

JIMMIE SVENSSON

”Att kunna omvexla versformen efter det särskilda innehållet”

Om versifikatorisk ikonicitet i *Frithiofs Saga*

Frithiofs Saga utkom i sin helhet första gången 1825. Som Tegnérns 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 Tegnérns 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 allena rådande 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 fornordiska 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 Tegnér's 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 *Odysseen*, 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 Tegnér's 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 Tegnér's 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. ”Versmåttén 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 Tegnér's ställning var en annan och konjunkturen för versepos med nationalistiska förtecken starkare än idag. Deras kunnande i sak är emellertid svårövertäffat, varför det är angeläget att återaktualisera det inför alla framtida studier i och värderingar av Tegnér's 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 särskilda 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” versmättet 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: versraderorna kan bilda konturen av till exempel en bågare, 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 (”ååå”) 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 Tegnér’s ”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 flammnar i skyn.” (SD II, 55). Skiftet av versform, där det första versmättet 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 Tegnér's 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 uttryckta 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 tanke-mönster 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 ”kortra-der 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 dik- tens 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 Tegnér's 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 inneböende 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 versmåttan 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. Tegnér's dikt kan sägas bestå av elva (genom de tre versmått) 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 Tegnér's adaptationer 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 Tegnér's 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 stroforna 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 avskedskvåde 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 än 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, daktylätare 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 tvåstaviga, 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. Framst 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 (tve-
kande) 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, vil-
ka direkt anknyter till Oehlschlägers *Helge* vad gäller versmåten.
Tegnérns variant av *knittel*, som det är frågan om i ”Isfarten”, har jäm-
fört 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. Tegnérns 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 Wählin, *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 versmåttan och de tröga trokéerna, kan det verka motsägelsefullt att den helt trokeiska ”Frithiofs frestelse” (XIX) beskrivs som versifikatoriskt smidig av Svanberg³⁴ och enligt Sylwan börjar i ett snabbt tempo:³⁵

Våren kommer: foglen qvitrar, 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 birytmen härstammar från den ryska formalismen och fick inte genomslag inom den västerländsk metrikens förrän flera decennier efter Svanberg och Sylwan.

Som Sylwan visar har Tegnér svårigheter, förankrad som han var i antikens versfötter och kvantitetstänkande, när han inför Brinkman försöker motivera vad båda uppfattar som förkastliga anapester (i ”Vikingabalk”, XV), som ”Viking sofve på sköld” och ”Och tre år har förgått” (oo O oo O); betoning borde nämligen (också) ligga på ”Viking” respektive ”tre”.³⁷ Enligt en birytmsk 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 kommer” 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 stämninghalt, 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 kroppstrytm; 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 stetrytmen i Frithiofs återkomst målar i början hemfärdens och återseendets glättighet. Men även efter stämningsslaget 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 stämningsslaget (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 svårigen knyts 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 versifikationens, 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 versmåttens kan genom tidigare användning ha kommit att förknippas med mer eller mindre specifika teman, motiv eller stämningsvärden. Fredrik Böök visar i uppsatsen "Rytmska påverkningar" från 1913 hur senare poeter gärna följer starka föregångares exempel. Tegnér's "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, "Rytmska påverkningar" [1913] i förf.: *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 överensställningen framgår tydligare om man som Böök citerar Tegnér's strof som den fyrradning den metriskt sett är, och inte som den tvåradning Tegnér valt att trycka den som (en melodi som satts till Frödings dikt torde alltså fungera väl även för Tegnér's):

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 Böök's arbete, men lägger stor vikt vid att föreslå varifrån Tegnér kan tänkas ha hämtat det ena eller andra versmättet. Vad som kan ha föranlett Tegnér's 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 versmätt, utan även erinrar om till exempel *Odysseen* med sin relativa längd, sin episka bredd och de långa uppräkningsarna. *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 versmättet 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 Tegnér's val kunna sökas i just *Nibelungenlied*, där ett flertal gästabudsskildringar förekommer och där förklädnadsmotivet spelar en viktig roll. I Tegnér's 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 Bööks metod kopplas versmåttten 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 stämningvärde 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 hembygdkänsla 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 Tegnér's skildring av vikingalivets nu. Användningen av samma versmått (om än med modifierad radindelning) kan då snarare tolkas som en metafor för en förfluten storhetstid – Tegnér's 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 systemen 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 strofinindelning, 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 dramatikererna gör Tegnér, över två millennier senare, det fria valet att använda det antika versmåtten i slutdikten i ett fornnordiskt inspirerat verk. Tegnér's 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 versmåten, 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, ”Esaías Tegnér” i Lars Lönnroth och Sven Delblanc (red.) *Den svenska litteraturen: II. Uppllysning och romantik* (Stockholm 1997) s. 283–307 (297).

52 Jag har svårt att hålla med Sylwan (1927) s. 11, som uppfattar Tegnér’s trimeter som monoton; Svanberg (1939) s. 101, beskriver den som högtidlig, men samtidigt tånjbar; 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 alltså. 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 shakespeareansk 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 tillsammans 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 trives 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 struktureringen 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 vägan- de halvorna speglar kung Beles och Thorstens olika rang, något som trots vänskapen mellan dem utgör hindret för barnens (Ingeborg respektive Frithiof) förening.

Versifikatorisk-syntaktisk iconicitet 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 *stikomtyti*, det vill säga att varje replik består av en enstaka versrad, används just i det avsnitt där spänningen mellan Frithiof och Ingeborg är som starkast⁵⁷ – 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 stikomtytpartiet – 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, *Shakespeare’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 synsinnen, från baksidan, 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 tälts å skepp, ej må soivas 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 versformerna 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 betydelskapandet 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.