sina frekventa överklivningar och relativt lediga rytmik, vilken motverkar intrycket av metrisk taktfasthet, också torde framstå som mer prosalik än övriga dikter.[52] Konflikten mellan de skilda versmåttens stridiga viljor får sin upplösning i ett stycke mindre braskande vers.

De antika versformernas uttrycksvärden var kanske så självklara för Sylwan och Svanberg, att de inte behövde kommenteras. Böök går inte heller in på mer långväga ”påverkningar” av det här slaget, och tar enbart upp relationer mellan enskilda dikter.

Att hitta övertygande kopplingar till specifika föregångare kan emellertid vara besvärligt för den som inte äger Bööks beläsenhet eller sensibilitet, och risken finns att det blir alltför långsökt. Sylwan avfärdar också ett tidigare förslag om att den fyrtaktiga jambiska versen i ”Frithiofs lycka” (VII) skulle vara påverkad av Kellgrens ”Den nya

51 Ingrid Elam, ”Esaias Tegnér” i Lars Lönnroth och Sven Delblanc (red.) *Den svenska litteraturen: II. Upplysning och romantik* (Stockholm 1997) s. 283–307 (297).

52 Jag har svårt att hålla med Sylwan (1927) s. 11, som uppfattar Tegnérs trimeter som monoton; Svanberg (1939) s. 101, beskriver den som högtidlig, men samtidigt tänjbar; som Sylwan (1934) s. 66 noterar är överklivningarna, ganska sällsynta hos Tegnér, relativt många här.

skapelsen”, och menar att de sentimentala, erotiska partierna i Tegnérs egen *Axel* då ligger närmare till hands.[53] Dikten skildrar Frithiofs och Ingeborgs nattliga kärleksmöte, med reminiscenser från *Romeo och Julia*, till exempel ”’Tyst det är lärkan.’ Nej en dufva / i skogen kuttrar om sin tro.”(*SD* IV, 44).[54] Samma meter används emellertid även i inledningsdikten, som ägnas Frithiofs och Ingeborgs uppväxt och första förälskelse. Fastän rimflätning och strofbildning skiljer sig åt kan detta ses som verkintern ”påverkning” (som också kan förstås mot bakgrund av den tidigare nämnda SAME FORM SAME CONTENT), då dessa båda dikter är de i vilka Frithiofs och Ingeborgs kärlekslycka står i centrum. När den jambiska fyrtakten återkommer igen i ”Kungavalet” (XXII) verkar tiden för Frithiofs och Ingeborgs slutliga förening vara inne. Att så emellertid inte är fallet antyds ikoniskt av att raderna med fyra jamber växlas med rader med endast två: något fattas alltjämt. Efter att Frithiof sett till att Ingeborgs och den nyss avlidne kung Rings son valts till ny kung, gör församlingen Frithiof till hans ställföreträdare och vill ge honom Ingeborg till brud. Frithiof avböjer dock och går för att först försonas med sitt öde och med Balder.

syntaktisk och visuell ikonicitet

I sin tolkning av inledningsdiktens (I) påtagliga monotoni ger Svanberg ytterligare ett exempel på den hos honom och Sylwan dominerande metoden när det gäller att förbinda versform och mening. Enformigheten har ”till stor del en stilmotivering i den folkligt och ’naivt’ rättframma verkan som avses”. [55] Vissa drag i den metrisk-rytmiska strukturen lyfts fram och tolkas som ”monotoni”, vilket i sin

53 Sylwan (1934) s. 51 och Sylwan (1927) s. 15.

54 Ohlmarks (1970) s. 156 menar att följande dikt därmed övergår ”helt osökt till shakespearsk blankvers”.

55 Svanberg (1939) s. 95–96.

tur förbinds med ”folklighet” och ”naivitet”, dels med ledning av vad dikten handlar om, dels utifrån associationer eller ”rytmisk påverkan” från folklig lyrik. Monotonin fungerar som ett symptom på (och står därmed metonymiskt för) det folkliga, men hade också kunnat stå för något helt annat.

Svanberg antyder emellertid också en så här långt inte behandlad typ av ikonicitet, när han anmärker att ”de ständiga parrimmen, med växling av manligt och kvinnligt, går förträffligt tillsamman med diktens många parallella motsatspar.” Ett exempel kunde vara strofen där Hilding, Ingeborgs och Frithiofs fosterfar, förklarar varför de inte kan få varandra:

> Till Oden sjelf i stjernklar sal
> uppstiger hennes ättartal.
> Du är blott Thorsten son; gif vika,
> ty lika trifves bäst med lika.
> (*SD* IV, 14)

De parvisa rimmen understryker och står ikoniskt för den innehållsmässiga motsättningen mellan vad som uttrycks i de två första och i de två avslutande versraderna.

Denna typ av ikonicitet, som kan beskrivas som versifikatorisk-syntaktisk, innebär att versifikationen genom strukturering av versraden, versrads- och strofindelningen eller rimflätningen gör något med orden och meningarna så att dessa sammantaget uppfattas som ikoniska. Ett annat exempel är ”Frithiof spelar schack” (VI), bestående av fyrradiga strofer som parvis länkas samman med hjälp av delvis gemensamma rim. Hilding kommer från Ingeborgs bröder med förfrågan om hjälp mot den invaderande kung Ring:

> Hilding qvad: ”från Beles söner
> kommer jag till dig med böner.
> Tidningarne äro onde,
> och till dig står landets hopp.”

Men Frithiof, som känner sig förfördelad sedan han nekats Ingeborg, svarar inte direkt, utan kommenterar spelet:

> Frithiof qvad: ”tag dig till vara,
> Björn, ty nu är kung i fara.
> Frälsas kan han med en bonde,
> den är gjord att offras opp.”
> (*SD* IV, 37)

Givetvis är detta, i överförd mening, att förstå som en kommentar till situationen, och som ett svar till Hilding. Strofindelningen markerar avståndet, samtidigt som de strofsammanbindande rimmen ikoniskt står för att Frithiof faktiskt syftar tillbaka.

”Kung Bele och Thorsten Vikingsson” (II) är avfattad med en mycket karaktäristisk syntaktisk paus som infaller på samma ställe i versraderna (markerad nedan; i exemplet har dock andra raden en extra svag stavelse före pausen) och genomgående delar dem i två delar, en längre och en något kortare (med tre respektive två prominenta stavelser):[56]

> Kung Bele stödd på svärdet, / i kungssal stod,
> hos honom Thorsten Vikingsson, / den bonde god,
> hans gamle vapenbroder, / snart hundraårig,
> och ärrig som en runsten / och silfverhårig.
> (*SD* IV, 15)

En mycket enkel ikonisk tolkning kunde vara att de olika vägande halvorna speglar kung Beles och Thorstens olika rang, något som trots vänskapen mellan dem utgör hindret för barnens (Ingeborg respektive Frithiof) förening.

Versifikatorisk-syntaktisk ikonicitet uppträder också i samband med dialogformen i blankversdikten, ”Avskedet” (VIII). Sylwan no-

56 För beskrivning och andra ikoniska tolkningar av metern, se Sylwan (1927) s. 9, Sylwan (1934) s. 67–68 och Svanberg (1939) s. 96.

terar att *stikomyti*, det vill säga att varje replik består av en enstaka versrad, används just i det avsnitt där spänningen mellan Frithiof och Ingeborg är som starkast[57] – förmodligen avses versrad 360–390. Det täta replikskiftet där imiterar ett drag som vi känner igen från verklighetens upprörda eller upphetsade dialoger. Att tillägga är att de oftast längre replikerna som föregår detta parti nästan alltid hakar i varandra – versraden fullföljs inte av den som talar, utan lämnas för den svarande att avsluta:

Frithiof:
[…]
Hvi dröjer du?

Ingeborg:
Jag kan ej följa dig.

Frithiof:
Ej följa mig?

Ingeborg:
Ack, Frithiof, du är lycklig,
du följer ingen, du går sjelf förut
[…]
(*SD* IV, 54)

I övergångarna delar de versraden mellan sig: här finns ännu hopp, de älskande diskuterar livligt en lösning, och en närhet dröjer sig kvar efter det erotiska mötet i den föregående dikten. Med stikomytipartiet – där varje replik alltså består av en enda, sluten versrad – inträder ett avstånd mellan dem; de talar så att säga förbi varandra versifikatoriskt, och Frithiofs beslut att ge sig av är orubbligt.[58]

57 Sylwan (1927) s. 15.
58 Jfr beskrivningen av ”shared lines” hos Shakespeare – George T. Wright, *Shakepeare's Metrical Art* (Berkeley 1988) t.ex. s. 120–122.

Om den syntaktiska ikoniciteten åtminstone finns antydd hos Sylwan och Svanberg så lyser den i senare ikonicitetsforskning centrala visuella ikoniciteten helt med sin frånvaro. Att de nästan uteslutande intresserar sig för vad som något förenklat kan kallas diktens ljudnivå kan förklaras mot en litteraturhistorisk bakgrund: omkring förra sekelskiftet inträffade ett paradigmskifte i och med genombrottet för icke-metrisk, fri vers, vilken drastiskt kan beskrivas som poesi endast för ögat, eftersom det enda som skiljer den från prosan är den grafiska indelningen i versrader. Den traditionella, metriska dikten var i större utsträckning utformad för muntligt framförande, och avlyssnande snarare än tyst läsning.[59] Sylwans och Svanbergs ointresse för fri vers är ett symptom på att de otvivelaktigt bör räknas till det äldre, mer auditivt inriktade paradigmet.

Detta utesluter naturligtvis inte visuell ikonicitet hos Tegnér. All litteratur som vi tillgodogör oss genom synsinnet, från boksidan, har en visuell sida som kan komma att tolkas. Stroferna i ”Frithiofs frieri” (IV) har en förkortad tredjevers, vilket bildar en visuell lucka som kan komma att stå för tomhet eller saknad i första halvan av dikten, där Frithiof tänker tillbaka på Ingeborgs besök:

> Men nu är hon borta, och Frithiofs mod
> är borta med henne. Det unga blod
> i kinden stiger,
> han lågar och suckar alltjemnt och tiger.
> (*SD* IV, 28)

En tillfällighet som kan se ut som en tanke, mot bakgrund av den traditionella versens och versforskningens prioritering av det ljudmässiga, är att stroferna som utgör ”Vikingabalk”, i sitt visuellt egentliga, nästan aldrig tryckta, utseende erbjuder ett särskilt tydligt exempel på visuell ikonicitet. Versraderna är nämligen så långa att de inte ryms på normala trycksidor, och måste brytas på något sätt. Med

59 Se t.ex. Lilja (2006) s. 21, 43–44 och 417.

hänsyn endast till meter och rytm går det utmärkt att som Böök ovan bryta på ett metriskt tillfredsställande sätt, något som Tegnér motsatte sig av andra skäl. Men hur raderna än bryts går den visuella konturen av ”balkar” i så fall delvis förlorad. Ordet ”balk” används såväl av Tegnér som av oss i överförd mening, för ett avsnitt av en lag, men han torde, att döma av en tidigare dikt, vara väl medveten om att ordet kommer av vikingarnas bruk att rista runor i långa balkar eller bjälkar.[60]

> Nu han sväfvade kring på det ödsliga haf, han for vida som jagande falk,
> men för kämpar om bord skref han lagar och rätt. Vill du höra hans vikingabalk?
>
> ”Ej må tältas å skepp, ej må sofvas i hus: inom salsdörr blott fiender stå,
> viking sofve på sköld och med svärdet i hand, och till tält har han himlen, den blå.
>
> ”Kort är hammarens kraft hos den segrande Thor, blott en aln långt är svärdet hos Frej:
> det är nog; har du mod, gå din fiende när, och för kort är din klinga då ej.
> (*SD* IV, 103)

AVSLUTNING

Inte ens i en studie som denna, vars ambition har varit att på ett mer systematiskt sätt visa på olika sätt på vilka versformen ikoniskt kan representera mening, har dessa olika sätt fullt ut kunnat hållas isär i det praktiska tolkningsarbetet. Det är kanske inte att undra på att Sylwan och i synnerhet Svanberg, så som påvisats, gärna

60 I ”Kung Bele och Thorsten Vikingsson” (II): ”och flärd är mången runa, som skärs på balk.” (*SD* IV, 17).

sömlöst glider från den ena till den andra metoden. Vad som först verkar vara ikonicitet som uppstår med växlingen som sådan av versmått, rimschema eller dylikt, vilken får stå för en innehållsmässig förändring, kan omedelbart följas av uttalanden om hur ett specifikt versifikatoriskt drag är särskilt lämpat att representera en egenskap eller sinnesstämning hos karaktärerna i dikten. Vidare kan traditionens roll i betydelseskapandet knytas till resonemanget, till exempel genom att versformen i en bisats betecknas som ”folklig”.

Att begreppsliggöra sådana skillnader är dock en sak, att tolka dikter en annan. Utifrån mitt perspektiv hade Sylwan och Svanberg vunnit på att betona just den hermeneutiska processens roll. Visserligen föregås ett yttrande som detta av Svanberg, om den redan i det föregående diskuterade ”Frithiof går i landsflykt” (XIV), av ett förankrande resonemang, men slutsatsen förefaller ändå väl fantasifull: ”Den frigjorda versen illustrerar, hur vikingens skepp sätter fart och lämnar hemmet.”[61] Möjligen skrev de utifrån andra vetenskapliga ideal än dagens, möjligen var samtida läsare bättre skickade att läsa mellan raderna – men för mig förefaller det som om Svanberg utelämnar några vändor i tolkningsspiralen, vilka jag här vill försöka rekonstruera. Svanberg utgår, liksom också Sylwan genomgående, från vad jag under reservationer har kallat diktens auditiva sida: metern, och i synnerhet den naturliga talrytmen, tas ut samtidigt med att diktens ord läses och förstås. Det finns inget sätt att komma åt denna auditiva sida som ”ren” materiell form, utan att också de mer avancerade kognitiva tolkningsprocesserna sätts igång. Beskrivningen av vissa drag i den versifikatoriska strukturen, här rimmen, som går från att löpa parvis till korsvis, sker med hjälp av *metaforerna* ”monoton” respektive ”fri” – med största sannolikhet dikterade av innehållet i dikten. Steget mellan att hävda att vissa drag i versstrukturen kan sägas representera ”frihet”, utifrån sammanhanget, till att hävda att versen är fri, som en inneboende egenskap, kan verka så kort att det kan utelämnas. Denna frihet hos versen får så, slutligen, representera

61 Svanberg (1939) s. 99.

något mycket specifikt i diktens virtuella värld, skeppet som seglar bort.

På motsvarande sätt har min studie i hög grad varit en läsning av Sylwan och Svanberg – och mindre av Tegnér. I deras tekniskt ytterst imponerande kommentarer kring versformen i *Frithiofs Saga* saknar jag ofta en ambition att med metriken som verktyg kasta nytt ljus över Tegnérs diktning. I rättvisans namn ska sägas att de i första hand skrev i egenskap av just metriker, och kanske medvetet avhöll sig från mer vittfamnande resonemang, och att litteraturvetenskapens vändning mot närläsningens metoder ännu var några decennier framför dem. Istället för att paras med mer svepande kopplingar till det uppenbara innehållet i dikten hade de metoder och verktyg som presenterats här också kunnat användas till att detaljläsa Tegnér och upptäcka hittills ouppmärksammade samband eller motsägelser. Förhoppningsvis kan denna studie vara ett första steg mot en sådan för Tegnérforskningen som helhet välkommen utveckling.

EFTERVÄRLDENS TEGNÉR

KENNETH LINDEGREN

Tegnér i skaparögonblicket

Gestaltningar av sambandet mellan liv och verk

Från hösten 1835 återfinns ett antal brev där Tegnér förbannar Växjobornas nyfikenhet på hans privatliv. Till Martina von Schwerin skriver han att det är ”skändlighetens spioneri på mitt enskilda liv som uppretar och förstör mig”.[1] Sonen Christopher underrättas om vad det innebär att vara en berömd man: ”Din privata lefvnad spioneras s[om] vore den publik.”[2] Som framgår av ett brev till Bernhard von Beskow handlade det hela om hans kärleksaffär med den trettio år yngre – och gifta – Emili Selldén: ”Mitt förhållande till E. måste brytas, då småstadssquallret håller på att alldeles förstöra hennes rykte och dessutom så irriterat mig att jag brutit med alla bekanta i staden”.[3]

Situationen var uppenbarligen ohållbar och förhållandet bröts också slutligen något år senare. Intresset för Tegnérs affär med Emili skulle emellertid inte upphöra och under 1900- och 2000-talen har det manifesterats offentligt i artiklar, essäer, biografier, litteraturhistoriska översikter och romaner. Vanligen kommer ämnet på tal i samband med dikten ”Den Döde” (dikten bifogas och kan läsas i sin helhet i Bilaga 3). Det är inte särskilt förvånande. Med tanke på

1 Esaias Tegnér till Martina von Schwerin 18/9 1835, i *Brev* VII, 344.
2 Esaias Tegnér till Christopher Tegnér 5/10 1835, i *Brev* VII, 348.
3 Esaias Tegnér till Bernhard von Beskow 15/10 1835, i *Brev* VII, 350.

diktens innehåll är det svårt, om än inte omöjligt, att blunda för den biografiska bakgrunden. Diktjaget är en berömd skald som riktar sig till sin älskade ”Emili” och tecknar ett självporträtt som stämmer ganska väl med den bild vi, inte minst från breven, har av Tegnérs personlighet.

”Den Döde” tematiserar dessutom den mer generella frågan om sambandet mellan en författares liv och dennes verk. I diktens inledning riktar sig diktjaget till sin älskade med en förutsägelse. Efter hans bortgång kommer hon ”kanske ofta nog” att få höra följande ord:

> ”I skaldens bröst sin nyckel dikten har,
> du kände honom, säg oss hur han var;
> ty många rykten genom landet vandra,
> förvirrande, motsägande varandra.”
> (*SD* VI, 33–34)

Samtidigt som diktens nyfikna allmänhet för tanken till brevens spionerande Växjöbor kan raden ”I skaldens bröst sin nyckel dikten har” också läsas som ett medgivande: det är legitimt att forska i en författares privatliv, så länge syftet är att förstå dennes dikter bättre. Det är svårt att säga om Tegnér faktiskt omfattade en sådan biografisk metod. Det är inte omöjligt. Idén att riktig förståelse av ett diktverk förutsätter detaljerad kunskap om författarens liv och personlighet låg i tiden. Tegnérs uppfattning i frågan är emellertid inte föreliggande artikels ämne. Det som intresserar mig är hur eftervärlden har behandlat de frågor om sambandet mellan Tegnérs diktning och hans privatliv som ”Den Döde” aktualiserar. Hur legitimeras intresset för Tegnérs privatliv, hur relateras detta liv till hans diktning, och vad kan man egentligen veta om privatpersonen Tegnér?

”Eftervärlden” utgörs i det följande av tre skildringar av Tegnér i skaparögonblicket. De första två är hämtade från C.W. Böttigers ”Lefvnadsteckning” (1847) och från Georg Brandes *Esaias Tegnér En litteraturpsykologisk studie* (1878). Båda dessa ger en bild av Tegnér i arbete med *Frithofs Saga*. Den tredje är från Stewe Claesons roman

Rönndruvan glöder (2002), där det är tillkomsten av ”Den Döde” som skildras.[4] Det rör sig som synes om texter från olika tider och av olika genretillhörighet.

Den kronologiska spridningen gör det möjligt att betrakta dessa tre skildringar som hållpunkter i en historia över eftervärldens förhållningssätt till Tegnérs privatliv. Böttigers biografiska text inleder Tegnérs postuma liv med att framställa en fläckfri nationalskald. Brandes bok utgör den vändpunkt där Tegnér börjar behandlas med mindre vördnad och med ett litterärt motiverat intresse för hans intima privatliv. Claesons skröplige och mänsklige Tegnér har en något annorlunda roll i denna historieskrivning. *Rönndruvan glöder* markerar inte ytterligare en vändpunkt utan kan snarare ses som en fullbordan av en av de tendenser Tegnérreceptionen uppvisat de senaste hundra åren. Det jag syftar på är det ökade intresset för den sene Tegnérs erotiska och mentala besvär och de dikter han skrev under dessa själstillstånd. I och med att Claesons roman uteslutande handlar om denne Tegnér och innehåller en detaljerad skildring av hur ”Den Döde” tillkom, framstår den som en exemplarisk illustration av den förskjutning från nationalskalden till älskaren och sjuklingen som initierades av Brandes. Att Claeson, till skillnad från Brandes och Böttiger, väljer ”Den Döde” istället för *Frithiofs Saga* för sin skildring av skaparögonblicket är symtomatiskt för denna förskjutning. För att det ska framgå hur Claesons skildring ingår i ett längre receptionshistoriskt sammanhang ägnar jag en betydande del av artikelns mittparti åt receptionen av ”Den Döde”.

Så ser den i grova drag ut, den historia om eftervärldens förhållningssätt till Tegnérs privatliv som kan konstrueras utifrån de tre skildringarna av Tegnér i skaparögonblicket – ett textuellt begränsat

4 Carl Wilhelm Böttiger, ”Lefnadsteckning”, i Carl Wilhelm Böttiger (red.), *Esaias Tegnérs samlade skrifter*, första bandet (Stockholm 1847); Georg Brandes, Esaias Tegnér: *En litteratur–psykologisk studie*, övers. O.A. Stridsberg (Stockholm 1878); Stewe Claeson, *Rönndruvan glöder: En roman om Tegnér* (Stockholm 2002).

men kronologiskt vittfamnande material. Det behöver väl knappast påpekas att den bara är en av flera möjliga. Först som sist är valet av undersökningsmaterial motiviskt styrt. Skaparögonblicket har en symbolisk potential och en särskild ställning inom den biografiska problematiken. Idealt betraktat markerar denna handling – författaren i färd med att skriva ner de ord som ska bli berömda – platsen och tidpunkten där liv och verk sammanstrålar historiskt och materiellt. Före detta ögonblick finns inte verket, och efteråt börjar det leva sitt eget liv. Här, i skrivakten, är författarens kropp i kontakt med orden.[5]

LIV OCH VERK

För den biografiskt inriktade litteraturforskningen är det meningsfulla sambandet mellan liv och verk inte bara ämnets *raison d'etre* utan även dess centrala metodologiska problem. Detta problemkomplex kan något schematiskt beskrivas på två olika sätt, beroende på om det är verket eller livet som är det huvudsakliga kunskapsobjektet. I det fall verket är undersökningens objekt aktualiseras frågan om på vilka sätt författarens personlighet och livshistoria kan belysa verket. När syftet istället är att nå kunskap om människan bakom verket inställer sig det omvända problemet. Det handlar då om vilka slutsatser om författarens känslor, personlighet och åsikter man är berättigad att dra utifrån dennes verk.

De flesta nutida biografer närmar sig den senare utmaningen varsamt, för att inte säga motvilligt. Det är en svår balansgång, att låta sig vägledas av känslan att de litterära texternas karaktär säger något om författarens karaktär utan att läsa in för mycket eller upprätta enkla korrespondenser mellan verk och liv.

5 Detta bestämda val av motiv är också skälet till att jag inte tar upp Christian Braws roman *Den döde* från 1974 (skriven under pseudonymen F.J. Nordstedt). Den är onekligen receptionshistoriskt relevant båda vad gäller "Den Döde" och Tegnérs förhållande med Emili men innehåller ingen skildring av Tegnér i skaparögonblicket.

Den explicita argumentationen från verk till liv såg, som Lisbeth Larsson redogör för i en översikt över den svenska biografiska traditionen, ett uppsving inom den psykologiskt orienterade biografin under första hälften av 1900-talet.[6] Här blev ”den biografiska berättelsen om författaren”, skriver Larsson kritiskt, ”många gånger […] belagd i dikten.”[7] Naturligt nog visade sig både behovet av och riskerna med dikten som källmaterial som störst när det saknades andra typer av biografiska dokument (som brev och dagböcker).

Fredrik Böök tillhörde de som tillämpade och uttryckligen försvarade detta tillvägagångssätt. I en av sina böcker om Stagnelius, en man som utöver sin litterära produktion enbart efterlämnat några få brev, för Böök ett principellt resonemang om hur en biograf måste gå till väga för att nå kunskap om sitt objekt när källäget är skralt: ”Genom att sammanställa diktverken med de sparsamma biografiska notiserna, genom att tolka de förra och komplettera de senare med förmodanden och slutsatser vill man nå fram till en sammanhängande bild av Stagnelius inre historia.”[8] Metoden är påfallande subjektiv. Det medges utan omsvep att varken dikterna eller de biografiska notiserna ger direkt kunskap om författaren. De förra måste tolkas och de senare kompletteras med förmodanden – två aktiviteter som tillhör forskningens mer spekulativa register. Dessutom ska resultaten av dessa aktiviteter sammanställas till en sammanhängande biografisk-psykologisk berättelse. Böök är medveten om att en sådan biografi riskerar att avfärdas som byggd på lösan sand, men försvarar sig med att ”det existerar ingen annan väg till historisk kunskap”.[9] Därefter förtydligar han de subjektiva medel med vilket bilden av författarens inre ska frammanas: ”Den stränga kritiken blir fullkomligt negativ, om den inte till prövning upptar hypotetiska konstruk-

6 Lisbeth Larsson, *Sanning och konsekvens: Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna* (Stockholm 2001)

7 Ibid.

8 Fredrik Böök, Stagnelius: *Än en gång* (Stockholm 1942) s. 7.

9 Böök (1942) s. 8.

tioner, som stammar ur den psykologiska fantasin och den subjektiva inlevelsen."[10]

Formuleringen antyder att metoden innefattar två moment. Ett där biografen använder sin inlevelseförmåga för att närma sig den biograferades inre liv, och ett där resultatet – den hypotetiska konstruktionen – prövas. En fråga som inställer sig är hur en sådan prövning ska gå till. Utan fynd i form av nya dokument måste den rimligen i huvudsak bestå av en omprövning av den första tolkningen av det tillgängliga materialet. I de fall där författarens dikter dominerar det biografiska källmaterialet är det således till stor del dikttolkningen som utmanas när en ny eller reviderad hypotes om författarens person presenteras. Även om den biografisk-psykologiska berättelsens uttryckliga objekt är "livet" handlar den med andra ord (åtminstone) lika mycket om "verket".

Romaner om faktiska författare befinner sig i en liknande situation. De har vanligen människan bakom verket som ämne och kan av den anledningen även de läsas som biografiska spekulationer. Den avgörande skillnaden är att de har fiktionens frihet att efter behag och behov fylla i luckorna i det historiska källmaterialet. Inte minst har de rätten att utan epistemologiska förbehåll gå in i personens medvetande och skildra dennes subjektiva upplevelse.

De biografisk-psykologiska anspråken skiljer sig naturligtvis åt mellan olika romanförfattare. Somliga betonar att deras porträtt ska tas som ren fiktion, att syftet inte varit att skildra personen som denne verkligen var utan att skapa en trovärdig och levande karaktär. Andra försvarar fantasins och inlevelsens möjligheter att nå närmare en sann bild av den verkliga personen. Ina Schabert lyfter i sin undersökning av denna romantyp, *In Quest of the Other Person* (1990), fram Robert Graves som en tidig företrädare för denna uppfattning.[11] Graves var övertygad om att man genom en empatisk läsning av en författares

10 Böök (1942) s. 8.

11 Ina Schabert, *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography* (Tübingen 1990)

verk kunde sätta sig in hur han eller hon var som människa. Han baserade exempelvis sitt negativa porträtt av Milton i romanen *Wife to Mr. Milton* (1943) främst på dennes dikter, vilka han menade vittnade om att Milton inte var förmögen att hysa äkta kärlek. ”By reading a poem empathically”, summerar Schabert Graves metod, ”one may arrive at an insight into the motivations from which it sprung and intuit the cluster of experiences that led to the text.”[12] Det rör sig som synes inte om en metod som låter sig försvaras rationellt, och jag låter det vara osagt i vilken mån den kan generera biografisk kunskap. Min poäng är att den biografiska romanen, oavsett kunskapsanspråk, ibland målar ett porträtt med dikten som förlaga, och att den i likhet med författarbiografin därför kan läsas som en sorts tolkning av dikten.

Med tanke på att jag behandlar textpassager från två biografier och en roman som likvärdiga i den mening att de skildrar Tegnér i skaparögonblicket bör det sägas att jag trots allt försvarar den konventionella distinktionen mellan biografi och biografisk romanfiktion. Det finns undantag, men ur pragmatisk synpunkt, utifrån hur texter presenteras och läses, sorteras de flesta biografiska berättelser utan svårighet i den ena av de två genrerna. Lyfter man ut enskilda avsnitt och dimensioner ur biografier syns emellertid olika grader av fiktionalisering även där. Det gäller i synnerhet skildringar av skaparögonblick där konkreta och precisa uppgifter om författarens tankar och känslor vid en given tidpunkt och plats presenteras i en gestaltande framställning.

En konsekvens av att se den biografiska berättelsen som en tolkning av författarens verk är att den kan vara värd att ta på allvar som dikttolkning alldeles oavsett dess biografiska trovärdighet. Ja, även när vi med säkerhet vet att den inte är historiskt korrekt. Den tidiga svenska receptionen av William Faulkner kan illustrera tankegången. Faulkners påstådda erfarenheter som stridspilot (en helt igenom fabulerad legend) anfördes av en rad recensenter och introduktörer

12 Schabert (1990) s. 87.

som en förklarande faktor till hans egenartade prosa. Thorsten Jonsson, för att ta ett exempel, såg en korrespondens mellan de kroniska höftsmärtor – sviter av en flygkrash – Faulkner sades lida av och ”den egendomligt anspända rytmen i hans böcker: en med våld tillbakahållen smärtas rytm”.[13] Den påverkan från liv till verk Jonsson föreslår kan kanske förefalla något långsökt. Men man kan sätta orsakssambandet mellan den verklige Faulkners fysiska lidande och hans prosastil inom parentes och betrakta denna apokryfiska biografiska detalj som ett sätt att karakterisera – bortom den estetiska analysens gängse kategorier – ett unikt och utmärkande stilistiskt drag. Påståendet att Faulkners prosa utmärks av ”en med våld tillbakahållen smärtas rytm” blir inte mindre begrundansvärt när det uppdagas att författaren ljugit om sina erfarenheter. Skillnaden är att det nu framträder som det rent estetiska omdöme det har varit hela tiden.

C.W. BÖTTIGERS ”LEFNADSTECKNING”

Året efter Tegnérs bortgång publicerades en levnadsteckning i första bandet av *Samlade skrifter* (1847). Biografen, C.W. Böttiger, var Tegnérs svärson och hade lätt kunnat underblåsa samtidens nyfikenhet på skaldens privatliv. Exempelvis hade han med den nära relationens auktoritet kunnat dementera vissa rykten. Det misstaget, ett givet sätt att dra mer uppmärksamhet till det känsliga ämnet, begick han inte. Att denna levnadsteckning inte berör ryktena om Tegnérs kärleksaffärer är fullt förståelig. Förutom att publiceringssammanhanget närmast krävde en vördnadsfull hyllning var dess författare en del av familjen. Något mer anmärkningsvärt är att Böttiger använde sin makt som redaktör till att ge kärleksdikter skrivna till andra än Anna Tegnér en vilseledande placering. Dikter från 1820- och 30-talen till Euphrosyne Palm och Emili är placerade bland ungdomsdikterna.

13 Thorsten Jonsson, *Sex amerikaner: Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Farrell, Saroyan* (Stockholm 1942) s. 76.

Böttigers avsikt var troligen, som Christina Svensson föreslår, att de skulle ”läsas som om de vore skrivna till hustrun Anna”.[14] Även placeringen av ”Den Döde” förefaller misstänkt. Den är inte feldaterad men avslutar ett block om 34 gravdikter, där samtliga övriga är försedda med en not som anger den avlidnes namn och dödsår. Böttiger använder här genrevalet för att, som Svensson uttrycker det, ”överlista den läsande allmänheten och konstruera en nationalskald”.[15]

Böttigers placering av kärleksdikterna bör alltså förstås som ett sätt att förhindra att de läses mot sin rätta biografiska bakgrund. Samtidigt erkänner han emellertid, i sin biografiska text, det legitima i att söka kontakt- och kontrastpunkter mellan skaldens liv och dennes verk genom att ta med läsaren på ett imaginärt besök till det hus där Tegnér bodde och diktade 1813–1826.

Det ”ska måhända intressera läsaren”, vågar han förmoda, ”att, för några ögonblick, söka upp den enkla skaldeboning, hvarifrån ett så stort rykte utgått.”[16] Böttiger för oss steg för steg till Tegnérs arbetsrum. Först tas vi till rätt stad och gata: Lund, korsningen mellan Gråbrödersgatan och Klostergatan. Sedan följer en karakteristik av huset. Det är ett vitt envåningshus, ganska stort, med trevligt utseende och tillhörande trädgård. På den höga stentrappan utanför leker några lockiga barn med en frodig, svartnosad mops. Mopsen är Tegnérs favorithund Atis som, får vi veta, inte har missat en enda av husses föreläsningar i grekiska. Atis har för vana att ligga vid Tegnérs fötter framme vid katedern.

När vi träder in i huset har vi på vänster sida familjens boningsrum och till höger en större sal innanför vilken skaldens arbetsrum ligger. Väl framme vid dörren till detta rum blir vi emellertid tillsagda att stanna upp och lyssna. Ty hör vi ”ljudet af tunga steg, och ett doft, entonigt gnolande [vet vi] att skalden diktar [och] alla lemna honom

14 Christina Svensson, *Diktaren på dårhuset: Om Esaias Tegnérs sjukdom och sjukdomsdiktning* (Möklinta 2012) s. 134.

15 Svensson (2012) s. 134.

16 Böttiger (1847) s. ixvii.

då i fred, och sjelfve Atis stadnar då helst utanför på trappan".[17] Men just nu, förklarar guiden Böttiger, är det tyst och vi kan gå in. Vad vi finner är ett anspråkslöst studentrum där det enda anmärkningsvärda är "tvenne fördjupningar i golfvets begge motsatta hörn. Det är på dessa punkter, som skalden v ä n d t sig under sina kammarvandringar: sjelfva bräderna ha emottagit intryck af han poësi. I detta rum är eljest – tycka vi – ingenting att se; men under detta låga tak var det, som Frithiof såg dagen […]."[18]

Beskrivningen av Tegnérs "enkla skaldeboning" följer direkt på en hyperboliskt hållen påminnelse om hur hans mest berömda verk erövrade världen. *Frithiofs Saga* hyllades av både bildat och enkelt folk i Europas alla länder, och Tegnérs namn uttalades "hvarhelst man i verlden kom […] med aktning och beundran."[19] Samtidigt som Böttiger på så vis skapar en kontrastverkan mellan rummets anspråkslösa dimensioner och diktverkets mer abstrakta storhet har han även, i golvets fördjupningar, funnit en plats där liv och verk möts på det mest konkreta sätt. Det är en livskraftig bild. Hur gärna vill man inte föra vidare uppgiften om hur golvplankorna bär spår av en gnolande och i diktens värld försjunken Tegnérs oupphörliga traskande fram och tillbaka i sitt lilla rum! En del av denna bilds tjusning är den lätt överraskande nivåskillnaden mellan orsak och verkan och, i nästa led, mellan tecken och betecknat. Böttiger utvidgar en kausal relation utan psykologiska komponenter (mellan skor och golvplankor) till ett metonymiskt tecken där fördjupningarna i golvet står för skapandet av *Frithiofs Saga*.

Men det är knappast en komisk effekt som avsetts. Läsaren förväntades nog snarare erfara en historisk rysning under denna föreställda närvaro alldeles vid födelseplatsen för *Frithiofs Saga*. Den fiktionella dimensionen av beskrivningen – den guidade tidsresan – förefallar ha som främsta funktion att suggerera en känsla av platsens historiska betydelse. Fördjupningarna i golvet har i detta sammanhang närmast

17 Böttiger (1847) s. ixviii.
18 Böttiger (1847) s. ixviii.
19 Böttiger (1847) s. ixvii.

relikens funktion. Det rör sig om föremål som är dyrkansvärda för att de har varit i direkt fysiskt kontakt med Nationalskalden.

Som Andreas Nyblom framhållit är denna passage hos Böttiger ett av de tidigaste svenska exemplen på de representationer av författares hem och arbetsrum som skulle bli vanliga under senare delen av 1800-talet.[20] Fotografier, planritningar och utförliga beskrivningar blev återkommande inslag i såväl den illustrerade veckopressen som i författarbiografier. Författarhem öppnades för allmänheten – även här var Tegnér en föregångare, då professorsbostaden i Lund blev personmuseum redan på 1860-talet – eller återskapades på annan plats. På Skansen kunde man exempelvis, en bit in på nästa sekel, träda in i en rekonstruktion av Viktor Rydbergs arbetsrum. Dessa representationer i bild och text och i form av bevarade eller återskapade arbetsmiljöer motsvarade, menar Nyblom, både en allmän nyfikenhet och ett biografiskt inriktat kunskapsintresse: ”Voyeuren och beundraren tilltalades av insynen i det intima och privata, forskaren fann ledtrådar till diktarens karaktär och personlighet.”

Men dessa fysiska ledtrådar har onekligen ett begränsat värde som källmaterial för biografiska verktolkningar. Böttigers beskrivning av det yttre och iakttagbara – förutom golvet även den tegnérska kroppens rörelse och ljudet från gnolandet – förmår visserligen antyda något allmänt och karakteristiskt om Tegnérs inre. Denne skald, så kan man tolka Böttigers bild av Tegnér i skaparögonblicket, var en diktare som avlyssnade sitt inre och som gick på sin rytmkänsla snarare än en retoriskt skolad klassicist. Om sambandet mellan Tegnérs liv och person och det enskilda verket, *Frithiofs Saga,* säger emellertid varken fördjupningarna i golvet eller gnolandet särskilt mycket.[21]

---

20 Andreas Nyblom, ”Skrivbordet. Litteraturens heliga relik”, *SvD* 17/7 2013.

21 Gnolandet har för övrigt getts en psykologisk tolkning av Oscar Levertin. Tegnérs dikter är ju inte, konstaterar Levertin, särdeles musikaliska. Det ständiga smågnolandet vill han istället se som ett ”omedvetet uttryck för det behof att gifva luft åt alla stämningar, som fanns inom denna meddelsamma och oroliga natur, hos vilken hjärtat så ofta låg på läpparna”. ”Östrabo”, *SvD* 10/1 1901.

GEORG BRANDES *ESAIAS TEGNÉR. EN LITTERATUR-PSYKOLOGISK STUDIE*

Böttigers porträtt dominerade den offentliga bilden av Tegnér fram till Georg Brandes 1878 utgav *Esaias Tegnér. En litteratur-psykologisk studie.* Brandes ville skildra den verklige Tegnérs personlighet, inte bidra med ytterligare ett äreminne i Böttigers anda.[22] För ett vittnesmål om Brandes studies genomslagskraft kan man exempelvis hänvisa till Albert Nilsson som 1934, drygt femtio år senare, påpekar hur svårt det är att ”göra sig fri” från Brandes inflytande. ”Brandes' Tegnérbild”, förklarar han, ”kom att i det allmänna medvetandet undanträngа Böttigers akademiska och idealiserade; den var realistisk och levande, väl även sannare än Böttigers, ehuru livfull åskådlighet och realism icke alltid är detsamma som historisk sanning.”[23]

Brandes uppgörelse med den pietetsfulla och idealiserade bilden av nationalskalden Tegnér, som framförallt Böttiger hölls skyldig till, genomsyrar framställning i sin helhet. Skildringen av Tegnér i arbete med *Frithiofs Saga* utgör inget undantag. Avståndstagandet mot just Böttiger framträder till och med extra tydligt här. Brandes återanvänder nämligen den scen Böttiger målat upp.

Brandes placerar Tegnér i samma, lika spartanskt möblerade, arbetsrum där den entonigt gnolande skalden lika oupphörligt vandrar fram och tillbaka. Brandes övergår sedan till Tegnérs allmänna tillstånd. Tegnér är vid denna tid runt 40 år och ännu sund till kropp och själ. Den depression och de krämpor som ska komma att drabba honom (något Böttiger inte berör) ligger fortfarande i framtiden.

---

22 För något om bakgrunden till och syftet med Brandes bok se Johnny Kondrup, *Livsvaerker: Studier i dansk litteraer biografi* (Gylling 1986) s. 74.

23 Albert Nilsson, *Tegnér och Uppsalafilosofien* (Stockholm 1934), s. 5. För mer om Brandes inflytande se, Lars Peter Rømhild, ”Georg Brandes' Tegnér-billede”, *Tegnérbildens förvandlingar: Föreläsningar hållna vid Tegnérsymposiet i Lund 11–13 november 1982* (Bjärred 1983).

Med ett lån från beskrivningen av hjälten Axel i dikten med samma namn – Tegnérs vid tidpunkten överlägset populäraste verk – föreställer sig Brandes att ur skaldens högburna och stolta huvud strålar en klar och öppen blick. Den övergripande planen för *Frithiofs Saga* är klar och Tegnér ska nu ge sig i kast med själva utförandet. Med dessa förhållanden och denna scen för våra ögon anser Brandes oss redo att ta ytterligare ett steg, från Tegnérs arbetsrum och in i hans medvetande: ”Låtom oss se, hvad som föregår i hans själ.”[24]

Efter en redovisning av syften och inspirationskällor som Tegnér själv uppgett – som hans önskan att levandegöra det fornnordiska stoffet i en modern dikt, hans beundran av Oehlenschlägers *Helge* och barndomens starka intryck av de isländska sagorna i Biörnes *Kämpadater* – kommer Brandes till det verkligt personliga. Under diktandet är Tegnér, förklarar Brandes, influerad dels av sina ljuva minnen av ungdomstidens förälskelse i Anna Myhrman, dels av det senare och mer bekymmersamma erotiska svärmeriet för Sine Palm, gift med en av Tegnérs närmaste vänner i Lund. Något förenklat kan man säga att Brandes sätter dessa två olikartade kärlekserfarenheter i samband med de skillnader som i diktverket råder mellan Frithiofs förhållningssätt till Ingeborg som ogift kungadotter (den unga Anna) och till Ingeborg som drottning, kung Rings maka (Sine Palm).

Den mest konkreta och närgående beskrivning av vad som föregår i Tegnérs själ utgörs av det avsnitt där Brandes vill betona likheterna mellan å ena sidan Frithiof och Ingeborgs idylliska uppväxt som fostersyskon hos Hilding och å den andra Tegnér och Annas tillvaro hos hennes far, brukspatron Christoffer Myhrman. Tegnér började som informator hos Myhrmans sommaren 1797 – han var då 15 år – och kom där att upptas i det närmaste som en fosterson. Brandes förmedlar i den här passagen sin uppfattning om förhållandet mellan Tegnérs liv och verk genom att varva citat från *Frithiofs Saga* med ett återgivande av vad som föregick i Tegnérs medvetande vid nedtecknandet av de citerade raderna. Skaldens bara halvt medvetna

24 Brandes (1878) s. 99.

bruk av sina egna erfarenheter gestaltas som att det i skrivögonblicket sker en uppluckring av gränsen mellan sagans händelser och Tegnérs minnen.

Brandes inleder med raden från sången ”Frithiofs frieri” om hur skeppet Ellida rycker på sitt ankartåg, varpå han förklarar att Tegnér var väl förtrogen med vikingens lust att bege sig till sjöss om våren samtidigt som kärleken till en kvinna höll honom hemma. Så följer skaldens tankeström i fri indirekt anföring:

> Men det var ej möjligt att resa. Hos fosterfadern, hos Hilding, hos Myhrmans, bodde den skönaste, den älskade, som det var omöjligt att lämna. Och alla ungdomsminnena, ljufva och barnafromma, komma vid den tanken farande. Han kommer ihåg, hur han brukade ge Anna den första sipan, som slog ut i skogen, det första smultronet, som fans moget:
>
> ’den första blomma våren födt
> det första smultron som blef rött’
>
> och han erinrade sig de gånger, då han och hon – eller var det Frithiof och Ingeborg? – på sina vandringar kommo till den forsande fjällbäcken och Ingeborg ingen annan utväg hade än att låta bära sig öfver – och småleende skref han:
>
> ’Det är så skönt, när forsen larmar,
> att tryckas af små hvita armar.’[25]

Nu kan man fråga sig vad Brandes har för belägg för att Tegnér smålog när han skrev ned just denna rad, för att ett visst ungdomsminne kom farande vid en specifik tidpunkt och inspirerade en specifik rad, eller för att Tegnér plötslig blev osäker på om hans inre bilder föreställde Frithiof och Ingeborg eller sig själv och Anna. Men Brandes påstår sig knappast ha kunskap om dessa detaljer, och det är väl inte

25 Brandes (1878) s. 101–102.

heller någon större risk att vi uppfattar det så. Framställningens formella drag – i synnerhet berättarens direkta tillgång till en annans inre, men också frånvaron av reserverande fraser av typen ”han måste ha erinrat sig” – signalerar att Brandes tillfälligtvis, i just detta stycke, fiktionaliserar. Läst i sitt sammanhang är det uppenbart att han här hittar på enskildheter som ska illustrera hans övergripande tes. Tegnérs personliga erfarenheter har gett avtryck i hans verk, även i ett sådant som *Frithiofs Saga*, där det inte är uppenbart.

Ett par sidor senare utvecklar Brandes, nu med reservationen att vad han yttrar ”naturligtvis endast [är] en gissning”, sin syn på kärlekserfarenheternas inflytande. Tegnér, förklarar han, var alltför mycket idealist för att medvetet teckna efter modell. Men även om han inte haft någon verklig modell för Ingeborg kan han likväl inte ha målat helt utan verkliga förebilder. Brandes härleder således det idylliska i skildringen av Frithiofs kärlek till Tegnérs minnen av den första tiden med Anna Myhrman, medan dess svärmiska patos förklaras ha sitt ursprung i den vid tidpunkten aktuella och mer överväldigande passionen för Sine Palm.

Den uppdiktade scenen kan efter denna förklaring framstå som överflödig. Brandes kunde, kan man tycka, nöjt sig med att redogöra för sin tolkning av de strukturella likheter han funnit mellan Tegnérs privatliv och *Frithiofs Saga*. Ett intuitivt rimligt förslag återfinns i Johnny Kondrups analys av de romanliknande inslagen i Brandes första författarmonografi, den om Kierkegaard som utkom året innan boken om Tegnér. Kondrup påpekar först att inledningens serie vinjettbilder – som visar Kierkegaard i olika karakteristiska situationer – förstås har den elementära funktionen att fånga läsarens intresse. Den skönlitterära upptakten signalerar emellertid också, fortsätter Kondrup, att Brandes hållning till sitt ämne är lika mycket konstnärligt som vetenskapligt.[26] Denna konstnärliga hållning visar sig både i språket (retoriska frågor, utrop, allitterationer, omtagningar och så vidare) och i det kraftigt selektiva urvalet av biografiska fakta. Bran-

26 Kondrup (1986) s. 107.

des redogör enbart för några få personer och händelser i Kierkegaards liv, men ger i gengäld dessa en stor förklarande betydelse för Kierkegaards utveckling som människa, tänkare och författare.

Då Tegnérboken uppvisar samma drag borde Kondrups förslag kunna gälla även för den. Det gör det också, till en viss del. Problemet är att frågan om varför Brandes intar och demonstrerar en konstnärlig hållning förblir obesvarad. Dessutom bör man trots allt skilja mellan å ena sidan stilistiska drag som gör framställningen levande, och hård selektering – en naturlig följd av att Brandes skriver tesdrivande författarmonografier snarare än redovisande helfigursbiografier – och å andra sidan uppdiktade scener av den typ vi diskuterar här.

Möjligen kan fiktionaliseringen förklaras med att han sökte ett sätt att åskådliggöra Tegnérs i huvudsak omedvetna bruk av sina privata erfarenheter. Kanske föll det sig bara naturligt att infoga en sådan typ av gestaltning i en studie vars uttalade ambition var att ”söka mannen bakom hans skrifva ord”.[27] Kanske rör det sig främst om ett retorisk val utifrån antagandet att en gestaltning av detta slag understödjer den rena argumentation. Retoriskt sett kan det fiktionellt skildrade skaparögonblicket paradoxalt nog framstå som en biografisk-historisk händelse (som fakta) och argumentationen som en tolkning (en hypotes) av denna händelse. Den uppdiktade scenen får då tjäna som belägg och illustration på samma gång.

Brandes skaparögonblick skiljer sig från Böttigers både till utformning och funktion. Böttiger berättar inte en anekdot om vad Tegnér gjorde vid ett visst tillfälle, utan beskriver hur det i allmänhet brukade gå till när Tegnér diktade. Det är en idyllisk bild av den store skalden, tillika biografens käre svärfar, i familjens hägn. Den intima och familjära prägeln förefaller genuin, men framställningen håller sig också pietetsfullt till några få yttre, charmerande detaljer. Dessutom låter Böttiger oss, noga räknat, bara kika in i arbetsrummet när skalden inte är där, och då för att beskåda de materiella spåren av diktarverksamheten. Tegnérs diktarpraktik sätts inte i något belysan-

27 Brandes (1878) s. 98.

de samband med hans verk och det är knappast heller avsikten. Det är istället privatpersonen Tegnér som ställs i kontrast till det skimrande namnet Tegnér och verket *Frithiofs Sagas* världsomspännande berömmelse.

Brandes å sin sida öppnar dörren till Tegnérs medvetande och visar vad som försiggick där i ett specifikt ögonblick – om än ett ögonblick löst förankrat i tiden och i yttre omständigheter. Det vill säga, det är ett specifikt ögonblick i den meningen att det är det ögonblick då Tegnér skriver dessa rader. Någon annan placering i en tänkt biografisk verklighet har det emellertid inte. Skildringen håller sig helt inom Tegnérs medvetande och återger därifrån enbart det som är direkt relevant för de rader han diktar. Det ger intrycket av att det inte existerar något omedelbart före eller efter, och att inget annat händer samtidigt. I denna bemärkelse är skaparögonblicket som Brandes gestaltar lösryckt och isolerat från det närmast liggande biografiska sammanhanget.

Skillnaden mellan Böttigers och Brandes framställning av Tegnér i arbete illustrerar en generell princip. Om skaparögonblicket ska användas för att komma närmare sambandet mellan liv och verk krävs mer konkreta och precisa uppgifter – om vad som försigår i författarens inre och den yttre situation han befinner sig i vid en given tidpunkt – vilket i sin tur förutsätter en ökad grad av fiktionalisering.

TEGNÉRRECEPTIONENS FÖRSKJUTNING

Den tredje bilden av Tegnér i skaparögonblicket hämtar jag från Stewe Claesons *Rönndruvan glöder*. Claesons roman demonstrerar vad den biografiska berättelsen förmår när den utifrån en grundlig research och utan kontrafaktiska inslag till fullo utnyttjar fiktionens frihet att konkretisera och precisera. Betraktad som en framställning av sambandet mellan liv och verk inbegriper den förutom Tegnérs tankar och känslor även de sociala och de lekamliga omständigheternas betydelse. Romanen behandlar två beryktade episoder ur

Tegnérs liv, vistelsen på sinnessjukhuset i Schleswig 1840–1841 och kärleksaffären med Emili Selldén i mitten av 1830-talet. Av särskilt intresse i vårt sammanhang är kapitlet ”Den döde deltar i svenskt prästagårdskalas”, en cirka 40 sidor lång skildring av en middag hos en kyrkoherde Ekstam under vilken dikten ”Den Döde” ser sitt ljus.

Med *Rönndruvan glöder* gör jag ett betydande hopp i tiden. Från 1878 till 2002. Men en viss historisk kontinuitet kan ändå hävdas. I början av 1900-talets lyftes frågan om Tegnérs förhållande till Emili Selldén och hennes personlighet och vandel upp i publika forum. Oscar Levertin spår i en tidningsartikel 1901 – där han utan att göra sig skyldig till någon indiskretion prisar ”Den Döde” – att ”framtiden kommer säkert att högt nämna det kvinnonamn, som nu blott tyst hviskas, mellan dem som trängt djupare in i Tegnérs historia.”[28] Så blev det, och därefter har mycket av den livligaste diskussionen om sambandet mellan liv och verk gällt ”Den Döde”.[29] Claesons roman utgör ett av de senaste bidragen till den tegnérreception som under de senaste hundra åren förskjutit intresset från Frithiofs skald till den sene Tegnérs erotiska och mentala plågor. En förskjutning som Brandes initierade genom att tolka ”Mjältsjukan” och *Frithiofs Saga* mot bakgrund av hans passioner och anfall av livsleda.

---

28 Oscar Levertin, ”Östrabo”, *SvD* 10/1 1901.

29 Först ut var, så vitt jag kunnat finna, Ewert Wrangel, *Den blåögda* (Stockholm 1908). (Se dock även not 33 nedan.) En etablerad del av den offentliga historieskrivningen kan det sägas ha blivit i och med Henrik Schück & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria. D. 2: Sveriges litteratur under nyhumanismens och nyromantikens tid* (Stockholm 1913) och Carl Grimberg, *Svenska folkets underbara öden VIII* (Stockholm 1923). 1946–1947 utbröt en hätsk debatt mellan Fredrik Böök och Henry Olsson, se Hedvig af Petersen, ”Emili och Professorerna”, *Ord och Bild*, 1950:7. Ett inlägg av intresse för att det riktar sig till en delvis annan målgrupp och för att det med övertygelse försvarar Emilis dygd är Beatrice Zade, ”Tegnérs stora kärlek”, *Idun*, 1946:5.

RECEPTIONEN AV ”DEN DÖDE”

”Den Döde” tillhör de mest antologiserade och uppskattade av Tegnérs korta dikter. Det råder en påfallande enighet om diktens estetiska förtjänster. Samtidigt, och utan egentlig motsättning, har en biografisk tolkningsmodell dominerat receptionen. Det faktum att diktjaget omtalar sig som en hyllad skald – och ger en självkarakteristik som överensstämmer med vad vi tror oss veta om Tegnérs karaktär från andra källor – samt att den älskade tilltalas med namnet Emili förklarar i sig en sådan läsning. Men det tycks också vara något i diktens tonfall som bidragit till uppfattningen att den utgör ett särdeles viktigt biografiskt dokument. Tigerstedts påstående i *Svensk litteraturhistoria* (1971) att ”Den Döde” är ”en av de få dikter överhuvud, där Tegnér låter sin känsla tala utan all poetisk och retorisk förklädnad” är representativt för mycket av 1900-talets reception.[30] Det som länge var en självklarhet, att ”Den Döde” är ett spontant uttryck för diktarens känslor och ett ogarderat självporträtt, har förhållandevis sent kommit att ifrågasättas.

En utförlig analys som överhuvudtaget inte berör diktens biografiska bakgrund är Stina Hanssons ”Tegnérs ’Den Döde’ – rollen och jaget” i hennes *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar* (2000).[31] Eftersom Hansson söker förklara litteraturens långsamma förändring från klassisk repertoardiktning till romantisk (det vill säga modern) verkdiktning är det också naturligt att hon inte berör den personliga bakgrunden till enskilda dikter. Diktanalyserna syftar till att illustrera hur allmänna kulturella fenomen – som den klassiska retorikens tillbakagång, den tryckta skriftens allt större dominans, den tysta läsningen och historiseringen av stoff och former från äldre litteratur – påverkat diktningen. ”Den Döde” behandlas

30 Eugène Napoleon Tigerstedt, *Svensk litteraturhistoria* (4. uppl.) (Stockholm 1971).

31 Stina Hansson, *Från Hercules till Swea: Den litterära textens förändringar* (Göteborg 2000).

således som ett exemplariskt uttryck för de poetiska ideal och möjligheter som etablerats under den romantiska epoken.

Hennes analys tar mot bakgrund av det sena 1700-talets nya uppfattning om hur brev skulle skrivas fasta på det intima och personliga tilltalet i ”Den Döde” och dess framställning av det diktande jaget. Den nya brevteorien föreskrev naturlighet och personlig äkthet, i kontrast till den repertoar av roller som klassicismen erbjöd för olika typer av brev och adressater. Detta nya ideal för tilltalet, för det av det personliga jagets känslor bestämda tilltalet istället för iklädandet av en passande roll, påverkade även skönlitterära genrer. Motsvarande krav började ställas på dikt i bunden form. ”Ett sätt för diktarna att motsvara kraven var just att skriva dikt i brevform i anslutning till den nya brevstilen, som ju öppnade möjligheter för en annan iscensättning av det personliga – för ett nytt tilltal och ett nytt sätt att framställa diktens jag. Tegnérs ’Den Döde’ är ett exempel på detta.”[32]

Att Hansson väljer just ”Den Döde” som exempel kan sägas bekräfta det traditionella intrycket av att dikten är osedvanligt personlig. Hon kringgår bara det biografiska, ser istället förklaringen i att Tegnér skriver en ny form av dikt som påbjuder en iscensättning av jaget. Man kunde säga att Hansson ersätter det biografiskt personliga med det retoriskt personliga. Även om man som Hansson alltså sätter de biografiska omständigheterna inom parentes är det tydligt att ”Den Döde” även på rent textuella grunder aktualiserar frågan om relationen mellan liv och verk. Hansson framhåller också mycket riktigt hur tematiskt central denna relation är. ”Diktens huvudtema är en aspekt av diktarlivet som de äldre diktarna knappt alls tycks ha brytt sig om: vad som är sant och äkta i den bild av jaget som hans berömmelse och hans diktning skall förmedla till eftervärlden.”[33] Eftersom Tegnérs liv som sagt ligger utanför Hanssons studie gör hon ingen bedömning av i vilken mån den bild av Tegnérs jag ”Den Döde” förmedlar verkligen är sann och äkta. Det är ju också i första hand en biografs uppgift.

32 Hansson (2000) s. 129.

33 Hansson (2000) s. 133.

Den förmodligen mest inflytelserika tolkningen av sambandet mellan ”Den Döde” och Tegnérs förhållande till Emili är signerad Fredrik Böök.[34] Berättelsen om Tegnér och Emili är enligt Böök i korthet följande. Det första historiskt belagda mötet mellan Tegnér och Emili skedde, pikant nog, vid hennes bröllop med läkaren Sven Niklas Selldén 26 december 1831. Detta är känt av den enkla anledningen att protokollen anger Tegnér som vigselförättare. I Tegnérs korrespondens omnämns Emili första gången 17 februari 1833. Relationen ska emellertid ha blivit ”intim” först från och med hösten 1833. Arten av deras relation och hur den uppkom, utvecklades och avslutades vet vi mycket lite om. Källäget hade varit ett helt annat om inte hela brevväxlingen mellan Tegnér och Emili hade förlorats i stadsbranden i Växjö 1838. Det som nu finns att gå på är ett fåtal brevförtroenden från Tegnér till sina närmaste vänner, samt de dikter som anses vara riktade till Emili. Från breven kan utläsas att kärleksrelationen inleddes hösten 1833, att den pågick i åtminstone två år och att den var något av en skandal och skapade en ohållbar situation. Hösten 1835 talar Tegnér om att han måste bryta med Emili. Någon bestående brytning tycks dock inte ha kommit till stånd vid denna tidpunkt. I varje fall skriver han ett år senare till Martina von Schwerin att han ”änteligen […] ryckt mig ifrån ett förhållande, som passade illa för min ålder och min belägenhet i livet”.[35] Ytterligare ett halvår senare, i mars 1837, försäkrar han Beskow att han och Emili nu var fullständigt skilda.

Breven från 1835 och framåt innehåller bittra och nedsättande anklagelser om Emilis ytlighet och lättfärdighet. Böök betonar att dessa utfall inte kan tas som tillförlitliga beskrivningar av Emilis personlighet och vandel. Däremot tyder de på att brytningen var konfliktfylld och på att Tegnér förhållandevis tidigt tvivlade på Emilis trohet och att han ansåg sig ha fått sina misstankar bekräftade. Böök manar till största försiktighet när det gäller domen över Emili. Det råder en

34 Fredrik Böök, *Esaias Tegnér: En levnadsteckning II* (Stockholm 1946) s. 192–205.

35 Esaias Tegnér till Martina von Schwerin 10/11 1836, Böök (1946) s. 204.

total brist på dokument som skulle kunna stödja en uppfattning om hur hon var. Man kan dock notera att han likväl försvarar henne med argumentet att Tegnér knappast kan ha hyst så starka känslor för en obetydlig personlighet.

”Den Döde” uttrycker enligt Böök en djup och fulltonig förtrolighet. Han anser emellertid att det vore förmätet att spekulera kring huruvida denna förtrolighet också präglade deras verkliga förhållande. Dikten återger ”den oinskränkta kärlekslycka, som föll på Tegnérs lott under vintern 1833–34”, men den säger inget om i vilken mån känslorna var besvarade.[36] När det gäller tillkomsten av dikten säger Böök att den är ”inspirerad” men han lägger störst vikt vid dess praktiska syfte att hålla kvar den älskade. Det är för att nå detta mål Tegnér erinrar Emili om sin egen storhet – inte för att han är självupptagen eller fåfäng. Böök hänvisar till det kända förhållandet att Tegnér i osedvanligt hög grad var fri från detta lyte. På något sätt är det alltså anspråkslöst att åberopa sin berömdhet och äska medlidande. Tegnér ödmjukar sig inför Emili – så tolkar jag Böök – dels genom att tigga om att bli älskad, dels genom att framställa sitt behov av henne som större än hennes av honom, dels genom att lägga ”sitt rykte som en hyllning vid hennes fot”.[37]

Brita Tigerschiölds uppsats ”Tegnérs ’Den Döde’” från 1956 är både en tidig ansats att placera dikten i andra sammanhang än det biografiska och en mer problematiserande tolkning av sambandet mellan dikten och dess biografiska bakgrund.[38] Tigerschiöld ansluter sig till uppfattningen att ”Den Döde” är ett äkta och spontant självporträtt. Den ”starkt personliga inspirationen” vill hon på intet sätt ifrågasätta. Men hon menar att det har förbisetts att den som konstverk också har sin plats i en litterär tradition, och hennes analys består till dels av ett antal formella, tematiska och motiviska jämförelser med dikter av bland andra Petrarca, Shakespeare och Byron.

---

36 Böök (1946) s. 195.

37 Böök (1946) s. 196.

38 Brita Tigerschiöld, ”Tegnérs ’Den döde’”, i *Studier tillägnade Henry Olsson* (Stockholm 1956).

Tigerschiölds centrala frågeställning är emellertid biografisk, och rör den klyfta hon ser ”mellan verklighet och dikt”.[39] I motsättning till Böök menar hon att Tegnér inte var fri från svartalverna under den tid då ”Den Döde” skrevs. Tegnérs brev vittnar om en utdragen depression bruten av tillfälliga exaltationstillstånd, en ”stämningsvärld” som bör sättas i samband med de upprepade försoningar och brytningar som präglade förhållandet med Emili. Hur ska man då förstå den kombination av innerlighet, förtrolighet och behärskning som dikten uttrycker? Diktens dödsfiktion, föreslår hon, är ett spel på Emilis skuldkänslor och titeln ska låta henne förstå att han står på avstånd från den lycka han skildrar, att han betraktar sig utifrån, under en affektfri aspekt. Den biografiska härledningen av denna tolkning är att dikten ”synes […] vara skriven i ett jämviktsläge mellan passionens exaltation och depressionens ångestkval.”[40]

Tigerschiöld för således frågan om diktens biografiska bakgrund allt närmare ett specifikt ögonblick. Och det är i slutändan dikten som antyder svaret. ”Den Döde” ger förvisso inte besked om datum och klockslag, men den vittnar ”om ett tillkomstögonblick av klarhet och balans”.[41] Tigerschiöld söker sig alltså till skaparögonblicket – i det här fallet ett tillfälligt mentalt tillstånd – för att föra liv och dikt i överensstämmelse med varandra.

Redan den tidigaste kända kommentaren till dikten vittnar för övrigt om hur beredvilligt den låter sig betraktas både som en avslöjande personlig dikt och som en dikt inom en litterär tradition. Abraham Leijonhufvud skriver till Tegnér 3 april 1835 för att be om en avskrift av ”et kort Poem – kalladt den *Döde*” som han vid ett besök året innan sett bland Tegnérs papper.[42] Han har aldrig läst något som ”mägtigare frapperadt” honom. Som för att förekomma Tegnérs tvekan över att sprida en text som riskerar att ge det illvilliga skvallret ytterligare näring föreslår Leijonhufvud en obetydlig ändring. Ge

39 Tigerschiöld (1956) s. 188.
40 Tigerschiöld (1956) s. 198.
41 Tigerschiöld (1956) s. 203.
42 *SD* VI, 189.

damen ett annat namn bara, så kan ingen ana ”hvilken Laura som Petrarca menade med denna svärmande dedication”. Tegnér tycks ha följt rådet. Algot Werin har funnit ”Den Döde” i ett klipp från *Jönköpings Bladet* 11 maj 1844 där den har undertiteln ”en imitation av Petrarca”, samt ”O älskade!” istället för ”O Emili!”. I det distribuerade numret är dikten emellertid inte med. Hur dikten hamnade hos tidningen och varför den, tydligen i sista stund, uteslöts, är inte känt. Werin håller i varje fall för troligt att denna variant har sitt ursprung i den avskrift Tegnér förmodligen skickade till Leijonhufvud.[43]

Leijonhufvuds ändringsförslag samt det faktum att denna ändring är genomförd i den version som skulle publiceras i *Jönköpings Bladet* vittnar om att Tegnérs närmaste vänner på ett självklart sätt kunde placera ”Den Döde” i två olika sammanhang. Den var en privat kärleksförklaring som eventuellt kunde kompromettera Tegnér. Samtidigt var den en ypperlig dikt i den petrarkiska traditionen, det vill säga en dikt som kunde uppskattas utan någon kunskap om det biografiska sammanhanget. Det var också i denna censurerade version dikten skulle bli känd. Först i 1922 års upplaga av *Samlade skrifter* publicerades ursprungsversionen.[44]

43 Werin hänvisar till ett brev från Wendela Hebbe till Tegnér 24 maj 1844 där hon nämner att hon vid ett besök hos den nyligen bortgångne Leijonhufvuds änka funnit ett poem ”efter Petrarca, som är av stort värde”. Algot Werin, *Svensk idealism: Essayer* (Lund 1938).

44 Ewert Wrangel & Fredrik Böök (red.), *Esaias Tegnér: Samlade skrifter: Sjunde delen 1831–1835* (Stockholm 1922). Värt att notera är att Elof Tegnér i kommentaren till jubelfestupplagan 1885 motiverar bibehållandet av den anonymiserade version. Han kommentar gäller flera, icke specificerade, dikter. Det i handskrifterna ”förekommande namnet ’Emilie’ [har] undvikits [eftersom det] är dessa dikterns poetiska värde, som gjort dem förtjänta att bevaras för efterverlden, och ingalunda det material, de kunna erbjuda för ’litteratur-psykologiska’ hypoteser.”

STEWE CLAESONS *RÖNNDRUVAN GLÖDER*

Stewe Claeson använder romanförfattarens frihet till att med full tillgång till Tegnérs inre skildra diktens tillkomst och omständigheter i detalj. Han motsäger inte direkt de få yttre fakta som finns, och när det gäller Tegnérs agerande och yttranden, tankar och sinnesstämning, är mycket uppenbart inspirerat av Tegnérs brev från denna tid. Det konkreta förlopp som skildras saknar dock helt historiska belägg. Likaledes är – mig veterligen – flera av de agerande karaktärerna uppdiktade. Som tidpunkt väljer Claeson en kväll i april 1834 medan platsen får bli en kyrkoherde Ekstams prästgård några timmar med hästskjuts utanför Växjö. Tegnér framställs som en något motvillig gäst på Ekstams middagsbjudning. Redan under resan dit, som han företar tillsammans med Ekstam, ångrar han att han tackat ja. Ekstam förstår inte Tegnérs hänvisningar till Byron och delar inte hans intresse för unga kvinnor. Samtalet går i stå. Väl på plats möts han av ett sällskap om cirka femton personer, påtagligt upprymda av att få dinera med självaste biskopen, den frejdade akademiledamoten och, inte minst, Sveas och Frithiofs skald. Tegnér biter ihop och gör, trots att han känner sig gammal och skröplig, less på livet och irriterad på själva tillställningen, sitt bästa för att infria sällskapets förväntningar. Han levererar galanta artigheter, berättar vågade anekdoter, håller ett spirituellt tal och är allmänt trevlig. Kort sagt, han spelar sin roll, och gör det bra, samtidigt som hans känslor och tankar löper i andra riktningar.

I denna situation uppkommer alltså ”Den Döde”. Eller för att vara exakt, det är under detta prästagårdskalas som Tegnér börjar arbeta med några av raderna till det som ska bli ”Den Döde”. (Diktens förfärdigande ingår inte i Claesons fiktion. Efter att Tegnér sent på kvällen lyckats ursäkta sig för att gå till gästrummet och fästa sina uppslag på papper förekommer inte dikten mer i romanen.) En av skillnaderna jämfört med Brandes och Böttigers bilder av Tegnér i poetiskt arbete är att Claesons Tegnér inte befinner sig i den noga bevakade ostördheten på sitt arbetsrum. Hos Brandes har platsen,

arbetsrummet, i praktiken blott funktionen att utgöra en ram för skaldens medvetande. De intryck som har bäring på diktandet kommer från hans inre, från minnena. Claeson har istället valt att placera Tegnér bland folk.

Middagsbjudningen är ett rum och en situation där skaldens sociala och kroppsliga tillvaro på ett naturligt sätt kan framställas som en del av diktens biografiska omständigheter. Tillställningens sociala aspekt låter Claeson dramatisera konflikten mellan Tegnérs olika identiteter, i synnerhet den mellan hans privata jag och offentliga roll. Som Ekstams gäst är Tegnér inte bara älskare och kärleksdiktare utan även biskop, akademiledamot och riksdagsman, något Claesons Tegnér är plågsamt medveten om. Det myckna ätandet och dricka ndet, som Claeson vällustigt uppehåller sig vid, ger också ypperliga möjligheter att betona den kroppsliga aspekten av Tegnérs tillvaro: från hans olfaktoriska och gustatoriska förnimmelser till hans krämpor, hans äckel inför åldrandet och, naturligtvis, hans trånad. Medan skapandets källa i Brandes gestaltning begränsas till skaldens tankar och minnen tillfogar Claeson således konkreta sociala och kroppsliga omständigheter.

Resultatet är att ”Den Döde” presenteras som tillkommen vid en specifik tidpunkt, samtidigt som det konkreta och unika skeendet manifesterar flera av de mer allmänna biografiska omständigheter som är kända inte minst från Tegnérs brev. Exempelvis hans hypokondri, livsleda, passionerade känslor för Emili, svartsjukan och misstänksamheten, hans ovilja för riksdagsarbetet och hans akuta medvetenhet om att hans person och privatliv är föremål för omgivningens intresse.

Ett exempel på hur Claeson använder Tegnérs kropp för att förbinda liv och verk är när han låter en huggande smärta i Tegnérs högra sida leda dennes tankar till Emili. Han har fått höra, tänker Tegnér, att när det smärtar i högra sidan är det är levern. Sedan tänker han att han egentligen borde ha ont i vänstra sidan, för där sitter hjärtat och hans hjärta har ingen riktig anledning att fortsätta slå. Skälet till hans hjärtas bristande slagvilja är att denna kroppsliga muskel är ”fäst vid”

ett annat hjärta – Emilis. Men den tanken är för plågsam, varför smärtan i högra sidan trots allt, resonerar han, är att föredra. Claeson förbinder på så vis kroppssmärtan med kärlekssmärtan utan att reducera den förra till en symbol: båda smärtorna tillhör Tegnérs biografi. De två innebörderna av ”hjärta” – som muskel och som känsla – följs upp av en ordlek som aktualiserar den tematiska motsättningen mellan liv och död. Medan hans hjärtas plågor minner om döden har organet på andra sidan det passande namnet ”lever”.

Om man finner leken med de homofona orden ”lever” och ”lever” ovärdig den store skalden får man, såväl här som något senare med anledning av en annan liknande skämtsamhet, stöd av Tegnér själv som fnyser åt sin tramsiga och barnsliga humor.

Många av motiven i kapitlet kan härledas till olika rader i ”Den Döde”. Den viktigaste rör kanske epitetet den döde, vilket etableras och identifieras med Tegnér redan i kapitelrubriken ”Den döde deltar i svenskt prästagårdskalas” och som sedan turneras kapitlet igenom. Tyngdpunkten ligger på Tegnérs känsla av att vara en levande död, en känsla som dels uttyds som en allmän livströtthet, dels som att livet saknar mening utan Emilis kärlek och trohet. Först mot slutet av kapitlet, då Tegnér föreställer sig hur Emili kommer att minnas honom när han har gått bort, förskjuts innebörden av ”den döde” till skaldens faktiska död. Men också mindre centrala ord i dikten belyses av Claesons gestaltning av Tegnér denna kväll, som i den ovan anförda passagen där egenskapen ”barnslig” från diktraden ”Ombytlig, lättrörd, barnslig, misstänksam” berikas med ytterligare en möjlig innebörd: han är inte bara ung i sinnet och naiv i kärleken utan också begiven på fåniga ordlekar.

Den fras Claeson väljer som startpunkt för sin skildring av Tegnér i poetiskt arbete är hämtad från raden som följer direkt på den ovan citerade. Den återfinns ungefär i mitten av den färdiga dikten och är en del av inledningen av Emilis karakterisering av diktjaget:

> Då tänker du: ”Jag kände honom väl,
> jag läste länge i hans öppna själ,
> en rörlig själ, som gjorde själf sin plåga

och slutligt nedbrann i sin egen låga.
Ombytlig, lättrörd, barnslig, misstänksam
han svärmade igenom lifvet fram.

Uppslaget till raden ”han svärmade igenom livet fram” kommer till Tegnér under fördrinken. Ögonblicket i fråga föregås av att han vid åsynen av fru Ekstam drabbas av hur påfallande lik hon är Emili – ett intryck som bringar honom ur fattningen. Han samlar sig och finner en lyckad komplimang samtidigt som Emili fortsätter att behärska hans tankar. Har hon en annan man hos sig just i detta ögonblick? En som är yngre, slankare, som inte stinker lika illa och är mindre pratsam? Är han död för henne? Han tycker sig i alla hänseenden vara ”en för henne död, och därmed för livet död”.[45]

Berättandet håller sig genomgående nära Tegnérs perspektiv och växlingen mellan det inre och det yttre skeendet följer hans skiftande uppmärksamhet. Än försänker yttre intryck honom i grubblerier, än rycks han plötsligt tillbaka till det närvarande. Kontrasten mellan det inre och det yttre, mellan Tegnérs privata tankar och hans perception av det som händer omkring honom, är en av framställningens strukturerande principer. Det rör sig dock inte enbart om två separata och parallellt löpande skeenden. Claeson arbetar också med kausala relationer. Han låter inte bara det yttre fungera som en belysande kontrast till det inre (ibland med komisk effekt) utan lägger också vikt vid samspelet, på hur det yttre ger impulser till det inre. Vid några tillfällen svävar Tegnérs medvetande i övergången mellan de två tillstånden. Under konversationen med fru Ekstam låtsas han ”att hennes bruna hår satt på ett vackert huvud som var vackrast när det lutade sig mot en mjuk röd kudde i skenet från bara ett mindre antal tända ljus”.[46] Det är i direkt anslutning till denna överlappning av hans inre bild av Emili och hans direkta synintryck av fru Ekstam som Tegnér beskärs nåden av ett inspirerat ögonblick:

45 Claeson (2000) s. 181.
46 Claeson (2000) s. 184.

> Under ett kort ögonblick kände han den gammaldags sammandragningen i bröstet: han läste tyst för sig själv en rad som bara stod där, någonstans i bröstet. Nu kunde han läsa: jag svärmar, läste han, igenom livet. Igenom livet, läste han, jag svärmar fram.
>
> Han läste det tyst för sig själv på nytt, och kände ett ögonblicks rytm bryta igenom: han svärmade igenom livet fram, det kunde användas. Han ämnade ursäkta sig ett ögonblick, och säkert hade Ekstam lite bläck, en fjäder, eller kanske en stålpenna.
>
> I samma ögonblick klappade fru Ekstam i händerna och frågade om hon fick lova att bjuda på en obetydlig liten middag, ja det är mest som merafton.
>
> De muntra rösterna. De vänliga bugningarna, och sneglandet för att se om biskopen nu hade den goda smaken att bjuda värdinnan, nådig kyrkoherdinnan, armen och på så vis leda sällskapet in i den större salen, och visst. Tegnér öppnade vänstra armen till en väldig krok och bugade likt en sirlig gustavian […][47]

Fru Ekstam har alltså väckt ett erotiskt begär hos Tegnér, ett begär vars huvudsakliga men kanske inte enda föremål är Emili. Frasen ”jag svärmar” som kommer till Tegnér i samband med denna upplevelse låter sig naturligtvis läsas som en direkt beskrivning av vad han gör i denna stund. Scenen fungerar dels som en illustration av vad det i Tegnérs fall kan innebära att svärma, dels som en gestaltning av vilken typ av händelse som kan ha inspirerat ”Den Döde”.

Avsnittet fortsätter med att Tegnér i tanken riktar sig direkt till Emili och omtalar sig själv i tredje person:

> Tegnér öppnade vänstra armen till en väldig krok och bugade likt en sirlig gustavian vid hovet, och tänkte, utan att någon såg det: nej kära fru Selldén, men du kände honom, han var ombytlig
>
> *han svärmade igenom livet fram –*

47 Claeson (2000) s. 184–185.

> Han tyckte om den där raden, han måste minnas den, han kunde frammana dess rytm, det var gammaldags blankvers och hade fjärilen som metafor, det skulle han minnas, han skulle göra en anteckning.[48]

Samtidigt som frasen uppenbart springer ur omedelbara känslointryck och självreflektioner förvandlas de snabbt till renodlat diktmaterial. Claesons Tegnér gör en skarp bodelning mellan de ord som liksom kursivt infinner sig i hans medvetande – eller i bröstet, med hans eget ordval – och de som härrör från hans tankeverksamhet. Medan det för läsaren står klart att diktfraserna emanerar ur Tegnérs grubblerier och fantasier antar de för honom genast en sorts självständighet som låter honom fundera över rytm, meter och metaforik på betryggande avstånd från sina privata kärleksproblem. Här framträder en Tegnér som lever för dikten, som tillfälligtvis glömmer sina andra identiteter, inklusive älskarens, och finner en ogrumlad glädje i versmakeriet: ”Och känslan av att dikten rörde sig inom honom gjorde honom plötsligt på ett strålande humör.”

Den poetiska inspirationen upprättar på detta vis trots allt ett avskilt rum för Tegnér. Men medan Böttiger och Brandes placerar Tegnér bakom en stängd dörr som skyddar honom från omvärlden låter Claeson Tegnér uppgå i ett tillfälligt och oplanerat mentalt tillstånd som lätt bryts av yttre intryck. Denna förflyttning av diktandets rum till en livlig social miljö framhäver diktandets spontana och sköra karaktär. Risken att bli avbruten är överhängande. Samtidigt är den för allehanda intryck exponerade situationen bevisligen poetiskt produktiv.

Växelspelet mellan intryck och avbrott kan illustreras med skildringen av uppkomsten av den rad som i ”Den Döde” lyder: ”Jag fick hans kärlek, kunde den ej mista / den vara hans varmaste, den var hans sista”. Claeson bygger i denna scen vidare på associationen mellan fru Ekstam och Emili. Tegnér uppfattar vid bordet blickar mellan

48 Claeson (2000) s. 185.

fru Ekstam och hennes styvson som får honom att ana en misstänklig förbindelse. Denna förbindelse väcker två känslor. Deras kärlek gör honom avundsjuk, samtidigt som den väcker hans misstänksamhet vad gäller Emilis trohet.

> Ja, tänkte Tegnér, hon har fått hans kärlek, och värmen från det han inte längre anade utan med säkerhet visste svepte honom med sig. Hon har verkligen fått den, och kommer inte att mista den. Men varför han blandade samman detta kunde han inte förklara för sig själv.
>
> Han rörde munnen: hon fick min kärlek,
>
> *kunde ej den mista, fast den var sen*
> *och kanske var den sista*.
>
> Här måste omformuleras, tänkte han och grimaserade.
>
> 'Ett överdådigt bord som fortsätter att överträffa sig själv', frustade Swedenstierna. Han hade fäst den vita linnehandduken direkt under hakan och pekade med det korta knubbiga pekfingret på köttstyckena:[49]

Associationsbanan är inte helt linjär. Situationen Tegnér uppfattar, med en fru som är otrogen med sin styvson, överför han på sin egen situation. Fru Ekstam representerar som sagt Emili. Men vem av de två männen identifierar han sig med? Båda två tycks det. I styvsonen, den yngre älskaren, ser han sina mardrömmars konkurrent om Emilis gunst, och placerar sig därmed i den äkte mannens position. Men Tegnér är samtidigt älskaren till en gift kvinna och känner i denna egenskap igen sig i styvsonen. Vissheten om att ”hon har fått hans kärlek” avser förhållandevis entydigt fru Ekstam och styvsonen, medan Tegnér redan i nästa tanke börjar glida över till sina egna känslor: ”Hon har verkligen fått den, och kommer inte att mista den.” I nästa steg lösgör sig ur tankebanan en diktrad som är genererad av iaktta-

49 Claeson (2000) s. 195.

gelsen vid bordet, men som inte längre har särskilt mycket med fru Ekstams och styvsonens relation att göra. Det är knappast styvsonens kärlek som sägs vara ”sen” och kanske ”den sista”.

BIOGRAFISK FANTASI OCH DIKTTOLKNING

Ett sätt att närma sig den underkategori av biografiska romaner som har en författare i huvudrollen är att läsa dem som biografiska fantasier. I likhet med biografin – och kanske i än högre grad än denna – ligger tyngdpunkten i allmänhet på människan bakom verket, snarare än på verket i sig. Den avgörande skillnaden är att den biografiska romanen har fiktionens frihet att efter behag och behov fylla i luckorna i det historiska källmaterialet. Inte minst har den rätten att utan epistemologiska förbehåll gå in i personens medvetande och skildra dennes subjektiva upplevelse. Betraktad på detta sätt låter sig *Rönndruvan glöders* skildring av Tegnér i skaparögonblicket jämföras med de akademiska framställningar som berör samma ämne. När Claesons Tegnér börjar skapa ”Den Döde” befinner han sig exempelvis långt från det tillstånd av ”klarhet och balans” som Tigerschiöld menar att dikten måste varit skriven i. I romanen uppkommer dikten i stället i ett oroligt, melankoliskt och för allehanda intryck exponerat medvetande där olikartade tankar och känslor hastigt avlöser varandra. Claesons biografiska fantasi avviker även från Böös uppfattning om att dikten måste vara skriven då Tegnérs förhållande till Emili stod på sin höjdpunkt. Enligt Böök vittnar ”Den Döde” förvisso om att Tegnér oroade sig för att Emili skulle vara honom otrogen, men han menar likväl att den är tillkommen under den period av ogrumlad kärlekslycka som föregick brytningsfasen. Hos Claeson har denna brytning redan skett.

Det kapitel som föregår prästagårdskalaset avslutas med att en förtvivlad Emili meddelar att hon inte längre står ut med att vara ”biskopens mätress”. Hon anklagar Tegnér för att ha gjort henne till ”en sådan kvinna” som hon egentligen inte är och inte tänker accep-

tera att vara. Hon skäms för att gå ut, säger hon, och hon vägrar låta sitt liv gå till spillo på detta sätt. Tegnér drabbas hårt av insikten att hon har rätt, och han känner att ”allt var förbi”.[50] Emili blir i samma ögonblick plötsligt rädd för att hon gått för långt och hon försöker ångerfullt ta tillbaka, eller åtminstone mildra, vad hon i affekt har kastat ur sig. Men för Tegnér är den uttalade sanningen oåterkallelig: ”Att hon sa förlåt ändrade ingenting ingenting ingenting.”[51] ”Den Döde” är här alltså inte skriven under förhållandets höjdpunkt utan efter brytningen. I varje fall efter *en* brytning, som Tegnér vid tidpunkten för diktens tillkomst uppfattar som definitiv. Dikten uttrycker således inte Tegnérs oro över att mista Emili – det har han redan gjort – utan utgör snarare en sorgesång.

Romanen låter sig emellertid också läsas som en extrapolering av diktens implicite författare, det vill säga som en sorts dikttolkning utan biografiska anspråk. Fiktionens skildring av tillkomsten av en specifik dikt är enligt detta synsätt mer en tolkning av dikten än en fantasi om diktaren som verklig människa. Dikten förses, så att säga, med en författare i skaparögonblicket – dikten ges ett mänskligt sammanhang som inte gör anspråk på att vara biografiskt plausibelt. Som dikttolkning påstår *Rönndruvan glöder* inte att de skildrade specifika psykologiska, biografiska och sociala omständigheter är diktens verkliga orsak, utan att diktens teman och stämningar låter sig konkretiseras och dramatiseras på detta sätt.

Den författare och den tillkomsthistoria Claeson förser ”Den Döde” med innehåller inget som direkt motsäger vare sig dikten eller det som från andra källor är känt om diktens biografiska bakgrund. Den innehåller däremot mycket som inte med bästa välvilja kan sägas ha stöd i det dokumentära materialet. Av den anledningen är det ett misstag att söka reducera romanens gestaltning till en akademiskt försvarbar dikttolkning, det vill säga till en tolkning som skulle kunna försvaras utan stöd i fiktionens alla uppdiktade detaljer.

---

50 Claeson (2000) s. 160.
51 Claeson (2000) s. 161.

Den fiktionella gestaltningen levandegör och förmänskligar dikten med medel som inte är tillgängliga för traditionell dikttolkning. Det är med de påhittade konkreta detaljerna – tidpunkten, platsen, tankarna, förnimmelserna, samtalen, maten, människorna, dofterna, kropparna och så vidare – romanfiktionen lämnar sitt speciella bidrag till vår förståelse och uppskattning av dikten.

NYFIKENHETENS LEGITIMERING

Skaldens bröst är en återkommande kroppsdel i Tegnérs diktning om diktkonsten. I dedikationen av *Kronbruden* till Franzén skriver han: ”Hur högt det skönas ideal må gälla, / i skaldens eget bröst är diktens ursprungskälla.”[52] Det rör sig förstås inte om en uppmaning att författa rapporter från privatlivet, men det förskjuter diktarens uppmärksamhet från föregivet universella regler till de egna känslorna och upplevelserna. I ”Den Döde” betraktas sambandet mellan diktaren och dikten istället ur eftervärldens perspektiv: ”I skaldens bröst sin nyckel dikten har”. Medan skaldens eget bröst är hans dikts ursprungskälla är detta samma bröst alltså för läsarna diktens nyckel. ”Den Döde” ger också den nyfikna eftervärlden – som vill veta sanningen bakom de många motsägande ryktena – ett svar i form av ett ogarderat självporträtt av skalden. Har eftervärldens intresse för Tegnérs intima liv därmed hans välsignelse? Det är säkerligen för mycket sagt. Om Tegnér hade kunnat ta del av ett sådant försvar av exempelvis *Rönndruvan glöders* närgångna skildring hade han antagligen sett det som en upprörande vantolkning.

Även om en sådan anklagelse vore orättvis får man medge att den biografiska forskningens grundsats – idén att kunskap om diktarens privatliv kan främja förståelsen av dikten – ibland framstår som en förevändning. Den mindre smickrande verkligheten bakom en upphöjd och ikonisk gestalt som Tegnér lockar i egen rätt, och inte hel-

52 *SD* VII, 214

ler forskare kan svära sig fria från lusten att kika in i själens och sängkammarens mörka vrår. Den seriösa biografiska framställningen behöver dock distansera sig från skvallret. Böttigers idylliska scen – som egentligen inte behöver försvaras, och i detta avseende utgör ett undantag – motiveras rättframt med att läsarna förmodligen är intresserade av att se platsen där skaldens storverk skapades. Brandes legitimerar sin gestaltning av Tegnérs inre med att berätta om hur Tegnér inför sitt inträdestal i Svenska Akademien förgäves eftersökte upplysningar om sin föregångare Johan Gabriel Oxenstiernas liv och person. Först då detta misslyckats hävdar Tegnér att skalden inte bör uppfattas som en konkret människa utan som en i verket levande röst och ande. Vi bör alltså inte, försäkrar Brandes, låta oss skrämmas från ”att hos Tegnér söka mannen bakom hans skrifvna ord”.[53]

Romanförfattaren Claeson presenterar inget explicit försvar. Även den inom genren vanliga brasklappen om att historien och de agerande figurerna är fiktiva saknas här. Man kan istället utläsa en indirekt hänvisning till ”Den Döde”. Den medvetenhet som Claesons Tegnér har om att han kommer att bli föremål för eftervärldens berättelser anknyter till och utvecklar diktens tematisering av kändisskapets problem. I *Rönndruvan glöder* liksom i ”Den Döde” är den berömde skalden upptagen av hur eftervärlden – och Emili – kommer att minnas honom och om hans dikt verkligen förmår förmedla en sann bild av hans jag.

En annan möjlig legitimering – helt oberoende av Tegnérs uppfattning i frågan – kan hämtas från den reflektion Henry Olsson gjorde 1946 apropå den stränghet med vilken konservativa kretsar hade bevakat Tegnérminnet.[54] En förklaring såg han i det faktum att Tegnér hade varit biskop, ett ämbete som inte fick solkas med sjaskiga otrohetsaffärer. Medan ”exempelvis Frödings sinnessjukdom och erotiska upplevelser ventilerades med full öppenhet redan ett par år efter

53 Brandes (1878) s. 98.

54 Henry Olsson, ”Esaias Tegnér, Euphrosyne Palm och Emili Selldén: Några Tegnérdokument meddelade”, *Svensk Litteraturtidskrift* 1946:9.

hans död", så visade det sig därför under lång tid "vanskligt att röra vid motsvarande problem" i Tegnérs liv. Men, hävdar Olsson, det var just de arbeten som ansågs mest profanerande – främst av dessa Brandes bok – som "räddade Tegnérintresset över till en ny generation".[55] Det är möjligt att Claesons roman fyller en motsvarande funktion för vårt unga sekel, i varje fall om om man talar om intresset för Tegnér hos en något bredare skara. Det är knappast en tillfällighet att det nutida porträtt av Frithiofs och Sveas skald som nått störst spridning och framgång tar avstamp i "Den Döde" och fokuserar på de erotiska upplevelserna och sinnessjukdomen hos denna dikts författare.[56]

55 Olsson (1946) s. 168.

56 Tommy Olofsson benämner med ett träffande ordval "Den Döde" som "den centrala urkunden" i *Rönndruvan glöder*. Tommy Olofsson, *Tegnér, Växjö, och den sena diktningen* (Lund 2006) s. 40.

EVELINA STENBECK

Värdeförhandling och poetiskt återbruk av Tegnérs dikt ”Det Eviga”

När Gunnar Ekelöf i slutet på 1950-talet recenserar antologin *Esaias Tegnér sedd av sina samtida* (1959) har han inte mycket gott att säga om den tidigare nationalskaldens poesi. Ekelöf konstaterar krasst att Tegnér med alla sina andliga och världsliga ämbeten var en ”alltför offentlig karl”, ”på ett sätt som skadade både honom själv och poesin.”[1] Skillnaden mellan Tegnér och ”verkliga” skalder som Erik Johan Stagnelius och Carl Jonas Love Almqvist, diktare som enligt Ekelöf höll sig utanför all typ av politisk representation, var därmed avgjord till de senares fördel. Almqvist var som bekant en viktig inspirationskälla för Ekelöf; i synnerhet påverkades modernisten av *Törnrosens bok*.[2] Detsamma gäller för Stagnelius, den svenske romantiker som satte störst avtryck på Ekelöfs lyriska språk. Som ett vidare prov på Stagnelius inflytande vittnar även den kommenterade

1 Gunnar Ekelöf, *Gunnar Ekelöf: kritiker i BLM* (Enskede 2003), s. 553 och s. 554.

2 Anders Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (Eslöv 2000), s. 255–305. Mortensen diskuterar även Ekelöfs relation till Per Daniel Amadeus Atterbom, s. 138–158.

utgåva av dennes dikter som Ekelöf ombesörjde 1954.[3] Ekelöfs exempel syftar till att belysa hur 1900-talets poeter kom att kanonisera en viss typ av romantisk lyrik och hur Tegnérs diktning hamnade i poetisk onåd. Vad det beror på är svårt att besvara. Kanske har Tegnér under 1900-talet i allt för hög grad förknippats med nationalism eller göticism, eller så var det hans ständiga närvaro på otaliga syrefattiga lektioner i svenska som kvävde den poetiska lågan.

Givetvis förkastade inte alla poeter Tegnérs poesi. Många diktare har både inspirerats av och kritiskt förhållit sig till den tidigare nationalskaldens diktning. Det är därför intressant att uppmärksamma de poeter som explicit använde sig av Tegnérs diktning för att pröva och kritisera det litterära arvet. I föreliggande artikel ska jag undersöka hur en av Tegnérs mest berömda dikter, ”Det Eviga”, har återanvänts i poesin under den andra hälften av 1900-talet och de två första decennierna av 2000-talet (dikten återfinns som Bilaga 4 i denna bok). Inledningsvis redogörs kortfattat för två litteraturvetenskapliga tolkningar av dikten. Genomgången syftar till att belysa hur diktens postulat om tre eviga värden ställs mot uttolkarens specifika historiska situation. Därefter följer en analys av Björn Håkansons samhällskritiska diktsamling *Mot centrum* från 1963, Lars Mikael Raattamaas dikt ”Iida Aalle-Teljo” i konceptdiktsamlingen *Kommunismen* från 2014 samt Ulf Karl Olof Nilssons tillfällesdikt ”Det Eviga”, sänd den 1 februari 2017 i Sveriges radios program *Dagens dikt*. Jag kommer även kortfattat beröra Werner Aspenströms efterkrigsdikt ”Tennsoldaten bestiger trähästen”, ur diktsamlingen *Snölegend* från 1949. Respektive poet och poetik kommer att presenteras mer utförligt i anslutning till diktläsningarna.

Dikterna är hämtade ur tre poetiskt vitala perioder: 1940-talets civilisationskritik, 1960-talets politiskt engagerade konkretism och 2010-talets språkmaterialistiska värderelativism. Trots att det föreligger flera grundläggande estetiska och historiska skillnaden mellan de olika tidsperioderna förenas poeternas tolkningar av ”Det Eviga” av

3 Erik Johan Stagnelius, *Dikter* (Stockholm 1954).

en kritik riktad mot samhället och estetiken. Urvalet gör således inget anspråk på att vara heltäckande, däremot på att jämföra fyra poeters skilda sätt att behandla deras respektive samtids aktuella värdefrågor.

”DET EVIGA” – IDEALISM OCH POLITIK I FÖRENING

Tegnérs mest välkända dikt har tidigare ansetts summera idéer och tendenser ur skaldens ungdomsdiktning. Albert Nilsson menar exempelvis att ”Det Eviga” är den dikt som bäst representerar Tegnérs idealistiska världsåskådning.[4] Algot Werin betonar diktens både filosofiska och politiska ideal.[5] Mellan den idealistiska och den politiska tolkningen av dikten går emellertid ingen skarp skiljelinje, spänningen däremellan är snarare en fråga som diskuteras i de flesta uttolkningar.

Ett exempel på denna ambivalens gäller Friedrich Schillers betydelse för Tegnérs dikt. Werin och Böök framhåller Schillers inflytande på dess utformning i allmänhet och mer specifikt dess likhet med Schillers ”Die Worte des Wahns” – en dikt som Tegnér översatte till svenska.[6] Enligt Werin kan Tegnérs arbete med dikten betraktas som en förstudie till ”Det Eviga”. Det finns dock avgörande skillnader mellan de båda dikterna: till skillnad från Schiller tror Tegnér på ”möjligheten av det rättas seger i världen”, hävdar Werin.[7] Horace Engdahl menar däremot att dikten inte kan sägas uppvisa någon parallell till varken Schiller eller andra filosofiska föregångare.[8] Werin härleder diktens tre idéer om sanning, skönhet och rättvisa till Pla-

4 Albert Nilsson, *Svensk romantik: Den platonska strömningen* (Lund 1964), s. 307.
5 Algot Werin, *Tegnér 1782–1825* (Lund 1974), s. 61.
6 Fredrik Böök, *Esaias Tegnér: en levnadsteckning. D. 1* (Stockholm 1946), s. 145 och Nilsson (1964) s. 62.
7 Werin (1974) s. 62.
8 Horace Engdahl, *Den romantiska texten* (Stockholm 1986), s. 263.

tons idealistiska urkälla, ett vatten som senare runnit upp i Kants filosofi (Tegnér skrev som bekant en avhandling om pliktkollision efter Kants etiska principer).[9] Nilsson skriver att idéernas tretal – det sanna, det rätta och det sköna – i Tegnérs dikt i ”grunden äro de ett”.[10]

Å ena sidan kan således ”Det Eviga” betraktas som en idealistisk programförklaring från Tegnérs sida. Å andra sidan betonar uttolkarna diktens politiska idéinnehåll. Engdahl framhåller att Tegnér med dikten formulerar en ”sekulär stridsideologi”, fri från metafysik.[11] ”Det Eviga” bör därför förstås som en ”medborgerlig röst” och en ”aktion”.[12] Dikten är ett medborgerligt upprop, ”skriven för en gemenskap som ännu inte är till, men som principiellt kan omfatta alla.”[13] Werin förstår denna allmänna hållning som en appell mot machiavellistiska tendenser: ”Mot våldsmakten, vars skapelser är kortvariga, sätter diktaren idéerna om det sanna och det rätta, som är verksamma i denna världen, med fäste hos människan, och som lever sitt evighetsliv i en annan, högre värld.”[14] Både Nilsson och Werin påpekar att Tegnérs strykning av namnet Napoleon i handskriften förlänar dikten en mer allmän prägel: den starke är inte bunden till en specifik tid eller situation.[15] Werin vill emellertid mena att den starke ändå har förståtts i anslutning till den aktuella politiska situationen, han exemplifierar med att en svensk läsare av ”Det Eviga” år 1810 antagligen associerade till Tsar Alexanders erövrande av Finland 1810.[16] Nilsson och Böök däremot betonar en mer metafysisk tolkning. Nilsson skriver: ”Grundtanken i poemet *Det eviga* är, att alla mänskliga strävanden, över vilka icke faller ljus från idéernas värld,

9 Werin (1974) s. 64.
10 Nilsson (1964) s. 310.
11 Engdahl (1986) s. 260.
12 Engdahl (1986) s. 263.
13 Engdahl (1986) s. 261.
14 Werin (1974) s. 63.
15 Werin (1974) s. 63; Nilsson s. 309.
16 Werin (1974) s. 63.

äro förgängliga; blott idén skänker livet evighetsvärde."[17] Trots att Böök skriver att "Det Eviga" präglas av en stark anda av aktivitet bör de eviga värdena inte främst förstås i relation till det politiska våld som Napoleon representerade: "i Det eviga företräder Tegnér den moraliska idealismen gentemot den politiska realismen och statsräsonen i alla dess former […] Det Eviga är inte någon politisk dikt i vanlig mening; den rör sig i en annan, högre sfär, som står i motsats till den sinnevärld, där Napoleon hade sin varelse och firade sina triumfer.[18] Även Werin konstaterar att "Det Eviga" visar på "viljestyrka och handlingskraft", värden som står i kontrast till det sentimentalt elegiska.[19]

Ytterligare ett exempel på hur samtidens filosofiska och politiska diskussioner lämnar spår i tolkningsarbetet är författaren Malte Perssons recension av tidigare nämnda Raattamaas diktsamling *Kommunismen*. Här fungerar "Det Eviga" som mönster för en av dikterna. I sin recension liknar Persson Tegnérs "Det Eviga" vid "ett tidigt försök att hantera vad som senare kallats 'vänsterns besvikelse'. Den franska revolutionen hade svikit, urartat i diktatur, och lämnat fältet öppet för reaktionen."[20] Persson fortsätter: "Tegnérs svar var en programmatisk idealism: medan det onda härjar i världen får man i väntan på att folken 'stå upp till förvandling' bevara det sanna, rätta och sköna inom sig och i dikten."[21]

Blandningen av idealism och politik förenas i frågan om hur de värden förhandlas som präglar vår existens – moraliska, filosofiska och estetiska – så att de under de givna tids- och rumsliga förhållandena framstår som berättigade och obestridliga. Det sanna, det sköna och det rätta får varken liv eller giltighet förrän de binds till samtidens värdeförhandlingar. "Det Eviga" kan därmed sägas upprätta

17 Nilsson (1964) s. 309.
18 Böök (1946) s. 144 f.
19 Werin (1974) s. 62 f.
20 Malte Persson, "Den sorgsna revolutionären", *Expressen* 22/8 2014.
21 Persson (2014).

en formel för värdeförhandling, öppen för den uttolkare – oavsett om det är en litteraturvetare, kritiker eller poet – som vill fylla den med sin tids frågor om värden, normer och tradition. Väl inmatade i formeln kan poesin sedan läsas som ett avtryck för dessa värdens inverkan på tillvaron.

KONKRETISTISKA VÄRDEFÖRHANDLINGAR

1960-talets svenska poesi präglades av två dominanta strömningar: den konkretistiska och den politiskt engagerade. Begreppet ”konkret poesi” myntades först av Öyvind Fahlström i hans manifest för ”konkret poesi” från 1954. Språket betraktas och hanteras som ett material likställt med allt annat i tillvaron. Björn Håkanson beskriver i inledningen till antologin *Nya linjer* (1966) samtidens värdekritiska hållning gentemot språkets kommunikativa möjligheter: ”En rationell, relativistisk och sociologisk syn på språket har trängt ut den magiska och idealistiska. Med detta har följt en skepsis mot språket, en osäkerhet om dess möjligheter och en misstänksamhet mot dess makt”.[22] I linje med den materialistiska tanken användes även icke-litterära språkliga uttryck som vanligtvis inte ansågs som poetiskt material. Den internationella konkretismen dominerades av en reduktionistisk hållning, men ”[i] Sverige var den konkreta poesin för det mesta dynamiskt expansiv, den raserade symboliska och syntaktiska ordningar för att ge plats åt mycket mer istället för mindre – handlingen offrades till förmån för händelserna, det poetiska subjektet byttes mot en kör av röster”, som Leif Nylén träffande beskriver det i *Den öppna konsten* (1998).[23]

---

22 Björn Håkanson, ”Fyra strömningar”, i Erik Beckman, Björn Håkanson & Leif Nylén (red.), *Nya linjer: lyrik från 60-talet* (Stockholm 1966) s. 5–23 (här 7–8).

23 Leif Nylén, *Den öppna konsten: happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* (Stockholm 1998) s. 95.

Poeten och kulturskribenten Björn Håkanson (f. 1937) stod mitt i detta högvatten och influerades som så många andra av både den konkreta och den politiska poesin. Håkanson debuterade 1962 med diktsamlingen *Rymd för ingenting*. Året efter kom diktsamlingen *Mot centrum*, med den tidstypiska och deskriptivt klargörande undertiteln ”Debattpoesi”.[24] Mer eklektiska är de motton, eller som Håkanson kallar dem, ”stödpunkter”, som inleder diktsamlingen. Diktrader och citat hämtas från Johan Henric Kellgren, Vladimir Majakovskij och Erik Lindegren i en blandning av tradition och samtid som kom att bli typisk för Håkansons omfattande författarskap. Diktsamlingens första dikt, ”Det Eviga”, både speglar och fördjupar denna dubbla ansats, men kommer också att fungera som ett slags ouvertyr, vars teman återkommer och varieras diktsamlingen igenom.

Förutom titelns överensstämmelse med Tegnérs dikt gör Håkanson bruk av en väletablerad konkretistisk metod då rader ur Tegnérs ”Det Eviga” okommenterat ställs sida vid sida med citat ur vardagslivets språkliga utsagor i ett collage.[25] I Håkansons ”Det eviga” samsas reklamslogans (”Expressen – den har STING”), med titlar i tiden (”Existentialismen är en humanism”), ordspråk och idiomatiska uttryck (”Den som spar, han har”, ”Morgonstund har guld i mund”) och populära böner (”Den Gud älskar, lyckan får”). Håkanson lyfter fram språkliga uttryck så välanvända att de framstår som tömda på mening. Meningsfulla blir de först i sammanhanget, som delar av det större collaget. Det dokumentaristiska draget förlänar Håkansons ”Det eviga” en tydlig tidsprägel. Jean-Paul Sartre och *Expressen* möter i dikten reklamslogans och annonstext (”Volvos värde varar”), propa-

24 Björn Håkanson, *Mot centrum: debattpoesi, lyrik och andra texter* (Stockholm 1963).

25 Jesper Olsson definierar collaget som en oidentifierbar ”kollision mellan två eller flera kontexter”, se Jesper Olsson, *Alfabetets användning: konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960*-tal (Stockholm 2005) s. 201. Se även Eva Lilja, *Den dubbla tungan: en studie i Sonja Åkessons poesi* (Göteborg 1991) s. 155–187.

gandistiska inslag (”Stor produktion av krigsmateriel möjliggör hög / levnadsstandard”) och kristna värderingar (”Saliga äro de saktmodiga, ty de skola besitta jorden”) med insprängda verser ur Tegnérs dikt (”Vad våldet må skapa är vanskligt och kort”. ”Det sanna är evigt”, ”Det rätta är evigt” och ”Det sköna är evigt”). Konkretistens metod att samla in och poetiskt bearbeta redan befintligt språkligt material i ett collage synliggörs tydligt i Håkansons dikt.[26] Collagemetoden ”passade 60-talet som hand i handske: från början av decenniet då jaget uppfattades som en projektionsyta för motsägelsefulla impulser till slutet då samhället sågs som ett slagfält för klassmotsättningar, från det kaleidoskopiska till det polariserande”, skriver Leif Nylén.[27] Man kan även tala om ett poetiskt återbruk eller om en ”repertoarestetik” – som Beata Agrell har visat i *Romanen som forskningsresa* (1993) kan 1960-talets litteratur i hög grad förstås utifrån ett återbruk av modernismen, men nu som repertoar.[28] Håkansons collage kan med sitt ”missbrukande återbruk av en redan existerande kulturell form” förstås som ett situationistisk *détournement*, en förskingring av betydelser, ett avledande av etablerad mening och därmed en värdeutjämning som förlänar bibelord, reklamslogans och romantisk dikt ett lika stort – eller litet – värde.[29] 1960-talets poetiska och konstnärliga landskap kännetecknades främst av gränsöverskridningar mellan olika konstarter, media och rum, men också mellan estetiska hierarkier.[30] Håkansons blandning av annonstext med Tegnérs diktrader är ett typiskt prov på denna estetik. Håkansons ”Det eviga” ger på så vis uttryck för en värdeförhandling av både ekonomisk, kulturell och ideologisk art.

---

26 Olsson (2005) s. 202.

27 Nyhlén (1998) s. 129.

28 Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa, forskningsresan som roman: om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa* (Göteborg 1993) s. 153–258.

29 För en diskussion om den svenska konkretismens förhållande till *détournement*, se Olsson (2005) s. 203 ff.

30 Nyhlén (1998) s. 85.

Frågan om Tegnérs eviga värde likställs i Håkansons dikt med de estetiska och politiska värdekonflikter som präglar det tidiga 1960-talet. Håkansons sondering av det svenska samhället rymmer alltså inte enbart den direkta samtiden utan även en poetisk (och politisk) tradition som inte ter sig möjlig att friskriva sig från. Värdefrågan aktualiserades på nytt våren 1963 då *Dagens Nyheter* publicerade Håkansons debattartikel ”Till trolöshetens lov”.[31] Artikeln blev startskottet på det som kom att kallas ”Trolöshetsdebattten”.[32] Håkanson förespråkade en trolöshet gentemot gamla normer – vad människan behövde var en frigörelse från auktoritetstro och traditioner samt en medvetenhet som var öppen och trolös, i syfte att undvika en förhärskande ideologi.[33] Enligt Nylén sökte Håkanson efter ”värdenormer för ett demokratiskt människoideal”, en princip som han anses ha prövat i diktsamlingen *Mot centrum* genom att där gestalta en moralisk, psykologisk och estetisk relativism.[34] Samtidigt visar *Mot centrum* på en tydlig förankring i den litterära traditionen, inte minst genom återbruket av Tegnérs ”Det Eviga”.

Trots att ”det eviga” – det vill säga det i Tegnérs dikt beständiga, allmängiltiga och tidlösa värdet hos sanningen, rättvisan och konsten – hos Håkanson framställs som fragmentiserat och destabiliserat, ryms värdena i den tolkning av samtiden som Håkansons ”Det eviga” presenterar. Det eviga kan därför förstås som en konstant förhandling av värden, medan värdenas valör skiftar med tiden.

På ett liknande vis berör även poeten Ulf Karl Olov Nilssons omtolkning av ”Det Eviga” frågan om värden och värdering, och dess implikation i vardagslivet i form av normer.[35] Dikten skrevs på

---

31 Nyhlén (1998) s. 113.

32 Se Tore Frängsmyr, *Svensk idéhistoria: bildning och vetenskap under tusen år. D. 2. 1809–2000* (Stockholm 2002) s. 324ff.

33 Nylén (1998) s. 113.

34 Nylén (1998) s. 113.

35 Ulf Karl Olof Nilsson, ”Det eviga”, *Dagens dikt*, Sveriges Radio, 2017-02-01, kl. 12:01. Citat ur dikten är hämtade ur det manus som Nilsson på förfrågan skickade till artikelförfattaren, 2017-10-18. Utskrift i författarens ägo.

uppdrag av Sveriges Radio inför 80-årsfirandet av radioprogrammet ”Dagens dikt” den 1 februari 2017. Tegnérs dikt har en särskild relation till detta Sveriges Radios äldsta program – åttio år tidigare hade nämligen skådespelaren Gabriel Alw läst in Tegnérs dikt i sin ursprungliga form, en tradition som sedan har förts vidare genom nya uppspelningar varje nyårskväll. Så här ser några av Nilssons verser ut:

> Det eviga livet.
>
> Det eviga regnandet.
>
> Det eviga ljusets kapell.
>
> Det eviga gratisjobbandet.
>
> Därför är jag trött på det eviga bengalbrännandet.
>
> Det eviga näthatet.
>
> Det eviga barnbarnsdilemmat.
>
> Det är verkligen surt att vara den eviga tvåan.
>
> [---]
>
> Detta eviga packande. Jag har kommit på en sak: jag hatar att packa, men ännu mer hatar jag att packa upp!
>
> [---]
>
> Det finns sånt som verkligen kan ge en gråa hår och det är det eviga tjatet om att kvinnor ska förbli evigt unga.
>
> Men det gäller också det eviga tjatet om Bob Dylan som Nobelprisvinnare.
>
> [---]

> Det eviga tjatet om majskrokar. Vi har valt att inte ge Vincent majskrokar eller smörgåsrån, något som verkar provocera massor av människor.
>
> [---]

Nilssons arbetsmetod påminner om Håkansons värdeutjämnande materialinsamling och poetiska bearbetning. Men istället för att klippa och klistra ur tidningar och böcker har Nilsson använt sig av sökmotorer för att leta upp fraser som innehåller orden ”det eviga”.[36] En intressant effekt av denna mer okontrollerade och slumpmässiga insamling av material är att värdeegenskaperna i Tegnérs dikt har utsatts för en betydelseförskjutning redan *före* Nilssons poetiska bearbetning.[37] De eviga värdena har ett par decennier in i 2000-talet diskursivt ersatts av temporala bestämningar av vardagslivets handlingar: ”Det eviga gratisjobbandet”, ”Detta eviga packande” och ”Det eviga regnandet”. Nilssons verser återknyter till Tegnérs fråga om värdenas beständighet över tid, men bryter ner evigheten till vardagslivets tidsperspektiv och meningslösa upprepning. Till skillnad från Håkansons vittfamnande ideologikritik kretsar Nilssons verser kring frågor som rör individuella erfarenheter av ett vardagslivs bekymmer. Det krympta tidsperspektivets monotona repetition symboliseras, såväl i Nilssons dikt som i det allmänna vardagsspråket, av ekorrhjulet:

> Vad säger ni om livet? Det eviga ekorrhjulet, man arbetar, äter, sover, är glad, ledsen, arbetar, sover, är glad, är ledsen.

---

36 Arbetsmetoden, ”att medelst sökmotorer leta fraser med poetisk potential och sedan koka ned det hela ungefär som man reducerar en sås”, beskrivs i ett mejl till författaren från Ulf Karl Olof Nilsson, 2017-10-18. Utskrift i författarens ägo.

37 Det slumpmässiga insamlandet av material var en viktig formprincip för 1960-talets konkretistiska poeter, se Nylén (1998) s. 129 f.

”Det eviga ekorrhjulet” tycks snurra så snabbt att tanken på eviga värden som sanning, rättvisa och skönhet elimineras ur värdediskursen. Nilssons ”Det eviga” ringar snarare in frågan om hur individen ska skapa en meningsfull tillvaro.

Att Nilssons dikt ligger närmare individens upplevelse av värdeförhandling kan tänkas bero på hans metod. Håkansons poetiska material förefaller hämtat ur dags- och kvällstidningar, annonser, välkända texter och ordstäv. Nilsson kommer med hjälp av internet närmare enskilda människors specifika utsagor, och kan med sin upprepande teknik framhålla de sociala, kulturella och politiska värdeförhandlingar som speglas genom individuella utsagor i chatt-rum, forum, bloggar och andra inlägg på internet. Frågan om hur man bemöter ”Det eviga tjatet om majskrokar” kan te sig banal. Men den komiska effekt som Nilssons dikt skapar då sockersug placeras tillsammans med rader som ”Det eviga gratisjobbandet” ger också en bild av enskilda människors kamp mot sina egna kroppar och begär, liksom av arbetsmarknad, normer och förväntningar på individen i samhället. En rad som ”Barfota på Klong Dao-stranden lovade de varandra evig kärlek. Medan solen sakta gick ner i havet” säger en hel del om 2010-talets nygamla krav på lycka, på samma vis som raderna nedan belyser en individuell erfarenhet av frustration (och möjligtvis besvikelse) över jakten på kärlek:

> Snackar lite med en kille som jag var lite småkåt på för nån månad sen. Men det har ändrats snabbt pga hans samma eviga eviga samtalsämne om hur mysigt det skulle vara att mysa. Kom och mys. Ligger du i sängen? Åh vad mysigt!

De röster som talar i Nilssons ”Det eviga” griper inte på samma sätt som Håkansons dikt in i den aktuella samhällsdebatten. Det innebär dock inte att den saknar samhällskritiska inslag. Sammanstötningen mellan två olika kontexter i ett diktcollage kan enligt Olsson åstadkomma förfrämligande drag med politisk potential.[38] Då Håkans-

38 Olsson (2005) s. 205.

sons dikt belyste och kritiserade en framväxande massmedial diskurs i maskopi med den rådande ideologin kan Nilssons dikt sägas utöva en kritik av densamma, men i ny medial form. Att Nilssons ”Det eviga” ligger närmare enskilda utsagor och personliga bekymmer och funderingar har sin grund i mediets struktur och den upplösning av privat och offentligt som mediet möjliggör. Jakten på evig kärlek och fasta jobb skymmer endast tillfälligt en värderelativism präglad av repetitiv meningslöshet. Nilssons dikt blottar genom sitt återbruk av ”Det Eviga” individens upplevda oförmåga att skapa verklig förändring.

MILITARISM OCH NATIONALISM

Liksom Nilssons ”Det eviga” gestaltar Werner Aspenströms dikt ”Tennsoldaten bestiger trähästen”, ur diktsamlingen *Snölegend* (1949), en tid präglad av teknologisk determinism och tilltro till människans och civilisationens ständiga progression.[39] Människan är gud och har skapat sig leksaker med militära förtecken; den uppstoppade örn som ryttlar över (slag)fältet påminner om det nationalsocialistiska tyska stadsvapnets örn men anknyter även till det napoleonska konsulatets emblem som återfinns i Tegnérs ”Det Eviga”. Läst tillsammans med de två sista radernas uppmaning för den uppstoppade örnen även tankarna till flygvapen:

> Tennsoldaten bestiger trähästen
> och rider bort under kyrkohällen.
> Den uppstoppade örnen svävar
> med väldiga vingslag över fältet.
> Det rätta är evigt. Medborgare,
> jag repeterar, medborgare.

39 Werner Aspenström, *Samlade dikter 1943–1997* (Stockholm 2014).

Må städer och byar brinna.
Må städer och byar brinna.[40]

Horace Engdahl påminner i *Det eviga som traditionsbrott* (2006) om Tegnérs ”Det Eviga” som ”ett medborgerligt upprop som kallar var och en att med sin tanke och sin gärning bevisa de eviga idealens oförstörbarhet”, något som även Aspenströms ironiska rader ”Det rätta är evigt. Medborgare, / jag repeterar, medborgare” tydligt lägger i dagen.[41] Diktens ironiska tilltal kritiserar och banaliserar dikternas medborgerliga upprop genom leksakssymboliken och referensen till Tegners dikt. Militarismen och nationalismen har med andra världskriget och dess efterspel visat sig villiga att offra mänskligheten på de eviga värdenas altare, som Håkan Attius framhåller i sin analys av Aspenströms dikt.[42] I stark kontrast till 1940-talets våldsamma historia står leksakerna i dikten. Algulin konstaterar att diktarrollen skiftar i *Snölegend* – från en romantisk orfisk-profetisk position med visionära och varnande uppgifter till en reducerad och demaskerad ”bild av diktarens belägenhet i verkligheten”, även om det bör nämnas att han i sin analys lägger störst vikt vid den snösymbolik som inte rör just ”Tennsoldaten bestiger trähästen”.[43] Den orfiska diktaren må ha reträtterat från sin upphöjda position, men den som håller i megafonen i ”Tennsoldaten bestiger trähästen” har fortsatt örnens perspektiv. Därför är diktarens belägenhet i det sena 1940-talets verklighet måhända diktens egentliga ironi: den poetiska och nationalistiska tradition som banat väg för våldet är också ursprunget till den nya poetrollen.

---

40 Aspenström (2014) s. 160.

41 Horace Engdahl, ”Det eviga som traditionsbrott”, i Bengt Olle Bengtsson & Johan Stenström *Det eviga som traditionsbrott* (Lund 2006) s. 9–13 (här 10).

42 Håkan Attius, *Estetik och moral. En studie i den unge Werner Aspenströms författarskap* (Stockholm 1982) s. 155.

43 Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund* (Stockholm 1977) s. 362.

Även Håkansons collage ”Det eviga” tar fasta på Tegnérs dikt som en appell riktad till den förnuftiga medborgaren, om än med andra ideologiska utgångspunkter. Engdahl menar att det eviga kan ”inträda i tiden genom att bemäktiga sig människors sinnen”, och då få ”en chockartad, omstörtande verkan”.[44] Då Tegnér med ”Det Eviga” kan sägas presentera sin hållning till europeisk storpolitik i det tidiga 1800-talet förhåller sig Håkansons dikt till Vietnamkriget och kalla krigets ideologiska maktkamp. Aspenströms dikt måste starkt ha påverkats av samma maktkamp liksom av det närliggande andra världskriget.

Den historiska och politiska kontexten är på en gång mycket specifik och samtidigt tidlös – dess kärna är den civila människans relation till militarism och våld, och reaktionerna därpå är nära förbundna med det litterära nationalarvet i allmänhet och mot auktoriteter i synnerhet.

Även i Håkansons *Mot centrum* riktas den kritiska udden mot militarism. Första dikten i sviten ”Från svensk horisont” lånar sin titel från Tegnérs berömda rad ”Vad våldet må skapa…” och behandlar medialiseringen av den tyska nationalsocialismens förintelse av judar:

> På en bild ligger människoben i en stor hög
> Belsen heter det
> Jag tar med fingret på sidan, sticker in det
> under högen för att få bort den
> Det visar sig då att det bara är en bild
> Högen ligger kvar
> Det är inte verklighet, säger jag
> Det var inte verklighet
> Därefter vänder jag på sidan[45]

44 Engdahl (2006) s. 10.
45 Håkanson (1963) s. 15.

Liksom i dikten ”Tel Aviv, lördag” som uppställd i tidningsspaltens form rapporterar om en israelisk generals självmord korsas medias återgivning av omvärldens händelser med militära tecken ur samtiden. Flera andra dikter i *Mot centrum* handlar om nyhetsförmedling och liksom i Göran Sonnevis ”Kriget i Vietnam” (1965) om hur nyheter från omvärlden når det trygga svenska folkhemmet. I Håkansons dikter kombineras en kritik av folkhemmets slutenhet mot omvärlden med en kritik mot en internationell militarism – och det är i anslutning till en kritisk diskurs mot styrka, nationalism och militarism som Tegnérs dikt får en funktion av relä mellan dåtid och samtid.

UPPROR MOT EN POETISK LANDSFADER

I Håkansons, Nilssons och Aspenströms dikter mäts samtiden mot de värden som ”Det Eviga” ställer upp. Det finns dock ytterligare en aspekt som aktualiseras av denna värdemätare, den litterära traditionen och arvet efter dess fanbärare. Jesper Olsson lyfter fram den konkretistiske poeten Åke Hodells symboliska fadermord av en annan nationalskald, Verner von Heidenstam, som ett exempel på ett situationistisk *détournement*.[46] Hodells *Verner von Heidenstam. Nya dikter* från 1967 består av en sönderskuren och av bläck nedfläckad kopia av Verner von Heidenstams diktsamling *Nya dikter* från 1915.[47] Bakgrunden till Hodells utbrott av poetisk förstörelse och kreativ kraft är, i likhet med Håkansons fall, en poesins sammankoppling med en militarisering av samhället. Hodell skildrar i *Maratonpoeten* (1981) hur han redan från tidig ålder tvingats läsa, lära in och skandera Heidenstam dikt ”Sverige”.[48] Beskrivningen i *Maratonpoeten* är överlastad med militära metaforer: högläsningen i skolan liknas vid en ”exercis”, studenten som briljerade i ämnet, sedermera

46 Olsson (2005) s. 203.
47 Åke Hodell, *Verner von Heidenstam, Nya dikter* (Stockholm 1967).
48 Åke Hodell, *Maratonpoeten*, (Stockholm 1981) s. 8.

Sveriges arméchef, ”hade uppfunnit en ordkulspruta”, Hodell övar på ”Sverige” genom att eftersträva att bli till en ”ordbomb”.[49] Ett par år senare, under militärtjänstgöringen bevittnar Hodell hur ”Sverige” har förvandlats till beredskapsdikt. Ytterligare en tid senare framför Hodell *General Bussig* (1963) på Kårhusets scen.[50] En grupp studenter går till attack genom att kasta ruttna ägg och tomater på honom och därefter stämma upp i ”Sverige”. Efter denna händelse får Hodell ett sammanbrott (som liknas vid slaget vid Poltava).[51] Hodell tar fram sin kopia av *Nya dikter*, massakrerar den och häller därefter bläck i hålen. Värt att notera är att det exemplar som oskadliggörs är Hodells egen faders exemplar.

Hodell beskriver i *Maratonpoeten* hur ”Sverige” ska inkorporeras i honom, bli ett med hans kropp och identitet. Den militaristiska inramningen av berättelsen i *Maratonpoeten* fungerar som en allegorisk ram för den rättning i ledet som Hodell erfar i relation till nationen (”Sverige”) och till det poetiska arvet (Heidenstam). Att det är faderns kopia som slutligen slaktas är att betrakta som en sedelärande berättelse om vad som sker då begäret förtrycks i alla kanaler – att de bläckfärgade dikterna visuellt påminner om krigsscener och erotiska figurer är ett tydligt utryck för detta. Bläckplumparna för även tankarna till psykiatern Hermann Rorschachs tester. Men dikt-bilderna är i första hand en uppgörelse med det paternalistiska och auktoritära undervisningsväsendet som förmedlar nationalarvet och fostrar medborgaren, liksom en soldat, i lydnad, acceptans och uthållighet.

Enligt Olsson smutsar Hodells svarta tuschfläckar över Heidenstams dikt ner nationalskaldens idealism.[52] När Hodell skändar nationalarvet är det uppenbart att han inte åsyftar att varken ignorera eller utplåna det. Tvärtom måste det finnas kvar som en fond mot vilken det nya avtecknar sig: liksom i Håkansons appropriering av

49 Hodell (1981) s. 8.
50 Hodell (1981) s. 13.
51 Hodell (1981) s. 12.
52 Olsson (2005) s. 203.

Tegnérs dikt stiger en ny värld fram ur ruinernas aska genom collagets estetik. Kritiken mot nationalpoeten blir en kritik av nationalismen.

En poet som konsekvent har ägnat sin poetiska verksamhet åt den här typen av frågor är Lars Mikael Raattamaa. Han poesi förknippas ofta med begreppet *sprawl* – ett uttryck som ursprungligen härstammar från arkitekturens begreppsapparat och syftar till att med Sigrid Nurbos ord beskriva ”den process av stadsutglesning som sker då en stads infrastruktur, arbetsmarknad och samhällsservice sprider sig allt mer”.[53]

> Sprawl är inte motsatsen till urbanisering, eftersom människorna inte flyr staden och bosätter sig på landsbygden. I stället handlar sprawl om hur invånare successivt förflyttar sig bort från stadskärnan och får staden att växa utåt, sprida sig. Följden av denna spridning blir att urcentrum allt mer mister sin attraktionskraft och att det i stället uppkommer ett flertal nya centra.[54]

Raattamaa har i ett flertal diktsamlingar och essäer sammanfört *sprawl* med L=A=N=G=U=A=G=E-skolans poetik.[55] I den konceptuella diktsamlingen *Kommunismen* (2014) förenas än en gång dessa två idékomplex, men kolliderar här explicit med dikter tillägnade de människor som kämpat för kommunismens sak. Diktsamlingens omslag är vitt och pryds av en röd stjärna. Under svittiteln ”regler” finns en version av Tegnérs ”Det Eviga” med titeln ”Iida Aalle-Teljo”, efter den finska politikern med samma namn.[56] Aalle-Teljo (1875–1955) grundade Finlands socialdemokratiska partis kvinnoförbund. Hon var även partiets första kvinnliga partistyrelseledamot. Diktens titel är dock mycket löst förbunden med dess innehåll, endast färgerna rött och vitt i fjärde strofen kan sägas korrespondera med uppdel-

53 Sigrid Nurbo, *Sprawl* (Stockholm 2008) s. 33.
54 Nurbo (2008) s. 33.
55 Nurbo (2008) s. 31.
56 Lars Mikael Raattamaa, *Kommunismen: Sprawl 8* (Stockholm 2014) s. 319–321.

ningen i röda och vita under finska inbördeskriget 1918 (men kunde lika väl associeras med de röda och vita arméerna i ryska inbördeskriget (1917–1922):

> Så tyst bredvid lagret i yrande is
> Därinne är livet en sedel.
> På dörren i gruslagerstängslet: ett pris
> är skrivet med rött rostskyddsmedel
> Det sagda är blodigt; det jämlika vitt;
> det spridda är vägen långt bort ifrån mitt.[57]

Varför tjänar just Tegnérs dikt som mönster för Raattamaas tolkning? En anledning är säkerligen diktens karaktär av medborgerligt upprop som i Raattamaas dikt tar sig uttryck i en kritik av samhällets organisering. Än mer sannolikt är att Raattamaa aktivt återbrukar Tegnérs tanke om de värdeskapande instanser som förstärker nationen. När Raattamaa griper sig an Tegnérs ”Mjältsjukan” i diktsamlingen *Svensk dikt* (2006) – där den svenska litterära kanon behandlas som en *ready made* – löper ett liknande spår av kritik mot nationalarvet som en röd tråd genom dikterna. I Raattamaas version av ”Mjältsjukan” har titeln förvandlats till ”Mjan”. Dikten är strukturerad utifrån principen att första och sista ordet i Tegnérs verser bildar nya verser om två ord. Raattamaas tappning kan därför förstås som ett försök att skingra, decentralisera eller sprawla den svenska litterära traditionen.

Följer man den utgångspunkten kan man diskutera Raattamaas biografiska bakgrunds påverkan. Uppvuxen i Tornedalen har han sannolikt vid mötet mellan meänkieli och svenskan erfarit att språket, trots sin idag starka ställning som officiellt minoritetsspråk, står i en kolonial maktrelation till svenskan, det svenska nationalarvet och till svensk dikt. Följande rader kan förstås som ett vittnesmål därom:

57 Raattamaa (2014) s. 320.

Av blygsel bland skärmar och dukade bord,
allt våld som finns inuti språket;
du kan inte fly till ett tryggare ord
som ber dig stå utanför bråket.[58]

Håkanssons dikt verkar tvärtom mena att nationella värden är något som skapas just genom språkliga utsagor (till exempel i massmedia), en i grunden performativ språksyn där själva upprepningen i slutänden producerar utsagor av propagandistisk typ. Håkansons uppmaning i titeln *Mot centrum* är tvetydig i relation till det poetiska språket. Anser han, i likhet med Raattamaa, att uppgiften är att upplösa det centrum som nationalism och nationalskalder tillsammans bildar? Eller avser han, i linje med trolöshetsdebattens centrala ståndpunkter, ett så kallat medborgerligt upprop för att kritiskt närma sig samtidens problem utifrån en moralisk, psykologisk och estetisk relativism?

Håkansons dikt ”Det sköna är evigt” kan förstås i linje med ett sådant upprop. Där står: ”Vi måste tro på en demokratisk konst, en konst för / folket! Konsten som offentlig bordell!” [---] ”Det gäller bara att hitta den mediala, centrala, / genomsnittliga, delfiska måttstocken. / Jag föreslår folkomröstning”.[59] Men Håkansons poetik fortsätter ta omvägar över Tegnérs dikt. I dikten ”Ord på vägen” från sviten ”Värdepunkter” formuleras en poetik kopplad till Tegnérs värdediskussion: ”Det är lätt att göra konst av det tidlösa. Det tidlösa är ju konst. Skriv ’evighet’ så har du ett poem”. Under rubriken ”POETIK” skriver Håkanson:

Dikten skall umgås med evigheten.
Misslyckas detta – är det konstens fel.
Lyckas detta – är det livets förtjänst.
Detta sagt i förbigående. Av en som skall dö.[60]

58 Raattamaa (2014) s. 320.
59 Håkanson (1963) s. 67 f.
60 Håkanson (1963) s. 72.

Dikten fortsätter med att konstatera att det inte finns någon ”genväg till gemenskap”.[61] De människor som hyser mycket starka övertygelser måste frigöra sig från sin respektive ideologi – det gäller idealister, platonister och mystiker i lika hög grad som imbecilla och egoister. ”Därefter kan livet börja, samlivet.”[62] Att mäta tillvaron mot evigheten är att handla i något som nästan kan betraktas som ond tro. Håkanson fortsätter: ”Evigheten är en tillfällighet, en tillfällighet och ingenting / annat än en tillfällighet. Kära goda fina älskade människa, / tro mig: du underskattar dig själv.”[63] Dikten avslutas med raden: ”Sluta tala om värdeskala. Det finns värdepunkter”.[64]

AVSLUTNING

I ”Det Eviga” undersöker Tegnér samtidens värdediskussion genom att reflektera över deras tid- och kontextbundenhet – och evigheten är den yttersta måttstock mot vilken han prövar dem. I Håkansons diktsamling *Mot centrum* tar den ekonomiska, kulturella och ideologiska värdeförhandlingen sin utgångspunkt i samtiden, men bryter det som med Håkansons ord kallas för ”värdepunkter” mot Tegnérs dikt. För en konkretistisk poet som Håkanson förlänar därför ”Det Eviga” nuet värde via traditionen och historien. Nilssons återbruk av språkliga utsagor i sociala media återknyter liksom Håkansons annonstexter, ordstäv och boktitlar till Tegnérs fråga om värdenas beständighet över tid, men uppnår en helt annan effekt genom att visa på samtidens brist på förankring i historia och tradition. Diktens individuella utsagor befinner sig i ett evigt upprepat nu, där det subjektiva uttrycket drunknar i uttalandenas klichéartade allmängiltighet.

61 Håkanson (1963) s. 73.
62 Håkanson (1963) s. 73.
63 Håkanson (1963) s. 73.
64 Håkanson (1963) s. 73.

Nilssons dikt saknar emellertid de krigiska och pacifistiska inslag som finns i både Håkansons, Aspenströms och Tegnérs respektive dikter. Kritiken mot auktoriteter, av militärt, nationellt eller litterärt slag, förbinder dem med Raattamaas decentraliserade poesi och Aspenströms medborgerliga upprop. Tegnérs poesi fyller delvis samma funktion som Heidenstams för Hodell, men den avgörande skillnaden att Hodell eftersträvar en upplösning av Heidenstams dikt. Raattamaa, Nilsson, Håkanson och Aspenström bryter inte ner ”Det Evigas” grundläggande struktur, de utgår från den som en formel i vilken samtidens ”värdepunkter” matas in. Effekten blir en diktning som förbinder den litterära traditionen med nuet. Tegnérs ”Det Eviga” kan därför med utgångspunkt i Nilsson, Aspenströms och Håkansons omarbetningar betraktas som ett relä mellan dåtid och samtid.

Poeternas bruk av Tegnér kan förstås som konkreta exempel på hur förnyelse och förändring av poesin uppstår. Deras dikter utgår från den poetiska traditionen – från deras anfäder – men sammanförs med den samtid de verkar inom, deras egna temperament och idéer om poesi. Genom att omarbeta, kritisera och, på sitt eget vis även hedra ”Det Eviga” har de i sina versioner lagt till den komponent som saknas för att göra den aktuell i sin tid. Även föreliggande text kan därmed sägas bidra till den processen.

RIKARD SCHÖNSTRÖM

Tegnér i Lund

Ingen diktare har haft större betydelse för det allmänna medvetandet om Lund och dess universitet än Esaias Tegnér. Omvänt skulle man kunna påstå att den säregna lundensiska miljön var en viktig betingelse för Tegnérs utveckling till nationalskald.

När den unge värmlänningen 1799 anlände som student till staden var Lund inte mycket mer än en landsortshåla. De cirka 3000 invånarna bodde företrädesvis på gårdar omgivna av prunkande trädgårdar och i enkla korsvirkeshus utkastade längs leriga grusvägar. Men där fanns givetvis också en ärevördig domkyrka och ett framåtsträvande akademiskt lärosäte, och då liksom nu ägnade sig en betydande del av befolkningen åt klerikala och vetenskapliga aktiviteter.

Möjligen på grund av det stora avståndet till huvudstaden var umgängeslivet i stadens borgerliga salonger också mindre officiöst och mer fördomsfritt än i Uppsala. Postiljonerna med nyheter från kontinenten nådde i gengäld Skåne tidigare än landets nordligare provinser, och med de kulturella kretsarna i Köpenhamn stod man av både geografiska och historiska skäl i nära förbindelse. Även om Tegnér ibland kunde beklaga sig över sin isolering i ”den akademiska bondbyn” var den sällsamma kombinationen av provinsialism och mondän intellektualism en perfekt grogrund för hans unika talanger.

Efter att tidigt ha förlorat sin far var Tegnér långtifrån lika materiellt privilegierad som studenter i allmänhet vid början av 1800-talet. Hans studier finansierade av brukspatron Kristoffer Myrhman, på vars herrgård i Rämen han hade tjänstgjort som informator tillsammans med sina två äldre bröder. Längre fram skulle andra inflytelse-

rika personer hjälpa honom att manövrera sig fram genom den snåriga universitetsbyråkratin och finna inkomstbringande tjänster.

Att han på kort tid gjorde en lysande akademisk karriär berodde likväl främst på hans ovanliga begåvning och sällsynta flit. Med stor iver fördjupade han sig inte bara i latin, grekiska och filosofi utan även i matematik och naturvetenskap. Vid tjugo års ålder tog han sin filosofie magisterexamen genom att lägga fram en avhandling författad på latin om något så kuriöst som skrattets orsaker. Efter att på välklingande latin ha försvarat ytterligare ett par lärda avhandlingar med filosofisk inriktning blev han 1805 anställd som adjunkt i estetik och vice bibliotekarie vid universitetets bibliotek. Med viss förhoppning om att kunna efterträda sin chef Anders Lidbeck som professor i estetik gifte han sig året därpå med Anna Myrhman, dotter till hans förmögne välgörare i Rämen.

Någon professur i estetik fick han emellertid inte, och den årliga lönen som vice bibliotekarie bestod endast av sextio tunnor råg. Det krävdes andra meriter än de blott vetenskapliga för att få fotfäste inom akademin och klättra på samhällsstegen. Ett genombrott som diktare var vad Tegnér behövde. Han hade tidigare lekt med sin poetiska talang vid högtidliga tillfällen i privatlivet och även skickat anspråkslösa dikter till Svenska Akademien för bedömning, men nu siktade han mer målmedvetet mot ett offentligt erkännande. Följaktligen skrev han en rad längre poem med kraftfull retorik och välkända patriotiska motiv. Helt lyckades han inte övertyga smakdomarna i Stockholm förrän han 1810 publicerade ”Det eviga” och ett år senare lät akademiledamöterna granska ”Svea”. Men då blev bifallet desto större.

Med framgångarna som poet i ryggen blev det lättare för Tegnér att få en fast tjänst i Lund. En av dem som uppskattade den politiska tendensen i ”Svea” var Lars von Engeström, universitetets kansler och landets utrikesminister. Efter att denne hade dragit i rätt trådar kunde Tegnér 1812 tillträda en nyinrättad professur i grekiska. Någon lön för tjänsten stod emellertid inte i utsikt, och därför såg han sig tvingad att disputera på en avhandling i teologi. Att bli präst och kom-

ma över ett prebendepastorat var ett vanligt sätt att försörja sig som akademiker. Samtidigt som Tegnér blev installerad som professor utnämndes han till kyrkoherde i Stävie och Lackalänga församlingar strax utanför Lund. Också härifrån bestod lönen dock i spannmål, och Tegnér blev efterhand lika väl insatt i den svåra konsten att driva lantbruk som i den angenämare konsten att skriva poesi.

Väl etablerad i sina ämbeten kunde han flytta in i den ståndsmässiga bostad på hörnet av Gråbrödersgatan och Klostergatan som skulle bli hans hem fram till 1826. På Tegnérs tid hade den betydligt fler rum än de som idag står kvar och utgör museum. Utanför boningshuset fanns en gård med lador, brygghus, vedbodar och stall. Till fastigheten hörde dessutom en fälad på två och ett halvt tunnland med får och mjölkkor. Förutom husfadern själv, hans hustru och deras tre (småningom fyra) barn ingick diverse släktingar och åtskilliga pigor i hushållet. Tegnér drygade ut sina inkomster genom att ha ”pensionärer” (huvudsakligen studenter och deras handledare) boende hos sig, men man kan förstå varför han noga bevakade spannmålspriserna och ständigt var på jakt efter ett mer lönsamt prebende.

Åtföljd av sin lilla mops promenerade Tegnér fyra eftermiddagar i veckan upp till universitetshuset i Lundagård för att föreläsa om Homeros, Pindaros, Thukydides och andra grekiska klassiker. Han startade gärna med en filologisk analys av texterna för att därefter belysa dem från en historisk synvinkel och slutligen fritt spekulera över deras djupare innehåll. Nedtecknade vittnesbörd om dessa seanser intygar att Tegnér var synnerligen populär bland sina studenter. Själv konstaterade han stolt efter sina tolv år som universitetslärare att grekiska tack vare honom hade blivit ett aktat ämne vid Lunds universitet, ja rentav ett mode.

Om Tegnér trivdes ganska väl både i sitt hem och med sitt arbete, fann han sig allra bäst tillrätta i det glada umgänget med vänner och bekanta. Särskilt roligt hade han med sina kamrater i det så kallade ”Härbärget”, en informell herrklubb där man livligt debatterade aktuella politiska händelser, med kritiskt nit kastade sig över nyutkommen litteratur och i hemlighet smed intriger för att få kontroll

över akademin. Här levde något av den fördomsfria och uppsluppna andan från 1700-talets parodiska ordenssällskap kvar.

Lite mer allvarligt gick det till när Tegnér gästade biskop Faxe och hans familj i deras praktfulla hem vid Krafts torg. Men även i samhällets högsta kretsar blev Tegnér den självklara mittpunkten genom sin spirituella konversation och sina humoristiska infall. Tack vare det flitiga sällskapslivet fick han dessutom rika möjligheter att finslipa sina lyriska instrument. Det träffsäkra bildspråket och den välbalanserade rytmen i hans mer seriösa poesi växte organiskt fram ur den stora mängd verser han i all hast knåpade ihop till födelsedagar, bröllop och begravningar.

Festen och glansen över Tegnérs personlighet stod i bjärt kontrast till det allvarsamma och gråtmilda sentiment som härskade i Uppsalas litterära salonger. Han beundrade visserligen det skarpa intellektet hos sin ungdomskamrat Erik Gustaf Geijer, men för P. D. A. Atterboms och de andra ”fosforisternas” poetiska svärmerier hade han inte mycket till övers. Med ena foten kvar i den gustavianska tidsåldern ville han med sin egen diktning framförallt skapa skönhet och klarhet i en värld som tycktes honom alltmer förvirrad.

Inte desto mindre tog han starka intryck av de romantiska strömningarna ute i Europa. I sådana dikter som ”Skidbladner” (1812), ”Skaldens morgonpsalm” (1813) och ”Sången” (1819) hyllar han den poetiska inspirationen som ett uttryck för själva livskraften. Eftersom denna djupast sett har ett gudomligt ursprung blir skalden, liksom tänkaren och hjälten, bara ett blint redskap för en högre makt, resonerar han. Samma okuvliga optimism sätter sin prägel på *Frithiofs Saga* (1825), det verk med vilket Tegnér slutgiltigt skulle befästa sin roll som nationens skald och därtill bli känd långt utanför Sveriges gränser.

Uppslaget till denna episka dikt i tjugofyra sånger hade han fått från den danske romantikern Adam Oehlenschläger (1779–1850), och stoffet hade han hämtat från en isländsk forntidssaga. Men i Tegnérs version är Frithiof en tämligen modern hjälte, i flera avseenden representativ för samtidens uppåtsträvande borgerskap. När han frej-

digt utmanar samhälleliga auktoriteter, överskrider sociala skankor och till sist vinner hela kungariket blir man onekligen påmind om Tegnérs egen vidunderliga klassresa. I kungadottern Ingeborgs gestalt anar man möjligen också föremålet för diktarens egen passion under dessa år, friherrinnan Martina von Schwerin (1789–1875), som gärna tog emot sin beundrare i soffan på Sireköpinge gods och bidrog till hans ädla fäktning med pennan, men som i motsats till sagans prinsessa aldrig föll för hans närmanden.

Det var inte bara som diktare Tegnér gjorde succé i offentligheten; han hade minst lika stor framgång med sina bländande tal. Till de mest kända hör hans jubeltal till minne av reformationen (1817) och hans epilog vid magisterpromotionen 1820. Med retorisk elegans, filosofisk skärpa och ett för genren ovanligt levande bildspråk sammanfattar han här sitt humanistiska credo. Han tar avstånd såväl från andefattigt nyttotänkande som från metafysisk dogmatism för att i stället kräva ”kraft och klarhet” av människoandens arbetare.

Kanske var det framförallt genom sina tal Tegnér spred glans över Lunds universitet och gav upphov till en särskild ”anda” inom den lundensiska akademin, en tradition som på ett märkligt sätt förenar nykter skepsis med estetisk sensibilitet. Av stor betydelse för stadens rykte blev också hans epilog vid magisterpromotionen 1829, som utmynnade i en skandinavistisk uppmaning till försoning mellan de bägge ärkefienderna Sverige och Danmark och som avslutades med en effektfull lagerkröning av den närvarande Oehlenschläger.

Vid mitten av 1820-talet stod Tegnér på höjden av sin levnads bana. Han var den mest namnkunnige bland de lärda i Lund, landets obestridligt främste diktare och sedan 1819 en tongivande medlem av Svenska Akademien. Han hade dessutom nyligen blivit utnämnd till biskop i Växjö stift. Då hände emellertid något som kastade honom in i en svår depression. I dikten ”Mjeltsjukan” (tillkommen 1825–26) beskriver han själv sin mentala förvandling på ett sätt som kan föra tankarna både till barockens meditationer över döden och till modernismens litanior om livets meningslöshet.

Om orsakerna till denna djupa melankoli spekulerar forskarna än

i dag. Fanns det ett manodepressivt eller (som vi säger idag) bipolärt drag i hans personlighet? Längre fram skulle hans livliga sinne definitivt slå över i galenskap. Hade han förlorat livsglädjen efter att Martina von Schwerin vänligt men bestämt avvisat honom? Av allt att döma var hon den stora kärleken i hans liv. Började han misstänka att poesin sådan han hade praktiserat den var ett uttryck för falsk idealism? Romantikens epok var onekligen till ända och skulle snart avlösas av realismens tidevarv.

Starkt bidragande till hans missmod var också hans förestående flyttning till Växjö. Han behövde tjänsten däruppe av ekonomiska skäl men insåg att den var förenad med en stor mängd officiella uppdrag och administrativa plikter. Ett glatt och intellektuellt umgänge av det slag han hade vant sig vid i Lund kunde han inte hoppas på i det mörka Småland, och det skulle inte bli mycket tid över åt litterärt skrivande. Den lyckligaste perioden i hans liv var förbi.

Som man kanske kunde förvänta har minnet av Tegnér framförallt hållits levande genom en rad lundaakademikers insatser. Tre av de fyra första professorerna i ämnet Litteraturhistoria med poetik vid Lunds universitet – Fredrik Böök (1883–1961), Albert Nilsson (1878–1936) och Algot Werin (1892–1975) – skrev allihop voluminösa monografier om skalden. 1946 bildades Tegnérsamfundet i Lund för att främja studiet av Tegnér, sprida kunskap om hans tidevarv och varje år dela ut ett pris till en framstående humanist som har verkat i diktarens anda. En av samfundets viktigaste uppgifter blev att under ledning av Fredrik Böök ge ut en vetenskaplig utgåva av Tegnérs samlade dikter. När Böök gick bort 1961 övertogs arbetet av den legendariske lundaprofilen Åke K. G. Lundquist, som försedde flera av utgåvans sju band med omsorgsfulla kommentarer, och editionsarbetet slutfördes på 1990-talet med samma grundlighet av docent Christina Svensson. Vill man idag få ett levande intryck av Tegnérs personlighet finns det emellertid anledning att också söka sig bortom den poetiska och retoriska prakten i hans diktning, och eftervärlden bör därför vara tacksam för att biblioteksmannen Nils Palmborg (1901–2010) mellan åren 1953 och 1976 samlade hans cirka 2500 brev i tio vackra men tyvärr ännu okommenterade volymer.

Nyare studier i Tegnérs diktning är sällsynta. Med desto större glädje måste man välkomna denna antologi, där en grupp unga forskare har undersökt hans lyrik mot bakgrund av vår egen tids litterära ideal och litteraturvetenskapliga rön. Det är givetvis ingen tillfällighet att deras projekt har tagit form på den litteraturvetenskapliga avdelningen vid Språk- och litteraturcentrum i Lund. Trots att Tegnér härstammade från Värmland, under senare delen av sitt liv verkade som biskop i Växjö, och i egenskap av nationalskald, akademiledamot och riksdagsman representerade hela det officiella Sverige, har hans poesi omhuldats med särskilt stor kärlek i den akademiska bondby där han utvecklades till diktare och skrev sina främsta verk.

Källförteckning

SKRIFTER AV ESAIAS TEGNÉR

Samlade skrifter, red. Ewert Wrangel & Fredrik Böök (Stockholm 1918–1925).
I. T.o.m. 1807 (1918).
II. 1808–1816 (1919).
III. 1817–1821 (1920)
IV. 1822–1824 (1920).
V. 1825–1826 (1921).
VI. 1827–1830 (1922)
VII. 1831–1835 (1922).
VIII. 1836–1839 (1923).
IX. 1840–1846 (1825).
X. Odaterade dikter och uppsatser. Tillägg till dikterna, uppsatserna och brefven. Register. Innehållsförteckning (1925).

Esaias Tegnérs Samlade dikter, utgivna av Tegnérsamfundet (Lund 1964–1996).
I. 1798–1808, red. Fredrik Böök (1964).
II. 1809–1816, red. Fredrik Böök & Åke K.G. Lundquist (1968).
III. 1817–1824, red. Fredrik Böök & Åke K.G. Lundquist (1975).
IV. Frithiofs saga. 1825, red. Åke K.G. Lundquist (1986).
V. 1825–1830, red. Christina Svensson (1990).
VI. 1831–1840, red. Christina Svensson (1992).
VII. 1840–1846, red. Christina Svensson (1996).

Esaias Tegnérs brev, utgivna av Tegnérsamfundet, red. Nils Palmborg (Malmö 1953–1976).
I. 1793–1817 (1953).
II. 1818–1823 (1954).
III. 1824–1825 (1954).
IV. 1826–1827 (1955).
V. 1828–1829 (1956).
VI. 1830–1832 (1958).
VII. 1833–1835 (1960).
VIII. 1836–1838 (1963).
IX. 1839–1840 1969).
X. 1841–1845 (1970).
XI. Supplement och personregister (1976).

OTRYCKTA KÄLLOR

Nilsson, Ulf Karl Olof, ”Det eviga”, *Dagens dikt*, Sveriges Radio (1/2017 kl. 12:01); citat ur dikten är hämtade ur det manus som Nilsson på förfrågan skickade till Evelina Stenbeck 18/10 2017 (utskrift i uppsatsförfattarens ägo).

TRYCKTA KÄLLOR

Adlersparre, Georg, *Samtal i de dödas rike* (Uppsala 1796).
Agrell, Beata, *Romanen som forskningsresa, forskningsresan som roman: Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska pros*a (Göteborg 1993).
Algulin, Ingemar, *Den orfiska reträtten: Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund* (Stockholm 1977).
Aspelin, Kurt, *Poesi och verklighet: II. 1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem* (Stockholm 1977).
Aspenström, Werner, *Samlade dikter 1943–1997* (Stockholm 2014).
Atterbom, P.D.A., ”Tillegnan”, *Poetisk kalender för år 1812* (Upsala 1811).
Atterbom, P.D.A., ”Aphorismer om Historiskhet, Stat, Liberalism och Royalism”, *Svenska litteratur-föreningens tidning* 1835, nr. 34, 35, 37, 39.
Atterbom, P.D.A., *Lyriska dikter 2* (Örebro 1863).

Atterbom, P.D.A., ”[Recension av] Iduna. Åttonde häftet. Stockholm 1820”, *Samlade skrifter i obunden stil*, 7:I (Örebro 1870).
Attius, Håkan, *Estetik och moral: En studie i den unge Werner Aspenströms författarskap* (Stockholm 1982).
Björk, Martina, *Ovid's Heroides and the Ethopoeia* (diss. Lund 2016).
Bramstång, Mats, ”Flickan i badet och skalden i busken”, *Svensk litteraturtidskrift* 35:1 (1975) s. 17–24.
Brandes, Georg, *Esaias Tegnér: En litteratur-psykologisk studie*, övers. O. A. Stridsberg (Stockholm 1878).
Brandes, Georg, *Esaias Tegnér. En litteraturpsychologisk studie* (Köpenhamn 1878).
Brostrøm, Torben, *Modernismens mismod* (Lund 1980).
Brown, Marshall, *The Shape of German Romanticism* (Ithaca/London 1979).
Burke, Peter, ”Exemplarity and Anti-exemplarity in Early Modern Europe”, i Alexandra Lianeri (red.), *The Western Time of Ancient History: Historiographical Encounters with the Greek and Roman Pasts* (Cambridge 2011) s. 48–59.
Båth, Katarina, *Ironins skiftningar – jagets förvandlingar* (diss. Uppsala 2017).
Böttiger, Carl Wilhelm (red.), *Esaias Tegnérs samlade skrifter,* första bandet (Stockholm 1847).
Böök, Fredrik, ”Tegnér och Ossian”, *Samlaren* 1916 s. 133–161.
Böök, Fredrik, *Stagnelius: Än en gång* (Stockholm 1942).
Böök, Fredrik, *Esaias Tegnér: En levnadsteckning I* (Stockholm 1946).
Böök, Fredrik, *Esaias Tegnér: En levnadsteckning II* (Stockholm 1946).
Böök, Fredrik, *Analys och porträtt: Litteraturhistoriska studier* (Stockholm 1962).
Böök, Fredrik, ”Rytmiska påverkningar”, i *Analys och porträtt: Litteraturhistoriska studier* (Stockholm 1962) s. 295–327.
Carroci, Renata, *Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (1758–1788)* (Fasano/Paris 1988).
Claeson, Stewe, *Rönndruvan glöder: En roman om Tegnér* (Stockholm 2002).
Crowe, Benjamin, ”Fichte's Philosophical *Bildungsroman*”, i Daniel Breazeale & Tom Rockmore (red.), *Fichte's* Vocation of Man: *New Interpretive and Critical Essays* (Albany 2013) s. 33–44.
Delblanc, Sven, *Ära och minne: Studier kring ett motivkomplex i 1700-talets litteratur* (Stockholm 1965).
Donne, John, *Complete English Poems,* red. C. A. Patrides (London/Vermont 1996).

Donne, John, *Skabrösa elegier och heliga sonetter*, övers. Gunnar Harding (Lund 2012).
Dörrie, Heinrich, *Der heroische Brief: Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Litteraturgattung* (Berlin 1968).
Eagleton, Terry, *How to Read a Poem* (Malden 2007).
Edström, Vivi, ”Lorenzo Hammarsköld som elegiker: Studie i en genres introduktion”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1983:3 s. 162–178.
Ekelöf, Gunnar, *Gunnar Ekelöf: Kritiker i BLM* (Enskede 2003).
Ekrem, Carola, *Lev lycklig, glöm ej mig! Minnesböckernas historia* (Stockholm/Helsingfors 2002).
Elam, Ingrid, ”Esaias Tegnér”, i Lars Lönnroth & Sven Delblanc (red.), *Den svenska litteraturen: II. Upplysning och romantik* (Stockholm 1997) s. 283–307.
Elam, Ingrid, *Min obetydliga beundran: Martina von Schwerin och den moderna läsarens födelse* (Stockholm 2004).
Elam, Ingrid, *Tegnér och författarrollen* (Lund 2005).
Elleström, Lars, *Visuell ikonicitet i lyrik: En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal* (Hedemora 2011).
Engdahl, Horace, ”Det eviga som traditionsbrott”, i Bengt Olle Bengtsson & Johan Stenström *Det eviga som traditionsbrott* (Lund 2006) s. 9–13.
Engdahl, Horace, *Den romantiska texten: En essä i nio avsnitt* (Stockholm 1986).
Fehrman, Carl, ”Esaias Tegnér inför psykiatrin”, i Ulla Törnqvist (red.), *Möten med Tegnér* (Lund 1996) s. 136–176.
Fehrman, Carl, ”Tegnér och melankoliens landskap”, *Tegnérstudier 1960* (Lund 1961) s. 7–32.
Fehrman, Carl, *Diktaren och döden: Dödsbild och förgängelsetanke i litteraturen från antiken till 1700-talet* (Stockholm 1952).
Fehrman, Carl, *Ruinernas romantik: En litteraturhistorisk studie* (Stockholm 1956).
Frängsmyr, Tore, *Svensk idéhistoria: Bildning och vetenskap under tusen år: Del 2. 1809–2000* (Stockholm 2002).
Goethe, Johann Wolfgang, *Skrifter i urval*, band 1, red. Allan Bergstrand, övers. Bernhard Risberg (Stockholm 1932).
Goethe, Johann Wolfgang, *Der Junge Goethe in Seiner Zeit: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775*, red. Karl Eibl et al (Frankfurt 1998).

Goulemot, Jean Marie, *Forbidden Texts: Erotic Literature and its Readers in Eighteenth-Century France*, övers. James Simpson (Cambridge/Oxford 1994).

Gustaf III, ”Tal vid Svenska Akademiens instiftelse, den 5 April 1786” i *Konung Gustaf III:s skrifter i politiska och vittra ämnen 1* (Stockholm 1806) s. 17–28.

Hættner Aurelius, Eva, ”Birger Sjöbergs bilder och Tegnérs”, i Jerker Blomqvist (red.), *Esaias Tegnér: Texter och läsningar* (Ödåkra 2011) s. 141–156.

Hammarberg, Gitta, ”Flirting with Words: Domestic Albums, 1770–1840”, i Helena Goscilo & Beth Holmgren (red.), *Russia, Women, Culture* (Bloomington/Indianapolis 1996) s. 297–320.

Hammarin, Johan, *Carlstads Stifts Herdaminne*, band 1 (Carlstad 1845).

Hansson, Stina, *Från Hercules till Swea: Den litterära textens förändringar* (Göteborg 2000).

Hansson, Stina, *Svensk bröllopsdiktning under 1600- och 1700-talen: Renässansrepertoarens framväxt, blomstring och tillbakagång* (Göteborg 2011).

[de la Harpe, Jean-François], *Lettre de Caton d’Utique à César* (Paris 1766).

Hartog, François, *Régimes d’historicité : Présentisme et expériences du temps* (Paris 2003).

Henriksson, Blanka, ”*Var trogen i allt”: Den goda kvinnan som konstruktion i svenska och finlandssvenska minnesböcker 1800–1980* (diss. Åbo 2007).

Hiraga, Masako K., *Metaphor and Iconicity: A Cognitive Approach to Analyzing Texts* (New York 2005).

Hodell, Åke, *Verner von Heidenstam, Nya dikter* (Stockholm 1967).

Hodell, Åke, *Maratonpoeten* (Stockholm 1981).

Holmqvist, Ingrid, ”Att söka lycksalighetens ö: Malla Silfverstolpe och salongskulturen”, i Birgitta Ahlmo-Nilsson, Eva Borgström & Ingrid Holmqvist (red.), *Romantikens kvinnor: studier det tidiga 1800-talets litteratur* (Johanneshov 1990) s. 32–55.

Holmqvist, Ingrid, *Salongens värld: Om text och kön i romantikens salongskultur* (Stockholm/Stehag 2000).

Håkanson, Björn, *Mot centrum: Debattpoesi, lyrik och andra texter* (Stockholm 1963).

Håkanson, Björn, ”Fyra strömningar”, i Erik Beckman, Björn Håkanson & Leif Nylén (red.), *Nya linjer: Lyrik från 60-talet* (Stockholm 1966) s. 5–23.

Härd, Jon Evert, *Nibelungeneposets moderna historia, mottagande och värderingar från tysk romantik till nutid* (Stockholm 1989).

Jansson, Göte, *Tegnér och politiken 1815–1840* (Uppsala, 1948).
Jonsson, Thorsten, *Sex amerikaner: Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Farrell, Saroyan* (Stockholm 1942).
af Klintberg, Bengt, ”Förgät ej mig! Om albumpoesin i Sverige”, i *Harens klagan: Studier i gammal och ny folklore*, ny utökad upplaga (Stockholm 1982) s. 48–72.
Koch, Manfred, ”Zirkulation und wiederholte Spiegelungen: Kulturelle Gedächtnisbildung durch modernen Ideenumlauf in Goethes ’Unterhaltung deutscher Ausgewanderten’”, i Harald Schmidt & Marcus Sandl (red.), *Gedächtnis und Zirkulation: Der Diskurs des Kreislaufs im 18. und frühen 19. Jahrhundert* (Göttingen 2002) s. 167–187.
Kondrup, Johnny, *Livsvaerker: Studier i dansk litteraer biografi* (Gylling 1986).
Koselleck, Reinhart, *Erfarenhet, tid och historia: Om historiska tiders semantik*, övers. Joachim Retzlaff (Göteborg 2004).
Kulling, Jacob, *Atterboms ”Svenska siare och skalder”: En undersökning av hans litteraturhistoriska forskning* (Stockholm 1931).
Lakoff, George & Mark Turner, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago 1989).
Larsson, Lisbeth, *Sanning och konsekvens: Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna* (Stockholm 2001).
[Leopold, Carl Gustaf] ”Kungörelse om Svenska Academiens prisämnen”, *Stockholms Posten* 29/12 1787.
Levertin, Oscar, ”Östrabo”, *SvD* 10/1 1901.
Lidner, Bengt, *Samlade skrifter I*, utg. Harald Elovson (Stockholm 1932).
Lie, Hallvard, *Norsk verslære* (Oslo, 1967).
Lilja, Eva, *Svensk fri vers: Den fria versens hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran* (diss. Göteborg 1981).
Lilja, Eva, *Den dubbla tungan: En studie i Sonja Åkessons poesi*, (Göteborg 1991).
Lilja, Eva, *Svensk metrik* (Stockholm 2006).
Lilja, Eva, *Poesiens rytmik: En essä om form och betydelse* (Stockholm 2014).
Lindblom, Joh[annes C.], ”Tegnérs dikt ’Prästvigningen’ i dess samband med skaldens religiösa åskådning”, *Tegnérstudier 1951* (Lund 1951) s. 7–47.
Lockemann, Fritz, *Der Rhythmus des deutschen Verses* (München 1960).
Love, Harold, *Scribal Publication in Seventeenth-century England* (Oxford 1993).

Lysell, Roland, ”[Recension av] Esaias Tegnér, *Samlade Dikter*, utgivna av Tegnérsamfundet, Del VII 1840–1846, red. av fil. dr. Christina Svensson. Tegnérsamfundet. Lund 1996”, *Samlaren* (1997) s. 268–271.
Löfström, Inge, *Påsken i tro och tradition* (Stockholm 1985).
Lönnroth, Lars, *Det germanska spåret: En västerländsk kulturtradition från Tacitus till Tolkie*n (Stockholm 2017).
Löwendahl, Marie, *Min allrabästa och ömmaste vän! Kvinnors brevskrivning under svenskt 1700-tal* (diss. Göteborg/Stockholm 2007).
MacIntyre, Alaisdair, *After Virtue* (Notre Dame 2007) [1981].
Malm, Ulf, *Meter, rytm och ljudgestaltning i bunden vers: Exemplet Karlfeldt* (diss. Uppsala 1985).
Malmström, Sten, *Studier över stilen i Stagnelius lyrik* (diss. Stockholm 1961).
Malmström, Sten, *Stil och vers i svensk 1900-talspoesi* (Stockholm 1971).
Marcus, Steven, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England* (London 1969).
Markley, A.A., ”Tennyson and the Voices of Ovid’s Heroines”, i Robert Douglas-Fairhurst & Seamus Perry (red.), *Tennyson among the Poets: Bicentenary Essays* (Oxford 2009) s. 115–131.
Mattsson, Annie, ”’The place is swarming with libels’: Manuscrip Publication of Oppositional Texts During the Reign of Gustav III (1771–1792)”, *LIR Journal* 1 (2011) s. 50–66.
Mellin, Gustaf Henrik, *Samlade dikter* (Stockholm 1852).
Milton, John, *Paradise Lost*, red. Barbara K. Lewalski (Malden/Oxford 2007).
Mjöberg, Josua, *Stilstudier i Tegnérs ungdomsdiktning* (diss. Göteborg 1911).
Mjöberg, Josua, *Verskonst och ordkonst: Litterära studier* (Malmö 1961).
Morrison, Karl F., *”I Am You”:The Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology, and Art* (Princeton 1988).
Mortensen, Anders, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (diss. Eslöv 2000).
Möller, Daniel, *Fänad i helgade grifter: Svensk djurgravpoesi 1670–1760* (diss. Lund 2011).
Nietzsche, Friedrich, *Samlade skrifter*, band 1, red. Thomas H. Brobjer et al. (Stockholm/Stehag 2000).
Nilsson, Albert, *Tegnér och Uppsalafilosofien* (Stockholm 1934).
Nilsson, Albert, *Svensk romantik: Den platonska strömningen* (Lund 1964).
Nilsson, Thaly, ”En Tegnér-dikt räddad undan glömskan”, *Samlaren* 123 (2002) s. 232–247.

Nordmark, Dag, ”Liberalernas segertåg” i Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (red.), *Den svenska pressens historia II: Åren då allting hände (1830–1897)* (Stockholm 2001) s. 18–125.
Nurbo, Sigrid, *Sprawl* (Stockholm 2008).
Nyblom, Andreas, ”Skrivbordet. Litteraturens heliga relik”, *SvD* 17/7 2013.
Nylén, Leif, *Den öppna konsten: Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* (Stockholm 1998).
Ohlmarks, Åke, *Rytm, klang, bild, rim: Svensk vers och versteknik från runmästarna till Karlfeldt* (Stockholm 1970).
Olofsson, Tommy, *Tegnér, Växjö och den sena diktningen* (Lund 2006).
Olsson, Anders, *Vad är en suck? En essä om Erik Johan Stagnelius* (Stockholm 2013).
Olsson, Henry, ”Esaias Tegnér, Euphrosyne Palm och Emili Selldén: Några Tegnérdokument meddelade”, *Svensk Litteraturtidskrift* 1946:9.
Olsson, Jesper, *Alfabetets användning: Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960*-tal (diss. Stockholm 2005).
Ovidius, *Kvinnoöden under antiken*, övers. John W. Köhler (Göteborg 1993).
Ovidius, *Metamorfoser*, övers. Harry Armini (Stockholm 2013).
Oxenstierna, Johan Gabriel, *Skördarne; Dagens stunder; jämte Disa och Hoppet*, red. Alfred Sjödin (Stockholm 2016).
Persson, Kristina, *Svensk brevkultur på 1800-talet: Språklig och kommunikationsetnografisk analys av en familjebrevväxling* (diss. Uppsala 2005).
Persson, Malte, *Att inte resa till Italien: Om syd och nord hos Tegnér*, Tegnérsamfundets årsskrift (Malmö 2013).
Persson, Malte, ”Den sorgsna revolutionären”, *Expressen* 22/8 2014.
Platon, *Skrifter*, band 2, övers. Jan Stolpe (Stockholm 2001).
Poulet, George, *Les métamorphoses du cercle* (Paris 1961).
Raattamaa, Lars Mikael, *Kommunismen: Sprawl 8* (Stockholm 2014).
Rancière, Jacques, *La Mésentente* (Paris 1995).
[Regnér, Gustaf] ”Året MDCCLXXXIII” (rec.) i *Svenska parnassen för år 1784*, s. 335–343.
Regnér, Gustaf, ”Gustaf Vasa till Hemming Gadd. Heroid” i *Svenska Akademiens handlingar ifrån år 1786*, vol. 2, (Stockholm 1802).
Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur* (Paris 1955).
Richards, Robert J., *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe* (Chicago/London 2002).
Ridderstad, Per S., ”Vad är tillfällesdiktning? En kort översikt”, *Personhistorisk tidskrift* 76:3 (1980) s. 25–41.

Ridderstad, Per S., ”Tryckt för tillfället”, i Harry Järv (red.), *Den svenska boken 500 år* (Stockholm 1983) s. 235–258.
Ridderstad, Per S., ”Diktning för tillfället”, i Jacob Christensson (red.), *Signums svenska kulturhistoria: Stormaktstiden* (Stockholm 2005) s. 513–529.
von Rosenstein, Nils, ”Samtal emellan döda personer”, i *Samlade skrifter III* (Stockholm 1838) s. 173–270.
Rousset, Jean, La littérature de l’age baroque en France: Circé et le paon (Paris 1953).
Röhl, Magnus, *Kalliope på svenska cirka 1720–1830: Ett bidrag till vår kännedom om detaljer och dominanter i det versepiska Sverige* (Stockholm 1997).
Rømhild, Lars Peter, ”Georg Brandes’ Tegnér-billede”, *Tegnérbildens förvandlingar. Föreläsningar hållna vid Tegnérsymposiet i Lund 11–13 november 1982* (Bjärred 1983).
Santesson, Carl, ”Tegnérs reflexionsdiktning”, *Uppsala Universitets Årsskrift* 1913, band 1 (Uppsala 1913).
Santesson, Carl, *Atterboms ungdomsdiktning* (Stockholm 1920).
Santesson, Carl, *Atterbomstudier* (Stockholm 1932).
Schabert, Ina, *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography* (Tübingen 1990).
Schelling, F.W.J. von, *Werke: Auswahl in drei Bänden*, band 1 1 (Lepzig 1907).
Schelling, F.W.J. von, *Briefe und Dokumente*, band 2, red. Horst Fuhrmans (Bonn 1973).
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von & Žižek, Slavoj, *The Abyss of Freedom / Ages of the World* (Ann Arbor 1997).
Schlegel, August Wilhelm, ”Neoptolemus an Diokles”, *Gedichte* (Tübingen 1800) s. 238–269.
Segebrecht, Wulf, ”Ur *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*”, övers. Susanne Uhler Brand, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2:3 (2012) s. 5–14.
Segerstedt, Torgny T., *Nils von Rosenstein: Samhällets människa* (Stockholm 1981).
Sennefelt, Karin, ”Gatans medborgare: Förhandlingar om politisk habilitet i frihetstidens smädesskrifter”, *Scandia* 73:1 (2007) s. 27–55.
Sinfield, Alan, *Dramatic Monologue* (London 1977).
Skuncke, Marie-Christine, *Gustaf III – Det offentliga barnet: En prins retoriska och politiska fostran* (Stockholm 1993).
Stagnelius, Erik Johan, *Dikter*, red. Fredrik Böök (Stockholm 1954).

Stagnelius, Erik Johan, *Samlade skrifter*, band 1–5, red. Paula Henrikson (Stockholm 2013).
Stiernhielm, Georg, *Samlade skrifter I:1*, red. Johan Nordström & Bernt Olsson (Lund 1973).
Svanberg, Nils, *Tegnérstudier: Stildrag i lyriken till 1826* (Uppsala 1939).
Svedjedal, Johan, *Kärlek är: Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1793–1833* (Stockholm 2007).
Svensson, Christina, "'Ragnarok' – en dikt om undergång", i Ulla Törnqvist (red.), *Möten med Tegnér* (Lund 1996) s. 113–135.
Svensson, Christina, "Retorik – ett slags negativ poetik? Tegnérs utbildningsgång i retorik", i Louise Vinge (red.), *Tegnér och retoriken* (Lund/Åstorp 2003) s. 55–77.
Svensson, Christina, *Diktaren på dårhuset: Om Esaias Tegnérs sjukdom och sjukdomsdiktning* (Möklinta 2012).
Svensson, Christina, *Två bröllop och tre begravningar: Något om Esaias Tegnérs tillfällesdiktning* (Lund 2014)
Svensson, Jimmie, *Versform & ikonicitet: Med exempel från svensk modernistisk lyrik* (diss. Lund 2016).
Svensson, Jimmie, "Metrikdiskussionen i Tegnérs brevväxling med Carl Gustaf von Brinkman 1825", i *CSS Conference 2017 – Rethinking Scandinavia. Selected Proceedings*, <https://csspublications.net/konf17proceedings/2018/2/16/poeten-tegnr-1> (12/4 2018).
Swahn, Jan-Öjvind, *Svenska traditioner* (Stockholm 2007).
Sylwan, Otto, *Versen i Tegnérs Fritjofs saga* (Göteborg 1927).
Sylwan, Otto, *Den svenska versen från 1600-talets början: En litteraturhistorisk översikt: III. Romantiken* (Göteborg 1934).
Söderlund, Petra, *Romantik och förnuft: V.F. Palmblad förlag 1810–1830* (diss Uppsala 2000).
Tigerschiöld, Brita, "Tegnérs 'Den döde'", *Studier tillägnade Henry Olsson* (Stockholm 1956).
Tigerstedt, Eugène Napoleon, *Svensk litteraturhistoria* (4. uppl.) (Stockholm 1971).
Tjeder, David, *The Power of Character: Middle-class Masculinities 1800–1900* (diss. Stockholm 2003).
Tsur, Reuven, *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (Eastbourne 2008).
Tunefalk, Martin, *Äreminnen: Personmedaljer och social status i Sverige cirka 1650–1900* (Lund 2015).
Törnqvist, Ulla, *Min älskade Fredrika, Söta Tegnér: Om brevväxlingen mellan Esaias Tegnér och Fredrika Bremer* (Lund 1986).

Vossius, Gerhardus Johannes, *Elementa rhetorica eller retorikens grunder*, övers. Stina Hansson (Göteborg 1990).
Wallin, Johan Olof, *Dikter*, vol. 1, utg. Emil Liedgren (Stockholm 1957).
Warren, James, *Presocratics. Natural Philosophers Before Socrates* (Berkeley 2007).
Weil, Simone, *Tyngden och nåden*, övers. Margit Abenius (Stockholm 1954).
Werin, Algot, *Tegnér: 1782–1825* (Stockholm 1974).
Werin, Algot, *Tegnér: 1826–1846* (Lund/Stockholm 1976).
Wright, George T., *Shakepeare's Metrical Art* (Berkeley 1988).
Wåhlin, Kristian, *Studier i äldre svensk metrik: Valda problem 1300–1650. Efterlämnade skrifter*, utg. av Eva Lilja & Mats Malm (Göteborg 1999).
Öhrman, Magdalena, "For the Love of Letters: Swedish 18th Century Reception of Ovid's Heroides" i Arne Jönsson & Gregor Vogt-Spira (red.) *The Classical Tradition in the Baltic Region. Perceptions and Adaptations of Greece and Rome* (Zürich/New York 2017) (Spudasmata 171) s. 213–229.

BILAGA I.

GEORG ADLERSPARRES SKUGGA TILL SVENSKA FOLKET

Från Himlens Nordanland, från Polens stjerna,
Der Svenska skuggorna sin bostad fått,
Jag bringar Er min helsning, käre landsmän!
Ty dyrbar är mig än den ringa vrån,
Knappt märkbar här, som kallas Svea välde.
Hur stort är allting här! hvad gyllne öar
I etherns stilla verldshaf simma kring
Med jättelunder susande i vinden!
Dock — helst se'n tidens timglas runnit ut —
Det stora är det stora ej i rymden.
Och derför blickar än mitt öga gerna
Ner till den kära trakt, der Seveberget
Står som en åder uti Nordens panna,
Och Venern, med sitt Gustafsvik på strand,
Ej synes större än en tår på kinden.
Der lefver ändå hvad mig kärast var
Näst Fosterlandet. Gamla fosterland,
Hvars välgång jag har tänkt och kämpat för,
Du jordens Riddarhus, du hjeltars amma,
Och ej blott hjeltars, sansningens och vettets
Och frihets, men den himlaburna Frihets,
Som är förnuftets, som är lagens dotter,
Som med sin vågskål öfver jorden går
Och väger rätt och pligter mot hvarandra! —

Hur är det med den Statsform Jag er byggde?
Hvad sorl som stiger opp der nerifrån,
Hvad skrik! J landsmän, ingen frihet skriker.
En stilla Genius med sin liljestängel
Står hon och jagar drömmarna ifrån sig,
De tomma drömmar om en jemnlikhet,
Som alldrig funnits, om en stat i molnen,
Ett abstractionens spöke, utan grund
I Häfderna, och utan grund på jorden.
Det är med Friheten liksom med Skalden:
Ej af det öfverspända, oerhörda
Han bygger upp sin verld, men helst af det,
Som finnes öfverallt, som alltid funnits;
Betydningslöst för hopens skumma syn
Det får betydelse i Siarns öga.
Han sätter icke, nej han andas hop
De lätta, fria, luftiga gestalter;
Och smärta, ranka, som ur intet vuxna,
Uppskjuta pelarstammarna, och rada
Sig af sig sjelfva hop till Kolonnader,
Och himlens vindar slå sin samklang i
De lätta hvalfven af Basilikan.
Ty en Basilika, en Kungabyggnad
Är samhällslifvet dock tillslut ibland er.
En Kung är själen uti Nordens lemmar,
De vissna bort och stelna den förutan. —
Mot Maktens missbruk stridde jag också
Med tankens vapen, och till slut med svärdet;
Och allt, hvad landet stort och snillrikt hade
I tanke eller sång, sig trängde kring
Min fria sköld: vi klingade och slogo.
Men då satt Makten ännu på en thron,
Och stora minnen stodo vakt kring henne.
Bland tidens vilda stormar väderdrifven
Hon styrde endast mot, med barnsligt trots;

Men ingen säker hand om rodret grep
Och ingen stjerna lyste hennes öga;
Hon måste falla, skulle landet räddas.
Nu är det annorlunda, och den Makt,
Som nu missbrukas, sitter ej på thronen.
Hon har ett Dagblad till sin kröningsmantel,
Och hennes lifvakt är i trasor klädd.
Hur dömmas skall från Torneå till Ystad,
Om statens värf och styrelsen af landet,
Det vet blott hon, och drucken pöbel hurrar
Sitt glada bifall till orakelspråken.
Hvad stort och ädelt är, hvad ärofullt,
Det måste ner, det måste ner i gruset,
Ty ingen flygt förstår ett vinglöst slägte,
Och allt, som stiger, är dess svurna ovän. —
De Svenska färgor voro blått och gult,
Och kraft och ära klädde sig uti dem;
Men nu är smuts Er nationalfärg, lögnen
Er Hjeltedigt; och smädelsen är lös
Sex dar i veckan, hvilar knappt den sjunde.
Dess Ögon speja i hvar enskild lefnad,
Dess öra ligger vid hvart nyckelhål. —
J Svenske män, är detta Eder frihet?
Skall Norden bli en stor kannstöpar-verkstad,
Ett smutsigt herberge, der verkgesällen
Författar sjelf den vishet, som han trycker?
Hvart ädelt sinne måste vämjas vid
En uselhet så anspråksfull som denna;
Och ej blott vämjas, äfven stiga fram
Och kämpa vettets, kämpa ärans strider
På lif och död, och helst en hvar som fått,
Han ock, sin gnista utaf Gudagåfvan.
Hur mörka blicka skuggorna häruppe!
Der sitta åskmoln uppå HÖJERS panna,
Och KELLGREN, när han ser till jorden ner,

Betänksam skakar lagerkrönta hufvet;
Men ömkans, afskyns bittra löjen leka
Alltjemt kring läpparna på LEOPOLD.
För rätt och vett och sanning måste krigas.
Ännu (så hoppas vi) har Norden män
Att ställa opp emot den mörka ligas,
Och Febi silfverbåge spännes än
Af andra händer än de skändeligas.

T–r.

BILAGA II.
VERSFORMERNA I *FRITHIOFS SAGA*

Här citeras diktens inledande strof, eller, i fråga om de stikiska dikterna (utan strofindelning), de två första versraderna (efter *SD* IV, 9–146).

Siffran inom parentes anger antalet prominenta (betonade) positioner/stavelser, det vill säga, med traditionell terminologi, antalet takter eller fötter per versrad. Manliga och kvinnliga rim (rim på en respektive två stavelser) betecknas av gemen respektive versal.

O anger metriskt prominent position, o metriskt svag (obetonad) position. I dikter på *blandad vers* har poeten i flertalet takter valt fritt mellan troké (O o) och daktyl (O oo) eller mellan jamb (o O) och anapest (oo O), varför dispositionen varierar något från vers till vers och strof till strof.

I. Frithiof och Ingeborg
Jambisk (4). Rimschema: aaBB.

Der växte uti Hildings gård	o O | o O | o O | o O
två plantor under fostrarns vård.	
Ej Norden förr sett två så sköna,	o O | o O | o O | o O | o
de växte herrligt i det gröna.	

II. Kung Bele och Thorsten Vikingsson
Stigande vers (5), huvudsakligen jambisk; en cesur infaller efter sjunde positionen (andra versraden dock något avvikande). Rimschema: aabb.

Kung Bele, stödd på svärdet, /	o O | o O | o O | o | / |
i kungssal stod,	o O | o O
hos honom Thorsten Vikingsson, den bonde god,	
hans gamle vapenbroder, snart hundraårig,	
och ärrig som en runsten och silfverhårig.	

III. Frithiof tager arv efter sin fader
Hexameter: fallande, blandad vers (6); versraden slutar alltid med anapest och troké (O oo O o), i övrigt växlar de fritt. Tegnér och samtida versteoretiker räknade också med den i antik versifikation förekommande versfoten spondé (O O).

Voro nu satte i hög kung Bele och /	O oo | O oo | O o | O oo |
Thorsten den gamle	O oo | O o
der de sjelfve befallt: på hvar sin /	O o | O oo | O o | O o |
sida om fjärden	O oo | O o

IV. Frithiofs frieri
Stigande, blandad vers (4/4/2/4). Rimschema: aaBB.

Väl klingar sången i Frithiofs sal,	o O | o O | oo O | o O
och skalderna prisa hans ättartal.	o O | oo O | oo O | o O
Men sången gläder	o O | o O | o
ej Frithiof, han hör ej hvad skalden qväder.	o O | oo O | oo O | o O | o

V. Kung Ring
Stigande, blandad vers (4/2/4/2/4; i några fall endast 3 takter i strofens sista rad). Rimschema: aBaaB.

Och Kung Ring /	oo O |
sköt tillbaka sin guldstol från bord,	oo O | oo O | oo O

och kämpar och skalder	o O | oo O | o
uppstego att lyssna till kungens ord	o O | oo O | oo O | o O
berömd i Nord,	o O | o O
han var vis som Gud Mimer och from / som Balder.	oo O | oo O | oo O | o O | o

VI. Frithiof spelar schack
Trokeisk (4). Rimschema: AABc (andra strofen DDBc; stroferna binds så samman parvis).

Björn och Frithiof suto båda	O o | O o | O o | O o
vid ett schackbord, skönt att skåda.	
Silfver var hvarannan ruta,	
och hvarannan var af guld.	O o | O o | O o | O

VII. Frithiofs lycka
Jambisk (4). Rimschema: AbAbCdCd.

Kung Beles söner gerna drage	o O | o O | o O | o O | o
från dal till dal att be om svärd.	o O | o O | o O | o O
Mitt få de ej: i Balders hage	
der är min valplats, är min verld.	
Der vill jag ej tillbaka blicka	
på kungars hämd, på jordens sorg,	
men endast Gudars glädje dricka	
tvemännings med min Ingeborg.	

VIII. Avskedet
Blankvers: jambisk (5).

Det dagas ren, och Frithiof kommer icke!	o O | o O | o O | o O | o O | o
I går likväl var redan Tinget utlyst	

IX. Ingeborgs klagan
Fallande, blandad vers, övervägande daktylisk (2/4/3/2). Rimschema: aaBB.

Nu är det höst,	O oo | O
stormande häfver sig hafvets bröst.	O oo | O oo | O o | O
Ack, men hur gerna jag sute	O oo | O oo | O o
ändå derute!	O oo | O o

X. Frithiof på havet
Tredelad strof. Första delen har stigande, blandad vers (2), andra trokeisk (4) och tredje regulariserad *drottkvätt*, trokeisk vers (3). Rimschema: abab i första delen, CdCdEfEf i andra.

Men på stranden stod	oo O | o O
Kung Helge och qvad	o O | oo O
med förbittradt mod,	oo O | o O
och till trollen han bad.	oo O | oo O

Se, då mörknar himlabågen,	O o | O o | O o | O o
dundret går kring öde rum,	O o | O o | O o | O
och i djupet kokar vågen,	
och dess yta höljs med skum.	
Blixtrarne i molnen draga	
här och der en blodig rand,	
alla hafvets foglar jaga	
skrikande emot sin strand. –	

”Hårdt blir vädret, bröder!	O o | O o | O o
Stormens vingar hör jag	
flaxande i fjerran,	
men vi blekna ej.	O o | O o | O
Sitt du lugn i lunden	
tänk på mig och längta,	
skön i dina tårar,	
sköna Ingeborg!” –	

XI. Frithiof hos Angantyr
Hildebrandstrof: jambisk vers (3). Rimschema: AbAbCdCd

Nu är att säga huru	o O | o O | o O | o
Jarl Angantyr satt än	o O | o O | o O
uti sin sal af furu	
och drack med sina män.	
Han var så glad i hågen,	
såg ut åt blånad ban,	
der solen sjönk i vågen	
allt som en gyllne svan.	

XII. Frithiofs återkomst
Nystev: traditionellt betraktad som jambisk (5); med cesur efter femte positionen, vilken kan sägas ersätta en prominent stavelse. Dikten är stikisk, parvis rimmad aaBBccDD etc.

Men våren andas i blånad sky	o O | o O | o | / | o O | o O
och jordens grönska blir åter ny.	

XIII. Balders bål
Fallande, blandad, övervägande trokeisk vers (4/3/4/3); i förstastrofens två avslutande rader gör prosodin motstånd mot en fallande läsart. Rimschema: aBaB.

Midnattssolen på bergen satt,	O o | O oo | O o | O
blodröd till att skåda,	O o | O o | O o
det var ej dag, det var ej natt,	
det vägde emellan båda.	

XIV. Frithiof går i landsflykt
Jambisk (2). Strofindelningen är oregelbunden, men rimmen löper parvis i större delen av dikten, fram till de avslutande åttaradiga stroferna, med rimschemat aaBBcDcD.

På skeppsdäck satt	o O | o O
i sommarnatt	
bedröfvad hjelte.	o O | o O | o
Som vågor välte	
än sorg, än harm	
uti hans barm,	
och tempelbranden	
rök än från stranden.	

XV. Vikingabalk
Anapestisk vers (7). Rimschema: aa.

Nu han sväfvade kring på det ödsliga haf, /	oo O | oo O | oo O | oo O /
han for vida som jagande falk;	oo O | oo O | oo O
men för kämpar om bord skref han lagar och rätt. /	
Vill du höra hans Vikingabalk?	

XVI. Frithiof och Björn
Fallande, blandad vers, övervägande daktylisk (4). Rimschema: aBBaCdCd.

Björn, jag är ledsen vid sjö och våg,	O oo | O oo | O o | O
böljorna äro oroliga sällar.	O oo | O oo | O oo | O o
Nordens de fasta, de älskade fjällar	
locka med underlig makt min håg.	
Lycklig är den som hans land ej förskjutit,	
ingen förjagat från fädernas graf.	
Ack! för länge, för länge jag flutit	
fridlös omkring på det vilda haf.	

XVII. Frithiof kommer till kung Ring
Regulariserad *nibelungenstrof*: jambisk (6); med cesur efter sjunde positionen. Rimschema: aabb.

Kung Ring han satt i högbänk /	o O | o O | o O | o | / |
om julen och drack mjöd,	o O | o O | o O

hos honom satt hans drottning så hvit och rosenröd.
Som vår och höst dem båda man såg bredvid hvarann,
hon var den friska våren, den kulna höst var han.

XVIII. Isfarten
Stigande, blandad vers (4); ett slags metrisk *knittel*. Rimschema: aa.

Kung Ring med sin drottning till gästebud far,	o O | oo O | oo O | oo O
på sjön står isen så spegelklar.	o O | o O | oo O | o O

XIX. Frithiofs frestelse
Trokeisk (8). Rimschema: aabb.

Våren kommer: foglen qvittrar, /	O o | O o | O o | O o /
skogen löfvas, solen ler,	O o | O o | O o | O

Och de lösta floder dansa sjungande mot hafvet ner.
Glödande som Frejas kinder tittar rosen ur sin knopp,
och i menskans hjerta vakna lefnadslust och mod och hopp.

XX. Kung Rings död
Fallande vers, daktylisk förutom i verssluten (2/2/4/2/2/4). Rimschema: ABcABc

Gullmanig fåle,	O oo | O o
Skinfaxe drager	
vårsol ur vågen mer herrlig än förr.	O oo | O oo | O oo | O
Morgonens stråle	
dubbelt så fager	
leker i kungssal: det klappar på dörr.	

XXI. Rings drapa
Vers med fornnordiskt tycke; fallande med daktyl följd av troké (2). Åttaradig strof utan rim.

Sitter i högen	O oo | O o
högättad höfding,	
slagsvärd vid sidan,	
skölden på arm.	O oo | O
Gångaren gode	
gnäggar derinne,	
skrapar med gullhof	
grundmurad graf.	

XXII. Kungavalet
Jambisk (4/2/4/2). Rimschema: abab.

Till Tings! Till Tings! Budkaflen går	o O | o O | o O | o O
kring berg och dal.	o O | o O
Kung Ring är död: nu förestår	
ett kungaval.	

XXIII. Frithiof på sin faders hög
Ottave rime: jambisk (5). Rimschema: AbAbAbCC

”Hur skönt ler solen, huru vänligt hoppar	o O | o O | o O | o O | o O | o
dess milda stråle ifrån gren till gren!	o O | o O | o O | o O | o O
Allfaders blick, i aftondaggens droppar	
som i hans verldshaf lika klar och ren!	
Hur röda färgar hon ej bergens toppar!	
O! det är blod på Balders offersten!	
I natt är snart det hela land begrafvet,	
snart sjunker hon, en gyllne sköld, i hafvet.	

XIV. Försoningen
Jambisk trimeter (6).

Fulländadt nu /	o O | o O |
var Balders tempel. Deromkring	o O | o O | o O | o O
stod ej som förr en skidgård, men af hamradt jern	

BILAGA III.

DEN DÖDE

Du älskade, när jag är död en gång
och likafullt mitt minne och min Sång
än några stunder lefva quar i Norden,
då hör du kanske ofta nog de orden:
”I skaldens bröst sin nyckel Dikten har,
du kände honom, säg oss hur han var;
ty många rykten genom landet vandra,
förvirrande, motsägande hvarandra.”
Då tänker du: ”Jag kände honom väl,
jag läste länge i hans öppna själ,
en rörlig själ, som gjorde själf sin plåga
och slutligt nedbrann i sin egen låga.
Ombytlig, lättrörd, barnslig, misstänksam
han svärmade igenom lifvet fram.
Hans ungdom såg jag ej, men mannens hjerta
förtärdes lika utaf fröjd och smärta:
nu glad som Gudar i Olympens sal,
nu dyster, mörk som de fördömdas qval,
en evig yngling med en evig trånad,
en from, en öppen och likväl en grånad.
Från mången irring som han medgaf fritt
hans hjerta hamnade till slut vid mitt.
Jag fick hans kärlek, kunde den ej mista,
den vara hans varmaste, den var hans sista,

och mannen med det vidtbekanta namn
han trifdes ändå bäst uti min famn.
Hur ofta svor han, deri innesluten,
en evig tro, af honom aldrig bruten!
I lifvet var min kärlek honom nog,
och med mitt namn på läpparna han dog."
Så tänker du fast du det icke säger,
och då kan hända detta bladet äger
för dig ett värde som det nu ej har
Då känner du hvad du för honom var,
då mins du rörd de dagar som förflutit,
då ångrar du om du mot honom brutit.
O Emili! när då en gång du står
uppå min graf, och länge väntad Vår
nedstigit, liksom nu, från himlarunden
med knopp och löf och fågelsång i lunden:
säg i ditt hjerta då ett vänligt ord
till slumraren som ligger under jord,
ty döden sjelf kan ej min kärlek hämma,
och hvar jag är förnimmer jag din stämma.

BILAGA IV.

DET EVIGA

Väl formar den starke med svärdet sin verld,
väl flyga som örnar hans rykten;
men någon gång brytes det vandrande svärd
och örnarne fällas i flygten.
Hvad våldet må skapa är vanskligt och kort,
det dör som en stormvind i öcknen bort.

Men sanningen lefver. Bland bilor och svärd
lugn står hon med strålande pannan.
Hon leder igenom den nattliga verld,
och pekar alltjemt till en annan.
Det sanna är evigt: kring himmel och jord
genljuda från slägte till slägte dess ord.

Det rätta är evigt: ej rotas der ut
från jorden dess trampade lilja.
Eröfrar det onda all verlden till slut
så kan du det rätta dock vilja.
Förföljs det utom dig med list och våld,
sin fristad det har i ditt bröst fördold.

Och viljan som stängdes i lågande bröst
tar mandom lik Gud, och blir handling.
Det rätta får armar, det sanna får röst,
och folken stå upp till förvandling.

De offer du bragte, de faror du lopp,
de stiga som stjernor ur Lethe opp.

Och dikten är icke som blommornas doft,
som färgade bågen i skyar.
Det sköna du bildar är mera än stoft
och åldern dess anlet förnyar.
Det sköna är evigt: med fiken håg
vi fiska dess gullsand ur tidens våg.

Så fatta all sanning, så våga allt rätt,
och bilda det sköna med glädje.
De tre dö ej ut bland menskors ätt,
och till dem från tiden vi vädje.
Hvad tiden dig gaf må du ge igen,
blott det eviga bor i ditt hjerta än.

Medverkande

PETER HENNING, f. 1985, disputerade 2015 på avhandlingen *Minne, jag, 1800*. I sin forskning ägnar han sig framförallt åt romantikens lyrik.

ANNA HULTMAN, f. 1989, är sedan 2016 doktorand i litteraturvetenskap i Lund. I sitt avhandlingsprojekt undersöker hon svensk erotisk litteratur under 1800- och 1900-talet.

KENNETH LINDEGREN, f. 1972, disputerade 2016 på avhandlingen *Osannolika händelser och den svenska realistiska romanen: Ett estetiskt och existentiellt bekymmer*. Forskar för närvarande på användningen av kända historiska personer som romankaraktärer.

RIKARD SCHÖNSTRÖM, f. 1955, är sedan 2006 professor i litteraturvetenskap i Lund. Har bland annat forskat kring Pär Lagerkvist, Bertolt Brecht och August Strindberg. Ledamot av Tegnérsamfundet.

ALFRED SJÖDIN, f. 1982, disputerade 2014 på en avhandling om Johan Gabriel Oxenstiernas *Skördarne* (1796). Senare artiklar har rört andra aspekter av svenskt 1700-tal samt svensk litteraturvetenskaps ämneshistoria.

EVELINA STENBECK, f. 1984, disputerade 2017 på avhandlingen *Poesi som politik: Aktivistisk poetik hos Johannes Anyuru och Athena Farrokhzad*. Forskar om samtida poesi, med särskild uppmärksamhet riktad mot lyrikens relation till kroppen, rösten och det omgivande samhället.

JIMMIE SVENSSON, f. 1978, disputerade 2016 på avhandlingen *Versform & ikonicitet: Med exempel från svensk modernistisk lyrik*. Forskar företrädesvis kring nyare lyrik, utifrån semiotiska och intermediala perspektiv.

Esaias Tegnérs (1782–1846) författarskap bildade länge centrum i den svenska kanon, och ansågs enligt utländska bedömare utgöra Sveriges främsta bidrag till världslitteraturen. På så vis har det haft stor betydelse för såväl den inhemska som utländska föreställningen om svensk kultur. Funktionen som enande nationalsymbol har Tegnér sedan länge förlorat, även om många fortfarande håller honom högt som poet. Parallellt med detta har hans texter i allt lägre grad kommit att intressera litteraturvetenskapen.

Men en situation ”efter Tegnér”, i vilken hans närvaro i kulturen inte är lika självklar, kan istället innebära att nya infallsvinklar friläggs och att intressanta sidor av hans texter kan träda fram på nytt. I detta syfte har sex yngre forskare i Lund valt att närma sig Tegnér utifrån sina egna forskningsintressen. Här ges litteraturhistoriska perspektiv på Tegnérs relation till 1700-talet och till den romantiska rörelsen. Vidare undersöks hans erotiska diktning utifrån ett genreperspektiv och hans verskonst i ljuset av kognitiva och semiotiska teorier. Vi får även ta del av bilder av Tegnér som en gestalt på gränsen mellan fiktion och biografi, och se hur hans dikter fungerat som råmaterial för poeter från 1900- och 2000-talet.

LUNDS UNIVERSITET
KRITERIUM

ABSALON
Språk- och litteraturcentrum:
avdelningen för litteraturvetenskap
ISBN 978 91 8889 907 1