

Rolldiktens jag

**Aspekter på svenskspråkiga rolldikter från Bellman
till Runeberg**

© 2017 Daniela Silén och Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet.

Boken är nr 49 i serien *Nordica Helsingiensia*, NH, en publikationsserie som utges av avdelningen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet.

Boken är nr 11 i underserien *Kultur och Kritik i Norden*, KKN, som redigeras av Hadle Oftedal Andersen.

Kontaktadress:

Nordica

PB 24

00014 Helsingfors Universitet

Ombrytning och pärm: Fredrika Biström

Tryckt i Finland av Unigrafia, Helsingfors, 2017.

ISBN 978-951-51-3012-9 (häftad)

ISBN 978-951-51-3013-6 (PDF)

ISSN 1795-4428

Innehåll

Förord

I Inledning	13
Rolldiktens jag-problematik	16
Mimetiska och retoriska jag	17
Sermocinatio och besläktade retoriska tankemönster	21
Tidigare forskning	28
Rolldiktens genretillhörighet	37
Definition	40
Avhandlingens disposition	42
II Rolldiktens byggstenar	45
Diskrepansen mellan mimetiskt och retoriskt jag	45
En grefve, rik som trollen	45
En "skinntorr greflig Enka"	48
Det talande jagets positionering	53
Individualiserade typfigurer	56
Den skälmske officeren	58
Bellmans stackars sekreterare	64
Läran enligt Sankt Paulus	66
Kossor och kannor på dialekt	70
Hierarkiska nivåer. Flera mimetiska jag i samma dikt.	73
Lenngrens "Rosalie" som en kinesisk ask	73
Är den dygdige säll?	79
Det mimetiska jaget som personifierad idé. Genus demonstrativum och dramatisk ironi	87
Havets lockelse och "Vikingen" i nationens tjänst	87
Den osympatiska vikingen	99
III Rolldiktens funktion	105
Ambivalens och personifierade ideal	105
Ett ideal tar form	108

Förförelsen som en sirlig dans. Motsatspar i Bellmans "Opp Amaryllis"	124
Samhällspeglande dubbeltydighet. Lenngrens "Några ord till min kära dotter"	134
IV Rolldiktens problematiska jag	153
Begränsade mimetiska jag	153
"Som sjelf jag gjort, jo, jo!" Lenngrens "Slottet och kojan"	153
(O)pålitlighet i naiv förpackning: Franzéns "De små"	160
Det mimetiska jaget som subjekt och objekt: Almqvists "Den lyssnande Maria"	167
Två betydelsenivåer	176
Subjektet Maria	177
Jaget som ger sken av att vara ett jag	181
En genusaspekt på mimetiska jag	182
Idyllisk objektifiering	185
Subjekt utan riktning	196
V Jaget i centrum. Avslutning	205
Summary	215
Källförteckning	217

Förord

Jag mins den ljuva tiden,
Jag mins den som i går,
Då oskulden och friden
Tätt följde mina spår,
Då lasten var en hexa
Och sorgen snart försvann,
då allt – utom min lexa –
Jag lätt och lustigt fann.

Ur Anna Maria Lenngrens ”Pojkarne”

Och sen skrev jag en avhandling. När jag nu ser tillbaka på de år jag ägnat åt att författa den här avhandlingen inser jag att det har varit en känslornas berg-och-dalbana. Under processens gång har jag upplevt såväl glädje och samhörighet, till och med eufori de dagar arbetet flutit på, som bitterhet, besvikelse och ensamhet. Sammantaget är det dock framförallt tacksamhet jag idag känner, en tacksamhet mot alla dem som har bidragit till att jag till slut lyckades ro iland det här projektet.

Jag vill börja med att tacka min eminenta handledartrio. Professor Jyrki Nummi, tack för att du så vänligt öppnade dörren för mig vid läroämnet inhemsk litteratur och lät mig stiga in. Tack för att du med erfarenhet och lugn stadigt styrde min avhandling på rätt kurs. Docent Vesa Haapala, tack för att du – kanske bättre än någon annan – förstod mina teoridiskussioner och hjälpte mig att förtydliga och fördjupa dem. Tack också Jyrki och Vesa för trevliga handledningssessioner där ni uppmuntrade ifrågasatte och utmanade mig att göra mina analyser bättre.

Tack lektor Jennie Nell för all din hjälp och ditt tålamod. Tack för att du med din expertis och ditt sinne för detaljer bidrog till att göra min avhandling betydligt elegantare än vad den hade varit utan din hjälp.

Tack också läroämnet nordisk litteraturs mångåriga lektor och t.f. professor Holger Lillqvist som fungerade som min handledare fram till sin pension, och som har följt min process alltsedan jag som ung student skrev min första seminarieuppsats. Tack Holger för att du var en så inspirerande lärare, och tack för att du introducerade mig till rolldikten. Med dina ”vad tänker du själv?”-frågor har du gjort mig till den självständiga forskare jag är idag.

Min ärade opponent, professor Roland Lysell, vill jag tacka för att du åtog dig uppdraget. Tack också för kloka kommentarer i samband med förhandsgranskningen av min avhandling.

I samband med en tidigare granskningsomgång fick jag också kloka och värdefulla kommentarer av professor Håkan Möller. Tack för att du hjälpte mig att komma vidare i mitt arbete!

Vidare vill jag tacka det nationella doktorsprogrammet i litteraturvetenskap, inte bara för finansiering, utan också för samhörighet. Jag lärde mig mycket under våra arbetsseminarier och kände mig oerhört privilegierad som fick sitta där omgiven av den ena litteraturvetaren duktigare än den andra. Tack speciellt professor Pirjo Lyytikäinen som ledde programmet under min aktivaste period och som jag alltid har haft stort förtroende för. Tack också till mina härliga doktorandkolleger för intelligenta kommentarer på mina texter, men också för avslappnat umgänge. Jag kan inte annat än beklaga att doktorsprogrammet, i den form jag själv upplevt det, lades ned på grund av en omorganisering vid universitetet.

Tack till prefekt Hanna Lehti-Eklund för doktorandanställningen vid Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet. Tack för förtroendet och för att din dörr alltid har stått på glänt.

Jag vill också tacka forskarseminariet i nordisk litteratur för kloka kommentarer och trevlig samvaro. Tack överlag till kollegerna och vännerna vid Nordica som jag fått dela glädje och sorg, kaffestunder, lunchraster och vinkvällar med. Tack före detta och nuvarande doktorandkolleger och rumskamrater för många roliga stunder – jag kommer framförallt att minnas våra programnummer på diverse karonkor!

FD Anna Biström, kollega och vän, tack för att du finns och för att du med goda råd och uppmuntran har hjälpt mig igenom den här processen. Du bättre än någon annan har förstått alla nyanser av den. Tack också för gott samarbete kring diverse kurser vid läroämnet nordisk litteratur – inte minst kursen ”Rock- och rolldikt”!

Tack även till mina kolleger inom universitetets administration. Det halvår jag vikarierade som amanuens för läroämnet inhemsk litteratur och fick vara en del av er gemenskap betydde mer för mig än ni kan ana – tack!

Ett stort tack förtjänar också min mamma, t.f. professor Beatrice Silén. Tack för att du introducerade böckernas underbara värld för mig när jag var barn – på den vägen är det fortfarande. Du är min akademiska förebild och den som har lärt mig det mesta jag vet om akademiskt skrivande och akademisk argumentation. Du har lärt mig att tänka

logiskt och att arbeta målmedvetet för att nå mina mål. Tack också för att du läst och språkgranskat min avhandling.

Min man, Thomas, vill jag tacka för hans osvikliga tro på min förmåga att ro iland det här projektet. Även de gånger min egen tro har svikit, har han sett det som en självklarhet att jag ska slutföra det här och det har sporrat mig att fortsätta. Tack också, Thomas, för att du med dina förslag om filmkvällar och resor har tvingat mig att ibland ta en paus från arbetet. Som vi båda vet är jag inte så bra på det.

Fonden Gustav III:s minne vid Svenska litteratursällskapet vill jag tacka för det generösa tryckbidrag som möjliggjort tryckandet av denna avhandling.

Till sist vill jag tacka våra katter Knatte och Fnatte och min häst Chakira. Tack för att ni med er tillgivenhet och er närvaro i nuet ständigt påminner mig om att det finns viktigare saker här i livet än att skriva akademiska avhandlingar.

Esbo den 17 februari 2017

Daniela Silén

I Inledning

I dagens postmodernistiska litterära klimat ser vi på jaget i texten som något föränderligt och flytande och vi ser på jaget – även det utanför den litterära verkligheten – som en konstruktion. Vi spelar våra sociala rollspel, och väljer att framhäva olika sidor av oss själva allt efter vad situationen kräver. Postmoderna litterära verk spelar gärna med författarröst och berättarröst.¹ I våra försök att förstå och problematisera jaget, har vi mer gemensamt med 200 år gammal litteratur än vad man vid en första anblick kunde tro.²

Synen på jaget i litterära texter har förändrats en hel del under historiens gång. Romantikens litteratursyn innebar ett kraftigt brott med 1700-talets klassicistiska ideal. Förenklat förvandlades litteraturen och jaget i texten från att ha varit ett i det närmaste retoriskt hantverk, till att omhöljas i mystik och det konstnärliga jaget ansågs stå i förbindelse med ett slags urkraft i naturen.³ I skapelseakten kunde författaren nå ett högre

¹ För en diskussion om vad postmodernism är, se t.ex. Linda Hutcheon, kapitel 1: "Representing the postmodern" i: *The Politics of Postmodernism* (London & New York, 1993), s. 1-29.

² Arne Melberg skriver: "Jag tror faktiskt att modernismens och postmodernismens anti-subjektiva tendenser kan läsas som en multiplikation av självframställningens strategier, där innovationen inte består i att stryka streck över självet utan snarare att finna former för att framställa sig själv i andra och genom andra – att visa sig genom att dölja och maskera sig." Se: Arne Melberg, *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen* (Stockholm, 2008), s. 9.

³ "Intresset för människans inre och hennes känsloliv hade ökat allt sedan 1600- och 1700-talet, vilket gjorde att brev- och dagbokskrivande, och senare andra typer av jagberättelser, kom att bli 'tidens litterära uttrycksformer'. Med utgångspunkt från Jürgen Habermas studie av 1700-talets borgerskap förklarar Leffler hur individen genom brevskrivandets känslamma uttryck, och därmed i relation till den Andre, gavs en möjlighet att utveckla sin subjektivitet." Se Maria Wahlström, *Jag är icke heller en. Den svenska dagboksromanen* (Lund, 2012), s. 33.

tillstånd, och komma i kontakt med något bortom den greppbara verkligheten, det sublima. Detta påverkade textens jag, liksom även synen på textens jag.

I 1700-talets estetiska debatt om mimesisprincipens giltighet betonas ofta motsatsen mellan uppfattningen om poesin som uttryck, och uppfattningen om poesi som beskrivning, som det väsentliga. Egentligen är det centrala dock frågan om känslans äkthet, inte sättet på vilket känslan återges eller bör återges.⁴ Detta är kanske också anledningen till att *rolldikten*, som var relativt vanlig under epoken och som kan ses som beskrivande, inte angreps i samband med debatten om mimesisprincipen. Charles Batteux kommenterar i sitt berömda senklassicistiska verk *Les beaux arts réduits à un même principe* inte rolldikten, utan talar om den lyriske diktarens förmåga att försätta sig i olika känslolägen utan att specifikt syfta på rolldikten.⁵

Frågan om diktens jag i relation till såväl författarinstanten som till läsaren blir särskilt angelägen när det handlar om en diktform som rolldikten, som medvetet utnyttjar och spelar med författarrösten. Hur ska vi som läsare förhålla oss till en dikt med dubbla betydelsenivåer? Problematiken anknäver också till en mer övergripande fråga som handlar om jaget i texten. Hur förhåller sig det jag som möter oss i en skönlitterär text till textens författarinstant, och hur ska vi själva som läsare ställa oss till textens jag?⁶

I min egen litteratursyn befinner jag mig någonstans mitt emellan en syn på den litterära karaktären som ett å ena sidan retoriskt hantverk, å andra sidan en entitet med mänskliga dimensioner. ”Ceci n’est pas une pipe”, skrev René Magritte på sin tavla föreställande en pipa, och på samma sätt anser jag att en litterär karaktär aldrig kan likställas med en verklig individ. Att efterbilda och att vara är inte samma sak. Samtidigt utgår jag från premissen att en litterär karaktär bara blir meningsfull att diskutera om den tillskrivs mänskliga attribut. Vi kan hänvisa till det Magritte avbildar på sin tavla som en pipa trots att den egentligen bara avbildar, och inte är, en pipa.

Sedan romantiken har man tenderat att se på det uttryckande jaget (som här ska uppfattas som ett uttryck för författaren) som ett av de drag som utmärker och definierar lyriken.⁷

⁴ Lars Gustafsson, *Le poète masqué et démasqué. Étude sur la mise en valeur du poète sincère dans la poétique du classicisme et du préromantisme* (Uppsala, 1968), s. 34f. och Lars Gustafsson ”Imitation och äkthet. En linje i 1700-talets diskussion om mimesisprincipen” i *Samlaren. Tidskrift för litteraturhistorisk forskning* (Stockholm, 1959), s. 50f.

⁵ Gustafsson, L., (1968), *ibid.* och Gustafsson, L., (1959), s. 49.

⁶ För en diskussion om denna tematik se: Arne Mellberg, *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen* (Stockholm, 2008). Mellberg koncentrerar sig dock främst på det självbiografiska skrivandet vilket gör att hans monografi faller utanför min undersökning.

⁷ Se t.ex. Tiina Lehtikoinen i ”Runo puheena ja runon puhujat. ’En jaksa nauramatta katsoa sinua’” ur *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*, red. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina

Centrallyrik är ett begrepp som används för dikter som ger ett koncentrerat och personligt uttryck för en diktares tanke och känsla.⁸ Idag har vi lämnat uppfattningen om diktens jag som ett uttryck för författaren bakom oss, och istället nått en position där vi i princip aldrig läser diktens uttryckande jag som synonymt med författaren. Begreppet *lyriskt jag* har i många fall fått ersätta ordet författare, på samma sätt som narratologerna talar om den *implicita författaren* istället för om författaren.⁹ I dagens diskussion, där jaget aldrig är jag, skulle man kunna kalla alla dikter rolldikter eftersom jaget som talar i dikten alltid i någon mån kan uppfattas som fikcionaliserat.¹⁰

Vad vi vinner på ett dylikt förhållningssätt har jag dock svårt att se. Även om alla sidor av en författare inte kan komma till uttryck i ett litterärt verk, anser jag ändå att det går att tala om en författarinstant, och att jaget i texten kan ha, fler eller färre, drag gemensamma med denna. Jämförs jag-tilltalet i en centrallyrisk dikt med det i en rolldikt, synliggörs det problematiska med att kalla alla dikter rolldikter. I rolldikten ställs vi inför ett jag som utmanar vårt sätt att se på jaget i en dikt. Jaget är någon annan än författaren, ett fiktivt jag, som dock tilltalar oss från den position vi sedan romantiken fått vänja oss vid att tillhör författaren. I en rolldikt står det fiktiva jaget i (varierande grader av) opposition till författarinstanten. Detta motsatsförhållande spelar författaren till en rolldikt med, och motsatsförhållandet blir i sig själv betydelsebärande.

Rolldiktens fiktiva jag ska heller inte sammanblandas med det lyriska jag som ofta förekommer i moderna lyrikdiskussioner. Det lyriska jaget kan snarare kopplas samman med det retoriska jaget (se nästa avsnitt), men brukar tillskrivas en lite bredare betydelse. Med lyriskt jag förstår man den position från vilken tankarna i dikten framförs, men det kan ta sig olika uttryck och former. Det lyriska jaget kan till exempel ta formen av ett du som tilltalas, eller framträda som en rollfigur.¹¹ Det lyriska jaget kan således också användas som ett samlingsnamn för det jag själv väljer att dela upp i mimetiskt och retoriskt jag.¹²

Lummaa (Tammerfors, 2010), s. 214.

⁸ Se t.ex. *Gyldendals Litteraturreksikon* (Köpenhamn, 1974), uppslagsord "centrallyrik", s.155.

⁹ Jan Holmgaards syn på jaget i en dikt som icke-autentiskt anknyter till detta. Se: Jan Holmgaard, *Jaget i texten* (Stockholm, 1998), s. 17ff.

¹⁰ Se Jonathan Culler, *Theory of the Lyric* (London, 2015), s. 2.

¹¹ Se: Vesa Haapala, *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa* (Helsingfors, 2005), s. 452, not 13, Holger Lillqvist, *Avgrund och paradiset. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran* (Helsingfors, 2001), s. 153ff. och Morten Nøjgaard, *Litteraturens univers. Indføring i tekstanalyse* (Odense, 1979), s. 119.

¹² Se t.ex. Tuula Hökkä, "Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? I: *Subjekt. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta* (Pieksämäki, 1995).

En av rolldiktens viktigaste funktioner är att den med hjälp av det spänningsförhållande som skapas mellan diktens fiktiva jag och diktens författarinstant, kan ifrågasätta jagröstens trovärdighet, vilket i förlängningen gör den till ett verktyg för att sätta till exempel invanda samhällsstrukturer under debatt. Även inom den nordiska, akademiska lyrikdiskussionen finns det idag en tendens att behandla alla diktjag, oberoende av diktgenre, som fiktiva romanfigurer. Läsarens uppgift är med denna utgångspunkt att rekonstruera den situation diktjaget befinner sig i, samt de motiv som kan antas motivera diktjaget. Risker med detta tillvägagångssätt är dock, som Jonathan Culler påpekar, att mycket av det som gör lyriken unik och skiljer den från prosan (såsom rytm, komposition och intertextuella referenser) går läsaren obemärkt förbi.¹³

Rolldiktens jag-problematik

Syftet med denna avhandling är att undersöka rolldiktens jag. Min utgångspunkt är att rolldiktens jag består av två nivåer, en mimetisk och en retorisk. Förenklat kan dessa nivåer även beskrivas som diktens explicita och implicita budskap. Jag intresserar mig för det mimetiska jag som explicit möter läsaren i en rolldikt, och frågar mig hur detta jag står i förhållande till diktens implicita och egentliga budskap som representeras av diktens retoriska jag. Motsättningen eller diskrepansen mellan en dikts explicita och implicita budskap blir särskilt tydlig i en rolldikt på grund av den fiktiva rollfigur som i en rolldikt uttalar sig i författarens ställe. Det kan hävdas att det inbyggt i rolldikten finns en lek med det talande jagets positionering.

På ett konkret plan undersöker jag hur en rolldikt är komponerad, vilka grundprinciper som kan anas bakom formen, och vilka medel som används för att skapa en trovärdig rollfigur. På ett mer abstrakt plan undersöker jag vad som händer med en dikt då den författas som en rolldikt. Vilka möjligheter skapar det för författaren och på vilket sätt påverkas läsoplevelsen? Vilka är i förlängningen rolldiktens funktioner?

Undersökningen genomförs genom att jag gör nedslag i ett antal olika rolldikter och analyserar de diktjag som möter läsaren i dessa dikter. Materialet för undersökningen är svenskspråkiga rolldikter inom tidsspannet 1760-1840. Tidsspannet motiveras av flera olika faktorer. På ett tematiskt plan innebär tidsspannet att undersökningen tar avstamp i ett tidevarv då man på olika sätt roas av och spelar med rolltagande: maskeraderna är ett populärt nöje bland de övre samhällsklasserna, de pastorala nöjena lever kvar, och

¹³ Jonathan Culler, s. 2.

teaterlivet blomstrar.¹⁴ Detta kontrasteras sedan när romantiken slår igenom med en tidsålder då man tvärtom anser att det finns ett sant jag, och där man försöker tänja på det egna jagets gränser istället för att låta det spela olika roller. På ett teoretiskt plan är det också under denna tidsperiod en akademisk diskussion om diktare och rolltagande förs. På ett praktiskt plan erbjuder det valda tidsspännat ett stort och diversifierat antal rolldikter.

Som teoretisk bas för min undersökning av rolldiktens jag fungerar både begreppsparat *mimetiskt jag*–*retoriskt jag*, och den romerska retorikens karaktärisering. Grundprinciperna för rolldikten hämtar jag från den klassiska retoriken och framförallt tankemönstret *sermocinatio*. Jag hävdar att det är där rolldikten har sina rötter. Karaktäriseringens principer använder jag både för att bestämma huruvida en dikt ska klassas som en rolldikt, och för att studera hur de diktare jag studerar går till väga när de skapar sina fiktiva, mimetiska jag. I övrigt skall den föreliggande avhandlingen dock inte förstås som en retorisk undersökning, utan jag bygger vidare på den grund retoriken ger och diskuterar jag-problematiken i rolldikter med utgångspunkt i en diskussion om diktens mimetiska och retoriska jag. Begreppsparat *mimetiskt jag* – *retoriskt jag* gör det möjligt för mig att diskutera det spänningsförhållande jag uppfattar som karakteristiskt för rolldikten. Begreppsparat både synliggör rolldiktens komposition och gör det möjligt för mig att kommentera dess mer abstrakta aspekter.

Mimetiska och retoriska jag

I en rolldikt ställs vi inför minst två, ofta konkurrerande, röster, och det är detta som ger diktformen dess särprägel. För att komma åt rolldiktens dubbla betydelsenivåer använder jag begreppsparat *mimetiskt jag* – *retoriskt jag* som har använts i Edith Södergranforskningen av bland andra Johan Hedberg och Vesa Haapala. De i sin tur bygger vidare på tankar som Gerald L. Bruns för fram i verket *Modern Poetry and the Idea of Language*. Bruns talar om ”the illusion of a presence behind or beneath the words, whose voice provides the rhythm of their organization”¹⁵ och vidare: ”[t]he poem must be understood both as structure and as event”, samt ”[t]he poem is both object and utterance”.¹⁶ Denna tudelning av det ”jag” som framträder i en dikt har således föranlett å ena sidan det reto-

¹⁴ Se Johanna Ilmakunnas, *Ett ståndsmissigt liv. Familjen von Fersens livsstil på 1700-talet* (Helsingfors & Stockholm, 2012), s. 172-177, 188.

¹⁵ Gerald L. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Historical Study*. (New Haven & London, 1974), s. 109.

¹⁶ *Ibid.* s. 262.

riska jaget, å andra sidan det mimetiska jaget. För att följa Bruns tudelning, är det subjekt som realiserar en dikts performativa funktion, det vill säga dess karaktär av handling och tilltal, det som Hedberg kallar det retoriska subjektet. Den andra aspekten, det vill säga dikten som objekt och struktur, ”diktens upplevande eller psykologiska jag”, kallar Hedberg det mimetiska jaget.¹⁷

Det mimetiska jaget är diktens upplevande jag som lever i den fiktiva världen och som subjekt tar ställning till andra personer och företeelser, och som själv också deltar i den fiktiva världens händelser. Skillnaden mellan det retoriska jaget (som Hedberg kallar det retoriska subjektet) och det mimetiska jaget är att det retoriska jaget inte kan placeras direkt i diktens värld och att det inte går att peka på det på samma sätt som det till exempel pronominellt går att peka på det mimetiska jaget.

Ifråga om förståelsen av det retoriska jaget följer jag Haapala.¹⁸ Med retoriskt jag förstår jag således den eller det som står bakom eller mellan orden, och vidare som den enhet som styr ordens rytm och sammanhang, men centralt i min användning av begreppet är också att det retoriska jaget står för de normer och värderingar dikten ytterst uttrycker. Ibland måste läsaren gå utanför den enskilda dikten och analysera de normer och värderingar diktsamlingen som helhet kommunicerar, för att komma åt det retoriska jaget. Min egen användning av retoriskt jag kommer mycket nära narratologernas användning av begreppet *implicit författare*.¹⁹

Begreppet *mimetiskt jag* är något mer problematiskt. Begreppet verkar vara myntat av Johan Hedberg, som dock inte ger någon annan förklaring till dess ursprung än en hänvisning till diktens ovan anförda tudelning i iscensättning och skapande enligt Bruns. Själv använder jag begreppet *mimetiskt jag* för att beskriva det fiktiva jag som lever inne i diktens verklighet och som också tar ställning till personer och händelser i den fiktiva världen.²⁰ Att jaget är fiktivt antyder att det är fråga om något icke reellt, en konstruktion. Att det samtidigt är ett ”jag” indikerar däremot att det ger illusionen av ett verkligt, upplevande medvetande.

¹⁷ Johan Hedberg, *Eros skapar världen ny. Apokalyps och pånyttfödelse i Edith Södergrans lyrik* (Göteborg, 1991) s. 17, 56f.

¹⁸ Haapala (2005), s. 79ff.

¹⁹ Anledningen till att jag ändå väljer att tala om ett retoriskt jag och inte om den implicita författaren, har att göra med rolldiktens genretillhörighet, att det trots allt i första hand är en lyrisk och inte episk genre. Eftersom begreppsparet mimetiskt jag – retoriskt jag används inom lyrikforskningen är det mer naturligt för mig att använda det än att låna begrepp ur narratologin.

²⁰ Hedberg förklarar också det mimetiska jaget som ett fiktivt jag. Se Hedberg, s. 56.

Tiina Lehtikoinen identifierar i artikeln ”Runo puheena ja runon puhujat” [”Dikten som tal och diktens talare”] inte bara två, utan tre betydelsenivåer i en dikt. Hon talar visserligen också om det mimetiska och det retoriska jaget, men hon delar upp det mimetiska jaget i två betydelsenivåer. Utan att det sägs rent ut verkar Lehtikoinens identifikation av tre betydelsenivåer i en dikt bygga på John Langshaw Austins talaktsteori från 1950-talet. Enligt Austin går det att i varje uttalande urskilja tre nivåer, den lokutiva akten (vad man säger), den illokutiva akten (vad man menar med det man säger) och den perlokutiva akten (vad man uppnår med det man säger). Den illokutiva aktens tonfall framgår inte om endast den skriftliga produkten av ett uttalande undersöks.²¹ Lehtikoinen särskiljer således en lokutiv och en illokutiv nivå hos det mimetiska jaget. Själv ser jag ingen anledning till att göra en dylik tredelning av betydelsenivåerna i en rolldikt, utan anser det räcka att tala om det mimetiska jaget och det retoriska jaget. I min förståelse av det mimetiska jaget ingår dock, för att låna Austin, både den lokutiva och den illokutiva akten.

I vissa dikter sammanfaller det retoriska jaget och det mimetiska jaget till vad Hedberg kallar diktjag, och i dessa fall tjänar det ingenting till att försöka särskilja jagets två aspekter.²² I rolldikter är den här tudelningen dock ytterst central. Jag gör med andra ord en åtskillnad mellan rolldikter och *masklyrik*.

Med masklyrik förstås dikter där författaren så att säga gömmer sig bakom en mask som han eller hon sedan talar genom. Skillnaden mellan en rolldikt och en maskdikt är att det mimetiska jaget i en rolldikt är en fiktiv person som uttrycker åsikter som avviker från det retoriska jagets, medan det mimetiska jaget i en maskdikt snarast kan uppfattas som en förlängning eller expansion av det retoriska jaget. Det mimetiska och det retoriska jaget i en maskdikt kan med Hedbergs begrepp sammantaget kallas diktjag. Erik Gustaf Geijers dikt ”Vallgossens visa” får här tjäna som exempel.

Vallgossens visa

På berget jag sitter, runt om mig allt tiger,
i kvällen jag sjunger för mig själv.
Skyhög furen över mig stiger,
i djupet fradgas den stilla älv.
Och högt är berget och tyst är skogen,
enslig är kvällen,
ensam är jag

Titeln ”Vallgossens visa” antyder att det mimetiska jag som talar i dikten ska uppfattas som en rollfigur, det vill säga som ett jag som är någon annan än författaren på den

²¹ Se Auli Viikari, ”Lyriikan runousoppia” i *Runousopin perusteet*, Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari (Helsingfors, 2005), s. 95, där hon presenterar Austins teori.

²² Hedberg, s. 17, 56f.

retoriska nivån. Samtidigt är det efter titeln ingenting i dikten som ger oss anledning att separera den mimetiska nivån från den retoriska, utan dessa verkar sammanfalla till ett och samma jag. Fokus i "Vallgossens visa" ligger på den känsla jaget erfar där han sitter ensam på ett berg, inte på jaget som karaktär.

Ifråga om hur dylika dikter ska klassificeras i förhållande till rolldikter går åsikterna isär. Kurt Forstreuter skiljer till exempel inte mellan "Rollenlyrik" (rollyrik) och "Maskenlyrik" (masklyrik), utan indelar istället rolldikterna i subjektiva och objektiva. Både i subjektiva och i objektiva rolldikter talar poeten genom en främmande mun. Skillnaden är att i det första fallet utgår poeten från sig själv och ger sig själv ett främmande liv, medan han i det senare fallet inte är närvarande. I det första fallet behärskar diktaren sin skapelse, i det senare fallet behärskar skapelsen poeten. I den subjektiva rolldikten är rollfiguren endast en mask som poeten gömmer sig bakom. Den objektiva rolldikten däremot kan visserligen uttrycka ett ideal som poeten har, men är inte en idealiserad bild av poeten själv.²³ Forstreuters subjektiva rolldikter motsvaras således i min indelning av maskdikter och hans objektiva rolldikter av rolldikter.

Robert Langbaum väljer att åtskilja den dramatiska monologen, som är den svenska rolldiktens anglo-saxiska motsvarighet, från vad han benämner en "soliloquy", det vill säga ett slags inre monolog. Enligt Langbaum försöker en inre monolog uttrycka en sanning och för att göra detta letar den efter rätt ord, formuleringar och perspektiv. En dramatisk monolog börjar istället alltid ur ett visst perspektiv och försöker aldrig uttrycka någon universal sanning eller imponera på någon.

I en inre monolog är vidare betydelsen det som uttrycks, vilket alltså är det diktjaget har kommit fram till. En dramatisk monologs betydelse stämmer däremot inte överens med det diktjaget säger. Vi ser förutom talarens perspektiv även de begränsningar och förvrängningar detta perspektiv har. Detta resulterar i att vi förstår inte nödvändigtvis mer, men något annat än det diktjaget själv förstår.²⁴ Detta betyder inte att en dramatisk monolog inte kommunicerar med sin läsare. Visserligen talar diktjaget i en dramatisk monolog, enligt Langbaum, inte till en publik, utan försöker endast påverka sin egen

²³ Även Tuula Hökkä verkar inkludera masklyrik i sin rolldiktsdefinition. Hon skriver att i rolldikten tar en författare till sig en historisk person eller situation och gör med hjälp av den sin egen situation eller känsla mer allmängiltig. Hon beskriver rolldikten som en dikt där ställningstagandena kraftigt varierar med de olika masker författaren iklär sig. I sina exempel hänvisar hon till Ezra Pound och Thomas Eliot. Hökkä, s. 111, 115.

²⁴ Robert Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (New York, 1957), s. 146. Detta bygger på att Langbaum, liksom många andra uttolkare av den dramatiska monologen, anser att vi anar oss till diktjagets verkliga karaktär indirekt, genom det hen avslöjar om sig själv i dikten. Langbaum s. 84f.

omgivning. Dock är enligt Langbaum denna förankring i den egna omgivningen en del av det den dramatiska monologen kommunicerar.²⁵

En modell för hur man ska kunna avgöra om en dikt är en rolldikt eller representerar masklyrik erbjuds av Ralph Rader. I den inflytelserika artikeln ”The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms” förklarar Rader skillnaden mellan en dramatisk monolog och det han kallar ”dramatic lyrics” (vilket kan ses som en omskrivning av masklyrik), med hjälp av en filmliknelse. Skillnaden mellan dessa två dikttyper är enligt Rader att om man sitter i biomörkret och först ser en dramatisk monolog och sedan en dramatic lyric spelas upp för sig,²⁶ kommer man i det första fallet att se den som talar som en skådespelare i en film som gestikulerar och uttalar orden som yttras i dikten, medan man i det senare fallet kommer att få följa kameran som man uppfattar att ser det som huvudpersonen ser, alltmedan texten uttalas som tillhörande det medvetande vars ögonrörelser man får följa på filmduken.²⁷

Förutom Raders modell, följer jag själv Katja Seutu i min åtskillnad mellan rolldiktning och masklyrik. Seutu definierar rolldikten med utgångspunkt i det mimetiska jaget (som hon kallar diktens talare). I en rolldikt är det centralt att det är det mimetiska jaget som står i fokus och Seutu anser att då den verklighet jaget befinner sig i blir viktigare än jaget självt, jaget som person, har vi inte längre att göra med en rolldikt.²⁸ Enligt samma princip väljer jag även att klassificera ”Vallgossens visa” som masklyrik, inte rolldikt. Fokus i dikten ligger på miljön som omger jaget och på den känsla jaget erfar – inte på jaget som karaktär.

Sermocinatio och besläktade retoriska tankemönster

Grundprinciperna för rolldikten står enligt mig alltså att finna i den klassiska retoriken. I min egen användning av de olika retoriska begreppen för karaktärisering följer jag det romerska mönstret och ser således *ethopoeia* (karaktäriseringen) som huvudkategori och *sermocinatio* (det fiktiva talet) och *prosopopoeia* (personifikation) som underkategorier. Sermokinationen, det fiktiva talet, är det jag ser som förebilden till rolldikten,

²⁵ Ibid., s. 155.

²⁶ Rader tar exemplen ”My Last Duchess” av Robert Browning och ”Dover Beach” av Matthew Arnold.

²⁷ Ralph Rader, ”The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms” ur *Critical Inquiry*, Vol. 3, No.1 (The University of Chicago Press, Autumn 1976), s. 134.

²⁸ Katja Seutu, *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pyökkösen teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa* (Tammerfors, 2009), s. 26.

men gränserna till prosopopoeia och ethopoeia är ofta flytande.²⁹ Begreppsanvändningen kring karaktärisering varierar också en del, och grekiska och romerska retoriker använder dessutom olika begrepp för att beskriva samma fenomen.

Som ett exempel på ethopoeia³⁰, karaktärisering, citeras ett utdrag ur Ovidius' verk *Heroides*, anmärkningsvärt nog i svensk översättning (1778) av en av den gustavianska epokens främsta rolldiktare, Anna Maria Lenngren.³¹

DIDO TILL ENEAS

SOM Svanen klaga plär, då han vid stranden hvilar,
Och, under sorgsen sång, til sin förvandling ilar;
Så äfven nu mitt bröst det sista utbrott gör:
Jag yppa vil mitt qual; jag klagar och jag dör.
Du grymme, som dig djerft utaf ditt brott förnöjer!
Jag ej at röra dig min ömma klagan höjer,
Men sen jag redan sjelf förlorad är förut,
Jag äfven några ord förlora må till slut.
Du reser.... ingen ting ditt upsåt kan förstöra,
Ej DIDOS qual förmåar, at dig till ömkan röra;
Och under samma vind, som nu din kosa styr,
Ditt löfte på en gång med dina segel flyr.³²

Lenngren ger följande bakgrund till monologen: Dido är prinsessa av Tyrus och gift med Sychaeus, en av Hercules' präster. Didos bror som törstar efter Sychaeus' rikedomar låter dock mörda Sychaeus och Dido blir tvungen att fly från sitt hemland undan sin bror. Med sig har Dido stora rikedomar som hon använder för att köpa land i Libyen och anlägga staden Karthago. En storm för Aeneas, som kommer från den förstörda staden Troja, till Karthago. Dido förälskar sig i Aeneas och erbjuder honom sin spira. Aeneas reser dock vidare mot Italien och lämnar Dido efter sig. Aeneas' avfärd är anledningen till Didos klagan och slutar med att Dido tar sitt liv.³³

²⁹ Rudolf Rydstedt använder i sin bok *Retorik* (Lund, 1993) den försvenskade termen "sermokination" som jag också tar mig friheten att använda.

³⁰ Enligt Anders Eriksson; se: *Retoriska övningar. Afthonios' progymnasmata*, utg. Anders Eriksson (Nora, 2002), s. 171.

³¹ Förutom en anonym översättare på 1500-talet, är Anna Maria Lenngren (då Malmstedt) såvitt jag känner till den enda som har översatt Ovidius *Heroides* till svenska. Jag anser detta vara anmärkningsvärt med tanke på den koppling mellan rolldikten och retoriken som jag hävdar finns. Se den svenska *Libris* databasen: <http://libris.kb.se/hitlist?q=heroides&p=1&r=;spr:swe&f=simp&g=&m=10&d=libris&s=r&t=v>

³² Anna Maria Lenngren, *Samlade skrifter*, del I, utgivna av Theodor Hjelmqvist och Karl Warburg (Stockholm, 1917), s. 107.

³³ *Ibid.*, s. 105.

Utmärkande för dikten är att Ovidius låter Dido tala i första person: detta är alltså inte en berättelse *om* Dido, utan en historia berättad *av* Dido. Samtidigt blir det dock också en berättelse *om* Dido, eftersom Dido avslöjar saker om sig själv – både direkt och indirekt – alltmedan hon talar. Karaktäriseringen av Dido sker således indirekt.

Till de äldsta, bevarade handböckerna i retorik hör *Ad Herennium* och Quintilianus *Institutio Oratoria*. Quintilianus ser karaktäriseringen (personifieringen) som en utmanande uppgift, eftersom det är något talaren måste arbeta med utöver det vanliga arbetet med ett tal. Han påpekar vikten av att talet anpassas efter personen som karaktäriseras så att det speglar den karaktäriserades ställning och personlighet. Poängen med en karaktärisering är att ge en korrekt bild av den personifierade och dennes åsikter – inte för författaren att framföra en personlig åsikt. Karaktäriseringen handlar om att ge röst åt någon som inte själv har förmågan att uttrycka sig på ett övertygande sätt.³⁴

Enligt *Ad Herennium*³⁵ innebär sermocination att ”man lägger orden i någon annans mun och samtidigt avpassar dem efter vederbörandes ställning”³⁶ eller som formuleringen lyder lite senare i samma kapitel: ”Sermocinatio innebär att ett tal läggs i munnen på någon viss person och väljs så att det visar dennes karaktär”.³⁷ Som en variant till sermocinationen presenteras prosopopeia som anges vara ”då någon icke närvarande person framställs som närvarande, eller då man låter ett stumt eller formlöst föremål tala, varvid man ger den en form, ett språk och ett sätt att uppträda som är anpassade efter dess anseende”.³⁸

Nyckelbegreppen *ethopoeia*, *sermocinatio* och *prosopopeia* används alltså på lite olika sätt och står framförallt i olika förhållande till varandra. En förklaring till det är skillnaden mellan grekiskan och latinet. Karaktärisering, eller efterbildning av en bestämd persons karaktär, heter på grekiska *ethopoiia*, medan det på latin heter *ethopoeia* eller *sermocinatio*.³⁹

³⁴ Quintilianus, *Institutio Oratoria*, bok III, kapitel 8 (49-50).

³⁵ *Ad Herennium*, traditionellt tillskriven Cicero, är antagligen författad av en annan, för retorikhistorien okänd person, som var samtida med Cicero. Se: *Ad Herennium. De ratione dicendi ad C. Herennium*, översatt av Birger Bergh med förord av Kurt Johannesson (Åstorp, 2005), s. 8f. I *Ad Herennium* i kapitel IV:55 behandlas tre olika sätt att variera ett tal. Variation kan uppnås genom orden, framförandet och genom sättet man behandlar stoffet på. Sättet på vilket man behandlar stoffet innebär i sin tur att man komponerar talet som en *sermocinatio* eller på ett sätt som ska framkalla starka känslor hos åhörarna.

³⁶ *Ibid.*, IV:55 (3), s. 148.

³⁷ *Ibid.*, IV: 65, s. 158.

³⁸ *Ad Herennium*, IV: 66, s. 159.

³⁹ I *Ad Herennium* kallas, såsom konstaterats, karaktäristiken *ethopoeia* och det fiktiva talet *sermocinatio*. Hos Afthonios i *Progymnasmata*, skriven enligt den grekiska retoriska traditionen, förekommer *prosopoiia* (personifikation) åter som en beteckning på en underavdelning till karaktäriseringen, *ethopoiia*. Sedan antiken har utbildningen i skriftlig och muntlig framställning

Afthonios definierar ethopoeia som en efterbildning av en bestämd persons karaktär och delar in den i tre olika typer: återskapande, personifikation och karaktärisering. Återskapande utgår från en känd person, men som är död och således har slutat tala. I personifikationen är däremot allt uppdigt, både personen och dennes karaktär. Karaktäriseringen, i sin tur, beskriver en känd person och kompletterar med dennes karaktär. Enligt Afthonios ska karaktäriseringen utarbetas i en stil som är klar, koncis, färgstark och ledig, fri från alla omskrivningar och figurer.

Det grekiska ordet ethopoiia är sammansatt av ethos som betecknar en persons karaktär och trovärdighet i förhållande till åhörarna, samt en form av poiein, att göra eller skapa. Afthonios definierar ethopoiia som en efterbildning (mimesis) av en bestämd persons karaktär (ethos).

Viktigt att komma ihåg är den klassiska retorikens moraliska dimension som avspeglar sig även på karaktäriseringen. Tanken var att såväl talförfattare som åhörare skulle försöka ta efter den beskrivna, exemplariska personens karaktär och dygder. Den retoriska övning som var knuten till karaktäriseringen gick ut på att man aktivt skulle leva sig in i en annan persons sinnelag och försöka föreställa sig hur denne tänkte och uttryckte sig i en viss situation.⁴⁰

Det var eftersträvansvärt att i karaktäriseringen göra språket levande och röra åhörarnas känslor med avsikt att få dem att dela talarens känslor (det vill säga egentligen få dem att dela den karaktäriserade personens känslor). Relevant i samband med en karaktärisering var således inte enbart personen som karaktäriserades, utan även åhörarna. Vilka omständigheter omgav talet, hur gamla var åhörarna och var befann de sig? Vad gäller personen som karaktäriseras, skulle hans ålder, ställning i samhället, hemort, eventuell dialekt, och i vilken sinnesstämning hen kunde befinna sig om hen höll ett dylikt tal, beaktas.⁴¹

Ett annat långt senare verk än *Progymnasmata*, som haft stor betydelse för utbildningen i retorik i svenska skolor, är Gerhardus Johannes Vossius' *Elementa rhetorica*. *Elementa rhetorica* var den grundläggande läroboken i retorik i svenska skolor från mitten av 1600-talet ända till mitten på 1800-talet.⁴²

baserats på retoriska övningar med Afthonios som främsta företrädare. Man kan därför säga att Afthonios' har kommit att präglade hela den västerländska kulturen sedan antiken. Eriksson, *Afthonios' progymnasmata*, s. 13. Afthonios själv anses dock inte vara någon lysande retoriker och hans bidrag består till största delen av klarare definitioner och indelningar samt av det pedagogiska i att kombinera den teoretiska diskussionen med exempeltexter. *Ibid.*, s. 28

⁴⁰ *Ibid.*, s. 169.

⁴¹ *Ibid.*, s. 75, 169ff.

⁴² Se Stefan Rimm, *Vältalighet och mannafostran. Retorikutbildningen i svenska skolor och gymnasier*

I bok fyra, "Om elocutio", finns ett avsnitt som heter "Figurer som man använder då man vill förklara eller förstora något", och under detta avsnitt återfinns "sermocinatio" och "prosopopeia". Om sermocinatio står det att det är "då orden läggs i den persons mun som man talar om, och sådant finner man i överflöd hos historieskrivare och poeter". Under prosopopeia står det att det är "då man ger tingen röst och ord eller då man föreställer sig de döda talande, som om de vore i livet, eller de frånvarande, som om de vore närvarande".⁴³

Heinrich Lausberg (1960) definierar sermocinatio som "skapandet – som tjänar till att karaktärisera naturliga (historiska eller påhittade) personer – av uttalanden, konversationer och inre monologer eller outtalade mentala reflektioner över de berörda personerna." Om innehållet konstaterar han att det inte behöver vara historiskt sant: "Det ska bara vara sannolikt och framförallt stämma överens med karaktären hos den person som talar. Genom det fiktiva uttalandet formas personens karaktär poetiskt. Sermokinationen skapas av kraften av författarens fantasi."⁴⁴ Det som framhävs i definitionen (och i de tidigare definitioner jag gett) är att karaktären och karaktäriseringen hela tiden står i centrum – innehållet är av underordnad betydelse.

Kurt Johannesson skriver att sermocinatio (latin) är då man låter någon hålla ett fiktivt tal i ens ställe. Om det fingerade talet placeras i en historisk persons mun, kallas det däremot *ethopoeia* (grekiska). Prosopopeia definierar Johannesson som då till exempel dygder, idéer eller livlösa föremål håller tal motsvarande sermokinationen och ethopoeia.⁴⁵

Rudolf Rydstedt (1993) väljer att av de tre aktuella begreppen, sermokination, prosopopeia och ethopoeia, endast uppmärksamma sermokinationen. Istället ger han sermokinationen en ganska bred definition. I korthet definieras sermokinationen som ett "spelat byte av talare", till exempel: "Vi på Olympen har länge undrat hur ni har det nu för tiden", alltså att talaren utger sig för att vara en grekisk gud.⁴⁶ Rydstedt konstaterar att

1724-1807 (Uppsala, 2011), s. 110-119.

⁴³ Gerhardus Johannes Vossius, *Elementa rhetorica eller retorikens grunder*, översatt och utgiven av Stina Hansson (Göteborgs universitet, 2006), s. 3, 28, 31.

⁴⁴ § 820: "Die *sermocinatio* ist die der Charakterisierung natürlicher (historischer oder erfundener) Personen dienende Fingierung von Aussprüchen, Gesprächen und Selbstgesprächen oder unausgesprochenen gedanklichen Reflexionen der betreffenden Personen". § 821: "Inhaltlich braucht die *sermocinatio* nicht historisch wahr zu sein, sie muß nur ›wahrscheinlich‹ sein, d. h. insbesondere dem Charakter der sprechenden Person entsprechen. Der Charakter der Person wird durch den fingierten Ausspruch dichterisch gestaltet. [...] Die *sermocinatio* wird durch die Kraft der Phantasie des Autors erfunden". Heinrich Lausberg, *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (München, 1960), § 820 & § 821, s. 407f.

⁴⁵ Kurt Johannesson, *Retorik eller konsten att övertyga* (Stockholm, 1998), s. 177f.

⁴⁶ Rydstedt förklarar att det ofta kan räcka att övergå från indirekt anföring ("Då sa Pelle att jag

sermokinationen oftast utformas som en monolog, men menar att den också förekommer i samtalsform. Han ger en ståuppkomiker som återger en dialog som exempel på modern användning av sermokination.

Rydstedt skriver sedan ifråga om retoriska övningar att sermokinationen är ett anförande som läggs i munnen på en person för att karaktärisera denna. Han säger att denna person kan vara en unik individ, men att greppet ofta också används för att blåsa liv i typfigurer. Han väljer sedan att innefatta det som många kallar prosopopeia: att låta talet ge röst åt ett dött föremål eller en personifikation av ett abstrakt begrepp. För Rydstedt är således också Fru Lustas tal i Stjernhielms *Hercules* ett exempel på sermokination.⁴⁷

Sermokination handlar, som genomgången ovan visar, om att låtsas ge över ordet till någon annan, och att författa det fiktiva talet så att det indirekt säger något om den person man gett över ordet till. Framställningen skall vara övertygande på ett verklighetstroget eller sannolikt vis, men döljer samtidigt ett budskap. Genom sermokinationen vill talförfattaren säga något om den person hen låtsas ge över ordet till. Valet av person som får tala, och ämnet talförfattaren låter denna tala om, är av betydelse.

Det förefaller sannolikt att det är här rolldiktningen har sina rötter. Denna bakgrund innebär för rolldiktningens del att det alltid är den person som talar i dikten som står i centrum, och att det denna person säger även indirekt avslöjar något om dennes karaktär. Framställningen försöker alltid vara så verklighetstrogen som möjligt – vilket också är en förklaring till att rolldikter ibland felaktigt tolkats som uttryck för författarens eget jag. Samtidigt kan rolldikten även användas till att kommentera frågor som omfattar ämnen som ligger utanför den enskilda individen.

För rolldiktens del innebär dess bakgrund i den klassiska retoriken bland annat att karaktärsgestaltningen är central. Detta har betydelse både för min avgränsning av rolldikten, och för enskilda diktanalyser. Då verkligheten som omger diktens mimetiska jag blir viktigare än det mimetiska jaget självt, följer dikten inte längre grundprincipen för sermokinationen och jag väljer att inte klassa dylika dikter som rolldikter. Detta innebär även att analysen av en rolldikt alltid måste utgå från karaktären hos det mimetiska jag som talar i dikten. Läsaren kan inleda med att studera vilka karaktärsdrag det mimetiska jaget kan tillskrivas och utgående från den karaktär som framträder därefter analysera dikten. Vidare kan läsaren fråga sig vad författarinstansen vill säga med denna sin karaktärsbeskrivning.

inte var riktigt klok.") till direkt anföring ("Då sa Pelle: 'Du är inte riktigt klok!"), men säger att det även kan bli fråga om riktig härmning. Rydstedt, s. 308f.

⁴⁷ Ibid., s. 319.

Rolldiktens bakgrund i den klassiska retoriken avslöjar också att den har en tydlig kompositionsprincip. Kompositionen avslöjar att det utöver det mimetiska jag som talar i dikten gömmer sig ett retoriskt jag, en avsändarinstans, som gör sitt bästa för att inte synas bakom sin skapelse. Samtidigt erbjuder kompositionen ledtrådar till det retoriska jagets syfte med karaktäriseringen. Vem har det retoriska jaget valt att ge en röst? Vilka karaktärsdrag har det mimetiska jaget? Ställer sig det retoriska jaget bakom sin skapelse, eller är det av avvikande åsikt? Hur förhåller sig det mimetiska jaget till en bredare historisk, kulturell och samhällelig kontext?

Karaktäriseringen utgör enligt Quintilianus en extra utmaning för talförfattaren, som inte bara ska författa ett bra tal, utan även anpassa det till karaktäriseringens principer. På samma sätt kan man se rolldikten som en utmaning för författaren. Inte bara ska hen författa en övertygande monolog, utan hen ska även skapa en övertygande karaktär som uttalar denna monolog. Sina egna åsikter ska författaren gömma, men ändå indirekt antyda.

Varför då bemöda sig om att skriva rolldikter, vilka funktioner kan rolldikten tänkas uppfylla? Som Afthonios konstaterar gick karaktäriseringen ut på att man aktivt skulle leva sig in i en annan persons karaktär och dygder och försöka föreställa sig hur denna tänker och uttrycker sig i en viss situation. Även om Afthonios snarast har den moraliska aspekten i åtanke, kan man översatt till rolldikten även säga att den tillåter författaren att utforska olika personligheter. Dessutom gör rolldikten det möjligt för författaren att presentera åsikter som hen inte nödvändigtvis står för själv. Genom rolldikten kan författaren även lyfta fram en viss personlighetstyp, ibland i förlängningen som representant för ett samhällsfenomen, till allmänt beskådande. Jag-tilltalet engagerar läsarna eller åhörarna, men författaren kan själv inta en tillbakadragen plats och i någon mån gömma sig bakom anonymitetens mantel.

Rolldiktens komposition kan även uppfattas som en intellektuell utmaning, eller ett intellektuellt spel för författaren eftersom den, som Quintilianus påpekar, innehåller dubbla utmaningar: talet och karaktäriseringen, eller översatt till rolldikten: monologen och karaktäriseringen. Detta har betydelse också för uttolkarens sätt att förhålla sig till rolldikten. Med dess bakgrund i sermokinationen är det meningsfullt att analysera kompositionen, och kompositionen kan även själv vara betydelsebärande. Uttolkaren inbjuds att själv ta del i den utmaning kompositionen utgör, att spåra diktens budskap tillbaka till författarinstansen, och i denna aktiverande utmaning ligger ytterligare ett av rolldiktens särdrag och en av dess funktioner. Rolldikten kräver en aktiv tolkningsinsats av sin läsare.

Tidigare forskning

Den tidigare forskningen kring den svenskspråkiga rolldikten är knapphändig. I *Svenskt litteraturllexikon* (1970) definieras rolldikten som en: ”beteckning för en diktart, där en bestämd figur i jagform beskriver sin egen situation och uttrycker sina egna tankar och känslor. En r. är inte alltid att betrakta som ett uttryck för diktaren själv”.⁴⁸ Problematiskt med denna definition är, förutom att ”en bestämd figur i jagform” kan tyckas vagt, att den verkar inkludera dikter där författaren själv uttrycker sina tankar och känslor. Utifrån denna definition är det svårt att särskilja rolldikten från den centrallyriska dikttraditionen. Samma problem finns i Germund Michaneks *Litterär uppslagsbok* (1996). Enligt Michanek beskriver i rolldikten en person ”i jagform sin egen situation och uttrycker egna tankar och känslor. Men rolldikten är inte alltid självbiografisk. I svensk lyrik kan nämnas Bellmans Annika, Geijers Den lilla kolargossen, Gullbergs Den tänkande lantbrevbäraren och Eklöfs Almqvist”.⁴⁹ Hur rolldikten de gånger den är självbiografisk skall skiljas åt från andra dikter i första person framgår inte av Michaneks definition.

Staffan Bergsten och Lars Elleström kallar i *Litteraturhistoriens grundbegrepp* (2004) rolldikten för en roll- eller porträttdikt och säger att den framställer en historisk person som verkligen har existerat, eller en fiktiv person. Framställningen sker gärna genom att den framställda personen själv för ordet och på så vis indirekt presenterar sig själv.⁵⁰ Bergsten och Elleström inkluderar således både dikter där en person beskrivs indirekt och där hon beskrivs direkt i sin rolldiktsdefinition.

Även om Bergsten och Elleström tar fasta på för rolldikten centrala element – som att något uttrycks indirekt, och att dikten kretsar kring en karaktärsgestaltning – anser jag det är missvisande att behandla rolldikten och porträttdikten som i grunden samma diktform. Jaget som talar i en rolldikt ger dikten en dimension och en spänning som skiljer den från porträttdikten. I en rolldikt karaktäriserar jaget som talar indirekt sig själv, medan den avbildade i en porträttdikt beskrivs av någon annan. Porträttdiktens koppling till ekfrasen och bildkonsten⁵¹ gör att den som avbildas i porträttdikten får en passiv roll, medan jaget som indirekt beskrivs i en rolldikt, genom att jaget som karaktäriseras själv talar, är aktivt.

⁴⁸ *Svenskt litteraturllexikon* (Lund, 1970), uppslagsord ”rolldikt”.

⁴⁹ Michanek, Germund, *Litterär uppslagsbok* (Stockholm, 1996), s. 177, uppslagsord ”rolldikt”.

⁵⁰ Staffan Bergsten & Lars Elleström, *Litteraturens grundbegrepp* (Studentlitteratur, 2004), s. 165f.

⁵¹ *Ekfras* betecknar ett skrivet verk som beskriver ett annat konstverk, vanligen ett bildkonstverk. Se t.ex. Hans Lund, ”Porträttdikt och porträttkonst. Kellgrens poetiska hyllning till Sergel och Gustav III” i *Ljuva möten och ömma samtal. Om kärlek och vänskap på 1700-talet* (Stockholm, 1999), s. 239-257.

Den enda forskare som närmare söker utreda den svenskspråkiga rolldikten är Gudmar Hasselberg.⁵² I avhandlingen *Realistisk lyrik. Studier i svensk versdiktning från Bellman till Talis Qualis* följer Hasselberg två diktgenrers utveckling. Dessa genrer är vad Hasselberg kallar ”den borgerliga genrebilden och typdikten med rötter i 1700-talssatiren” och ”den genreartade vislyriken i jag-form, rollyriken, ursprungligen en skapelse av förromantikens strävan efter en naiv, känslöbetnad diktning”.⁵³ Han definierar rolldikten⁵⁴ som ”ett slags typdikt där skalden låter en viss typ [...] i en monolog i visform ge en skildring av sitt liv”, och han hävdar även att genren har sitt ursprung i sällskapsskämt med dramatisk karaktär.⁵⁵ Själv ser jag rolldiktens rötter som mer komplexa och mångförgrenade än Hasselberg, och uppfattar vislyriken i jag-form som endast en av förgreningarna.

Hasselbergs fokus ligger på det litteraturhistoriska med särskilt fokus på verklighetsskildringen, och han analyserar inte rolldikten som genre i någon större utsträckning. Han konstaterar dock att man inom rolldiktningen hos förromantikerna kan se en utveckling mot konkretion och psykologisk realism, och ser sällsapsvisan som förlaga till den idylliska rolldikten.

Hasselberg hävdar även att rolldikten ofta används i socialt tendenssyfte och ser en koppling mellan dansk och tysk balladtradition och det han kallar den sentimentala rollyriken. Vissa rollfigurer, som den längtande unga flickan, är återkommande motiv, menar han. Under romantiken anser Hasselberg att man finner exempel på rolldikter som anknyter till den tidens nya filosofiska och politiska idéer och som skiljer sig från den idyllisk-sentimentala vislyrik som präglade andra halvan av 1700-talet.⁵⁶

Den svenskspråkiga litteraturvetenskapliga forskningen har således ännu inte försökt sig på en närmare undersökning eller definition av rolldikten. Talande för bristen på forskning

⁵² Vid Lunds universitet driver Daniel Möller även för närvarande ett forskningsprojekt som går under namnet ”Rolldiktens poetik och sammanhang: Olof von Dalins tillfällesdiktning”. Se t.ex. Daniel Möller, *Pekoralpastischen: en Dalinsk innovation. Om det avsiktliga pekoralet hos Olof von Dalin* (Stockholm, 2015) och Daniel Möller, ”Sjuttonhundratalshandskrifter i rörelse. Olof von Dalins diktmanuskript och deras publiceringssammanhang”, i: *Tidskrift för litteraturvetenskap* nr 3–4/2014, s. 69–81. Möller härleder Dalins rolldiktning till 1600- och 1700-talssynen på diktaren som likt skådespelaren skulle ha förmågan att leva sig in i olika roller och karaktärer. Även om rolltagandet och rolldiktningen enligt Möller således inte är något unikt för Dalin, anser han att Dalin ur rolldiktningen gör tekniska och nyskapande innovationer. Av dessa är pekoralpastischen enligt Möller den intressantaste.

⁵³ Gudmar Hasselberg, *Realistisk lyrik. Studier i svensk versdiktning från Bellman till Talis Qualis* (Lund, 1923), förordet.

⁵⁴ Hasselberg kallar rolldikten *rollpoem* eller *rollyrik*.

⁵⁵ Hasselberg, s. 10, 13.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 29f., 37, 45, 52.

kring genren är att Trond Haugen i sin avhandling om Bellman, *Forgjenglighetens poetikk. En studie i Carl Michael Bellmans Fredmans epistlar* (2004), hänvisar till den dramatiska monologen, och inte till rolldikten, då han analyserar Fredmans epistlar.⁵⁷

Två exempel som illustrerar den skiftande användningen av begreppet rolldikt är, å ena sidan Gunlög Kolbes läsning av Anna Maria Lenngrens dikt "Några ord till min k. dotter i fall jag hade någon" i artikeln "I och utanför den retoriska traditionen", å andra sidan Roland Lysells tolkning av Erik Johan Stagnelius pastoraler i monografen *Erik Johan Stagnelius*.

I analysen "I och utanför den retoriska traditionen. Några ord till min k. Dotter i fall jag hade någon" hänvisar Kolbe till sermokinationen och läser dikten som ett exempel på ett tal i den rådgivande genren. Sermokinationen definierar hon som att man låter en rollgestalt hålla ett fingerat tal. Kolbe framhäver att det är viktigt att man separerar rollmodern i dikten från författaren Lenngren, men likställer sedan i sin slutsats rollmoderns budskap med diktens budskap. Kolbe anser att Lenngrens åsikter i de frågor dikten adresserar, liksom hennes syfte med dikten, inte går att utläsa ur dikten. Enligt Kolbe handlar dikten om att rollmodern lär sin dotter ett dubbelt förhållningssätt till världen, en dubbelhet som enligt Kolbe krävs för att en kvinna ska överleva i ett mansdominerat samhälle.

Det som olyckligtvis fördunklar Kolbes analys är att hon anser att Lenngrens rolldikt handlar om ett rollspel samtidigt som hon tolkar hela dikten som en rolldikt. Enligt denna tolkning har Lenngren således skapat en rollfigur som i sin tur instruerar sin dotter i hur det är att spela en roll.⁵⁸ Eftersom dikten enligt Kolbe handlar om ett socialt rollspel, och hon är ovillig att ur dikten utläsa ett ställningstagande från författarens sida, förblir det lite oklart vad Kolbe egentligen menar med en rolldikt. Det kan även noteras att trots att Kolbe är beredd att analysera det sociala rollspel hon uppfattar att dikten handlar om, och ser en dubbelydighet i dikten, är hon inte villig att inkludera den dubbelydighet som skapas av författarinstansens närvaro i sin diskussion. Vad Lenngren vill säga med sin dikt framgår således inte av Kolbes analys.

Här menar jag att Kolbe har förbiset en del av syftet med sermokinationen, att personifieringen kan tolkas som att rollgestalten som tillåts tala samtidigt är den man talar *om*, och att det åtminstone alltid finns ett syfte bakom valet av rollgestalt. Sermokinationen hade dessutom ofta en moralisk dimension, rollgestalten som gavs röst var en hedervärd person vars dygder åhörarna skulle ta efter. Jag anser alltså att det är onödigt försiktigt att

⁵⁷ Se Trond Haugen, *Forgjenglighetens poetikk. En studie i Carl Michael Bellmans Fredmans epistlar* (Oslo, 2004), s. 66ff.

⁵⁸ Gunlög Kolbe, "I och utanför den retoriska traditionen" i: *Kläanningens veck. Feministiska diktanalyser*, utg. Eva Lilja (Göteborg, 1998).

som Kolbe helt exkludera författarinstanten ur analysen. I min tolkning har rolldikten alltid både en retorisk och en mimetisk nivå, och bägge två är nödvändiga för att det för rolldikten typiska spänningsförhållandet ska uppstå. Ifall man som Kolbe väljer att bortse från den retoriska nivån, har man enligt mig också raderat den faktor som gör rolldikten speciell, vilket i förlängningen också snedvrider tolkningen av dikten.

Roland Lysell anser att Stagnelius pastoraler blir ”intressanta i sin egenskap av rolldikter”. Han konstaterar att Stagnelius i sina pastoraler ofta uttrycker stämningar och åsikter som inte stämmer överens med dem man kan utläsa ur hans ”Moraliska, religieusa och patriotiska sånger” och att pastoralerens talande jag således inte ska förväxlas med skalden själv. Detta tillskriver Lysell i viss mån den pastorala genren, men han påpekar samtidigt att stilgreppet är intressant, och att man i de olika dikterna kan se hur diktarens sympatier växlar. Lysell kopplar även dessa pastoraler till Stagnelius’ senare dramatiska verk och kallar dem ”embryon till de utdragna konflikterna i dramatiken”. Han påpekar att där lyriken är monologisk, är dramatiken polyfon.⁵⁹

Någon definition av rolldikten erbjuder Lysell inte i samband med sina analyser. Ifråga om dikten ”Iris” konstaterar han endast att ”[d]ikten är förvisso en rolldikt: Iris är uppenbart en Naturens Prästinna djupt förälskad i herden Lycis”.⁶⁰

I Lysells analys av Stagnelius pastoraler, kan man se att han behandlar rolldikten på ett annat sätt än Kolbe. Lysell tar fasta på att Stagnelius i sina pastoraler presenterar stämningar och livshållningar han själv inte står för och som han sympatiserar med i olika grad. Ur rolldiktssynvinkel är Lysells analys dock inte uttömmande. Eftersom de dikter han analyserar även kan beskrivas som pastoraler blir det svårt att avgöra vilka funktioner han menar att ska tillskrivas pastoralen och vilka som ska tillskrivas rolldikten.

Kolbes och Lysells analyser demonstrerar några av de problem som är förknippade med användningen av begreppet rolldikt, och åskådliggör behovet av en mer djupgående analys av genren. Som det framgår av de korta presentationerna ovan, behandlar Kolbe och Lysell rolldikten olika. Kolbe vill exkludera författaren ur ekvationen, medan Lysell tvärtom fäster sig vid hur författaren förhåller sig till sina skapelser. Det är talande att både Kolbe och Lysell benämner de analyserade dikterna rolldikter trots att de uppenbarligen förstår begreppet på olika sätt.

Forskningslitteraturen kring den svenskspråkiga rolldikten är således begränsad. Inkluderas några av rolldiktens syskonarter i genomgången blir materialet däremot rikare.

⁵⁹ Roland Lysell, *Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia. Romantikens diktning II* (Stockholm/Stehag, 1993), s. 85f.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 71.

Inom den franska och anglosaxiska traditionen benämns rolldiktens närmaste motsvarighet ”monologue dramatique” respektive ”dramatic monologue”, medan man inom den tyska och finska traditionen använder begrepp motsvarande svenskans rolldikt, det vill säga ”Rollengedicht” respektive ”rooliruno”.

Av dessa ligger den franska litteraturtraditionens dramatiska monolog längst ifrån den svenska rolldikten, både tidsmässigt och ifråga om användningen. Ändå uppvisar den också likheter med den svenska rolldikten. Den franska ”monologue dramatique” används för att beteckna en medeltida, komisk teaterföreställning. Den räknas till en av fyra komiska dramagenrer under medeltiden, som förutom den dramatiska monologen är: *la sotie* (politisk komedi), *le sermon joyeux* (ungefär: parodipredikningen), och *la farce* (farsen).⁶¹

I den dramatiska monologen intas scenen av en ensam aktör som antingen talar helt i monologform, eller inflikar stickreplikor från ytterligare en andra eller en tredje person. Komiken skapas av det som sägs i kombination med gester, men även genom att skådespelaren kunde förstå rösterna då han gestaltade olika personer.⁶² Charles Mazouer hävdar också att komiken skapas redan i kontrasten mellan önskedröm och verklighet (”le rêve et le réel”), det vill säga kontrasten mellan det huvudpersonen i dramat säger och det publiken ser.⁶³

Den tyska rolldikten, ”Rollengedicht”, nämns även den i samband med en medeltida diktradition, ”Minnelyrik”, men brukar framförallt diskuteras i samband med den tyska romantiken och bland annat Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) och Heinrich Heine (1797–1856).

⁶¹ Av dessa komiska dramagenrer anknyter den dramatiska monologen snarast till parodipredikningen, men är frigjord från de formella band som begränsade parodipredikningen som ju helt enkelt var en parodi på en predikan.

⁶² *Dictionnaire des littératures de langue française*, red. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty & Alain Rey (Paris, 1994), uppslagsord ”monologue dramatique”.

⁶³ Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge* (Paris, 1998), s. 361. Vanligen gestaltades typfigurer. Typiska och ofta förekommande figurer var charlatanen, skrytsamma typer, förälskade, soldater, försäljare som bjöd ut sina varor, jonglörer som skröt om sina färdigheter, och tjänstefolk som erbjöd sina tjänster. Den franska dramatiska monologen var ofta kort och fungerade vanligen som mellanspel eller pausunderhållning vid längre, seriösa föreställningar eller tillställningar både av kyrklig och profan karaktär. Den utvecklades på 1400-talet, men det går att finna exempel redan från 1200-talet. Den mest kända dramatiska monologen är *le Franc Archer de Bagnolet* (1468), som bygger på ”miles gloriosus”-temat (romersk komedi). Bagnolets monolog riktar sig till två stumma åhörare: en fågelskrämma och publiken. Överlag är publiken viktig i de dramatiska monologerna, och ofta inledde skådespelaren med att direkt tilltala sin publik, till exempel: ”Bonnes gens, Dieu vous gard de joye” (Watelet de tous mestiers, Montaignon XIII, v.1). *Ibid.*, s. 359f. Se även Bernard Ribémont, *Le théâtre français du Moyen Âge au XVIe siècle* (Paris, 2003), s. 97 och *Dictionnaire des littératures de langue française*, uppslagsord ”monologue dramatique”.

Käte Hamburger intresserar sig för den tyska rolldiktens funktion, och använder sig av begreppet "fingieren" (substantivet "die Finte")⁶⁴ för att förklara vad som egentligen "händer" i en *Rollengedicht*.⁶⁵ Bakgrunden till begreppet är att Hamburger konstaterar att "fiktiv" och "fingerad", som egentligen båda två härstammar från latinets *fingerere*, har kommit att få olika värdeladdningar. "Fiktiv" har en positiv klang, medan "fingerad" förknippas med det simulerade, imiterade och falskt påstådda. Hamburgers poäng med resonemanget är att även det fiktiva dock de facto innehåller element av det fingerade. Hon bygger sitt resonemang på ett citat av Theodor Fontane som säger att en roman ska berätta en historia som vi tror på, skapa oss en fiktiv värld som för ett ögonblick framstår som den verkliga världen. Inbyggt i konceptet med den fiktiva världen som en "som-om"-verklighet finns samtidigt bedrägeriet. Den fiktiva verkligheten kommer alltid bara att vara en "som-om"-verklighet, inte verkligheten själv.⁶⁶

Hamburger anser att även rolldikten sysslar med fingering.⁶⁷ Läsaren möts av ett fingerat jag från den position där man vanligen finner poeten själv. Av stor betydelse för att rolldikten ska uppfattas som fingerad, som en fint, är tilltalet i jag-form, samt titeln. Titeln är viktig för att läsaren ska kunna uppfatta dikten som en rolldikt, eftersom det enligt Hamburger är meningslöst att kalla alla dikter för rolldikter.⁶⁸ Som exempel tar hon två dikter av Mörike: "Erstes Liebeslied eines Mädchen" och "Lied eines Verliebten". I det första fallet talar titeln på dikten om att det jag som talar i dikten är fingerat. I det senare fallet är jaget mer ambivalent fingerat. Det kan vara fråga om en rollskapelse (det oprecisa

⁶⁴ Hädanefter använder jag mig av de svenska termerna "fingerad" och "fint", eftersom jag uppfattar att de fungerar lika väl som på tyska eller engelska ("feigned", "the feint").

⁶⁵ Den tyska rolldikten diskuteras även av Kurt Forstreuter i artikeln "Das Rollengedicht" i *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Forstreuter konstaterar ifråga om en definition av rolldikten, att i vad han kallar en äkta rolldikt talar endast en person, utgående från en specifik situation och vanligen hörs endast en stämma i dikten. Han delar också in rolldikternas rollfigurer i tre huvudgrupper, den största gruppen utgörs av historiska personer, den andra av rollfigurer som representerar en större grupp, till exempel en yrkeskategori, och den sista gruppen består av vad Forstreuter kallar symboliska rollfigurer. Med symboliska rollfigurer avses figurer som förkroppsligar en idé och där man således inte längre kan tala om individer. Kurt Forstreuter, "Das Rollengedicht", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXII (Stuttgart, 1928), s. 17-45.

⁶⁶ Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, [orig. *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1957)], övers. Marilyn J. Rose (Bloomington & Indianapolis, 1993), s. 55ff.

⁶⁷ För min egen undersökning, som även inkluderar förromantiska dikter, är det relevant att notera att Hamburger bygger sitt resonemang kring romantiska eller efterromantiska dikter. Även om Hamburgers resonemang således gör sig bäst om det tillämpas på romantiska, eller senare, dikter, anser jag ändå att hon med konceptet om det fingerade sätter fingret på samma fenomen jag själv beskriver som ett spänningsförhållande, och som man kan se även i förromantiska dikter.

⁶⁸ Med detta syftar hon på synsätt där det jag en författare skapar i ett litterärt verk alltid uppfattas som fiktivt.

en *förälskad* mans sång), men det kan också helt enkelt vara ett kamouflage för Mörike själv. Ju tydligare det framgår att jaget som talar är någon annan än författaren, desto mer fingerat är det, enligt Hamburger.⁶⁹

Den rolldiktsart som rönt störst uppmärksamhet är den anglosaxiska dramatiska monologen. "Dramatic monologue" förknippas med den viktorska tiden i Storbritannien och de främsta företrädarna för genren är Robert Browning (1812-1889) och Alfred Tennyson (1809-1892). Den anses allmänt ha uppkommit som en reaktion på den romantiska subjektiviteten.⁷⁰

Den akademiska diskussionen om den dramatiska monologen inleddes 1947 av Ina Beth Sessions. Sessions gör i sin artikel upp en förteckning över vilka kriterier en dikt ska fylla för att den ska kunna klassas som en *perfekt* dramatisk monolog. För att vara ett exempel på en perfekt dramatisk monolog ska en dikt enligt Sessions ha en talare (den som talar i dikten), en åhörare (den person som den som talar i dikten riktar sig till), en händelse som den skildrar, det ska finnas en växelverkan mellan talaren och åhöraren, talaren ska direkt eller indirekt avslöja saker om sig själv alltmedan han/hon talar, handlingen ska vara dramatisk och den ska utspela sig i presens.⁷¹

Efter Sessions har den akademiska diskussionen om den dramatiska monologen främst handlat om dess funktion. Man har intresserat sig för hur en dramatisk monolog fungerar, det vill säga vilka följder valet av litterärt grepp får för läsoplevelsen. En av de mest inflytelserika forskarna är Robert Langbaum med verket *The Poetry of Experience* (1957). Langbaum framhäver den dramatiska monologens förmåga att beröra [power of affect] och talar om "the dramatic monologue as a poetry of sympathy".⁷² Han menar att det finns ett slags inbyggd önskan hos alla läsare att åtminstone i någon mån förstå en litterär karaktär som uttalar sig i första person singularis. Läsarens önskan att förstå även moraliskt tvivelaktiga karaktärer, och att till och med sympatisera med dem, är enligt Langbaum nyckeln till den dramatiska monologens form. Denna önskan hos läsaren gör att diktens betydelse inte ligger i själva innehållet, utan bestäms av hur dikten läses.⁷³ "The

⁶⁹ Hamburger, s. 309f.

⁷⁰ Glennis Byron, *Dramatic Monologue* (London, 2003), s. 32-37.

⁷¹ Ina Beth Sessions, "The Dramatic Monologue" ur *PMLA*, Vol. 62, No. 2 (Juni 1947).

⁷² Langbaum, s. 79.

⁷³ Glennis Byron påpekar att Langbaums fokus på läsaren gör att han kan uppfattas som en föregångare till "reader response" teoribildningen. Hans sätt att se på läsaren är dock svårt att acceptera idag då ett rubbande av jaget har markerat poststrukturalistisk, postkolonial och feministisk litteraturteori. Problemet är att många läsare inte vill identifiera sig med det läsande "we" som Langbaum talar om. Se Byron, s. 21f.

poem carries to the limit an effect peculiarly genius of the dramatic monologue – [...] the effect created by the tension between sympathy and moral judgment.”⁷⁴

Alan Sinfield framhäver i sin bok *Dramatic Monologue* (1977), att författaren i en dramatisk monolog har dragit sig tillbaka och låter bli att direkt kommentera den karaktär han skapat. Konsekvensen av poetens frånvaro är att läsaren blir tvungen att ta ställning till attityder som hon i vanliga fall skulle finna motbjudande. Diktens form med berättande i första person gör att vi inte kan förstå dikten utan att passera genom talarens perspektiv och åtminstone för ett ögonblick dela hens attityd. För att förstå ens de enklaste faktorer som hänger ihop med tid och rum måste läsaren se genom talarens ögon och gå in i hens psyke, och detta kräver en grad av sympati som senare påverkar läsarens inställning till karaktären i fråga. ”Se på saken ur min synvinkel”, är den dramatiska monologens strategi.⁷⁵

Viktigt i Sinfields resonemang, och något som skiljer honom från många andra uttolkare av den dramatiska monologen, är att han även accepterar dikter där läsarens sympatier ligger hos den som talar som dramatiska monologer. Han menar alltså att läsaren även i dikter där den som talar framställs som en sympatisk individ, kan känna av poetens frånvaro, vilket inbjuder läsaren till en ironisk distans och till att betrakta den som talar ur ett bredare perspektiv.

I monografen *Dramatic Monologue* från 2003 tillför Glennis Byron diskussionen en genusaspekt. Hon uppmärksammar å ena sidan kvinnliga författare som skrivit (eller skriver) dramatiska monologer, å andra sidan diskuterar hon de kvinnoporträtt de dramatiska monologerna målar upp.⁷⁶

Den litteraturvetenskapliga forskningen kring den finska rolldikten, *rooliruno*, sätter med hjälp av lyrikteorin ord på rolldiktens struktur och komposition, men i förlängningen diskuteras också dess funktion. Inom den finska rolldiktsdiskussionen namnger och diskuterar man rolldiktens olika betydelsnivåer. Den finska diskursen tillför rolldiktsdiskussionen en begreppsapparat som jag uppfattar att saknas i såväl den anglosaxiska som den tyska traditionen.

Tiina Lehtikainen urskiljer, liksom jag i hennes efterföljd, ett mimetiskt och ett retoriskt jag i rolldikten. Rolldikten förklarar hon med att det retoriska jaget på syntaxnivå, som en figur i jag-form, kan anta en roll och till exempel identifiera sig med, eller härma vissa drag hos en bestämd person. Som exempel använder Lehtikainen en dikt av Aale Tyynni:

⁷⁴ Langbaum, s. 85.

⁷⁵ Alan Sinfield, *Dramatic Monologue* (London, 1977), s. 5f.

⁷⁶ Byron, s. 57–82.

”Saaban kuningattaren repliikki, muistiin merkitsemätön” [Replik av drottning Saba, omärkt i minnet] där det är drottningen av Saba som talar på syntaxnivå. Det retoriska jaget har således iklätt sig drottningen av Sabas identitet och låter det mimetiska jaget spela upp rollen av henne. Detta är vad Lehikoinen kallar en rolldikt. I detta sammanhang blir intertextualitet en viktig faktor för rolldiktningen som Lehikoinen menar bygger på allegorier, situationsbilder och indirekta hänvisningar till kända personer.⁷⁷

Den mest utförliga studien av den finska rolldikten har gjorts av Katja Seutu i avhandlingen *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa* [Att vara den levandes ord. Rolldikten som genre i Maila Pylkköns verk *Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa*] från år 2009. Seutu betonar att det är den som talar i en rolldikt som är i huvudfokus. Typiskt för en rolldikt är att den som talar i dikten personifieras och att dikten uttryckligen framstår som en talad situation. Seutu använder ordet *talare* (”runon puhuja”, motsvarande engelskans ”speaker”), diktens talare för att beskriva det jag som talar i dikten, istället för att som Lehikoinen, och jag själv, tala om det mimetiska jaget. Däremot talar Seutu också om den retoriska nivån, dock utan att uttrycka denna nivå som ett retoriskt *jag*. Rolldikten har enligt Seutu en hierarkisk struktur. Poeten finns på nivån ovanför den som talar i dikten, och den som talar i dikten står under poetens inflytande. Läsaren blir ofta medveten om det ambivalenta förhållandet då hen märker att den som talar i dikten ter sig ambivalent i ljuset av vad hela diktsamlingen uttrycker.⁷⁸ I denna hierarkiska förståelse av rolldiktens hermeneutiska universum följer jag Seutu.

Seutu undersöker Maila Pylkköns (1931-1986) diktsamling *Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa* (1959) och tar fasta på rolldikten som talakt. Läsarens roll i den talsituation rolldikten utgör betonas, och Seutu analyserar rolldiktens dialogiska aspekt med hjälp av språkvetenskapliga metoder för att analysera talsituationer. Seutu menar att rolldikten aktiverar läsaren genom att den bjuder in läsaren att ta aktiv del i dikten genom att placera läsaren i åhörarens position i den talakt rolldikten utgör.⁷⁹

Genomgången visar hur man har närmat sig rolldikten och dess syskonarter ur olika synvinklar. Gemensamt för dem är en fiktiv talare eller aktör som framför en monolog. Utmärkande för forskningen kring rolldikten är också att den tar fasta på det särskilda förhållande som skapas av att den som talar i dikten är någon annan än författaren. Ofta bygger detta spänningsförhållande på att läsaren/åskådaren/åhöraren ser eller hör något mer eller något annat än det jaget som talar själv ser eller hör.⁸⁰ Oftast finns någon

⁷⁷ Lehikoinen, s. 230.

⁷⁸ Seutu (2009), s. 11, 13, 41.

⁷⁹ Ibid., passim.

⁸⁰ Den dramatiska ironin, som presenteras i samband med analysen av Erik Gustaf Geijers

slags stum åhörare inbyggd i rolldikten, och ibland tillåts denna åhörare komma med en stickreplik.

Rolldiktens genretillhörighet

Under de senaste decennierna har genreforskningen alltmer lämnat synen på genrer som teoretiska och i viss mån historiskt obundna klasser bakom sig till förmån för ett synsätt där genrer behandlas som historiska och kontextbundna fenomen.⁸¹ Till ytterligheterna hör fall där genrediskussionen rört sig i en receptionsetetisk riktning, och där man alltså menar att genre inte är något som finns i texten, utan något läsaren konstruerar i sitt medvetande och tillskriver texten.⁸² Den moderna genreforskningen utgår således från att en texts genretillhörighet inte är konstant utan föränderlig, och i förlängningen blir också den kontext i vilken texten läses viktigare än vad den varit i tidigare genreforskning. Detta har även gjort att tyngdpunkten i genreforskningen har förskjutits från det tolkade objektet till uttolkarna och tolkningssituationen, det vill säga kontexten.⁸³

Själv intar jag en mer traditionell ståndpunkt i synen på genrer. Även om jag håller med om att genrer är föränderliga, och att förändringarna är situations- och kontextbundna, vill jag ändå hävda att det inbyggd i en litterär text finns genremarkörer som är oberoende av tid och rum och tolkningssituation. Såsom Alastair Fowler uttrycker det: "The kinds, however elusive, objectively exist. Their boundaries may not be hard-edged, but they can nonetheless exclude."⁸⁴ Fowler menar att genrebestämmande drag också ofta kan bygga på exkludering, till exempel att det är typiskt för Renässansens pastorala ekloger att de saknar handling och ett politiskt innehåll.⁸⁵

Rolldikten är ett gott exempel på det å ena sidan föränderliga, å andra sidan permanenta i en litterär genre. Genrens ambivalenta existens framträder tydligt vid en granskning av rolldikten i förhållande till dess syskonarter: den franska, tyska, anglo-saxiska och finska motsvarigheten, men även i en granskning av hur rolldikten förändras (om den förändras)

"Vikingen" på s. 87 och framåt, bygger på ett liknande spänningsförhållande.

⁸¹ Kjell Lars Berge & Per Ledin, "Perspektiv på genre" i *Rhetorica Scandinavica*, Nr 18, Juni 2001, s. 5.

⁸² John Frow, *Genre* (London & New York, 2008), s. 102.

⁸³ Kristin Asdal, Kjell Lars Berge, Karen Gammelgaard, Trygve Riiser Gundersen, Helge Jordheim, Tore Rem & Johan L. Tønnesen, *Tekst og historie. Å lese tekster historisk* (Oslo, 2008), s. 193.

⁸⁴ Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford, 1985), s. 73.

⁸⁵ Ibid.

i samband med förändrade estetiska ideal. Vid en dylik jämförelse och granskning framträder såväl rolldiktens föränderliga, som dess konstanta drag.

Rolldiktens, eller den dramatiska monologens, genretillhörighet har kommenterats av tidigare uttolkare, men med varierande slutsatser. Den franska dramatiska monologen räknas, som det framgått ovan, till dramatiken. Forstreuter behandlar den tyska rolldikten som en blandad genre, vilket han konstaterar samtidigt gör den svårbestämd. Hans slutsats är att ingen enhetlig bestämning av rolldikten går att göra. Problemet kommer sig delvis av att Forstreuter uppfattar rolldikten som en diktform som befinner sig både i och emellan såväl epiken och dramat som lyriken.⁸⁶ Hamburger behandlar däremot den tyska rolldikten som en lyrisk genre, och det är även i spelet med det lyriska tilltalet hon ser dess särart.⁸⁷

Sessions förteckning över kriterier en dikt måste uppfylla för att kunna klassificeras som en perfekt dramatisk monolog kan också läsas som ett exempel på ett tidigare sätt att förhålla sig till litterära genrer. Fullt så långt vill jag inte gå i min egen genredefinition, men skalar man bort en del av de kriterier Sessions ställer upp för att en dikt ska klassas som en perfekt dramatisk monolog, och istället inkluderar alla hennes kategorier ("imperfect", "formal" och "approximate" dramatic monologue) kommer man väldigt nära en klassificering som samtidigt som den ställer upp vissa grunddrag som typiska för den dramatiska monologen, även tillåter en viss variation inom genren.⁸⁸ En dylik indelning låter sig även implementeras på den svenska rolldikten.

Den anglosaxiska dramatiska monologen brukar ofta behandlas som en lyrisk genre, eller subgenre, som man alltså uppfattar att uppstått som en reaktion mot den romantiska diktningen.⁸⁹ A. Dwight Culler hävdar dock att den dramatiska monologen istället har utvecklats ur å ena sidan prosopopeian, å andra sidan monodramat.⁹⁰ Herbert F. Tucker kallar den dramatiska monologen en hybridgenre bestående av både berättande

⁸⁶ Forstreuter, s. 17-45.

⁸⁷ Hamburger, s. 294, 309ff.

⁸⁸ Den ofullständiga dramatiska monologen avviker från den perfekta antingen genom att fokus skiftar från diktens talare till t.ex. åhöraren/åhörarna, situationen, eller handlingen, eller genom att vara svävande på en av de andra punkter som kännetecknar den perfekta dramatiska monologen. (Se s. 34) Den formella dramatiska monologen har en talare, en publik och en situation. Den ungefärliga dramatiska monologen har en talare, men saknar en eller flera drag som listats under den formella eller den ungefärliga dramatiska monologen. Sessions, s. 508.

⁸⁹ Se t.ex. Byron, s. 32ff.

⁹⁰ A. Dwight Culler, "Monodrama and the Dramatic Monologue", *PMLA*, Vol. 90, no 3, (May 1975), s. 368.

och lyriska element, och han kallar den även ”our genre of genres for training in how to read between the lines”.⁹¹

Hasselberg benämner rolldikten en genre, men diskuterar egentligen inte frågan om genretillhörighet i sin avhandling.⁹² Lars Gustafsson behandlar rollyriken, som han kallar det, som en lyrisk genre.⁹³ Det gör även Katja Seutu ifråga om den finska rolldikten, som hon med utgångspunkt i Fowlers terminologi benämner en lyrisk ”subgenre”.⁹⁴ Gustafsson hänvisar dock även till den senromerske grammatikern Diomedes’ genreindelning, och kommer så in på prosopopeian.⁹⁵ Han hänvisar även till fall där prosopopeian har behandlats som en genre.⁹⁶ ”Som ett litterärt konstgrepp eller en poetisk genre skar prosopopeia tvärs över de ”vanliga” genrererna, på samma sätt som imitation i betydelsen dramatisk framställning, *genus imitativum*, skriver Gustafsson.”⁹⁷

Personlig utgångspunkt verkar vara av betydelse för hur man väljer att klassificera rolldikten. Forskar man som Seutu i en modernistisk poets produktion, är det naturligt att uppfatta rolldikten som en lyrisk subgenre. Ser man som Langbaum den dramatiska monologen som en reaktion mot den romantiska lyriska diktningen, är det också naturligt att läsa den som en lyrisk genre. Spårar man som A. D. Culler och Gustafsson däremot rolldikten längre tillbaka i tiden, till retoriken, och som Culler dessutom till dramatiken, blir även rolldiktens genretillhörighet en annan, eller åtminstone mera problematisk.

Genomgången ovan ger vid handen att rolldikten är svårbestämd ur genresynvinkel. Samtidigt hävdar jag att det finns förenande faktorer som trots allt talar för en klassificering av rolldikten som en enhetlig diktgenre.⁹⁸ Grundkomponenten i rolldikten, liksom

⁹¹ Herbert F. Tucker, ”Dramatic Monologue and the Overhearing of the Lyric”, i: *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*, red. C. Hosen & P. Parker (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985), s. 231, se även s. 237.

⁹² ”Dikten visar genrens ursprungliga egenskap av sällskapsskämt med dramatisk karaktär.”, Hasselberg, s. 13.

⁹³ Gustafsson (1959), s. 49.

⁹⁴ Seutu (2009), s. 20.

⁹⁵ Diomedes skiljer mellan tre huvudgenrer: 1) den dramatiska eller efterbildande, där diktaren inte talar i eget namn utan enbart genom de uppträdande personerna, hit hör skådespel liksom en del ekloger som helt och hållet är lagda i de uppträdande herdarnas mun. 2) den berättande där diktaren talar i egen person, bl.a. lärodikten, 3) den gemensamma, blandade där båda typerna av framställning förekommer. Lars Gustafsson, ”Imitation och entusiasm. En studie i klassicistisk poetik” i *Sammlaren. Tidskrift för litteraturhistorisk forskning* (Stockholm, 1963), s. 148.

⁹⁶ Gustafsson (1963) hänvisar till W.F.Patterson, *Three Centuries of French Poetic Theory: a Critical History of the chief arts of poetry in France (1328-1630)*, s. 765, 807.

⁹⁷ Gustafsson (1963), s. 150.

⁹⁸ Ett annat alternativ vore att använda det Alastair Fowler kallar ”mode” för att beskriva

i dess syskonarter, är en talare eller aktör som framför en monolog. Ifråga om rolldiktens funktion tar de flesta uttolkarna fasta på det spänningsförhållande som skapas av att dikten eller monologen framförs i jag-form av ett jag som är någon annan än författaren. Karaktärsgestaltningen är central. Däremot kan förhållandet och proportionerna mellan de lyriska, berättande, och dramatiska elementen variera i omfång mellan olika rolldikter, liksom även förhållandet mellan det mimetiska och det retoriska jaget tar sig olika uttryck. Därför väljer jag att, som Tucker, definiera rolldikten som en hybridgenre.

Definition

Den ur genresynvinkel hybridiska rolldikten är inte helt lättdefinierad. Såsom ovan diskuterats är tidigare definitionsförsök heller inte oproblematiska. Sammantaget tar uppslagsverken dock fasta på att det i rolldikter är en figur i jagform som beskriver sin egen situation, eller sina egna tankar och känslor.⁹⁹ I *Litteraturhistoriens grundbegrepp* anknäver Bergsten och Elleström även till den klassiska retorikens karaktärisering genom att hävda att rolldikten kan framställa antingen en historisk eller en fiktiv person.¹⁰⁰ Hasselberg anser även att rolldikterna ofta används i socialt tendenssyfte.¹⁰¹

rolldikten. Termen uttrycker en viss attityd eller ton, och är i Fowlers beskrivning ofta adjektivisk, till exempel "komisk". Moden är således genreöverskridande. Bengt Lewan skriver att nyare anglosaxisk forskning tenderar att behandla pastoralen som ett mode, och rolldikten skulle kunna behandlas på samma sätt. Dock saknas det på svenska ett ord som riktigt skulle motsvara engelskans "mode". I brist på bättre har, som Lewan konstaterar, många forskare valt att ändå tala om "genre". Se Bengt Lewan, *Arkadien. Om herdar och herdinnor i svensk dikt* (Nora, 2001), s. 14f. På finskt håll har man översatt Fowlers "mode" till "tyyllilaji", dvs. "stilart", men jag uppfattar inte att det heller riktigt motsvarar engelskans "mode". (Se t.ex. Saija Isomaa, *Heräämistien poetiikka: lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh'ojalaiset* (Helsingfors, 2009), s. 16.) Även om rolldiktningen till skillnad från många andra modes, inte uttrycker en enhetlig ton, kan man ändå uppfatta att en viss attityd, som tillkommer genom att det mimetiska jaget är särskilt från det retoriska jaget, som typisk för rolldikten. Denna för rolldikten speciella stämning, som beror på diktens dubbla röster, skulle eventuellt också kunna beskrivas som ett "mode". Dock uppfattar jag att förhållandet mellan det mimetiska jaget och det retoriska jaget kan variera så pass mycket från rolldikt till rolldikt att även "mode" blir lite missvisande. Därför föredrar jag själv att helt enkelt kalla rolldikten för en diktgenre. Fowler skulle kanske välja att kalla rolldikten i min definition för en "generic label", det vill säga som ett samlingsnamn för litterära verk som de facto förändrats en hel del under historiens gång. Se Fowler, s. 106ff. och 130-148.

⁹⁹ Michanek, uppslagsord "rolldikt", och *Svenskt litteraturllexikon*, uppslagsord "rolldikt".

¹⁰⁰ Jämför t.ex. med Afthonios' beskrivning av karaktäriseringen. Se s. 24.

¹⁰¹ Hasselberg, s. 40.

Själv anser jag att det är viktigt att särskilja jaget som talar i en rolldikt från författaren. Samtidigt anser jag att en rolldikt egentligen bara blir intressant, och är värd att kalla en rolldikt, då man förutom jaget som talar även kan känna av författarens närvaro. Författaren ska dessutom på ett eller annat sätt uttrycka en annan åsikt än det jaget som talar framför, det må sedan handla om satir, ironi, idyll, eller något annat. Rolldiktens spänning skapas av att (minst) två röster kan höras parallellt, och raderas författarinstanten ur ekvationen raderas även detta spänningsförhållande.

Ibland måste uttolkaren gå utanför den enskilda dikten och se till hela diktsamlingen eller en ännu större kontext för att bestämma det retoriska jaget. I en större kontext är det ofta enklare att urskilja det implicita normnätverk, eller den estetiska positionering, som i enskilda dikter utgör det retoriska jaget.¹⁰² Det retoriska jaget konstrueras av läsaren i hennes läsning av en dikt, och uppfattas ofta som ett uttryck för författaren eller författarinstanten.¹⁰³ Författarinstanten ska här förstås som den etiska och estetiska positionering en författare väljer för varje enskilt litterärt verk.

¹⁰² Se: Vesa Haapala, "Edith Södergrans diktmontage *Dikter*" i: *På fria villkor: Edith Södergranstudier* (Helsingfors & Stockholm, 2011), s. 74ff. och s. 57-73.

¹⁰³ Ansgar Nünning har utvecklat en modell för den opålitliga berättaren som betonar läsarens insats. Han hävdar även att det går att tala om opålitligt berättande utan att inkludera den implicita författaren i diskussionen, och att berättarens opålitlighet t.o.m. är lättare att greppa om man inte gör det. Nünning argumenterar för att man istället för att studera den implicita författarens normverk borde studera verkets namer och värderingar. En av de saker Nünning kritiserar med begreppet *implicit författare* är att det verkar säga något om författaren trots att poängen med den implicita författaren har varit att visa att författarens och berättarens åsikter och värderingar inte kan likställas.

Seymour Chatman (1978) har argumenterat för nyttan av begreppet implicit författare speciellt då man har att göra med ironiska texter. I texter där berättaren utsätts för ironi blir subjektet från vilket ironin härstammar svårt att förklara om inte den implicita författaren används. Ifall vi inte vill använda begreppet implicit författare måste vi även sluta fråga oss vem som står för ironin när det inte är berättaren. Linda Hutcheon (1995) löser problemet genom att tala om uttolkarens intention, men den lösningen förklarar inte de ironisignaler som trots allt måste finnas i en text för att läsaren ska uppfatta den som ironisk. Det är även problematiskt att tala om textens intention, vilket Chatman löser genom att istället tala om verkets betydelse (*intent*).

Wayne Booth (1961), som myntade begreppet implicit författare, anförde att läsaren för att kunna bestämma huruvida en berättare var opålitlig eller ej måste bestämma verkets normverk och värderingar. Detta menar Nünning är en omöjlig uppgift. Det problematiska ligger i att det förutsätter att den implicita författaren går att se i texten. Den implicita författaren har dock inte en röst på samma sätt som berättaren och kan därför inte existera utan att läsaren konstruerar hen.

James Phelan (2005) försvarar begreppet implicit författare. Phelan anser att tolkning handlar om att leta efter koherens och att den implicita författaren är källan till koherens i en text. Den största skillnaden mellan Nünnings och Phelans förhållningssätt är att Nünning ser läsaren, där Phelan ser den implicita författaren, som källan till koherensen. Greta Olson (2003) har dock visat att Nünnings och Booths (&Phelans) modeller egentligen är mycket lika varandra. Till syvende och sist handlar de båda två om att läsaren i sin läsning bestämmer berättarens eventuella

Inbyggd i rolldikten finns även ett slags paradox. Ju mer övertygande det mimetiska jaget är, desto svårare kan det vara att överhuvudtaget identifiera en dikt som en rolldikt. Samtidigt förutsätter rolldikten att det uppstår en spänning mellan det mimetiska jaget och det retoriska jaget, och för att denna spänning ska uppstå måste det mimetiska jaget vara trovärdigt. Faran med en rolldikt är därför att läsaren missar det retoriska jaget, som alltså endast uttrycks implicit, och läser det mimetiska jagets budskap som liktydigt med diktens budskap.

Baserat på tidigare forskning och ovanstående diskussion är en rimlig arbetsdefinition av rolldikten följande: i en rolldikt talar ett jag som är en fiktiv karaktär åtskild från författaren. Två nivåer, en mimetisk nivå och en retorisk nivå kan urskiljas, och i samspelet mellan dessa två parallella betydelsenivåer, uppstår ett spänningsförhållande som är typiskt för rolldikten. Viktigt i min definition är också att karaktärgestaltningen står i fokus, och att denna är viktigare än den verklighet jaget som talar befinner sig i.

Avhandlingens disposition

Den föreliggande avhandlingen är tredelad. Efter denna inledning följer kapitlet ”Rolldiktens byggstenar”, som diskuterar rolldiktens komposition ur olika synvinklar. I det första avsnittet utvecklas diskussionen om rolldiktens två betydelsenivåer. Därefter följer ett avsnitt som med utgångspunkt i sermokinationen studerar de medel en författare kan använda för att bygga upp ett mimetiskt jag. Här får Bellmans ”Friare visan” fungera som exempel.

Sedan följer ett avsnitt som granskar det hierarkiska förhållandet mellan rolldiktens betydelsenivåer. Denna diskussion förs med utgångspunkt i Lenngrens ”Rosalie”. Analysen av ”Rosalie” inleder även en diskussion om ironi i rolldikter som fortsätter i det därpåföljande avsnittet om Geijers ”Vikingen”.

Analysen av ”Vikingen” handlar också om hur spänningsförhållandet mellan det mimetiska och det retoriska jaget ser ut i en dikt där det mimetiska jaget är en personifierad idé. Denna diskussion fortsätter i kapitel III, ”Rolldiktens funktion”, där rolldiktformens betydelse belyses ur olika synvinklar. Först diskuteras olika slags idylliska rolldikter, och

opålitlighet på basis av texten. Sari Salin sammanfattar den diskussion som har förts om den implicita författaren och den opålitliga berättaren i artikeln: Sari Salin, ”Kun sissiltä meni hermot – Paavo Rintalan *Sissiluotnantin* epäluotettava kertoja” i *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* (2007: 2), s. 6ff.

som avslutning på kapitlet analyseras Lenngrens ”Några ord till min k. dotter” med utgångspunkt i dess dubbeltydiga och samhällspeglande funktion.

I det tredje och sista analyskapitlet, kapitel IV, ”Problematiska jag” utvidgas diskussionen. Kapitlets första avsnitt behandlar begränsade mimetiska jag, det vill säga mimetiska jag som på grund av å ena sidan sin subjektivitet och sitt begränsade perspektiv, å andra sidan sin naivitet eller agenda, får drag av opålitlighet. Det handlar således om mimetiska jag som läsaren har anledning att misstro.

Kapitlets andra avsnitt behandlar en för rolldikten ganska typisk situation, att det mimetiska jaget samtidigt är subjekt och objekt. Här förs diskussionen med utgångspunkt i Almqvists mångbottnade dikt ”Den lyssnande Maria”, men diskussionen kontextualiseras även med hjälp av andra dikter ur *Songes*.

I kapitlets avslutande avsnitt ges diskussionen en genusaspekt. Kan ett kvinnligt, romantiskt, mimetiskt jag fungera på samma sätt som ett manligt, romantiskt, mimetiskt jag? I avslutningen utvärderas avhandlingens teoretiska redskap, den inledande rolldiktsdefinitionen omprövas, rolldiktens funktioner sammanfattas, och förslag på möjliga utvidgningar av forskningen kring den svenska rolldikten ges.

Uppställningen är genomgående tematisk och inte kronologisk, även om en kronologisk ordning har eftersträvat inom de enskilda avsnitten. I det inledande analysavsnittet kommer dock till exempel von Brauns dikt före Lenngrens eftersom denna uppställning gynnar den poäng jag har med avsnittet, medan resten av kapitel II följer en kronologisk ordning: Bellman, Lenngren och Geijer. Uppställningen kommer sig av att det framförallt är rolldiktens jag, och i förlängningen rolldikten som genre, med särskild hänsyn till dess teoretiska aspekter och implikationer, som står i fokus. Detta gör även att den historiska kontexten får en mer undanskymd roll även om den också finns med.

II Rolldiktens byggstenar

Diskrepansen mellan mimetiskt och retoriskt jag

I en rolldikt har man, som ovan konstaterats, hela tiden att göra med två konkurrerande röster: den som tillhör det mimetiska jaget och den som tillhör det retoriska jaget. Hur tydligt dessa två röster framträder varierar kraftigt mellan olika rolldikter.

För att peka på dessa olika röster, vill jag börja med att presentera två dikter där de är lätta att se. Dikterna är "Gradpasseraren" av Wilhelm von Braun och "Portraiterne" av Anna-Maria Lenngren. I dylika fall där det framstår som mer eller mindre självklart att diktens ordagranna lydelse inte ska förstås som synonym med det författaren vill uttrycka med dikten, väljer jag att tala om *diskrepanser*. Diskrepans syftar på den klyfta som uppstår mellan det i dikten explicit uttalade och det implicit avsedda.

En greve, rik som trollen

Dikten "Gradpasseraren" ingår i *Samlade arbeten, del I, Dikter af skämtsamt slag* av Wilhelm von Braun. Von Braun (1813–1860) gav ut sin första diktsamling 1837 och fortsatte publicera sig fram till sin död 1860. Under några decennier var han en av Sveriges populäraste poeter, men idag har han fallit i glömska. Von Braun beskrivs av Hasselberg som "den typiske rabulistpoeten, alltjämt i harnesk mot den officiella lögnen,

präster, generaler och ämbetsmän, grov i munnen men i grunden tämligen sentimental”. Hasselberg ser också hos von Braun en påverkan från Anna Maria Lenngren, och konstaterar bland annat att man i hans 1840-tals satirer kan se hur han använder samma metod som Lenngren: ”han låter en person själv i en monolog redogöra för sina öden eller uttrycka sina tankar”. Bäst av dessa satiriska rolldikter, bedömer Hasselberg att de som skildrar militärer är.¹⁰⁴

Gradpasseraren

Det var fan, hur snart jag miste
Lusten att bli militär!
Tänk om söta mamma visste,
Huru ondt jag sliter här!
Hvilket syndastraff, o fader!
Att passera sina grader!

Jag, som var i Skåne hedrad,
Fjäsad utaf hvar och en,
Måste lunka här förnedrad,
Klädd, bemött, som en *gemen*.
Af kapotten mina vader
Skafvas bort. Gemena grader!

Jag, en grefve, rik som trollen,
Jag, den siste af min ätt,
Kommer aldrig välbehållen
Häriifrån på detta sätt.
Exercis och vaktparader
Bli min knäck på dessa grader.¹⁰⁵

”Gradpasseraren” är en av rolldikterna från 1840-talet och jaget som talar i dikten kan inte likställas med författaren von Braun. Trots att dikten är författad i jag-form, står det snart klart för läsaren att hen inte förutsätts placera sina sympatier hos det mimetiska jaget, utan att den person som uttalar sig i själva verket är den som det retoriska jaget driver med. Dikten illustrerar mycket tydligt den diskrepans som finns mellan det rollfiguren på den mimetiska nivån säger, och det dikten implicit uttrycker på den retoriska nivån, vilket också kan likställas med den tolkning man som läsare gör av dikten.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Hasselberg, s. 156ff.

¹⁰⁵ Wilhelm von Braun, *Samlade arbeten*; första delen (Stockholm, 1876), s. 265ff.

¹⁰⁶ Se not 103 på s. 41f.

Redan i andra strofen börjar man ana att anledningen till gradpasserarens klagan över livet i militären snarare är egen lättja och högfärd än verkliga missförhållanden och lidanden. Att bli ”bemött, som en *gemen*”, det vill säga som vem som helst, är förfärligt vilket understryks av att ordet ”*gemen*” markeras med kursiv, och dessutom sitter utrustningen illa och skaver. Man får vidare veta att den stackars grevens händer blir hårda av att hålla i geväret och att han saknar det starka, söta kaffe han annars är van att dricka. Eftersom han är ”[ä]ttens enda hopp”, resonerar han sig fram till att det är bäst att han begär avsked från militären och beger sig hem till Skåne till sin kusin Adelaïde som han tydligen har för avsikt att äkta. Sammantaget framstår gradpasseraren, den unge greven, som en vek och bortklemad individ och det råder inget tvivel om von Brauns satiriska avsikt med dikten.

Granskar man stroforna, framstår det ändå som fullt möjligt att det i Sveriges armé på (ca) 1840-talet kan ha funnits en person som resonerade som gradpasseraren i dikten. Även om adelns rättigheter försvagades under 1800-talet, var dess ställning fortfarande stark och privilegierad jämfört med de andra samhällsklasserna.¹⁰⁷ Det är möjligt att föreställa sig att en greve i början på 1800-talet verkligen kan ha haft de åsikter gradpasseraren i dikten uttrycker. Likaså vet man att von Braun själv var mycket negativt inställd till militären, så den kritik mot militärväsendet gradpasseraren framställer, är i sak inte heller von Braun främmande.¹⁰⁸ Samtidigt är ironi-/satirmarkörerna tydliga. Kontrasten mellan grevens uppfattning och sakernas verkliga förhållanden så som läsaren uppfattar dem, gör läsaren uppmärksam på att mer än en åsikt presenteras i dikten: gradpasserarens (det mimetiska jaget) å ena sidan, och det retoriska jagets å andra sidan.

Man kan fråga sig varför von Braun har valt rolldikten för sitt satiriska angrepp mot adeln. Ifråga om den dramatiska monologen har det hävdats att den alltid snarare ifrågasätter än bekräftar och att den därför lämpar sig särskilt väl för samhällskritik.¹⁰⁹ Man kan också tänka sig att rolldikten till synes ger offret för satiren en chans att försvara sig och att satiren därför, när den som uttalar sig ändå framstår som löjlig, blir mera dräpande. Frågan är dock om offret för satiren i en rolldikt egentligen får någon chans att försvara sig. Eftersom den som talar i en rolldikt så att säga är omedveten om läsarnas närvaro – i fallet med ”Gradpasseraren” förefaller det snarast handla om en inre monolog – är denne också omedveten om den kritik som riktas mot hen och diktjaget får heller ingen chans att försvara sig mot anklagelserna. Istället blir det en typisk mobbningsituation där lä-

¹⁰⁷ Se t.ex. Christer Ahlberger & Lars Kvarnström, *Det svenska samhället 1720-200. Böndernas och arbetarnas tid* (Lund, 2004), s. 25ff.

¹⁰⁸ Se t.ex. Otto Sylwan, ”Wilhelm A D Braun, von”, i: *Svenskt biografiskt lexikon på nätet*: <http://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/16895>, nedladdad 2014-05-06. Se även Torbjörn Stålmarch, *Den glade skalden Wilhelm von Braun (1813-1860)* (Falun, 2007), s. 54f.

¹⁰⁹ Byron, s. 100.

sarna tillsammans bildar den fingerpekande mobben. Den satiriska rolldikten uppfattar jag således har en uppvisande och utpekande funktion, som även bygger på ett hemligt samförstånd mellan författarinstansen och läsaren. Som genom en blinkning signalerar författaren att ”du förstår vad jag menar” och slutresultatet är att läsaren och författaren tillsammans kan skratta åt offret för satiren.

En skinntorr greflig Enka

För att tydliggöra diskrepansen mellan det sagda och det avsedda i ”Gradpasseraren” kommer Lenngrens dikt ”Portraiterne” (1796) analyseras. I adelssatiren ”Portraiterne” handlar det också om en diskrepans mellan det den som talar i dikten säger och det läsaren utläser av dikten, men jag menar att diskrepansen är mer komplicerad och nyanserad i Lenngrens dikt än vad den är i von Brauns.

I ”Portraiterne” sitter en ”skinntorr greflig Enka” ensam på sitt slott.¹¹⁰ För att roa sig bestämmer hon sig för att beskriva släktporträtten, som pryder salen hon sitter i, för sin kammarpiga Susanna.

Susanna, sade hon, du sopar denna salen
Och sopar den mäst alla dar;
Du ser de Conterfej den har,
Men gapar som du vore galen
Och ej vet af hvad folk du spindelväfven tar.

Grevinnan berättar om sin farfars far som reste vida omkring och kunde flugors namn på ”greska och latin”, om sin son, fänriken som ”sju slags stångpiskor fant opp”, men tragiskt dog efter att ha nåtts av en fläkt ifrån ett fönster, och om en äldre, kvinnlig släkting som fick hjälpa drottning Kristin på kröningsdagen att ”häckta understubben hop”. Vidare berättar grevinnan om en onkel som en gång fick spela ”boll med sjelfva Ryska Czarn”, och om sin egen man, översten, som ”ägde skicklighet, talanger och förtjenster” i raphönsjakt. Till slut kommer grevinnan i sin beskrivning fram till ett porträtt som

¹¹⁰ ”Portraiterne” beskrivs av Warburg som ett ”[s]kämt med bördstoltheten, representerad af den gamla grefliga änkan, som tror sig ha kvar sin ungdomsfägring”. Anna Maria Lenngren, *Samlade skrifter*, del III, s. 358. Sverker Ek anför att dikten handlar om grevinnans illusioner som konfronteras med den nakna verkligheten. Till skillnad från mig, anser Ek dock att Lenngren tar pigornas parti. I grevinnans ”brutala behandling av Susanna”, menar Ek att Lenngren förråder ”en sann resignation”. Se Sverker Ek, ”Anna Maria Lenngren” i: *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria*, red. E.N. Tigerstedt (Stockholm, 1967), s. 442f.

föreställer henne själv som ung, och som pigan Susanna till grevinnans stora förtrytelse inte lyckas identifiera som grevinnan.

I den ovala vackra ramen,
Som i sin höga barm den der bouquetten bär,
Se hitåt — inte på den där —
Hvad stolthet kan man ej ur hennes ögon läsa!
Se hvilken ädelt bugtad näsa!
Kung Fredric blef en qväll i denna Skönhet kär,
Men hon var Dygden sjelf, och började at fräsa
Och kungen underdånigt snäsa,
Så at han blef helt flat och sade: »ack, ma chere,
Bevars hvad hon är fasligt fiere» ; —
Ja ja, den händelsen kan ännu mången sanna —
Nå ser du inte hvem det är?
Hvad käns jag inte straxt på denna stolta panna? —

Men, kors bevars väl, skrek Susanna,
Och släpte nålar, sax och tråd,
Skal detta vara Hennes Nåd!!! —
Hvad! skal det vara? hvad! hvad! Slyna!
Fort ut på dörrn med dig och med din knyppeldyna. —
Hvad harm! — men det med rätta sker,
När man med slika djur i nådigt tal sig ger.

Det bör påpekas att ”Portraiterne” inte på alla punkter uppfyller kriterierna för en roll-dikt. Dikten inleds av en allvetande berättare innan ordet ges över till grevinnan själv, och dessutom kommer Susanna, åhöraren, med en replik (så som citerats ovan) i slutet av dikten. För att vara en stilren rolldikt hade dikten behövt vara en monolog helt och hållet förlagd i grevinnans mun.¹¹¹ Jag anser ändå att dikten uppfyller kriterierna för rolldikten på så många punkter att det är givande att diskutera dikten i det här sammanhanget. Dessutom illustrerar ”Portraiterne” rolldiktens hybridiska drag eftersom den kombinerar såväl berättande som lyriska och dramatiska element.

”Portraiterne” är en adelssatir och man brukar se den som ett inlägg i debatten om det ärftliga adelskapets berättigande, det vill säga att adeln till exempel hade ensamrätt till vissa ämbeten i samhället.¹¹² Karl Warburg har även anfört att den kritiserar bördstolheten.¹¹³ De olika personerna på porträtten förefaller baserat på grevinnans beskrivning, inte

¹¹¹ Alan Sinfield inkluderar också dikter av det här slaget i den dramatiska monologen, och Katja Seutu skulle kalla detta en berättande rolldikt. Se Sinfield, s. 11, och Seutu (2009), s. 21, 23, 41.

¹¹² Henrik Schüch & Karl Warburg, ”Anna Maria Lenngren” i *Illustrerad svensk litteraturhistoria* (Stockholm, 1928), s. 552.

¹¹³ Anna Maria Lenngren, *Samlade skrifter*, del III: tillägg och kommentar (Stockholm, 1926), s. 358.

lämpade för höga, statliga positioner och grevinnan själv är högfärdig i sin behandling av Susanna.

Så här långt kan man säga att von Brauns ”Gradpasseraren” och ”Portraiterne” fungerar på samma sätt. De är båda adelsatirer utformade som rolldikter och trots att det i bägge dikterna är adelspersonen själv som för ordet, ligger sympatierna inte hos denne. Tvärtom kritiserar dikterna adeln. Jaget som talar avslöjar indirekt saker om sig själv genom det hen berättar.

I jämförelse med forskningen kring den anglo-saxiska dramatiska monologen är det intressant att både greven i von Brauns dikt och grevinnan i Lenngrens dikt är otrevliga karaktärer. Den anglo-saxiska forskningen har i hög grad fokuserat på just denna typ av dikter där jaget som talar kan beskrivas som osympatiskt. Ett ofta återkommande exempel på detta är Robert Brownings ”My Last Duchess” (1842) som börjar:

That's my last Duchess painted on the wall,
Looking as if she were alive. I call
That piece a wonder, now; Fra Pandolf's hands
Worked busily a day, and there she stands.
Will't please you sit and look at her?¹¹⁴

Jaget som talar är hertigen av Ferrara och han vänder sig till det sändebud som kommit för att förhandla om hemgiften för hans blivande hustru. Allt efter som hertigen talar avslöjar han sin narcissistiska natur och läsaren kan mellan raderna också läsa att han antagligen är skyldig till sin förra hertiginnas död.

De moraliska skrupler läsaren känner mot karaktären som talar är i Robert Langbaums tolkning en del av den dramatiska monologens effekt. Han menar att nyckeln till den dramatiska monologen ligger i läsarens ambivalenta känslor inför den som talar och att läsaren känner en lockelse till vissa sidor av den egentligen osympatiska karaktären: ”We suspend moral judgment because we prefer to participate in the duke's power and freedom, in his hard core of character fiercely loyal to itself.”¹¹⁵

Langbaum lägger i sin analys tyngdpunkten på den dramatiska monologens förmåga att påverka [power of effect]. Han anser att det hos den som läser en dramatisk monolog finns en inneboende önskan att förstå och sympatisera med den karaktär som framträder i dikten. Denna önskan är enligt Langbaum så stark att läsaren är villig att förbise tvivelaktiga moraliska värderingar som den som talar också står för. Med effekt avser han

¹¹⁴ Robert Browning, *The Complete Works of Robert Browning: Volume III* (Ohio, 1971), s. 201f.

¹¹⁵ Langbaum s. 83.

det spänningsförhållande som skapas mellan läsarens vilja att å ena sidan ta till sig och dela diktjagets åsikter, å andra sidan på ett moraliskt plan förkasta de värderingar diktens osympatiska talare står för. Denna effekt ser Langbaum som en summa av dikten och dess form som helhet. Det är viktigt att dikten är lagd i en karaktärs mun, men det är också viktigt i vilken situation uttalandet görs och hur det görs, eftersom det i förlängningen skapar en relation mellan läsaren och den som talar i dikten, eller egentligen mellan läsaren och diktens budskap.¹¹⁶

Alan Sinfield hävdar att författaren i en dramatisk monolog har dragit sig tillbaka och låter bli att kommentera sin rollfigur. Enligt honom tvingar detta läsaren att ta ställning till attityder som hen i normala fall hade funnit motbjudande. Poetens frånvaro inbjuder läsaren till det Sinfield kallar en ironisk distansering från den som talar i dikten. Samtidigt måste läsaren passera genom perspektivet på den som för ordet och detta är till och med en förutsättning för att hen ska kunna ta till sig dikten i fråga. Sinfield uppfattar att den här effekten, som han menar att man kan se i alla dikter i första person singularis, når sin starkaste form i den dramatiska monologen.¹¹⁷

”My Last Duchess”, ”Gradpasseraren” och ”Portraiterne” bär många likheter. I samtliga talar en adelsperson som kan beskrivas som osympatisk. Trots att det är adelspersonen själv som talar ligger läsarens sympatier inte hos denna. Karaktärerna som talar i dikterna avslöjar indirekt saker som sig själva.¹¹⁸

”Portraiterne” är dock mer nyanserad än ”Gradpasseraren”, och påminner såtillvida mer om den viktorska ”My Last Duchess”. En viktig skillnad mellan mina svenska exempel dikter är att ”Gradpasseraren” är en inre monolog av den unge greven, medan grevinnan i ”Portraiterne” har en tydlig åhörare i form av pigan Susanna. Detaljer i grevinnans monolog, så som ”Nå...den der näst intill” (rad 30) och ”Nu...den der damen i mantiljen” (rad 43), samt ”Se hitåt – inte på den der –” (rad 55), gör inte bara monologen levande, utan förstärker också intrycket av att det mimetiska jaget, grevinnan, riktar sig

¹¹⁶ Ibid., s. 79, 83, 85.

¹¹⁷ Sinfield, s. 5f.

¹¹⁸ En intressant likhet mellan Brownings ”My Last Duchess” och Lenngrens ”Portraiterne” är den roll porträttet som motiv spelar i bägge dikterna. Jag ser två intressanta implikationer av detta. Det första är att bilden ger upphov till en metapoetisk reflektion: rolldikten är som en avbildning av en person på samma sätt som porträtten som rent konkret förekommer i dikterna är avbildningar av personer. Den andra implikationen är att i bägge dikterna berättar en person om sig själv genom att han/hon beskriver ett (eller som i Lenngrens fall flera) porträtt som föreställer någon annan. Även detta kan ges en metapoetisk betydelse. Om personerna i dikterna definierar sig själva genom, och i förhållande till andra: till ett du, kan även läsaren definiera sig själv genom att läsa och förhålla sig till den person, det du, som möter henne i rolldikten.

till en åhörare. Samma teknik används i "My Last Duchess" som vi såg exempel på i de ovan citerade stroferna: "Will't please you sit and look at her?". Närvaron av Susanna gör också kritiken som indirekt riktas mot grevinnan å ena sidan mer effektiv än den i "Gradpasseraren", å andra sidan mer försonande.

Den gamla grevinnan lever mentalt kvar i den gamla världen, i tiden före medelklassens framväxt, före adeln började utsättas för stark kritik och dess privilegier inskräpades. Hon lever isolerad, omgiven av sedan länge avlidna släktingar i form av tavlorna på väggen, och klarar inte av att se den förändring hon själv, men i förlängningen också samhället, har genomgått.

Krocken mellan grevinnan och Susanna är också en krock mellan dåtid och nutid. Grevinnan som har föråldrats till oigenkännlighet, blir en metafor för hur även adeln har gått ur tiden. Hennes nedlåtande sätt att förhålla sig till Susanna får ett pinsamt och abrupt slut när Susanna inte lyckas koppla ihop den yppiga kvinnan på tavlan med den gamla kvinna hon har framför sig. Kammarpiggen Susanna representerar i förlängningen också det moderna samhället. Hennes förvånade utrop ger vid handen att adelns tid är förbi eftersom inget spår av dess forna glans längre kan skådas.

Dock ställer Susannas utrop också henne i en inte helt fördelaktig dager. Susanna klarar inte av att se förbi det konkreta, hur grevinnan ser ut idag, och märker inte heller hur viktigt det är för grevinnan att hon ska beundra porträttet som föreställer grevinnan som ung. Där grevinnan lever kvar i det förgångna, har Susanna förlorat kontakten till historien och ser enbart nutiden. Där grevinnan är nedlåtande är Susanna istället ignorant om grevinnans behov av bekräftelse.

Rolldikten tillåter läsaren att samtidigt som hen uppfattar kritiken som riktas mot grevinnan även se saken ur hennes synvinkel. I "Gradpasseraren" som saknar en åhörare inskriven i texten, blir denna effekt svagare, och det blir lättare att satiriskt avfärda den unge greven utan att först ha passerat genom hans perspektiv.

Överlag är dock effekten av rolldiktsformen i både "Portraiterne" och "Gradpasseraren" en annan än den Langbaum beskriver i "My Last Duchess". Effekten i "My Last Duchess" bygger på att läsaren känner en fascination för hertigens mörka sidor, medan effekten i "Portraiterne" snarare är uppvisande. Trots att dikten utgår från, och kretsar kring den gamla grevinnan, är grevinnan och Susanna samtidigt representanter för den förändring samhället genomgår. Fokus ligger på den inverkan det förändrade samhället har på individen. I "My Last Duchess" ligger fokus istället på det psykologiska, på hertigen och hans mörka hemlighet. De olika tyngdpunkterna kan förklaras med att det ligger närmare 50 år

mellan dikterna och att de uppkommit som produkter av olika litterära stilar: Lenngrens gustavianska dikt bygger på andra ideal än Brownings viktorianska.

I "Gradpasseraren" är effekten av rolldiktsformen alltså svagare än i både "Portraiterne" och "My Last Duchess". Den unge greven är inte tillräckligt extrem för att läsaren ska lockas av hans motbudande sidor, men det finns heller inget försonande i dikten. Fokus ligger uteslutande på det satiriska och den unge greven framställs som en patetisk figur. En förklaring till den svagare effekten är avsaknaden av en åhörare i dikten. En annan är att hertigen i Brownings dikt på grund av det mörka i hans karaktär, och grevinnan i Lenngrens dikt på grund av det föråldrade och ensamma i hennes karaktär, blir mer intressanta än von Brauns greve som förblir platt och onyanserad. Hertigen och grevinnan är som karaktärer mer mångbottnade än den unge greven. Detta gör även Brownings och Lenngrens dikter mer övertygande som sermokinationer, där ju karaktärsskildringen står i centrum, än von Brauns.

Den mer övertygande karaktärsskildringen i Lenngrens dikt i jämförelse med von Brauns gör även effekten av rolldiktsformen starkare i den förra. Ju mer övertygande jaget som talar i en rolldikt är, desto starkare blir även diktens effekt. Gränsen mellan det explicit sagda och det implicit avsedda blir på sätt och vis diffusare, men samtidigt mer stimulerande, i dikter som Lenngrens än i dikter som von Brauns där diskrepansen mellan det sagda och det avsedda är knivskarp.

Det talande jagets positionering

För att ytterligare precisera rolldiktens särdrag ska vi härnäst jämföra de ovan diskuterade rolldikterna "Gradpasseraren" och "Portraiterne" med dikten "Mina löjen" av Johan Henric Kellgren. "Mina löjen" (1778) är en av den gustavianska tidens mest kända verssatirer, och får därför tjäna som exempel på en typisk satir från denna tidsepok att jämföras med rolldiktssatirerna av Lenngren och von Braun. Ur "Mina löjen" citerar jag det avsnitt som rör adeln.

Vem skall jag först mitt löje skänka? -
Jo, ärans folk bör ära ske.
Det vore bördens rätter kränka,
att ej *de Höga* först bele.
Ack! när jag deras liv beskådar,
så fullt av laster, prakt och tvång;
den glans, som ingen värma bådär,
och yrslan vid sireners sång;
det stoj, som endast örat fyller,

då själen tom och hungrig är;
 det glitter, livets skal förgyller,
 då masken själva kärnan tär;
 den *goda ton*, som mera gäller
 än vett och dygd och skicklighet;
 det falskhets gift, som oskuld faller
 med en belevad nedrighet;
 de nycker, som förtjänsten döma,
 som blindvis lasta och berömma,
 och slutas med ett: vare sagt;
 den trældom hos en överherre
 som dubbelt hämnas på de smärre;
 det nit för egen vinst och makt,
 som säljer fosterlandets lycka
 mot rätt att i sin mån förtrycka,
 och sig med band och stjärnor smycka,
 och dunsta muscus och förakt;
 den svarta list, de djupa ränker,
 som döljas under vänskaps larv;
 den skyddningsblick en Midas sänker
 till dem, som snillet fått i arv...
 När jag hos er, I lyckans söner!
 så mycket argt och uselt ser;
 jag all er brist och dårskap röner
 och utav harm och ömkan ler.

Det talande jagets positionering är i "Mina löjen" en annan än i "Gradpasseraren" och "Portraiterne". Även i "Mina löjen" möter läsaren ett mimetiskt jag, men detta jag uttrycker inte åsikter som skiljer sig från det retoriska jagets. Hela dikten verkar vara ett uttryck för ett enda sammanhållet jags åsikter.

Det mimetiska jaget beskriver i det citerade avsnittet, efter en kort inledning i första person singularis, adeln i tredje person singularis. "Mina löjen" *beskriver* adeln i satiriska ordalag, medan adelspersonerna *själva får tala* i de tidigare diskuterade rolldikterna. I "Portraiterne", där den gamla grevinnan också beskriver porträtten på väggen, och således indirekt adeln, ligger fokus ändå framförallt på grevinnans karaktär, genom att valet av saker hon betonar avslöjar saker om henne. I "Mina löjen" ligger fokus på saken: adeln som beskrivs, och inte på att karaktärisera jaget som talar i dikten.

Dikternas olika tilltal gör också att satiren fungerar på olika sätt. I Kellgrens "Mina löjen" torde det vara ganska självklart för läsaren eller åhöraren att adeln kritiseras. I rolldikterna "Gradpasseraren" och "Portraiterne" måste läsaren gå ett steg längre för att uppfatta satiren. Hon måste förkasta den uppenbara läsningen och söka betydelsen utöver det dikten explicit uttrycker. Även om detta steg i läsningen ofta sker mer eller mindre automatiskt

så att läsaren inte tänker på att hen gjort en tolkning, är detta ändå utmärkande för rolldikten. Rolldikten aktiverar läsaren genom att tvinga hen till en aktiv och ställnings-tagande läsning.

Överlag karaktäriseras ”Mina löjen” av en subjektivitet som i ”Portraiterne” och ”Gradpasseraren” har ersatts av en objektivitet.¹¹⁹ I ”Gradpasseraren” och ”Portraiterne” presenteras två motstridiga ståndpunkter – det mimetiska jagets och det retoriska jagets – samtidigt. I rolldikterna lämnas därför ett större avgörande till läsaren än vad det gör i ”Mina löjen”. Intressant är också att man kan uppfatta att Kellgren i ”Mina löjen” anstränger sig att låta sitt eget jag synas och, som Sverker Ek hävdar, söker en personlig uppgörelse. ”Kellgrens dynamiska teperament [...] tar sig högst personliga uttryck”, skriver Ek.¹²⁰ Lenngren och von Braun gör i sina dikter snarast tvärtom, tar ett steg tillbaka, och undviker att framhäva det egna författarjaget.

Ytterligare en punkt där man kan se skillnader mellan Kellgrens subjektiva ”Mina löjen” och rolldikterna av Lenngren och Braun, är i hur de förhåller sig till föregångarna inom genren. I ”Mina löjen” hänvisar Kellgren explicit till bland annat Voltaire och Boileau, och genomgående kan man se Popes inverkan på Kellgrens satir.¹²¹ I rolldikterna av Lenngren och Braun finner vi inga dylika hänvisningar, utan i dessa dikter verkar fokus istället ligga på en verklighetstrogen framställning.

Man kan uppfatta att slagkraften i ”Mina löjen” bygger på att diktens jag har tillräckligt mycket auktoritet för att övertyga sina läsare eller åhörare. Till denna auktoritet bidrar även hänvisningarna till föregångarna, som ger intrycket av att diktens jag är en beläst man. I ”Gradpasseraren” och i ”Portraiterne” är situationen mer komplex. I de ovan granskade rolldikterna måste författarna skapa mimetiska jag som är tillräckligt trovärdiga för att övertyga som karaktärer, men inte så trovärdiga att de övertygar läsaren eller åhöraren så till den grad att de med sin version överskuggar det retoriska jagets version. I detta fall rör det sig dock om satiriska rolldikter, i idylliska rolldikter, eller dikter där jaget representerar en idé, är konstellationen vanligen annorlunda.

¹¹⁹ Sverker Ek argumenterar för att Kellgren med ”Mina löjen” ville få till stånd en personlig uppgörelse med framförallt Bellman, men även med Adlerbeth, Flintberg, Simmingsköld och Rosenheim. Se: Sverker Ek, *Kellgren. Skalden och kulturkämpen. Del I. Hans utveckling fram till segern med Gustaf Wasa 1786* (Stockholm, 1965), s. 147ff.

¹²⁰ *Ibid.*, s. 154.

¹²¹ *Ibid.*, s. 156ff. och Lennart Pagrot, *Den klassiska verssatirens teori. Debatten kring genren från Horatius t.o.m. 1700-talet* (Uppsala, 1961), s. 300.

Individualiserade typfigurer

Utifrån ovanstående resonemang om det typiska för rolldikten kommer jag i detta kapitel att närmare studera för rolldikten utmärkande drag. Inledningsvis granskas grundprinciperna för en rolldikts komposition. För denna diskussion analyseras dikten ”Friare visan” av Carl Michael Bellman. Fokus i analysen ligger på diktens fyra mimetiska jag, och med vilka medel dessa är uppbyggda. Dikten, som räknas till Bellmans ungdomsdiktning, är sammansatt av fyra olika monologer som alla är varianter på samma tema: en man på friarestråt.

De mimetiska jagen, som har var sin monolog i dikten, är en officer, en sekreterare, en präst och en bonde. Dessa fyra rollfigurer kan tolkas som representanter för olika yrkesgrupper, men också som representanter för olika samhällsstånd i och med att de genom sina respektive yrkesgrupper även blir representanter för olika stånd i det svenska 1700-talssamhället. Bellman har själv även använt ”De Fyra Ståndens Friare Wisor” som en variant på titeln.¹²²

”Friare visans” fyra mimetiska jag kan dessutom läsas som komiska porträtt av fyra människotyper. Officeren är självsäker och skälmaktig, sekreteraren är gnällig och narcissistisk, prästen är verklighetsfrånvärd och skräckslagen, och bonden är jordnära och enkel. Även om man läser de fyra friarna som människotyper, innebär det inte att karaktärerna för den skull blir platta, om man med en platt karaktär avser en karaktär som saknar individualiserade drag. Bellman kryddar tvärtom sina stereotyper med individuella drag, och denna litterära teknik menar jag att kan kopplas till det retoriska tankemönstret sermokinationen.

Frågan om hur komiken i ”Friare visan” ska klassificeras är inte helt enkel att besvara. Begreppet parodi hade legat nära till hands,¹²³ men Kurt Johannesson påpekar i artikeln ”Bellman och ceremonierna”, att begreppet parodi hade en annorlunda innebörd i 1700-talets estetik än vad det har idag. Komiken i parodin skapades av att man använde

¹²² Carl Michael Bellman, *Bellmansällskapets standardupplaga XIII, Ungdomsdikter I*, s. 115. Förkortas härefter *StU. XIII*. Gunnar Hillbom kallar även dikten ”De fyra ståndens frieri”, så en viss osäkerhet kring titeln på dikten verkar föreligga. Se Gunnar Hillbom, *Kring källorna till Bellmans ungdomsdiktning* (Stockholm, 1980), s. 18.

¹²³ Bodil Bang definerar parodi som ”en komisk-satirisk efterligning af et alvorligt ment værk (genre, anskuelse, person, skik eller begivenhed). En p. på et værk beholder sin genstands form og handlingsforløb mens indholdet trækkes ned på et lavere niveau. Den komisk-satiriske virkning beror dels på den diskrepans der således opstår mellem form og indhold, dels på misforholdet mellem p. og den parodierede genstand.” *Gyldendals Litteraturreksikon*, band III (Köpenhamn, 1974), uppslagsord ”parodi”, s. 248.

ett språk som hörde hemma i den höga stilen, och applicerade den på ett lågt innehåll.¹²⁴ Eftersom stilen i respektive monolog i "Friare visan" är anpassad efter karaktären hos det mimetiska jag som talar, följer dikten här inte denna princip.

Som en bakgrund till "Friare visan" kan det anföras att Olof von Dalin brukar ses som en av Bellmans förebilder, och genom att peka på Dalins inflytande på Bellman, placeras Bellman också in i traditionen av verssatirer.¹²⁵ Därför är det också i traditionen av verssatirer "Friare visan" snarast får placeras även om jag vill hävda att tyngdpunkten i dikten ligger på det komiska och inte det kritiska.¹²⁶ Jag vill hävda att syftet med "Friare visan" snarare är att roa än att kritisera.

Den stora frågan för de svenska verssatirikerna under 1700-talet var huruvida satiren skulle vara personlig eller inte, det vill säga om man skulle nämna föremålet för satiren vid namn eller om man skulle nöja sig med att kritisera typfigurer.¹²⁷ Under fransk inverkan från bland annat Boileau, användes i Sverige oftast den opersonliga satiren och denna företrädde av bland andra Dalin. Det är först i och med Kellgren den personliga satiren får en förespråkare, och det är också Kellgren som inleder diskussionen om den svenska satirens teoretiska aspekter.

Då Bellman gör sin debut är dock den opersonliga satiren helt dominerande. Det är också här man, i kombination med användningen av rolldikten, kan se något av Bellmans särart. Bellman lyckas ge flera av sina typfigurer så många egenheter och verklighetstrogna och mångtydiga karaktärsdrag att de lika väl hade kunnat vara riktiga individer.¹²⁸

¹²⁴ Kurt Johannesson, "Bellman och ceremonierna" i *Tio forskare om Bellman* (Stockholm, 1977), s. 101.

¹²⁵ Den första som påtalade detta torde vara Richard Steffen i "Anteckningar till Bellmansdiktens historia" i *Samlaren* 1895, och han får bland annat medhåll av Hasselberg och av den långt senare Lars Lönnroth. Se Steffen, s. 156, Hasselberg s. 11ff. och Lars Lönnroth, *Ljuva karneval! Om Carl Michael Bellmans diktning* (Stockholm, 2005), s. 66, 73. Samtidigt pekar Hasselberg och Steffen att dikterna uppvisar folkliga drag och Steffen konstaterar till exempel att flera av dikterna har skrivits till svenska folkmelodier. Se Hasselberg, s. 13, och Steffen, s. 164. Både Hasselberg och Lönnroth argumenterar även för att Bellmans egen talang för det dramatiska och hans egen begåvning som estradör har spelat in då han skapat det Hasselberg benämner rollvisor och Lönnroth kallar satirvisor. Se Hasselberg, s. 13 och Lönnroth (2005) t.ex. s. 66 och passim.

¹²⁶ *Gyldendals Litteraturreksikon* definierar satiren som "en uttrycksform der gennem latterligørelse revs fx bestemte personer, persontyper, sociale eller politiske forhold m.m." Satiren kan vara "ironisk eller sarkastisk, parodierende, travesterende eller komisk." Se *Gyldendals Litteraturreksikon* (Köpenhamn, 1974), s. 87 (satire).

¹²⁷ Pagrot, s. 285-316.

¹²⁸ Sven Thorén konstaterar att Bellman föredrar det konkreta och individuella framför det allmänna och abstrakta (hänvisar till Afzelius), och hänvisar också till konstnären William Hogarths sätt att teckna miljö och typer, detaljrikedomen och det rörliga livet i hans bilder, och menar att Bellman är påverkad av honom. Se Sven Thorén, *I Zions tempel. Carl Michael Bellmans*

Bellmans begåvning för det dramatiska har säkert spelat in, men ser man kopplingen till sermokinationen, får Bellmans individualiserade rollfigurer också en retorisk förklaring.

Den skälmske officeren

Med utgångspunkt i sermokinationen är det centralt att analysera hur väl man anser att talet återspeglar den karaktäriserades personlighet.¹²⁹ Den första monologen i ”Friare visan”, officerens monolog, består av sju strofer bestående av två 11-staviga versrader, samt en refräng som avslutas med att strofens andra versrad upprepas. Monologen lyder:

Den flickan hon är sacramentskade söt
Här måste nu Mars blifva mjuker och blöt,
Fallerall....
Här måste nu Mars blifva mjuker och blöt.

Er fånge, min fröken, jag lefver och dör
Mitt hjerta det mjuknar för Er liksom smör. Fall.....//:

Jag är, ta mig tusan, helt dödeligt kär
Och hon är ändå så förbannade tvär. Fall.....//:

En kyss, söta unge, förr än hon blir ond
Hon slår mig, fy knäveln så går man åt bond. Fall.....//:

Fast jag har mustascher hvad böveln ändå
Skall jag inte därför en kyss kunna få. Fall.....//:

Tänk Skönhetens kyssar de är för min mun
Så högt angenäma som fläsk för en hunn. Fall.....//:

Ett parti piket, medan vreden förgår
Jag hoppas min fröken det spelet förstår.
Fallerall....
Jag hoppas min fröken det spelet förstår.

Enligt anvisningarna för sermokinationen ska monologen alltså spegla den karaktäriserades personlighet. I ”Den flickan hon är sacramentskade söt” finns detaljer som knyter

andliga diktning (Göteborg, 1986), s. 163, 171.

¹²⁹ Quintilianus, bok III, kapitel 8: 49-50, s. 503f.

diktens mimetiska jag till militärväsendet, sådana som knyter honom till en viss samhälls-klass, och detaljer som ger honom en personlighet.

Hänvisningar till det militära genom enskilda ordval, genomsyrar monologen. ”Mars” som omnämns i första strofen, och som ska bli ”mjuker och blöt” (dvs. mjuk och svag) är det blodiga krigets gud i den romerska mytologin. Likaså anspelar andra strofens ”fånge”, liksom hänsyftningen på liv och död, på det militära. Mustascherna, som nämns i strof fem, placerar också diktens mimetiska jag i militärväsendet, eftersom mustaschen var typisk, och till och med obligatorisk, för soldater i den svenska armén under 1700-talet.¹³⁰ Intressant att notera är dock att mustaschen i allmänhet ansågs gå väl hem hos kvinnorna,¹³¹ medan flickan i denna dikt verkar avvisa officeren på grund av hans mustasch.

Ett annat återkommande inslag i officerens monolog är svordomarna. Ordet ”sacramentskad”, som används i den första strofen, betyder snarast ”förbannad”¹³² och svordomar av olika slag förekommer även i stroforna tre (”ta mig tusan” och ”förbannade”), fyra (”fy knäveln”) och fem (”hvad böveln”). Ulla Stroh-Wallin konstaterar att överklassen i Sverige på 1700-talet svor försiktigare än tjänstefolket och att det var typiskt för överklassen att använda importerade franska svordomar, till exempel ”mon Dieu”.

Magnus Ljung påpekar dock att svordomar var mycket mer accepterade under 1600- och 1700-talet än vad de blev under 1800-talet och första halvan av 1900-talet. Den framväxande borgerligheten, med ett behov av att markera en gräns mellan sig och de lägre klasserna, var framförallt de som motsatte sig svordomar eftersom de ansågs folkliga. Samtidigt har svordomar också kunnat användas för att framhäva att man är kraftfull och folklig.¹³³ Officerens svärande i monologen bidrar således till att karaktärisera honom. De rikligt förekommande svordomarna antyder att officeren tillhör det lägre samhällsskiktet, men kan också förstås som ett medvetet val från officerens sida att försöka verka kraftfull och folklig.

¹³⁰ Se Margareta Beckman, ”Krigsman eller modelejon”, *Svenskt militärhistoriskt bibliotek* <http://www.smb.nu/index.php/militara-artiklar/1700-talet/krigsman-eller-modelejon> (nedladdad 2014-05-05), och Magnus von Platen *Svenska skägg. Våra manshakar genom tiderna* (Stockholm, 1995), s. 77-83.

¹³¹ Platen, s. 92f.

¹³² Se *Svenska Akademiens Ordbok* på nätet: www.saob.se, sökord ”sakramentskad”.

¹³³ Ulla Stroh-Wallin, ”Nu behöver vi nya svordomar” i *Svenska Dagbladet* 9 februari 2011. Med andra ord placerar officerarens svordomar snarare honom i de lägre samhällsklasserna än i samhällets högsta skikt.

Se även Magnus Ljung, *Svordomsboken. Om svärande och svordomar på svenska, engelska och 23 andra språk* (Uddevalla, 2006), s. 34ff. och 87f.

Andra detaljer i monologen som knyter diktens mimetiska jag till de lägre samhällsklasserna, är hans val av metaforer. I andra strofen talar han om hur hans hjärta smälter som smör, och i nästsista strofen om att en flickas kyssar är lika välsmakande som en bit fläsk är för en hund. Metaforerna är enkla och vardagliga, och visar i förlängningen att officeren inte är boklärd eller särskilt sirlig i sitt sätt. Sammantaget bidrar de till den komik dikten som helhet skapar.

Frågan om det mimetiska jagets sociala tillhörighet är dock mer komplicerad än så. Underrubriken talar om för läsaren att den som talar är officer, men en osäkerhetsfaktor tillförs av att underrubriken i en av de bevarade handskrifterna lyder "Officeren el: Militairen".¹³⁴ Med andra ord ska det kanske ses som viktigare att karaktären i dikten representerar militärväsendet än att han är just officer. Likaså gör den bild man får av officeren i dikten, hans sätt att uttrycka sig med svordomar och enkla metaforer att jag snarast vill placera honom bland de lägre befäl än hos de högre, kanske till och med bland underofficeren som ofta valdes ur soldaternas egna led.¹³⁵

Flickan officeren uppvaktar får man inte veta så mycket om, men hennes häftiga temperament antyder att även hon ska placeras i den lägre ändan av den sociala skalan. Undersökningar har visat att den värvade svenska soldaten i 1700-talets Sverige stod lågt på den sociala rangskalan och att han också tenderade att gifta sig med flickor som kom ur de lägsta sociala skikten: pigorna utgör den största gruppen av soldathustrur.¹³⁶ Med andra ord kan man anta att den flicka officeraren i dikten bestämmer sig för att uppvakta, antagligen också tillhör ungefär samma sociala klass som han själv.

Detta antagande kompliceras dock av att Bellman ursprungligen hade tänkt kalla "Friare visan" för "De Fyra Ståndens Friare Wisor". Placerar man in officeren i ett av de fyra stånden, måste officeren i diktens fördelning i så fall representera samhällets toppskikt, det vill säga adeln. Faktum är också att de högre officerarna så gott som utan undantag rekryterades ur adeln.¹³⁷ Läser man officeren i Bellmans dikt som en adelsman, blir bilden man får av honom satirisk genom att en representant för samhällets elit betar sig som en ur den lägsta samhällsklassen. Antagandet kompliceras dock ytterligare om man tolkar officerens karaktär så att han endast spelar rollen av en enkel soldat som uppvaktar en flicka. I så fall är frieriet bara ett skämt, och rollspelet dubbelt, i och med att Bellman skapar en karaktär som sedan i sin tur spelar rollen av en annan.

¹³⁴ Se Bellman, *StU. XIII*, s. 115.

¹³⁵ Se Kaarlo Wirilander, *Suomen upseeristo 1700-luvulla* (Helsingfors, 1950), s. 28f., 138-152.

¹³⁶ Se Hans Hirn, "En giftermålsanalys", *Genos. Tidskrift utgiven av Genealogiska Samfundet i Finland*, nedladdad 2014-05-05: http://www.genealogia.fi/genos/31/31_44.htm.

¹³⁷ Se Ilmakunnas, s. 94 och 90-99.

Tolkningen av officeren som en adelsman som spelar rollen av en friare belägen betydligt lägre på den sociala skalan, stärks av några detaljer i texten. Hänvisningen till krigsguden Mars fungerar inte bara som en koppling till militärväsendet, utan visar också att det mimetiska jaget har åtminstone ett visst mått av bildning. I strof fyra anklagar officeren flickan, som till svar på hans uppvaktning örfilar honom, för att behandla honom som en bonde ("så går man åt bond"). Detta kan tolkas som att officeren vill markera en distans mellan sig själv och de bondsöner han antagligen i egenskap av officer befäller över, men hur motiverad denna distans är blir det svårt att ta ställning till. Man kan också tänka sig att hans behov av att markera skillnaden mellan sig själv och bönderna tyder på att distansen inte är så stor.

Likaså är sista strofens invitation till ett parti piket betydelsefull. Spelen fyllde en viktig funktion i det aristokratiska sällskapslivet under 1700-talet och speciellt hasardspelet förknippades med aristokratin.¹³⁸ Thomas Kavanagh ser ett samband mellan den franska aristokratins stora intresse för kortspel och den libertinism som låg i tiden. Han kopplar även ihop kortspelandet med ett erotiskt spel som han menar bygger på samma grund: att den uttråkade adeln sökte äkta spänning i livet. Under en kväll vid spelbordet kunde man både vinna och förlora summor motsvarande hela den franska statens årliga budget för skeppsbyggande, så de ekonomiska risker man tog var enorma.

Samtidigt är grunden för hasardspelandet att man ska läsa av motståndarens avsikter, vilket enligt Kavanagh också gjorde det till ett socialt rollspel med erotiska undertoner. Intressant är också att mannen och kvinnan vid spelbordet präglades av en ambivalens som inte var möjlig i de flesta andra sociala sammanhang: att de kunde ge sig in i spelet antingen som den som förförde eller den som blev förförd.¹³⁹ Med andra ord kan man å ena sidan anta att det mimetiska jagets invitation av flickan till ett parti piket, är en faktor som markerar hans samhällsklass, å andra sidan att förslaget till flickan om ett parti piket har erotiska undertoner.

Till karaktäriseringen av officeren som karaktär, bidrar även melodin. Samtliga monologer i "Friare visan" är tonsatta med en melodi som vid tiden för diktens tillkomst (1766) var välkänd för allmänheten. Gunnar Hillbom konstaterar i Bellmanssällskapets standardupplaga av Bellmans *Ungdomsdikter I* att "[e]n förutsättning för den Bellmanska rollvisan är vaudevilletraditionens musikaliska allusionsteknik: tekniken att låta en melodi, som för lyssnaren redan är känd från ett annat utommusikaliskt sammanhang, genom att

¹³⁸ Hasardspelandet gäller främst den franska aristokratin under de sista decennierna av *ancien régime*, men den svenska adeln var på många sätt starkt influerad av den franska. Se Ilmakunnas, s. 177.

¹³⁹ Thomas Kavanagh, "The Libertine's Bluff: Cards and Culture in Eighteenth-Century France" ur *Eighteenth-Century Studies*, Volume 33, Number 4, Summer 2000, s. 505-521.

associera till detta delta i karaktäristiken” och att ”[s]ärskilt påtaglig blir den musikaliska allusionens roll i en potpurrivisa som denna”.¹⁴⁰

När det gäller melodin till officerens parti, har man kunnat sluta sig till att Bellman använder samma melodi för andra texter, bland annat den berömda ”God dag sade Sidenström, god dag herr Sector”, samt dikten som inleds ”Uppriktigt jag älskar”.¹⁴¹ Anmärkningsvärt är att bägge dessa dikter handlar om fattiga sekreterare. I det här fallet kan man därför tänka sig att melodin i officerens del av ”Friare visan” stärker bilden av officeren som trots allt rätt låg i rang och med en enkel (fattig) mans drömmar och verklighet. Tolkar man däremot officeren som en adelsman, förstärks istället det komiska draget.

Som helhet bygger komiken i ”Friare visan” på att den visar upp fyra misslyckade frierier. Eftersom komiken förstärks då man tolkar officeren som en adelsman som försöker bete sig som en man ur de lägre samhällsskikten, är det så jag väljer att tolka officerens monolog. ”Fallerallerall”-refrängen blir i så fall en indikator på att officeren roar sig genom att uppvakta flickan. Då får också det stereotypiska och plumpa i officerens sätt att uttrycka sig en mening, eftersom officeren låtsas vara av lägre social rang än vad han egentligen är, och egentligen bara skojar med flickan.¹⁴² Likaså blir flickans reaktion på uppvaktningen i så fall logisk och man förstår varför hon blir arg och örfilar sin ”uppvaktare”.

Eventuellt kan man i officeren se en parallell till den franska, medeltida, dramatiska monologen. Typiska karaktärer inom denna teatergenre var å ena sidan den skrytsamme, men egentligen tölpaktige och rädde soldaten, ”le soldat fanfaron”, å andra sidan den snobbige älskaren, ”l’amoureux”, som ”räddar” en söt flicka undan hennes motbjudande man – med diverse förvecklingar som resultat.¹⁴³ I Bellmans fall kan man tänka sig officeren som en kombination av dessa två karaktärstyper.

I officerens monolog skapas diktens mimetiska jag genom ordval, indirekta avslöjanden (t.ex. att officeren har mustasch), inskrivandet av en tyst åhörare (flickan som uppvaktas),

¹⁴⁰ StU. XIII, s. 117. Se även Peter Lind, *”Strunt alt hvad du orerar”. Carl Michael Bellman, ordensretoriken och Bacchi Orden* (Uppsala, 2014), s. 152f. om bruket av för publiken kända melodier, och Kurt Johannesson, *Bellman som musikalisk diktare*, särtryck av *Lyrik i tid och otid. Festskrift till Gunnar Tideström* (Stockholm, 1971), s. 8-22, om hur Bellmans epistlar bör förstås som en kombination av text och musik och hur man kan se att komiken i epistlarna ofta bygger på, eller förstärks, av just den allusionsteknik Hillbom talar om.

¹⁴¹ StU. XIII, s. 119 och Gunnar Hillbom, *Kring källorna till Bellmans ungdomsdiktning* (Stockholm, 1980), s. 18f.

¹⁴² Rudolf Rydstedt anser att det är ett typiskt drag för sermokinationen att den blåser liv i typfigurer, även om han också konstaterar att den avbildade i en sermokination kan vara en unik individ. Rydstedt, s. 319.

¹⁴³ Mazouer, s. 362-368.

och melodival. För att rätt förstå det mimetiska jag Bellman målar upp, måste vi placera in dikten i dess historiska kontext. I ljuset av den historiska kontexten framstår officerens frieri som ett skämt, han har ingen verklig avsikt att gifta sig med flickan han uppvaktar.

Den tysta åhöraren är typisk för rolldikten. I den föreliggande monologen kan det konstateras att reaktionerna hos flickan som uppvaktas, endast avslöjas indirekt genom det officeren säger. I fjärde strofen framgår det att hon örfilar sin uppvaktare, och överlag kan vi ur officerens monolog utläsa att uppvaktningen inte faller i god jord, och monologen tonar ut i förslaget om ett parti piket ”medan vreden förgår”. Det är typiskt för rolldikten att den person diktens mimetiska jag riktar sig till finns indirekt inskriven i dikten genom att det mimetiska jaget antingen redogör för vad mottagaren/åhöraren gör, eller genom att det mimetiska jaget svarar på frågor eller kommenterar saker som härrör från mottagaren, utan att mottagaren själv yttrar ett enda ord.

Intressant är dock att officerens monolog i själva verket riktar sig till dubbla publik. Tilltalet i officerens monolog skiljer sig från tilltalet i ”Friare visans” senare monologer genom att det är mer extrovert. De senare monologerna förefaller utspela sig i enrum, med endast friaren och föremålet för hans uppvaktning närvarande. Officerens monolog däremot är formulerad så att man får intrycket av att den inte bara riktas till flickan som uppvaktas, utan även till en eller flera andra personer som betraktar uppvaktningen. Stroferna två och tre kan fungera som exempel på denna dubbla publik:

Er fånge, min fröken, jag lefver och dör
Mitt hjerta det mjuknar för Er liksom smör. Fall.....://:

Jag är, ta mig tusan, helt dödeligt kär
Och hon är ändå så förbannade tvär. Fall.....://:

I strof två vänder sig officeren direkt till flickan han uppvaktar, ”Er fånge, min fröken...”, medan han i strof tre refererar till henne i tredje person. I strof tre förefaller han således rikta sig till en åskådare som bevittnar hans försök att närma sig flickan. Exemplet synliggör hur rolldikten kan ha, inte bara två (eller flera) avsändarnivåer i form av det mimetiska jaget och det retoriska jaget, utan även två mottagarnivåer. Monologens dubbla mottagarinstanser närmar även åter dikten till den franska dramatiska monologen där den verkliga publiken inkorporerades i dramat. Den mest kända dramatiska monologen, *Le Franc Archer de Bagnolet*, riktar sig till exempel till två stumma åhörare, en fågelskrämma och publiken. I fallet med officerens monolog är det dock svårt att avgöra om det är den verkliga publiken som hörde visan framföras som utgör den andra mottagarinstansen, eller om även den är fiktiv.

Bellmans stackars sekreterare

Den andra personen i Bellmans ”Friare visa” som får ge sig ut på friarstråt är en sekreterare. Till skillnad från officeren som riktar sig till dubbla åhörare, riktar sekreteraren sin monolog endast till den flicka han uppvaktar. Sekreterarens monolog lyder som följer:

Ack så kall om sina händer!
Är Ert hjerta äfven så?
Jag för min del är uppbränder
Af en eld som Ni tändt på.
Det är hårt att så hantera
En oskyldig af vårt kön
Som mot Er ej syndat mera
Än blott sedt att Ni är skön.

Lät då Eder hårdhet brytas
Att jag snart må tröstad bli
Annars lär min kärlek bytas
I en svår melancoli.
Känn hur fasligt pulsen pickar
Det är fara att jag dör
Om hon¹⁴⁴ ej med milda blickar
Snart behaglig ändring gör.

Redan vid en första genomläsning av sekreterarens parti i ”Friare visan” står det klart att vi här ställs inför ett helt annat mimetiskt jag än det vi nyss stiftat bekantskap med i officerens visa. Borta är den framfusige och skämtsamme officeren och fram träder istället en bönande och lite gnällig sekreterare.

Det verkar vara ett genomgående drag i Bellmans ungdomsdiktning att hans sekreterare är lite ynkliga. I ungdomsdiktningen stöter vi förutom i ”Friare visan” på sekreterare i dikt nr 2: ”God dag sade Sidenström, god dag herr Secter” och i nr 13: ”Hvar skall jag födan taga”. Dikt nr 2 skildrar en sekreterares samspråk med två representanter för myndigheten som kommit för att driva in hans skulder. Sekreteraren i nr 13 klagar över att han både fryser och hungrar och beskriver dilemmat med att samtidigt som man inga pengar har behöva upprätthålla en fasad och ge intryck av att man har det bättre ställt än man egentligen har det.¹⁴⁵ Som läsare får man också intrycket av att Bellmans sekreterare, även om

¹⁴⁴ Detta ”hon” läser jag som ett artighetstilltal i motsats till officerens parti där jag uppfattar att monologen har dubbla publikler.

¹⁴⁵ Det var vanligt att statligt anställda sekreterare inte fick någon lön under de första åren de var anställda. Ändå förutsattes de t.ex. bära en viss sorts kläder. Se Paul Britten Austin, *Carl Michael Bellman: hans liv, hans miljö, hans verk [The Life and Songs of Carl Michael Bellman]* (Stockholm, 1970), s. 44ff.

de säkert har anledning att klaga, likväl också är av en gnällig sort som gärna berättar för alla som vill höra hur illa ställt de har det. Samma klagande sekreterare möter oss även i ”Friare visan”.

Det är också intressant att notera det självcentrerade, narcissistiska draget hos sekreteraren i ”Friare visan”. Efter att sekreteraren konstaterat att flickan har kalla händer, handlar dikten i princip uteslutande om sekreteraren själv och hans sinnesstämning. För att vara ett frieri, kan man konstatera att föremålet för uppvaktningen ägnas väldigt lite uppmärksamhet, och desto mera krut läggs istället på hur ett nekande svar från flickan skulle påverka sekreteraren själv.

Även flickans kalla händer kan uppfattas spegla sekreteraren själv. Som tidigare nämnt, är Bellmans sekreterare ofta hungriga och frusna och har därför sannolikt kalla händer. Detta att den som talar i dikten, sekreteraren, beskriver flickan han uppvaktar på ett sätt som säger något om honom själv, såg vi ju också prov på i officerens parti. I officerarens monolog kan man till exempel uppfatta att flickans reaktion på uppvaktningen – att hon örffilar sin uppvaktare – i själva verket säger något om officeren själv och hans sätt att närma sig henne. De kalla händerna kan eventuellt även förstås bildligt, flickan ger friaren ”kalla handen”, det vill säga avvisar honom.

Flickans kalla händer kontrasteras även mot den eld som förtär sekreteraren, och motsatsuppställningen fortsätter hela visan igenom. Oskuld kontrasteras mot synd, hårdhet mot tröst, kärlek mot melankoli, och en häftig puls mot döden. Motsatserna skapar även ett motsatsförhållande mellan sekreteraren, det mimetiska jaget, och flickan han friar till. Samtidigt som syftet med det mimetiska jagets tal är att överbygga distansen mellan honom och flickan han friar till, lyckas han med sin monolog genom betonandet av motsatserna snarare göra distansen större.

Man kan fundera över åhörarens roll i både officerens och sekreterarens partier. I den klassiska retorikens sermokination nämns ingen åhörare som en del av det fiktiva talet. Däremot betonas vikten av att man tänker på vem eller vilka som kommer att vara åhörare till talet och att man anpassar talet efter dem.¹⁴⁶ I de sermokinatiner som här analyseras, kan man säga att Bellman har skrivit in åhöraren i dikten. Man kan tänka sig att han på så sätt blir mindre beroende av den verkliga, säkerligen mycket varierande, publikens reaktioner på hans dikter då han själv skapar både avsändarsidans utsaga och mottagarsidans reaktion på densamma. Det är dock värt att notera att mottagarsidans, det vill säga åhörarens, reaktioner förmedlas endast indirekt genom det den som talar berättar. Ett tydligt exempel på det här såg vi i officerens visa: ”En kyss, söta unge, förr än

¹⁴⁶ Eriksson, *Afthonios' progymnasmata*, s. 169ff.

hon blir ond / Hon slår mig, fy knäveln så går man åt bond” där händelseförloppet tydligt framgår av det officeren berättar. Han försöker kyssa henne och hon svarar med att örfila honom. Här får läsaren (eller åhöraren) alltså ta del av mottagarsidans reaktion utan att denna själv uttalar sig.¹⁴⁷

För att återgå till sekreteraren som karaktär, kan man konstatera att han i jämförelse med officeren är mera vältalig. Då han talar i metaforer och med hjälp av bilder talar han till exempel om den eld flickan tänt inom honom och säger att den enda synd han begått är att han sett att hon är skön. Eftersom sekreteraren arbetar med ord och texter som sitt yrke, förefaller det naturligt att han är mera vältalig än officeren och detta blir en del av det som karaktäriserar honom.

Melodianvisningen i sekreterarens visa lyder ”Säg mig Damon sad Lysander” och syftar på en herdedikt av Hedvig Charlotta Nordenflycht. Det är osäkert vilken melodi det syftar på, men det finns en stor mängd bordsvisor som kan ha sjungits till samma melodi. James Massengale utgår från att melodin även i sekreterarens parti har valts så att den stärker bilden av sekreterarens karaktär.¹⁴⁸ Den käcka och rytmiska melodin i kombination med kopplingen till herdedikten förstärker även monologens satiriska och komiska sida. Den käcka melodin står i kontrast till sekreterarens gnälliga monolog, liksom även herdediktens idealiserade och utstuderade kärleksförklaringar står långt ifrån sekreterarens narcissistiska och småpatetiska frieri.

Läran enligt Sankt Paulus

Den tredje person som ger sig ut på friarstråt i Bellmans dikt tillhör prästerskapet. Om det här partiet råder det inget tvivel om vilken melodi Bellman använde sig av. Melodianvisningen ”Så skön lyser den morgonstiern” syftar på psalm nr 131 i den svenska psalmboken från 1695. Psalmen var mycket känd och hade också innan Bellman bestämmer sig för att utnyttja den använts till såväl parodidiktning som för mer seriösa, konstnärliga syften.¹⁴⁹ I Bellmans tappning förstärker den sakrala melodin bilden av den som

¹⁴⁷ Hillbom kallar den senare och kortare versionen av ”God dag, sade Sidenström, Herr Sector” en ”teknisk monolog” och beskriver den träffande som ett telefonsamtal. ”[F]ör att förstå den stegrande desperationen i sekreterarens här sex strofer långa inlägg måste man tänka sig ett bemötande från rättsbetjänternas sida”, skriver han. Se Hillbom (1980), s. 13. Telefonsamtalet fungerar överlag ofta väl som liknelse för att beskriva rolldiktens tysta åhörare som diktens mimetiska jag interagerar med.

¹⁴⁸ Bellman, *StU. XIII*, s. 119f.

¹⁴⁹ *Ibid.*, s. 120f.

taler i dikten som en kyrkans man, men eftersom prästen i den här situationen är ute efter att charma en flicka ger den sakrala tonen dikten en komisk vinkling.

Prästens parti i "Friare visan" lyder:

Så platt har nu den Antichrist
Sin makt och välde hos oss mist
Att klerker ock må gilja.
Det hafver Sancte Paulus lärt
Att hvarje quinna är beskärt
En man efter sin vilja.
Samma lott
Mannen fått
Verlden öka
Och att söka
Med all ära
Den som ödet täcks beskära.
Så därför det fast bättre är
Det äfven Sancte Paulus lär
Att gifta sig än brinna.
Ty vill jag nu i denna akt
Min åtrå hafva Er tillsagt
Om den kan framgång vinna.
Lilja skön
Hör min bön
Så skall döden
Pust och nöden
Oss ej skilja
Emot bägges goda vilja.
Ty lär oss nu förutan svik
De helga fäder vara lik
Vårt ägtenskap begynna.
Så hoppas jag att äfven som
Den hjälp som en Tobias from
I nöden mig må gynna
När som han
Segev vann
Uppå satan
Leviatan
Asmodeus
Fienden till Hymeneus
En quinna som sin man är huld
Har Syrak liknat vid det guld
Som uti ugnen renas.
Hon är sin man en ögnalust
Som lindra kan all sorg och pust

Hvaraf hans ro förmenas.
Ängel fin
Lät min pin
Dig beveka
Och ej neka
Utan jaka
Till att bli min ägta maka.

”Antichrist” i den första strofen syftar på påven och har funnits i protestantiskt språkbruk alltsedan Luther.¹⁵⁰ Andemeningen i den första strofen är således att sedan protestantismen på många håll ersatt katolicismen står det nu också präster fritt att gifta sig.¹⁵¹ Eftersom ”Sancte Paulus” själv har lärt att det är var mans lott att finna sig en kvinna och föröka sig med henne, är det bättre också för en präst att ta sig en hustru än att brinna av begär.¹⁵²

Då prästen så har redogjort för sin avsikt med äktenskapet går han över till att böna och be till flickan han uppvaktar: ”Lilja skön / Hör min bön”. Liljan som en symbol för en flicka är förstas ingen ovanlig liknelse. Den vita liljan brukar vanligen symbolisera renhet och oskuld, förknippas ofta med jungfru Maria, och kan här tolkas som ett tecken på att prästen, med religiösa förebilder, idealiserar flickan han uppvaktar. Samtidigt kopplas liljan också, liksom även andra oskuldssymboler, till döden, och är till exempel en ofta förekommande symbol i samband med kristna martyrer.¹⁵³

Den dubbla symboliken är intressant eftersom motivet med flickan och döden som tätt sammanbundna fortsätter också i den tredje strofen. ”Tobias” och ”Satan / Leviatan / Asmodeus” syftar på en text i Tobits bok, en av de gammaltestamentliga apokryferna. Texten handlar om Tobias som under en resa besöker sin släkting Raguel. Tycke uppstår mellan Tobias och Raguels dotter Sara och efter uppmuntran av sin färdkamrat bestämmer sig Tobias för att gifta sig med Sara. Problemet är bara att Sara redan sju gånger tidigare har försökt gifta sig, men alla hennes brudgummar har under bröllopsnatten döts av demonen Asmodeus. Här träder Tobias färdkamrat, som visar sig vara ärkeängeln

¹⁵⁰ Ibid., s. 116.

¹⁵¹ Ordet ”gilja” på rad tre betyder ”fria”. Ibid.

¹⁵² Det här syftar på ett citat ur Paulus’ första korintierbrev: ”Men kunna de icke leva återhållsamt, så må de gifta sig; ty det är bättre att gifta sig än att vara upptänd av begär”. Annars ska bibelhänvisningarna i Bellmans dikt tas med en nypa salt: de har inte alltid full täckning i bibeltexter. Se *StU. XIII*, s. 118.

¹⁵³ Se J. C. C. Cooper, *Symboler. En uppslagsbok* (Stockholm, 1983), s. 115 (”lilja”) och s. 117 (”lotus”). Liljan har i västerlandet samma symbolik som lotusen i österlandet. Se även Dick Helander, *Kristna symboler* (Stockholm, 1951), s. 83, 106f. och 129.

Gabriel, till hjälp och visar Tobias hur han kan besvärja demonen med hjälp av inälvorna från en fisk, och bröllopet mellan Tobias och Sara kan förlöpa utan problem.¹⁵⁴

Prästens sista strof handlar om en kvinnas värde som förutsatt att hon är ”huld”¹⁵⁵ kan liknas vid renaste guld. En kvinna har, säger prästen, förmågan att lindra all ”sorg och pust”¹⁵⁶ och därför ber han henne besinna sig och gå med på att bli hans ”ägta maka”. Åter ser vi samma fokus på friarens egna behov som vi såg i prästens monolog, men prästen lyckas även indirekt smickra flickan han riktar sig till genom att kalla henne ”ögnalust” och ”ängel fin”.

Den bild som framträder av prästen i ”Friare visan” är bilden av en man för vilken kyrkan utgjort hela verkligheten. Då han talar hänvisar han till bibliska figurer eller texter och hela hans ton (melodin) genomsyras av det religiösa. Som motiv för sitt frieri anger han Sankt Paulus’ läror.

Samtidigt skymtar bilden av en betydligt mera mänsklig individ fram bakom det högtravande sätt prästen uttrycker sig på, bilden av en man som är mer eller mindre skräckslagen inför prospektet att närma sig en kvinna. Den här bilden framträder då man granskar hans metaforer, liljan som symbol för renhet, oskuld och död, och framförallt berättelsen om Tobias och Sara där Tobias utsikter att klara sig levande ur äktenskapet kan synas väldigt små. Av liknelsen kan man ana att prästen som talar i dikten i sitt stundande äktenskap identifierar sig med Tobias i berättelsen och ser utgången av äktenskapet som mycket osäker.

Sermokinationen kan användas både för att ge röst åt typfigurer och för att karaktärisera individer.¹⁵⁷ Prästen i ”Friare visan” kan tolkas som en stereotyp med individuella drag. Diktens tydliga markeringar av att prästen som talar är en kyrkans man, gör honom till en stereotyp. Hans sätt att tala och de referenser han använder sig av åskådliggör på ett satiriskt sätt var han hör hemma. Samtidigt finns det ett mänskligt och individualiserat drag hos prästen som består av hans osäkerhet och rädsla inför det andra könet, en blottad utsatthet som snarare känns individuell än typisk för en viss samhällsklass eller yrkesgrupp.

¹⁵⁴ Hymeneus, som också omnämns, brukar stavas Hymenaeus, och syftar på bröllopets gud i den grekisk-romerska mytologin. Bellman, *StU. XIII*, s. 117.

¹⁵⁵ Ordet ”huld” har ett flertal betydelser. Det kan syfta på trohet, men också älsklighet, behag, ljuvhet och vänlig omvårdnad och omsorg avses. Se *Svenska Akademiens ordbok* online: www.saob.se.

¹⁵⁶ ”Pust” syftar i det här fallet antagligen på suckar. Se www.saob.se.

¹⁵⁷ Se Rydstedt, s. 319 och Lausberg, § 1132, s. 543.

Komiken uppstår i detta fall av prästens fåfänga försök att fria till en flicka genom diverse olika bibel-referenser. Det är komiskt att han hänvisar till berättelsen om Tobias, som kan uppfattas som ett skräckscenario över hur äktenskapet i värsta fall kan arta sig. Likaså är det komiskt att han inte ens själv verkar helt övertygad om att han vill gifta sig. Hans hänvisning till Paulus, som en motivering till giftermålet, förefaller snarare vara ett försök från hans sida att övertyga sig själv om att detta är det rätta att göra, än ett seriöst försök att vinna flickans gunst.

Kossor och kannor på dialekt

Den sista personen i ordningen att komma med sitt frieri är bonden, som samtidigt också representerar den lägsta samhällsklassen. På dialekt diktar bonden:

Å skulle nu vara så dig till behag
Å du kära Kirstin så ville
Så menar jag väl att hä kunde ta lag
Och intet just hampa sig illa
Att vi blifva hjonelag, komma ihop
Jag har vari låf både kannor och stop
Och mer än du kan dig inbilla.

Jag sparde hop linne i fiol och i år
Jag köpte en liten grå quiga
Och skällkon du vet på löta hon går
Har kalfvar båd quicka och viga
Och fast än min lott inte just är så stor
Så tänker jag få litet krafes efter Mor
Få se huru högt det kan stiga.

Å ä det så skäl å du ville ta ve
Så skall jag då höra mig efter
Ett torp eller rote alltsom hä bär te
Nog grundar jag påt alla nätter
Du ligger i hågen båd timma och stund
Och ofta så sofver jag alls ingen blund
Men får jag ditt ja blir jag bätter.

I bondens första strof kan man genast notera ett drag som skiljer honom från de andra friarna: han nämner flickan han uppvaktar vid namn – Kirstin. De tidigare friarna har antingen talat om Er, Dig, eller fröken. Detta ger bondens monolog en personlig ton, men kan också tolkas som ett exempel på bondens låga börd, han styrs inte av de etikettsregler som präglade de övre samhällsständerna.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Om den första strofen kan det vara på sin plats att nämna att "blifva hjonelag" innebär att ingå

Det som annars slår en då man granskar bondens frieri är hans fokusering vid det praktiska, hur han har förberett sig för att kunna ingå äktenskap. Det kan förefalla komiskt att bonden i sitt frieri är så fokuserad vid det praktiska och att det bara är i slutet på den sista strofen han ger uttryck för sina känslor för Kirstin och erkänner att tanken på henne upptar hela hans vakna tid.

Faktum är dock att bondesamhället under Bellmans tid fungerade så att de praktiska förhållandena spelade en mer eller mindre avgörande roll för huruvida ett äktenskap kunde förverkligas eller inte. Ekonomiska orsaker gjorde att ett ungt par inte kunde gifta sig förän de hade ordnat sin utkomst, vilket ofta skedde genom att den äldsta sonen i en familj fick ta över gården efter sina föräldrar som dock bodde kvar på gården på undantag.¹⁵⁹ Med andra ord behöver bondens fokusering vid det praktiska inte alls uppfattas komiskt, men i sviten om fyra monologer där bondens är den sista, framstår ändå även bondens frieri som komiskt i kombination med de övriga. I jämförelsen med de övriga framstår bonden som enkel och lite tölpaktig, om än godhjärtad.

Ett viktigt drag i bondens frieri är att det är skrivet på dialekt,¹⁶⁰ och detta förstärker kopplingen mellan dikten och den retoriska tankefiguren sermokinaton. Ifråga om karaktäriseringen ska man enligt Afthonios, vad gäller personen som karaktäriseras, också beakta hans ålder, ställning i samhället, hemort – *eventuell dialekt* (min kursiv), och i vilken sinnesstämning han kunde befinna sig om han höll ett dylikt tal.¹⁶¹

Musikanvisningen till bondens parti lyder: ”Philemon dref vall sina får” vilket syftar på en berömd herdedikt av Olof Dalin. Melodin har identifierats som ”gamla Dalvisans melodi” och är en melodi som uppskattades mycket också under 1800-talet.¹⁶² Referensen till herdedikten ger dikten ett komiskt drag. Herdedikten idylliserade ju annars det lantliga livet, men det lantliga liv som herdedikterna skildrade befolkades vanligtvis av försmögna stadsbor som sökte sig ut till landet för att uppleva det enkla, och i högsta grad idylliserade, livet där ute. Herdedikterna kretsade dessutom ofta kring det erotiska.¹⁶³ Jämför man den idylliserade herdedikten med bondens visa i Bellmans dikt, blir resultatet

äktenskap. *StU. XIII*, s. 117.

¹⁵⁹ ”Undantag”: ett kontrakt som gjorde att de gamla som t.ex. överlät sin gård till äldsta sonen hade rätt att bo kvar på gården så länge de levde och som gav dem en del av gårdens avkastning varje år. Roddy Nilsson, *Kontroll, makt och omsorg. Sociala problem och socialpolitik i Sverige 1780-1940* (Lund, 2003), s. 92ff.

¹⁶⁰ Detta är ett av Bellmans två försök med dialektdiktning. Se *StU. XIII*, s. 118.

¹⁶¹ Eriksson, *Afthonios' progymnasmata*, s. 75, 169ff.

¹⁶² *StU. XIII*, s. 122.

¹⁶³ Se t.ex. Kurt Johannesson, ”Den pastoral erotiken”, i: *I polstjärnan tecken. Studier i svensk barock* (Uppsala, 1968), s. 175-214.

ohjälpligt komiskt. Den praktiska bonden, som talar dialekt, står mycket långt från den förkonstlat ”naturliga” verklighet herdedikterna skildrar. Likaså står den praktiske bonden med sin korta och uppriktiga kärleksyttring långt ifrån pastoralens i nyplatonisk anda crossopekulerande aristokratiska herdar.

Ser man till komiken, eller satiren, i ”Friare visan” som helhet, kan man konstatera att komiken i de olika monologerna fungerar olika. I den första monologen möts vi av ett självsäkert mimetiskt jag i form av officeren, som stöter på en söt flicka som han bestämmer sig för att skoja lite med. Genom sitt burdusa sätt, och det faktum att flickan inte alls är med på noterna, blir det dock officeren själv, snarare än flickan han skojar med, som framstår i ofördelaktig dager.

Sekreterarens frieri framstår däremot som så gnälligt och narcissistiskt att man har svårt att se att någon flicka någonsin skulle falla för det. Genom att han de facto i sitt frieri lyckas betona motsättningarna och olikheterna mellan sig själv och föremålet för hans uppvaktning, snarare än att överbrygga svårigheterna, blir effekten komisk och satiren riktas mot sekreteraren själv. Detsamma sker i prästens monolog, där prästen framställs som verklighetsfrånvärd och osäker, och även hans frieri i förlängningen som absurt.

Man kan hävda att satiren mattas av då den kommer till bonden i det lägsta samhällsståndet. Sett i kombination med de övriga frierierna blir dock även bondens frieri komiskt. Placerad invid den självsäkre, mustaschprydda officeren, den gnällige och osmidige sekreteraren, och den skräckslagne och världsfrånvände prästen, framstår även den enkle och praktiske bonden i komisk dager. ”Friare visans” samtliga mimetiska jag är överdrivna stereotyper, som dock har getts individuella drag som gör dem levande. Komiken ligger i karaktärsbeskrivningarna, inte i handlingen.

Sammanfattningsvis vill jag påminna om definitionen på sermokination. Det som framhävs i definitionen är att karaktären och karaktäriseringen hela tiden står i centrum. Denna princip följer Bellman i ”Friare visan”. Han skapar karaktärer och dessa karaktärer är de som ”gör” hela visan. Frierierna är underordnade karaktärerna, det fångslande med dikten är inte om frieriet kommer att lyckas, utan sättet på vilket frieriet utförs och framförallt av vem det utförs. Som jag sökt visa, är det mycket olika karaktärer som framträder i visans fyra olika delar. Bellmans rolldikt följer alltså till alla väsentliga delar mönstret för den klassiska retorikens sermokination.

Den punkt där Bellmans dikt inte följer den klassiska retorikens sermokination är ifråga om dess moraliska dimension. Den klassiska retorikens moraliska dimension genomsyrar hela läran och återspeglar sig således också på sermokinationen. Idén var att man skulle försöka ta efter den beskrivna, exemplariska personens karaktär och dygder. Den retoriska

övning som var knuten till karaktäriseringen gick ut på att aktivt försöka föreställa sig hur en annan person skulle tänka och uttrycka sig i en viss situation.¹⁶⁴

Särskilt exemplariska eller dygdiga kan man inte kalla karaktärerna i Bellmans dikt. Tvärtom är det karaktärer som visar upp sina svagheter och brister, medvetet eller omedvetet. Dessa svagheter och brister använder Bellman för att göra sina typfigurer till individer. Istället för att visa upp exemplariska personer att ta efter, visar han upp avskräckande exempel. I svagheter och bristerna ligger dock också nyckeln till det mänskliga för Bellman. I den härpåföljande analysen av Lenngrens "Rosalie" möter vi också ett mimetiskt jag som visar upp sina svagheter och brister, och som ifrågasätter begreppet dygd.

Hierarkiska nivåer. Flera mimetiska jag i samma dikt.

Lenngrens "Rosalie" som en kinesisk ask

Lenngrens dikt "Rosalie" trycktes för första gången i *Stockholms Posten* på julaftonen år 1794. Det är anmärkningsvärt att "Rosalie" trycktes endast fem dagar efter dikten "Den lilla tiggarflickan", också den av Lenngren, eftersom bägge handlar om flickor som blir föräldralösa. Flickorna går dock helt olika öden till mötes. Den lilla tiggarflickan, Nelli, räddas ur sin belägenhet av en god kristen kvinna, och dikten tonar ut i att Guds änglar flockas kring den enkla stuga där den fattiga, men goda, familjen – nu med tillskott av Nelli – bor. Rosalie är däremot sin egen lyckas smed och väljer ett lukrativt liv som prostituerad framför ett dygdigt liv i svält.

I *Samlade skrifter af Anna Maria Lenngren* beskrivs "Rosalie" av Hjelmqvist och Warburg som "[e]n synderskas triumfsång öfver de förmåner som »beskåras lastens dotter, i motsats till dygdens»; olik Fru Lenngrens öfriga skaldskap. Författarinnan har ansett sig böra i slutstrofen taga afstånd från de läror som Rosalie predikar".¹⁶⁵ Dikten nämns också kort av Ebba Witt-Brattström i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, och handlar enligt henne om "en kvinna som slår mynt av den dubbelmoral som männen håller sig med".¹⁶⁶

¹⁶⁴ Se t.ex. Eriksson, *Afthonios progymnasmata*, s. 169.

¹⁶⁵ Anna Maria Lenngren, *Samlade skrifter af Anna Maria Lenngren*, del III, s. 314.

¹⁶⁶ Ebba Witt-Brattström, "Från smakens tempel till Parnassens. Om Anna Maria Lenngren", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (Höganäs, 1993), s. 417.

Gunlög Kolbe tar upp "Rosalie" som ett exempel och en bakgrund till sin analys av "Några ord till min k. Dotter, i fall jag hade någon". Hon läser dikten som ett exempel på den moraliskt-didaktiska rådgivningslitteratur som var vanlig under 1700- och 1800-talen, men konstaterar att de sedliga råd som vanligen gavs i denna litteratur står i skarp kontrast till de råd som uttrycks i "Rosalie". Samtidigt frågar sig Kolbe retoriskt om Lenngren verkligen kan mena att kvinnan ska prostituera sig. "Naturligtvis inte. Det är missvisande att från en dikt som skrevs av en av 1700-talets skickligaste kvinnliga svenska rolldiktare dra slutsatsen att den skulle spegla hennes egna personliga och privata åsikter", skriver Kolbe.¹⁶⁷ Uppenbarligen anser Kolbe med andra ord att diktens sista strof, där det mimetiska jaget förfasar sig över Rosalies läror, ska förstås ironiskt. Det hade dock varit intressant att läsa mera om vad Kolbe anser att diktens budskap är då hon samtidigt anför att det inte är Lenngrens åsikter som dikten uttrycker.

Lenngrens "Rosalie" kan ses som en kommentar till Kellgrens dikt "Til Rosalie" som trycktes 1789, men förekom redan 1782 i en tidigare version riktad till franciskanerorden.¹⁶⁸ I "Til Rosalie" sjungs glädjeflickan Rosalies lov, och det var diktens utmanande moral som gjorde att den så länge fick ligga otryckt. I dikten beskrivs Rosalie som en ivrig och villig dyrkare av både kärleksguden och -gudinnan och på tal om dygd och heder proklamerar dikten: "Att älska själv är all din dygd / Och vara älskad all din heder"¹⁶⁹ (strof 10).

Även Lenngrens dikt "Rosalie" handlar om en glädjeflicka vid namn Rosalie. Det unika för sin tid som Lenngren gör, är att hon i dikten låter Rosalie tala själv istället för att beskriva henne i tredje person.¹⁷⁰ Där Kellgrens dikt kan sägas å ena sidan tala för kvinnans rätt att älska, å andra sidan utgå från att en prostituerad prostituerar sig för att stilla sin lust, pekar Lenngrens dikt på den krassa verklighet som kan driva en kvinna till prostitution. (Inte heller i Lenngrens dikt uttrycks dock någon förståelse för att en kvinna kanske inte tycker om att prostituera sig.)

¹⁶⁷ Kolbe, s. 26f.

¹⁶⁸ Ek, s. 297.

¹⁶⁹ Johan Henric Kellgren, *Skrifter I*, red. Carina och Lars Burman (Stockholm, 1995), s. 228-230.

¹⁷⁰ Glennis Byron pekar på ett motsvarande fall nästan 100 år senare i viktorienska England. Byron jämför dikten "Jenny" (1870) av Dante Gabriel Rossetti, där den som talar i dikten är en manlig klient hos den prostituerade Jenny, med dikten "Christina" av Dora Greenwell. Greenwell ger, liksom Lenngren, den prostituerade själv röst. Byron ser detta som anmärkningsvärt och kombinerar detta med det faktum att Greenwell är kvinna och ser hos kvinnliga författare en större tendens till identifiering med och förståelse för den prostituerade, än hos manliga författare. Ifråga om Rossettis dikt, menar Byron att det är talande att den prostituerade Jenny inte yttrar ett enda ord i hela dikten, att hon alltså på sätt och vis har fråntagits sin röst. Byron, s. 65ff.

Den här på följande analysen fokuserar på den hierarkiska strukturen i Lenngrens "Rosalie". Förutom Rosalie som talar i jag-form, förekommer även repliker av dels Rosalies mor, dels "vise män", och dessutom uttalar sig det jag som har åhört Rosalies berättelse i sista strofen. Till skillnad från Bellmans "Friare visan" där åhörarens/mottagarens närvaro endast antyds indirekt genom det mimetiska jagets monolog, har åhöraren i "Rosalie" fått en egen strof.

Rosalie

1.

"Den dygdige är säll: Dygd är den största skatten" –
Så sade jemt min Mor, med blek och magrad kind;
Åt sill och mögladt Bröd, drack vatten,
Och spann vid lampa sent på natten,
Och bodde i en vind.

2.

"Den dygdige är säll" – Jag denna läxa hörde,
Och sval, och trodde den som fromt och lydigt barn:
Men snart man oss ur vinden körde,
I räkning up för hyran förde
Vår spånräck och vårt garn.

3.

"Den dygdige är säll: han segrar, fast han lider". –
Så fortfor än min Mor; tog mig vid hand, och gick;
Beskref mig Dygdens lön ... *omsider*;
Dog om en natt uti ett lider,
Och packets ömkan fick.

4.

En *Lais* sågs förbi med gyllne förspann tåga;
Hon Dygdens öde såg, såg fasan i min själ;
Och, grufligt gäckande min plåga,
Mig fräckt om Dygden hördes fråga:
Om den sig lönar väl?

5.

Ännu min Moders ord mig någon styrka skänkte:
”Den dygdige är säll!” – brast jag med tårar ut.
Men diamantens prakt, som blänkte
Då Glädjens dotter fönstret sänkte,
Förqväfde mitt beslut.

6.

Jag följde hennes spår: jag Lastens bana trädde,
Och Lyckan gaf mig hand: jag skimrade af prakt.
Det guld, som mina väggar klädde,
Min rikdom – allt belog och hädde
Hvad mig min Moder sagt.

7.

Men, Sedolärans Tolk! jag hör dig gräsligt banna:
Du mig en sliten text om tvänne vägar lär –
Jag ler åt hotet i din panna;
Och ger mig dristigt lof, at stanna
På den, som Rosor bär.

8.

”Ja, följ den, – ropar du, – men lugnet, sinnesfriden
”Dit läger skola fly”. – Visst ej. Jag lärt förstå,
Man hvilar bättre här i tiden
På idderdun, i skygd af siden,
Än på en bädd af strå.

9.

”Men lasten dock en matk invid sit hjerta hyser,
Som fräter det”. – Er sats är falsk, I vise män!
Se detta hull, der hälsan lyser;
Den mun, den blick, der nöjet myser:
Och återkallen den.

10.

”En dygdig skal din flärd föraktets löje skänka,
”Skal afsky din person” – Jag hämdens vällust får.
Min Segervagn (frögd at det tänka!)

Skal Dygdens dotter fullbestänka,
Der hon i trasor går.

11.

”Välan! Din död, dit slut – räds! skal jag det beskrifva”? –
Jag lefver fram min tid i vällust och i ro.
Tids nog skal sen mit öde blifva,
At saligt hädan mig begifva
I bättring, hopp och tro.

12.

Så talte *Rosalie*. – Jag fasade och hörde.
Alt dygdigt gäckades, alt heligt trampadt blef;
Och intet jordskalf strax förstörde,
Och ingen blixst den brottsling rörde,
Som denna lära dref!¹⁷¹

I min analys av dikten behandlar jag samtliga röster som gör sig hörda i dikten som separata mimetiska jag. Jag utgår från att samtliga mimetiska jag står för egna normer och värderingar och har en egen agenda, och således även befinner sig på en egen betydelsenivå. Dessa betydelsenivåer uppfattar jag att står i ett hierarkiskt förhållande till varandra.

I min behandling av dessa betydelsenivåer, använder mig av är modellen för berättarnivåer som Gérard Genette presenterar i sitt verk *Narrative Discourse*.¹⁷² Genettes modell går ut på att han placerar de olika berättarna, karaktärerna som uttalar sig i en narrativ text, på olika textnivåer beroende på vilken funktion de har i den fiktiva världen som Genette kallar *diegesen*.¹⁷³ Med sin modell är han alltså inte ute efter att beskriva karaktärerna i en berättelse, utan efter att komma åt deras funktion som berättare.¹⁷⁴ Därför kan också samma karaktär i samma verk befinna sig på olika narrativa nivåer beroende på hans funktion i scenen i fråga.¹⁷⁵

¹⁷¹ Lenngren, *Samlade skrifter*, del II, s. 124-127.

¹⁷² Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Oxford, 1980).

¹⁷³ Man har separerat termerna "dieges" och "mimesis" ända sedan Platon och Aristoteles. Skillnaden handlar om att mimesis visar upp ("showing"), genom en handling som spelas upp snarare än berättar om den fiktiva världen. Diegesen däremot är berättandet av en historia och görs av en berättare. Se Gerald Prince, *Dictionary of Narratology* (Aldershot, 1988), s 52f.

¹⁷⁴ Genette, s. 229.

¹⁷⁵ Genette behandlar den fiktiva världen som diegesis. Då diktens verklighet ofta brukar betecknas som mimesis kan detta kräva en kommentar. Traditionellt brukar man anföra att mimesis visar upp, genom en handling som spelas upp, den fiktiva världen, och diegesis är berättandet av en historia

Rolldiktens karaktär av muntlighet och ögonblicklighet, som gör att dikten ger intryck av att spelas upp just i det nu då den läses, och således snarare visas fram än berättas fram, gör att jag tolkar rolldiktens värld som mimesis och inte diegesis. På denna punkt skiljer sig min analys från Genettes modell. Genette intresserar sig framförallt för de olika rösterna i en narrativ som *berättare*, och hur dessa förhåller sig till varandra. Även om också jag till en viss del intresserar mig för rösterna i en rolldikt som berättare, eftersom deras placering sinsemellan ger dem olika mycket inflytande över dikten, intresserar jag mig snarare för rösterna som rollfigurer i den fiktiva verkligheten, och för vilka olika normer och värderingar som genom figurerna ställs mot varandra. Även om de inte representerar berättande *per se*, är de ändå representanter för en viss sorts diskurs som kan tillskrivas vissa bestämda egenskaper.

Skillnaden mellan ett mimetiskt jag och en berättare kan förklaras med hjälp av engelskans "speaker" och "narrator". En berättare berättar en historia, medan ett mimetiskt jag talar. Likaså kommer ju ordet diegesis från grekiskan där det betyder berättelse, medan mimesis syftar på efterbildning. Vad gäller urskiljandet av hierarkiska betydelsenivåer följer jag således Genette, men däremot inte ifråga om de begrepp han använder.

I Lenngrens "Rosalie" kan man konstatera att "jaget" som yttrar sig i sista strofen står för diktens ram. Rosalie själv inför i sin tur ytterligare rollfigurer, mimetiska jag, i berättelsen då hon citerar vad de andra individerna sagt henne.

De olika mimetiska jagen har olika mycket inflytande över narrativen, och i förlängningen över hur läsaren uppfattar dikten. Det mimetiska jaget i sista strofen återberättar det Rosalie har sagt, medan Rosalie i sin tur återberättar det modern och de övriga personerna sagt. Det här betyder också att man som läsare inte har något annat val än att lita på det det mimetiska jaget i sista strofen och Rosalie berättar. Detta ger Rosalie en större möjlighet att påverka läsarens tolkning av dikten än vad till exempel modern har, men mest makt över narrativen har det mimetiska jaget i sista strofen som återberättar det Rosalie sagt.

Diktens samtliga mimetiska jag befinner sig i den fiktiva världen. Jag tolkar således även det mimetiska jaget i sista strofen som ett fiktivt jag. Den som ytterst styr händelseförloppet

och görs av en berättare. Formerna är dock sällan renodlade, utan blandformer förekommer ofta. Platon säger själv: "det finns en form av diktning och historieberättande som helt och hållet sker genom efterbildning, nämligen tragedi och komedi, som du sade. Sedan finns det en annan form där diktaren själv berättar; den finner du i första hand i dithyramberna. En tredje form använder bådadera och förekommer i epiken och på många andra håll." Se Platon, *Staten*, övers. och förord Jan Stolpe (Stockholm, 2003), bok III: 394b, s. 123. Jag uppfattar att rolldikten hör till blandformerna och därför kan analyseras med hjälp av verktyg för analys av både mimesis och diegesis.

och läsarens tolkning av dikten är dock det retoriska jaget. Till skillnad från de satiriska rolldikterna "Gradpasseraren" och "Portraiterne" där det retoriska jaget är enkelt att särskilja från det mimetiska jaget, är förhållandet mer komplicerat och mindre självklart i "Rosalie". Så som tidigare har konstaterats, talar det retoriska jaget inte direkt till läsaren, utan läsaren kan endast implicit uppfatta det retoriska jagets närvaro.

Min utgångspunkt är således att de mimetiska jagen och det retoriska jaget står i ett hierarkiskt förhållande till varandra. Överst i hierarkin står det retoriska jaget som är den betydelsenivå som styr diktens struktur och mening, men som bara uttrycker sig implicit. På nivån under det retoriska jaget följer det mimetiska jag som yttrar sig i diktens sista strof, som man kan säga står för diktens ram. På nivån under detta mimetiska jag följer Rosalie själv, och på nivån under Rosalie finner man de mimetiska jag som införs i berättelsen av Rosalie.

Diktens hierarkiska och flerdimensionella konstruktion tyder också på att kompositionen i sig är betydelsebärande. Kompositionens betydelse kan till och med överglänsa de enskilda replikerna, vilket i förlängningen framhäver det retoriska jagets betydelse, och lyfter fram att det retoriska jaget implicerar något annat än vad jagen på den mimetiska nivån uttrycker.

Är den dygdige säll?

Nyckeln till det retoriska jaget i "Rosalie", och i förlängningen till dikten som helhet, uppfattar jag att ligger i hur man väljer att tolka diktens sista strof. I *Samlade skrifter af Anna Maria Lenngren* skriver Hjelmqvist och Warburg att Lenngren "har ansett sig böra i slutstrofen taga afstånd från de läror som Rosalie predikar".¹⁷⁶ I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* kallar Witt-Brattström dikten en "föregångare till socialreportaget", men kommenterar inte diktens sista strof. Kommentarererna visar att Hjelmqvist och Warburg inte läser den sista strofen ironiskt, medan Witt-Brattströms analys ger vid handen att hon gör det.

Ofta måste man gå utanför den enskilda dikten för att komma åt det retoriska jaget, och så även i detta fall. Centralt för analysen är också att ta ställning till hur dikten förhåller sig till det dygdebegrepp den så tydligt kommenterar. Jag hävdar att betraktat i sin rätta kontext, det vill säga i såväl en historisk kontext, som i den kontext som utgörs av Lenngrens övriga produktion, ska den sista strofen förstås ironiskt.

¹⁷⁶ Lenngren, *Samlade skrifter*, del III, s. 314.

Förenklat brukar det anföras att ironi innebär att man säger motsatsen till det man menar. I själva verket är det dock sällan så enkelt. Ordet *ironi* kommer från *eironeia* (som betyder ”förställning”), och dyker för första gången upp i Platons *Staten*. En *iron* var en hycklare som låtsades vara enfaldig för att kunna lura sina motståndare. Aristoteles däremot förklarar ironi som ”en förklädnad som tagit formen av självförringande” och han är också den första som kommenterar den verbala ironin som definieras som ”metoden att klandra genom låtsat beröm”.¹⁷⁷ Ironins verkan kan beskrivas som en spänning, kontrast, eller motsättning mellan det som sägs och det som menas.¹⁷⁸ D. C. Muecke talar till exempel om att all ironi, oavsett om den är avsedd eller inte, visar ett glapp mellan sken och verklighet.¹⁷⁹ Linda Hutcheon säger å sin sida att ironi föreligger när flera betydelser existerar samtidigt.¹⁸⁰ G. G. Sedgewick anser dessutom att det inbyggt i dramat finns en ironisk effekt, att åskådaren betraktar skådespelet med en ”detached sympathy” vilket gör åskådarens förhållningsätt ironiskt.¹⁸¹

Intressant att notera är att dessa senare definitioner lika väl kunde vara definitioner på rolldikten, och ofta har rolldikter också diskuterats i samband med begreppet ironi.¹⁸² Även ifråga om rolldikten kan man tala om ett glapp mellan sken och verklighet, och likaså kan man så gott som alltid säga att två eller flera betydelser existerar samtidigt i rolldikten. Sedgewicks teori om det ironiska dramat ligger i sin tur Sinfields tankar väldigt nära. Det centrala i mitt eget ironiresonemang, är att jag anser att man måste identifiera rolldiktens olika betydelsenivåer och utifrån dem granska varifrån ironin härstammar, och vem den riktar sig mot.

Relevant för vår förståelse av diktens sista strof, är också det dygdebegrepp som dikten kommenterar, ”Den dygde är säll” upprepas till exempel inte mindre än fyra gånger. Dygdebegreppet var mycket centralt i den gustavianska samhällsdebatten, och hade en bredare betydelse än den anständighet och kyskhet vi idag förstår med ordet dygd. Dygdebegreppet handlade om att försöka precisera de moraliska krav som kan och måste ställas på människan som individ och samhällsvarelse, och frågan om huruvida dygden är medfödd eller inlärdd var något av en kardinalfråga under 1700-talet.¹⁸³

¹⁷⁷ Pagrot, s. 13.

¹⁷⁸ Jens Elmélund Kjeldsen, *Retorik idag. Introduktion till modern retorikteori*, övers. Sven-Erik Thorell (Lund, 2008), s. 214.

¹⁷⁹ D. C. Muecke, *Irony* (London, 1970), s. 30.

¹⁸⁰ Linda Hutcheon, *Irony's edge. The theory and politics of irony* (London & New York, 2005), s. 60.

¹⁸¹ G. G. Sedgewick, *Of Irony: Especially in Drama* (Vancouver, 2003 [orig. Toronto, 1935]), s. 38.

¹⁸² Se t.ex. Byron, s. 15f., 57, och 144f.

¹⁸³ Bengt Lewan, *Med dygden som vapen* (Stockholm, 1985), s. 12, 182.

Preliminärt var det två grupper i samhället som predikade dygdeläran för folket, å ena sidan teologiska eller sekulariserade folkuppfostrare, å andra sidan upplysningstidens ”filosofer” (snarast litteratörer). Katekesförfattarna ville med katekesutläggningar eller andra didaktiska skrifter forma den goda människan såsom medlem i den kristna gemenskapen eller i det jordiska samhället, medan ”filosoferna” ville leda utvecklingen och visa vägen genom att ställa upp de nödvändiga principerna för det nya samhället.¹⁸⁴

Som ytterligare bakgrund till dikten, är det på sin plats att säga några ord om de prostituerades ställning i Sverige och Stockholm under Lenngrens tid. Inställningen till prostituerade var ytterst ambivalent i 1700-talets Sverige. I slutet på 1700-talet gällde fortfarande 1734 års lag som hade vissa stadgar som gällde prostitutionen. Lagen präglades av en uppfattning där allt könsumgänge utanför äktenskapet var straffbart. Särskilt illa ansågs könsumgänge med en efterbliven kvinna vara, eller när en husbonde utnyttjade sin position och ”lägrade” en tjänstepiga, när en förmyndare lägrade sin skyddsling eller en lärare sin elev.¹⁸⁵ Misstänkta prostituerade utsattes av rädsla för könssjukdomar för hälsokontroller och spärrades in på spinnhus.¹⁸⁶

Det här var dock bara den ena av myntets två sidor. Samtidigt var prostitutionen oerhört utbredd och det var mycket vanligt att högreståndsherrar sökte sig till prostituerade eller höll en piga som älskarinna, och vissa gator i Stockholm var kända/ökända som hemvist för ”Fröjas praktiserande prestinnor”.¹⁸⁷ Vi kan se hur samma ambivalens som präglade inställningen till prostituerade i det svenska 1700-talssamhället, även präglar dikten ”Rosalie”. Å ena sidan argumenterar Rosalie för sin rätt att försörja sig genom prostitution och leva gott istället för att tvingas svälta, å andra sidan förfasar sig det mimetiska jaget i sista strofen över denna Rosalies inställning.

Eftersom Rosalie är den som dominerar dikten – det är inte förrän i sista strofen det andra jaget framträder – blir också Rosalies budskap det som framstår starkast. Sammantaget går Rosalies berättelse ut på att hon ifrågasätter den dygdiges sällhet. Hon kommer fram till att den dygdige inte är säll och detta placerar också dem som kommer med invändningar i ironisk dager. Ironin i Rosalies parti kan definieras som den också de klassiska retorikerna talar om: att man säger motsatsen till det man menar. De tre första stroforna inleds till exempel alla med citatet ”[d]en dygdige är säll”, vilket kontrasteras mot att

¹⁸⁴ Ibid., s. 18.

¹⁸⁵ Borg, Arne m.fl. red., *Prostitution. Beskrivning, Analys, Förslag till åtgärder* (Stockholm, 1981), s. 83.

¹⁸⁶ Roddy Nilsson, s. 128-133.

¹⁸⁷ Austin, s. 34f.

Rosalie och hennes mamma i den första strofen svälter, i den andra blir vräkta, och i den tredje dör slutligen modern i ett skjul. Den dygdige är alltså *inte* säll.

Man kan också identifiera en annan slags ironi i Rosalies berättelse, nämligen situationsironin. Det är ironiskt att Rosalie som vuxit upp med devisen ”*Den dygdige är säll*”, inte behöver mer än se en diamant glimma innan hon är villig att överge den utstakade, dygdiga vägen.¹⁸⁸ En komisk, snarare än ironisk, effekt får också Rosalies sätt att vända det upphöjda till något praktiskt. Då hon klandras av det man kan tolka som prästerskapet, som bland annat hotar henne med brist på själsfrid, svarar Rosalie med det praktiska: att hon minsann sover bättre på ejerdun än på en bädd av strå. Samma komiska vändning av det upphöjda och abstrakta till det jordiska och praktiska, ser man i strof 9 där Rosalie säger att hon med sin segervagn ska bestänka ”Dygdens dotter” där hon går i sina trasor.

En viktig roll i ”Rosalie” spelar satiren mot prästerskapet. Såsom Theodor Hjelmqvist har visat, innehåller dikten flera anspelningar på religiösa texter,¹⁸⁹ och jag väljer därför att läsa diktens ”vise män” som representanter för prästerskapet. Efter att Rosalie valt ”lastens bana” (strof 6) handlar stroferna 7-11 således om prästerskapets tänkbara invändningar mot det liv hon har valt. Från och med strof 8 inleds varje strof av ett citat som vi kan tillskriva prästerskapet. Citaten har karaktären av stereotyper och verkar därför syfta på prästerskapet i allmänhet snarare än en viss präst, vilket även förstärks av pluralformen i strof 9, ”I vise Män!”.¹⁹⁰

Satiren angriper ett antagande om att det finns något gott i att vara fattig, ett synsätt som inte var ovanligt i 1700-talets Sverige. Detta hänger samman med att samhället kontrollerades av ett mycket litet antal människor som hade ett egenintresse i att de lägre samhällsklasserna hölls i schack. Den franska revolutionen 1789 gjorde naturligtvis inte heller rädslan för de lägre klasserna mindre. En annan viktig aspekt på fattigdomen var den ekonomiska. Merkantilismen, som var 1700-talets dominerande ekonomiska och sociala riktning, har beskrivits som ”de låga lönernas ekonomi”. Lönerna hölls inte bara låga i syfte att förstärka konkurrenskraften och

¹⁸⁸ Detta kan eventuellt uppfattas som en kommentar till frågan om dygden är något medfött eller inlärt som var en av dygdedebattens kardinalfrågor under 1700-talet. I fallet med Rosalie verkar bristen på dygd vara medfödd och inte inlärd, Rosalies mor gör ju sitt allt för att inpränta ett dygdigt leverne i sin dotter.

¹⁸⁹ T.ex. valet mellan ”tvänne vägar” (strof 7) syftar på det bibliska valet mellan den breda och den smala vägen, och lasten som en ”mask” i hjärtat (strof 9) har en parallell i psalm 239 i 1727-års psalmbok. Se Lenngren, *Samlade Skrifter*, del III, s. 315.

¹⁹⁰ Detta stämmer också överens med Lenngrens typiska användning av satiren. Hon tenderar att söka sig mot den horatianska satiren och använder sig snarare av den opersonliga än den personliga satiren. Se ”Anna Maria Lenngren som verssatiriker” i Daniela Silén, *Rolldiktaren och ironikern Anna Maria Lenngren* (Helsingfors, 2007).

vinstmarginalerna, utan man såg också de låga lönerna som en nödvändighet för att få de fattiga att arbeta flitigt.¹⁹¹

En förklaring till att det ansågs helt naturligt att vissa människor föddes och levde fattiga, kan man finna i den så kallade ”hustavlan”. Hustavlan bestod av en samling bibelställen och fanns med i både katekesen och psalmboken som var dåtidens mest spridda böcker. Dessutom predikades hustavlans budskap regelbundet i församlingarna vilket gjorde dess centrala budskap välkänt för var och en. Genom katekeserna och hustavlan spreds också dygdeläran.¹⁹²

I hustavlan indelades samhället i tre stånd: *värvjoståndet*, *läroståndet* och *hushållståndet*. Hustavlan innehöll noggranna instruktioner för vilken position människor skulle inta i olika situationer. Hustavlans tre stånd hade således även en intern hierarki. En bonde kunde till exempel i värvjoståndet vara undersåte (och därmed skyldig att betala skatt och lyda överheten), inom läroståndet som åhörare skyldig att lyssna och ta lärdom av det prästerskapet, lärarna predikade. Samtidigt kunde samma bonde inom hushållståndet representera överheten. Som man i huset var han högst i rang och bestämde över kvinnor, barn och tjänstefolk. Att ifrågasätta den här samhällsordningen var det samma som ett brott mot Gud.¹⁹³

Ur den här synvinkeln var det alltså helt naturligt att vissa människor föddes och levde fattiga, medan andra hade det mera väl ställt.¹⁹⁴ Den fattiga som uthärdade och levde sitt liv i gudsfruktan skulle få sin belöning i himmelen – just det som Rosalies moder i dikten hoppas på. Rosalie däremot pekar på det felaktiga i detta antagande. Då prästerskapet (som en sista utväg) i strof 11 hotar Rosalie med vad som kommer att hända med henne efter döden, pekar Rosalie på bristerna i prästens resonemang, enligt den kristna tron kan du alltid få förlåtelse, det är aldrig för sent att ångra sig. Med andra ord kan Rosalie fortsätta leva sitt liv som hon gör och sedan på sin dödsbädd ångra sig, få syndernas förlåtelse och tillträde till himmelriket.

För att förstärka bilden av kritiken som riktas mot prästerskapet kan analysen vidgas till att granska hur Lenngren i övrigt behandlar prästerskapet i sin litterära produktion. I

¹⁹¹ Roddy Nilsson, s. 35.

¹⁹² Lewan (1985), s. 18, 21-34.

¹⁹³ Ahlberger & Kvarnström, s. 71ff. och 75f., samt Roddy Nilsson, s. 73f. Se även Lewan (1985), s. 24.

¹⁹⁴ Johan Bernhard Wolff hävdar även i *Sammandrag af den Christliga Sedoläran* (1786) att det finns en poäng och mening i att fattiga och rika ska leva tillsammans så att de rika ska kunna hjälpa de fattiga och de fattiga tjäna de rika. Att bryta mot denna ordning är att bryta mot Guds vilja. Lewan (1985), s. 29.

satiren ”Den mödosamma världen” (1790) skildras hur en välmående präst vaknar upp och finner frukosten redan serverad på ett bord vid sängen.

Hans kinder hade rosens färg,
Hans runda armar hull och märg,
Och magen, kullrig som ett berg,
Sig häfde upp mot isterhakan

Sedan han försett sig av den läckra frukosten och sköljt ned det hela med likör, sänker han sig ner mot kuddarna igen och utbrister:

Store Gud, hvad är vårt usla lif?
En ständig kamp mot synd och flärden.
O, Herre, mig thin styrka gif
I thenna mödosamma världen!

På samma sätt som i ”Rosalie”, klingar prästens ord tomma mot den information läsaren redan har: det går ingen nöd på prästen själv och han saknar självinsikt då han beklagar sig över den mödosamma världen med dess ständiga kamp mot synd och flärd, i en situation där han själv förefaller leva ett lättjefullt och bekymmerfritt liv. Dikten antyder att den första som borde göra något åt synden och flärden han lever i är prästen själv. Särskilt bitande är kritiken 1790 då Lenngren författar dikten, eftersom Sverige på grund av kriget mot Ryssland 1788-1790 har det mycket kärvt och illa ställt.¹⁹⁵

Överlag är prästerna i Lenngrens författarskap verklighetsfrånvända och saknar både självinsikt och insikt i de verkliga förhållandena ute i samhället. På samma sätt fungerar prästerskapsatiren i ”Rosalie”. Läsaren vet baserat på Rosalies berättelse att det är hennes lastfulla leverne som räddat henne från ett liv i armod och elände, och prästernas domedagspredikningar klingar därför ihåliga.

I förhållande till dygdebegreppet kompliceras dock den ironi och satir jag nu läst in i dikten. Olof Rönigk definierar till exempel i *Första Bokstäfwerne af En Cristelig Dygde-Lära* (1763), dygd som en sammanfattning av de krav som ställs på en kristen människa. Förutom gudsfruktan innefattade dygden enligt Rönigk följande aspekter: 1) måttlighet i mat och dryck 2) kyskhet 3) flitighet och vaksamhet 4) förnöjsamhet 5) sparsamhet 6) måttligt tycka om sig själv 7) ståndaktighet och stadigt sinne 8) tapperhet.¹⁹⁶ Av dessa

¹⁹⁵ Sten Carlsson, ”Det gustavianska samhället”, I: *Den svenska historien. Den gustavianska tiden 1772-1809* (Stockholm, 1968), s. 16f.

¹⁹⁶ Lewan (1985), s. 25f. Dessa krav anknyter till katolicismens sju heliga dygder: ödmjukhet, generositet, kyskhet, medmänsklighet, måttfullhet, tålamod och flit, samt till de sju dödssynderna: högmot, girighet, lust, avund, frosseri, vrede och lättja.

kan vi se att Rosalie åtminstone bryter mot kyskheten, förnöjsamheten (innebar att man skulle vara nöjd med sin lott), sparsamheten (hon bor luxuöst), och mot ståndaktigheten (hon lockas snabbt in på syndens bana).

Bilden av idealmänniskan som präglas av måttlighet och enkelhet, oskuld och kyskhet, förändrades egentligen inte under seklets gång. Dock kom de sekulariserade moralisterna med tillägget att de även förknippade dygden med förnuft och kunskap, och nämnde dygd i samband med frihet, jämlikhet och broderskap. Därmed hade de ställt krav som inte var helt lätta att förena. Å ena sidan förutsatte dygden en anpassning till det rådande systemet, å andra sidan pekade den framåt mot ett nytt samhälle med självständiga individer. Denna motsättning var fundamental för upplysningen i Sverige och var ett uttryck för en besvärlig situation både på det idémässiga och på det praktiskt samhällsliga planet.¹⁹⁷

I detta samhällsklimat hade det onekligen varit radikalt, av den visserligen skarpa Lenngren med ett öga för detaljerna i vardagen, att presentera en dikt som helt verkar förkasta dygdeläran. Vanligen ansågs de insikter komedin kunde bidra med genom sina porträtt av sedeslösa rollfigurer, vara att lära åhörarna att uppmärksamma sina egna brister och försöka göra något åt dem.¹⁹⁸ Genom kontextualiseringen av å ena sidan de prostituerades ställning, å andra sidan synen på de fattiga i det gustavianska samhället, kompliceras tolkningen av dikten ytterligare. Å ena sidan Rosalie, som gör narr av den så heliga dygden genom att påtala de fattigas besvärliga belägenhet, och satiriskt kritiserar prästerskapet, å andra sidan det mimetiska jaget i sista strofen, som tar avstånd från och förfasar sig över allt Rosalie säger, representerar åsikter som existerade i det gustavianska samhället. De utgör två ytterligheter i den dygdedebatt som fördes under 1700-talet i Sverige.

Här ligger det nära till hands att inkludera den retoriska genren *genus demonstrativum* i diskussionen. Genus demonstrativum, som var en betydelsefull genre med stort genomslag under 1700-talet,¹⁹⁹ visar upp ett problem eller en företeelse och låter läsaren eller åhöraren ta ställning för eller emot. Syftet med detta demonstrativa tal är att berömma eller kritisera företeelser eller personer i talarens samtid.²⁰⁰ Läser vi ”Rosalie” som ett tal i genren *genus demonstrativum*, kan vi hävda att den helt enkelt speglar stämningar, spänningar och förändringar i det gustavianska samhället genom en ”pro et contra”-uppställning. Rolldiktens objektifierande effekt, eller för att återkoppla till Raders filmliknelse

¹⁹⁷ Ibid., s. 180.

¹⁹⁸ Lind, s. 34.

¹⁹⁹ Ibid., s. 25.

²⁰⁰ Se Kjeldsen, s. 35 och Rydstedt, s. 37. Se även Stina Hansson, *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar* (Göteborg, 2000), t.ex. s. 23 om genrens uppvisande funktion.

enligt vilken vi ser rolldikten spelas upp för oss som en scen i en film,²⁰¹ fungerar utmärkt för att lyfta fram en viss samhällsfråga för allmän utvärdering och diskussion, eftersom den möjliggör att mer än en ståndpunkt presenteras samtidigt. Ifall vi läser "Rosalie" som en dikt i genren genus demonstrativum, uppbyggd enligt en pro et contra-princip, måste vi dock ändå avgöra vad vi anser att det slutliga ställningstagandet är. Nyckeln till denna fråga är fortsättningsvis hur vi väljer att tolka diktens sista strof.

Ironin i "Rosalies" berättelse är vad vi kan kalla stabil. Ironiserandet av dygdebegreppet, liksom situationsironin och komiken, finns inbyggd i Rosalies berättelse oberoende av hur man tolkar diktens sista strof. Eftersom Rosalie dominerar dikten och det inte är för-rän i sista strofen det kommer fram att någon annan i själv verket återger Rosalies berättelse, blir Rosalies synsätt också det som präglar dikten och läsarens intryck av densamma.

Läser man Rosalies budskap som det Lenngren vill säga sin läsare, kan man tolka den sista strofen på två sätt. Enligt det första sättet förhåller sig det retoriska jaget ironiskt till det mimetiska jaget i sista strofen. Dikten ironiserar över dygden och skämtar med det faktum att, som jaget i sista strofen konstaterar: "intet jordskalf straxt förstörde, / Och ingen blixst den brottsling rörde, / Som denna lära drefl". I denna läsning kan man kalla dikten ironisk, Rosalie är ironisk i sin berättelse, men även det retoriska jaget förhåller sig ironiskt till diktens hierarkiskt sett högst placerade "berättare", det vill säga det mimetiska jaget i diktens sista strof. Läser vi dikten såhär, fungerar ironin eller satiren i den egentligen på samma sätt som i till exempel "Gradpasseraren", det vill säga att det retoriska jaget förhåller sig ironiskt till det mimetiska jaget.

Enligt den andra tolkningsmöjligheten är däremot jaget i den sista strofen själv ironiskt i den sista strofen, och står egentligen på Rosalies sida. I det här fallet kan man säga att jaget i sista strofen ljuger för läsaren genom att säga en sak, men mena en annan. Det som talar för att jaget i sista strofen på ett eller annat sätt bedrar, eller skämtar med läsaren, är dess placering på den hierarkiskt sett högsta betydelsenivån som ger det stort inflytande över narrativen. Eftersom jaget i sista strofen har makt att reglera det läsaren (eller åhöraren) får veta, ligger det nära till hands att läsa in en opålitlighet i jagets uttalande som är riktat mot läsaren. Det mimetiska jaget i sista stroforna är enligt denna tolkningsmöjlighet vad narratologerna skulle kalla en opålitlig berättare.

En dylik läsning flyttar fokus från ironin till diktens struktur, och i förlängningen ger den också dikten ett metaperspektiv. En opålitlig berättare, eller som i detta fall ett opålitligt mimetiskt jag, aktiverar läsaren att granska och ifrågasätta det hen precis läst. Vem säger egentligen vad, vilka olika röster kan urskiljas, och hur passar författarinstansen in

²⁰¹ Rader, s. 134.

i ekvationen? När läsaren väl börjar ifrågasätta det jaget i sista strofen säger, kan dikten också tillföras ett metaperspektiv. Vems röst kan man egentligen lita på och är den prostituerades röst mindre värd än prästens?²⁰²

Det mimetiska jaget som personifierad idé. Genus demonstrativum och dramatisk ironi

Havets lockelse och "Vikingen" i nationens tjänst

I den här på följande analysen utvecklas den redan inledda ironidiskussionen med hjälp av begreppet *dramatisk ironi*. I korthet bygger dramatisk ironi på att publiken, eller i detta fall läsaren, har tillgång till information som karaktären inte har. Likaså fortsätter den diskussion om osympatiska mimetiska jag som inleddes i kapitlets inledning i samband med analyserna av "Gradpasseraren" och "Porträtterne". Analysen handlar också om hur förhållandet mellan det mimetiska och det retoriska jaget ser ut då det mimetiska jaget snarast kan förstås som en personifierad idé. Som en bakgrund till påståendet att det mimetiska jaget, vikingen, i Geijers dikt är att betrakta som en personifierad idé, görs först en retorisk analys med utgångspunkt i den retoriska genren genus demonstrativum. Den retoriska analysen synliggör diktens komposition, vilket i sin tur visar att vikingen är en konstruktion. Analysen visar vidare hur diktens komposition och konstruktion går hand i hand med dess budskap. Det är typiskt för rolldikten att dess komposition och konstruktion i sig själva är betydelsebärande.

Erik Gustaf Geijer var en av frontfigurerna för det Götiska förbundet som bildades 1811. Det Götiska förbundet kan beskrivas som ett litterärt, göticistiskt sällskap som från början snarast liknade ett studentikost skämt, men som kom att få förvånande mycket inflytande över svensk politik.²⁰³ Då man granskar förbundets stiftelseurkund och dess stadgar

²⁰² En vidareutveckling av tematiken med opålitliga mimetiska jag finns i fjärde kapitlet "Rolldiktens problematiska jag" i samband med avsnittet "Begränsade mimetiska jag".

²⁰³ Sällskapet roade sig bland annat med att anta fornnordiska namn – Geijer kallade sig till exempel Einar Tambaskjalver – och man drack mjöd ur dryckeshorn. Sällskapets medlemmar började också hälsa på varandra med utropet "hej" som på den tiden ännu inte var en vedertagen hälsning. Förbundet arbetade aktivt för att samla in svenska folkvisor och folksagor och Geijer och förbundets andra stora författare – Esaias Tegnér – har genom sina litterära verk i götisk anda påverkat svenskarnas bild av vikingarna och den svenska forntiden i allra högsta grad. Genom olika medlemmar hävdar Ingmar Stenroth att förbundet också hade inflytande över Oscar I:s politik. Nils Magnus Tannström utnämndes i ett tidigt skede (1812) till kronsprins Oscars lärare

för att finna syftet med förbundet, kan man skönja två drag. Det ena draget är tanken om att återuppliva den svenska nationalkarakteren som man ansåg hade fallit i glömska.²⁰⁴ ”Att upplifva minnet af Göternas bedrifter, och att återvinna den kraftfulla redlighet, som var förfädren egen, måste därför blifva det högsta målet för våra bemödanden”, heter det i stiftelseurkunden. Det andra draget är kravet på revansch mot Ryssland, som hade vunnit det Finska kriget 1808–1809 och erövrat Finland.²⁰⁵ ”Hans [en Göts] kärlek för fäderneslandet vare oskrymtad; att offra lif och blod för dess sjelfständighet hans ädlaste handling” står det i § 2 i förbundets stadgar. Det kan hävdas att forskningen kring Geijers göticistiska diktning följer samma tudelning.²⁰⁶

Det är mot denna bakgrund dikten ”Vikingen” måste läsas. ”Vikingen” publicerades i det första numret av det Götiska förbundets tidskrift *Iduna*, som utkom i juli 1811. Detta första nummer av *Iduna* hade Geijer hand om helt själv, och förutom ”Vikingen” rymmer tidskriften flera andra av Geijers mest kända dikter, bland andra ”Odalbonden” och ”Manhem”. ”Odalbonden” brukar läsas som en pendang till ”Vikingen”.

Man har kallat det första numret av *Iduna* det tidskriftsnummer som i Sveriges historia haft mest långtgående konsekvenser, eftersom många av de dikter som ingår har kommit att läsas och älskas av ständigt nya läsare; bland annat har vissa av dikterna ständigt tryckts om i den svenska skolans läseböcker.²⁰⁷ Tidskriften betraktades från början som Sveriges

och följde kronprinsen under hans långa tid som kronprins (kröns till kung 1844). Som student åhörde kronprins Oscar också Geijers föreläsningar i Uppsala, och han lyckades själv se till att Per Daniel Amadeus Atterbom utnämndes till hans lärare i tyska. Efter tiden i Uppsala studerade kronprinsen militär strategi för ytterligare en göt: Johan Peter Lefrén. Enligt Stenroth kan Oscar I:s utrikespolitik förklaras med de götiska influenserna. Se Ingmar Stenroth, *Sveriges rötter. En nations födelse* (Stockholm, 2005), s. 101-118.

²⁰⁴ Denna ståndpunkt har lyfts fram av Anton Blanck och Peter Hallberg. Se Anton Blanck, *Geijers götiska diktning* (Stockholm, 1918), s. 9, 24 och Peter Hallberg, ”Mirrors of the Nation. The Construction of National Character and Difference in the Historical Writings of E. G. Geijer” ur: *Scandinavian Journal of History*, (2001) 26:1.

²⁰⁵ Denna ståndpunkt har förts fram av Stenroth, se s. 17, 27f. och lyfts också fram av Bo Grandien i *Rönndruvans glöd. Nygöticistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet* (Uddevalla, 1987), 46. Även Hessler skriver att göterna i den tid som präglades av nationell depression såg det som sin viktigaste uppgift ”att blåsa under den tynande patriotiska elden”. Se Carl Arvid Hessler, *Geijer som politiker. Hans utveckling fram till 1830* (Uppsala, 1937), s. 81. Den revanchistiska hållningen anses framförallt gälla de första åren i förbundets historia: 1811-1814. Stenroth, s. 17. Se även Anna Wallethe, ”Från göter till germaner. Erik Gustaf Geijers och Viktor Rydbergs tankar om svensk identitet” i *Det norrøne og det nationale*, red. Annette Lassen (Island, 2008), s. 224.

²⁰⁶ Se Rudolf Hjärne, *Götiska förbundet och dess huvudmän. I. Götiska förbundet. Erik Gustaf Geijer* (Stockholm, 1878), s. 98-104. ”Att upplifva minnet af Göternas bedrifter, och att återvinna den kraftfulla redlighet, som var förfädren egen, måste därför blifva det högsta målet för våra bemödanden”, s. 99. ”Vi hafva således funnit vårt högsta ändamål vara att återupplifva den frihetsanda, det mannamod och det redliga sinne, som hos göterna rådde”, s. 100.

²⁰⁷ Alf Henrikson, *Svensk historia II* (Stockholm, 1963), s. 775.

ledande kulturtidskrift och blev snabbt de nationalromantiska diktarnas forum.²⁰⁸ Denna position behöll tidskriften under hela sin existens (1811-1824).

”Vikingen” är således en starkt idealistisk dikt. För att visa vilka ideella och politiska spår man kan skönja i dikten, görs en retorisk läsning av dikten. Varje analyserat avsnitt kommer att knytas till det Götiska förbundets skrifter eller till politiska eller filosofiska skrifter av Geijer själv. Den retoriska analysen tydliggör det unika i Geijers ideologi.

Liksom ”Rosalie”, kan ”Vikingen” läsas som ett exempel på *genus demonstrativum* – det vill säga den retoriska genre som användes för att hylla eller kritisera någon eller något. ”Vikingen” blir i detta fall hyllad. ”Vikingen” är dock inte enbart en hyllning till vikingen, utan Geijer lyfter i dikten även fram honom som koncept.²⁰⁹

Vikingen

Vid femton års ålder blef stugan mig trång,
Där jag bodde med moder min.
Att vakta på gettren blef dagen mig lång;
Jag bytte om håg och sinn'.
Jag drömde, jag tänkte jag vet icke hvad,
Jag kunde som förr ej mer vara glad
Uti skogen.

Med häftigt sinne på fjället jag språng,
Och såg i det vida haf.
Mig tycktes så ljuflig böljornas sång,
Där de gå i det skummande haf.
De komma från fjerran, fjerran land,
Dem hålla ej bojor, de känna ej band
Uti hafvet.

En morgon från stranden ett skepp jag såg;
Som en pil i viken det sköt.
Då svälde mig bröstet, då brände min håg,
Då visste jag hvad mig tröt.
Jag lopp ifrån gettren och moder min,
Och vikingen tog mig i skeppet in
Uppå hafvet.

Och vinden med makt in i seglen lopp;
Vi flögo på böljornas rygg.
I blånande djup sönk fjellets topp,

²⁰⁸ Lars Lönnroth, ”Brages harpa – Geijer och den götiska renässansen” i *Den svenska litteraturen 1. Från runor till romantik 800-1830* (Stockholm, 1999), s. 532, 535.

²⁰⁹ Det latinska verbet *demonstrare* betyder ”att påvisa, utpeka, åskådliggöra”. Se Johannesson (1998), s. 99.

Och jag var så glad och så trygg.
Jag faders rostiga svärd tog i hand
Och svor att eröfra mig rike och land
Uppå hafvet.

Vid sexton års ålder jag vikingen slog,
Som skällde mig skägglös och vek.
Jag sjö-konung blef — öfver vattnen drog
Uti härnadens blodiga lek.
Jag landgång gjorde, vann borgar och slott,
Och med mina kämpar om rofvet drog lott
Uppå hafvet.

Ur hornen vi tömde då mjödets must
Med magt på den stormande sjö.
Från vågen vi herrskade på hvar kust —
I Valland jag tog mig en mö —
I tre dagar gret hon, och så blef hon nöjd,
Och så stod vårt bröllop, med lekande fröjd
Uppå hafvet.

En gång äfven jag ägde länder och borg,
Och drack under sotad ås,
Och drog för rike och menighet sorg,
Och sof inom väggar och lås.
Det var en hel vinter — den syntes mig lång,
Och fast jag var kung var dock jorden mig trång
Emot hafvet.

Jag ingenting gjorde, men hade ej ro,
För att hjälpa hvar hjälplös gäck.
Till mur vill man ha mig kring bondens bo
Och till lås för tiggarens säck.
På sakören, edgång och tjufvar och rån
Jag hörde mig mått — vor' jag långt derifrån
Uppå hafvet!

Så bad jag — men hän gick och vintern lång,
Och med sippor stränderna strös,
Och böljorna sjunga åter sin sång
Och klinga: till sjöss, till sjöss!
Och vår-vindar spela i dal och i höjd,
Och strömmarna fria störta med fröjd
Uti hafvet.

Då grep mig det fordna osynliga band,
Mig lockade böljornas ras.
Jag strödde mitt gull öfver städer och land,
Och slog min krona i kras
Och fattig som förr, med ett skepp och ett svärd.

Emot okända öden drog i vikinga-färd
Uppå hafvet.

Som vinden frie vi lekte med lust
På fjerran svallande sjö.
Vi menniskan sågo, på främmande kust,
På samma sätt lefva och dö.
Bekymren med henne städs bosätta sig;
Men sorgen, hon känner ej vikingens stig
Uppå hafvet.

Och åter bland kämpar jag spejande stod
Efter skepp i det fjerran blå.
Kom vikinga-segel — då gälde det blod;
Kom krämarn — så fick han gå.
Men blodig är segren den tappre värd,
Och vikinga-vänskap, den knytes med svärd
Uppå hafvet.

Stod jag mig om dagen å gungande stäf,
I glans för mig framtiden låg;
Så rolig, som svanen i gungande säf,
Jag fördes på brusande våg.
Mitt var då hvart byte, som kom i mitt lopp,
Och fritt som omätliga rymden mitt hopp,
Uppå hafvet.

Men stod jag om natten å gungande stäf,
Och den ensliga vågen röt,
Då hörde jag Nornorna virka sin väf,
I den storm genom rymden sköt.
Likt menskornas öden är böljornas svall:
Bäst är vara färdig för medgång som fall
Uppå hafvet.

Jag tjugu år fyllt — då kom ofärden snar,
Och sjön nu begärrar mitt blod.
Han känner det väl, han det för druckit har
Där hetaste striden stod.
Det brinnande hjerta det klappar så fort,
Det snart skall få svalka å kylig ort
Uti hafvet.

Dock klagar jag ej mina dagars tal:
Snar var, men god, deras fart.
Det går ej *en* väg blott till gudarnas sal;
Och bättre är hinna den snart.
Med dödssång de ljudande böljor gå:
På dem har jag lefvat — min graf skall jag få
Uti hafvet.

* * *

Så sjunger på ensliga klippans hall
 Den skeppsbrutne viking bland bränningars svall —
 I djupet sjön honom rifver —
 Och böljorna sjunga åter sin sång,
 Och vinden vexlar sin lekande gång;
 Men den tappres minne — det *blifver*.²¹⁰

För att genomföra analysen kommer jag att använda Gerhardus Johannes Vossius *Elementa Rhetorica* som länge var den viktigaste läroboken i retorik i Sverige.²¹¹ Vossius ställer upp 8 *loci*, det vill säga ställen, där man kan finna argument för sin hyllning eller kritik. Dessa *loci* är *genus* eller härstamningen, *patria* eller fosterlandet, *natura* eller skapnaden (både till kropp och sinnelag), *fortuna* eller framgången (rikedomar, hedersbetygelser m.m.), *institutio* eller uppfostran och utbildning, *actiones* det vill säga gärningarna och deras ursprung i dygderna, *mors* eller dödssättet, samt *sepultura* eller begravningen. Dessa *loci* ska helst behandlas i den här ordningen, men Vossius konstaterar samtidigt att den som tycker att ”denna ordning luktar alltför mycket skola kan lovprisa en person utifrån vissa särskilda dygder”.²¹²

En analys av fördelningen av *loci* i ”Vikingen” ger följande mönster:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
Genus	x		x	x													
Patria			x		x	x	x			x	x	x		x		x	x
Natura		x	x	x			x	x		x			x	x			
Fortuna					x	x							x				
Institutio			(x)														
Actiones			x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		
Mors															x	x	x
Sepultura															x	x	x

Analysen visar att Geijer i hög grad följer det mönster Vossius förklarar för *genus demonstrativum*. Han inleder med *genus*, *natura* och *fortuna* och avslutar med *mors* och *sepultura*. Det mellersta partiet i dikten, som också blir ett slags höjdpunkt, består av *actiones* och innehåller även diktens vändpunkt där vikingen besluter sig för att lämna det bekväma livet på land och gå till sjöss igen. *Institutio* får i princip inget utrymme alls, även om det kan antas att vikingen som låter den unga pojken följa med på hans skepp

²¹⁰ Erik Gustaf Geijer, *Samlade skrifter II* (Stockholm, 1924), ”Vikingen” s. 29-33. Samtliga härpåföljande diktцитat är ur denna upplaga.

²¹¹ Se Rimm, s. 110-119.

²¹² Vossius, s. 7.

i strof 3, blir ett slags mentor för pojken. Patria skiljer sig så till vida från mönstret, att fosterlandet är antytt mer eller mindre indirekt, men återkommer genom hela dikten.

Intressant att notera är hur genus och natura i början går omlott och in i varandra, liksom hur natura också återkommer i kombination med patria mot slutet av dikten. Den här kompositionen verkar antyda att skapnaden hänger ihop med härstamningen, liksom även fosterlandet gör det. Till syvende och sist handlar hela dikten om vikingens dialog med naturen och om hur han två gånger (strof 3 och 10) är tvungen att ge efter för naturens lockrop eftersom det spelar an på något som ligger djupt rotat i hans väsen. Diktens olika delar kommer nu att analyseras mer ingående, och länkas ihop med det Götiska förbundets eller Geijers ideologi.

Det första ställe där man ska söka argument för sin lovprisning är i genus eller ursprunget. Genast i diktens första strof finner man material för denna punkt. Av strofen framgår det att vikingen bor i en liten stuga tillsammans med sin mor och att han tillbringar sina dagar med att vakta en flock getter. Med andra ord tillhör vikingen socialt sett underklassen på landet och är vad man skulle kunna kalla en helt vanlig pojke. Senare i dikten framgår det dock att den här helt vanliga pojken är förmögen till stordåd och han blir till och med kung i ett skede. Det här kunde tolkas som att det inte är avgörande för en individs utveckling vilka sociala förutsättningar hen har, utan att det avgörande är individens förmåga att göra något av sitt liv.

Om det här stället däremot kopplas till Geijers egna tankar kring de lägre samhällsklasserna²¹³ (Geijer tillhörde själv medelklassen) blir det ändå naturligt att ge det här partiet en lite annan betydelse. För Geijer är bönderna grunden på vilken samhället vilar. Bonden odlar jorden och förser på så sätt hela folket med näring, men i fall av krig är det också bonden som måste vara färdig att tillgripa vapen och kämpa för kung och fosterland.

I dikten ”Odalbonden”, som analyseras i nästa avsnitt, porträtterar Geijer en idealiserad, hårt arbetande svensk bonde. ”Odalbonden” läses ofta som en tvillingdikt till ”Vikingen” och man uppfattar att vikingen och odalbonden representerar olika sidor av samma mynt, nämligen det vanliga folket, bönderna. Geijer förklarar nämligen till viss del vikingarna och vikingatågen med överbefolkning. I bondesamhället räckte jorden inte till för alla så fädren drev bort alla utom de äldsta sönerna från gårdarna för att de skulle skapa sig en utkomst på annat håll. Enligt Geijers förklaring gjorde detta att många blev vikingar. Vikingen och bonden stammar således ur samma familj – bonden är den äldsta sonen och

²¹³ Se Blanck (1918), s. 269ff., se även t.ex. Hessler, s. 70: om klassindelningen, samt Wallethe (2008), s. 228f.

vikingen är den yngre.²¹⁴ Bonden representerar den hårt arbetande, starke och trofaste svenske mannen, vikingen däremot står för det heroiska, kraftfulla och äventyrliga.²¹⁵ Denna kontextualisering kan öppna för en tolkning där Geijers viking inte står för det individuella och exceptionella, utan tvärtom kan vilken svensk bonde som helst bli viking.

Senare i dikten finns det också drag som återknyter till *genus*. I strof fyra griper vikingen sin ”faders rostiga svärd” och den här händelsen markerar inledningen på pojkens liv som viking. ”Faders rostiga svärd” syftar tillbaka på hans ursprung och tyder på att pojken som blir viking följer sin far i spåren och står för en kontinuitet i slakten. Likaså antyder det rostiga svärdet att det är något gammalt som får nytt liv då pojken greppar svärdet. Detta stämmer väl överens med det Götiska förbundets tanke om att återuppliva Sveriges forna storhet. Det är annars anmärkningsvärt att fadern lyser med sin frånvaro genom hela dikten: den enda ledtråd till fadern finns just i det rostiga svärdet. En tänkbar analys av detta är att frånvaron av en fader ger vikingen en ännu större frihet att göra det han vill med sitt liv – han verkar ha fått leva efter den fria uppfostran Rousseau förespråkar.²¹⁶ Naturens förpliktigande blir också tydligare då ingen människa som rimligen kunde ställa krav på vikingen finns närvarande.²¹⁷

Vossius andra loci är patria eller fosterlandet. Fosterlandet är mycket viktigt för det Götiska förbundet, men i dikten är fosterlandet egentligen bara indirekt antytt. Däremot styr redan titeln, ”Vikingen”, in läsaren på tankar om svenskarnas och övriga skandinavers fornhistoria, och sätter sålunda sin prägel på hela dikten. Ordet ”viking” återkommer också på flera ställen, liksom också indirekta hänsyftningar till den nordiska forntiden. I strof 14 nämns till exempel nornorna – ödesgudinnorna i den nordiska mytologin.

Det Götiska förbundets fornintresse är inspirerat av tankar som florerade nere i Europa vid den här tiden. På 1750-talet hade bland andra Johann Gottfried Herder och Charles-Louis de Secondat Montesquieu utvecklat vetenskapliga metoder för studiet av folkslag och nationer. Herder menade att den avgörande faktor som delade in människor i olika

²¹⁴ Blanck (1918), s. 335, och Anna Wallette, *Sagans svenskar. Synen på vikingatiden och de isländska sagorna under 300 år* (Malmö, 2004), s. 248.

²¹⁵ Det är intressant att notera att Johan Ludvig Runeberg likställer den kamp en bonde och en soldat för. Rotebonden var en röjare (nybyggare: ”raivaaja”) som i fredstid slogs mot naturen, och även i strid drevs han av en kärlek till hembygden. Pertti Lassila, *Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä* (Helsingfors, 2000), s. 38.

²¹⁶ Rousseaus påverkan på Geijer har utförligt utretts av Anton Blanck. Blanck (1918), passim.

²¹⁷ Begreppen ”självtändighet” och ”frihet” är också mycket centrala i Geijers filosofi. Eventuellt skänker avsaknaden av en fadersfigur vikingen den ultimata friheten att följa sitt hjärta. För frihets- och självständighetsbegreppen hos Geijer: se Anders Lundahl, ”Några grundtankar i Erik Gustaf Geijers filosofi”, i *Erik Gustaf Geijer – Filosofen* (Lund, 1999), s. 40-57.

folkslag, stod att finna i deras myter, sånger och förhistoria. Montesqieu däremot fokuserade på klimatets inverkan på individen, och hans antikvariska tillvägagångssätt stämde väl överens med den antikvariska rörelse som nådde Sverige i början på 1800-talet och som ibland kallas den svenska eller götiska renässansen.²¹⁸ I överensstämmelse med detta ansåg det Götiska förbundet att nationens verkliga ande stod att finna i Sveriges och Nordens fornhistoria, en historia förbundet ansåg hade ignorerats eller missförstått av tidigare generationer.

Andra indirekta kopplingar till *patria* förekommer också. I strof sex heter det att vikingen tar sig en mö från Valland. Valland är ett ord som specifikt är förknippat med den fornordiska, och framförallt fornisländska litteraturen, och syftar på det land som innebos av så kallade ”valer”, det vill säga walesare eller kelter.²¹⁹ I strof sju talas det om att dricka ”under sotad ås”. Att ”aldrig dricka under sotad ås”, det vill säga under tak på land, var en typisk vikingased.²²⁰ De här detaljerna placerar alltså bestämt vikingen i Norden, i ett forntida vikingasammanhang.

Loci nummer tre är natura, det vill säga skapnaden, och den kan gälla både kropp och sinnelag. Här är det naturligt att reflektera över vikingens karaktärsdrag. Det konstanta behovet av frihet är dominerande. Vikingen är beredd att offra allt för sin frihet: i början på dikten lämnar han sin mor, senare överger han ett bekvämt liv på land, sin hustru och sina rikedomar – allt för friheten. Han lever hellre utfattig och fri, än som kung bunden av andra människors krav och behov. Vikingen är dessutom modig och på ett positivt sätt respektlös, liksom han är stark, heroisk och maskulin.

Dessa karaktäristika kan enkelt kopplas till det Götiska förbundets politik. Som det redan nämnts, uppfattar en del forskare att förbundet, speciellt under dess första år, hade som syfte att få Sverige att utkräva hämnd på Ryssland för nederlaget i kriget och förlusten av Finland 1808–1809. Den revanchistiska hållningen anses framförallt gälla de första åren i förbundets historia: 1811-1814. Carl Arvid Hessler anför till exempel att göterna i den tid som präglades av nationell depression såg det som sin viktigaste uppgift ”att blåsa under den tynande patriotiska elden”.²²¹

Ingmar Stenroth menar att Geijer i ”Vikingen” skapar en motsats till den sorgliga svenska marinen. Han skapar en soldat som är redo att dö för sitt land, en soldat som är stark

²¹⁸ Se Hallberg, s. 2, och Bengt Henningsson, *Geijer som historiker* (Uppsala, 1961), s. 207ff.

²¹⁹ Se Olof Hellquist, *Svensk etymologisk ordbok* (1922) på www.runeberg.org, uppslagsorden ”Valland” och ”valnöt”.

²²⁰ Se Geijer, *Samlade skrifter II*, s. 30.

²²¹ Hessler, s. 81. Se även Stenroth, s. 17, 27f., Grandien, s. 46, och Walette (2008), s. 224.

och modig som en superhjälte och som kämpar dels av kärlek till sitt fosterland, dels för att det ligger i hans natur. I verkligheten hade den svenska armén inte lyckats imponera på någon under det Finska kriget 1808–1809. Inte ens den tidigare så imponerande och skräckinjagande svenska flottan åstadkom särskilt mycket, utan led istället svårt av interna problem i form av dåligt utbildade och utrustade soldater.²²²

Framförallt handlar natura dock om kopplingen mellan vikingens sinnelag och den nordiska naturen. Anton Blanck har visat att Geijer i fråga om kopplingen mellan människa och natur är inspirerad av konstnären och författaren Carl August Ehrensvärd och i kortet går teorin ut på att ett områdes natur och klimat är det som styr hur dess invånare blir – både till fysik och till sinnelag. På grund av de hårda livsvillkoren i länderna i norr, blir invånarna där starka och uthålliga, som skapta för att arbeta hårt med jorden, eller för att bli krigare. I motsats blir folket i de sydligare länderna mjuka och veka – allt på grund av klimatet.²²³ En annan viktig inspirationskälla, utöver Ehrensvärd, är den redan nämnda Montesquieska klimatläran.²²⁴

Loci nummer fyra i Vossius' uppställning är fortuna eller framgång. När det gäller vikingens framgång kan vi börja med att konstatera att han har framgång i strid. Redan som 16-åring dräper han den viking som varit hans mentor och även senare kan vi anta att han är framgångsrik i strid eftersom han får leda andra män och till och med blir kung i vikingasamhället. Det här ligger åter väl i linje med det Götiska förbundets krigsivran – självklart skulle den svenske soldaten framstå som stark och framgångsrik, till och med oövervinnelig.

I dikten får vi också veta att vikingen lyckas samla på sig en stor rikedom. Rikedom är emellertid ingenting han aktivt söker, utan han verkar snarast snubbla över skatterna. Ett tydligt exempel på detta ser vi i strof 12 där vikingen gärna utsätter sig för stridens hetta, men däremot inte intresserar sig för handelsmännens båtar. Ointresse för världsliga ägodelar är alltså ytterligare ett av vikingens karaktärsdrag.

Även detta kan knytas till det Götiska förbundets tongångar. Förbundet förespråkade en återgång till ett naturligt sätt att leva, ett sätt som man ansåg att svenskarna hade förlorat. Det här naturliga sättet att leva verkar implicera en rousseauansk återgång till naturen,²²⁵ och här synliggörs också kopplingen mellan människa och natur på nytt. Det

²²² Stenroth, s. 30ff.

²²³ Blanck (1918), s. 340f.

²²⁴ Se Henningsson, s. 214.

²²⁵ Se Blanck (1918), s. 34, s. 269, s. 272.

är naturligare för människan att leva ute i naturen på naturens villkor, än att leva i ett samhälle format av människan och med jordiska rikedomar.

Ett område där vikingen också är framgångsrik är med kvinnor. I strof 6 heter det att flickan som vikingen rövat bort gråter i tre dagar innan hon accepterar sin situation. Även om det kan verka sorgligt med den gråtande flickan, är det i själva verket anmärkningsvärt att flickan gråter i *endast* tre dagar innan hon sen blir ”nöjd”. Med andra ord framställs vikingen också som framgångsrik med kvinnor och i förlängningen i sin maskulinitet.

Loci nummer fem är institutio, och står för uppostran eller utbildning. Här är det intressant att notera att vikingen saknar utbildning och istället verkar lära sig saker instinktivt alltmedan han agerar. Detta kan åter kopplas till Rousseau och tanken om det naturliga. Det här är samtidigt också ett typiskt exempel på hur retoriken kan använda något i antingen positiv eller negativ bemärkelse, allt efter vad den aktuella situationen kräver. I ett annat sammanhang hade bristen på utbildning kunnat framställas som något negativt, men här blir det något positivt som förstärker vikingens naturlighet.²²⁶

Loci nummer sex är actiones, eller handlingarna och deras ursprung i dygderna. Vikingens positiva egenskaper är mod, energi och rörelse, ointresse för jordiska rikedomar, frihetsönskan, maskulinitet och en villighet att dö för det han tror på.²²⁷ Vikingens handlingar: hans beslut att lämna hemmet, hans sökande efter spänning och strid, hans sätt att ta sig en kvinna, hans val att åter en gång lämna livet på land, hans kärlek till havet och slutligen hans död, är alla kopplade till dessa egenskaper.

De två sista loci, mors och sepultura, det vill säga död och begravning, är sammanlänkade i dikten. Vikingen lider en heroisk död, ensam på en klippa i havet och vågorna som sköljer över honom drar till slut ned honom i djupet och bjuder honom en grav i havet. Det här kan åter knytas till det Götiska förbundets försök att skapa soldater villiga att dö för sitt land.²²⁸

Utöver att han är heroisk i sin död, agerar vikingen också enligt sin natur. Eftersom havet alltid har varit den plats där vikingen känner sig hemma, är det också där han lämpligast

²²⁶ Kurt Johannesson skriver att lovprisandet och fördömandet sågs som två närbesläktade språkliga handlingar som var uppbyggda enligt samma retoriska mönster. Se Johannesson (1998), s. 101.

²²⁷ De karaktärsdrag som här presenteras som dygder skiljer sig från 1700-talets dygdelära. Se avsnittet ”Är den dygdige säll?” tidigare i detta kapitel.

²²⁸ Hessler nämner problemet med att värva folk till den nationella armén och skriver att motviljan mot nya militärbördor var så stark att den under våren 1811 ledde till allvarliga oroligheter runt om i landet. Se Hessler, s. 81.

möter sin död. Han är långt ifrån samhället, och allt efter som vågorna sköljer över honom kommer han också så småningom att återförenas med naturen.

Hittills har den nordiska naturen diskuterats i rätt allmänna ordalag, men det är värt att precisera innebörden av denna natur. Det är nämligen just havet som talar till vikingen, som lockar vikingen, som är den plats där vikingen trivs bäst, och det är havet som slutligen bjuder honom en grav.²²⁹ Havet lyfts också fram i ”Vikingens” metrik. Jamber och anapester avlöser varandra på ett sätt som skapar en känsla av häftiga vågtoppar och rullande böljor.²³⁰ Som exempel ger jag strof 14:

Men stod jag om natten å gungande stäv	aa/aaa/aa/aa
och den ensliga vågen röt,	aaa/aa/a
då hörde jag nornorna virka sin väv	aa/aa/aa/aa
i den storm genom rymden sköt.	aaa/aa/a
Likt mänskornas öden är böljornas svall:	aa/aa/aa/aa
bäst är vara färdig för medgång som fall	aa/aa/aa/aa
uppå havet.	aaa/a

För att sammanfatta, kan två viktiga drag hos vikingen noteras dikten igenom. Det ena är vikingen som heroisk figur, uppmuntrande svenskarna att gå ut i krig. Det andra är tanken om att varje människa bör göra det som faller sig naturligt för henne, vilket i detta fall innebär att återvända till ursprunget och leva i samklang med naturen. Det är naturen som formar svenskarna till det de är och det riktiga är att acceptera naturens krav. Så ser det Götiska förbundets och Geijers recept ut för hur den svenska nationalkaraktären kan skapas. Med andra ord kan vi i dikten finna belägg för både önskan att återskapa den svenska nationalkaraktären, och för kravet på att utkräva hämnd av Ryssland.

Peter Hallberg skriver: ”To the best of my best knowledge [...] a systematic analysis of Geijer’s conceptualization of nature and its relationship to the concept of national character has not yet been undertaken”.²³¹ Hallberg visar sedan i sin artikel ”Mirrors of the Nation. The Construction of National Character and Difference in the Historical Writings of E. G. Geijer” att ett folkslag för Geijer alltid är i singularis. För Geijer är ett folkslag enhetligt och rymmer inte individuella avvikelser – detta eftersom alla människor som föds på samma område av naturen kommer att stöpas i samma form.²³² Mitt eget tillägg till den här diskussionen är att naturen, såsom den framstår i Geijers dikt, inte

²²⁹ Här framhävs också vikingens karaktär i motsats till odalbonden som ju har sin hemvist på landbacken och hämtar sin kraft ur den svenska jorden.

²³⁰ ”Vikingens” metrik och havets betydelse för Geijer kommenteras av Carl David Marcus, *Erik Gustaf Geijers lyrik* (Stockholm, 1909), s. 51-82 och Blanck (1918), s. 391ff., 404ff. ”Vikingens” vers härstammar från balladversen. Blanck (1918), s. 404.

²³¹ Hallberg, s. 26.

²³² *Ibid.*, s. 52.

bara gör att svenskarna föds till ett visst slags människor, utan att naturen fortsätter ställa krav på och forma människan genom hela hennes liv. Naturen är urkraften som håller människans öde i sin hand.

Så som genomgången ovan visar, kan vi se hur vikingen som karaktär starkt kan knytas till Geijers och det götiska förbundets ideologi. Analysen visar också att det är sannolikt att Geijer utgått från principerna för den retoriska genren *genus demonstrativum* då han skapade dikten. Härnäst ska vi se på vad som händer med förhållandet mellan det mimetiska jaget (som jag ovan refererat till som vikingen) och det retoriska jaget i en dylik dikt där det mimetiska jaget snarast kan betraktas som en personifierad idé.

Den osympatiska vikingen

Mot bakgrund av ovanstående analys kan vi se att det mimetiska jaget i Geijers dikt är en idealiserad karaktär. Det mimetiska jaget, vikingen, förkroppsligar Geijers och det Götiska förbundets idealistiska tankar, och skiljer sig därför på många sätt från den ovan diskuterade "Rosalie". Även om också Rosalie kan kallas en typfigur är hon betydligt starkare förankrad i en vardagsnära verklighet än vad den starkt idealiserade vikingen är.

Strukturmässigt är dikten författad som en monolog. I samtliga strofer, förutom den sista, är det vikingen själv som talar, och i den sista strofen har vi liksom i "Rosalie" att göra med en åhörare som skrivits in i texten och getts en egen strof. Strukturmässigt är "Vikingen" således lik "Rosalie". Även i "Vikingen" kan olika betydelsenivåer urskiljas, men skillnaden är att här endast föreligger två egentliga betydelsenivåer mot "Rosalies" fyra.

Betydelsenivåerna i "Vikingen" utgörs av å ena sidan de mimetiska jagen, å andra sidan det retoriska jaget. I den fiktiva verkligheten befinner sig det mimetiska jaget vikingen, samt det mimetiska jag som yttrar sig i sista strofen. Eftersom de mimetiska jagen i "Vikingen" står för samma normer och värderingar (jaget i sista strofen verkar vara lika övertygad om vikingens förträfflighet som han själv), är det däremot inte relevant att placera dem på olika hierarkiska nivåer så som jag gjorde med de mimetiska jagen i "Rosalie". Det retoriska jaget i "Vikingen" kan beskrivas som den instans som heroiserar vikingen och som står för ordens uppbyggnad, struktur, komposition, intention och för de värderingar dikten uttrycker.

Till sin struktur är "Vikingen" således uppbyggd som "Rosalie". "Vikingen" är däremot inte ironisk på det sätt "Rosalie" är. Det mimetiska jag som talar i sista strofen i "Vikingen"

står för samma normer och värderingar som vikingen själv, och inte heller finns det en ironisk distans mellan vikingen och det retoriska jaget. Det finns därför ingen ironi inbyggd i texten, ingen intention att göra texten ironisk.

Ändå kan man uppfatta ett spänningsförhållande i dikten, och detta kan snarast beskrivas som ett glapp mellan sken och verklighet. Idealet å ena sidan, och å andra sidan läsarens medvetenhet om att detta är fiktion och att verkligheten ter sig annorlunda än diktens verklighet, skapar en spänning i dikten.

En annan form av ironi än den vi finner i ”Rosalie”, men som ”Vikingen” aktualiserar, är den dramatiska ironin. Då G. G. Sedgewick definierar den dramatiska ironin, ställer han upp ett antal kriterier för att avgöra om dramatisk ironi förekommer. Det första kriteriet att dramat ska innehålla någon slags konflikt, att två karaktärer ställs mot varandra, eller att en karaktär står i konflikt mot sin omgivning. I ”Vikingen” kan man säga att vikingens impulsiva och fria tillvaro ställs mot det ordnade samhället.

Sedgewicks andra kriterium är att någon av krafterna eller personerna som spelar mot varandra ska vara omedveten om den position hen befinner sig i. Hen är omedveten om att apparitionen inte stämmer överens med verkligheten, och om hen kände till sakernas verkliga förhållande skulle hen agera annorlunda. Någon direkt situationsironi eller situationskomik kan man inte hävda finns i ”Vikingen”. Däremot kan man hävda att vikingen agerar omedveten om den kraft naturen utövar på honom. Han drivs mot sitt eget slut utan att inse att han inte själv kan styra över sitt öde.

Sedgewicks tredje och sista kriterium för den dramatiska ironin rör åskådaren.

The spectator in the theatre always sees and knows both the appearance and the reality; and he senses the contradiction between what the ignorant character does and what he would do. Dramatic irony, in brief, is the sense of contradiction felt by the spectators of a drama who see a character acting in ignorance of his condition.²³³

I sin renaste form kan man inte hävda att ”Vikingen” uppfyller detta kriterium heller. Med utgångspunkt i den historiska bakgrund som Stenroth målar upp till ”Vikingen”, kan man ändå se samma förhållande i läsarens förhållning till diktens viking som man kan se i åskådarens förhållning till karaktärerna på scen.

Det är ironiskt att den blott 20-åriga vikingen dör lycklig ensam ute på sin klippa i havet, då den svenska sjöstyrkan i verkligheten några år före diktens tillkomst har gjort allt för att överleva i det miserabla tillstånd som rådde på den svenska flottan. Likaså är det ironiskt att vikingen inom loppet av fem år hinner uppleva allt det som tycks vara värt att

²³³ Sedgewick, s. 52.

uppleva under en mansålder. Vikingen styrs av sina egna narcissistiska behov, av sin egen äventyrs- och frihetslängtan. Han verkar vara oförmögen att känna empati: han lämnar sin moder, dräper sin vikingamentor, rövar bort flickan som han sedan gifter sig med, och slåss och tar livet av ett antal övriga personer. Överhuvudtaget verkar vikingen inte knyta några band alls till andra människor. Istället har han ett band till havet, ett band som lockar honom att ge sig iväg från första början och som i slutändan också gör att han känner ett slags trygghet där han väntar på sin oundvikliga död, ensam ute på en klippa i havet.²³⁴

Med detta vikingens begränsade perspektiv är han omedveten om sin egen belägenhet på ett sätt som man kan kalla ironiskt. Det är ironiskt att vikingen förhålls till havet, ensamheten och blodet framför medmännisklighet, människorelationer, jordisk rikedom och fred, saker som läsaren kanske skulle ha lättare att acceptera eftersom de följer samhällets allmänna normer.

Sammanfattningsvis kan det konstateras att det går att tala om ironi i både "Rosalie" och i "Vikingen", men att denna ironi fungerar på mycket olika sätt. I "Rosalie" finns det dels en stabil, inbyggd ironi, dels en mera instabil, subtil och indirekt ironi. I "Rosalie" är det viktigt att hänföra ironin till respektive betydelsenivå för att diktens alla nyanser ska kunna urskiljas och för att läsaren ska kunna bilda sig en uppfattning om vad dikten egentligen uttrycker. Även i "Vikingen" kan man tala om ironi, men här handlar det om att läsaren upprättar en ironisk distans mellan sig själv och diktens mimetiska jag, vikingen. Man kan också identifiera en dramatisk ironi, samt ett glapp mellan sken och verklighet.

Vikingen representerar framförallt en tanke. Samtidigt är den tanke vikingen presenterar så starkt sammanbunden med vikingens personlighetsdrag (hans mod, hans styrka, hans dödsförakt) att det är frågan om man egentligen kan säga att vikingen finns till för att föra fram en idé, eller om man inte hellre borde säga att vikingen själv är den idé som förs fram. Det som gör att man kan urskilja två betydelsenivåer i dikten, är att vikingen är en utpräglad idealiserad typfigur, snarast ett personifierat ideal. Medvetenheten om detta gör att man, trots att vikingen tilltalar läsaren i jag-form, inte accepterar honom som en verklig person utan snarast uppfattar honom som en mytologisk sagofigur. Detta gör att fokus flyttar över till dikten som struktur och komposition, och det skapas en klyfta mellan det mimetiska jaget som talar direkt till läsaren, och läsarens samtidiga medvetenhet om att detta jag är en fiktiv konstruktion.

²³⁴ Geijer var själv ambivalent inställd till vikingar och vikingatåg. Vikingatågen var, ansåg Geijer, grymma, men det resliga och starka nordiska folket var samtidigt som skapta för att leva på den övriga världens bekostnad. Samtidigt som vikingen var grym var han till karaktären ren och stolt. Se Wallette (2004), s. 248.

Ur lyrikteoretisk synvinkel är det stor skillnad på Geijers götiska rolldikter och till exempel de satiriska rolldikter av von Braun och Lenngren som analyserades i början av detta kapitel. Det finns ingen diskrepans i åsikterna, normerna och värderingarna mellan de mimetiska jaget som talar i dikten och det retoriska jaget som är textens implicita avsändarinstans. Samtidigt framgår det mot den historiska och politiska bakgrund som presenterats ovan, att dikterna är starkt idealiserade, vilket förstärker läsarens medvetenhet om att det mimetiska jaget är en rollfigur.

Intressant med vikingen som hjälte i dikten är dock också att han, liksom von Brauns greve och Lenngrens grevinna, inte är någon särskilt sympatisk person. När han är 15 år gammal rymmer han hemifrån från arbete och familj för att bli viking. Ett år senare dräper han den man som hjälpt honom att bli viking. När han ska gifta sig rövar han bort en flicka som gråter i tre dagar innan bröllopet äger rum. Ute på havet jagar han efter blod och äventyr och struntar i rikedomar (en ur historisk synvinkel fullkomlig falsifiering av hur vikingar i allmänhet betedde sig) och uppe på land, när han har det väl ställt, trivs han inte, utan lämnar sin hustru bakom sig och drar till sjöss igen.

En förklaring till att den osympatiska vikingen fungerar som hjälte i dikten, har att göra med rolldiktens särart. Jag hävdade tidigare att effekten av von Brauns "Gradpasseraren" och Lenngrens "Portraiterne" inte motsvarar den som uppstår i Brownings "My Last Duchess". Greven och grevinnan är inte tillräckligt normbrytande för att den psykologiska spänning som Langbaum skapar i "My Last Duchess" ska uppstå.

I "Vikingen" slås vi däremot av den effekt Langbaum tar fasta på i Brownings dikt.²³⁵ Läsaren låter bli att ta ställning till vikingen ur moralisk synvinkel eftersom hon föredrar att ta del av vikingens kraft och frihet, och fascineras av hans orubbliga karaktär som endast är lojal mot sig själv. Denna effekt vittnar receptionen av "Vikingen" om.²³⁶ Mycket av vikingens lockelse ligger just i det osympatiska, i de punkter där han bryter mot de normer som råder i ett organiserat samhälle.

Langbaum och Sinfield förklarar det som "händer" i den dramatiska monologen med hjälp av å ena sidan läsarens vilja att sympatisera med en jag-berättare, å andra sidan att läsaren är tvungen att passera igenom perspektivet på den som talar och för ett ögonblick dela dennes värderingar.²³⁷ Jag vill här också föreslå en annan förklaring till det som "händer", som är kopplad till sermokinationen. Enligt denna förklaring är det relevant att Geijers dikt fokuserar på hur vikingen är som *person* och inte vad han *gör*.

²³⁵ Langbaum s. 83.

²³⁶ Se Lönnroth (1999), s. 532, 535 om *Idunas* betydelse.

²³⁷ Se Sinfield, s. 5f. och Langbaum, s. 79, 83, 85.

Karaktärsdragen, snarare än gärningarna, står i fokus, även om man nog kan hävda att de är sammanlänkade. Liksom föreskrifterna för sermokinationen betonar vikten av att talet speglar karaktären hos den person i vars mun talet förläggs, snarare än hens budskap, hamnar också vikingens karaktärsdrag, snarare än hans gärningar, i fokus. Det man som läsare accepterar ifråga om vikingen, är det heroiska, det tappra, det i positiv bemärkelse respektlösa, det superhjälteliga och det starka. De otrevliga dragen som är förknippade med vikingens *handlingar*, lyckas man på ett effektivt sätt bortse från.

III Rolldiktens funktion

Detta kapitel fokuserar på vilken funktion rolldiktsformen fyller i olika dikter. Kapitlet inleds med att fyra idylliska rolldikter analyseras. Av dessa behandlas de tre första, Geijers "Odalbonden", Euphrosynes "Vallgossen", och Runebergs "Bondgossen" tillsammans. Den förenande faktorn är den funktion rolldiktsformen fyller i dessa dikter. Analysen av den fjärde idyllen, Bellmans "Opp Amaryllis", fokuserar däremot istället på den dubbeltydighet som skapas av diktens allegoriska utgångspunkt. Här söker jag återigen visa att form och innehåll går hand i hand. Kapitlet avslutas med att Lenngrens "Några ord till min k. dotter" diskuteras. Fokus ligger även här på rolldiktsformens funktion och jag söker visa hur formen hänger ihop med diktens betydelse.

Ambivalens och personifierade ideal

Många av rolldikterna under de tidsperioder jag intresserar mig för kan beskrivas som idyller. Med tanke på att redan många av de antika idyllerna också kunde beskrivas som rolldikter, med andra ord som monologer där den som för ordet är en fiktiv herde eller herdinna, är den stora gruppen idylliska rolldikter kanske inte förvånande.²³⁸ I detta avsnitt kommer jag att fokusera på rolldiktens funktion i idylldiktningen. Vad gör rolldikten med idyllen, varför använder författare rolldikten för sin idylldiktning och hur ser förhållandet mellan det mimetiska och det retoriska jaget ut i dylika dikter?

²³⁸ Se t.ex. nummer 2: "Trollkonster" och nummer 3: "Serenaden" i *Theokritos Sånger*, tolkade och kommenterade av Ingvar Björkeson (Stockholm, 2004), s. 47-57 och 59-63.

I detta avsnitt handlar spänningen mellan mimetiskt och retoriskt snarast om en spänning mellan verklighet och idyll, och jag hävdar att det i de idylliska rolldikter jag här analyserar finns en inbyggd motsättning mellan den verklighet som skapas i dikten, och den fysiska verkligheten utanför. Jag har tidigare nämnt att rolldiktsformen ofta får som konsekvens att dikten som struktur och komposition kommer i fokus. I frågan om idylliska rolldikter kan man säga att det som fokuseras är hur den diktade verkligheten uppstår och i vilket syfte.

Innan jag ger mig in på själva diktanalyserna är det på sin plats att säga några ord om terminologin. I *Svenska Akademiens Ordbok* ges ordet ”idyll” följande två betydelser: Å ena sidan beskrivs den med hjälp av en definition av Bergklint från 1781 som ”dikt l. konstvärk skildrande en (ofta till landtlivet hörande) scen, situation o.d. som präglas av harmoni, lycka o. frihet från det högre kulturlivets konstlade förfining; i fråga om dikt ofta liktydigt med:. [sic.] herdedikt, bukolisk dikt”. Å andra sidan beskrivs ”idyll” som en beskrivning av ”tillstånd, situation, natursceneri o.d. som präglas av harmoni, stillhet o. frid, enkelhet o. frihet från förkonstling”. Redan med hjälp av dessa definitioner synliggörs ett av problemen med att definiera idyllen: en idyll är å ena sidan en dikt i en specifik litterär genre, å andra sidan ett allmänt tillstånd som den idylliska dikten också beskriver. Med andra ord kan man säga att idyllen både har en allmän betydelse och en mera specifik genreavhängig betydelse.²³⁹ Problemet uppstår då man ska definiera den litterära genren ”idyll”.²⁴⁰ Ska man inkludera alla dikter som skildrar en idyllisk situation eller bör gränserna dras hårdare?

Förutom termen *idyll*, figurerar också termerna *pastoral*, *herdediktning*, *eklog* och *bukolisk diktning* i diskussionen då man talar om dikter av den typ jag tar upp i detta kapitel. Konsulterar man litteraturhandböckerna, kan man ändå konstatera att skillnaden mellan vad man avser med de olika termerna är marginell. David Mikics definierar i *A New Handbook of Literary Terms* idyllen som det ord Theokritos använde för att beskriva sina pastorala poem. Vanligare namn för pastorala poem är, säger Mikics, ekloger och bukolisk dikt. Vidare skriver han att pastoral diktning ofta även kallas ekloger, idyller eller bukolisk diktning. Ifråga om pastoraler specificerar han dock och skriver att de ofta skildrar

²³⁹ Liisa Steinby konstaterar att orden ”idylliserande” och ”romantisk” ofta används på ett vagt och inexact sätt då man talar om Runebergs diktning. Hon påpekar att orden ofta snarare används med syfte på en allmän karaktäristisk av diktningen än med syfte på en bestämd genre (idyll) och dess samband med romantiken som idéhistorisk strömning. Se Liisa Steinby, ”Det idylliska i Runebergs diktning och dess tyska bakgrund” i: *Från Arkadien till Arktis. Diktad natur och idyll*, red. Claes Ahlund (Åbo, 2012), s. 46.

²⁴⁰ Bengt Lewan väljer att kalla idyllen en genre trots att en del, framförallt anglo-saxiska forskare, föredrar att kalla den en ”mode”. Se Lewan (2001), s. 14f.

herdar, även om också till exempel fiskare förekommer.²⁴¹ I *The Bedford Glossary of Critical and Literary terms* från 2003, förklaras idyllen som “[a] **narrative** work – usually short, descriptive, and composed in **verse** – that depicts and exalts **pastoral** virtues and scenes”, medan pastoralen “refers to a literary mode historically and conventionally associated with shepherds and country living”.²⁴² Med andra ord ser man att definitionerna flyter in i varandra och att åtminstone dessa handböcker inte ser ett behov av att göra en skarp åtskillnad mellan de olika termerna.

Heredikten, eller pastoralen, dominerade idylldiktningen under 1600- och 1700-talen, och det är därför naturligt att det är i den här sortens idyller mitt resonemang tar sitt avstamp. Även romantikernas idyller utgår från pastoralen, trots att man kan se vissa utvecklingar av genren i överensstämmelse med den romantiska estetiken. I den här texten använder jag termerna idyll, pastoral och herdediktning om varandra utan att göra en annan åtskillnad mellan dem än att idyllen beskriver diktgenren som helhet och en allmän stämning dikten förmedlar, medan pastoral och herdediktning mera specifikt åsyftar dikter med ett herdetema.

Man kan se grundpositioneringen i idyllen som en spänning mellan verklighet och ideal.²⁴³ Idyllen, som under 1600- och 1700-talen kom att betyda ungefär detsamma som herdedikt, skildrade en idealisk verklighet som både författare och läsare/åhörare var väl medvetna om inte existerade i den verkliga världen. Utmärkande för herdediktningen är också att den skrevs av samhällets högutbildade, samtidigt som den skildrade ett enkelt liv ute på landet. I herdedikten uttryckte författarna sina drömmar om en perfekt tillvaro i lantlig miljö. Genren byggde på antika förebilder och även om man i herdedikten skildrade en enkel lantlig miljö, tog man i själva verket ofta upp djupa och komplicerade frågor.²⁴⁴

²⁴¹ David Mikics, *A New Handbook of Literary Terms* (New Haven & London, 2007), se: ”idyll” och ”pastoral”.

²⁴² *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, red. Ross Murfin & Supriya M. Ray (Boston & New York, 2003), se: ”idyll” och ”pastoral”.

²⁴³ Se t.ex. Lewan (2001), s. 36f., 94. och Steinby, s. 46-57.

²⁴⁴ Lewan (2001), s. 15, 36. Johannesson skriver att aristokratiska herdar och herdinnor hängav sig ”åt meditationer och diskussioner om den nyplatoniska erosspekulation, som med petrarkismen och renässansens höviska ideal blivit ett typiskt aristokratiskt kännemärke”. Johannesson (1968), s. 176.

Ett ideal tar form

Härnäst analyseras tre rolldikter som samtliga har idylliska drag. Innan dikternas funktion diskuteras görs en närläsning av respektive dikt.

Geijers ”Odalbonden”

Redan av inledningen på Geijers dikt ”Odalbonden”, som liksom ”Vikingen” publicerades i det första numret av Götiska förbundets tidskrift *Iduna*, framgår ett antal drag som utmärker odalbonden. Han bor kvar på samma ställe där han är född och har heller ingen avsikt att flytta. Han strävar inte efter världslig berömmelse, men sätter däremot stor vikt vid att rå över sig själv: han fattar egna beslut och arbetar inte för någon herre. De två första stroforna lyder:

Å bergig ås, där står mitt hus,
högt över skog och sjö.
Där såg jag första dagens ljus,
och där vill jag ock dö.

Må ho, som vill, gå kring världens rund:
vare herre och dräng den det kan!
Men jag står helst på min egen grund
och är helst min egen man.²⁴⁵

I de därpå följande stroforna betonas skillnaden mellan odalbonden och vikingen:

Jag tror ej böljans falska lopp,
som far förutan ro.
Den fasta jord, hon är mitt hopp,
hon visar evig tro.

Den fasta punkten i odalbondens tillvaro är jorden i motsättning till vikingen som trivs bäst på havet. Jorden utgör grunden i odalbondens liv, så länge han lever ger den honom föda och efter hans död bjuder den honom en trygg grav.

Det därpå följande partiet betonar å ena sidan odalbondens anspråkslöshet, å andra sidan det beständiga i hans karaktär. Odalbonden gör inte mycket väsen av sig, men han liknar sig själv – och sina bröder – vid grundvattnet som rinner på opåverkat av vad som händer på ytan. Intressant är också att odalbonden och hans bröder framställs som en levande massa som visserligen lever i det tysta, men som obönhörligt lever vidare, vandrar samma stigar år efter år. Stroforna innehåller också en värdering: de händelser som märks mest

²⁴⁵ Geijer, *Samlade skrifter II*, s. 34-36.

och får mest uppmärksamhet när de inträffar, är också de mest flyktiga, medan det beständiga, som är det som egentligen är viktigt, pågår obemärkt i all stillhet.

Därefter följer diktens mest nationalistiska parti. Här förvandlas jaget till ett ”vi”, ett ”vi” som verkar för landets bästa. ”Landet” nämns för första gången, och nu framkommer det också att det är bönderna som utgör grunden för landet, bönderna jämföras även med landet:

Vi reda för landet den närande saft.
Vi föda det – brödet är vårt.
Av oss har det hälsa, av oss har det kraft,
och blöder det – blodet är vårt.

Liksom analysen av ”Vikingen” visade, står Geijers egna tankar om böndernas betydelse i samklang med detta. Bönderna är grunden på vilken samhället vilar.²⁴⁶ Åter betonas också hur bonden verkar i det tysta.

De lärde, de rike, de bråka sitt vett
att röna, vars rätt som är god.
Mig ren är den rätt, som man värvt med sin svett
och som man värjt med sitt blod.

I odalbondens sista strofer avslöjar han att han inte är någon lärd man och att han egentligen med glädje överlåter de svåra besluten åt andra. Det här betyder dock inte att odalbonden saknar karaktär, han är i allra högsta grad en principfast man. Hans principer bygger dock på enkla värden och han ställer sig bakom det han själv uppnått med hårt arbete. Är det något som bekymrar honom kan han styra kosan mot ”Svea ting”, där allmogen får sin röst hörd även om de inte kan uttrycka sig lika mångordigt som de lärde. Och om kungen manar bönderna till kamp, kan man alltid räkna med att de sluter upp. De kämpar för sitt hem och sitt land, och även om de aldrig blir ryktbara, vet likväl Sveriges konungar alltid vem de har att tacka för eventuella framgångar, vilka som utgör grunden i den svenska hären.

Dikten avslutas av den man kan tänka sig är antingen en allvetande berättare, eller en person som lyssnat till odalbondens historia:

Så sjunger glatt vid sprakande spis
i den kalla vinterkväll
den gamle man uppå bondevis
med söner sin’ i sitt tjäll.

²⁴⁶ Se Blanck (1918), s. 269ff., se även t.ex. Hessler, s. 70: om klassindelningen, samt Walleto (2008), s. 228f.

Han sitter och täljer sin ålders stav.
 Må hans ätt ej i Sverige se slut!
 Vål bondens minne sänks uti grav;
 men hans verk varar tiden ut.

Av de avslutande stroferna framgår det att den gamle bonden är nöjd med sin lott, och omgiven som han är av sina söner förstår man att hans ätt lever vidare efter honom och fortsättningsvis utgör grunden för Sverige som nation. Även om individen glöms bort, lever det han och hans bröder gjort och gör för landet kvar så länge jorden består.

Ifall även ”Odalbonden”, liksom ”Vikingen”, läses som ett exempel på genus demonstrativum, och analyseras med utgångspunkt i Vossius’ åtta loci, framträder ett helt annat mönster än det i ”Vikingen”.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX
Genus	x																	x	x	
Patria	x					x												x		x
Natura		x	x	x	x		x	x	x	x	x		x	x		x	x		x	
Fortuna										(x)										
Institutio															x					
Actiones												x		x			x			
Mors	x																			
Sepultura																				x

Den loci som dominerar är ”natura” eller skapnaden som gäller såväl kropp som sinnelag. Genus och patria förekommer i samband med varandra, men är på intet sätt dominerande. Utifrån denna analys kan det konstateras att handlingarna (*actiones*) här har en mindre framträdande roll än i ”Vikingen”, medan odalbondens skapnad (*natura*) dominerar dikten genomgående.

Med tanke på denna skillnad är det intressant att kommentarerna till ”Odalbonden”, liksom kommentarerna till ”Vikingen”, tar fasta på diktens norröna drag: hur Geijers och det Götiska förbundets tankar om hur man med hjälp av de gamla fornnordiska sagorna och legenderna skulle väcka Sverige och dess invånare ur sin slummer och på nytt göra Sverige till en stark och stolt nation.²⁴⁷ Anton Blanck lägger också stor vikt vid hur Rousseaus inflytande tar sig uttryck i dikten.²⁴⁸

²⁴⁷ Se Blanck (1918), kap. III, s. 239-334, Marcus, s. 28-40, Stenroth, s. 34-40, Grandien, s. 44-48, Walleto (2008), s. 223-229.

²⁴⁸ Blanck (1918), s. 277.

En plausibel förklaring till skillnaden mellan å ena sidan dikternas komposition, å andra sidan vikingen och odalbonden som karaktärer, är skillnaden mellan hav och land. Havet är ständigt i rörelse, föränderligt och dynamiskt, medan jorden förblir så gott som opåverkad av väder och vind. På samma sätt är vikingen ständigt i rörelse, och handlingarna en del av hans personlighet, medan rofasthet och oföränderlighet är utmärkande för odalbonden. Detta kan åter kopplas till den vid tiden för diktens tillkomst (1811) populära klimatläran som har presenterats i samband med analysen av "Vikingen". Intressant i Geijers fall, är att han inte nöjer sig med att låta klimatet stöpa individen i en viss form, utan klimatet fortsätter påverka människan genom hela livet. Detta spår kommer dock inte här att utvecklas, utan det jag intresserar mig för är istället vilka drag i dikten som anknyter till den klassiska idyllen och vilka som bryter mot densamma.

Jämförs "Odalbonden" med herdedikterna, eller pastoralerna, kan man identifiera flera av idyllens grunddrag: den skildrar lugnet och friden i det lantliga livet och detta liv framställs som ett moraliskt exempel på ett dygdigt liv.²⁴⁹ Jämförelsen mellan den arbetande odalbonden och den lättsamme och livsnjutande herden kan vid en första anblick te sig långsökt. Bengt Lewan, visar dock att bonden redan tidigt förekommer i svenska dikter i pastoral stil.²⁵⁰

Ännu på 1600-talet betraktades herden vanligen som den "ursprungliga och ofördärvade människan" och placerades i en obestämd forntid. Under 1700-talet började man dock också intressera sig för herden som den "naturliga människan", opåverkad av civilisationen. När blicken flyttades från den ursprungliga och ofördärvade människan till den naturliga människan riktades blickarna mot den svenska landsbygden. "Även om man inte förväxlade Nordens ängar med de arkadiska betesmarkerna, kunde ju pastoralen vara ett mönster för den som ville ge en bild av den svenska landsbygdens liv", skriver Lewan.²⁵¹ Lewan argumenterar för att tanken på Arkadien i alla dess skiftande former i grund och botten handlar om socialt och kulturellt upphöjda personers föreställningar om ett lantligt liv.

Mot denna bakgrund väljer jag att behandla odalbonden som en variant på pastoraltraditionens herde. Lewan identifierar tre herdetyper i den svenska herdediktingen under 1600- och 1700-talet. Den första typen är den klassiska herden. Han är starkt

²⁴⁹ Se Lewan (2001), s. 31f., 94.

²⁵⁰ Lewan nämner till exempel Samuel von Triewald (1688–1743) som i sin diktning ersätter herdarna med arbetande lantbor. Han anser att det handlar om att Triewald vill visa herdelivet som ett möjligt sätt att leva, inte som ett fjärran Arkadien utan som en verklighet svensken kunde finna i sin egen samtid. Det vi kan lära oss av herdarna är deras enkla livsstil och högre moral. *Ibid.*, s. 101ff.

²⁵¹ *Ibid.*, s. 114.

traditionsbunden och lever av att passa får och getter och den här sortens herde förekommer redan i antikens diktning. Den klassiska herden är trots att han utför traditionella herdesysslor ändå starkt idealiserad och tanken var att också den som inte trodde på ett verklighetens herdeliv i nuet kunde tänka sig att ett sådant en gång funnits. Den andra typen är den svenska herden. Han lever liksom den klassiska herden ett traditionellt herdeliv, men förankras genom namn och detaljer i landskapet i den svenska verkligheten istället för i det fjärran Arkadien. Den tredje herdetypen är den högadliga herden i utsökta kläder. Han uppträder på den gustavianska operan, men kan också stå och ta emot gäster i utstuderad herdumdering vid överklassens privata tillställningar. Lewan påpekar ändå att inte heller den här herdetypen enbart är ett dekorativt spel, utan att pastoralen verkligen kunde erbjuda människor låsta av samhällets konventioner ett slags frihet.²⁵²

I Lewans tredelning är odalbonden en version av den svenska herden, som liksom den klassiska herden lever verkliga herdars liv, men som genom realistiska detaljer knyts till en svensk eller nordisk miljö.²⁵³ Det är intressant att herden i den nordiska anpassningen ofta förvandlas till bonde, att friheten och stillheten i det lantliga livet i den här tappningen också finns i det mer organiserade bondesamhället, och inte enbart i den fria naturen där herden traditionellt rör sig med sina djur. Friheten handlar i detta fall, vilket också Lewan konstaterar, om en frihet från materiella ting och från civilisationens tvång.²⁵⁴

I dikten betonas odalbondens ihärdiga och rotfasta natur. Han framställs i Geijers dikt som en person med fötterna stadigt rotade i den svenska myllan och med en naturlig moraluppfattning som han inte har läst sig till, inte ens uppfostrats till, utan som han verkar få naturligt av sin relation till jorden. Eftersom odalbonden lever i ett symbiotiskt förhållande med jorden: den föder honom och han i sin tur försvarar den vid behov, är det som om hans beredvillighet att å ena sidan bruka jorden, å andra sidan försvara den, kommer sig mycket naturligt för honom, utan yttre tvång. På samma sätt verkar odalbondens

²⁵² Ibid., s. 242–247

²⁵³ I Sverige utvecklades idyllen framförallt av *Tankebyggarorden*, som 1753 utgav *Våra försök* i pastoral anda. *Tankebyggarordens* mål var att höja kvaliteten på den svenska diktningen genom att lära av utlandet och följa regler för smak och stil. Ordens förgrundsgestalter var Nordenflycht, Creutz och den unge Gyllenborg. Gyllenborgs insats bestod bland annat i att han försökte försvenska herdedikten genom att ge sina herdor nordiska namn. Creutz, i sin tur, författade bland annat *Atis och Camilla* som är ett av den svenska litteraturens största verk i arkadisk miljö. Nordenflycht blir sedan i sin tur den som försvarar pastoralen som genre. Den vanliga tolkningen av herdedikten som uttryck för en flykt bort från civilisationen stämmer inte i hennes fall. Hon drömmer inte om ett nytt herdeliv – guldåldern är för evigt borta. Och frågan om den en gång existerat är inte så viktig. Den kan fungera som en modell, inte för ett liv med flöjtspel och dans och fria kärlekslekar, utan för en trygg borgerlig tillvaro. Herdelivet kan man återskapa i sitt eget hem. Se Lewan (2001), s. 47, 99.

²⁵⁴ Ibid., s. 248.

rotfasta leverne och stadiga och lugna natur även den hänga samman med jorden som när honom. Liksom odalbonden är även jorden något som bara finns där, och som människorna ofta glömmet bort att tacka för den livsviktiga funktion den fyller.

Ifråga om odalbondens tillvaro och hans moraluppfattning följer "Odalbonden" i stort sett principerna för idyllen.²⁵⁵ I den traditionella idyllen beskrivs herdetillvaron som ett moraliskt exempel på ett enkelt och dygdigt liv. Denna tillvaro kontrasteras sedan mot det fördärvade stadslivet, men snarast som ett moraliskt exempel, inte som ett verkligt alternativ för stadsborna.²⁵⁶ Även odalbondens tillvaro kan beskrivas som enkel och dygdig. Namnet "odalbonde", istället för bara "bonde", syftar på en bonde som ägde sin egen mark, och ofta en mark som även kunde ärvas.²⁵⁷ I lite vidare bemärkelse syftar "odal" också på något som bestått sedan urminnes tider.²⁵⁸

Genom att på det här sättet inte bara kalla sin bonde "bonde", utan benämna honom "odalbonde", åstadkommer Geijer två saker. För det första förstärks bilden av den beständiga bonden som generation efter generation verkar på samma sätt och på samma plats, och för det andra placeras Geijers bonde genom epitetet "odal" i en obestämd forntid. Denna obestämda forntid stämmer inte bara väl överens med det Götiska förbundets nationella projekt, utan förvandlar också odalbondens svenska landsbygd till ett Arkadien: drömmen om den ideala verkligheten, som dock var just det – en dröm – och inte något man i verkligheten föreställde sig att man skulle uppnå.²⁵⁹ Arkadien är helt enkelt en

²⁵⁵ Stina Hansson behandlar Geijers "Odalbonden" i kapitlet "Geijers 'Odalbonden' – bönder och decorum" i: *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar* (Göteborg, 2000). Hansson framhåller att Geijers "Odalbonden" representerar en helt ny bondetyp i den svenska litteraturen. I den äldre litteraturen brukade bönderna förknippas med det låga och komiska. Geijers bonde blir istället en "ny och bättre representant för sann ädelhet och dessutom som en man som står i pakt med det som är varaktigt och därmed betydelsefullt i det historiska skeendet", skriver Hansson. Se Hansson, s. 113, 108-116. Jfr även Lewan om hur herden byts ut mot bonden på Stockholms scener redan 1776. Se Lewan (2001), bl.a. s. 178.

²⁵⁶ Herden ansågs även vara oskuldsfull och därmed i förlängningen moraliskt dygdig. Lewan (2001), s. 94, 248.

²⁵⁷ Äganderätten gav också odalbonden en frihet som arrendebonden saknade. Således kan man se att frihet är ett tema i både "Odalbonden" och i "Vikingen". I "Vikingen" innebär friheten dock en frihet från det ordnade samhället, medan frihet för odalbonden innebär en frihet att rå över sig själv. Frihetstematiken stämmer också väl överens med Götiska förbundets ideologi.

²⁵⁸ Se SAOB på nätet: www.saob.se, uppslagsord: "odalbonde".

²⁵⁹ Av de svenska romantikerna, anknyter framförallt Stagnelius till pastoralen. Han för dock, som typiskt för romantikerna, in den subjektiva hållningen och för honom blir förhållandet till herdetillvaron ett uttryck för ett personligt förhållande till livet, ett förhållande som på något sätt är stort. Se Lewan (2001), s. 229. Roland Lysell konstaterar att landskapet har en annan funktion för Stagnelius än vad det haft för gustavianerna. För Stagnelius domineras landskapet framförallt av känslan och då i synnerhet erotik. Det är dock inte heller ett landskap som används för att gestalta själsliga förlopp, utan för Stagnelius är landskapet sekundärt. Landskapet i Stagnelius

bild av det goda livet²⁶⁰ och även de klassiska pastoralerna är placerade i en obestämd forntid.²⁶¹

Theokritos' idyller anses allmänt inleda den europeiska pastoralens historia. Centralt i hans idyller är att herden lever i naturlig samklang med naturen. Landskapet där herdarna håller till är lummigt och består av mjuka kullar – inte branta berg – där vattnet i form av till exempel porlande bäckar, ofta gör sig påmint. Boskapen betar i skuggan av träden, och herden själv sysselsätter sig med att spela på en flöjt eller med att sjunga. Motivet för hans sånger är diverse olika mytologiska gudar och varselser, men allra helst sjunger han om kärleken, som inte sällan är olycklig.²⁶² Från detta idylliserade, men ändå verkliga syditalienska landskap, flyttar sedan den romerske poeten Vergilius herdarna till det utopiska Arkadien. Herdelivet i Vergilius' tappning visar också på herdarnas vedermödor och burleska baksidor.²⁶³

Det som skiljer ”Odalbonden” från den klassiska idyllen är betoningen av det nationella. Odalbonden lever sitt liv i en nordisk verklighet²⁶⁴ och det är viktigt för honom att han befinner sig just där han befinner sig: på samma jordplätt där hans förfäder vandrat. Likaså känner odalbonden en naturlig plikt att försvara sin jord, så när det blir uppådd ställer odalbonden sig till förfogande utan att klaga.

Intressant är dock att dikten inledningsvis är placerad i en på samma gång obestämd och precis verklighet. Man får veta att odalbondens hus är beläget på en bergig ås högt över skog och sjö och den här kombinationen leder tankarna till ett nordiskt landskap – till skillnad från till exempel Arkadiens böljande gröna kullar. Likaså får man veta att det är kring detta specifika hus odalbondens liv kretsar, men samtidigt får man ingen mer precis platsangivelse. Tvärtom betonas det hur odalbondens ”bröder” var och en på sin ort starkt, och till alla väsentliga delar, påminner om odalbonden. Odalbonden blir alltså på samma gång som han får tala med egen stämma, avindividualiserad och ur rolldiktssynvinkel är detta anmärkningsvärt. Jag återkommer till detta i samband med att jag diskuterar rolldiktens funktion i dikterna i detta avsnitt.

tappning blir intressant först då det tyds. ”Landskapet bidrar till att forma ett slags kärleks- eller önskevärld, dit skalden längtar ur kaos, klyftor, hav och öknar. Genom projicering in i det förflutna skapas en barndomsvärld, ett Arkadien eller ett paradys”, skriver Lysell. Se Lysell (1993), s. 73.

²⁶⁰ Lewan (2001), s. 94.

²⁶¹ Se t.ex. Mikics, ”pastoral”.

²⁶² Lewan (2001), s. 16.

²⁶³ Ibid., s. 18f.

²⁶⁴ Det Götiska förbundet talade inte uteslutande om det nationella svenska, utan hade en mera nordisk utgångspunkt. Se t.ex. Walette (2008), s. 221-229.

Senare i dikten kommer det specifikt svenska fram. Man får veta att odalbonden ibland vandrar upp till *Svea* ting och i slutet på dikten framhålls det att även om odalbönderna inte är särskilt ryktbara, vet *Sveakonungarna* ändå alltid vem de har att tacka för sina framgångar. I den allra sista strofen nämns även *Sverige*²⁶⁵ i samband med en önskan om att odalbondens ätt alltid ska bestå. Där den klassiska idyllen handlade om att idyllisera en viss sorts liv, kan man här se en vridning mot det mer specifika och på sätt och vis mera konkreta och vardagsnära. Det är i Sverige, i den svenska naturen och hos det svenska folket, man kan finna den ideala tillvaron, ett svenskt Arkadien.

Ett annat drag ur den klassiska idyllen som saknas i "Odalbonden" är kärleken. Kärleken, och ofta då den erotiska kärleken, var ett stående och nästan obligatoriskt inslag i den klassiska idyllen. Theokritos och Vergilius hade dock inga idealiserande tankar om herdarnas erotik. Kärleken kunde vara allt från dygdigt platonsk till öppet sexuell.²⁶⁶ Kärleksmotivet utvecklades senare av italienaren Iacopo Sannazaro, som visade att drömmen om herdelivet inte bara var en dröm om oskuld, utan också om sexuell frihet.²⁶⁷

Det är intressant att kärleken lyser med sin frånvaro i Geijers dikt, i dikterna av Julia Nyberg och Johan Ludvig Runberg som analyseras härnäst finns den med. Även om odalbonden ju helt tydligt reproducerar sig, lever i generation efter generation, är odalbondens moder den enda kvinna som nämns, och även hon bara i förbifarten (strof 18). Både i "Odalbonden" och i "Vikingen" förefaller individen vara så viktig att det inte finns utrymme för en älskande. Det är intressant hur starkt individen betonas samtidigt som både odalbonden och vikingen representerar kollektiv, odalbonden alla Sveriges bönder, och vikingen svenska soldater.

Euphrosynes "Vallgossen"

Julia Nybergs²⁶⁸ dikt "Vallgossen" skiljer sig på många sätt från Geijers "Odalbonden". Även likheterna är dock som vi ska se många.²⁶⁹ Diktens första strof lyder:

Ljud fjerran, mitt horn, öfver klippornas topp!
Så dejlig Vallborgsmessdagen går opp:

²⁶⁵ Anna Ivarsdotter skriver i *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikedramatik* om Gustaf III:s nationella projekt där göticismen också ingår. Marie-Christine Skuncke & Anna Ivarsdotter, se kapitel 6: "Nationella symboler i furstlig tjänst" i *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikedramatik* (Uppsala, 1998), s. 227-244. Se även Stenroth, s. 24ff.

²⁶⁶ Lewan (2001), s. 21.

²⁶⁷ Ibid., s. 29.

²⁶⁸ Skrev under pseudonymen "Euphrosyne".

²⁶⁹ Omkvädet i slutet på varje strof närmar dikten till den folkliga balladen, och här ser man en parallell till "Vikingen", "Odalbondens" syskonikt.

Nu följer mig hjorden, i glädtiga språng,
Åt skogen så lång. Tusslullerilu!²⁷⁰

Inledningen på "Vallgossen" kan beskrivas som idyllisk, en ung vallgosse rör sig i den vårfräscha, nordiska naturen, tätt följd av sin hjord med "glädtiga språng". Vallgossens tillvaro beskrivs snarast som avundsvärd, och i bygden han vandrar igenom står gubbar och gummor och unga flickor och gläder sig åt hans sång. Den idylliska naturen vaknar till liv efter vintern och lyckan är så fullkomlig att det är som om alla småfåglar var en del av Guds stora orgelverk. Snart bryts dock idyllen och det kommer fram att vallgossen trots allt känner sig ensam där han går och vallar sina djur. Om söndagen ser han visserligen många ungmör när de går i kyrkan, men klädd som han själv är i enkel vallgossemundering, har han ingenting där att hämta. Lösningen på vallgossens dilemma är att han en dag ska ansluta sig till konungens här, "stå grann uti ledet, och skyllra gevär". När han sedan återvänder med plym i hatten har han möjlighet att göra intryck på flickorna, och då har han även skaffat sig en utkomst. Vallgossens lycka hänger således på att han snabbt växer upp till en stor och stark karl, då kan han både gå med i kungens här och få mat på bordet och i förlängningen imponera på flickorna.

Så tung är min barndom. Jag tänker, en gång
Får Vallgossen följa trumpeternas sång,
Stå grann uti ledet, och skyllra gevär
I Konungens här. Tusslullerilu!

Se'n kommer jag hemåt med plym i min hatt;
Då myser hvar mö åt soldaten så gladt –
Men vänta, är gossen i flickornas smak,
Då först blir han rak. Tusslullerilu!

Hej, lustigt i skogen, du klingande sång!
Den fattige gossen blir karl ock en gång,
Och styrkan hon kommer – se, då får jag bröd:
Det har ingen nöd. Tusslullerilu!

Även i Julia Nybergs "Vallgossen" finns många drag ur den klassiska idyllen. För det första är det i Nybergs dikt en riktig herde, en vallgosse som talar. De första fem stroforna är också odelat positiva: naturen som vaknar i vårsolens sken beskrivs i idylliska ordalag och påminner om beskrivningarna av det ideala Arkadien. Det är inte förrän i strof sex där "narrfågeln" göken kommer in i bilden som man börjar ana en mörkare ton.²⁷¹ Av rädsla

²⁷⁰ Euphrosyne, *Samlade dikter*, andra delen (Örebro, 1831), s. 154f.

²⁷¹ Eva Borgström skriver ifråga om "Den sköna Cunigunda" att Euphrosyne låter naturen avspegla människans själsliv, och samma sak kan vi se prov på här. Se Eva Borgström, "Euphrosyne och bilderna av det kvinnliga" i *Romantikens kvinnor. Studier i det tidiga 1800-talet litteratur* (Stockholm,

för "trollden"²⁷² nämns även den kristna Guden i strof åtta: ett inslag som inte finns i den klassiska idyllen, där de visserligen frekvent förekommande gudomligheterna är hämtade ur mytologins värld.²⁷³ Det som däremot är typiskt för idyllen är kärlekstemat, även om den klassiska idyllen vanligen skildrar kärleken mellan två individer, eller ännu mer specifikt: en individs kärlek till en annan namngiven person.²⁷⁴ I "Vallgossen" drömmer den unge herden snarast om flickor i största allmänhet och har alltså inte en specifik flicka han sukter efter.

Det som däremot framförallt skiljer "Vallgossen" från de klassiska idyllerna är det faktum att den unge herden, den till synes idylliska tillvaron till trots, drömmer om att bli soldat. Där den klassiska idyllen målar upp herdetillvaron som den idealiska tillvaron, drömmer sig den unge herden i "Vallgossen" bort från denna tillvaro.²⁷⁵ Det här kan man uppfatta hänger ihop med realismens intåg i diktkonsten. Den unge herden i dikten är visserligen lycklig över att få ströva i den friska naturen med sina djur, men han slås också av tillvarons realiteter. Klädd som han är i en enkel herdedräkt ser man snett på honom när han går i kyrkan om söndagarna. I den sista strofen framkommer det att han i dagsläget nog inte heller alla gånger kan äta sig mätt.

Herden i "Vallgossen" befinner sig därför mycket långt ifrån den aristokratiske herden i utsökta "enkla" kläder, sippande vin och förförande sin herdinna, bekvämt tillbakalutad i ett frodigt grönt landskap. "Vallgossen" börjar i idyllen, men krockar sedan med verkligheten. Drömmen om Arkadien har däremot inte helt försvunnit ur dikten. Det nya Arkadien, den nya drömmen, den utopistiska tillvaron, föreställer sig herden att han kan finna i soldatlivet. För herden blir soldatlivet vägen till lyckan, hur utopistiskt vi än som läsare kan tycka det är.

1990), s.14.

²⁷² Ofta i betydelsen "ont väsen" eller "djävul" i den äldre litteraturen, finns bl.a. även i Lenngrens "Thé-conseilen".

²⁷³ Se Lewan (2001), s. 16 om gudar och gudomligheter hos Theokritos.

²⁷⁴ Lewan (2001), s. 117 och Johannesson (1968), s. 175f.

²⁷⁵ Enligt fransmannen Bernard de Fontenelle (1657-1757) var pastoralens uppgift att uttrycka en livsinställning. Det centrala är därför inte att pastoralen ger en bild av lantligt liv, utan att den ger en idé om lugnet och oskyldigheten i ett sådant liv. Poängen med herdedikter var att de skulle uttrycka en tillvaro i stilla lycka och en sådan tillvaro fanns enligt Fontenelle snarare på landet än i staden. Pastoralen handlar således om en idé, inte om verkligheten. Lewan (2001), s. 31, 38. Dock finns det i Horatius' "Beatus ille"-efterföljd även exempel på ambitioner att verkligen skapa sig en idyll ute på landet, här är den pastorala tillvaron således något eftersträvansvärt och mer än bara en utopi. Dock identifierar man även här den inre lyckan och förnöjsamheten som viktigare än den omgivande miljön. Tore Wretö, *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg* (Uppsala, 1977), 238-243.

Runebergs ”Bondgossen”

Den sista dikten i min jämförelse är Runebergs ”Bondgossen” som ingår i samlingen *Dikter II*. För Runeberg innehade en man av det finska folket, vilket för honom innebar en person från den finska landsbygden, en central roll då det gällde att definiera finskheten, och mot denna bakgrund kan även ”Bondgossen” läsas.²⁷⁶ Ur romantisk synvinkel representerade mannen från den finska landsbygden kopplingen till naturen, till den forna Kalevala-världen, till det ursprungliga och till en poetisk fantasi i Herders efterföljd. Han var bärare av det finska kulturarvet, skriver Lassila.²⁷⁷ Lauri Viljanen kallar ”Bondgossen” ”en hyllning av inlandet och det fromma armodet” och ser ett socialt ställningstagande till förmån för de fattiga i samhället.²⁷⁸

Michel Ekman har en avvikande syn på dikten. Han inleder med att konstatera att beskrivningar av människor i interaktion med en realistiskt gestaltad natur är ovanliga i Runebergs lyrik. Han identifierar tre undantag till denna regel, två idyllepigram ur Runebergs första samling: nr 22 ”Till en bondes koja kom en krigsman” och nr 25 ”Högt bland Saarijärvis moar”, samt den här aktuella ”Bondgossen”. Ekman konstaterar att bondens arbete i dessa dikter jämföras med krigarens, och här anas en likhet med de ovan diskuterade dikterna av Geijer. I likhet med vad jag själv konstaterat i samband med analysen av Geijers dikter, anser Ekman att samhörigheten med hembygden och dess natur ger bondgossens liv substans, samtidigt som han förefaller oförmögen att påverka sin egen situation.

Ekman anser dock även att bondgossen är ”passivt avvaktande”²⁷⁹ i diktens sista strof, och ser en syskonsjäl till bondgossen i bonden Pavos hustru som till skillnad från bonden Pavo själv inte alls är övertygad om att allt kommer att sluta väl. Ekman menar att människans förhållande till naturen i de tre dikter han analyserar är antagonistiskt. Den mest framgångsrika av de tre protagonisterna anser han att bonden Pavo är. Bonden Pavo säger sig visserligen sätta sin tilltro till Gud, men de facto jobbar han själv hårt för att råda bot på motgångarna. De karaktärer som underordnar sig naturen, och enligt ett panteistiskt synsätt i förlängningen Gud, går det illa för, menar Ekman, och till dessa karaktärer räknar han såväl bondgossen som bonden Pavos hustru.²⁸⁰

²⁷⁶ Lassila, s. 53.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Lauri Viljanen, *Runeberg och hans diktning 1804-1837* (Helsingfors, 1947), s. 309.

²⁷⁹ Michel Ekman, *Kaos, ordning, kaos. Människan i naturen och naturen i människan hos J. L. Runeberg* (Helsingfors, 2004) s. 71, 66-71.

²⁸⁰ Ibid., s. 71ff.

Själv håller jag inte med Ekman om att bondgossen skulle vara passivt avvaktande i diktens sista strof. Däremot ser jag en stark idealisering av den finske bondgossen som liksom Geijers odalbonde och viking underkastar sig naturens kall eftersom det är det som är naturligt för dem. I denna underkastelse ser jag inget motsträvigt, utan snarare idylliserar eftergiften för vad som framställs som det naturliga för var och en. Dikten inleds dock inte alls särskilt idylliskt:

Jag huggit, tills min kraft förgått,
Och hugger om igen,
Och yxans stål är hvasst och godt,
Men furan står dock än.

Min arm var en gång tung och stark;
Nu är den mer ej så,
Sen vintern om jag ätit bark
Och druckit vatten på.

Redan i tredje strofen kommer det dock fram att det kanske finns en alternativ tillvaro för bondgossen, en tillvaro där han skulle slippa svälta. Bondgossen kunde söka tjänst på annat håll och på det sättet skaffa sig en drägligare tillvaro. Lika snabbt framgår det dock också att tillvaron som dräng för en herreman i själva verket aldrig var ett riktigt alternativ. Hemmet, naturen kring hembygden och en bekant flicka kan aldrig ersättas av en tillvaro på annat håll.

Står fjellet där med löfprydd topp
Och ser i sjön sin bild?
Går solen der så herrlig opp,
Och går den ner så mild?

Finns der en dal, som blomdoft strör,
En mo, som tallar bär?
Och hon, hvars vallhorn nu jag hör,
Skall hon väl finnas der?

Förbi far molnet utan skygd,
Till vindens tidsfördrif —
Och, utan vän och fosterbygd,
Hvad är ett menskolif?

I den sista strofen sätts hoppet till Gud, och de sista raderna präglas av en optimistisk framtidstro: kanske nästa höst för med sig en bättre skörd och ett drägligare liv.

Kanske att Gud hör folkets röst
Och lindrar landets nöd;

Kanske en bättre skörd i höst
Oss ger ett bättre bröd.²⁸¹

Runebergs ”Bondgossen” börjar i motsats till Nybergs ”Vallgossen” med det som är svårt i tillvaron för att sedan röra sig mot det idylliska. Det är ingen vacker bild dikten först målar upp.

I motsats till vallgossen i Nybergs dikt, ligger lösningen på bondgossens dilemma dock inom räckhåll för honom. Bondgossen kan söka tjänst på annat håll och komma till en husbonde som kan ge honom råg att äta - vallgossen däremot bara drömmer om att en dag få ingå i armén, och drömmen tycks åtminstone än så länge vara utom räckhåll för honom. Bondgossen har dessutom alternativet att bege sig till närmaste stad och där finna sin utkomst. Här antar dock ”Bondgossen” en idylliserande ton. Bondgossen har ingen tanke på att överge sin hembygd eller den flicka vars vallhorn han hör ljuda. ”[U]tan vän och fosterbygd” är livet för honom inte värt att leva.

Med tanke på senare pastoraler är det påfallande hur lite antikens skaldler uppehåller sig vid förhållandet mellan stad och landsbygd, kultur och natur. Vergilius skildrade motsättningen mellan stad och land utan att fördöma staden.²⁸² I 1500-talets idylldiktning skärps dock motsättningen mellan stad och landsbygd. 1500-talet blev även en storhetstid för pastoralen och herdeskildringen fick sina fasta beståndsdelar. Fonden i 1500-talsidyllen bestod av en lummig och harmonisk natur och denna tillvaro framställdes som ett alternativ till civilisationen – härav alltså motsättningen mellan stad och landsbygd. I denna miljö levde musicerande herdar som alltid var förälskade, och ofta olyckligt.

I likhet med 1500-talsidyllen ställer ”Bondgossen” upp staden som en motsats, och ett sämre alternativ, till landsbygden. Samtidigt målas livet på landet inte upp som en särskilt idealisk tillvaro: för bondgossen är livet mödosamt, det är ont om mat och arbetet är hårt. Det idealiska i tillvaron ligger istället i naturen själv. Bondgossens kärlek till den natur som omger honom och till hembygden överlag är så stark att den väger tyngre än allt annat. Detta stämmer överens med de allmänna tendenserna i den finska litteraturen. Naturskildringen hade sedan 1700-talet varit viktig i finsk litteratur. Redan i Franzéns produktion börjar naturen få ett egenvärde, och i Runebergs, Zacharias Topelius, och Aleksis Kivis produktioner är naturen en viktig del av patriotismen.²⁸³

²⁸¹ Johan Ludvig Runeberg, *Samlade skrifter av Johan Ludvig Runeberg. Första delen, Dikter I-III*, red. Gunnar Castrén & Martin Lamm (Stockholm, 1933), s. 207f.

²⁸² Lewan (2001), s. 27.

²⁸³ Lassila, s. 11.

Detta inbjuder också till en jämförelse av motiven hos de mimetiska jagen i de analyserade dikterna. Bondgossen i Runebergs dikt motiveras som sagt av sin kärlek till hembygden. Euphrosynes vallgosse verkar däremot inte ha något riktigt val, han förefaller låst i sin tillvaro och hans enda hopp om en bättre framtid ligger i att han ska växa upp och bli en stor och stark karl som kan ta värvning i kungens armé. För Nybergs vallgosse är naturen visserligen härlig, men den räcker inte till för att hålla kvar honom i herdeyrket när han saknar både ordentliga kläder och mat. För Geijers odalbonde, liksom även för hans viking, är naturen liksom för Runebergs bondgosse en viktig motivationsfaktor. Den anmärkningsvärda skillnaden är dock att Runebergs bondgosse handlar av kärlek, medan Geijers odalbonde förefaller handla av ett slags inneboende och outtalat tvång. Odalbondens symbiotiska förhållande till jorden och landet gör att han, i likhet med Euphrosynes vallgosse, är låst i sin position. Odalbondens möjligheter att förändra sin egen verklighet – ifråga om hur han lever och vad han livnär sig på – målas i dikten upp som väldigt små.

Fantastisk optimism med nationalistiska och norröna drag

En likhet mellan de tre dikterna är att de å ena sidan skildrar det lantliga livets motgångar och nöd,²⁸⁴ å andra sidan visar upp en under förhållandena otrolig optimism. Odalbonden ser inget problem i att han får verka i det tysta och litar på att Sveakonungarna ändå alltid kommer att veta vem de har att tacka för så mycket. Annars hade det inte varit särskilt svårt att till exempel i strof 12 föreställa sig en viss bitterhet mot överheten:

De väldige herrar med skri och med dån
slå riket och byar omkull;
tyst bygga dem bonden och hans son,
som så i blodbestänkt mull.

Någon sådan bitterhet finns dock inte, utan istället präglas dikten av en stillsam framtids-tro: en tro på att trägen vinner i längden, på att kungen alltid är en rättskaffens man som kommer ihåg sina trogna undersåtar, och på att rättvisan alltid segrar vid tinget.

Vallgossen däremot hinner beklaga sig lite grann, ”Så tung är min barndom”, innan han sedan i sina dagdrömmar eller framtidsvisioner totalt blåser undan alla bekymmer och framtiden ter sig ljus och bekymmerfri. Det är en snarast naiv framtidsoptimism som präglar den unge vallgossen som drömmer om att få bli soldat, för honom verkar soldatlivet snarast innebära att han får en hatt med plym med vilken han kan imponera på flickorna och mat att äta, någon rädsla för militärlivet finns inte.

²⁸⁴ Också den klassiska pastoralen kan beskriva livets vedermödor mot en idyllisk fond. Se Lewan (2001), s. 19.

Även bondgossen är en stor optimist. Trots att han är så undernärd att han inte kan utträta sitt jobb, ser han ljus på framtiden.

Kanske att Gud hör folkets röst
Och lindrar landets nöd;
Kanske en bättre skörd i höst
Oss ger ett bättre bröd.

Bondgossen har tillit till Gud, och detta är också ett exempel på att Gud ingår i Runebergs nationella projekt. För Runeberg betyder fosterlandskärlek en kärlek till den finska naturen, som av Gud har getts det finska folket, och där de kan se Guds anlete avspeglas. Runebergs och de övriga romantikernas fosterland fanns i den ostörda skapelsen, i vildmarken.²⁸⁵ Dock är tron på Gud nog inte hela förklaringen till bondgossens optimism, utan snarare finns förklaringen i hans egen karaktär. Bondgossen är uthållig och lojal och orkar även under svåra förhållanden se ljus på framtiden.

Den brännande frågan om vilken betydelse rolldiktsformen har för dessa dikter har jag sparat till sist. Det är intressant att notera att rolldikten fungerar på samma sätt i alla de tre dikterna. Gemensamt för dikterna är att de individualiserar det operonliga. Odalbonden representerar alla Sveriges bönder, grunden som samhället vilar på, vallgossen representerar unga fattiga gossar i största allmänhet och bondgossen ser jag som en representant för det finska folket. Ändå har alla dessa tre författare: Geijer, Nyberg och Runeberg, valt att låta en individ, ett mimetiskt jag, tala i dikterna. Varför?

Sermokinationen har hittills presenterats som en bakgrund till rolldiktningen, och vi har konstaterat att det i sermokinationen alltid är karaktären, karaktärsskildringen, som står i centrum. Här blir den förklaringsmodellen otillräcklig. Som individer är de karaktärer som möter läsaren i de tre analyserade dikterna rätt platta. Odalbonden hämtar sin drivkraft i att släktled följer på släktled och i den svarta jorden själv, medan bondgossen handlar av kärlek till hembygden och präglas av en otrolig uthållighet, en finsk "sisu" om man så vill. Mest individualiserad uppfattar jag i så fall att vallgossen är. I hans glädje över den vårfriska naturen kan man ana en ungdomens äkta entusiasm och i hans bekymmer över att kläderna inte är tillräckligt fina för att han ska kunna göra intryck på flickorna i kyrkan om söndagen, finns ett individualiserat bekymmer även om problematiken kan omfatta många svenska vallgossar på den svenska landsbygden. Samtidigt gör hans intresse och entusiasm för det militära att han avindividualiseras.

²⁸⁵ På denna punkt skiljer sig Runeberg från den idealistiske Johan Wilhelm Snellman för vilken fosterländskhet innebär en nationell medvetenhet. Det handlar inte om känsla eller entusiasm, utan om en rationell inställning som bottnar i en allmänbildning. Där Runebergs nationalism omfattar alla samhällsklasser, innefattar Snellmans nationalism endast eliten. Där Runebergs fosterland är färdigt och fullkomligt, är Snellmans under arbete. Lassila, s. 43, 53.

Förhållandet mellan individ och kollektiv är överlag ett av de centrala problemen i den finska 1800-talslitteraturen. En motsättning bildas av att individen enligt ett nationalistiskt synsätt måste foga sig efter kollektivets målsättningar, medan den romantiska strömningen, som litteraturen följde, istället betonade individualism och subjektivitet.²⁸⁶

Man kan således fråga sig om karaktärsskildringen kan anses vara det centrala i dessa dikter.²⁸⁷ Snarare är det i dessa fall idealet, idén dikternas mimetiska jag personifierar, som är det viktiga. Den funktion rolldiktsformen här fyller är att den tillåter författarna att skapa en illusion av att deras ideal kan existera på riktigt. Genom att ställa läsaren inför en karaktär, ett mimetiskt jag, som personifierar de högt uppställda idealen framstår idealet som möjligt att uppnå, inom räckhåll för läsaren själv att eftersträva. Man kan också hävda att rolldikten klarar av att förena å ena sidan den nationalistiska, å andra sidan den romantiska strömningen. Rolldiktens jag kan samtidigt som hen uppvisar individuella drag och talar i första person singularis, även representera ett kollektiv.

Intressant är även sättet på vilket idyllen skapas. Runebergs bondgosse lever, trots att han svälter, mitt i idyllen som skapas av hans omgivning, Geijers odalbonde är nöjd med sin arbetsamma tillvaro, och Nybergs vallgosse förmår vara glad i den friska naturen och när sina framtidsdrömmar den karga verkligheten till trots. Man kan också säga att dessa tre karaktärer skapar sin egen idyll, sin egen dröm om Arkadien. Dikten förvandlas till idyll genom att det mimetiska jaget berättar fram och skapar sin egen idyll. Eftersom samtliga dessa mimetiska jag berättar fram sin egen verklighet, kan man också tänka sig att dikterna får ett metapoetiskt drag som handlar om hur den fiktiva världen kommer till.

Det har i fråga om den dramatiska monologen hävdats att poeten alltid har ett budskap med sin dikt och detta är också ett av de drag vissa forskare använder för att förklara och definiera diktformen "dramatic monologue".²⁸⁸ Hos Geijer och Runeberg framstår budskapet så tydligt att det överskuggar karaktärsskildringen. Det ligger nära till hands

²⁸⁶ Ibid., s. 10.

²⁸⁷ Sinfield anser att en talares individualitet inte behöver uttryckas i naturalistiska termer, utan att det individuella känslomässiga tillståndet istället kan fokuseras. Detta sätt att närma sig karaktäriseringen kan i någon mån appliceras på mina exempeldikter, men jag uppfattar ändå att det individuella inte är det viktiga i dessa dikter. Se Sinfield, s. 20.

²⁸⁸ Sinfield hävdar att man i en dramatisk monolog vet att poeten vill säga något trots att hen gömmer sig bakom den fiktiva person som talar. Sinfield menar att det är mer uppenbart att en författare vill säga något med en dramatisk monolog, än vad det är att det finns ett budskap bakom en lyrisk dikt där man inte vet var man har författaren. Ibid., s. 25. W. David Shaw, som tolkar den dramatiska monologen som en ersättning för den lyriska apostroferingen, hävdar att apostroferingen gör att man uppmärksammar författaren bakom masken. Se W. David Shaw, "Lyric Displacement in the Victorian Monologue: Naturalizing the Vocative" i *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 52, nr. 3 (December, 1997), s. 308.

att koppla ihop Geijers ”Odalbonden” med det Götiska förbundets nationsstärkande projekt, där man sökte kraft i det fornnordiska. Runebergs ”Bondgossen” handlar om att, på ett idealiserat sätt, skapa en bild av den typiska finnen.²⁸⁹

I Nybergs ”Vallgossen” framstår däremot budskapet inte lika tydligt. Visserligen kan vallgossens beundran för det militära knytas till det nationsformande projektet det med, men här uppfattar jag inte idealet som lika dominerande som det är hos Geijer och Runberg. Istället kan man ta fasta på en funktion som Sinfield ser i 1700-talets anglo-saxiska klagosånger, ”complaints”. Under 1700-talet blomstrade ett humanitärt intresse för fattiga och utsatta och det ansågs moraliskt riktigt att känslomässigt leva sig in i en annans situation.²⁹⁰ Detta ledde enligt Sinfield till en ökad användning av dramatiska klagosånger för att känslomässigt engagera läsaren i ett visst budskap.²⁹¹ Om man uppfattar syftet med ”Vallgossen” som att väcka sympatier för den fattige vallgossen med enkla drömmar om mat och kläder, kan ”Vallgossen” också kopplas till andra dikter av Nyberg, som ”Tiggaren”, där ett klart socialt ställningstagande för de utsatta kan ses.

Förförelsen som en sirlig dans. Motsatspar i Bellmans ”Opp Amaryllis”

I Fredmans sång nr 31, ”Fiskafänget” eller ”Opp Amaryllis”, har rolldikten en annan funktion än i de ovan diskuterade idylliska dikterna med nationalistiska och norröna drag. ”Opp Amaryllis” ingår i en manuskriptsamling bestående av åtta folioark som dateras till 1773. Samlingen kopplas ihop med Bellmans vistelse på familjen Zetthermans sommarställe Fällan, strax söder om Stockholm, under första delen av 1770-talet. Det har spekulerats i om en del av sångerna i manuskriptet ursprungligen var tänkta att ingå i Bellmans kritiserade opera *Fiskarena* som aldrig uppfördes, men Gunnar Hillbom har visat att det är mer sannolikt att de ingått i en betydligt mer opretentiös underhållning som arrangerades för sommargästerna på Fällan i augusti 1773. Det är osäkert hur föreställningen har sett ut som helhet, men den verkar ha handlat om kärleksförvecklingar och svartsjuka, lite i stil med Shakespeares *En midsommarnattsdröm*.²⁹²

²⁸⁹ Detta är även Hasselbergs tolkning. Se Hasselberg, s. 120.

²⁹⁰ Se not 194 på s. 83.

²⁹¹ Sinfield, s. 43f.

²⁹² Se Gunnar Hillbom, *Källorna till Fredmans sånger och ”Den Svenske Anacreon”* (Stockholm, 1996), s. 95, 100, och Lönnroth (2005), s. 118ff.

I *Fredmans sånger* (1791), där "Fiskafänget" alltså återanvänds, är sången placerad i en grupp bestående av icke bacchanaliska visor. Kanske är detta förklaringen till att sången brukar läsas som en idyll. Lönnroth kallar till exempel sången en herdedikt i pastoral rokokostil, och tar även fasta på dess likheter med den *aubade*, eller morgonsång, som medeltidens provencalska trubadurer brukade sjunga. Han kallar dock även dikten en "urspårad idyll" och läser den som ett exempel på Bellmans förmåga att "skapa spänning också ur en ganska banal herdedikt genom att underminera det pastorala landskapet med diskreta antydningar om förhärjande stormar och död".²⁹³ Lewan betonar även han den pastorala stämningen, med särskild fokus på de detaljer som placerar sången i en nordisk vardag, även om han konstaterar att svartsjukan trots allt finns närvarande även i Arkadien.²⁹⁴

Min egen tolkning av sången skiljer sig från tidigare uttolkares framförallt genom att jag beaktar både texten och musiken. Visserligen har melodins bakgrund utretts (av bland andra James Massengale), och texten analyserats (av bland andra Lönnroth och Lewan), men jag saknar en analys där de två elementen förenas. De bägge elementen är också nödvändiga att beakta för att sången ska kunna diskuteras ur rolldiktssynvinkel. Kontexten är, som jag visat tidigare, viktig vid en analys av en rolldikt, och musiken och de allusioner den skapar är i detta fall självfallet en viktig del av kontextualiseringen. Min fokus på sången som rolldikt gör även att jag i min analys åter utgår från karaktärgestaltningen.

Den för rolldikten typiska dubbeltydigheten skapas i denna dikt av motsatspar. Viktigast är paret text – musik, men förhållandet ekas även i paren mytologi – konkretism, enkelt – förfinat, högt – lågt och upphöjt – erotiskt. Sammantaget skapar motsatsparen inte bara komik, utan gör även diktens budskap dubbeltydigt. Eftersom sången i min tolkning snarast beskriver en lekfull förförelseakt än en högstämnd pastoral, kan man också säga att den snarare anknyter till sångens placering i originalmanuskriptet än till dess placering i *Fredmans sånger*.

Handlingen i dikten går i korthet ut på att en fiskare i den första strofen väcker sin älskade Amaryllis, i den andra uppmanar henne att klä på sig, i den tredje att samla ihop sin fiskeutrustning, och i den fjärde att stiga ner i båten. Fiskarens inbjudan till flickan att följa med på en fisketur kan även uppfattas allegoriskt som en förförelseakt.²⁹⁵

²⁹³ Lönnroth (2005), s. 120ff.

²⁹⁴ Lewan (2001), s. 194f.

²⁹⁵ Detta konstaterar även Lönnroth (2005), *ibid.*, s. 121.

Dikten innehåller flera av herdediktens typiska element. Vädret är stilla och vackert, fiskarens älskade bär det typiska herdinnenamnet Amaryllis, och texten är fylld av mytologiska element. Kärlekstemat är också typiskt för herdedikten.

Hos Vergilius är Amaryllis Tityrus' älskade, och Corydons' och Damoetas' älskarinna. Corydon i sin tur förekommer även i Vergilius' sjunde eklog där han vinner en sångtävling mot Thyrsis. På grund av hänvisningen till Thyrsis (Tirsis hos Bellman) i "Opp Amaryllis" tredje strof, kan man tänka sig att den som talar i Bellmans sång är Corydon, även om han i "Opp Amaryllis" har flyttats till ett nordiskt landskap. Namnet Amaryllis antyder också att detta är en kvinna som håller sig med flera älskare. Namnen tillför Bellmans sång en bakgrund som också ger en fingervisning om hur den ska tolkas. Man kan uppfatta att det som beskrivs är ett möte mellan Corydon och hans älskarinna.

Samtidigt kan de pastoralna namnen anses ha en framförallt stämningsskapande funktion, och man behöver inte gå så långt som att läsa in ett motiv lånat av Vergilius i Bellmans sång. Alastair Fowler, som i *Kinds of Literature* betonar de pastoralna namnens betydelsebärande funktion, delar in dem dels i nukleära namn, som är viktiga för att skapa den pastoralna stämningen, dels nyckelnamn som används för att antyda biografiska kopplingar. Med nukleära namn avser Fowler namn som används för att skapa den allmänna känsla som förknippas med en viss genre, och just i fråga om pastoralen menar Fowler att nukleära namn används för att framkalla den pastoralna stämningen hos både läsaren och författaren. Nyckelnamnen syftar i sin tur på namn som alluderade på verkliga personer. Ofta kunde nyckelnamnen i pastoralen användas i satiriskt syfte, men Vergilius skriver också in sig själv i sina pastoraler i form av "Tityrus". I Bellmans fall verkar det enligt denna indelning snarast röra sig om nukleära namn.²⁹⁶

"Opp Amaryllis" är skriven till melodin av en menuett. Det uppstår en spänning mellan den eleganta melodin och textens burleska undertoner. Melodin i fråga är antagligen skriven av Matthias Silvius 1721, och Bellman har hämtat melodin ur en samling dansmelodier.²⁹⁷

Menuettens glansdagar stämmer rätt väl överens med pastoralens glansdagar. Herdediktningen blomstrade under 1600-talet samtidigt som menuetten introducerades. Menuetten beskrivs som elegant, sirlig och ceremoniell, en beskrivning som också hade kunnat gälla för pastoralen. Pardansen menuett introducerades först vid det franska hovet i mitten på 1600-talet, var mycket populär under framförallt första halvan av 1700-talet

²⁹⁶ Fowler, s. 77ff.

²⁹⁷ Carl Michael Bellman, *Carl Michael Bellmans skrifter. Standardutgåva utgiven av Bellmanssällskapet. II Fredmans sånger* (Stockholm, 1932), s. 142. Förkortas härnäst StU. II.

och levde kvar ännu en bit in på 1800-talet. Även om det ursprungligen var en hovdans, anammades den så småningom även av landsortsbefolkningen, och lever än idag kvar i folkmusiken.²⁹⁸

Den ursprungliga dansmenuetten bestod av två delar: en A- och en B-del om vardera åtta takter. B-delen var oftast lugnare, mera lyrisk och skiljde sig ofta även från A-delen i tonart eller val av instrument. Senare utvecklades menuetten så att man som avslutning upprepade A-delen, varpå menuettens form blev ABA.²⁹⁹ Bellmans menuett följer den ursprungliga AB-formen.³⁰⁰ I Bellmans version är A-delen, formen trogen, mer energisk än B-delen och det är också i A-delen de konkreta detaljerna och uppmaningarna dominerar. Detta illustreras väl i strof två som inleds:

Kom nu och fiska, noten är bunden,
Kom nu på stunden,
Följ mig åt!
Kläd på dig tröjan,
Kjorteln och slöjan;
Gäddan och löjan
Ställ försåt!

B-delen, som är mer målerisk och vädjande till tonfallet, är också det parti där de mytologiska inslagen dominerar. Triolerna i den nästsista takten i B-delen ger däremot den sista textraden i varje strof en mera energisk ton som för tankarna till A-delen. Även här följer texten musiken och man kan se att den sista textraden i varje strof drar åt det mer konkreta hållet. B-delen av strof två lyder:

Vakna, Amaryllis lilla, vakna,
Lät mig ej ditt glada sällskap sakna!
Bland delfiner och sirener nakna
Sku vi nu plaska med vår lilla båt.

²⁹⁸ Se t.ex. *Musikens värld. Musik i ord och bild* (Göteborg, 1979), s. 1370.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ James Massengale finner ett grundmönster för Bellmans menuettadaptioner, och läser "Opp Amaryllis" som en variant av detta grundmönster. Förmågan att variera grundmönstret ser Massengale som typiskt för Bellman. Se James Massengale, "Musical-Poetic Patterns in Bellman's Song Verse" i *Tio forskare om Bellman*, red. Horace Engdahl (Stockholm, 1977), s. 39f. Se även James Massengale, *The Musical-Poetic Method of Carl Michael Bellman* (Stockholm, 1979), s. 80-88.

N:31. 203

Menuetto

Opp Ama-ryllis Vakna min lilla
Rångågen prärlar Med Si-na brölar

Vädret är fylla Luf-ten sval. A-ma-ryllis
Bandiga målar Skog och dal.

låt mig ut-an vä-da Nop-tu-nu

Sämndig fril behåda. Somnens Sud-tår icke mera råda

I di-na ö-gon i Suck-ar och tal.

301

Kurt Johannesson behandlar i artikeln "Bellman som musikalisk diktare", musiken som en form av retorik. Musiken har i denna tolkning en stämningsskapande effekt, som vanligen uppstod genom att musikstilar såväl som specifika musikstycken väckte olika associationer hos åhörarna. Om menuetten skriver Johannesson att det var "den aristokratiska modedansen framför alla andra" och hänvisar till 1700-talsmusikteoretikern Johann Mattheson som tillskriver varje dans en bestämd effekt. Menuetten beskriver Mattheson som "mässige Lustigkeit" [behärskad lustighet].³⁰²

Mot denna aristokratiska melodifond ställer Bellman således i "Opp Amaryllis" en fiskare som försöker förföra sin käresta. Effekten av motsatsparet melodi-text blir i detta fall ohjälpligt komisk. Richard Engländer går så långt att han kallar anpassningen av text till en på förhand given melodi för Bellmans "parodi-teknik". Det mest talande exemplet hämtar Engländer ur operan "Gustaf Wasa" av Johann Gottlieb Neumann (musik) och Johan Henrik Kellgren (text). Han visar hur Bellman för sin Fredmans sång no 21, "Så lunka vi så småningom" lånar melodin till Gustaf Wasas aria ur operan.

³⁰¹ Bellman, *StU. II*, s. 203.

³⁰² Kurt Johannesson, "Bellman som musikalisk diktare" särtryck av *Lyrisk i tid och otid. Festskrift till Gunnar Tideström* (Stockholm, 1971), s. 9ff.

I operan handlar arian om Gustaf Wasas nattliga kval inför det svåra beslut han måste fatta. Ska han fortsätta kampen mot danskarna och förutom ytterligare manskap även offra sin egen mor som hålls gisslan av danskarna, eller ska han kapitulera? ”Hos Bellman blir de robusta militäriska melodifragmenten och signalerna, som på ett utmanande sätt inblandar sig i denna teaterscen, till en cynisk sång av dödsförakt i soldatesk ton: ”Så lunka vi så småningom från Bacchi buller och tumult...”, skriver Engländer.³⁰³ Kontrasten mellan opera-arians tema och Bellmans text, ”Tycker du att grafven är för djup, / Nå välan, så tag dig då en sup, / Tag dig sen dito en dito två dito tre, / Så dör du nöjdare”, skapar komik, men intressant är att Bellman också har behållit originalets grundtematik.

Ett annat motsatspar i ”Opp Amaryllis” är konkretism – mytologi. I strof två, som citeras ovan, omnämns i A-delen klädesplagg och fiskar som är typiska för svenska förhållanden, medan B-delen nämner delfiner och sirener. Sammanblandningen av konkreta och mytologiska detaljer ser vi även i strof tre:

Tag dina metspön, revar och dragen,
Nu börjar dagen,
Skynda dig!
Söta min lilla,
Tänk icke illa,
Skulle du villa
Neka mig?

Lät oss fara till det lilla grundet,
Eller dit bort til det gröna sundet,
Där vår kärlek knutit det förbundet,
Varöver Tirsis så harmade sig.

I A-delen omtalas metspön, revar, och drag, medan B-delen bland annat innehåller det typiska herdenamnet ”Tirsis”. Namnet Thirsis förekommer förutom hos Vergilius även hos Theokritos. Hos Theokritos är Thirsis en segerrik herde, som efter att ha vunnit en sångduell dricker sånggudinnornas skål. Hos Vergilius är Thirsis inte längre den segerricke, utan förlorar sångduellen mot Corydon. Hos Bellman har Thirsis, då namnet först förekommer i sångspelet *Det lyckliga skeppsbrottet* (1766), tagit ytterligare ett (ironiskt?) kliv nedåt och förvandlats till en fyllbult som misslyckas i sin verbala kamp med Cleon.³⁰⁴ Detta för Bellman typiska sätt att sammanblanda det vardagsnära och det mytologiska har kommenterats av tidigare forskare. Nils Afzelius skriver:

³⁰³ Richard Engländer, ”Bellmans musikalisk-poetiska teknik” i *Kring Bellman*, red. Lars-Göran Eriksson (Stockholm, 1964), s. 119.

³⁰⁴ Se Henrik Gustafsson, ”Harmonins teater. *Kring Bellmans Det lyckliga skeppsbrottet*” i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*. Årgång 121 2000 (Stockholm, 2001), s. 37.

Mytologin har så växt in i Bellmans stil att den inte kan skäras bort och inte heller behöver urskuldas med förklaringar som att Jupiter är ett fartyg, att vinlövskransen är rusets tryck över hjässan, Fröjas tempel en danslokal och Olympen en målarverkstad med gudabilder.³⁰⁵

Istället menar Afzelius att en modern läsare måste förstå att mytologin var en naturlig del av Bellmans samtid, och att kunskaperna i mytologi var helt andra än vad de är idag.³⁰⁶

Lönnroth talar om ”den för Bellmans pastoraler karakteristiska blandningen av realism och mytologi” och Lewan om parallellställda världar.³⁰⁷ Johannesson anser att Bellmans ursprungliga publik ”ägde en förmåga att se två bilder eller landskap samtidigt: ett pastoralt-höviskt som frammanades av musiken och ett burleskt-pittoreskt” som skapas av texten.³⁰⁸

Även jag tar fasta på de dubbla betydelsenivåerna, eller världarna om man så vill, som Bellmans texter förmedlar. I ”Opp Amaryllis” ställs vi å ena sidan inför en enkel fiskare och vardagsnära detaljer, å andra sidan inför en beläst retoriker med ypperliga mytologiska kunskaper. Det vore dock att förenkla att hävda att fiskaren befinner sig på den mimetiska betydelsenivån och retorikern på den retoriska betydelsenivån. Den mimetiska nivån utgörs ju av det som explicit uttrycks, och den retoriska av det som endast uttrycks implicit och som är det som egentligen avses.

I detta fall kan både det enkla och vardagsnära, som kan kopplas ihop med fiskaren, och det upphöjda och mytologiska, som kan kopplas ihop med en god retoriker, utläsas explicit ur texten, vilket i förlängningen innebär att dessa olika normverk bägge två ska tillskrivas den mimetiska betydelsenivån. Det retoriska jaget (den retoriska betydelsenivån) finns endast antytt indirekt genom till exempel den effekt som skapas av det komiska samspelet mellan text och musik. Det betyder också att det mimetiska jaget måste analyseras som en kombination av det låga och vardagsnära och det upphöjda och mytologiska.

Om det mimetiska jaget, ”fiskaren”, i ”Opp Amaryllis” granskas i ljuset av de tre olika herdetyper Lewan identifierar, den klassiske, den svenske och den högadlige, kan man se spår av dem alla. Det mimetiska jaget lever på sätt och vis ett verkligt fiskarliv: han stiger upp tidigt, samlar ihop sina fiskeredskap och ger sig ut med sin lilla båt. Samtidigt är landskapet han befinner sig i idylliskt och befolkat av mytologiska varelser. Namnen Amaryllis och Tirsis, liksom de mytologiska varelserna, för tankarna till det idealiserade

³⁰⁵ Nils Afzelius, *Myt och bild. Studier i Bellmans dikt* (Stockholm, 1964), s. 18.

³⁰⁶ *Ibid.*, s. 16ff.

³⁰⁷ Lönnroth (2005), s. 122, Lewan (2001), s. 201.

³⁰⁸ Johannesson (1971), s. 17.

Arkadien och på de här punkterna kan man tänka sig fiskaren som en klassisk herde. Detaljerna som från och med andra strofen kommer in i dikten, gör däremot att man vill klassa fiskaren som en svensk herde. Gäddan och löjan, kjorteln och tröjan, metspön, revar och drag, ger inte bara dikten en konkret förankring i vardagen, utan placerar den dessutom mera specifikt i en nordisk 1700-talsvardag.³⁰⁹

Slutligen är det dock den tredje sortens herde, den högadliga herden, som blir sångens dominerande typ. Slås det vardagsnära och det mytologiska ihop till en helhet, gör de fina formuleringarna och de rika referenserna till mytologin att man vill placera fiskaren i det övre samhällsskiktet, och inte i bondeståndet där en fiskare egentligen skulle höra hemma. I ”Friare visan” såg vi hur Bellman anpassade språk och uttryck efter den karaktär han indirekt skildrade, och läser vi ”Opp Amaryllis” med samma utgångspunkt, måste fiskarens högräddande sätt att uttrycka sig uppfattas som en social markör.

Det poetiska språket fullt av hänvisningar till mytologiska figurer placerar fiskaren i det övre samhällsståndet, men detta kan även fokuseringen vid de praktiska detaljerna i själva verket göra. Adeln lade ned mycket energi på att låta sig utsöka herdeutstyrslar för fina fester med herdetema och picknickar ute på landet.³¹⁰ De yttre attributen var viktiga för att skapa illusionen. Lägg till detta att dikten läggs fram som en elegant menuett med utstuderade turer, och bilden av den högadliga herden förstärks ytterligare. Desto mer dräpande blir också komiken då det mer och mer, ju längre dikten framskrider, framgår att drivkraften bakom hela det utstuderade uppspelet är ren och skär lust. Det är en karikerad bild man får av den utklädde adelsmannen som i sirlig menuett mot den idylliska fonden utför sin parningsdans.

Mitt sista motsatspar utgörs av det upphöjda ställt mot det erotiska. Här får sångens fjärde och sista strof illustrera hur de två betydelseplanen existerar parallellt.

Stig då i båten, sjungom vi båda!
Kärlek skal råda
I vårt bröst.
Eol sig harmar,
Men när han larmar,

³⁰⁹ Jennie Nell anser att Bellman inte har för avsikt att göra några ”realistiska” bondeskildringar, utan att de konkreta attributen bidrar till att ge framställningen en emblematiske prägel. ”Bellman avser inte att avbilda några helt verklighetstroga, vardagsnära scener. Han arbetar i traditionen från den högre retoriken. Han infogar en teknisk term eller en vardagsnära detalj för att öka konkretionen i en annars abstrakt skissering. Detta återfinns även i lärodiktens tradition, där tekniska detaljer används för att öka trovärdigheten i framställningen”, skriver Nell. Se Jennie Nell, *Vivat vår monark! Carl Michael Bellmans panegyrik över Gustaf III 1771-1792* (Stockholm, 2011), s. 239f.

³¹⁰ Se Lewan (2001), s. 243f.

I dina armar
Är min tröst.

Lycklig uppå havets vreda bölja,
I din stilla famn kan jag ej dölja
Hur i döden hjärtat vill dig följa.
Sjungen sirener och härmen min röst!

På det upphöjda planet kan strofen läsas som en mäktig kärlekssång. Vindguden Eol får ge vika för kärleken, och i den älskades armar är man trygg även när stormen rasar.³¹¹ En kärlek så stark att den vill trotsa döden lyfter upp den enkla fiskaren och hans käreasta på ett plan där mytologi och vardag inte längre går att skilja åt.

Läses strofen istället som en låg och erotisk kärleksbeskrivning, är bilden som målas upp en helt annan. Sjungande (eller kanske snarare skrålande) stiger fiskaren och Amaryllis i båten. För att kärleksakten ska kunna genomföras, måste vindguden ge vika. Här avslöjas indirekt att vädret kanske inte är fullt så vackert som fiskaren låtit förstå eftersom Eol utgör ett problem. Lyckligtvis finns tröst att få i den älskades armar. Eftersom de älskande känner sig lyckliga ”uppå havets vreda bölja”, kan man fortsätta i samma låga stil och fråga sig om det bara är Eol som får båten att gunga. Döden som nämns i nästsista versraden är i denna tolkning naturligtvis lilla döden. Läst på detta vis har Bellman även här skapat det Lönnroth menar Bellman gör i *Fredmans epistlar*, där han enligt Lönnroth och låter ”pastoralen spåra ur”, ”grotesken spränga den menlösa idyllen”, och fyllbultar och horor övertar de älskvärda herdarnas och herdinnornas roller.³¹²

Ur rolldiktssynvinkel är ”Opp Amaryllis” intressant på grund av den mimetiska betydelsenivåns dubbla signaler. Såsom jag argumenterat för ovan, är det därför en utklädd adelsman som möter läsaren/åhöraren i sången. Rollspelet är således dubbelt. Bellman har skapat en fiktiv figur som uttalar sig i sången. Denna fiktiva figur spelar i sin tur rollen av en annan. Det dubbla rollspelet och det mimetiska jagets tudelning i kombination med en styrande retorisk nivå, skapar komik. Som typiskt för 1700-talet, bygger denna effekt på krocken mellan högt och lågt, som jag genom motsatsparen har visat att i sång nr 31 går igen på flera olika sätt.³¹³

³¹¹ Eol är ett äldre svenskt namn för vindguden Aiolos ur den grekisk-romerska mytologin.

³¹² Lönnroth (2005), s. 124. Lönnroth uppfattar själv inte att detta sker ännu i ”Opp Amaryllis”.

³¹³ Passar man in sången i dess antika, pastorala kontext, får rollspelet ytterligare en dimension. I så fall kan man på basis av hänvisningen till Thyrsis sluta sig till att det inte är första gången Corydon (fiskaren) och Amaryllis möts. I så fall kan hela förförelseakten uppfattas som ett spel för gallerierna eftersom Amaryllis sannolikt är med på noterna.

Man kunde säga att basen till "Opp Amaryllis" är en pastoral. Denna luckras dock upp och parodieras. Valet av en aristokratisk modedans som melodi till en text om en enkel fiskare och hans käresta, drar genast från början uppmärksamheten till det förkonstlade i uppställningen. I detta fall bygger dock komiken som skapas av kombinationen text – musik snarast på att en stillsam, pastoral text tonsätts med en dansmelodi. I övrigt bygger komiken framförallt på den allegoriska fisketuren som egentligen döljer en förförelseakt. De olika motsatsparen hjälper läsaren att uppmärksamma allegorin.

Bland annat Johannesson har tagit fasta på den dramatiska båge man ofta kan urskilja i Bellmans verk, och som eventuellt också har en koppling till scenens värld där vi vet att Bellman hämtade mycket av sin inspiration.³¹⁴ Med samma utgångspunkt kan man också läsa sång nr 31 som en dans. Menuetten är en pardans (även om den ibland också dansades i grupp) och i dansen cirklar mannen och kvinnan kring varandra enligt förutbestämda mönster och mannen är den som för. I "Opp Amaryllis!" är det mannen som *för ordet* och med hjälp av orden ledsagar han kvinnan genom "dansens".

Man kan tänka sig att den första strofen beskriver hur mannen bjuder upp kvinnan, och hur han även får lägga in sin fulla charmoffensiv för att övertyga henne om att följa med honom ut på dansgolvet. I följande strof har kvinnan gett sitt samtycke och paret går tillsammans för att inta sin plats på dansgolvet. I den tredje strofen kommer mannens verkliga avsikt med invitationen fram, och frågan är om inte flickan också egentligen är införstådd i det spel de båda nu spelar. I den fjärde och sista strofen är alla omskrivningar lagda åt sidan och det kan inte längre råda några tvivel om mannens avsikt. Väljer kvinnan att ge sig in i dansens virvlar, vilket hon verkar göra, har hon accepterat inviten. Menuetten blir en allegori för förförelseakten.³¹⁵

Det rolldikten gör med "Opp Amaryllis!" är att den skiftar fokus från handlingen i dikten till fiskaren, diktens mimetiska jag. Handlingen blir bara en del av karaktäriseringen. Det intressanta som händer med "Opp Amaryllis!" när man gör detta, är att idyllen bleknar i färg och fram träder istället desto tydligare en rollfigur med tydliga avsikter. Sammanblandningen av mytologiska och vardagsnära element får även de sin förklaring när det mimetiska jaget fokuseras. Ur föreningen av element som hör hemma i den höga respektive den låga stilen skapas komiken.

³¹⁴ Johannesson (1971), s. 11f.

³¹⁵ Intressant att notera är att Mozarts opera *Don Giovanni* (premiär 1787) innehåller en berömd menuett i slutet på akt 1. I operan använder Don Giovanni menuetten som distraktion medan han själv förför Zerlina – en förförelse som slutar i vad man får tolka som en våldtäkt eller ett försök till våldtäkt.

Samhällspeglande dubbeltydighet. Lenngrens ”Några ord till min kära dotter”

”Några ord till min k. Dotter, i fall jag hade någon” publicerades för första gången den 25 april 1798 i *Stockholms Posten*.³¹⁶ Vad Lenngren vill uttrycka med dikten har diskuterats i mer än 200 år och frågan är knappast slutbehandlad. En förklaring till de vitt skilda tolkningarna, som omfattar allt från att Lenngren i dikten ger uttryck för sin egen livssyn till att hon är ironisk med en feministisk agenda, är att dikten kom till i en brytningstid mellan två litterära ideal. Först publicerad 1798 i *Stockholms Posten* och därefter i den postuma diktsamlingen *Skaldeförsök* 1817, placerar sig dikten i brytningstiden mellan klassicismen och romantiken.

Denna ståndpunkt anförs av Kolbe, som skriver att om man frågar sig vad Lenngren egentligen menar med sina dikter har man blandat ihop två litterära traditioner, den romantiska och den klassiska. Hon menar att det är i den romantiska traditionens efterföljd läsare förväntar sig att ett litterärt verk ska ge en bild av sin författare, och att det är fel utgångspunkt då man läser Lenngrens rolldikter som enligt henne bör analyseras med utgångspunkt i den retoriska traditionen.³¹⁷ Hon uppfattar att rollmodern i ”Några ord till min k. dotter” lär sin dotter ett dubbelt förhållningssätt till världen, en dubbelhet som enligt Kolbe krävs för att en kvinna ska överleva i ett mansdominerat samhälle. Denna lärdom ska dock inte sammanblandas med Lenngrens egna åsikter.³¹⁸

Själv vill jag föreslå en annan förklaring till de vitt skilda tolkningarna. Min förklaringsmodell bygger på att uttolkarna av dikten inte har uppmärksammat rolldiktens särart. På grund av detta har diktens mimetiska och retoriska betydelsenivåer inte beaktats i tillräcklig mån. Fokus har legat antingen på den mimetiska eller på den retoriska nivån, eller också har uttolkaren blandat ihop nivåerna.

Jag håller med Kolbe om att klassicismens och romantikens olika sätt att förhålla sig till litteratur, och framförallt de olika sätten att se på författaren, också har präglat synen på den kvinna som för ordet i Lenngrens dikt. Romantiken innebar en ny syn inte bara på konsten och författaren, utan också på kvinnan: hur en kvinna skulle vara och vad som var ”naturligt” för henne. Däremot uppfattar jag att Kolbe i sin analys av dikten begränsar sig till den mimetiska nivån, och därför håller jag inte med om hennes slutsats.

³¹⁶ Lenngren, *Samlade skrifter*, del III, s. 396.

³¹⁷ Kolbe, s. 28. Om skillnaden mellan klassicism och retorik, se t.ex. M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford University Press, 1971 [1953]), passim.

³¹⁸ Kolbe, s. 53, 25-58.

I analyserna av "Några ord till min k. Dotter" kan man överlag se tre tendenser som anknuter till svårigheten med att se både den mimetiska och den retoriska nivån. Det går att identifiera analyser som endast uppmärksammar det mimetiska jagets budskap, analyser som koncentrerar sig på det retoriska jagets budskap, men istället glömmer bort det mimetiska jaget, samt analyser som blandar ihop det mimetiska och det retoriska jaget.

De analyser som gjorts av manliga uttolkare framförallt inom tidsspannet ca 1800 till tidigt 1900-tal, tenderar att betona Lenngrens anspråkslöshet, och hävdar att hon i dikten ger uttryck för sin egen livssyn, eller tar fasta på att hon studerat Rousseau och därför uppfattar att kvinnans plats är i hemmet. Dessa analyser menar jag att fokuserar på det budskap diktens mimetiska jag framför.

Till denna grupp hör Nils von Rosenstein och Frans Michael Franzén³¹⁹ som kommenterade dikten rätt snart efter dess publicering, den förstnämnde i förordet till Lenngrens postuma diktsamling *Skaldeförsök* och den sistnämnde i sin minnesteckning över Anna Maria Lenngren.³²⁰ Bägge två säger sig i diktmoderns råd till sin Betti känna igen Lenngrens eget sätt att se på och förhålla sig till tillvaron.

Till denna grupp kan man också räkna Anton Blanck som med utgångspunkt i rousseauismen läser dikten som ett uttryck för Lenngrens egen livsvisdom,³²¹ liksom även Henrik Schück i *Illustrerad svensk litteraturhistoria*.³²² Intressant nog kan även den allra senaste uttolkaren, Torkel Stålmarch (2011), räknas till denna grupp. Samtidigt som han menar att Lenngren i dikten vill ge en bild av den konventionella kvinnorollen, hävdar han att detta även var den roll Lenngren själv valde att omfamna. "Husmorsrollen var inte mindre äkta än författarrollen och kunde med skäl betraktas som 'hennes egen levnads regel'". Att hon skämtsamt ironiserar över sin dikt i ett brev till Leopold behöver enligt Stålmarch "naturligtvis inte innebära att dikten i sig är ironiskt menad".³²³

Till mer eller mindre motsatta slutsatser om hur dikten ska tolkas kommer en rad senare forskare som jag menar att istället för den mimetiska nivån fokuserar diktens retoriska nivå. Agneta Pleijel inleder denna väg av "Några ord till min k. dotter"-analyser med essän "Den kvinnliga författaren och offentligheten. Om Anna Maria Lenngren". I essän

³¹⁹ Frans Michael Franzén, "Minne af Fru Anna Maria Lenngren, född Malmstedt" i *Minnesanteckningar öfver utmärkte svenske statsmän, hjeltar, lärde, konstnärer och skalder*: Projekt Runeberg, digital faksimilutgåva: <http://runeberg.org/fransmin/a0234.html>, s. 239f.

³²⁰ Se Ruth Nilsson, *Kvinnosyn i Sverige från drottning Kristina till Anna Maria Lenngren* (Lund, 1973), s. 339.

³²¹ Se Anton Blanck, *Anna Maria Lenngren. Poet och pennskaft* (Stockholm, 1922), s. 77.

³²² Schück & Warburg, s. 554ff.

³²³ Torkel Stålmarch, *Anna Maria Lenngren. Granris och blåklint* (Stockholm, 2011), s. 149, 142-149.

betonar hon den situation det Lennngrenska paret befann sig i vid tidpunkten för Gustaf Fredrik Gyllenborgs hyllning och offentliggörande av Lennngrens författargärning. Pleijel menar att situationen inte lämnade Lennngren några alternativ, och att dikten ”Dröm”, som Lennngren svarar Gyllenborg med, ska betraktas som ett taktiskt drag snarare än som ett uttryck för Lennngrens verkliga åsikter.³²⁴ I Pleijels tolkning blir det som egentligen står i dikten oviktigt eftersom den bara ska uppfattas som en defensiv manöver från Lennngrens sida.

Samma fokus på det retoriska jagets budskap kan man se hos Ebba Witt-Brattström i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (1993), samt med mer specifik fokus på ”Några ord till min k. dotter” i artikeln ”Hon visste vad hon talade om” (1996). Witt-Brattström läser dikten ironiskt varpå det mimetiska jagets budskap ogiltigförklaras.³²⁵

De senaste inslagen i debatten kring dikten utgörs av Birgitta Holms *Tusen år av ögonblick* (2002), Lars Elleströms *En ironisk historia från Lennngren till Lugn* (2005), samt den redan kommenterade Torkel Stålmarch i *Anna Maria Lennngren. Granris och blåklint* (2011).³²⁶ Holms och Elleströms bidrag till diskussionen gäller diktens mångtydighet. Holm slår fast att det är fråga om en lek med genren, men menar också att dikten i sin iver slår åt alla håll och att det är svårt att urskilja en fast punkt från vilken slagen utdelas.³²⁷ Elleström kommer till slut fram till att frågan om diktens budskap hänger ihop med vilken läsarstrategi man väljer. Ironi är något som läsaren gör med texten och inte något som ligger ”definitivt förborgat i enskilda texter”.³²⁸

Till en liknande slutsats kommer Stina Hansson. Hon poängterar vikten av att läsa ”Några ord till min k. Dotter” med utgångspunkt i den klassiska retoriken och läser, liksom Kolbe, dikten som ett exempel på det rådgivande talet. För henne blir dock den centrala frågan förhållandet mellan en muntlig och skriftlig litterär tradition. Hansson ser det som sannolikt att Lennngren i det här fallet spelat med skriftligheten. I den här tolkningen är

³²⁴ Agneta Pleijel, ”Den kvinnliga författaren och offentligheten. Om Anna Maria Lennngren” i *Författarnas Litteraturhistoria*, red. Lars Ardelius & Gunnar Rydström (Borgå, 1977) s. 212ff.

³²⁵ Witt-Brattström (1993), s. 405-419 och Ebba Witt-Brattström, ”Hon visste vad hon talade om” i *Parnass* (1996:3), s. 16f.

De feministiskt vinklade nyläsningarna inleddes 1973 av Ruth Nilsson i avhandlingen *Kvinnosyn i Sverige från drottning Kristina till Anna Maria Lennngren*. Nilsson kontextualiserar förtjänstfullt dikten, och kommer till slutsatsen att det är svårt att utgående från ”Några ord till min k. dotter” dra några slutsatser om Lennngrens ståndpunkt i emancipatoriska frågor. Ruth Nilsson, s. 361ff.

³²⁶ Ett kort bidrag lämnas även av mig själv 2013: Daniela Silén, ”Ytterligare några ord om ’Några ord’” i *Lyrickvänner* nr 3, 2013.

³²⁷ Birgitta Holm, *Tusen år av ögonblick. Från den Heliga Birgitta till den Syndiga* (Falun, 2003), s. 95.

³²⁸ Lars Elleström, *En ironisk historia från Lennngren till Lugn* (Falun, 2005), s. 50.

den implicita författaren, som Hansson tänker sig att läsarna av *Stockholms Posten* skapade sig vid läsningen av dikten, i nyckelposition.³²⁹ Hansson menar att läser man dikten som en produkt av en manlig författare – ett antagande tidningsläsaren antagligen gjorde – blir den retoriskt logisk och utgör ett exempel på ett demonstrativt tal som visar upp en sak eller företeelse utan att ta ställning för eller emot.³³⁰

Även Hansson lämnar dock i slutändan avgörandet till läsaren. Läsaren kan välja att uppfatta talet som ett rådgivande tal och ställa sig positivt till råden. Ogillar hen däremot råden, kan hen läsa talet som skriftligt förmedlat och se både modern och förmedlaren (den implicita författaren) som fiktiva skapelser som då särskiljs från författaren. Gör man det här är det möjligt att läsa in ironi i dikten, menar Hansson.³³¹

Alla dessa tre analyser tar fasta på diktens mångtydighet som också är typisk för rolldikten. Här uppfattar jag dock att problemet med att åtskilja det mimetiska jaget och det retoriska jaget gör forskarna ovilliga att uttala sig om diktens budskap. Man har identifierat diktens mångtydighet, men ur denna mångtydighet underlåtit att separera diktens betydelsenivåer.

Överlag är det påtagligt med tanke på den för rolldikten typiska dubbeltydigheten, att analyserna av "Några ord till min k. Dotter" ofta präglas av frågor – dikten tycks lyckas med att resa fler nya frågor än vad forskarna lyckas besvara.³³² Det är därför typiskt att Eva Heggestad när hon år 2002 gör en sammanfattning av debatten kring dikten i *Poetiska världar* döper sin artikel till "Vad menade hon egentligen?"³³³

Jag vill härnäst söka visa hur diktens mimetiska och retoriska jag kan särskiljas, och hur identifierandet av de två betydelsenivåerna kan hjälpa läsaren att komma till rätta med diktens budskap.

Det centrala med sermokinationen är som bekant att talet ska anpassas efter den person i vars mun talförfattaren lägger orden. Retorikern själv, eller hans åsikter, är inte

³²⁹ Stålmarck är av motsatt åsikt och anser tvärtom att de flesta läsarna visste vem den anonyma författaren var, och att "anonymitetens slöja" denna gång var ovanligt genomskinlig pga. att det "ligger snubblande nära att identifiera detta jag [diktens jag] med författaren själv, som ju inte hade någon dotter". Torkel Stålmarck, s. 143f.

³³⁰ Hansson, "Hercules och Betti – retorik, skriftlighet och budskap" I *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar* (Göteborg, 2000).

³³¹ *Ibid.*, s. 24.

³³² Även Karl Warburg vacklar lite i sin läsning av dikten, men använder i sina olika läsningar av dikten ord som "ironi", "parodi" och "skämtsam". Se Karl Warburg, *Anna Maria Lenngren* (Stockholm, 1917), s. 204f.

³³³ Eva Heggestad, "Vad menade hon egentligen?" i *Poetiska världar* 33 (2002), 113-125.

intressant/a i det här fallet, och ska i en välgjord sermokination heller inte synas. Talet ska vara författat så att åhörarna tror på att det är den som talar som har författat talet. Samtidigt avslöjar Vossius' definition av sermokinationen att retorikern som skapat sermokinationen ändå inte helt lyser med sin frånvaro. Vossius formulerar sermokinationen som "då orden läggs i den persons mun som man talar om", och detta indikerar att denna person i sig, och inte bara hans budskap, är föremålet för åhörarnas intresse. Likaså indikerar "den man talar om" att retorikern med hjälp av sermokinationen har en möjlighet att bidra till diskussionen om den person som karaktäriseras.

Genom sitt val av vissa specifika karaktärsdrag att visa upp hos personen som avporträtteras, kan man således anta att retorikern kommer att färga porträttet med sina egna val. På samma sätt som *genus demonstrativum* kan användas både för att hylla och för att klandra en person, och samma argument vändas till något positivt eller negativt,³³⁴ kan retorikern genom sin sermokination också i någon mån styra åhöraren att antingen fatta tycke för eller ogilla den person som genom sermokinationen får komma till tals.³³⁵ Ofta kan tal eller dikter i genren *genus demonstrativum* också vara utformade som sermokinationer, och i detta fall bär de på en klar agenda. Detta har vi sett exempel på i samband med Geijers dikt "Vikingen".

I kommentaren till Afthonios' *progymnasmata*, ger Anders Eriksson Ovidius' *Heroides* som exempel på den klassiska retorikens karaktärisering, *ethopoeia*, som sermokinationen är en underavdelning till.³³⁶ Förutom en anonym översättning på 1500-talet har Ovidius' *Heroides* bara översatts till svenska en gång – av Anna Maria Malmstedt 1778.³³⁷ Lenngren har således varit förtrogen med en klassisk text som i en retorikhandbok anges som exempel på karaktärisering. Hon har dessutom gjort en översättning av den som prisats av Thomas Thorild.³³⁸ Det är uppenbart att Lenngren – en av den gustavianiska epokens främsta rolldiktare – var mycket väl förtrogen med den klassiska retorikens karaktärisering.

Med utgångspunkt i sermokinationen är således karaktärsgestaltningen central. Detta gör modern i dikten till den person som talet är anpassat efter. Samtidigt är modern, trots att författaren låtsats ge över ordet till henne själv, även den person som dikten handlar om.

³³⁴ Se diskussionen i samband med "Vikingen" i kapitel II om hur avsaknaden av utbildning här anges som något positivt, medan man i många andra fall kunde se det som en brist.

³³⁵ Se Kjeldsen, s. 35 och Rydstedt, s. 37. Se även Hansson, t.ex. s. 23 om genrens uppvisande funktion.

³³⁶ Eriksson, *Afthonios' progymnasmata*, s. 170f.

³³⁷ Se den svenska Libris databasen:

<http://libris.kb.se/hitlist?q=heroides&p=1&r=;spr:swe&f=simp&g=&m=10&d=libris&s=r&t=v>

³³⁸ Se Holm som citerar Thorild, s. 91. Lenngren belönades också av hovet för sina fina översättningar och bearbetningar av komiska operor. Se Witt-Brattström (1993), s. 408.

Modern själv är temat för dikten. Genom att granska vilka sidor av modern Lenngren valt att ta upp och på vilket sätt dessa sidor presenteras kan detta tema analyseras och uttolka- ren kan bilda sig en uppfattning om vad Lenngren velat uttrycka genom sitt val av tema.

Jämför man innehållsmässigt "Thé-conseilen" med "Några ord till min k. Dotter", kan man finna flera likheter. Även dikterna "Andra tyger, andra seder" från 1795 och "Moster Agnetas klagan" från 1796 kommer att inkluderas i diskussionen. De sistnämnda dikterna är inte lika omfattande som "Thé-conseilen" och "Några ord till min k. Dotter", men de mimetiska jagen är även här mellanståndsdamer, vilket gör dikterna relevanta för min analys.

Vid en analys av de frågor "Thé-conseilen" respektive "Några ord till min k. Dotter" adresserar, kan följande observation göras. I "Thé-conseilen" kommenteras könsfrågan genomgående. Mycket utrymme får också kritiken av ungdomen som inte gör som man gjorde förr (läs: som inte gör som man borde göra) och denna kritik upptar hela nio strofer (stroferna 20–28). Kvinnans läsning behandlas i fyra strofer (stroferna 20, 22, 23, 24) och rätt många strofer ägnas också åt att tala illa om andra (stroferna 12, 13, 16, 17). Jämförs detta med de ämnen som behandlas i "Några ord till min k. Dotter" kan det konstateras att könet omnämns endast en gång (strof sju), även om man kan säga att en stor del av dikten i själva verket handlar om kvinnan i förhållande till mannen. I "Några ord till min k. Dotter" får istället kvinnan och läsningen lite mera utrymme än i "Thé-conseilen" (stroferna 7-11), och förhållandevis stort utrymme ges även frågor om kvinnan och politiken (stroferna 23–26) och kvinnan och äktenskapet (stroferna 26–28). I "Thé-conseilen" nämns äktenskapet indirekt i strof 24, där en av matronorna berättar att hennes man alltid berömmar henne för att hon inte kan läsa.

Även om tyngdpunkterna i dikterna är olika, är ändå beröringspunkterna och likheterna många. Bägge dikterna tar upp frågan om kvinnan och läsningen, och i bägge dikterna är faran med en kvinna som läser framförallt att såsen då kan fräsa över (se: "Några ord till min k. Dotter", strof 7), det vill säga att hemmet, mannen, och barnen blir lidande om en kvinna ägnar sin tid åt läsning. Modern i "Några ord till min k. Dotter" är dock mer liberal än matronorna i "Thé-conseilen", och verkar snarast stå för en syn, som Nilsson påpekar i själva verket var allmänt accepterad under Lenngrens tid, som tillåter att en kvinna läser så länge det endast sker för att hon vill förädla sitt väsen. Matronorna i "Thé-conseilen" talar däremot för att det till och med är onödigt att överhuvudtaget kunna läsa (strof 24).

En annan likhet mellan dikterna är att bägge två ställer upp den äldre generationen i motsats till den yngre. "Thé-conseilens" damer lägger mycket energi på att kritisera ungdomen, medan hela "Några ord till min k. Dotter" är uppbyggd kring en moder som ger

sin dotter goda råd för livet: således även här en mellanståndskvinna som förhåller sig till den yngre generationen. Den fördärvade ungdomen är temat för både ”Moster Agnetas klagan” och ”Andra tyger, andra seder”. ”Moster Agnetas klagan” inleds:

“De goda seder äro borta!”
- så är min mosters jämna gnäll,
en dygdig sextiårs mamsell. –

och dikten fortsätter därefter med att denna ”mamsell” berättar om hur mycket bättre allt var när hon var ung. ”Andra tyger, andra seder” i sin tur inleds:

I min ungdom, sade Tant,
Så der sjuttonhundratretti,
Då var Flickan, kära Betti,
Ärbar i sit triumfant.

Även här är således den som talar en äldre dam som vänder sig till en yngre person och berättar om hur allt var bättre förr. Värt att observera är att namnet Betti sedan också används i ”Några ord till min k. Dotter”. I bägge fallen är Betti namnet på en yngre person som diktens mimetiska jag riktar sig till.

Det anmärkningsvärda då man jämför de fyra dikterna, är att den borgerliga kvinnan i Lenngrens tappning är en äldre kvinna som hävdar att allt var bättre förr, och likheten mellan de fyra dikterna talar för att det är en typisk borgerlig kvinna som talar också i ”Några ord till min k. Dotter”. Rent historiskt kan man konstatera att en person som levde i Sverige under andra halvan av 1700-talet fick se hur samhället genomgick en rad omvälvande förändringar, bland annat franska revolutionens effekter, Gustav III:s välde och den kulturella ”revolutionen”. Intressant är dock att då man ofta ser borgarna som den nya maktfaktorn och de som går i täten för många av de stora förändringarna,³³⁹ är Lenngrens borgerliga kvinnor tvärtom bakåtsträvande och längtar tillbaka till ett äldre samhällsskick.

Det är typiskt för den svenska 1700-talssatiren, i såväl Juvenalis’ som i Horatius’ efterföljd, att ställa upp samtida seder och bruk mot hur det brukade vara förr. Skillnaden mot Lenngrens satirer är att det typiska för den svenska 1700-talssatiren är att det förgångna uppmålas som en guldålder medan samtiden framställs som ”onaturlig, löjlig, korrupt, degenererad och allmänt dåraktig”. ”En utpräglad konservativ grundhållning kan nästan sägas vara inbyggd i genrens förutsättningar, även om Voltaire faktiskt gjorde ett försök att vända på perspektivet i sin satirdiktning, så att nutiden skulle framstå som bättre än

³³⁹ Se t.ex. Sten Carlsson, *Ståndssamhälle och ståndspersoner 1700-1865. Studier rörande det svenska ståndssamhällets upplösning* (Lund, 1949), s. 252-261.

den gamla och föregivet goda tiden”, skriver Lönnroth.³⁴⁰ Lenngren är i detta fall snarast en efterföljare till Voltaire, eftersom det i hennes satirer alltid tenderar att vara samtiden, som i en jämförelse med det förgångna, avgår som segrare. Lenngren bryter således mot den klassiska verssatiren då hon framställer de äldre, borgerliga kvinnorna som klagar på att allt var bättre förr, i ironisk dager.

Ungdomsdikten ”Thé-conseilen” är egentligen ännu inte en renodlad rolldikt och satiren som riktas mot de skvallrande tanterna är uppenbar. Ungefär 20 år senare återkommer Lenngren ifråga om motiv till den borgerliga kvinnan, först i ”Andra tyger, andra seder” och sedan i ”Moster Agnetas klagan” som är renodlade rolldikter så när som på det korta ”sade tant” på första raden i ”Andra tyger, andra seder”, och ”så är min mosters jämna gnäll, / en dygdig sextiårs mamsell” i ”Moster Agnetas klagan”. Dessa inflikanden klargör för läsaren vem som å ena sidan är den som får lyssna till tantens och mosterns klagan, å andra sidan ger dessa korta inlägg också läsaren en fingervisning om hur hon förväntas ställa sig till tanten eller mostern som talar i dikten.

I ”Moster Agnetas klagan” talar redan titeln om för läsaren att moster Agneta är en som klagar, och att det sedan klargörs att detta är ”min mosters jämna gnäll”, gör att man som läsare förstår att det är som ”gnäll” man förväntas uppfatta mosterns monolog. Det korta ”sade tant” i ”Andra tyger, andra seder”, pekar i sin tur på en åldersskillnad mellan den person som monologen riktas till och damen som talar i dikten. I ”Några ord till min k. Dotter” har rolldikten nått sin mest renodlade form. Här får åhöraren ”Betti” aldrig komma till tals, utan dikten är i sin helhet en monolog framförd av Bettis moder. Jag ser den försiktigare och mer realistiska modern i ”Några ord till min k. Dotter” som en konstnärlig utveckling från Lenngrens sida.

Avsaknaden av en åhörare som uttalar sig, och det faktum att Lenngren här i jämförelse med sin tidigare produktion utvecklat rolldikten i en mer verklighetsnära och renodlad riktning, kan vara en orsak till att man inte sett kopplingen till Lenngrens övriga produktion och att man också i större eller mindre utsträckning velat läsa in Lenngrens egen livs-syn i dikten. Det är typiskt för rolldikten att man ofta får gå utanför den enskilda dikten för att kunna identifiera den som en rolldikt.³⁴¹

³⁴⁰ Lönnroth (2005), s. 56f.

³⁴¹ Seutu skrivet att det är typiskt att läsaren blir medveten om rolldiktens hierarkiska struktur (dess mimetiska och retoriska nivå) då hon märker att det talaren (”puhuja”) säger ter sig ambivalent i ljuset av vad hela diktsamlingen uttrycker. Seutu (2009), s. 41. Se även Katja Seutu, ”Näkökulmia runouden realismiin ja sen tutkimukseen – metonymisyys ja roolirunon laji” i *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2/2008, s. 46-58.

Hurudant är då det mimetiska jag som möter läsaren i ”Några ord till min k. Dotter”? Det är en typisk mellanståndskvinna som möter sin läsare i dikten, men frågan som sysselsatt forskarna genom tiderna är hur denna kvinna står i förhållande till Lenngren själv.³⁴²

En anledning till att dikten tillmätts så stor betydelse är dess placering i *Skaldeförsök* som redigerades av maken Carl Peter Lenngren efter makans död. *Skaldeförsök* inleds med ”Några ord till min k. Dotter” och detta är åtminstone en delorsak till att dikten getts en så central plats i Lenngrens författarskap. Faktum är dock att Lenngren själv hade tänkt sig en annan ordning i diktsamlingen, och att både placeringen av ”Några ord till min k. Dotter” och den anspråkslösa titeln på samlingen, *Skaldeförsök*, bär makens fingeravtryck.³⁴³ Likaså har de tidiga uttolkarna, von Rosenstein och Franzén, med sina uttalanden om att Lenngren i dikten uttrycker sin egen livssyn kommit att präglade synen på dikten.

Ruth Nilsson visar övertygande hur Lenngren skriver ”Några ord till min k. Dotter” i en etablerad diktgenre, genren av rådgivningstal till den yngre generationen. Nilsson påpekar att Lenngren i dikten uttrycker åsikter som kan ses som moderat feministiska, men att det är omöjligt att avgöra om dessa åsikter omfattas av Lenngren själv. Hon menar att dikten inte är ironisk, men nog skriven i en för genren ovanligt kvick stil.³⁴⁴

Nilsson påpekar att modern i dikten uttrycker åsikter som kan anses typiska för en borgerlig kvinna vid ungefär den här tiden. Denna kvinna uttalar sig inte bara om kvinnan och läsning, och kvinnans position i äktenskapet – de delar som fått mest uppmärksamhet – utan hon talar också för en måttfullhet i smak och stil, att kvinnan gör klokt i att hålla sig från politiken, och att kvinnan kan, och till och med ska, utbilda sig – dock enbart för att förädla sitt väsen.³⁴⁵

Ytterligare belegg för att det är ”en typisk borgerlig kvinna” som talar får man om man vidgar perspektivet och betraktar Lenngrens produktion i sin helhet. Ungdomsdikten ”Thé-conseilen”, är förutom ”Några ord till min k. Dotter” det mest utförliga exemplet på hur Lenngren behandlar sin egen samhällsklass, även om det har påpekats att det är stor skillnad mellan Lenngrens ungdomsproduktion och hennes senare verk.³⁴⁶ Mellanståndsdamerna framställs som trångsynta och bakåtsträvande.

³⁴² Warburg har påpekat att Lenngren nog aldrig själv såg dikten som så viktig som många uttolkare av Lenngrens författarskap har tenderat att göra. Warburg (1917), s. 275.

³⁴³ Leopold kritiserade Carl Peter Lenngren för att han kallat sin makas diktsamling *Skaldeförsök*. Ibid., s. 275ff.

³⁴⁴ Ruth Nilsson, s. 362ff. och 328-364.

³⁴⁵ Ibid., s. 344-348.

³⁴⁶ Se Warburg (1917), s. 206, Blanck (1922), s. 79-89 och Henry Olsson, ”Fru Lenngrens anonymitet” i: *Törnrosdiktaren och andra porträtt* (Stockholm, 1956), s. 17-31. Nilsson hävdar

Dikten har nu identifierats som en rolldikt och diktens mimetiska jag har beskrivits som en för sin tid typisk mellanståndskvinna. Härnäst söker jag visa hur även det retoriska jaget kan urskiljas.

Med läsning öd ej tiden bort -
Vårt kön så föga det behöfver,
Och skall du läsa, gör det kort.
Att såsen ej må fräsa öfver!

Ett odladt vett, en upplyst själ -
Hvad - kunna böcker blott det skänka?
Mitt barn, studera verlden väl:
Den ger dig ämnen nog att tänka!

[—]

Men om lektyren roar dig,
Väl - i förädling af ditt väsen
Låt den då blygsamt röja sig,
Men ej i tonen af beläsen!

Just det här partiet hör till diktens mest omdebatterade.³⁴⁷ Menar Lenngren verkligen att det är onödigt för kvinnor att studera? Ruth Nilsson påpekar att det på den tiden Lenngren skrev sin dikt, inte nödvändigtvis var fel för en kvinna att studera, så länge motiven för studierna var de rätta.³⁴⁸ Hon visar att de åsikter som uttrycks i stroferna ovan var vanliga i Sverige i slutet på 1700-talet.³⁴⁹ Kvinnan behövde egentligen inte läsa, utan hennes viktigaste kall var att ta hand om hemmet, inklusive köket. Kvinnan kunde ändå få ägna tid åt läsning, om det roade henne, men detta skulle inte ske på bekostnad av ordningen och trivseln i hemmet. En upplyst själ – vilket kvinnan gärna skulle ha – gick dessutom att skaffa sig på andra sätt än genom att läsa böcker. Just för att få en upplyst själ var det däremot accepterat för en kvinna att läsa, men hon skulle inte förhäva sig eller använda litteraturen till annat än att förädla sin karaktär.

dock, som jag, att så inte är fallet. Se Ruth Nilsson, s. 364.

³⁴⁷ Till skillnad från von Rosenstein och Franzén ser Michael Choraëus, som recenserar dikten i *Stockholms Posten* den 8 maj år 1800, dikten som en uppmaning till kvinnor att läsa skönlitteratur. Se Ruth Nilsson, s. 339. Karl Warburg anser inte att det vore möjligt för Lenngren att omfatta de åsikter som kommer till uttryck i "Några ord till min k. Dotter" på grund av dels hennes författarkarriär, dels hennes vassa ungdomsdikter. Warburg säger först att dikten ger uttryck för "en ironisk uppfattning av hvad världsklokheden bjöd", men i monografin över Lenngren från 1917, talar han om "vemodigt självvirkiska maximer" och en "resignerad levnadsvisdom". Se Warburg (1917), s. 208f., samt Ruth Nilsson, s. 341. Nilsson hänvisar till den första upplagan av *Illustrerad svensk litteraturhistoria* från 1897, i senare versioner har uttalandet modifierats och dikten kallas en skämtsam motsvarighet till Liljestråles "Fidei-commiss till min son Ingemund". Ibid.

³⁴⁸ Ibid., s. 346f., 358f.

³⁴⁹ Ibid., s. 344ff.

Detta synsätt kan man se speglas i dikten, men detta är vad dikten uttrycker på den mimetiska nivån. Strofernas komposition avslöjar dock samtidigt närvaron av ett retoriskt jag. Samtliga strofer är uppbyggda med utgångspunkt i en motsättning mellan läsning och livet eller världen utanför ställda mot de roller som förväntades av kvinnan. Kompositionsanalysen avslöjar att dessa är frågor det retoriska jaget vill adressera.

Det retoriska jagets närvaro antyds också genom intertextuella referenser.

Hvar menska, Betti, är en bok -
Lär dig att fatta rätt dess värde,
Och mins, att oftast af en tok
Den vise någon visdom lärde!

[—]

En lärd i stubb - det är ett rön -
Satirens udd ej undanslipper,
Och vitterheten hos vårt kön
Bör höra blott till våra nipper.

Nilsson läser raderna ”Och mins, att oftast af en tok / Den vise någon visdom lärde!” som en replik till Gyllenborg. Gyllenborg skriver i dikten ”Satire till fru H. C. N. I anledning af den Frågan: Om Fruentimret bör studera?”: ”En klok af dåren förr till värre dåre göres, / Än dåren af en klok till mera klokhet föres”. I Lennngrens version ser man också, skriver Nilsson, spår av Fénelon som lästes flitigt under 1700-talet. Nilsson skriver: ”Fru Lennngrens formulering och de tidigare inträffade händelserna gör det sannolikt att hon med dessa rader ger en replik åt Gyllenborg.”³⁵⁰

Även i strof 11, ”En lärd i stubb – det är ett rön – / Satirens udd ej undanslipper”, kan vi se en syftning på något som ligger utanför diktens verklighet och som gör läsaren uppmärksam på de värderingar å ena sidan den föreliggande dikten, å andra sidan diktsamlingen som helhet kommunicerar. ”En lärd i stubb” – det vill säga en lärd i underkjol – ”det är ett rön” – det är kalla fakta, kommer inte undan satiren. Visserligen kan det mimetiska jaget i avskräckande syfte tänkas rikta dessa ord till sin dotter, men varför framhäver hon att ”det är ett rön”, och varför är det just ”satirens udd” en vitter kvinna får vara rädd för? Satiren var Lennngren väl förtrogen med. Hon skrev egna satirer, men befann sig också mycket nära stormens öga då Kellgren diskuterade verssatirens teoretiska aspekter i *Stockholms Posten*.³⁵¹

³⁵⁰ Ibid., s. 338f.

³⁵¹ Pagrot, s. 301.

Replikerna med dess intertextuella och utomtextuella konnotationer drar uppmärksamheten till det retoriska jaget. Även om den verkliga författaren Lenngren exkluderas ur ekvationen, är detta verser som pekar mot en styrande, retorisk nivå som har ett syfte med sina ord som ligger utanför den mimetiska verkligheten.

Ett annat exempel på hur det retoriska jaget indirekt kommenterar något som ligger utanför diktens verklighet finner vi i den tematik som rör klädsel och uppträdande. Tematiken får mycket utrymme i samtliga dikter jag här har kommenterat. I ”Thé-conseilen” kritiserar Doris för sin alltför granna klädsel:

Och för sin grannlåt Doris pliktar
Med grin och fnys från alla håll (strof 15)

En synar allt, den andra frågar
Hvem henne gett så vackert flor (strof 16)

I mjugg man börjar henne klandra –
En finner plymen alltför lång.
»Hvad skada,» hviskar här den andra,
»Att kappan är så snäf och trång!» (strof 17)

I ”Några ord till min k. Dotter” lyder strof 16:

Följ, Betti, smakens enkla bud,
Lät aldrig flärden dig förtrålla;
Al prydnad drifven intil skrud
År blott affichen af en fjälla.

Moster Agneta utbrister i sin tur i strof 3:

Då funnos dygder och dykränger,
bland folket fryntligt umgängssätt.
Med rob matronan gick så nått
i lång och sedig menuett.
Då flängdes ej som nu man flänger.
Då lekte flickorna göm ring ...
Men nu de gömma ingenting.

Damen i ”Andra tyger, andra seder” bygger hela sin utsaga kring det här temat och för henne blir den förändrade klädseln en symbol för hela samhällets förändring:

Då var flickan, kära Betti,
 »Ärbar i sitt triumfant!
 »Ingen smörja fanns på skinnet,
 »Fladdrigt bjäfs man då ej bar,
 »Och hos vackra könet sinnet
 »Stadigt som robrongen var.
 »Allting är sig olikt nu —
 »Andra tyger, andra seder!
 »Tunna tafter, liten heder,
 »Så hos flicka som hos fru!
 »Skamlöst skick och djärva miner,
 »Oblyg gång på lustans stråt,
 »Fräckhet, smink och messeliner
 »Följa våra dagar åt.»

Även om modern i "Några ord till min k. Dotter" är mildare och försiktigare än kvinnorna i de andra dikterna, finner man att samma tematik går igen i samtliga dikter i denna jämförelse.³⁵²

Tematiken hänger ihop med 1700-talets överflödsförordningar som ännu under gustavianska tiden gav upphov till en livlig debatt.³⁵³ Leif Runefelt påpekar att sparsamhet genom flit inte är något specifikt kvinnligt, utan hänger ihop med ett uråldrigt ekonomiskt tänkande om riskminimering i bristsamhällen, som tog sin utgångspunkt i en långt driven självhushållning. Ännu i 1700-talets Sverige levde föreställningen dock kvar, men

³⁵² Ytterligare har dikterna "Thé-conseilen" och "Några ord till min k. Dotter" några beröringspunkter som snarast framstår som komiska i en jämförelse. I "Thé-conseilen" går rätt mycket tid åt till att man talar illa om andra (stroferna 12-13, 16-17), medan modern i "Några ord till min k. Dotter" i strof 17 uppmanar sin dotter att inte skvallra. Likaså uppmanar modern i strof 20 sin dotter att avhålla sig från kortspel medan man i "Thé-conseilen" i strof 18 tydligt spelar just kort.

I de bägge dikterna omtalas också hemmet och köket, men med den skillnaden att i "Thé-conseilen" får pigorna och pigornas tillkortakommanden mycket utrymme, medan hemmet som kvinnans sfär får en positiv inramning i "Några ord till min k. Dotter", strof 13-14:

Se denna mor i huslig krets,
 Som vet sit sanna kall bevaka,
 Fullt med den ärelust tilfreds
 At vara värdig mor och maka.
 Se ordning, mildhet, treflighet
 Med blomster hennes fotspår hölja,
 Och heder, kärlek, tacksamhet
 Dess lefnad och dess minne följa.

³⁵³ Se Ann Öhrberg, *Vittra fruntimmer. Författarroll och retorik hos frihetstidens kvinnliga författare*. (Möklinta, 2001), se kapitel 5 (del III) och s. 184, samt Leif Runefelt, *Att hasta mot undergången. Anspråk, flyktighet, förställning i debatten om konsumtion i Sverige 1730-1830* (Lund, 2015), passim.

kopplades nu endast ihop med kvinnans uppgifter.³⁵⁴ Agneta Helmius visar också hur mode och dygd under 1700-talet sammanlänkas så att modet blir ett tecken på kvinnans förfall.³⁵⁵

Även denna tematik pekar på närvaron av ett styrande, retoriskt jag. Visserligen kan tematiken anses tidstypisk för en mellanståndskvinna att ta upp med sin dotter, men den tydliga värdeladdade kopplingen mellan den äldre generationen och en negativ inställning till det nya modet (som kan utläsas ur alla dikterna i detta exempel), pekar åter på närvaron av ett styrande retoriskt jag.

Det retoriska jaget i ”Några ord till min k. dotter” står för strofernas och hela diktens komposition, för ämnesval och för intertextuella referenser, samt svarar för den etiska och estetiska positionering som kan utläsas av å ena sidan dikten, å andra sidan samlingen *Skaldeförsök* i sin helhet.

Baserat på de normer och värderingar *Skaldeförsök* i sin helhet förmedlar, tror jag inte budskapet med ”Några ord till min k. dotter” är att kvinnan ska avhålla sig från vitter verksamhet och hålla sig till husliga göromål. Däremot är slutsatsen svår att dra enbart baserat på ”Några ord till min k. Dotter”. Dikten är mångtydig – det finns punkter i moderns tal som även dagens läsare kan hålla med om, som att modern förespråkar måttlighet och råder till avhållsamhet från överdrivet kortspel. Modern i sig – som är den som står i fokus i en sermokination – är inte ironiskt skildrad. Snarare är det, för att låna ett uttryck från Witt-Brattström, ”sorgset parodiskt” att dessa är de råd en moder kring sekelskiftet 1800 kunde ge sin dotter. För det är det hon gör, Lenngren, hon ger röst åt en typisk borgerlig kvinna – en person som annars sällan kom till tals i det gustavianska samhället. Dikten speglar sin samtid.

Betraktad i sin rätta kontext, till exempel i förhållande till de tre övriga dikter jag hänvisat till i denna analys, ska de åsikter diktens mimetiska jag uttrycker dock inte likställas med vad det retoriska jaget uttrycker och som är det som dikten egentligen förmedlar. Kontexten gör läsaren uppmärksam på bristen på överensstämmelse mellan det mimetiska jagets utsaga och vad *Skaldeförsök* som helhet förmedlar. Detta gör i sin tur läsaren uppmärksam på diktens hierarkiska struktur.

³⁵⁴ Runefelt, s. 110.

³⁵⁵ Agneta Helmius, ”Mode och moral. Begär och hushållning i svenska 1700-talspublikationer” i *Tidskrift för genusvetenskap* 2011:1, s. 63-84. Se även Öhrberg, s. 228, om hur överflödsförordningen 1766 motiverades med både ekonomiska och moraliska skäl.

Med utgångspunkt i de teman som adresseras i dikten och genom valet av frågor som det mimetiska jaget diskuterar, kan det retoriska jagets avsikt med dikten ringas in. Ifall avsikten är att väcka diskussion, så är det en diskussion som handlar om kvinnans plats i samhället och kvinnans rättigheter. Men detta sker på ett annat sätt än i till exempel ”Thé-conseilen” där det retoriska jaget är nästan övertydligt med sitt budskap.³⁵⁶ I ”Några ord till min k. Dotter” är det retoriska jagets etiska positionering mer subtilt uttryckt och kräver att läsaren ska se dikten i ljuset av en större kontext för att dess hela budskap ska öppna sig.

Allmänt anser jag att tolkningen av ”Några ord till min k. Dotter” har försvårats av att alla förutom eventuellt de första tidningsläsarna har vetat vem författaren till dikten är, och att denna kunskap har påverkat deras läsning av dikten.³⁵⁷ Framförallt har det gjort att det mimetiska jaget och det retoriska jaget för många flutit ihop. En förklaring till detta är att dikten ”luras” på det sätt Hamburger avser då hon talar om ”die Finte”. På den plats där de flesta läsare alltsedan romantiken har lärt sig att finna författaren, höra författarens röst i första person singularis, möts hon istället av en rollskapelse. Dikten lurar sin läsare ifråga om vem det är som talar, vems åsikter som uttrycks. En vanlig lösning på detta är att man på de punkter man inte kunnat acceptera det mimetiska jagets påståenden, eller där man känt av det retoriska jagets närvaro, istället har förklarat det med hjälp av ironi.

Problemen med att ”lösa” frågan om vad Lenngren egentligen menade med hjälp av ironi, är dock flera. För det första måste man i så fall klargöra vad man menar med ironi. Avser man det klassiska: att ironi innebär att man säger motsatsen till vad man menar? Frågan är om en sådan ironi går att identifiera i ”Några ord till min k. Dotter”. Är rollmodern i så fall ironisk i allt hon säger eller bara på vissa punkter?

Avser man däremot med ironi, som Muecke, ett glapp mellan sken och verklighet (och detta uppfattar jag att många av uttolkarna gör), har man ändå inte löst frågan om vad Lenngren menar. Vem är egentligen ironisk och mot vem riktar sig ironin? Förhåller sig Lenngren ironiskt till sin skapelse rollmodern, är det således den typiska, borgerliga kvinnan som utsätts för kritik? Eller är det den fiktiva rollmodern som är ironisk – och i förlängningen opålitlig som berättare – i sin utsaga? Satiriserar således den fiktiva modern över att kvinnan nekas vissa rättigheter och lever ett inskränkt och begränsat liv? Riktar sig ironin mot individen (rollmodern), mot borgerliga kvinnor i allmänhet, mot

³⁵⁶ Man har ansett att Lenngren i sin ungdom gav uttryck åt emancipationsidéer. Se Ruth Nilsson, s. 360.

³⁵⁷ Hansson betonar att dikten publicerades anonymt, medan Holm hävdar att det finns belägg för att alla ändå visste vem det var som stod för vilka inlägg. Se Holm, s. 91. Även Stålmarck hävdar att de flesta av *Stockholms Postens* läsare genast visste vem författaren till dikten var. Se Torkel Stålmarck, s. 143f.

samhällets syn på borgerliga kvinnor, eller mot genren av rådgivande tal? Eller angriper ironin flera olika saker?

Såsom de ovan radade frågorna antyder är frågan om ironi ”Några ord till min k. Dotter” inte enkel att besvara. Min egen inställning till huruvida dikten är ironisk eller inte, beror för det första på hur man definierar och vad man avser med ironi. Utgår man från den klassiska definitionen att ironi innebär att man säger motsatsen till vad man menar, anser jag inte att dikten är ironisk.

Vidgas däremot ironidefinitionen till att även inkludera en distans mellan det sagda och det osagda, kan jag kalla dikten ironisk, men jag föredrar att överhuvudtaget inte blanda in begreppet ironi i en analys av dikten. För mig handlar det snarare om Alan Sinfields påstående att man alltid kommer att betrakta den som talar i en dramatisk monolog med en ironisk distans, på grund av att författaren dragit sig tillbaka och låter bli att direkt kommentera sin skapelse. Diskrepansen mellan det explicit och implicit uttryckta skapar en spänning i texten som av vissa kallas ironi. Ironi har dock enligt mig alltid en riktning och ett mål, och i ”Några ord till min k. Dotter” är det, vilket de varierande analyserna av dikten visar, otydligt mot vad ironin riktar sig. Därför talar jag hellre om olika betydelsenivåer i ”Några ord till min k. Dotter”, än om ironi, eftersom rolldiktens styrka i hög grad bygger på att två (eller flera) förhållningssätt kan existera parallellt.³⁵⁸

På grund av att vi i rolldikter har att göra med två jag: ett mimetiskt jag och ett retoriskt jag blir förklaringen att ironi är ett glapp mellan sken och verklighet otillräcklig. Glappet mellan sken och verklighet motsvaras av det spänningsförhållande jag hävdar finns i alla rolldikter, och en dylik ironidefinition blir i en rolldikt därför intetsägande. I rolldikter hävdar jag att vi måste gå ett steg längre och även knyta ironin till en av diktens betydelsevenivåer för att den ska tillföra analysen något nytt.

”Några ord till min k. Dotter” är dock så mångbottnad att det inte räcker att avfärda den som ironisk. Man kan läsa dikten som en lek med genren av rådgivande tal till den yngre generationen. Komiskt blir det redan i rubriken där det klagörs att detta är ett tal riktat till en dotter som inte finns. Förutom en lek med genren, sätts också den borgerliga, bakåtsträvande kvinnan under lupp. Den typiska borgerliga kvinnan är i Lenngrens version

³⁵⁸ Det går även att tänka sig en dramatisk ironi i ”Några ord till min k. Dotter”. Man kan se det som ironiskt att en kvinna i en tid där man börjat diskutera kvinnans rättigheter, själv omfattar det föräldrade synsättet enligt vilket kvinnans plats är i hemmet och inte ser en anledning för kvinnan att utbilda sig, eller överhuvudtaget fungera i samhället på samma villkor som mannen. På samma sätt som i ”Thé-conseilen” är det ironiskt att den borgerliga modern i ”Några ord till min k. Dotter” själv är den som för vidare de konservativa värderingarna. Beträktat i ett större sammanhang är modern i dikten en märklig representant för den förändringsdrivande mellanståndet, och detta kan ses som ironiskt.

en som tillhör den äldre generationen, som Lenngren ofta ställer upp som motsats och kontrast till den yngre generationen. Konflikten mellan gammalt och nytt aktualiserar också dikten som en tidsspegel för de förändringar samhället genomgick under Lenngrens tid. Genom att skildra förändrade värderingar och förändrad klädsel lyckas Lenngren samtidigt skildra hur hela samhället förändras. Rolldiktens förmåga att spegla två olika åsikter samtidigt gör den till en ypperlig tidsspegel.

Vikten av att identifiera ”Några ord till min k. Dotter” som en rolldikt ligger just i detta. Efter att man som läsare identifierat och separerat diktens mimetiska och retoriska jag och kommit till rätta med dess betydelsenivåer kan man börja fråga sig vem som egentligen säger vad, vem som är ironisk mot vem etc. Denna läsning tillför även dikten ett metaperspektiv som i förlängningen ger dikten en utvidgad betydelse. Då man inser att den som talar i dikten är en rollfigur, är det lättare att betrakta denna rollfigur i ett bredare perspektiv. Det är inte *en* borgerlig kvinna och hennes åsikter som fokuseras, utan *den* borgerliga kvinnans. Och i förlängningen, vad säger den borgerliga kvinnans åsikter om det samhälle och den tid hon lever i? Om man bara säger att ”Några ord till min k. Dotter” ska förstås ironiskt har man förminskat diktens betydelse.

En annan poäng med en dylik dikt med dubbla betydelsenivåer, som lurar sin läsare och skapar märkliga spänningar i texten, är att åstadkomma en dubbeltydighet – en dubbeltydighet som väcker debatt. Ytterligare en poäng är att en rolldikt visar upp och demonstrerar en viss sak eller företeelse och låter läsaren dra sina egna slutsatser. Den här metoden använder ju Lenngren också i många av sina satirer: hon målar upp en scen och låter sedan läsaren dra sina egna slutsatser. Den tvetydighet, eller mångtydighet, som rolldikten skapar är en av dess styrkor.

IV Rolldiktens problematiska jag

I detta kapitel problematiseras rolldiktens jag. Först analyseras två dikter – Lennngrens ”Slottet och kojan” och Franzéns ”De små” – där det mimetiska jagets trovärdighet kan ifrågasättas. Därefter diskuteras Almqvists ”Den lyssnande Maria”, som jag läser som en dikt i limbo mellan de klassicistiska och de romantiska idealen. Maria som subjekt belyses och problematiseras ur olika synvinklar. Som avslutning på kapitlet problematiseras rolldiktens jag genom att ett genusperspektiv anläggs. Dikterna som analyseras är Franzéns ”Emmas klagan” och ”Den fattiga flickan” och Runebergs ”Den försmådda” och ”Den långa dagen”, som alla har ett kvinnligt, mimetiskt jag. Diskussionen handlar om det paradoxala i att ge ett kvinnligt, romantiskt subjekt en röst.

Begränsade mimetiska jag

”Som sjelf jag gjort, jo, jo!” Lennngrens ”Slottet och kojan”

Lennngrens dikt ”Slottet och kojan” trycktes för första gången i den första upplagan av *Skaldeförsök* 1819, men torde ha tillkommit år 1800. Enligt Hjelmqvist och Warburg i *Samlade skrifter af Anna Maria Lennngren* förhärlligar dikten ”[f]örnöjsamheten med det enkla hemmets stilla lycka – i motsats till praktens och oron i den stora världen”.³⁵⁹ Jag

³⁵⁹ Lennngren, *Samlade skrifter*, del III, s. 522.

vill dock föreslå en alternativ tolkning som går ut på att dikten i själva verket ironiserar över såväl dygdeläran som pastoraltraditionen. I förlängningen kan det mimetiska jagets utsaga också ifrågasättas.

Slottet och kojan

Jag har en lantlig stuga ...
Den stugan är dock min.
Men ödmjukt skall man buga
att komma till mig in.

Så föga högt från marken
har den sin resning fått ...
Men där, framför åt parken,
där står ett skyhögt slott.

I prakt och stoj otroligt
där bor en herreman.
Jag sover alltid roligt,
men det gör icke han.

Han hovman är - dess värre -
en präktig stjärna bär.
Men stackars nådig herre,
hur litet säll han är!

Jag satt framför min koja
en vacker aftonstund,
då plötsligt hördes stoja
hans koppel kring min lund.

Hans nåd förbi mig trädde,
just som jag bäst förnöjd
försynens godhet kvädde
i menlöshet och fröjd.

Det var en liten visa,
som själv jag gjort ... jo jo ...
Att himlens Herre prisa
för lugn och sinnesro,

för sundheten och födan,
för faderligt försvar,
för vila efter mödan
och ångerfria dar.

Hans nåde, stödd mot bössan,
grant hade hört min sång,
jag teg och tog av mössan ...
han tankfull gick sin gång.

Han göt en suck av smärta ...
Ha, den förstod jag gott:
"giv mig ditt glada hjärta,
och gärna tag mitt slott!"

Då lyfte sig mitt öga
till den, som delat så:
palatsen åt de höga
och glädjen åt de små.

Till strukturen är dikten en typisk rolldikt. Den fattige mannen är den ende som talar i dikten, och han gör det i jag-form. Den rike mannen får vi endast stifta bekantskap med indirekt genom den fattiges berättelse, den rike får alltså inte själv uttala sig i dikten. Att den fattige är man och inte kvinna, kan man sluta sig till genom att han tar av sig mössan då den rike kommer förbi.

Inledningsvis kan det konstateras att "Slottet och kojan" nästan i detalj följer den dygdelära som flitigt diskuterades under den gustavianska tiden. Petrus Gaslander uppmanar i *Anatomie oeconomicae, eller tydelig utläggning genom enfaldiga frågor öfver hus-taflan* (1738) undersåten att lyda överheten. "[I] sann gudsfruktan bör var och en med flit sköta sitt", skriver han.³⁶⁰ Olof Rönigk, som även nämns i samband med analysen av "Rosalie", sammanfattar dygden som "att i allting ställa sig efter Guds vilja".³⁶¹ Anton Friedrich Büsching skriver i *Lärobok för ungdomen* (1771) att "den som därför håller sig inom den naturliga måttfullheten, han har ingen känning af fattigdom; men den som öfverträder den samma, han har uti den största rikedom, fattigdomen i följe."³⁶² I "Slottet och kojans" tongångar kan vi känna igen dessa tankar om den fattige ska bli vid sin läst och som i sitt stilla liv i sann gudsfruktan i själva verket kan ha det bättre än den rike som tyngs av all världens bekymmer.

Det är således möjligt att läsa "Slottet och kojan" som en dikt som vackert sammanfattar den dygdelära som predikades för det svenska folket under 1700-talet. Den fattige är nöjd med sin lott, han böjer sig för överheten och prisar Gud. I gengäld kan han leva i förnöjsamhet och fröjd. Vidare kan man placera in dikten i traditionen av lantliga idyller, och läsa diktens mimetiska jag som en variant på den klassiska herden som komponerande små visor framlever sitt liv i stilla frid ute på landsbygden. Den rike på sitt slott bildar motpolen till denna lantligt idylliska tillvaro. Traditionellt har dikten tolkats som ett uttryck för Lennngrens rousseauism och har lästs som ett exempel på hennes idylldiktning.³⁶³

³⁶⁰ Lewan (1985), s. 24f.

³⁶¹ Ibid., s. 25.

³⁶² Ibid., s. 32.

³⁶³ Se Warburg 1917, s. 220f. och 304. Anton Blanck ser också en demokratisk tendens i dikten

Jag vill dock hävda att tolkad på detta vis har man missat de ironimarkörer som finns insprängda i texten och missat att se dikten i dess rätta kontext.

Som en bakgrund till detta påstående kan anföras att pastoralen under 1700-talet urvattnas och blir föremål för kritik och satir. Tore Wretö uppfattar att den förändring idyllen genomgår under 1700-talet bottnar i de annorlunda ideal upplysningen förde med sig. Antikens dikt förlorar sin plats som rättesnöre i upplysningens tidevarv och 1780 menar Wretö att den svenska idylldiktningen har nått ett stadium av omprövning där genren söker nya former.³⁶⁴ Lewan påpekar att den ytterst populära pastoralen redan i början på 1700-talet kunde locka till ironiska kommentarer och i slutet på 1700-talet var pastoralens glansdagar definitivt över. Han ser en djupare förklaring till att herdedikten kändes föråldrad i slutet på 1700-talet i den nya individualistiska hållning som visar sig mot slutet av 1700-talet. Herdelivet är inte ett den enskilda människans projekt, utan ett allmängiltigt och detta menar Lewan rimmar illa med den romantiska diktarens sökande efter subjektiva lösningar på tillvarons frågor.³⁶⁵ Jag vill även påminna om att Lenngren redan sex år före tillkomsten av ”Slottet och kojan” (1800) i ”Rosalie” (1794) ironiserar över dygdebegreppet.

Utöver denna övergripande kontextualisering, finns det även detaljer i texten som talar för en ironisk läsning av dikten. I strof ett och fem refererar det mimetiska jaget till sin egen boning som först en ”stuga” och sedan en ”koja”. Hjelmqvist hävdar i sin kommentar till dikten att detta visar att Lenngren inte var den som böjde sig för tidens smak som annars krävde att man i idyller använde ord som ”hydda” och ”tjäll” – ”stuga” och ”koja” var inte accepterade. Pondera att Lenngren tvärtom använder sig av ”stuga” och ”koja” för att indikera en ironisk distans till pastoralen. Greppet är inte okänt för Lenngren, i ”Ett sätt att göra herdaqväden” från 1797, parodierar hon öppet pastoralen genom att utforma dikten som ett matrecept:

Placera vid en å, i skuggan under träden,
En *Daphne* uti schäferhatt,
I lentygsärmar bar och platt,
Med röda snörband i corsetten,
Och mycket rosor i houletten:
En *Coridon* som smilar flatt,
Ser hjertans flepig ut och kärlig,
Med flöjt i hand (en flöjt är outhärlig)

och menar att Lenngren här i idyllisk form uttrycker samma tankar som i adelssatirerna. Blanck (1922), s. 41f. Ebba Witt-Brattström menar dock att man finner verklig idyll endast i ”Den glada festen” och i positiva dikter om unga flickor. Witt-Brattström (1993), s. 416.

³⁶⁴ Wretö, s. 30, 139, 143.

³⁶⁵ Lewan (2001), s. 46, 48, 254.

Och vippor i hans staf – och gullgult knutit hår,
 Och hvita ben, och gröna lår; –
 Skog, ängar, bete, sol och vår,
 En fåhund och en skock med får,
 Som stundom flöjer, stundom går
 I Herdens vårdnad spak och säker: –
 Se det är en Idyll, som äntlig man förstår,
 Så sann och menlös at den bräker.³⁶⁶

Lägger man märke till ordet ”menlös” på sista raden, ser man att den går igen i strof sex i ”Slottet och kojan”: ”Just som jag bäst förnöjd, / Försynens godhet qvädde, / I menlöshet och fröjd”. Ordet ”menlös” var redan på 1700-talet dubbelbottnat och kunde användas för att beskriva både det oskyldiga och oskuldsfulla och det oerfarna och omisstänkamma.³⁶⁷ Jag anser att parallellen till ”Ett sätt att göra herdaqväden” gör att ”menlös” bör förstås som en ironimarkör.³⁶⁸ Dessutom kan ”Slottet och kojan”, liksom ”Ett sätt att göra herdaqväden”, läsas som ett recept för hur man skapar en typisk idyll, i fallet med ”Slottet och kojan”, baserad på dygdeläran.

I strof sju berättar det mimetiska jaget att han egenhändigt har komponerat ”en liten visa” till himlens Herres ära. Här påpekar Hjelmqvist att ”Som sjelf jag gjort, jo, jo!” är ”en smula ironiskt” eftersom ”jo, jo” går igen i den humoristiska dikten ”Jo, jo, det går så” från 1781, även den av Lenngren. Själv är jag beredd att läsa ”jo, jo” som mer än ”en smula ironiskt” och anser det värt att påpeka att även ”Jo, jo, det går så” handlar om dygd. Dikten inleds:

En gammal slug och välment tant
 för unga Doris säkrast fant,
 att ifrån världen henne föra
 och från så mången ung galant,
 som kunde hennes dygd förstöra.

³⁶⁶ Lenngren, *Samlade skrifter*, del II, s. 189.

³⁶⁷ Se Svenska Akademiens ordbok på www.saob.se. Menlös: **1**) (numera mindre br.; se dock c) till MEN sbst.¹, ¹: som icke gör l. (numera företrädesvis) icke tänker på att göra ngn skada l. ngt förfång o. d., som icke vet av l. har ngra [sic] listiga beräkningar, som har ett barnsligt (ofördärvat) sinnelag, som (ännu) icke är fördärvad av världens ondska, oskuldsfull, oskyldig. Menlös även i betydelsen: 5) [utvecklat ur 1]oerfaren, godtrogen, lättrogen, omisstänksam; troskyldig, ”blåögd”; utvecklad i andligt avseende, okomplicerad; numera nästan bl. i klandrande bet.: naiv, enfaldig; ngn gg: dum.

³⁶⁸ Wayne C. Booth talar om något som han kallar ”ironimarkörer”. Se Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Irony* (Chicago & London 1974), s. 54, och jag är inne på samma spår då jag anser att det i själva texten finns/kan finnas sådant som gör att vi börjar läsa den ironiskt.

Den välmenande mostern gör allt för att skydda Doris' dygd, och bestämmer sig i sin förtvivlan för att låsa in Doris efter att flickan berättat att hon sett en ung man genom fönstret. Denna säkerhetsåtgärd visar sig dock lönlös, för i samma stund dörren till flickans kammare reglas, smiter Doris ut genom fönstret. Dikten avslutas:

Den, som vill tärnors dygd bevara,
bör mera klokt än strängt förfara.
Vad tjäna lås och nycklar till,
när flickan genom fönstret vill?

Det är också betydelsefullt att den fattige mannen i "Slottet och kojan" har komponerat en visa, eftersom den mest typiska aktiviteten i den klassiska pastoralen är att citera vers eller sjunga en sång.³⁶⁹ Lenngren spelar således med såväl pastoraltraditionen som dygdeläran. Hon förser dikten med typiska element, men undergräver sedan såväl idyllen som dygdediskussionen genom små humoristiska variationer.

I stroferna sex och sju (som citerats ovan) ser vi också direkta kopplingar till dygdeläran. Att det mimetiska jaget känner sig "föfnöjd" (strof 6) är anmärkningsvärt eftersom det är precis det ord som används av bland annat Rönigk i *Första Bokstäfwerne af En Cristelig Dygde-Lära* då han sammanfattar de krav som ställs på en kristen människa.³⁷⁰ I sjätte punkten i hans lista läser vi även "måtteligt tycka om sig själv", som vi kan uppfatta att motsvaras av det redan kommenterade ironiska "Som sjelf jag gjort, jo, jo" i strof sju i "Slottet och kojan".³⁷¹

Även i "Slottet och kojan" går det således att identifiera två betydelsenivåer, en mimetisk nivå och en retorisk nivå. På den mimetiska nivån finner vi det mimetiska jaget, det vill säga den fattige mannen som jämför sig med den rike. Den retoriska nivån kommer vi åt med hjälp av en kontextualisering, men även genom att identifiera de ironimarkörer som finns i texten.

Jag vill också hävda att diktens mimetiska jag kan tolkas som en överdrivet subjektiv och, i förlängningen därför, begränsad talare. För det första kan det konstateras att dikten, som helt och hållet är lagd i det mimetiska jagets mun, är mycket subjektivt hållen. Här kan strof tre inledningsvis granskas närmare: "jag sofver alltid roligt, / Men det gör inte han". Reflektionen är helt subjektiv, hur kan det mimetiska jaget veta att den rike inte sover lugnt? På samma sätt tolkar det mimetiska jaget den rikes suck då han i strof 10 passerar

³⁶⁹ Se Mikics, uppslagsord: "pastoral".

³⁷⁰ Se analysen av "Rosalie", s. 84.

³⁷¹ Se Lewan (1985), s. 25.

det mimetiska jagets koja helt subjektivt. Objektivt går det inte att ta ställning till den rikes suck, utan läsaren måste förlita sig på det mimetiska jagets subjektiva utsaga.

Det finns två möjliga förklaringar till det mimetiska jagets subjektivism. Enligt den första förklaringsmodellen samspelar det mimetiska och det retoriska jaget. Enligt denna modell kan de ovan anförda ironimarkörerna tillskrivas det mimetiska jaget: han ställer sig själv ironisk till den roll han spelar, rollen av den fattige, men lycklige, undersåten. Enligt den andra förklaringsmodellen, som jag själv vill föreslå, samspelar det mimetiska och det retoriska jaget inte, utan ironin hör hemma hos det retoriska jaget.

Även enligt denna förklaringsmodell kan det mimetiska jaget tolkas som begränsat på grund av sin subjektivitet. Han invaggar sig själv i falsk lycka då han subjektivt tolkar herremannens suck som smärtsam (strof 10) och honom som ”tankfull” (strof 9). I detta fall är den subjektiva falskheten inte så mycket riktad mot läsaren/åhöraren som mot det mimetiska jaget självt. Han lurar sig själv då han (miss)tolkar det han ser.³⁷²

Hos Lenngren fyller rolldikten ofta funktionen av ett litet drama.³⁷³ Hon spelar upp en situation för sin läsare och låter sedan läsaren själv ta ställning till den fråga eller den karaktär hon ställs inför. På det här sättet inbjuds läsaren att ta en aktiv roll i skapandet av diktens budskap, författaren själv har tagit ett steg tillbaka. I rolldikten, liksom i de dramer som spelas på teatern, inbjuds läsaren också att i första hand ta ställning till den karaktär eller de karaktärer hon ställs inför, och först i andra hand att ta ställning till diktens eller dramats budskap som helhet.

Om ”Slottet och kajan” således läses som ett exempel på en rolldikt och i förlängningen som en text med rötterna i sermokinationen, står det mimetiska jaget i fokus. Då det mimetiska jaget och vad han egentligen säger fokuseras, framstår subjektiviteten och detaljer i texten som ironiska, och vi måste förstå dikten som helhet ironiskt och det mimetiska jaget som en mycket subjektiv och därmed begränsad talare. Ligger fokus istället på diktens budskap som helhet i vilket det mimetiska jaget ingår, är det svårare att få syn på de detaljer som sticker ut och som ändrar tolkningen av dikten från en klassisk idyll till en dikt som tvärtom ifrågasätter både idyllen och dygdeläran där tanken om den fattige men lycklige finns inbyggd.

³⁷² En narratologisk motsvarighet skulle vara det James Phelan kallar ”misreporting” eller ”underregarding”. Se James Phelan, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (Ithaca & London, 2005) s. 51f.

³⁷³ Rolldiktens koppling till dramat reflekteras i genrens engelska och franska namn: ”dramatic monologue” och ”monologue dramatique”. Alternativa benämningar på ”dramatic monologue” har också funnits: ”dramatic studies”, ”dramatic idylls” och ”dramatic lyrics”. Byron pekar också på att den dramatiska monologen i modern tid har mycket gemensamt med teatermonologer. Se Byron, s. 2, 130f.

(O)pålitlighet i naiv förpackning: Franzéns ”De små”

I dikten ”De små” (1795) av Frans Michael Franzén ser vi prov på ytterligare ett slags opålitlighet hos det mimetiska jag som talar.³⁷⁴ I dikten ställs vi inför ett mimetiskt jag som pendlar mellan naivitet och barnlighet på ett sätt som gör att hennes trovärdighet som talare kan ifrågasättas. För att få bilden av diktens mimetiska jag att gå ihop, måste vi antingen läsa henne som så naiv att hon inte förstår det hon själv upplevt, eller som tvärtom mycket medveten om de känslor hon upplever, men aktivt döljande dessa bakom sin barnlighet. I det förra fallet överskuggar hennes subjektiva förhållningssätt till världen hennes omdöme, i det senare fallet försöker hon medvetet bedra sin åhörare eller läsare. I bägge fallen måste läsaren ifrågasätta hennes trovärdighet som talare.

”De små” är representativ för det erotiska drag som visar sig i svenska barnidyller under 1790-talet. Ett stort antal tyska visor, inklusive erotiska rolldikter, importerades till Sverige vid den här tiden, och det ligger nära till hands att anta att dessa inspirerat till försök i liknande stil hos de svenska poeterna.³⁷⁵ I Franzéns författarskap kan man överlag se ett idylliserande av barndomen, och det har hävdats att han själv behöll ett barns sinne livet ut.³⁷⁶

Dikten går ut på att en ung flicka, Jeannette, i monologform berättar för sin pappa om vad läsaren förstår är hennes första förälskelse. Berättelsen inleds med att flickan berättar hur hon åkte iväg till ottesången iklädd sitt nya, vita flor som hon uppenbarligen är mycket stolt över.

Vet, söta pappa, då jag for
I jons så snällt till ottesången,
Och lyste med mitt hvita flor,
Som en prinsessa, första gången –
Det floret, som den bocken bar
Åt mig till jul, och ville stänga,
Och jag skrek till, och tänk! det var
Bror Wills med horn så långa, långa!

³⁷⁴ ”De små” ingår i första bandet av Franzéns *Samlade dikter*, under en avdelning som heter ”Bilder af Naturen och Menniskolifvet”. Frans Michael Franzén, *Samlade dikter*, första bandet (Örebro, 1867), s. 89-92. Publicerades först i *Stockholms Posten* n:o 95 med mottot ”Ju simplare, ju enklare”. Frans Michael Franzén, *Samlade dikter*, sjunde bandet (Örebro, 1869), s. 357. Efter Projekt Runebergs digitala faksimilutgåva.

³⁷⁵ Hasselberg, s. 45ff. och Gösta Lundström, *Frans Michael Franzén. Liv och diktning under Kumlatiden* (Göteborg, 1947), s. 200f.

³⁷⁶ Se t.ex. Lundström, s. 195f.

Under slädfärden till kyrkan griper vinden tag i floret och det flyger iväg. Floret hade varit förlorat om inte en ung gosse dykt upp och kvickt fångat upp det och sprungit tillbaka till flickan. Samma gosse möter flickan på nytt i kyrkan och hon blir då så förlägen att hon tappar dosan med sockergryn i golvet och undrar var hon har sin handske som det visar sig hon redan har på sig. Väl hemkommen från kyrkan har flickan också noterat hur samma gosse åtta gånger vandrat av och an på gatan nedanför deras hus. I slutet på dikten gör sig flickan mer än gärna färdig för att åka till aftonsången: "Vet, pappa, att jag aldrig för / I någon aftonsång så gerna".

I kommentarerna till dikten "De små" har man framförallt tagit fasta på det naiva draget. Gösta Lundström jämför Voss' dikt "Die Spinnerin" med "De små", och hävdar att Franzén i denna jämförelse har betonat det barnsliga. "De små" kallar Lundström en av Franzéns "centrala och mest genuina barndikter".³⁷⁷ Även Sverker Ek kallar dikten för en "barnmonolog".³⁷⁸

Håkan Möller konstaterar i fråga om Johan Olof Wallins erotiska dikter i förromantisk sentimental stil, "fyllda av blomsterkvastar, näpna tättingar, sminkburkar och flor", att dessa sällan kräver några djupare kommentarer. "Men i somliga av texterna finns det detaljer som på ett intressant sätt är avslöjande, nämligen just genom att vara försök till att dölja." Möller analyserar därefter dikten "Nytt Fornqväde" av Wallin, och menar att dikten kan tolkas mer ekivokt än vad den först ger sken av.³⁷⁹ På samma sätt vill jag hävda att dikten "De små" är mer erotisk än vad tidigare anförts, och att det intressanta ligger i det diktens mimetiska jag, flickan Jeanette, försöker dölja för mottagaren.

Floret Jeanette bär, och som är upphovet till hela händelseförloppet, kan nämnas bland det dubbeltydiga i dikten. Floret var ett poetiskt motiv som höll i sig. Florhalsduken bars över axlar och barm och gav dubbla signaler, den var samtidigt döljande och avslöjande, och kan tolkas som både kyskhetsmarkör och som flirtredskap. Möller konstaterar att slöjan ofta får fungera som "*pars pro toto*", det vill säga att delen representerar helheten, i detta fall alltså en klädesdetalj som representerar klädseln i sin helhet. Lyckades en man således ta av en kvinna floret hade han underförstått klätt av henne naken.³⁸⁰ Det vita flor Jeannette så stolt paraderar ska således förstås metaforiskt. Det kan tolkas som en symbol för en brudslöja och att Jeanette är mån om att visa sig i det antyder att hon är redo för

³⁷⁷ Ibid., s. 202, 205.

³⁷⁸ Sverker Ek, *Franzéns Åbodiktning. Ett bidrag till Finlands svenska litteraturhistoria* (Stockholm, 1916), s. 136.

³⁷⁹ Håkan Möller, *Den wallinska dikten* (Uppsala, 2000), s. 38f.

³⁸⁰ Möller (2000), s. 41f.

äktenskapsmarknaden. Att Jeanette tappar floret, och att det gått hål på floret efter mötet med pojken, antyder att Jeannettes oskuld fått sig en törn.

Julbocken som gett henne floret bär också på en symbolik. Bocken är traditionellt en symbol för kraft och fruktsamhet, och enligt svensk tradition skulle julbocken stånga olydiga barn. Bocken hade dessutom ett särskilt gott öga till unga flickor.³⁸¹ Eftersom bocken vill stånga Jeannette med ”horn så långa, långa”, är frågan om inte hennes olydnad i detta fall består av en uppvaknande sexualitet. Strofen med julbocken (strof ett) synliggör även den barnliga sida hos Jeanette som rimmar illa med förälskelsen i pojken. Samma flicka som känner dragning till en ung man har således också blivit rädd för sin egen bror utklädd till julbock, och låtsats vara prinsessa.

Det barnliga och det erotiska löper parallellt genom hela dikten. Ifråga om det barnliga kan det inledningsvis konstateras att Jeanette berättar om sin första förälskelse för pappan, vilket kan tolkas som att hon inte förstår vad det är hon beskriver – ifall inte förhållandet till pappan är ovanligt förtroligt. Vidare påminner Jeannette i strof tre sin pappa om att han kallat henne ”en liten näbba”, i strof fyra liknar hon pojken som springer och fångar hennes slöja vid ”Wilhelms snurra”, och i strof sju liknar hon honom slutligen vid en Guds ängel sådan hennes amma har beskrivit dem för henne.

Samtidigt finns det i texten detaljer som gör att Jeannette inte alls framstår som ett så oskyldigt barn, utan tvärtom som äldre och mer beräkande. Förutom det ovan kommenterade floret, kan stroferna sex och sju lyftas fram som tydliga exempel på hur motivet pendlar mellan det barnliga och oskuldsfulla, och det erotiska. Jeanettes beskrivning vacklar mellan å ena sidan en fixering vid pojkens fysiska utseende, å andra sidan en återkoppling till det barnliga i form av referenser till hemmet, föräldrarna och amman.

Och se'n i kyrkan, bäst jag satt
Och såg ett hål på nya floret,
Och sad' åt mamma: tänk! hvad spratt! –
Så står han midt för oss i choret.
Och hade pappa sett hans hår!
Så långt det hängde, som en kappa;
Och brunt som kaffe, när jag slår
Helt litet grädda i för pappa.

Och hvit och röd, som mjölk och bär,
Han stod der, splitterbar i barmen;
Och rocken var som himmeln der,
Och hatten låg så nätt på armen.
Tänk! att jag än i all min dar

³⁸¹ Janin Sages, *Julbocken i svensk folktradition* (Lund, 1973), s. 42ff.

Sett ingen så'n! — jo tyst! — min amma
Beskref Guds englar; och det var
I drömmen en — ja, just densamma.

I strof åtta brinner Jeannette ”röd i synen” efter mötet med pojken, och påpekar först att han har ”stora, sköna ögon”, och sedan att dessa ögon utstrålar en värme och en ömhet som får Jeannette att vilja ”ta'n i fam'en”. Då Jeannette kommit hem från kyrkan och ligger i fönstret och tittar, ser hon hur gossen åtta gånger går av och an på gatan och varje gång hälsar upp mot fönstret där Jeannette sitter. Då det ringer till aftonsång, studsar Jeannette upp och frågar genast efter sitt flor. Det naiva och det erotiska sammanblandas således genomgående i dikten.

De religiösa referenserna genomsyrar dikten. Den religiösa inramningen består av att flickan och pojken träffas i samband med en kyrkofärd och man får anta att det är i kyrkan de kommer att se varandra följande gång i samband med aftonsången. Pojken beskrivs som en ängel, när han plötsligt står framför Jeannette och hennes mamma i kyrkogången med långt utslaget hår, bar om barmen och med de vackra ögonen strålande. Alldeles i början av dikten framgår det också att Jeanettes mormor har kommenterat Jeannettes utseende i den nya slöjan och sagt att hon är vacker som Maria Magdalena då hon gråter nedanför Jesu kors:

Och mormor sad': Gud signe dig!
Du är så vacker med den slöjan,
Som Magdalena, der hon står
Inunder Christi kors och gråter
(Strof två, rad 3-6)

Referensen till Maria Magdalena är tidstypisk. Maria Magdalena, eller Maria från Magdala, används likväl som Maria, Jesu moder, flitigt kring sekelskiftet 1800 som exempel på idealkvinnan. Även Eva förekommer, men då som avskräckande exempel.³⁸² I Maria Magdalena förenas mycket av dåtidens kvinnoideal. Tårarna hon utgjuter visar hennes känslosamma natur. Hon tröstar den som lider och förblir trofast i nöd och lust. Hon gör varken väsen av sig, eller av sina uppoffringar. Med sin referens till Maria Magdalena, antyder mormodern att Jeannette ska stå vid sin framtida makes sida i vått och i torrt, även om äktenskapet inte nödvändigtvis alltid är en dans på rosor.³⁸³

³⁸² Till exempel Franzéns Maria bebådelsedagspredikan ”Eva och Maria: En dubbel spegel för kvinnan” utkommen 1826 i Stockholm. Se Eva Åsbrink, *Studier i den svenska kyrkans syn på kvinnans ställning i samhället åren 1809-1866* (Stockholm, 1962), s. 42f.

³⁸³ Se Åsbrink, s. 26, 42ff. Se även Håkan Möller, *Den wallinska psalmen* (Stockholm, 1997), s. 197 om Wallins användning av Maria Magdalena-motivet.

Den religiösa inramningen skänker även den unga kärleken en oskuldsfullhet. Synen på kärleken hade alltmer börjat förändras från att ha varit framförallt förnuftsbaserad, till att nu även ställa krav på äkta känslor. Helt var man ändå inte färdig att släppa förnuftspartiet och den ideala romantiska kärleken kom således att röra sig mellan två poler: å ena sidan kravet på verkliga känslor mellan två individer, å andra sidan fortsättningsvis ett krav på försörjning, det vill säga en kärlek som samtidigt skulle gå att acceptera ur praktisk synvinkel och som föll inom ramarna för det både familjen och samhället kunde godkänna.³⁸⁴ Ett ställe där det var möjligt för två unga personer att träffas var just i kyrkan. Den religiösa inramningen antyder också att den unga och naiva kärleken är ren och naturlig.

Barnet som motiv, liksom temat med den unga förälskelsen, kan även kopplas till det rena, naturliga, och oskuldsfulla. Franzén beskrev människans förhållande till Gud som barnets förhållande till sin far och återkom även ofta till Matteusevangeliets episoder (Matt 18: 1-5 och Matt 19: 13-15) där Jesus betonar barnets plats i himmelriket.³⁸⁵ Förutom denna religiösa bakgrund spårar Lundström också övriga anledningar till ett ökat intresse för barnet som litterärt motiv i slutet på 1700-talet. 1700-talspietismen (där även Franzén har sina rötter) med sitt sökande efter det egna jaget och betonandet av barndomens intryck, menar Lundström ökade intresset för barnet även inom diktningen.³⁸⁶ Även Rousseaus *Émile* hade en avgörande betydelse för en naturligare syn på barnet, och på att barnet blev populärt som litterärt motiv. ”Med sina allmänna tendenser mot det idylliska och enkelt primitiva hade förromantikerna ett utpräglat intresse för barnet”, skriver Lundström.³⁸⁷ Barnet stod för det rena och naturliga, och därför var också barnets kärlek ren och oskuldsfull.

Frågan är dock om Jeanette är fullt så oskuldsfull. Hon riktar sin monolog till pappan för att berätta om den fantastiske pojke hon träffat. I sin beskrivning av honom hänvisar hon till händelser som anknyter till hemmet, julfirandet, syskonen, varav speciellt brodern, amman och pappans kaffedrickande.³⁸⁸ Man kan tänka sig två förklaringar till Jeanettes

³⁸⁴ Eva Lis Bjurman citerar och kommenterar Ulrike Prokops studie *Die Illusion vom Grossen Paar*. Se Eva Lis Bjurman, *Catrines intressanta blekhet. Unga kvinnors möten med de nya kärlekskraven 1750-1830* (Stockholm/Stehag, 1998), s. 17.

³⁸⁵ Se Bo von Schmalensée, *Frans Michael Franzén och Johan Olof Wallin såsom förkunnare. En homiletisk undersökning*, Diss. Uppsala (Norrköping, 1932), s. 15, 52f. och Lundström, s. 102.

³⁸⁶ Se Sven L. Andersson, *En romantikens kyrkoman. Frans Michael Franzén och den andliga förnyelsen i Sverige under förra delen av 1800-talet* (Uppsala, 1977), s. 190f. och Lundström, s. 57.

³⁸⁷ Lundström, s. 197.

³⁸⁸ Intressant är att pappans (och hemmets) viktiga roll i dikten antyder att en ung flicka som Jeannette, går från att vara barn och ”pappas flicka” till att – visserligen än så länge bara till sinnelaget – tillhöra en annan man och så småningom inträda i en annan mans hem som hustru. Jeannette är på väg från ett liv som domineras av pappan till ett liv som domineras av maken. Detta stämmer väl överens med den vid denna tid förhärskande synen på kvinnans uppgift och

utformning av sin redogörelse. Enligt det första alternativet är Jeannettes kunskap om den egna belägenheten begränsad. Jeannette förstår inte att det är en förtjusning eller förälskelse hon känner. Hon förstår inte heller att detta innebär att hon tagit de första stegen från barndom till vuxenliv, och hon förstår inte att hennes kära pappa som hittills varit ”mannen i hennes liv” kommer att bytas ut mot en annan så småningom. Det förstår däremot läsaren som ledsagad av det retoriska jagets anvisningar och val således sitter på mer kunskap än det mimetiska jaget självt. Jeannette kan beskrivas som en opålitlig talare på grund av sitt begränsade perspektiv, alltså hennes begränsade kunskap om sakernas verkliga förhållande.³⁸⁹

Enligt det andra alternativet är Jeannette tvärtom mycket medveten om vad det är som håller på att hända, och vill genom sin berättelse framstå som mer oskyldig och naiv inför pappan än vad hon egentligen är. I så fall är referenserna till pappan, hemmet och barndomen ett sätt att invagga pappan i falsk säkerhet: ett sätt att övertyga honom om att hon fortfarande är hans lilla flicka, då hon i själva verket redan, åtminstone mentalt, är på väg ifrån honom till en annan man. Om man uppfattar att det är detta Jeannette gör i ”De små”, kan man tänka sig att hon för sin pappa bakom ljuset av hänsyn till hans känslor: att hon låtsas vara hans lilla flicka längre än vad som är sant.³⁹⁰

plikt att vara dotter, maka, moder och husmoder – inget annat. Se Åsbrink, s. 19. Likaså rimmar detta väl med Franzéns betonande av hemmets lycka där kvinnan intar en nyckelposition. Se von Schmalensée, s. 120f. En annan ingång till diktens centrering kring hemmet får man om man utgår från de tankar Dorothy Mermin presenterar i artiklen ”The Fruitful Feud of Hers and His’: Sameness, Difference, and Gender in Victorian Poetry” i *Victorian Poetry*, 33 (1995), 1: s. 149-165. I artikeln diskuterar Mermin vad de typiska viktorienska könsrollerna – med mannen som subjekt och kvinnan som objekt – betydde för de viktorienska författarna och konstaterar att könsrollerna var problematiska för både män och kvinnor. Även för männen, menar Mermin, kunde det vara svårt att tvingas in i rollen som subjekt med allt vad det innebar. Som exempel jämför hon de två viktorienska poeterna Barrett Browning och Matthew Arnold och visar att där Barrett Browning varit avundsjuk på sin bror som fick möjligheten att studera på annan ort och för vilken hela världen (föreställde sig Browning) stod öppen och som dagdrömde om att klä ut sig till pojke och leda stora arméer, verkar Matthew Arnold, som skickades iväg till internatskola, ha längtat tillbaka till hemmet och känt ångest över att han som man, så att säga, förväntades leda stora arméer. Mermin menar att man kan se hur Arnold i sin poesi idylliserar hemmet och barndomen och att detta hänger ihop med den könsroll han uppfattade att han tvingades in i. Ibid., s. 161. I jämförelse kan man konstatera att även Franzéns litterära produktion i hög grad kretsar kring idylliserandet av hemmet och barndomen.

³⁸⁹ Phelan inkluderar denna typ av opålitlighet i sin diskussion om sex olika slag av opålitligt berättande. Jeannettes opålitlighet kan enligt denna modell tolkas som ”underreading”. Detta förekommer när berättarens kunskap, uppmärksamhet, eller förfining (”sophistication”) är otillräcklig för att tolka en händelse korrekt. Se Phelan, s. 49ff.

³⁹⁰ I Phelans indelning är denna slags opålitlighet att betrakta som ”misreporting”. ”Misreporting” rör både karaktärer, fakta och händelser, förekommer ofta i kombination med någon annan slags opålitlighet, och hänger ihop med berättarens brist på kunskap eller feltolkningar. Ibid., s. 51.

Titeln "De små" är intressant och antyder att det finns en ålderskillnad mellan det mimetiska och det retoriska jaget. Den unga förälskelsen mellan Jeannette och den unga pojken betraktas av någon som själv är äldre. Titeln är det ställe där diktens retoriska jag explicit presenterar sin egen positionering – resten av dikten är sedan helt och hållet förlagd i Jeannettes, det mimetiska jagets, mun i monologform. Med titeln i bakhuvudet kan diktens pendlande mellan att (indirekt) beskriva flickan som ett litet barn, och att ge henne attribut och beteendemönster som snarare kan knytas till en ung kvinna än till ett barn, även ges en annan förklaring. Syftet tycks vara att beskriva övergången från barndom till ungdom, från oskuld till en vaknande sexualitet, men de två bilderna man får blir svåra att kombinera och detta bidrar till att dikten blir problematisk som personporträtt och Jeannettes trovärdighet som talare kan ifrågasättas.

Ålderskillnaden som titeln antyder kan man även se spår av på den mimetiska nivån. På denna punkt intar mormodern en nyckelposition. Mormodern är den enda som ges ett direkt citat och förutom Jeannette får uttala sig i dikten. De övriga personernas repliker (som att pappan kallat Jeannette en "näbba") refereras endast i tredje person av Jeannette. Mormoderns replik kommer genast i början på dikten, i strof två, vilket gör att man kan uppfatta att den utgör en del av den bas dikten sedan utspelar sig mot. I förhållande till diktens titel är det anmärkningsvärt att mormodern tillhör den äldre generationen, hon skulle alltså själv kunna referera till Jeannette och pojken hon fattar tycke för som "de små". Den religiösa referensen i mormoderns replik, och det faktum att parallellen mellan Jeannette och Maria Magdalena dras av en annan kvinna, kan tillmätas betydelse.

Mormoderns liknelse mellan den gråtande Maria Magdalena nedanför Jesu kors och den unga flickan i sin nya slöja redo för äktenskapsmarknaden kan med moderna ögon förefalla märklig. Här måste man dock i tidens anda, och i enlighet med Franzéns predikningar, tänka sig det jordiska lidandet och de jordiska uppoffringarna som en port in till en långt bättre tillvaro i himmelriket. En barnslig oskuldskraft, gudstro och förnöjsamhet garanterade inträde i paradiset.³⁹¹

Mormodern på den mimetiska betydelsenivån verkar samspela med det retoriska jaget. Läser man Jeannette som icke trovärdig som talare utifrån sin naivitet, kan man uppfatta att mormodern står för samma normer och värderingar som det retoriska jaget. I så fall accentueras i detta fall rolldiktens normgivande funktion. Det retoriska jaget, i samspel med mormodern, visar Jeannette (och läsaren) det upplägg inför ett framtida äktenskap som är att föredra.

³⁹¹ Se bl.a. Åsbrink, s. 26, 42ff. och Lundström, s. 212f.

Eftersom det är Jeannette som med undantag för mormoderns ena replik håller monolog dikten igenom, blir den normgivande funktionen dock indirekt. Istället för att skriva läsaren på näsan, undervisar diktens retoriska jag försynt sin läsare i vad som indirekt framställs som vägen att gå. Intressant ifråga om ”De små” är också att den visar hur kunskapen och moralen går i arv från generation till generation, och att förmedlingen sker från kvinna till kvinna. Kvinnan upprätthåller själv sin invanda och förväntade roll.

Det för rolldikten typiska spänningsförhållandet mellan mimetiskt och retoriskt jag gör sig hur som helst gällande även i ”De små”. Man kan känna av det retoriska jagets närvaro genom de kontexter, normer och värderingar jag diskuterat ovan, samt i titeln på dikten som ger en fingervisning om vad temat för dikten är. Det retoriska jaget står också bakom den diskrepans som finns mellan det mimetiska jagets berättelse och det som implicit kan utläsas av dikten. Det mimetiska jagets berättelse kan läsas som ett exempel på bristande trovärdighet hos en talare, med de två ovan presenterade tolkningsmöjligheterna. Fokuserar man på mormodern som stående för samma normer och värderingar som det retoriska jaget blir den förra tolkningen, enligt vilken Jeannette i sin naivitet förlorar i trovärdighet som talare, den mer sannolika.

Det mimetiska jaget som subjekt och objekt: Almqvists ”Den lyssnande Maria”

Carl Jonas Love Almqvists verk *Songes* består av 50 tonsatta dikter och betraktas idag som ett av den tidigare svenska litteraturens största lyriska verk.³⁹² Verket rymmer ett antal idag välkända och älskade dikter, förutom ”Den lyssnande Maria” kan ”Antonii sång”, ”Häxan i Konung Carls tid” och ”Du går icke ensam” nämnas. Under Almqvists egen tid var verket däremot långt ifrån lika uppskattat.

Från början var verket tänkt som ett musikaliskt teaterstycke.³⁹³ Enligt beskrivningarna i *Törnrosens bok*, där *Songes* ingår, skulle de enskilda drömmarna (fr. *songe* – drömbild) utspela sig bakom ett tunt draperi som var tänkt att hänga mellan publiken och scenen.

³⁹² *Songes* föddes antagligen redan före hösten 1825, spreds i avtryck på 1830-talet och publicerades i *Törnrosens bok* 1849. För en utförlig genomgång av olika *Songes*-versioner och datering av olika stycken, se Arne Bergstrand, *Songes. Litteraturhistoriska studier i C.J.L Almqvists diktsamling* (Uppsala, 1953), s. 9-36.

³⁹³ Lennart Breitholtz menar att Almqvist var så förtrogen med operans värld, varav inte minst den gustavianska, att han med ordet ”songe” har associerat till teaterns och särskilt operans allegoriska drömtablåer. Ordet förekommer i samband med fransk dramatikhistoria. Se Lennart Breitholtz, ”*Songes*-studier” i *Perspektiv på Almqvist*, red. Ulla-Britt Lagerroth och Bertil Romberg (Stockholm, 1973), s. 161f.

”Drömspelet” är inspirerat av *tableaux vivants* och saknar egentliga scenanvisningar. Däremot finns för vissa av drömmarna kortfattade beskrivningar av situationen där dikten är tänkt att utspela sig. Ifråga om ”Den lyssnande Maria” klargörs det att vi i dikten möter den fromma, lantliga flickan Maria som ännu inte är förlovad med Josef. ”[U]nder vandringen i en dunkel lund” känner hon sitt inre ”gripas av musikens andar”, skriver Almqvist som en förklaring till verket.³⁹⁴

Den lyssnande Maria

»Herre Gud, vad det är vackert,
att höra toner av en salig ängels mun:
Herre Gud, vad det är ljuvligt,
att dö i toner och i sång.
Stilla rinn, o min själ, i floden,
i dunkla, himmelska purpurfloden:
Stilla sjunk, o min sälla ande,
i Gudafamnen, den friska, goda.
Herre Gud, vad det är vackert,
att höra toner av en salig ängels mun:
Herre Gud, vad det är ljuvligt,
att dö i toner och i sång.»³⁹⁵

Inom Almqvist-receptionen anser man allmänt att ”Den lyssnande Maria” handlar om Maria *immaculata conceptio* – den obefläckade avlelsen. *Immaculata conceptio* syftar egentligen på att Maria ansågs vara fri från arvsynden, men har ofta feltolkats till att syfta på att Jesus skulle ha tillkommit genom jungfrufödelse. Arne Bergstrand anser att Almqvists tanke om *immaculata conceptio* som sammanhängande med den Helige Andes faderskap är det centrala för tolkningen av dikten.³⁹⁶ Karin Westman Berg kallar Almqvists förhållande till Maria i ”Den lyssnande Maria” för ”katolicerande svärmeri” och hävdar att dogmen om jungfrufödelsen var viktig för Almqvist i början på hans författarskap.³⁹⁷ Anders Persson visar dock att Almqvists förhållande till jungfru Maria är mer komplext än så, och att mycket talar för att den traditionella synen på en utvecklingslinje hos Almqvist, från att i ”Den lyssnande Maria” behandla henne som en katolsk madonna, till att i *Marjam* teckna ett betydligt mer realistiskt porträtt, inte stämmer. ”Utifrån Almqvists texter framstår det som lika rättvisande att hävda, att den unge Almqvist inte

³⁹⁴ C.J.L. Almqvist, *Samlade skrifter. Törnrosens bok*, band 2 (Stockholm, 1922), s. 16.

³⁹⁵ *Ibid.*, s. 18.

³⁹⁶ Bergstrand, s. 134 och fotnot 19, s. 428.

³⁹⁷ Karin Westman Berg, *C. J. L. Almqvists kvinnouppfattning* (Göteborg, 1962), s. 152, 155, 179 och 217.

var påtagligt anfrätt av katolska sympatier och att den äldre Almqvist inte framstår som ensidigt negativ till den katolska fromhetstraditionen”, skriver Persson.³⁹⁸

Almqvist kritiserar själv bland annat Per Daniel Amadeus Atterboms tendens att bortse från bibliska gestalters historiska dimension. I Almqvists egna ungdomsskrifter är Maria visserligen reducerad från historisk person till abstrakt tanke, men detta vänder han sig ifrån senare. Om han först kritiserar katolikernas ”slentrianmässiga Mariadyrkan”, kan senare tydliga tecken på en positiv omvärdering av katolikernas relation till jungfru Maria anas. Persson som analyserat Andreas’ digressioner i *Hinden* kommer fram till att idealet är Mariafromheten som en verklig mänsklig relation till Maria som person.³⁹⁹ I jämförelse med katolikens personliga förhållande till Maria, framstår protestantens enbart intellektuella uppfattning om henne som torftig. För protestanten är hon enbart en abstrakt tanke. Andreas’ eget ideal för de bibliska gestalterna, i första hand Jesus och Maria är att de inte enbart är historiska personer, men inte heller enbart abstrakta idéer. Istället ska de vara något mitt emellan ”med fullkomlig personlighet, men utgörande idéer tillika”.⁴⁰⁰ Jag menar att vi även i ”Den lyssnande Maria” kan se prov på denna komplexa, men samtidigt mänskliga Mariagestalt.

I Lukasevangeliet berättas det om hur en ängel uppsöker den unga flickan Maria i staden Nasaret och talar om för henne att hon ska föda Guds son.⁴⁰¹ Det som skiljer Almqvists tolkning från evangeliets originalberättelse, är att budskapet förmedlas genom musik och att Maria inte bara lyssnar till ängeln, utan även (framförallt) lyssnar inåt och noterar det som händer i hennes egen kropp när hon tar emot ängelns budskap.⁴⁰² Musikens betydelse, som jag strax återkommer till, uppfattar jag har förbisetts i tidigare analyser av ”Den lyssnande Maria”.

Även Lukas-evangeliets (Luk 10:38-42) berättelse om systrarna Maria och Marta, som inte tidigare har nämnts i samband med analyser av ”Den lyssnande Maria”, är viktig att notera. Evangeliet förtäljer hur Jesus på sin vandring kommer fram till en by där han blir

³⁹⁸ Anders Persson, *Försonarn vid sitt bröst, en stjärnkrönt Qvinna*. Jungfru- och moderstatiken hos C.J.L Almqvist och P.D.A. Atterbom, diss. Umeå 1998 (Skellefteå, 1998), s. 138f.

³⁹⁹ Roland Lysell skriver om hur Maria-motivet förekommer även i Almqvists *Gabrièle Mimanso* i form av mariamedaljonger. Se Roland Lysell, ”Konst, konstnärer och perspektiv i C.J.L. Almqvists *Gabrièle Mimanso*” i *Carl Jonas Love Almqvist – diktaren, debattören, drömmaren*, red. Lars Burman (Hedemora, 2001), s. 187.

⁴⁰⁰ Persson, s. 139.

⁴⁰¹ *Bibeln* (Örebro, 1999), Luk 1:26-38.

⁴⁰² Lukasevangeliet intar en särställning hos Almqvist och ett viktigt skäl till detta är det kvinnliga perspektiv som evangeliet anlägger. Jämför man Matteusevangeliets patriarkala perspektiv med Josef i centrum med Lukasevangeliets bild av Maria som en självständigt agerande lärjunge, inser man vilka olika perspektiv evangelierna anlägger. Persson, s. 159.

hembjuden till två systrar, Marta och Maria. Medan Marta anstränger sig för att ordna med allt som behövs för besöket, sätter sig Maria vid Jesus fötter för att lyssna till hans ord. Marta frågar Jesus om han inte bryr sig om att Maria låter henne själv få ordna med allt medan hon bara sitter och lyssnar. Jesus svarar att Marta oroar sig för onödiga saker och att Maria har valt det som är viktigast, att lyssna.

Den strof som följer efter titeln är i sin helhet placerad inom citationstecken. Citationstecknen stärker intrycket av att det är Maria som talar och talar i själva verket emot en tolkning där dikten skulle läsas som en inre monolog. Man kan också tänka sig att citationstecknen knyter dikten till dramatiken och att dikten ska uppfattas som en replik yttrad av en karaktär på scen. Detta stämmer väl överens med scenanvisningarna som finns i *Törnrosens bok* – Maria är på sätt och vis en karaktär i ett drama – men särskiljer ändå dikten från de flesta andra dikterna i *Songes* som visserligen var tänkta att presenteras som *tableaux vivants*, men som inte är författade som repliker.

Som karaktär är Maria oskuldsfull, oerfaren och kanske framförallt mänsklig. Jämför man ”Den lyssnande Maria” med *Songe* nr XVI, ”Marias häpnad”, kan man ytterligare förstärka bilden av karaktären Maria.

XVI Marias Häpnad

Lammen så vita på ängen beta;
men barnet Jesus utmed dem går.
Häpen Maria stannar och ropar:
”Jag ser en strålring omkring barnets hår!”

”Marias häpnad” är inte en rolldikt, men den kan hjälpa en att komma karaktären Maria närmare in på livet. Marias utrop: ”Jag ser en strålring omkring barnets hår!” avslöjar mycket om henne som person. Bergstrand läser ”Marias häpnad” som ”ett förhållande av kvinnan som mor”, och uppfattar att den beskriver ”en känsla, besläktad med en vanlig moders upplevelse”.⁴⁰³ Westman Berg anknyter till detta och menar att ”Marias häpnad” ”ger uttryck för en moderskärlek som gränsar till religiös vördnad för barnet”.⁴⁰⁴ Persson läser songen som ”en gestaltning av spänningsfältet mellan naturlig och eskatologisk familj”, och menar att Maria här tvingas ompröva sin relation till barnet i termer av lärjungeskap.⁴⁰⁵ Själv tolkar jag Marias utrop som att Maria själv ännu inte har förstått eller kunnat greppa vem barnet Jesus faktiskt är. Utropet är lika förvånat, naivt och mänskligt som hela dikten ”Den lyssnande Maria”.

⁴⁰³ Bergstrand, s. 144.

⁴⁰⁴ Westman Berg, s. 196.

⁴⁰⁵ Persson, s. 163.

Den Maria som möter läsaren i ”Den lyssnande Maria” är överväldigad av det som sker. Två gånger är hon tvungen att upprepa ”Herre Gud, vad det är vackert”, tagen av den känsla som griper henne. Anmärkningsvärt är också att hon upplever att hennes själ rinner i purpurfloden, detta är alltså en andlig likväl som fysisk upplevelse. Hela Marias väsen upplever och uppgår i det som sker henne i just det ögonblicket, som hon själv inte verkar ha någon kontroll över.

Titeln ”Den lyssnande Maria” är viktig både som rolldiktsmarkör och som en fångare av det centrala i Almqvists tolkning av Maria bebådelse. Som rolldiktsmarkör talar titeln om för läsaren att dikten som följer handlar om Maria: att dikten alltså inte ska läsas som en subjektiv känslouttryck från författarens sida.⁴⁰⁶ Med att titeln också fångar det centrala i Almqvists tolkning, syftar jag på att den klargör att Maria *lyssnar*.

Maria lyssnar till ängelns sång, eller uppfattar ängelns ord som om de hade framförts sjungande, och reagerar simultant på musiken genom att ”dö i toner och i sång” och genom att hennes själ sjunker ”i dunkla, himmelska purpurfloden”. Att dö hade inom diktkonsten under Bellmans tid och med inverkan från Bellman fått en sexuell betydelse, dö gjorde man alltså i orgiastisk bemärkelse. ”Purpurfloden” hade också en klar symbolisk innebörd i den här tidens diktning, nämligen som en synonym till ”blod”.⁴⁰⁷ Dessa betydelser ger dikten en väldigt kroppslig och fysisk dimension, även om man nog, som Bergstrand konstaterar, snarast ska uppfatta att dikten beskriver den starkaste tänkbara hänryckning man kan tänka sig. Bergstrand talar om ”sinnlighetens seger över andevärlden” och menar att åhörarna här kan ana hur det jordiska i hängivelsens stund försvinner för Maria. Bergstrand tolkar ordet ”dö” som den starkast möjliga komparationsformen för uttryck som ’att bli hänryckt’ eller ’att domna bort’, men ser alltså ursprunget till denna död i det sinnliga.⁴⁰⁸ Hur som helst gör det Maria upplever ett väldigt starkt intryck på henne, ett intryck som känns i hela kroppen och som låter henne ana himmelriken hon inte tidigare visste fanns.

Speciellt med Almqvists tolkning av Maria bebådelse, är att ängeln kommunicerar med Maria genom toner. Som även Bergstrand påpekar, har Marias exaltation således en estetisk bakgrund. Bergstrand hänvisar till Okens naturfilosofi (bl.a. ”Durch den Ton gibt sich der Geist Gottes kund” och ”Der Ton ist die Stimme Gottes”), men också till

⁴⁰⁶ Titeln anses vara en viktig markör också för den dramatiska monologen. Se t.ex. Byron, s. 13.

⁴⁰⁷ Se Sixten Belfrage, *Stilistiska studier över sammansättningarna i sjuttonhundratalets svenska litteratur* (Lund, 1920), s. 127-147 om ord- och färgsymbolik som anknyter till pietistiska och herrnhutiska underströmmar.

⁴⁰⁸ Blodssymboliken hänger ihop med både pietismen och herrnhutismen – två religiösa rörelser där Jesu blod har en viktig betydelse. Bergstrand, s. 137.

”föreställningen om skönhetsvisionens – eller kanske man borde säga skönhetsauditionens – dödsberusande, tillintetgörande makt”.⁴⁰⁹

Dessa resonemang kan dock med fördel utvecklas och fördjupas. Romantikerna uppfattade konsten som en steg från jorden till himmelen, från människa till gud, och från det begränsade till det obegränsade. Musiken presenterades, bland annat av Franz Liszt, som ett sätt att lösa människans alienation. Samtidigt kom musiken också att uppfattas nästan som en egen estetisk religion där musikerna var prästerskapet.⁴¹⁰

Granskar man *Songes* som helhet, finner man ett par intressanta spår med anknytning till detta som ger kopplingen mellan människa och Gud ytterligare en dimension, och som även ger ”Den lyssnande Maria” en metapoetisk nivå. Rent allmänt kan man säga att Gud finns i döden i *Songes*. I ”Den lyssnande Maria” upprättar döden, som här snarast är en exaltation, en förbindelse mellan Maria och Gud. I *songe* nummer tre, ”Martyrerne”, är döden en fysisk död på bålet, ett avskedstagande från det jordiska livet, men också en längtan efter döden, för i döden finns himmelriket.⁴¹¹ I *songe* XVIII, ”Den drunknande simmerskan”, är Jesus det sista simmerskan ser för sitt inre innan hon sjunker i djupet. I *songe* XX, ”Ojanima”, erbjuds en förklaring:

Herrans Guds änglar gå ut ur sin himmel
Att möta den avlidnes ande i friska lunden.
Saligt de sjunga medan de vandra så.
Så låter tonen, om döden de sjunga:
”Döden är rosen ur jordblommans knopp.”

Döden verkar således för Almqvist innebära ett högre tillstånd, en fullbordan där knoppen slår ut i blom, och i denna fullbordan finns Gud. Dock finns det också antydningar hos Almqvist om att denna fullbordan, eller döden, inte kommer från Gud eller från en yttre skönhetsupplevelse, utan från skönheten inuti den enskilda människan. I *songe* II, ”Betraktelse”, (som följer genast efter I ”Den lyssnande Maria”) heter det: ”blunda! och du skall inom dig i själens oändliga, heliga hemvist få se en skönhet av underbar renhet och kraft”. *Songe* XV ”Hjärtats blomma” återknyter till blommetaforen: ”Blodet utur ditt hjärta färgar din ros åt dig: du och ditt hjärtas ros då likna i fågring mig [Herren]”. Detta utvecklas ytterligare i *songe* VII ”Antonii sång”:

⁴⁰⁹ Ibid., s. 138.

⁴¹⁰ Tim Blanning, *The Romantic revolution* (New York, 2012), s. 33ff.

⁴¹¹ I den berömda songen: nr XIV ”Häxan i konung Karls tid”, finns dock inget dylikt religiöst eller himmelskt perspektiv.

Ljuvligt en gång i hjärtats hem jag skådade, lyssnade:
Vita gestalter mig nalkades, svarade vinkande.
Häpnande såg jag de eviga Solskens land:
Toner sig smögo till mig från de sällas strand.
Sedan aldrig jag Fann i världen behag.
Sedan aldrig jag Fann i världen behag.

Nyckeln till himmelriket finns således i jagets hjärta. Genom att blicka in i sin egen själ kan jaget nå ”de eviga Solskens land”. Samtidigt är denna skönhetsupplevelse förknippad med en uppoffring – efter att jaget upplevt den yttersta skönheten, kan inget i det jordiska livet längre behaga. Även här inte bara skådar, utan även *lyssnar* jaget inåt sig själv. Jag vill åter påminna om Lukasevangeliets berättelse om Marta och Maria där lyssnandet framställs som det rätta att göra. I Almqvists tolkning handlar lyssnandet dock inte om att lyssna på en yttre auktoritet som predikar Guds ord, utan om att lyssna inåt sig själv, och i sitt eget hjärta finna det som är bäst och viktigast.⁴¹²

Det är anmärkningsvärt att även ”Antonii sång”, i likhet med ”Den lyssnande Maria”, är en rolldikt, det vill säga att Antonius möter åhöraren (eller läsaren) i första person singularis. Bergstrand påpekar också hur unikt det är i svensk Maria-poesi att Almqvist i ”Den lyssnande Maria” låter ett jag, ett subjekt, komma till tals.⁴¹³ I beaktande av hela *Songesamlingen* och den poetik som där praktiseras, är det dock oundvikligt att Antonius och Maria är subjekt och berättar om sina upplevelser i jag-form. Endast som subjekt går det att finna vägen till det gudomliga. Endast genom att blicka in i sig själv och finna (eller kanske acceptera) skönheten därinne, kan man komma åt det obegränsade. Detta är en förklaring till varför Almqvist författat dessa dikter som rolldikter.⁴¹⁴

Almqvist förmänskligar således i sin dikt Maria mer än vad som annars varit kutym i diktning med jungfru Maria i centrum. Detta innebär också att han gör Maria till subjekt istället för att beskriva henne i tredje person som ett objekt. I fallet med ”Den lyssnande Maria” innehåller dock denna subjekt-/ objekt Diskussion ytterligare en aspekt.

Som jag tidigare nämnt, presenteras ”Den lyssnande Maria” i *Törnrosens bok* som det första inslaget i en serie *tableaux vivants*.⁴¹⁵ Ett tunt draperi skulle skilja åt den person

⁴¹² Jfr Luk 10: 42: ” Maria har valt det som är bäst och det skall inte tas ifrån henne”.

⁴¹³ Bergstrand, s. 133.

⁴¹⁴ Romantikerna uppfattade kvinnan som tack var sin känslsamhet överlägsen mannen ifråga om den kristna kärleken. Gunnar Qvist, *Konsten att blifva en god flicka. Kvinnohistoriska uppsatser* (Stockholm, 1978), s. 16f. och 95. Se även diskussionen på s. 187 i denna avhandling.

⁴¹⁵ ”Ty även om *Songes* självfallet kan betraktas som ett slags allkonstverk, där åtminstone dikt, musik, och scenisk fiktion förenas, är Almqvists tablåer mera besläktade med just den rådande *tableaux vivants*-traditionen än med operans scendramatik”, skriver Lennart Hedwall. Se Lennart

som gestaltade Maria från publiken, och scenen skulle framstå som en levande tavla. Genom det här framställningssättet blir den visserligen levande och mänskliga Maria samtidigt förvandlad till ett objekt som åskådarna betraktar. Även i grunden bygger *tableaux vivants*-konceptet på en intressant subjekt – objekt-konstellation: ett livlöst objekt (originaltavlan/bilden) subjektiveras (gestaltas av levande människor), men subjekten (de levande människorna på bilden) objektiveras på nytt då de antar en stagnerad pose för att efterlikna ett livlöst objekt.

I Almqvists fall kan man uppfatta att han också utforskar Maria då han ger henne en egen röst. Detta återknyter till sermokinationen som till exempel Afthonios ser som ett sätt för författaren att utforska en annans personlighet.⁴¹⁶ För att kunna ge Maria en röst måste Almqvist gå in i henne, leva sig in i hur han tänker sig att hon är som person. Då han ger plats åt subjektet Maria måste han dock också sätta sitt eget jag åt sidan, i någon mån objektifiera sig själv.

Katja Seutu diskuterar rolldiktsförfattarens utforskande av olika personligheter genom en hänvisning till John Keats begrepp ”negative capability”.⁴¹⁷ Med ”negative capability” avser Keats den kreativa konstnärens förmåga att ge efter för en osäkerhet förknippad med skapandet. Konstnären måste finna sig i att hen inte på förhand kan ställa upp en viss målsättning för sitt skapande, utan att skapandet i sig är ett letande efter målsättning, vilket också innebär en ständig osäkerhet, tvivlan, och ett ifrågasättande.

En av den negativa förmågans viktigaste uttrycksformer är tanken om poetens jag-löshet, om en frigörelse från jaget och från att ständigt placera jaget i centrum. En frigörelse från jaget innebär en öppenhet mot den omgivande världen, och en förmåga att på så sätt komma närmare andra människor, varelser och föremål. Förmågan tillåter poeten att uppgå i sin omgivning och bli del av något större. I sin identitetslösa tillvaro strävar poeten därför ständigt efter att fylla någon annans kropp. Den negativa förmågan visar sig därför också som förmågan att lämna det egna jaget bakom sig till förmån för ett större sammanhang.⁴¹⁸ Genom att så att säga radera sig själv kan poeten anta olika roller. I fallet

Hedwall, ”Hoffmann och Almqvist – två diktarmusiker” i *Carl Jonas Love Almqvist – diktaren, debattören, drömmaren*, red. Lars Burman (Hedemora, 2001), s. 163.

⁴¹⁶ Eriksson, *Afthonios’ progymnasmata*, s. 169.

⁴¹⁷ Seutu hänvisar till John Keats brevsamling: John Keats, *The Letters of John Keats. Volume one 1814–1818* (Cambridge, 1958), s. 193f.

⁴¹⁸ Anna Hollsten diskuterar Keats begrepp i samband med Bo Carpelans författarskap. Se Anna Hollsten, *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen* (Helsingfors, 2004), s. 88f.

med Maila Pylkkönens poesi, som Seutu studerar, får diktarens förmåga att uppgå i andra ofta en metapoetisk betydelse.⁴¹⁹

För att tillåta Maria att finna skönheten och vägen till det gudomliga inuti sig själv, måste Almqvist som författare lämna plats åt henne och placera sitt eget jag i bakgrunden. Samtidigt som han driver Marias subjektskap till sin spets, raderar han sig själv, men blir också del av något större. Att bli en del av något större innebär dock samtidigt också en uppoffring – förlusten av det egna jaget och en eftergift för en överväldigande osäkerhet.

Rolldiktens komposition gör dock att även subjektet Maria objektifieras. Även om Almqvist tillåter subjektet Maria att blomma kommer rolldiktsformen att samtidigt inbjuda läsaren att distansera sig från henne, och i och med distanseringen objektifieras hon. Det subjektiva lyfts fram i dagsljus, blir till ord på ett papper som andra kan betrakta och förhålla sig till som de förhåller sig till ett objekt. I slutändan blir skapelseprocessen ett cirkelresonemang: för att kunna skapa ett subjekt måste författaren radera sig själv, men på grund av rolldiktens säregna form blir det skapade subjektet samtidigt reducerat till ett objekt.

I ”Den lyssnande Maria” finns denna paradox också i kontrasten mellan den extatiska texten och den av Almqvist egenhändigt komponerade musiken. Musikaliskt rör sig de upprepade fraserna (skrivna för sopran) ”Herre Gud, vad det är vackert [---]” över ett stort omfång (en och en halv oktav) med en höjdpunkt på ordet ”Gud” varje gång det förekommer. Mittenpartiet däremot rör sig över ett betydligt mindre omfång, men rytmiskt mera aktivt i en böljande rörelse. De första fraserna kan antas uttrycka exaltation och förvåning, medan mittenpartiet snarare uttrycker ett nästan translikt, inåtvänt tillstånd, där blodets pulserande dominerar. Samtidigt är sången (som helt saknar ackompanjemang) skriven i harmonisk C-moll, vilket ger helheten en sorglig, lite sakral ton.⁴²⁰ Hur ska man tolka detta – är inte Maria glad över det hon får erfara? Är molltonarten ett uttryck för allt det lidande Maria, förutom allt det goda, tar på sig i samband med att hon accepterar Guds bud? Är det ett lycksbådande förebud om vad som komma skall?

Mitt i extasen finns den sorgsna tonen närvarande som ett förebud om att sedan man sett den yttersta skönheten har det jordiska samtidigt förlorat sin charm. Det mest eftersträvsvärda i jordelivet – att finna en väg till himmelen och skåda den ultimata skönheten – fräntar, om den uppfylls, samtidigt jordelivet all poäng. Uppgåendet i en större helhet

⁴¹⁹ Seutu (2009), s. 51 och 68f.

⁴²⁰ Hedwall skriver att Almqvists användning av tonartskaraktärer ännu inte har undersökts, men det finns mycket som talar för att han på denna punkt följer tidens melodi och anknyter till bl.a. Hoffmann som tillskriver varje tonart en bestämd karaktär. Se Hedwall, s. 153f.

har sitt pris. Frustrationen över ekvationens otillräcklighet uttrycks i de sista raderna i ”Antonii sång”: ”Sedan aldrig jag Fann i världen behag”.

Två betydelsenivåer

Frågan är om det går att identifiera två separata betydelsenivåer i ”Den lyssnande Maria”, eller om dikten, med den metapoetiska utgångspunkt som presenterats, egentligen borde uppfattas som centrallyrisk? Ifall dikten egentligen är centrallyrisk, varför har Almqvist då gjort sig besväret att tala genom Maria?

Raders filmliknelse som jag tidigare använt för att avgöra om en dikt är en rolldikt eller inte, kan tillämpas även på ”Den lyssnande Maria”. Trots att Maria talar i första person singularis och jag som läsare inbjuds att dela hennes perspektiv, att sugas in i hennes värld, kommer jag fortsättningsvis att behålla en viss distans till henne, att betrakta henne på avstånd, som jag betraktar en rollkaraktärs agerande på en teaterscen. Maria som en karaktär på en teaterscen stämmer också överens med Almqvists planer för ”Den lyssnande Maria”, att sopranen som gestaltade Maria skulle befinna sig bakom ett tunt skynke som skiljde henne från publiken.

Med den här utgångspunkten går det att urskilja två betydelsenivåer i dikten: å ena sidan det mimetiska jaget Maria, den unga, naiva flicka som plötsligt får ta del av den himmelska skönheten och som står i förbindelse med Gud, å andra sidan det retoriska jaget, som skapar principerna och idéerna som Marias upplevelse bygger på. Även om det mimetiska och det retoriska jaget inte står i konflikt med varandra, står de ändå för olika betydelser och befinner sig på olika betydelsenivåer. Det mimetiska jaget, Maria, vars upplevelse utspelar sig i diktens verklighet, utgör en nivå. Det retoriska jagets styrande vision av det som sker i mimesis utgör den andra nivån.

En nyckel till ”Den lyssnande Maria” finns i Sinfields resonemang kring den dramatiska monologen. Han menar ju att nyckeln till den dramatiska monologens form ligger i att poeten har dragit sig tillbaka och låter bli att direkt kommentera den karaktär han har skapat i dikten. Poetens frånvaro inbjuder läsaren till en ironisk distansering som också innebär att man betraktar den som talar ur ett större perspektiv. Samtidigt säger han att diktens tilltal i första person gör att vi inte kan förstå dikten utan att passera genom perspektivet hos den som talar och för åtminstone ett ögonblick dela hens attityd. Denna funktion som visserligen kan anses finnas i all lyrik, när enligt Sinfield sin kraftfullaste form i den dramatiska monologen på grund av poetens frånvaro som tvingar läsaren att

själv ta ställning till det jag som talar i dikten.⁴²¹ Översatt till att gälla ”Den lyssnande Maria” kan man säga att genom att han skapat en rollfigur som talar och agerar i dikten, får inte bara Almqvist, utan även läsaren, för ett ögonblick dela Marias känslor och upplevelser. För ett ögonblick blir läsaren själv diktsubjekt och den som hittar skönheten inom sig.

Subjektet Maria

Maria som subjekt kan också knytas till romantiken och tankar om det naturliga och äkta. Romantikerna ger (i jämförelse med klassicisterna) subjektet en ny status och placerar det i centrum. Som Horace Engdahl uttrycker det i *Den romantiska texten*:

Romantikerna tog risken att ge form åt subjektet, åt det formande, som aldrig kan bli ett föremål och som alltså trotsar de fasta innehållen. I jämförelse med de texttyper som bygger på gemenskapens jämna energiflöde och kollektiva förstånd kan deras scenerier verka fantasmagoriska. De följde jaget dit det bara kommer ensamt, till hängivelsens ljuskrön och melankolins tömda skuggvärld.⁴²²

Det intressanta med ”Den lyssnande Maria” är att dikten gör just detta – och ändå inte. På sätt och vis uppfattar jag att dikten befinner sig i limbo mellan det klassicistiska arvet och den romantiska estetiken. Maria är ett subjekt, men samtidigt är hon en komposition och en illusion.⁴²³ Almqvist skapar en version av jungfru Maria, Maria så som han föreställer sig att hon var då ängeln kom till henne. Maria är därför på sätt och vis ett falskt subjekt, ett konstruerat subjekt, som synliggör hur den romantiska äktheten och naturligheten i själva verket konstrueras, snarare än bara uppstår då subjektet tillåts ge utlopp för sina känslor. Med andra ord uppfattar jag att ”Den lyssnande Maria” synliggör skapandet av ett subjekt, av ett jag.

⁴²¹ Sinfield, s. 5-15.

⁴²² Horace Engdahl, *Den romantiska texten* (Stockholm, 1986), s. 265.

⁴²³ Även Anders Persson tar fasta på en komplexitet i Maria-gestalten, som han menar kommer till uttryck på två sätt. För det första tar den sig uttryck genom det paradoxala drag som består i att Maria samtidigt är jungfru och moder. Detta torde generellt sätt vara en förklaring till romantikernas intresse för Mariagestalten. Genom sitt paradoxala väsen kommer Maria att förkroppsliga drömmen om de stora synteserna – mellan ande och natur, mellan manligt och kvinnligt, mellan sinnligt och osinnligt, och Persson menar att Almqvist knappast är ett undantag i detta fall. För det andra uppfattar Persson att komplexiteten är relaterad till spänningsförhållandet mellan jordisk familj och eskatologisk familj och följaktligen Marias dubbla roll som moder och lärjunge. Persson, s. 131f.

Jon Viklund har visat hur viktig den klassiska retoriken var för Almqvist. Han visar också hur Almqvists inställning till retoriken var ambivalent, hur han å ena sidan på ett praktiskt plan är intresserad av retoriska tekniker, å andra sidan är ett barn av sin tid och, som typiskt för en romantiker, på jakt efter den ideala kommunikationen. Överlag hävdar Viklund att det bland romantikerna, som man ofta menar att tog avstånd från retoriken, finns många exempel på hur man intresserar sig för retorikens muntliga aspekter. Frågor som rörde framförallt diskursen och den levande rösten kunde romantikerna närma sig via retoriken.⁴²⁴

Man kan hävda att Almqvist är förtrogen med och använder sig av den klassiska retoriken i sitt skapande. Då han gör det, menar jag att han med "Den lyssnande Maria" fortsätter rolldiktstraditionen som har sina rötter inte bara i klassicismen, utan i den klassiska retoriken överhuvudtaget. Utgångspunkten för karaktärsskildringen är i "Den lyssnande Maria" att låtsas ge över ordet till en annan och låta denna person porträttera sig själv genom det hen säger. Här är det dock samtidigt givande att citera Herbert F. Tucker som i artikeln "Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric" konstaterar att: "[t]exts do not come from speakers, speakers come from texts".⁴²⁵ Tucker menar att den dramatiska monologens frambringande av ett jag i själva verket är en illusion, att jaget är produkten av en talakt, inte producenten av densamma.⁴²⁶ Det Tucker sätter fingret på är att hur övertygande Maria än är som subjekt, som ett jag, är hon ändå till syvende och sist en komposition.

Att "Den lyssnande Maria" skriver in sig i rolldiktstraditionen, gör däremot inte att man inte samtidigt kan urskilja drag som kan uppfattas som typiskt romantiska. För det första är det ett individualiserat och förmänskligt subjekt som möter läsaren eller åhöraren, och

⁴²⁴ Samtidigt som Almqvist tog avstånd från teoretisk retorik och anslöt sig till en Rousseauinspirerad, anti-retorisk tradition, visade han ett pragmatiskt intresse för retoriken. Han såg retoriken som en naturlig bas för offentliga tal och debattinlägg och ansåg att inte bara talaren, utan också åhöraren skulle tränas i retorik. För Almqvist byggde den ideala kommunikationssituationen på ett samförstånd mellan talare och åhörare som bara kunde nås via en gemensam värdegrund. Åhöraren skulle snarare överväldigas än övertygas av talarens ord. Se Jon Viklund, "Persuasion in Nineteenth-Century Swedish Fiction: C.J.L. Almqvist and the 'Rhetorical Situation'", *Rhetoric and Literature in Finland-Sweden 1600-1900* (Köpenhamn, 2008), s. 3-7, och Jon Viklund, *Ett vidunder i sitt sekel: retoriska studier i C.J.L. Almqvists kritiska prosa 1815-1851* (Hedemora, 2004). I stort sett samma synpunkter framförs också av Lars Burman i "Tal, skrift och vältalighet i Drottningens Juvelsmycke" i *Carl Jonas Love Almqvist - diktaren, debattören, drömmaren*, red. Lars Burman (Hedemora, 2001), s. 222-227. Angående den förändrade inställningen till retoriken se även Otto Fischer, *Mynt i Ciceros sopor. Retorikens och vältalighetens status i 1700-talets svenska diskussion* (Södertörn, 2013).

⁴²⁵ Tucker (1985), s. 243.

⁴²⁶ Herbert F. Tucker, "From Monomania to Monologue: 'St Simeon Stylites' and the Rise of a Male Poetic" i *Victorian Poetry* 22 (1984), s. 134.

Maria är mera av en individ än de stiliserade typfigurer vi mött i till exempel Bellmans "Friare visan". I en jämförelse med "Friare visan", kan vi också konstatera att Marias monolog för det andra är introvert (även om man föreställer sig åtminstone en implicit åhörare), medan de fyra friarnas monologer är extroverta.

Marias introspektion kan knytas till romantiken. Engdahl talar om hur de romantiska verkens "subjektivering av formspråket [...] innebär en enorm utvidgning av litteraturens uttrycksmöjligheter; en expansion inåt".⁴²⁷ M.H. Abrams talar i det klassiska verket *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* om hur den klassicistiska litteraturen kan liknas vid en spegel som försöker avbilda och reflektera verkligheten, medan den romantiska litteraturen kan liknas vid en lampa som lyser upp omvärlden från insidan; inspirationen och uttrycket kommer alltså från subjektet – inte från den omgivande världen.⁴²⁸ Vare sig man ser på den romantiska litteraturen som en expansion inåt eller som en rörelse inifrån jaget och ut, är det centralt att subjektet blickar inåt och öppnar upp det personliga och individuella. Precis det här gör Maria, hon blickar in i sitt eget jag och sätter ord på det hon upplever och delar på så sätt med sig av sin upplevelse.

Det som framförallt framhäver det introspektiva draget i "Den lyssnande Maria" är avsaknaden av en åhörare. I Bellmans "Friare visan" riktar sig till exempel de fyra karaktärerna alla till den flicka de uppvaktar och deras monologer får på så sätt en klar mottagare. Läsaren tar plats i publiken och betraktar händelseförloppet på avstånd. I "Den lyssnande Maria" finns ingen dylik uppenbar åhörare. Läsaren inbjuds istället till en inåtvänd meditation som speglar den inåtvända meditation diktens mimetiska jag, Maria, erfar.

Ina Beth Sessions ställer upp åhöraren som ett kriterium för att en dikt överhuvudtaget ska klassas som en dramatisk monolog.⁴²⁹ Sessions har dock senare kritiserats för sina rätt hårdragna tabeller för vad som utmärker en dramatisk monolog och det hon ser som varianter av den dramatiska monologen, och överlag har diskussionen om den dramatiska monologen gått över till att snarare handla om den effekt dessa dikter skapar än om deras beståndsdelar. Glennis Byron konstaterar att fokus i diskussionen om åhöraren på senare tid har varit på läsaren. Hon skriver att "[t]he dramatic monologue, with its absence of any clear guiding authorial voice, seems particularly designed to provoke reader response".⁴³⁰

⁴²⁷ Engdahl, s. 269.

⁴²⁸ Abrams, passim.

⁴²⁹ Sessions, s. 503-516.

⁴³⁰ Byron, s. 21. John Maynard anser att den dramatiska monologen provocerar fram en reaktion av något slag hos sin läsare. Han tolkar den tysta åhöraren i en dramatisk monolog som en "poetic gadget" som provocerar läsaren att komma med sin egen "noisy response". Han anser också att den dramatiska monologen inte bara kontextualiserar jaget som talar i dikten, utan att den också

Det intressanta ifråga om åhöraren är ändå, som Byron påpekar, att även dramatiska monologer där en åhörare inte finns inskriven i texten, verkar kunna fylla samma funktioner och fungera på samma sätt som dikter med en tydlig åhörare. Loy D. Martin anser att alla författare till monologer åtminstone föreställer sig en åhörare. Han menar att monologernas kommunikativa egenskaper förutsätter åtminstone en implicit åhörare, vilket gör att även de monologer som saknar en klar åhörare kommer att fungera på samma sätt som dikter med en tydlig åhörare.⁴³¹ I dylika fall är den dialogiska situationen mellan diktens mimetiska jag och läsaren dock hypotetisk och avspeglar eventuellt den romantiska introspektionen och jagfixeringen.⁴³²

Även avsaknaden av en åhörare kan anses bero på romantiska influenser, när subjektet blir tillräckligt starkt och placeras i centrum suddas duets konturer så småningom ut. Engdahl skriver på tal om jagets djupdykning i sitt eget inre: ”Där finns ingen visshet att låna från de andra. Duet blir en avlägsen adressat, i bästa fall en räddande fantasi”.⁴³³

Samtidigt som jag pekar på drag som knyter ”Den lyssnande Maria” till en romantisk tradition, är det intressant att notera att den anglo-saxiska dramatiska monologen tvärtom ofta brukar tolkas som en reaktion mot det romantiska subjektet. Robert Langbaum argumenterar för att där romantikerna sökte transcendentala sanningar genom subjektet, utvecklade viktorianerna istället den dramatiska monologen som ett sätt att utforska ett antal olika positioner. Den dramatiska monologen var en form som lämpade sig väl för en tidsålder präglad av empiricism och relativism, en tidsålder som såg värde [value] som något föränderligt.⁴³⁴ J.H. Miller kopplar visserligen den dramatiska monologen till avsaknaden av absoluta värden, men ser till skillnad från Langbaum viktorianernas prövande av olika perspektiv som ett sätt att komma närmare ett absolut perspektiv, en absolut sanning.⁴³⁵ Där Langbaum ser den dramatiska monologen som en motreaktion mot romantiken och det romantiska subjektet, placerar Miller den dramatiska mono-

har en förmåga att tvinga sin läsare att kontextualisera sig själv. Den dramatiska monologen gör nämligen, enligt Maynard, läsaren medveten om sig själv i ett socialt och kulturellt sammanhang. Den centrala frågan blir i så fall inte vad jag som läsare ser då jag läser en dramatisk monolog, utan varför jag ser det jag ser. (Åhöraren yttrar sig i princip aldrig i en dramatisk monolog, utan finns med som en tyst åhörare vars existens och närvaro framkommer indirekt genom kommentarer den som talar kommer med.) Se Byron som refererar John Maynard: Byron, s. 22f.

⁴³¹ Byron, s. 23f.

⁴³² Jfr John Stuart Mills berömda ”poetry is overheard”. Se John Stuart Mill, ”Thoughts on Poetry and its Varieties” i: *The Crayon*, Vol. 7, No. 5 (maj 1860), s. 123-128.

⁴³³ Engdahl, s. 265f.

⁴³⁴ Langbaum, s. 107f.

⁴³⁵ J.H. Miller, *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers* (Cambridge, 1963), s. 107.

logen inom ramarna för den romantiska estetiken med dess poetiska transcendens och organiska enhet.⁴³⁶

Sammantaget uppfattar jag att ”Den lyssnande Maria” å ena sidan skriver in sig i en lång tradition av dikter där man ger röst åt en fiktiv karaktär, medan den å andra sidan ger ett koncentrerat och personligt uttryck för tanken och känslan hos ett uttryckande jag. Det här ser jag som ett symptom på att dikten å ena sidan fortsätter rolldiktsgenren, å andra sidan anpassar diktens subjekt till rådande estetiska ideal. Det här innebär också att ”Den lyssnande Maria” blir en dikt som är ”både och” och ”mitt emellan”, vilket skapar ett spänningsförhållande som jag talat om i termer av mimetiskt och retoriskt.

Jaget som ger sken av att vara ett jag

Sinfields resonemang om att poeten i en dramatisk monolog har dragit sig tillbaka bygger i hög grad på teorier utvecklade av Käthe Hamburger och hennes begrepp ”fingieren” (substantivet ”die Finte”) som hon använder för att förklara vad som egentligen ”händer” i en dramatisk monolog. Man kan kalla det mimetiska jaget i ”Den lyssnande Maria” för fingerat. Förhållandet mellan författaren Almqvist och rollfiguren Maria kompliceras av att läsaren, som den tredje parten i ekvationen, vet att den som författat dikten är författaren Almqvist, medan den som ger sig ut för att tala i dikten är jungfru Maria. Det ambivalenta kommer med i bilden då man som läsare inser att man å ena sidan är medveten om att man blir utsatt för en fint, att det rimligtvis omöjligt kan vara jungfru Maria som talar till en i dikten, samtidigt som man å andra sidan, för att låna Fontane, vill låta det litterära verket skapa en fiktiv värld som för ett ögonblick framstår som den verkliga världen.

Med hjälp av Hamburgers begrepp, kan man således säga att man som läsare är benägen att acceptera ”Den lyssnande Maria” som en fiktiv utsaga som skapar en fiktiv värld som man som läsare gärna tar till sig, medan man i själva verket borde bli medveten om det fingerade, alltså det på sätt och vis falska, som dikten samtidigt representerar, för att fullt ut greppa dess särart. Rolldikten fintar bort sin läsare genom att det jag som möter oss från den position där man vanligen finner poeten själv, i själva verket är fiktivt. Då man inser att jaget är fiktivt, får man även upp ögonen för det fingerade och dikten som komposition. Fokus skiftar från betydelse till komposition.

Glennis Byron ser denna funktion hos den dramatiska monologen i samband med att hon diskuterar den dramatiska monologens ofullkomlighet. Eftersom den dramatiska

⁴³⁶ Byron, s. 34.

monologen endast beskriver ett ögonblick, en episod ur en persons liv, föregås och efterföljs den alltid av något. Detta fragmentariska hos den dramatiska monologen gör enligt Byron att tyngdpunkten skiftar från uttryck till komposition.⁴³⁷ Själv ser jag samma funktion hos rolldikten, men kombinerar snarare denna effekt med det konstruerade jaget som talar i en rolldikt, än med det fragmentariska drag Byron talar om. Ifråga om jungfru Maria i ”Den lyssnande Maria” (och andra historiska, bibliska, och mytologiska personer som får återuppträda i rolldikter), kan man dessutom fråga sig hur fragmentarisk dikten egentligen är. Eftersom Maria är en person som läsaren antagligen känner via Bibeln kan man hävda att rollfiguren Maria inte är så fragmentarisk som Byron vill hävda att dramatiska monologer i regel är.

I en jämförelse mellan rolldikten och den anglo-saxiska dramatiska monologen är det ändå intressant hur mycket liknande problematik man finner. Skillnaden ligger snarast i, vill jag mena, att de äldre rolldikter jag granskar inte alla gånger är lika renodlade som sina anglo-saxiska släktingar. En annan skillnad är att många av de anglo-saxiska poeterna har en uttalad önskan att utforska den mänskliga rösten och det mänskliga psyket med hjälp av den dramatiska monologen, som de äldre svenskspråkiga rolldiktsförfattarna saknar.

De likheter den dramatiska monologen och rolldikten samtidigt uppvisar är ur en genresynpunkt anmärkningsvärda. Bägge används de för att ifrågasätta invanda strukturer, för att tillåta författaren att utforska en annans personlighet, och för att ge röst åt personer som på ett eller annat sätt snarare är alienerade från, än representanter för, det samhälle de kommer från.⁴³⁸ Till exempel skulle en prostituerad kvinna i verkligheten inte ha kunnat uttala sig i offentligheten, men i Anna Maria Lenngrens dikt får hon till synes en röst genom Rosalie. Rolldikten (eller den dramatiska monologen) tycks ypperligt lämpad för detta slags frågor, och har även nyttjats av författare under olika tidsåldrar. Detta pekar på genre-egenskaper som är oberoende av tillkomstkontexten.

En genusaspekt på mimetiska jag

I samband med analysen av flera av de ovanstående dikterna har frågan om synen på kvinnan och kvinnans ställning aktualiserats. Frågeställningen låg onekligen i tiden. Den franska revolutionens ledord ”liberté, égalité, fraternité” (frihet, jämlikhet, broderskap) innefattade egentligen aldrig kvinnan, men kom ändå att sätta igång en debatt i Europa

⁴³⁷ Byron, s. 26.

⁴³⁸ Ibid., s. 100ff. och 65.

om kvinnor och könsrelaterade frågor.⁴³⁹ Bakgrunden till diskussionen utgörs i hög grad av Jean-Jacques Rousseaus tankar om mannen och kvinnan som likvärdiga, men fundamentalt olika varelser som kompletterar varandra. Jämfört med en tidigare uppfattning om könen som lika, men kvinnan som underlägsen mannen, innebar detta en uppvärdering av kvinnan, och uppfattades även så av många samtida kvinnor.

I förlängningen innebar detta dock också att man tenderade att begränsa och till och med fjättra kvinnan vid vissa bestämda egenskaper.⁴⁴⁰ Kvinnans uppgift var enligt Rousseau "[a]tt behaga dessa [männen], att vara dem nyttiga, att göra sig älskade och aktade av dem, att uppfostra dem som små, att vårda dem som stora, att råda dem, att trösta dem, att förljuva deras liv, se där, vad som är kvinnornas plikter under alla tider, och vad man bör meddela dem från deras barndom!"⁴⁴¹ Kvinnan saknade egenvärde, endast "*relatives aux hommes*" ägde hon ett existensberättigande, menade Rousseau.⁴⁴²

Åren kring sekelskiftet 1800 förändrades synen på män och kvinnor, och åtminstone i Sverige innebar denna förändring en tillbakagång för kvinnan. Samhället förändrades från att vara hushållsbaserat till att bli marknadsbaserat, men mitt i moderniseringen dominerade fortfarande en föråldrad syn på kvinnan som hindrade henne från att delta i det nya. Intressant är att dylika genomgripande samhällsförändringar också verkar sammanfalla med förändringar i estetik, känsloliv, mode och föreställningar om kropp och själ.⁴⁴³

Omkring sekelskiftet 1800 var en dylik förändring den nya synen på kärlek. Under perioden 1750 till 1830 ställdes den gamla synen på äktenskapet som en förnuftsbaserad allians mellan familjer eller släkter mot en ny syn som byggde på kärleken mellan två individer. I kärleken mellan ett jag och ett du ingick också att man skulle uppgå i den andra för att stärka sin egen identitet, man skulle älska sig själv som älskande och älskad, liksom den andre som älskande och älskad. Kärleksupplevelsen skulle bevara och stegra upplevelsen av det egna jaget.⁴⁴⁴

⁴³⁹ Theresa M. Kelley, "Women, gender and literary criticism" i *The Cambridge History of Literary Criticism* (online), ed. Marshall Brown, (Cambridge, 2014), s. 321-337. Se även Åsbrink, s. 20.

⁴⁴⁰ Elleström (2005), s. 107. Se även Qvist 1978, s. 18.

⁴⁴¹ Jean Jaques Rousseau, ur *Émile eller Om uppfostran*, i *Förnuft – fruktbarhet – förälskelse*, red. Eskilsson & Bergenheim, s. 172-173.

⁴⁴² Gunnar Qvist, *Kvinnofrågan i Sverige 1809-1846* (Göteborg, 1960), s. 19, 17ff.

⁴⁴³ *Sekelskiftet och kön. Strukturella och kulturella övergångar år 1800, 1900 och 2000*, red. Anita Göransson (Stockholm, 2000), s. 7f. Intressant är att strukturella förändringar i samhället som på ett praktiskt plan påverkar människors levnadsförhållanden även verkar frammana förändringar i deras sätt att se på och förhålla sig till världen.

⁴⁴⁴ Bjurman, s. 7, 14, 16.

Kvinnan i förhållande till mannen och kvinnans natur var således frågor som upptog romantikerna. Beskrivningar av idealkvinnans roll och uppgifter, en religiöst färgad upphöjelse och värdering av kvinnan, en uppfattning om kvinnan som på grund av sitt känslosamma väsen belägen närmare naturen än mannen, samt ett intresse för kvinnan som moder och uppfostrare, var ämnen som sysselsatte de romantiska poeterna.⁴⁴⁵ Flera av dessa teman går igen i de dikter jag härnäst diskuterar.

Det jag intresserar mig för är i första hand vilken funktion rolldiktsformen fyller i dikter som behandlar dessa frågor. Frågeställningen är också angelägen ur genresynvinkel. Konstellationen med ett kvinnligt subjekt som förhåller sig till en man möter vi också i den medeltida, tyska trubadurlyriken i så kallade "Frauenlieder" eller "Frauenmonologen". "Frauenlieder" betecknar dikter där det mimetiska jaget är en adlig kvinna som sjunger om kärlek till eller längtan efter en man, och kunde således även benämnas rolldikter. Det verkar sannolikt att en stor del av dessa dikter författades av män, enligt Leo Spitzer som "the universal impulse of male poets to express their erotic fantasies by means of the female voices in these 'women's songs'",⁴⁴⁶ men senare forskning har visat att även kvinnliga författare förekom.⁴⁴⁷

Glennis Byron visar hur även viktorianerna utnyttjar den dramatiska monologen för att adressera genusfrågor. Hon argumenterar för att kvinnliga poeter utnyttjar genren för att kritisera stereotypa uppfattningar om kvinnan, medan manliga författares monologer inte så mycket handlar om maskulinitet som om jaget i förhållande till den andra, till duet. Könsoverskridande dramatiska monologer, det vill säga monologer där författaren låter ett jag av motsatt kön tala, leker istället ofta med subjekt-objekt-positioner och rollspel. Den dramatiska monologen visar sig, hävdar Byron, vara ett utmärkt redskap för att behandla könsrelaterade frågor.⁴⁴⁸

Det förefaller med andra ord vara något i rolldiktgenren som gör den särskilt lämpad för att utforska och problematisera genusfrågor. Härnäst gör jag en läsning av fyra svenska dikter, två av Frans Michael Franzén och två av Johan Ludvig Runeberg, i syfte att analysera vilken rolldiktens funktion är i dessa dikter. I samtliga dikter är det ett kvinnligt mimetiskt jag som talar, och detta jag förhåller sig till en man. Alla dikterna är författade av män. Centralt i mitt resonemang blir frågan om hur dikternas subjekt

⁴⁴⁵ Håkan Möller (2000), s. 49.

⁴⁴⁶ Susan Shibanoff, "Medieval *Frauenlieder*: Anonymous Was a Man?" i: *Tulsa studies in Women's Literature*, Vol.1 no. 2 (Autumn 1982), s. 189-200.

⁴⁴⁷ Marianne Sandels om kvinnliga trubadurer under medeltiden, t.ex.: Marianne Sandels, *Autentiska kvinnor: och gestaltning av kvinnan inom trubadurlyriken 1100-1350* (Stockholm, 2008).

⁴⁴⁸ Byron, s. 57-82.

– objekt-konstellation ser ut och jag kommer att argumentera för att de romantiska idealen gör att grunduppställningen med kvinnan som uttryckande subjekt blir problematisk.

Idyllisk objektifiering

Det mimetiska jaget i dikten ”Emmas klagan” av Frans Michael Franzén stöter på problem som har att göra med en subjekt - objekt-problematik som anknyter till könsroller. ⁴⁴⁹ Hon befinner sig i en berättelse där hennes roll som kvinna är diffus, i vad jag kallar ”en omvänd idyll”: i en tillvaro som innehåller element från den klassiska idyllen, men som har upphört att vara en idyll. I och med att diktens mimetiska jag har förlorat sin roll som den uppvaktade herdinnan, blir hennes roll oklar. Trots att Emma i dikten innehar subjektets plats förmår hon inte bli ett agerande subjekt och ta kontroll över sin tillvaro, eftersom hon i rousseauansk efterföljd endast verkar existera i relation till mannen.

”Emmas klagan” kan knytas till pastoraltraditionen på basis av såväl tematik som på ordval och detaljer i texten. I dikten beskriver det mimetiska jaget, Emma, inledningsvis en klassisk uppvaktningsscen som dock här hör till det förgångna. Stroferna ett till tre lyder:

Edvin kom der borta,
Kom ej fram till mig!
Edvin såg sin Emma,
Och fördolde sig!
Han, som smög sig ständigt
I min väg förut,
Gick jag in i hyddan
Eller gick jag ut!

Tyst! jag hör hans stämma?
O! den känns så väl!
Först med den han trängde
In sig i min själ.
Så bakom mitt fönster
Sjög han mången qväll.
Ack! nu stäms hans luta
Vid en annans tjell.

Se! han knyter blommor:

⁴⁴⁹ Dikterna ”Emmas klagan” och ”Den fattiga flickan”, som diskuteras härnäst, ingår bägge två i samma diktsamling och avdelning som den ovan diskuterade dikten ”De små”. ”Den fattiga flickan” publicerades i *Stockholms Posten* 1794, ”De små” 1795 i *Stockholms Posten*, och ”Emmas klagan” förekommer 1808 i Åbo tidningar under namnet ”Den flyktige”. Se Frans Michael Franzéns samlade dikter, sjunde bandet, s. 357, 359.

O! han knöt dem förr
Till en krans, hvar morgon
Ny, uppå min dörr.
Den, som nu der hänger,
Kom dit längese'n;
Och beständigt falla
Vissna blad af den.

I första strofen använder Emma ordet ”hydda”, som är typiskt för idyllgenren. I andra strofen hänvisas till det klassiska motivet med en friare nedanför en jungfrus fönster. Även i den tredje strofens blomsterkrans kan man se en parallell till den klassiska idyllen. Blomsterkransen förekommer redan hos Theokritos, i den tredje idyllen, men hos Theokritos som ett tecken på uppskattning herden kommer med till herdinnan som känslökallt tvingar honom att riva den i bitar.⁴⁵⁰ I ”Emmas klagan” är det inte ”herdinnan” Emma som avvisar ”herden” Edvin, utan här har herden helt enkelt flyttat sin uppvaktning till en ny herdinna och idyllen har upphört att vara. Emma förmår i motsats till Theokritos’ herdinna dock inte påverka sin egen situation, utan förblir i den här liknelsen den uppvaktade herdinnan: objektet, som nu förlorat sin uppvaktare, men ändå fortsätter att vara objekt. Sjätte strofen lyder:

Skön, med vårens sippor
Slog hans kärlek ut.
Ack! med sommarns rosor
Tog den hastigt slut.
Kanske, när han ser dem
Spricka ut igen,
Kommer han tillbaka
Till sin glömda vän.

Edvin älskade ”med vårens sippor”, det vill säga älskade Emma när hon var ung, men ”med sommarns rosor”, det vill säga när Emma blev vuxen, tog hans kärlek slut. Emma själv agerar på intet sätt för att få Edvin tillbaka, utan sitter passivt och hoppas att han självmant skall återvända.

Ordet ”vän” som avslutar strofen antyder också en viss resignation från Emmas sida. Det är inte en passionerad älskare hon hoppas en dag ska återvända. Snarare är det någon som Emma känner en samhörighet med på grund av det som en gång varit, en känsla som en gång existerat mellan de två och som var tillräckligt stark för att ännu många år senare kunna förena dem. Här ser vi en mer utpräglad kvinnlig passivitet än vad ens det klassiska Arkadien, som trots allt var männens värld, uppvisar. Det vanliga i den klassiska idyllen

⁴⁵⁰ Ibid., s. 16f.

är att kvinnan är det åtråvärda objektet som idyllen kretsar kring, och det är vanligt att herden sjunger sånger för den oftast motvilliga herdinnan och hoppas det ska få henne att besvara hans känslor. Ibland kan dock även kvinnan bli den som agerar. I Vergilius' åttonde eklog försöker till exempel den övergivna Amaryllis med hjälp av diverse örter och besvärjelser få tillbaka sin Damon, och blir således den som agerar.⁴⁵¹

Idylltematiken är tidstypisk. Vid den här tiden kopplade man ihop kvinnlighet och idyll och ansåg även att kvinnliga författare på grund av sitt känslosamma väsen var mest lämpade att skriva idyller.⁴⁵² Idylltematiken kan därför ses som ett försök från Franzéns sida att förstärka bilden av att det är en kvinna som talar i dikten, eftersom idyllen uppfattades som sammanlänkad med det feminina. Tänker man sig att rolldikterna även är ett sätt för en författare att utforska en annan personlighet, och i detta fall framförallt ett sätt för en manlig författare att utforska det kvinnliga psyket, kan man också se idyllen som en inkörsport till det kvinnliga.

Romantikernas särartstänkande vad gällde könen innebar också att man kopplade ihop mannen med förnuftet och kvinnan med naturen och känslan. Mannen var av naturen klokare och kvinnan av naturen känsligare och det gällde därför att bejaka dessa egenskaper och inte försöka bryta mot dem.⁴⁵³ Eftersom känslomheten även kopplades ihop med poesin och skapandet, och poesin intar något av en särställning för romantikerna, var frågor som rörde den kvinnliga känslomheten relevanta för romantikerna.⁴⁵⁴ Den enda punkt där kvinnan var överlägsen mannen var ifråga om den kristna kärleken, fogligheten och det milda behaget. Kärleken hade förmågan att upplösa avståndet mellan förnuft och natur och i detta kärleksförhållande kompletterade könen varandra.⁴⁵⁵

Den lösning Franzén i dikten erbjuder Emma är att hon milt och fogligt ska sitta och vänta på sin "herdes" återkomst. Som jag kommer att visa i min analys, gör det dock diktens komposition med ett kvinnligt mimetiskt jag komplicerad. I sin passivitet kan det kvinnliga jaget kanske aldrig uppnå samma position som det manliga romantiska subjektet.

I Emmas passivitet kan man se spår av romantikens "nya kvinna". Såsom Åsbrink påpekar, är den nya kvinnan ännu mer känslom, vek och handlingsförlamad än sin föregångare. "Förromantikens ideal av den husliga, dygderika kvinnan övertogs, ehuru inte längre

⁴⁵¹ Lewan (2001), s. 21.

⁴⁵² Se Elleströms redogörelse av Atterboms recension av Euphrosynes diktsamling, Elleström (2005), s. 109ff.

⁴⁵³ Se Carol Christ, "The Feminine Subject in Victorian Poetry" i *ELH: English Literary History*, Vol. 54, no. 2 (Summer 1987), s. 385. Se även Elleström (2005), s. 109.

⁴⁵⁴ Christ, s. 385.

⁴⁵⁵ Qvist 1978, s. 16f. och 95.

fullt så husligt, av nyromantiken, som gjorde kvinnan till en ännu sprödare, vekare och ljuvare varelse”, skriver Åsbrink.⁴⁵⁶ Det är inte bara i Emmas passivitet man kan se spår av denna nya kvinna, utan även i hennes ståndaktiga väntan på att Edvin ska återvända. Diktens sista strof lyder:

Men då skall jag svara:
Jag vill älskad bli
Ej blott rosentiden;
Den är snart förbi.
Vill du ej bli hos mig
Öfver vintern än,
Flyg då kring som fjäriln,
Och försvinn som den.

Emma kräver således att Edvin, om han vill ha henne tillbaka, måste lova att vara henne trogen livet ut. Emma är nämligen själv inriktad på detta, kan man indirekt utläsa av dikten. I femte strofen finner man också följande betraktelse:

Ack! jag i min enfald
Trodde honom så:
Trodde, när han räckte
Mig sin hand derpå,
Att om jag än bröte,
Bröt ej han ändå.
Ack! jag i min enfald
Trodde honom så!

Initialt har Emma alltså varit mer säker på att Edvins kärlek skulle hålla, än att hennes egen skulle göra det. Den bittra erfarenheten är dock att hon själv, kvinnan, är pålitlig och trofast, medan Edvin, mannen, fladdrar kring som en fjäril. Till sitt väsen är Emma den ståndaktiga som tror på evig kärlek.⁴⁵⁷ Bilden vi får av Emma stämmer i hög grad överens med tidens kvinnoideal enligt vilket kvinnan skulle vara oskuldsfull, ovetande, trogen, och självutplånande.⁴⁵⁸

Diktens Emma försöker aldrig ens bli ett agerande subjekt. Trots att Emma i rolldikten får en röst och chimärt blir subjekt, lämnar hon aldrig rollen som kvinnligt objekt. Emma sitter stillsamt, som sagans jungfru i sitt torn, och väntar på att den (o)trogne riddaren

⁴⁵⁶ Åsbrink, s. 74.

⁴⁵⁷ Här har kvinnosynen genomgått en intressant förändring jämfört med 1700-talet. Jämför t.ex. Bellmans "Tankar om Flickors Ostadighet" (1758) där Bellman presenterar flyktigheten som ett typiskt kvinnligt karaktärsdrag. Bellman, *StU. XIII*, s. 5-11. Se även Runefelt, s. 107.

⁴⁵⁸ Qvist 1960, s. 33.

ska återvända. Det mimetiska jagets möjligheter att själv påverka sin framtid förefaller obefintliga. Tvärtom framställs det mimetiska jaget känslomässigt som konstant och oföränderligt, som ett objekt. Objektets kärlek är till skillnad från subjektets konstant, och hon tycks hålla fast vid sin dygd och sina moraliska värderingar oberoende av förändrade yttre omständigheter.

Den fattiga flickan

Kvinnans oförmåga att påverka sin egen situation är ett direkt tema i dikten ”Den fattiga flickan” (1794), även den av Franzén.⁴⁵⁹ I ”Den fattiga flickan” kan man dessutom ännu tydligare se Franzéns eget kvinnoideal avspeglas på diktens mimetiska jag. Franzén betonar kvinnans uppgift som maka – moder – husmor, och följer den gamla hustavlans läror. Till skillnad från Lenngren, som vi sett inte skriver på att allt var bättre förr, kan man ur Franzéns diktning och predikningar utläsa att han verkligen ansåg att allt var bättre förr. Han inte bara accepterar den gamla samhällsordningen, utan förkunnar den också aktivt. Alla ska vara nöjda med sin lott, och det finns även en poäng med att en del är rika och andra fattiga.⁴⁶⁰

Ur Franzéns synvinkel är den ojämna fördelningen av jordens gåvor mindre orättvis än vad många andra anser. ”[H]varföre skall du alltid se på dem, som äro bättre lottade än du? Hvarföre icke på så många andra, som äro i en vida sämre belägenhet”, skriver Franzén. ”I menliga samhället måste vara en viss ordning. Följaktligen måste der finnas högre och lägre, lydande och befallande”.⁴⁶¹ Det finns däremot inget som säger att den rike nödvändigtvis är lyckligare än den fattige, snarare tvärtom, hävdar Franzén.

För den gifta kvinnan innehåller hustavlan (som är en del av lilla katekesen) följande förhållningsregler:

Ef 5:22-24. Hustrurna vare sina män undergivna, såsom herren, ty mannen är kvinnans huvud, såsom ock Kristus är församlingens huvud. Såsom församlingen är Kristus undergiven, så böra ock hustrurna vara sina män undergivna uti allt.

Tit. 2:4-5. Hustrurna böra älska sina män och sina barn, vara sedliga, kyska, husaktiga, välvilliga och sina män undergivna, på det Guds Ord icke må smädat varda.

⁴⁵⁹ Ek skriver att ”Den fattiga flickan” är inspirerad av Voss’ bondflicksmonologer, samt av den Finlandsresa Franzén företog sig 1794. Förutom att koppla ihop dikten med ett verkligt möte Franzén haft med några bondflickor på sin resa, menar Ek att man här också ser prov på hur folkliga drag letar sig in i svensk konstlyrik, och hävdar att dikten har en typiskt finländsk karaktär. Ek hävdar också att ingen av Franzéns dikter betytt så mycket för Runebergs ungdomsdiktning som just ”Den fattiga flickan”. Se Ek (1916), s. 124.

⁴⁶⁰ Åsbrink, s. 44.

⁴⁶¹ von Schmalensée, s. 126.

1. Petr. 3:3-4. Deras prydnad vare icke den utvärtes, utan hjärtats fördolda människa, en saktmodig och stilla andes oförställda väsende, som är högt aktad inför Gud.⁴⁶²

Många av de tankar om kvinnans uppgift och ställning som hustavlan uttrycker kan man se speglade i Franzéns ”Den fattiga flickan”. Diktens mimetiska jag, en fattig flicka, drömmer om en fästman. Kyrkan är det enda ställe där hon på ett kyskt och sedligt vis kan finna det hon söker. Eftersom kvinnan är mannen undergiven kan den fattiga flickan dock inte själv närma sig en man, utan står stillsamt och hoppas på att någon ska lägga märke till henne. Flickan spinner flitigt på sin spinnrock och uppfyller således kravet på huslighet, och även om hon inte är direkt ful, finns den verkliga skönheten dock inuti genom att hon saktmodigt och i stillhet finner sig i sin lott. Tvärtom finner hon en stolthet i sin uppoffring eftersom den närmar henne till Gud.

Den fattiga flickan

Rättnu af mina blomningsda'r
Ej många återstå,
Och ingen friare jag har,
Och ingen lär jag få.

Hvar söndag klär jag mig så grann,
Och from i kyrkan går.
Der står vid dörren man vid man:
Min fästman der ej står.

En ser på den och en på den:
På mig ser icke en.
En annan finge tie män,
Och jag får icke en!

De andra ha då mer båd' vett
Och fromhet och behag,
Men är mitt ansigte så ledt?
Och hvad för ondt gör jag?

Jag tycker att jag är så god,
Så flitig vid mitt hjul;
Och när jag nyss för spegeln stod
Jag syntes ej så ful.

Men vore jag en skönhet dock!

⁴⁶² Citerat ur *Förnuft - fruktbarhet - förälskelse idéer om kvinnor och kvinnors idéer*, red. Lena Eskilsson & Åsa Bergenheim (Stockholm, 1995), s.158.

Jag satt ej här och spann.
Jag satt ibland en friarflock:
Den bäste blef min man.

Dock nej — en liten blomma blott
En fattig skönhet är:
Hon brytes af och kysses smått,
Och lemnas sedan der.⁴⁶³

Nej, hvarken skönhet eller dygd,
Blott pengar ge behag.
En flicka utan stöd och skygd
För all min tid är jag.

Nog går det, arma barn! ännu
För dig i tysthet an,
Att ej få sitta opp som fru,
Kanske åt en tyran.

Men ack! på dina gamla dar,
När handen tröttna vill,
Att ej ha bröd, ej ha försvar,
Och gäckas än dertill!

Stor sak likväl! blott himlen ser
Min oskuld utan fläck!
Hvad är all fröjd, som lifvet ger?
Lik bubblan i en bäck!

Det himmelska perspektivet som öppnas upp i diktens sista strof är typiskt för Franzén, och förekommer också i de berömda Fanny-dikterna. Fanny-dikterna handlar om en ung och oskuldsfull flicka och hennes korta tid på jorden. Redan i ett tidigt skede av sitt liv börjar den sjukliga Fanny i någon mån frigöra sig från jordelivet. Detta bekymrar henne dock inte eftersom hon vet att hon har ett annat och mycket bättre hem i himmelen. Den jordiska lyckan är flyktig och oviktig i jämförelse med tillvaron i himmelriket där den oskuldsfulla flickan har en självskrivna plats.

⁴⁶³ Blommotivet som förekommer även i "Emmas klagan" är ofta använt. Traditionellt representerar blomman objektet för det manliga begäret för de romantiska poeter, men även kvinnliga poeter förefaller att vilja identifiera sig med blomman. Skillnaden är dock att där manliga poeter förhåller sig till blomman och naturen överlag som till "den andra", är blomman och naturen för kvinnliga poeter också alltid ett tänkbart "jag". Uppfattningen om kvinnan som objekt kan också förstärkas genom liknelsen till blomman. Varken i "Emmas klagan" eller i "Den fattiga flickan" problematiseras det mimetiska jagets jämförelse av sig själv med blomman, utan de mimetiska jagen väljer själva att identifiera sig med en blomma, som objektet för mannens åtrå. Se Mermin "The Damsel, the Knight, and the Victorian Poet" i *Critical Inquiry*, Vol. 13, No. 1 (Autumn 1986), s. 70, och Christ, s. 385-401, om hur kvinnan objektifieras genom konsten.

Fanny-gestalten präglas av ett barns fromhet och en tilltro till barnets religiösa intuition. Franzén har även i "För Föräldrar" uttryckt sin övertygelse om att barnet står närmast Gud, och att även den vuxna människan måste finna barnet inom sig för att nå fram till Gud.⁴⁶⁴ Denna uppfattning kan man se förkroppsligad i Fanny-gestalten. För Franzén är döden inte något hemskt. I samband med jordfästningen av en 20-årig flicka riktar Franzén följande tröstande ord till den döda flickans föräldrar: "Under sin korta vandring midt ibland ungdomens blomster hade hon redan lärt känna världens tomhet, lärt betrakta lifvet blott som en skuggbild af det, som komma skall, som ett förspel af det rätta oförgängliga lifvet".⁴⁶⁵ I linje med detta ska det himmelska perspektivet i slutet på "Den fattiga flickan" förstås som en förlösning. Så länge den fattiga flickan behåller sin fromhet, dygd, godhet, och milda sinnelag, vet hon att hon efter jordelivet, i himmelen, kan förvänta sig ett slags belöning för sin ståndaktighet.

Lästa i den kontext som Franzéns idyller över barn och unga kvinnor, samt hans predikogärning, tillsammans bildar ska dikterna som här analyseras inte i första hand förstås som kvinnodegraderande. Det Franzén tecknar är snarare bilden av den ideala kvinnan så som han uppfattar den. Kvinnan skiljer sig från mannen och har andra uppgifter och förutsättningar än han, men det gör inte henne oviktig. Genom att bejaka sin egen särart kan kvinnan lättare än mannen finna Gud.

Blicken

"Den fattiga flickan" aktualiserar också en annan tematik som var viktig för romantikerna, nämligen blicken, seendet och blickens kraft att äga. I fallet "Den fattiga flickan", är diktens mimetiska jag helt beroende av männens blickar. Blicken handlar här rent konkret om att den fattiga flickan vill bli uppmärksam av en man eftersom hela hennes framtid och hennes uppehälle är avhängigt av detta.

Mycket av att bli sedd handlar för flickan om yta: "är mitt ansigte så lett?" (strof fyra) och "När jag nyss för spegeln stod / Jag syntes ej så ful" (strof fem), men ytan kompletteras också med dygder: "jag är så god, / så flitig vid mitt hjul" (strof 5). Även om flickan tillmäter utsidan mycket värde: "Men vore jag en skönhet dock! / Jag satt ej här och spann", får man ändå ett intryck av att flickan själv värderar den inre skönheten (jfr Hustavlan) minst lika högt. Detta stämmer överens med Franzéns uttalade åsikter i frågan. Han anser att det är gott om kvinnan redan från det att hon är liten fostras till ödmjukhet inför såväl människor som Gud, och att hon "får lära sig att icke söka sin prydnad i vad utvärtes är".⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ Se Lundström, s. 212f.

⁴⁶⁵ Ibid., s. 214.

⁴⁶⁶ Åsbrink, s. 43.

Intressant är att Franzén även explicit nämner spegeln i en Maria bebådelsedagspredikan. Kvinnan kan spegla sig i såväl Maria som i Eva och i den förra se det eftersträvansvärda, i den senare det som ska undvikas.⁴⁶⁷ Spegeln ska förstås här uppfattas symboliskt och det kvinnan ska spegla mot förebilderna är sina inre egenskaper och inte sina yttre attribut.

I *Den romantiska texten* talar Horace Engdahl om "[d]en levande, skapande blick som [...] har privilegiet att nå en djupare och rikare förståelse av verkligheten än 'Visheten', den allmängiltiga, rationella iakttagelsen".⁴⁶⁸ I Kellgrens fall i "Den nya skapelsen", som är den dikt Engdahl kommenterar, är det duet: den älskade som ger upphov till den levande blicken och den levande blicken handlar om att se mer än vad blotta ögat ser. Den levande blicken är förknippad med passionen, och det är bara genom kärleken seendet kan pånyttfödas. I Engdahls redogörelse framstår den romantiska blicken som något enbart positivt, som något som på ett positivt sätt kan rucka på verkligheten och förvandla naturen till ett konstverk.⁴⁶⁹ Även när den romantiska textens subjekt kämpar mot en hotande passivitet och känslöförlamning är det dynamiskt, likt en fågel Fenix som föds igen om och om igen för att i sin tur förvandla världen med sitt seende.⁴⁷⁰

Flickan i "Den fattiga flickan" kan inte vara någon fågel Fenix och hon äger inte den levande, skapande blicken. Hon kan nämligen inte unna sig att älska passionerat, utan fjättras av verklighetens realiteter i det tillstånd av passivitet och förlamning de manliga romantiska subjekten kämpar mot. Hon kan inte vara den seende, utan väntar på att männens blickar ska nå henne. Hon är praktisk i sitt resonemang, och skulle vara nöjd om någon – vem som helst – såg henne. Framförallt är hon rädd för att på "gamla dar" (strof 10) bli ensam och försvarslös då hon inte längre klarar av att försörja sig. Någon passionerad kärlek kan man alltså inte tala om i den fattiga flickans fall.

I strof nio och tio förändras tilltalet i dikten, och stroferna förefaller tillhöra någon annan som talar till flickan. Man kan tänka sig att det antingen är den person flickan talar till som yttrar sig, eller att flickan går i ett slags resonerande dialog med sig själv. Detta är

⁴⁶⁷ Ibid.

⁴⁶⁸ Engdahl, s. 65.

⁴⁶⁹ Hos viktorianerna (som ju på många sätt reagerar på och emot de romantiska idealen) har blicken, som hos de svenska romantikerna är en kraft med makt att förändra hela tillvaron, slutat vara något odelat positivt. Carol Christ skriver om hur Alfred Tennyson ofta skildrar poesi som "an erotic theft through which the male incorporates a power he locates in the female. This theft is most often defined in visual terms, as an unauthorized gaze through which the poet steals the power that generates his art." Även Robert Browning, menar Christ, sysselsätter sig med blicken och kraften hos blicken: "he imagines male and female in conflict for the power of the look" och i Brownings dikter är det mannen som avgår som segrare. "Like Tennyson, Browning locates the power to incorporate another in the look", skriver Christ. Se Christ, s. 386, 396.

⁴⁷⁰ Engdahl, s. 69, 267, 273.

också det enda ställe i dikten där flickan uppvisar styrka och beslutsamhet. Hon går i svaromål mot de invändningar som reses i stroferna nio och tio och säger: ”Stor sak likväl!” (strof 11). Det viktigaste är att hon bevarar sin oskuld, den jordiska lyckan är sett ur ett längre perspektiv oviktig.

Det är den fattiga flickan accepterar därför snällt sitt nederlag. Hon arbetar flitigt och fromt vidare vid spinnrocken och förlitar sig på att Gud ser hennes ”oskuld utan fläck”. Själv kan hon inte göra så mycket mer. Hon kan göra sig fin för kyrkan om söndagarna och hoppas att någon ska uppmärksamma henne där, men hon kan inte själv vara den som närmar sig, eller ens söker ögonkontakt med en man. Dygden och sederna hindrar henne från att göra något dylikt. På bekostnad av den jordiska lyckan håller kvinnan således fast vid sin dygd, men det är samtidigt också hennes räddning eftersom den för henne närmare Gud.⁴⁷¹

På frågan om vilken funktion rolldikten fyller i ”Emmas klagan” och ”Den fattiga flickan” kan därför två svar ges. För det första fungerar dikterna på samma sätt som till exempel Erik Gustaf Geijers ”Vikingen”: de personifierar ett ideal, i detta fall den ideala kvinnan. För det andra har dikterna en normgivande funktion. Till skillnad från ”Vikingen” som personifierar en historisk och snarast mytisk person, personifierar Franzéns dikter idealet för den vanliga kvinnan. Det var därför fullt möjligt för kvinnor som läste dikterna att identifiera sig med de mimetiska jagen och rätta sig efter de normer och värderingar de ger uttryck för.

I ett bredare genreperspektiv visar dikterna också upp ett för det kvinnliga subjektet vid denna tid typiskt dilemma. Tiderna förändras kring sekelskiftet 1800 och kvinnan fråntas en del av sina tidigare roller. Såsom vi sett i ”Emmas klagan” är kvinnan inte längre den uppuktade herdinnan, utan den dygdiga och trofasta som väntar på att den flyktige mannen på nytt ska ägna henne uppmärksamhet. ”Den fattiga flickan” visar även hur det kvinnliga subjektet är låst i sin position, och med mycket små möjligheter att påverka sin egen situation.⁴⁷²

⁴⁷¹ Franzén var prästvigd, arbetade som pastor, ingick i psalmbokskommittén 1814, blev teologie doktor 1818 och utnämndes 1831 till biskop i Härnösands stift. Se Irmeli Sorvari, ”Frans Michael Franzén” i *En skrift om Frans Michael Franzén: Meddelanden från institutionen för nordisk filologi vid Uleåborgs universitet, serie B, nr 7*, utg. Irmeli Sorvari (Uleåborg, 1984), s. 10. Se även Anderson och von Schmalensée. Den religiositet som syns hos Franzén kan också knytas till sin samtid. Religionen hade som en motreaktion mot upplysningen och i efterdyningarna av franska revolutionen vunnit nytt fäste i samhället. Se Blanning, s. 128f.

⁴⁷² Leken med subjekt – objekt-positioner kan också ske i form av försök där ett mimetiskt jag försöker ikläda sig en typisk manlig subjektposition. En dylik situation beskrivs av Dorothy Mermin i ”The Damsel, the Knight, and the Victorian Woman Poet”. Mermin diskuterar hur problematiska de traditionella könsrollerna kunde te sig för en kvinnlig, viktoriansk författare

Dikterna "Emmas klagan" och "Den fattiga flickan" saknar det spänningsförhållande som kännetecknar "De små". Det finns inget glapp mellan det mimetiska jagets berättelse och den kunskap läsaren har, inget dubbelt budskap i den bemärkelsen, och ingen inbyggd opålitlighet. Ändå kan man identifiera ett spänningsförhållande i dikterna. Å ena sidan handlar det om samma slags spänning mellan verklighet och ideal som jag diskuterat i avsnittet om idylliska rolldikter, å andra sidan hänger spänningen samman med den subjekt – objekt-problematik jag uppmärksammat.

I "Emmas klagan" kan Emma – det kvinnliga objektet – inte påverka Edvin – det manliga subjektet, liksom det mimetiska jaget i "Den fattiga flickan", det kvinnliga objektet, inte heller här kan påverka sin position i förhållande till de manliga subjekten. Grundkonstellationen i dikterna, att en romantisk diktare ger röst åt ett kvinnligt objekt och gör henne till diktsubjekt, är således problematisk. I "Den fattiga flickan" erbjuds dock en lösning på kvinnans problem. Om hon istället för att bekymra sig och beklaga sig över sin egen oförmåga att anta det agerande subjektets plats kan acceptera sin roll som objekt kan hon finna lyckan. I den naturliga ordningen är mannen subjekt och kvinnan objekt.

Rolldiktens förmåga att presentera ett jag som samtidigt är både subjekt och objekt är mycket användbart för genusrelaterade ämnen. Franzén kan, liksom Erik Gustaf Geijer i "Vikingen" och "Odalbonden", skapa en bild av att idealkvinnan kunde finnas i verkligheten. Dikternas jag-tilltal producerar karaktären "idealkvinnan" och inbjuder läsaren till identifiering med denna. Subjektet inbjuder läsaren att passera genom hennes perspektiv, till identifiering. På samma gång kan dock det mimetiska jaget, denna "idealkvinna" även betraktas som objekt. Rolldikten inbjuder parallellt med identifieringen även till en distansering från subjektet som uttrycker sig vilket gör att läsaren ser på subjektet i ett bredare perspektiv. När vi granskar subjekten i Franzéns dikter som objekt synliggörs också det problematiska med deras subjektskap: de saknar subjektets förmåga till handling och förändring.

som Elizabeth Barrett Browning. Hon beskriver hur Barrett Browning i bland annat dikten "The Lost Bower" tampas med problematiken. Diktens mimetiska jag berättar hur hon som barn gett sig ut på äventyr genom buskar och snår, som hjälten i en saga, och funnit en underbar lövsal som hon dock sedan aldrig lyckas hitta tillbaka till. Problemet är att i den traditionella berättelsen, som barnet återberättar genom sin lek, borde lövsalen innehålla en kvinnlig figur som väntar på hjälten ankomst. Flickan bestämmer sig visserligen för att själv vara både riddare och jungfru: både hjälten ute på upptäcktsfärd och objektet för upptäcktsfärden, men ger snabbt upp. Hon kan inte vara både subjekt och objekt samtidigt, leken går om intet, och det mimetiska jaget beskriver i slutet av dikten sig själv som trött och väntande. Mermin (1986), s. 66.

Subjekt utan riktning

Många Runeberg-forskare har betonat vilken lycklig slump det var att Runeberg hösten 1828 kom över en samling serbiska folksånger i tysk översättning av P. v. Goethe.⁴⁷³ De serbiska folksångerna kom att inspirera Runeberg till en serie dikter i en stil, som han i debutsamlingen *Dikter I* (1830) och i uppföljaren, *Dikter II* (1833), valde att kalla ”Idyll och epigram”. Trots att idyllepigrammen har ansetts haft epokgörande betydelse för den svenska diktningen, väckte Runebergs samlingar förvånansvärt lite uppmärksamhet då de först kom ut, och recensionerna lät vänta på sig. Eventuellt kan politisk osäkerhet ha legat bakom det svala intresset.⁴⁷⁴ Så småningom kom dock kritiken ikapp. Redaktör Johan Erik Rydqvist, som skrev för den stockholmska veckotidningen *Heimdall*, var först ut med en generös recension där han också särskilt uppmärksammade idyllepigrammen.⁴⁷⁵ Senare lyftes idyllepigrammen allt mer fram som det som gör Runebergs tidiga diktning unik.⁴⁷⁶

De koncentrerade och ofta korta, men ändå dramatiska, idyllepigrammen kännetecknas av en objektivitet som också är typisk för den serbiska folkvisan som gärna arbetade med typfigurer. Henrik Cederlöf hävdar dock att det som kanske fascinerade Runeberg mest med de serbiska folkvisorerna var deras tankeinnehåll som kretsade kring kärlek och starka känslor.⁴⁷⁷ Ofta är idyllepigrammen ögonblicksbilder, stämningsbilder, som ändå förmår tränga djupt ner i det mänskliga psyket, till ”grunderna för mänskligt handlande”, skriver Cederlöf.⁴⁷⁸

För min analys har jag valt ut två idyllepigram som bägge ingår i Runebergs andra diktsamling, *Dikter II*.⁴⁷⁹ I bägge idyllepigrammen är det en kvinna som framträder som mimetiskt jag, och bägge kretsar de kring en stark känsla som får dominera dikten. ”Den försmådda” lyder:

Ax vid ax på åkern vagga,
Korn vid korn i axen gömmas,
Så hvart flyktigt ord, du fällde,
Växer i mitt trogna hjerta.

⁴⁷³ Se t.ex. Viljanen, s. 212.

⁴⁷⁴ Johan Wrede, *Världen enligt Runeberg* (Borgå, 2005), s. 166.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, s. 165,

⁴⁷⁶ Henrik Cederlöf, ”Runebergs idyllepigram” i *Finsk Tidskrift*, nr 191-192 (1972), s. 289.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, s. 291ff.

⁴⁷⁸ Cederlöf citerar Ruth Hedvall, *ibid.*, s. 296.

⁴⁷⁹ ”Idyllepigram” är ingen allmänt använd term, utan den har helt enkelt bildats ur orden idyll och epigram ”som Runeberg gav de sviter av mer eller mindre koncentrerade, huvudsakligen korta, men samtidigt dramatiska dikter, som han infogade i sina två första samlingar *Dikter* åren 1830 och 1833”. Se Wrede, s. 163.

Grymma, otacksamma gosse,
Odlarn går att berga tegen,
Men du sår blott du, och skörden
Lemnar du åt himlens fåglar,
Lemnar du åt snö och vindar.

Samtidigt som inflytandet från den serbiska folkvisan på Runebergs idyllepigram har betonats, bör man heller inte glömma bort att Runeberg även var ”utbildad i den antika litteraturens stränga skola”.⁴⁸⁰ Läst som en sermokination är dikten dock ytterst avskalad. Monologen är kort, och i princip bara baserad på en känsla, så den information man som läsare får om det mimetiska jaget är knapphändig. Man kan tycka att flickans sätt att uttrycka sig är alltför poetiskt för att kännas realistiskt, för att man som läsare ska acceptera henne som en rund karaktär, men de poetiska bilder som används har en dubbel funktion.

Läser man dikten allegoriskt, med de yttre skeendena som en allegori för själslivets rörelser, framträder en stark känsla av ilska och vemod. De hårda konsonanterna, ”x”, ”r”, ”tr” och ”gr” bygger upp raseriet mot ett crescendo för att sen mattas av i de snarare sorgsna än arga sista verserna där de mjuka ”m”- och ”n”-ljuden bryter den ilska tonen och skapar en vemodig, snarare än ilsken, stämning.⁴⁸¹

Gossens kärlek som såtts liksom skörden, men sedan lämnats obärgad, kan man också anta att har att göra med den miljö flickan lever i. Läsas dikten mot kontexten av Runebergs nationalistiskt färgade diktning, förefaller det sannolikt att det mimetiska jaget i ”Den försmädda” är en flicka på den finska landsbygden. Skörden som såtts men inte bärgats, antyder också att mannen lämnat ett barn efter sig, ett barn modern nu ensam tvingas ta hand om.⁴⁸² De poetiska bilderna fungerar således både allegoriskt och platsbestämmande, och tillsammans utgör de en karaktärsbeskrivning.

⁴⁸⁰ Sylvia von Pfaler, ”Rytmska och akustiska element i Runebergs idyll och epigram” i HLS 23 (1947), s. 384. Se även Teivas Oksala, *J.L.Runebergin Kreikka ja Rooma* (Helsingfors, 2004) där Oksala visar hur Runeberg genialiskt utnyttjar det antika arvet. Homeros, Sofokles, Caesar, Vergilius och Horatius lästes flitigt av Runeberg.

⁴⁸¹ Sylvia von Pfaler har studerat rytmska och akustiska element i Runebergs ”Idyll och epigram”. Bland annat kommer hon fram till att en konsonantpräglad diktning skapar dissonans och att hårda konsonanter skapar stämning. Se von Pfaler, s. 370-398, 387f. Pfaler kommenterar inte ”Den försmädda”, men här kan vi se prov på just detta.

⁴⁸² von Pfaler konstaterar att det är vanligt att Runeberg i ”Idyll och epigram” upprepar ord och ordföljder. ”På detta sätt framställer han även ofta paralleller mellan en yttre företeelse och ett skeende i det mänskliga själslivets djup.” *Ibid.*, s. 392.

Där ”Den försmådda” uttrycker ilska och bitterhet, uttrycker ”Den långa dagen” sorg och saknad på ett mera nedtonat vis.⁴⁸³ Dikten lyder:

Förr när min vän var här,
Var mig en vårdag kort;
Nu, då han borta är,
Är mig en höstdag lång.
”Ack, hvad den dagen flyr!”
Säga de andra nu.
Jag: hvad den långsam är!
O, att den ville fly!
Kommer ej qvällen snart,
Kommer ej nattens ro?

Årstiderna och dagen blir en metafor för hur relativ tiden är, hur den ilar iväg när man är glad och hur den hasar sig fram när man är ledsen. Kvinnan i dikten, det mimetiska jaget, är olycklig och väntar därför på kvällen och nattens ro, en omskrivning för ålderdomen och döden. Av dikten går det inte att utläsa huruvida mannen liksom i ”Den försmådda” lämnat kvinnan, eller om han har avlidit. I Runebergs fall är detta nog heller inte så viktigt, utan det centrala temat är kärlekens och framförallt den första kärlekens makt, ett ämne Runeberg ägnat mycket uppmärksamhet.

I Runebergs författarskap beskrivs den första kärleken som omstörtande för den som upplever den, och som en kraft som kan omkullkasta den förälskades värderingar.⁴⁸⁴ Kärleken är för Runeberg den faktor som skall hjälpa den unga människan att bryta sig ut ur sitt jags begränsningar och därmed bli kapabel att leva ett samhällsdugligt liv. I förlängningen innebär detta dock också att den som blir sviken i kärlek får se sitt liv kastas ur sin bana.⁴⁸⁵ Jag anser att både ”Den försmådda” och ”Den långa dagen” ska förstås i relation till denna den första kärlekens omvälvande makt.

”Den långa dagen” såväl som ”Den försmådda” beskriver en verklig känsla, saknaden efter någon man hållit kär. Det mimetiska jagets insikt att tiden är relativ, känns också naturlig att koppla ihop med sorg. Det finns således en psykologisk realism i de känslor dikterna beskriver som gör att jag vill hävda att de mimetiska jagen i dessa dikter har skakat av sig den objektstämpel, som präglar Franzéns dikter som diskuterats ovan, och blivit verkliga subjekt. Ändå är dessa mimetiska jag problematiska som subjekt, och problemet hänger

⁴⁸³ Angående metrikerna i ”Den långa dagen”, se von Pfaler, s. 377. Diktens ”säregna meter”, daktyl – troké – slutkatalex, anser von Pfaler delvis vara ”neutraliserad genom att huvudaccenterna i de skilda verserna starkt varierar”. Ibid.

⁴⁸⁴ Lassila, s. 37.

⁴⁸⁵ Michel Ekman, ”Kärlek, svek och död i Runebergs lyrik” i *Finsk Tidskrift* 3-4 (2005), s. 209f.

ihop med avsaknaden av ett objekt. Grundkonstellationen i den romantiska poesin kan anses vara ett manligt subjekt som förhåller sig till ett kvinnligt objekt – jämför till exempel Kellgrens ”Den nya skapelsen”.⁴⁸⁶ Men vad händer då när det kvinnliga objektet blir subjekt?⁴⁸⁷ Vem är ”den andra” detta subjekt skall förhålla sig till, vilken är drivkraften för detta kvinnliga subjekt så som det kvinnliga objektet är drivkraften för Kellgrens subjekt? Kan ett kvinnligt subjekt förvandla det manliga subjektet till ett objekt att förhålla sig till?

Jag menar att det kvinnliga subjektet inte kan förvandla mannen till objekt. Det kvinnliga subjektet förmår inte påverka och dominera mannen, utan mannen fortsätter vara subjekt även då kvinnan övergått från att vara objekt till att vara subjekt. De mimetiska jagen i ”Den försmådda” och i ”Den långa dagen” är beroende av mannen, men förmår inte påverka honom eller sin egen situation. Avsaknaden av ett objekt att förhålla sig till gör att dikternas mimetiska jag präglas av en passivitet, eller kanske rättare, av avsaknaden av en riktning.⁴⁸⁸ Med tanke på dikternas trovärdighet som rolldikter är frågan om ett subjekt alls kan vara ett subjekt utan ett objekt att förhålla sig till, eller om objektet är en förutsättning för subjektets existens? Uppgiften för en romantisk poet att ge kvinnan en verklig, egen röst som subjekt, kan tyckas paradoxal och omöjlig att genomföra.

Detta antagande bygger dock på att kvinnan som subjekt ska vara likadant som det manliga subjektet. Detta manliga, romantiska subjektet strävar efter det sublima, som ibland nås med hjälp av det kvinnliga objektet. Det sublima tillståndet innebär samtidigt att subjektets konturer suddas ut, uppgår i allt och på sätt och vis blir en del av naturen. Paradoxalt nog anser romantikerna att kvinnan, objektet, står närmare naturen än mannen. Detta kvinnans symbiotiska förhållande till naturen syns också i Runebergs dikter. Kvinnans känslor beskrivs i förhållande till naturen, till skörden som växer på åkern utsatt för vädrets makter och i förhållande till årstiderna som växlar. Kvinnan är redan en del av naturen, en enhet mannen bara kan sträva efter.

I mina exempeldikter finns därför en antydning om att projektet att göra kvinnan till subjekt inte behöver vara en omöjlig uppgift. Däremot är det kvinnliga subjektet annorlunda än det manliga subjektet. Hon förhåller sig inte till ett manligt objekt, utan till *avsaknaden av ett manligt objekt*. ”Den försmådda” och ”Den långa dagen” är uppbyggda kring

⁴⁸⁶ Jag är medveten om att ”Den nya skapelsen” är en mångbottnad dikt och att detta endast är en aspekt av den.

⁴⁸⁷ Mermin ställer denna fråga i ”The Fruitful Feud of Hers and His” (1995), s. 156.

⁴⁸⁸ Jfr Engdahls påstående om att den romantiska textens subjekt hotas av att ”sjunka ner i passivitet och förflamning”. Engdahl, s. 273.

avsaknaden av ett manligt objekt. De mimetiska jagens drivkraft kommer inte från en förening med duet, och inte ens från en längtan efter ett du. Istället drivs det mimetiska jaget i "Den försmådda" av den ilska hon känner över att ha blivit lämnad, och det mimetiska jaget i "Den långa dagen" av den sorg hon känner sedan duet lämnat henne. Båda två förhåller de sig således till avsaknaden av ett manligt objekt. De saknar de manliga subjektens rörelse och strävan efter att bli ett med objektet, men påverkas ändå på ett omstörtande sätt av det tidigare flyktiga mötet med duet. De kvinnliga mimetiska jagen når inte ett sublimt tillstånd efter mötet med duet, utan berövas i samband med mötet istället sin drivkraft och störtar ner i en passivitet. Dock förblir de mimetiska jagen inte opåverkade av mötet med den andre, och baserat på mina exempeldikter kan man därför säga att där det manliga, romantiska subjektet förhåller sig till ett kvinnligt subjekt, förhåller sig det kvinnliga romantiska subjektet till avsaknaden av ett manligt objekt. Resultatet blir att det kvinnliga subjektet stannar kvar i den passivitet de manliga subjekten har förmågan att häva med hjälp av duet, kvinnan.

Låt oss jämföra "Den försmådda" och "Den långa dagen" med den i kapitel III diskuterade "Bondgossen" av Runeberg där det mimetiska jaget är en ung man. "Bondgossen" kännetecknas av en ständig rörelse framåt, mot nästa år, mot nästa höst, och det mimetiska jaget motiveras i sin ihärdighet av närvaron av en ung kvinna och av kärleken till den finska naturen och hembygden. Kvinnorna i "Den försmådda" och "Den långa dagen" tycks tvärtom fångade i en tillvaro som stagnerat. Årstid följer visserligen på årstid, men inget nytt verkar hända och tiden kryper fram olidligt långsamt. Kvinnorna är redan ett med naturen som omger dem och saknar helt den riktning framåt som man kan hävda kännetecknar bondgossen.

Det kvinnliga subjektets passivitet kan dock också sägas bero på en bristande motivation. Eftersom kvinnan redan står i förbindelse med naturen behöver hon inte som mannen eftersträva en förening. Även om kvinnan hade förmågan att göra mannen till objekt är frågan vad hon skulle vinna på det, vad är det hon eftersträvar? Jag menar att man i den tomhet och frustration man kan utläsa av Runebergs dikter inte bara kan se en saknad efter mannen, utan också en saknad efter mening, efter en väg att gå och något att eftersträva.

Romantiska kvinnoporträtt

I samband med Franzéns dikter har jag hävdat att man kan uppfatta att han i sina dikter gestaltar idén om den ideala kvinnan. Istället för att säga att de manliga författarna skapar en bild av idealkvinnan, kan man också se det som att den manliga författaren projicerar sin egen uppfattning av hur kvinnan borde vara på kvinnan. En tanke är att den romantiska poeten är så upptagen av att blicka inåt och utforska sitt eget jag och med detta jag

lysa upp omvärlden, att den romantiska författarens eget jag lyser igenom hans fiktiva skapelse. Porträttet av kvinnan kan aldrig bli fullkomligt eftersom det inte är objektet, kvinnan, som är det viktiga, utan det skapande, manliga subjektet. Man kan tänka sig att en författare med hjälp av rolldikten försöker komma åt just detta dilemma. Genom att göra kvinnan till subjekt vill man ge henne mera utrymme och ge henne möjlighet att ge utlopp för sin känslsamhet.

Ulrich Knoepfelmacher diskuterar i artikeln "Projection and the Female Other: Romanticism, Browning, and the Victorian Dramatic Monologue" hur den romantiska idealiseringen av kvinnan som ett komplement till det ofullständiga manliga jaget, samsatte viktorianerna och hur författare (han tar exemplet Robert Browning) försökte komma åt dilemmat med hjälp av den dramatiska monologen. "Browning was able to profit from the experimentations of those Romantic subjectivists who sadly discovered that their desire for fusion with another could all too easily convert that Other into a mere projection of the lyricist's male self".⁴⁸⁹

Det Knoepfelmacher menar att Browning lyckas göra med dramatiska monologer som "Porphyria's lover" och "My Last Duchess", är att han synliggör det manliga objektifierandet av kvinnan. Detta åstadkommer han, menar Knoepfelmacher, genom den distans, den objektifiering, den dramatiska monologen som form erbjuder. Samtidigt som den dramatiska monologen bjuder in sin läsare att sugas in i diktsubjektets värld, skapar den också en distans som gör att läsaren samtidigt kritiskt kan betrakta subjektet som objekt, vilket i förlängningen åskådliggör mönster i subjektets beteende.

Även rolldikten innebär en subjekt – objekt-konstellation som fungerar samtidigt och parallellt. Objektet, i detta fall kvinnan, subjektiveras i rolldikten, men samtidigt som hon ställs inför läsaren som subjekt kan läsaren också studera henne som objekt.⁴⁹⁰ Rolldiktens mimetiska jag befinner sig ständigt i ett slags limbo mellan en subjekts- och en objektstillvaro.

Hos Franzén övertygar kvinnan som subjekt inte, utan kvinnan fortsätter vara objekt även efter att hon i rolldikten fått en egen röst. Runeberg lyckas skapa kvinnliga subjekt, men dessa subjekt står som handfallna och saknar riktning eftersom de å ena sidan saknar ett objekt att förhålla sig till, å andra sidan inser att de aldrig kan bli som det manliga subjektet som söker det sublimes genom kvinnan.

⁴⁸⁹ U. C. Knoepfelmacher, "Projection and the Female Other: Romanticism, Browning, and the Victorian Dramatic Monologue" i *Victorian Poetry*, Vol. 22, no. 2, "The Dramatic "I" Poem" (Summer 1984), s. 143.

⁴⁹⁰ Den dramatiska monologens förmåga att objektifiera subjektet diskuteras av Byron. Se Byron, s. 39f.

Den dramatiska monologen har använts flitigt för att utforska "the female other". Glennis Byron konstaterar dock att manliga viktoriaiska poeter som i dramatiska monologer ger röst åt en kvinna, i själva verket ofta misslyckas med att ge "the silent other" en röst och istället snarare befäster mannens beslagtagande av kvinnan.

I fallet Franzén och Runeberg och de exempeldikter jag valt, kan man i tematiken se en vilja att liksom de senare viktoriaiska manliga kollegerna utforska "the female other". Liksom viktorianerna lyckas man dock aldrig riktigt ta sig förbi, utan snarare befästa, redan existerande könsnormer.⁴⁹¹ Jämför man med Kellgrens "Den nya skapelsen", kan man dock uppfatta att det i princip är omöjligt för en romantisk författare att skapa ett kvinnligt subjekt som fungerar på samma sätt som det manliga subjektet.

Kvinnorna i mina exempeldikter saknar förmågan att äga den andre med hjälp av blicken. Däremot kan de själva bli ägda. De mimetiska jagen i "Den försmådda" och "Den långa dagen" har upplevt den omvälvande föreningen med duet, men sedan övergivits av duet, mannen. De har av mannen berövats sin förändrande kraft, och dröjer nu övergivna kvar i passiviteten, oförmögna att födas på nytt.

Om en tanke om vad poängen med dessa Franzéns och Runebergs rolldikter är ska formuleras, så anser jag att det handlar om att utforska femininiteten, om att utforska den andra. Som rolldikter är dikterna däremot ambivalenta. Till formen uppfyller de kriterierna för rolldikten, med ett mimetiskt jag som är separerat från det retoriska jaget, och genom att de är utformade helt som monologer. Rolldiktens typiska diskrepans mellan diktens betydelsenivåer finns också med i form av en klyfta mellan det retoriska jagets ideal och det mimetiska jagets verklighet i "Emmas klagan" och "Den fattiga flickan", samt som en begränsning av subjektet i "Den försmådda" och "Den långa dagen".

Om vi påminner oss om att romantikerna sammanfattar de kvinnliga egenskaperna som känslsamhet, och vi läser dessa dikter som beskrivningar av olika kvinnliga känslor: naiv förälskelse, resignation, sviken kärlek och saknad, så har de på sätt och vis ändå karakteriserat "kvinnan", hennes essens. Ur denna synvinkel kan dikterna också fortsättningsvis läsas som sermokinationer, eftersom karaktärsgestaltningen i så fall fortsättningsvis står i centrum även om den förmedlas genom en känsla.

Jag har diskuterat hur objektet kvinnan, då hon i rolldikten ges en röst, förvandlas till ett subjekt, samtidigt som hon i dikten igen blir ett objekt som läsaren kan betrakta. Man kan dessutom hävda att dikterna inte bara objektifierar kvinnan, utan också den kvinnliga känslsamheten. Den kvinnliga känslsamheten visas upp genom att kvinnan till synes

⁴⁹¹ Ibid., s. 76, 72ff.

ges en röst för att kunna beskriva sina känslor, och på detta sätt förvandlas även den kvinnliga känslsamheten till ett objekt som kan studeras och analyseras.

I "Emmas klagan" skildras en kvinnas trogna kärlek. Emma söker någon som är villig att älska henne livet ut, men är i gengäld villig att göra detsamma själv. Flickan i "Den fattiga flickan" berättar om hur kärleken till Gud övervinner alla jordiska besvikelser. I "Den försmådda" kommer den kvinnliga ilskan och bitterheten fram, och i "Den långa dagen" beskrivs den kvinnliga sorgen som överskuggar allt. Samtliga kvinnor styrs av sina känslor och agerar utifrån dem. De lever på känslornas villkor. Emma i "Emmas klagan" visar på en lågmäld beständighet i kvinnans känslor, till skillnad från mannen som fladdrar kring likt fjäriken, vill Emma ägna all sin kärlek åt en person. I "Den försmådda" och i "Den långa dagen" förefaller kvinnorna däremot låsta i sina känslor. Den första stora, och eventuellt enda, kärleken har gjort ett så stort intryck på dem att de inte kan gå vidare. Till skillnad från de romantiska texternas manliga subjekt, kan kvinnorna inte födas på nytt om och om igen, utan de älskar en gång och stort, och vissnar därefter snarare bort, om kärleken är obesvarad, än flyttar sina känslor till en annan man.

Intressant är att kvinnorna i de analyserade dikterna framställs som ytterst stabila i sina känslor. Om man ska sammanfatta den kvinnliga känslsamhet som dikterna gestaltar, kan man konstatera följande. Kvinnan är känslsam av naturen och styrs av sina känslor och inte av förnuftet. I sina känslor är kvinnan ren, dygdig och beständig, och i förlängningen på sätt och vis okomplicerad. Där det manliga, romantiska subjektet är dynamiskt och passionerat är det kvinnliga, romantiska subjektet passivt och lågmälat. Förklaringen till detta hänger ihop med avsaknaden av ett objekt: utan ett du att förhålla sig till och inspireras av, kan det kvinnliga subjektet inte se världen med nya ögon.

Rolldiktens komposition med ett mimetiskt och ett retoriskt jag är något av det ultimata verktyget för att diskutera könsskillnader. Redan i grunduppställningen ställs två jag mot varandra. Det retoriska jaget, som här representeras av manliga, patriarkala värderingar, kan i rolldikten pröva vad som händer när kvinnan blir subjekt och intar det mimetiska jagets plats. Två normsystem ställs mot varandra och eftersom det kvinnliga mimetiska jaget inte fungerar som ett manligt mimetiskt jag framhävs rolldiktens mångtydighet. Två normsystem, två sätt att förhålla sig till världen presenteras samtidigt för läsaren och låter henne dra sina egna slutsatser.

V Jaget i centrum. Avslutning

Diskussionen i denna avhandling har kretsat kring rolldiktens jag. Analyserna i avhandlingen fokuserar på svenska rolldikter i tidsspannet 1760–1840. Det har hittills saknats en mer djupgående undersökning av den svenskspråkiga rolldikten och denna avhandling utgör således ett första steg i riktning mot en ökad förståelse för denna diktgenre.

Genomgående diskuteras rolldiktens jag som en tvådelad entitet i termer av mimetiskt och retoriskt jag. Begreppsparet som lånats ur den modernistiska lyrikforskningen har visat sig mycket användbart även för studier av äldre lyrik. Genom begreppsparet kommer jag åt den dubbeltydighet som gör rolldikten som genre unik.

Ser man på hur andra litteraturforskare, som forskat i rolldiktens syskonarter har hanterat rolldiktens dubbeltydighet, ser man att praxis varierar. Inom den anglosaxiska forskningen tenderar man att tala om en distans mellan diktens jag (speaker) och författarjaget (poet), och om ett ironiskt avståndtagande.⁴⁹² På motsvarande sätt talar Käte Hamburger i fråga om den tyska rolldikten om att den luras genom sitt spel med jag-tilltalet.⁴⁹³ Kurt Forstreuter väljer istället att tala om subjektiva och objektiva rolldikter, vilket innebär att han klassificerar dikterna efter hur diktens jag står i förhållande till poeten.⁴⁹⁴ Inom den finska lyrikforskningen används begreppsparet mimetiskt jag – retoriskt jag, men Katja

⁴⁹² Byron, passim.

⁴⁹³ Hamburger, s. 309f.

⁴⁹⁴ Forstreuter, s. 17-45.

Seutu som står för den mest utförliga studien av den finska rolldikten väljer att istället tala om diktens talare (puhuja) och diktens retoriska nivå.⁴⁹⁵

Det jag menar att man vinner på att använda begreppsparet mimetiskt jag – retoriskt jag är att det är ett mer precist verktyg för att beskriva förhållandet mellan rolldiktens betydelsenivåer än de som använts hittills. Behandlas rolldiktens spänningsförhållande i termer av distans, ironiskt avstånd, eller som en fint, förblir förklaringen i någon mån oprecis och abstrakt. Hur definierar man distans, ironiskt avståndstagande eller en litterär fint?

Forstreuters indelning i subjektiva och objektiva rolldikter från 1928⁴⁹⁶ känns i sin tur idag föråldrad eftersom litteraturvetenskapen sällan numera intresserar sig för i vilken mån författarens eget jag finns avspeglat i den text som analyseras. Eftersom författaren i en rolldikt skapar en rollfigur som för ordet istället för honom och således flyttar bort fokus från sig själv känns frågeställningen inte heller särskilt angelägen. I en rolldikt kommer författarinstantens normer och värderingar endast till uttryck indirekt genom att hen ger över ordet till en rollfigur som aktiverar läsaren att fundera på de förhållanden och argument som orden i dikten anknyter till.

Seutus sätt att å ena sidan tala om diktens talare, å andra sidan om diktens retoriska nivå, motiveras av att diktens retoriska jag aldrig uttalar sig explicit utan endast implicit, och att man därför kan ifrågasätta om det retoriska jaget kan kallas ett jag och tillskrivas en röst. En annan anledning till att Seutu talar om den retoriska nivån, istället för om ett retoriskt jag, är att hon uppfattar den retoriska nivån som en konstruktion skapad av läsaren. En konstruktion kan enligt detta sätt att se på saken inte vara ett subjekt. Jag vill dock fortsättningsvis hålla fast vid att begreppsparet mimetiskt jag – retoriskt jag tillsammans erbjuder den bästa förklaringen till vad som händer i en rolldikt.

Betydelseskilnaden mellan ett mimetiskt jag och diktens talare uppfattar jag att ligger i att begreppet mimetiskt jag är mer mångfacetterat och precist än begreppet diktens talare. Begreppet mimetiskt jag antyder att det är ett subjekt, en fullständig karaktär, som möter läsaren, medan en talare förutom en röst i jag-form även kan innebära en röst som kanaliserar någon annans budskap. Epitetet ”mimetiskt” bestämmer också jagets placering på ett sätt som ”diktens talare” saknar. Det mimetiska jaget är fiktivt, men samtidigt komplett i sin egen verklighet. Begreppet ”diktens talare” avslöjar inte om det begränsar sig till det fiktiva jaget, eller om det även inbegriper den retoriska nivån eller delar av densamma. (Jfr ”lyriskt jag”)

⁴⁹⁵ Se Seutu (2009), s. 11, 13.

⁴⁹⁶ Se s. 20 i denna avhandling.

Anledningen till att jag föredrar att tala om ett retoriskt jag framför att tala om en retorisk nivå, eller om ett retoriskt subjekt,⁴⁹⁷ är att jag uppfattar att begreppet retoriskt jag bättre ringar in förhållandet mellan det mimetiska och det retoriska jaget. Eftersom rolldikten spelar med dubbla betydelsenivåer, ställs diktens mimetiska och retoriska dimension alltid på ett eller annat sätt i opposition till varandra. Eftersom den mimetiska nivån representeras av ett jag är det därför för jämviktens skull naturligt att även den retoriska nivån gör det. Användningen av begreppsparet mimetiskt jag – retoriskt jag uppfattar jag att också sätter fingret på hur två olika viljor och åsikter, två olika normverk, i en rolldikt ställs mot varandra, och det är i spänningen mellan dessa rolldiktens intressanta dubbeltydighet skapas. Eftersom jag tolkar det retoriska jaget som en vilja och en åsikt blir det också naturligt att behandla denna betydelsenivå som ett subjekt. Jag hävdar att begreppsparet mimetiskt jag – retoriskt jag bättre än begreppsparet diktens talare – den retoriska nivån beskriver förhållandet som råder i en rolldikt.

Avhandlingen visar också att den klassiska retorikens tankemönster *sermocinatio* kan ses som ursprunget till rolldikten. Viktigast med identifieringen av detta retoriska tankemönster som en bakgrund till rolldikten är att det ställer karaktärsgestaltningen i centrum. Rolldiktens budskap ska i förlängningen förstås med detta i åtanke. Detta innebär i förlängningen att det mimetiska jagets utsaga snarare ska förstås som ett led i karaktärsbeskrivningen än som liktydigt med diktens budskap.

Samtidigt kan det noteras att flera av de analyserade rolldikterna även uppvisar drag som inte är typiska för sermokinationen. Många av dikterna saknar den moraliska aspekt som annars är viktig för den klassiska retoriken och dikterna är många gånger snarare uppvisande än i moraliskt hänseende ställningstagande. Andra rolldikter går i förhållande till sermokinationen överstyr åt det andra hållet och lyfter fram den karaktäriserade rollfiguren som ett ideal så till den grad att det sker på bekostnad av den verklighetstroga karaktärsbeskrivning som sermokinationen egentligen förutsätter. Här kan en tidsrelaterad tendens anas: de äldre dikterna förefaller att genom påverkan från verssatiren dra åt det uppvisande hållet, medan de senare dikterna drar åt ett romantiskt, idealiserat håll.

Avhandlingens centrala frågeställning kretsar kring hur rolldiktens jag är komponerat och vilken funktion rolldikten fyller. Mina analyser visar att gestaltningen av det mimetiska jaget alltid står i centrum för en rolldikt, och att rolldikter i förlängningen måste analyseras med detta i åtanke.

Rolldiktens fiktiva verklighet ska vidare förstås hierarkiskt. Det retoriska jaget placerar sig alltid på betydelsenivån ovanför det mimetiska jaget och står i förlängningen alltid

⁴⁹⁷ Se Hedberg, s. 17.

för diktens egentliga budskap. Samtidigt skapas rolldiktens unika dubbeltydighet av det mimetiska och det retoriska jagets samtidiga existens. Det mimetiska jagets budskap måste därför analyseras parallellt med det retoriska jagets budskap för att rolldiktens fulla budskap och innebörd ska kunna utläsas. Ofta måste perspektivet även vidgas till att inkludera en större textuell helhet, såsom det diktverk där den enskilda dikten ingår, eller författarens hela produktion. För att kunna analysera den rollfigur som uttalar sig i respektive dikt, måste dikten även granskas i förhållande till den tematik den aktualiserar. Det kan till exempel röra sig om frågor som anknyter till en viss typfigur, till en aktuell diskussion, eller till ett samhällsfenomen.

Rolldiktens funktion har också diskuterats genomgående. Mina analyser visar att rolldiktens funktion varierar från dikt till dikt och inte kan sammanfattas till en enda funktion. Jag har visat att rolldikten kan fungera ifrågasättande, befästande, utforskande, uppvisande, aktiverande och normgivande. Den skiftar också ofta fokus från uttryck till komposition och tillför således dikten en metanivå.

Den gemensamma nämnaren i de dikter jag analyserar är istället jaget. Samtliga dikter kan sägas handla om ett jag som speglas mot det samhälle hen representerar. Detta jag kan sedan i sin tur bli ifrågasatt, utforskat, eller uppställt som ideal, men utgångspunkten ligger alltid i det individuella och rör sig från individen mot ett större sammanhang. *Pars pro toto*, delen som representant för helheten, eller som i detta fall, individen som representant för något större är utmärkande för rolldikten. Trots att rolldikten alltid utgår från individen blir den egentligen snarare en röst för kollektivet.

Ett av syftena med den här avhandlingen har också varit att pröva den i inledningen presenterade arbetsdefinitionen av den äldre, svenska rolldikten. I inledningen framfördes det att i en rolldikt talar ett jag som är en fiktiv karaktär åtskild från författaren. Två nivåer, en mimetisk nivå och en retorisk nivå kan urskiljas, och i samspelet mellan dessa två, parallella betydelsenivåer, uppstår ett spänningsförhållande som är typiskt för rolldikten. Viktigt i definitionen var också att karaktärgestaltningen står i fokus, och att denna är viktigare än den verklighet jaget som talar befinner sig i.

Analyserna visar att min definition är plausibel. Dock kunde det tilläggas att rolldiktens mimetiska jag är representant för en större helhet, till exempel en yrkeskategori, en samhällsgrupp, ett kön, eller ett ideal. Detta förhållande förklarar också skillnaden mellan centrallyrik och masklyrik å ena sidan, rolldikter å andra sidan. De gånger diktens mimetiska jag endast representerar det retoriska jaget är det inte fråga om en rolldikt. De gånger diktens mimetiska jag representerar ett kollektiv är det däremot fråga om en rolldikt förutsatt att definitionens övriga kriterier också uppfylls.

Flera tidigare forskare i rolldiktens syskonarter har betonat dess förmåga att engagera läsaren. Mina resultat pekar på samma förmåga hos rolldikten även om jag härleder denna effekt på annat sätt. Katja Seutu hävdar att aktiverandet av läsaren i en rolldikt beror på att hen intar den stumma åhörarens plats och således för en dialog med diktens talare. Alan Sinfield menar att läsaren tvingas att aktivt ta ställning till den som talar i dikten på grund av att författaren har dragit sig tillbaka och inte bistår med sitt guidande ställningstagande till den som talar. Robert Langbaum utgår från att det mimetiska jaget i en typisk dramatisk monolog är en osympatisk figur, och att det som gör rolldikten unik är läsarens problem med att förhålla sig till denna karaktär. Hen slits mellan en vilja att å ena sidan lyssna till jaget som talar och att sympatisera med hen, å andra sidan sin vilja att förkasta denna ur moralisk synvinkel tvivelaktiga figur. Käte Hamburger hävdar i sin tur att rolldiktens utmaning för läsaren ligger i att komma underfund med dess spel med å ena sidan det fiktiva, å andra sidan det fingerade, det vill säga att rolldikten lurar.

Mina analyser visar att det är typiskt för rolldikten att det bildas vad jag kallar ett spänningförhållande mellan diktens mimetiska jag och dess retoriska jag. Detta spänningförhållande kan ta sig olika uttryck och fungera på olika sätt. Spänningförhållandet mellan rolldiktens mimetiska och retoriska jag gör att läsaren tvingas betrakta dikten ur ett vidare perspektiv vilket inbegriper att betrakta dess komposition och konstruktion. Liksom Herbert F. Tucker hävdar ifråga om den dramatiska monologen, är jag benägen att kalla rolldikten ”genrernas genre för att lära sig att läsa mellan raderna”.⁴⁹⁸

Jag önskar med avhandlingen bidra till att lyfta fram rolldikten som en särskild diktgenre. Min undersökning visar att rolldiktens utgångspunkter är helt andra än till exempel centrallyrikens, och att denna skillnad måste uppmärksammas för att rolldiktens styrka skall framträda. Rolldikten skapar, och leker med, spänningförhållanden mellan olika betydelsenivåer och detta gör den dubbel- eller mångtydig i sitt budskap. Denna dubbeltydighet, som hänger ihop med författarens lek med diktsubjektet, tenderar att både ge dikten ett metapoetiskt drag och att kommentera ett fenomen ur fler synvinklar än om den varit enstämig.

På så vis tenderar rolldikten också att fungera som en tidsspegel, eftersom den ur ett (åtminstone) dubbelt perspektiv fokuserar på en typfigur, en diskussion, eller ett samhällsfenomen. Samtidigt speglas tiden alltid ur en individs synvinkel, vilket gör den greppbar och människonära – rolldikten kan till exempel visa vad en samhällsförändring innebär för den enskilda individen.

⁴⁹⁸ "[O]ur genre of genres for training in how to read between the lines", Tucker (1985), s. 231.

Avhandlingen öppnar också för en diskussion om karaktärsskildringen inom lyriken. Överlag har det skrivits mycket lite om hur fiktiva karaktärer skapas, men inom lyriken är diskussionen nästan obefintlig. Min undersökning visar att en möjlig väg att gå, för fortsatt forskning inom detta område, är den klassiska retorikens läror om karaktärisering.

I min analys av Anna Maria Lenngrens ”Rosalie” utgår jag även från Gérard Genettes hierarkiska modell för berättarnivåer i prosatexter. Genomgående analyserar jag också dikternas mimetiska jag på samma sätt som jag skulle analysera vilken fiktiv karaktär som helst, även om rolldiktens begränsade omfång naturligtvis gör att rolldikten som litterärt verk fungerar annorlunda än till exempel romanen. Sammantaget ser jag dock ingenting som hindrar att man, speciellt i samband med analyser av dikter med berättande drag, utnyttjar narratologiska modeller för analys av mimetiska jag. Bland annat Peter Hühns arbeten⁴⁹⁹ visar att ett narratologiskt tillvägagångssätt till poesin överlag kan vara ett givande spår för lyrikforskare att följa, även om man samtidigt får se upp så inte det som gör lyriken unik och skiljer den från prosan går förlorat vid en dylik analys.⁵⁰⁰

Indirekt studerar avhandlingen också vad som händer med rolldikten då klassicismen övergår i romantik. Å ena sidan kan man hävda att rolldikten i grunden förblir densamma då nyklassicismen övergår i romantik: att en författare skapar en rollfigur som får föra ordet i dikten. Å andra sidan kan man se hur rolldikterna också är påverkade av sin samtid. Även om renodlade rolldikter, som uteslutande är förlagda i en rollfigurs mun, finns redan hos gustavianerna Bellman och Lenngren, kan man här ana en större tendens att låta fler mimetiska jag komma till tals i en dikt, än vad det finns hos romantikerna.

Hos Lenngren kan man se en rörelse från rolldikter med två eller flera mimetiska jag, mot rolldikter med endast ett mimetiskt jag: jämför till exempel den tidiga dikten ”Thé-conseilen” med den senare ”Några ord till min k. Dotter, i fall jag hade någon”. Det behandlade ämnet är i stort sett detsamma i de bägge dikterna, men där flera personer i ”Thé-conseilen” – förutom den fiktiva författaren – får komma till tals, är den fiktiva modern i ”Några ord till min k. Dotter” den enda som uttalar sig. De gustavianska rolldikterna är dessutom påverkade av, eller utgör ofta exempel på, den under denna tid så populära verssatiren.

Hos Bellman är rörelsen en lite annan än hos Lenngren. Bland hans ungdomsdikter finns flera exempel på renodlade rolldikter, medan han i *Fredmans epistlar* och *Fredmans sånger*,

⁴⁹⁹ Peter Hühn & Jens Kiefer, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, övers. Alastair Matthews (Berlin, 2005) och Jörg Schönert, Peter Hühn & Malte Stein, *Lyrik und Narratologie: Textanalysen zu deutschsprachigen Gedichten* (Berlin, 2007).

⁵⁰⁰ Se diskussion och hänvisning till Jonathan Culler i inledningen, s. 16.

där Fredman visserligen är den egentliga och främsta talaren, ofta låter flera talare komma med stickreplikor. Samtidigt utforskar Bellman rollkaraktären Fredman mer utförligt än vad någon av de andra författarna som ingår i min avhandling gör ifråga om sina rollkaraktärer. Bellmans utveckling ifråga om rolldikten går således från snabba och ytliga porträtt mot en fördjupad karaktärsanalys.

I Geijers norröna, idealiserade rolldikter, ”Vikingen” och ”Odalbonden” går det att se en kraftigare fokusering på jaget än hos Lenngren och Bellman. Lenngrens och Bellmans rollfigurer representerar människotyper med hjälp av vilka författarna indirekt kommenterar ett samhällsfenomen eller en aktuell diskussion. Hos Geijer är rolljaget själv det viktiga, och även om man kan koppla dikterna till Geijers och det götiska förbundets ideologi, är rolljagets personlighet och hans handlingar, som stammar ur personligheten, helt centrala.

Hos Runeberg kan man i hans ”Bondgossen” se en liknande idealisering av jaget, som hos Geijer. I ”Idyll och epigram”-dikterna har däremot alla yttre attribut, så som rollfigurens handlingar, skalats bort, och kvar finns en känsla som samtidigt indirekt beskriver det mimetiska jaget. Detta är naturligtvis typiskt för romantiken, men i förhållande till den utvecklingslinje jag här söker skissa för rolldikten, är det intressant att se hur Runeberg i ”Den försmädda” och ”Den långa dagen” utgår från rolldiktsformen som han också använder i ”Bondgossen”, men utvecklar dem i en mer renodlad och avskalad riktning.

Samma nyttjande av rolldiktsformen finner man hos Almqvist i ”Den lyssnande Maria”. Dikten är en renodlad rolldikt, och talet är helt och hållet förlagt i den bibliska personen Marias mun. Samtidigt ligger fokus i dikten, såsom typiskt för romantiken, helt och hållet på den känsla det mimetiska jaget Maria erfar.

De romantiska rolldikterna tenderar att vara mindre omfångsrika än de gustavianska motsvarigheterna, och vanligen med endast *ett* mimetiskt jag. Antagligen kan man här se samma rörelse mot en jag-centrering som överhuvudtaget utmärker romantiken som stilperiod. På ett psykologiskt plan uppfattar jag också att ett konkret och vardagsskildrande drag försvinner ur rolldikterna som karaktärsskildringar i och med romantiken, och istället ersätts av en stark idealism, som jag uppfattar att man använder rolldikten till att försöka konkretisera.

Sammantaget pekar mina analyser på att rolldikten utvecklas från att ge röst åt typfigurer till att ge röst åt ideal och vidare till att beskriva en person bara genom en känsla. I denna jämförelse mellan dels de gustavianska, dels de romantiska rolldikterna, kan man också se prov på rolldiktsgenrens å ena sidan föränderliga, å andra sidan konstanta drag. Grunden i genren förblir densamma: ett fiktivt jag talar i författarens ställe och det uppstår ett

spänningsförhållande mellan diktens mimetiska och retoriska jag, men genren anpassar sig även till rådande estetiska ideal och förändras i enlighet med dessa.

Denna avhandling är en pilotstudie i den svenska rolldikten och det finns därför utmärkta möjligheter till en framtida utvidgning av forskningsämnet. En kvantitativ undersökning och kartläggning av rolldikterna under de berörda tidsepokerna kunde göras. Likaså kunde en mer detaljerad och jämförande undersökning av rolldikten i förhållande till dess syskonarter vara givande att utföra. Influenserna från teaterns och operans värld har i denna avhandling endast antytts i samband med vissa analyser, och en djupare undersökning av detta förhållande kunde ge intressanta resultat. Ytterligare kunde man undersöka rolldiktens förhållande till balladen och folkdiktningen. Själv vore jag framförallt intresserad av att följa rolldikten framåt i tiden för att kunna dra mer allmängiltiga slutsatser om rolldiktens funktion. Det verkar till exempel finnas intressanta likheter mellan användningen av rolldikten i samhällskritiska syften under å ena sidan den politiskt turbulenta gustavianska tiden, å andra sidan de politiskt aktiva 1960- och 1970-talen.⁵⁰¹ Det förefaller således finnas en koppling mellan rolldiktning och samhällskritik som vore intressant att forska vidare i.

⁵⁰¹ Se t.ex. Claes Andersson, *Det är inte lätt att vara villaägare i dessa tider* (Helsingfors, 1969) och dikterna "Fall 258" och "Fall 232".

Summary

The I of the Role Poem. Aspects of the Swedish Role Poem from Bellman to Runeberg

For some reason the Swedish role poem has attracted very little attention among literary scholars, and this dissertation is the first attempt to make up for this shortage. Since Romanticism, lyric poetry focusing on the personal feelings and emotions of the poet has been the dominating form of poetry. The role poem instead presents the reader with a speaking “I” separate from the poet.

The dissertation revolves around questions about how the speaking “I” of the role poem is constructed, and discusses the function of the role poem. The tension created by different levels of meaning; i.e. the mimetic and the rhetoric, and how this tension renders the poem ambiguous, is discussed in length. The dissertation also investigates features of the role poem that change and features that remain unaltered when Classicism changes into Romanticism.

The material for this dissertation consists of a selection of poems ranging from approximately 1760 to 1840 and authors include Carl Michael Bellman (1740–1795), Anna Maria Lenngren (1754–1817), Frans Michael Franzén (1772–1847), Erik Gustaf Geijer (1783–1847), Julia Nyberg (1785–1854) who wrote under the pseudonym Euphrosyne, Carl Jonas Love Almqvist (1793–1866), Wilhelm von Braun (1813–1860) and Johan Ludvig Runeberg (1804–1877).

The theoretical approach to the material is on one hand the use of the concepts of the *mimetic I* and the *rhetoric I* that has been used in modernist lyric research, and on the other hand the use of classical rhetoric, focusing on characterization and the method called *sermocinatio*. The analysis shows that *sermocinatio* can be considered a possible origin of the Swedish role poem, and the concepts *mimetic I* – *rhetoric I* have proved useful for describing the tension created between the role poem’s different levels of meaning. The tension created activates the reader to regard the poem from a wider perspective, drawing attention to the construction of the poem.

The analysis shows that the Swedish role poem can be defined as a poem where the speaker is someone separate from the author, speaking in first tense. The speaker is always the center of attention. The role poem also displays a tension between its different levels of

meaning that can be referred to as its mimetic and its rhetorical aspects. The speaker is usually a representative of a larger group of people, for example a certain profession.

Källförteckning

Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford 1971 [1953])

Ad Herennium. *De ratione dicendi ad C. Herennium*, översatt av Birger Bergh med förord av Kurt Johannesson, Rhetor förlag (Åstorp 2005)

Afzelius, Nils, *Myt och bild. Studier i Bellmans dikt* (Stockholm 1964)

Ahlberger, Christer & Kvarnström, Lars, *Det svenska samhället 1720-200. Böndernas och arbetarnas tid* (Lund 2004)

Almqvist, C.J.L., *Samlade skrifter. Törnrosens bok*, band 2 (Stockholm 1922)

Andersson, Claes, *Det är inte lätt att vara villaägare i dessa tider* (Helsingfors 1969)

Andersson, Sven L., *En romantikens kyrkoman. Frans Michael Franzén och den andliga förnyelsen i Sverige under förra delen av 1800-talet* (Uppsala 1977)

Aristoteles, *Om Diktkonsten*, övers. Jan Stolpe och inledning av Arne Mellberg (Göteborg 1994)

Asdal, Kristin, Berge, Kjell Lars, Gammelgaard, Karen, Gundersen, Trygve Riiser, Jordheim, Helge, Rem, Tore & Tønnesen, Johan L., *Tekst og historie. Å lese tekster historisk* (Oslo 2008)

Austin, Paul Britten, *Carl Michael Bellman: hans liv, hans miljö, hans verk [The Life and Songs of Carl Michael Bellman]* (Stockholm 1970)

Beckman, Margareta, "Krigsman eller modelejon", *Svenskt militärhistoriskt bibliotek* <http://www.smb.nu/index.php/militara-artiklar/1700-talet/krigsman-eller-modelejon> (nedladdad 2014-05-13)

Bedford *Glossary of Critical and Literary Terms*, red. Ross Murfin & Supriya M.Ray (Boston & New York 2003)

Belfrage, Sixten, *Stilistiska studier över sammansättningarna i sjuttonhundratalets svenska litteratur* (Lund 1920)

- Bellman**, Carl Michael, *Carl Michael Bellmans skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmansällskapet. II Fredmans sånger* (Stockholm 1932)
- Bellman**, Carl Michael, *Carl Michael Bellmans skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmansällskapet. XIII Ungdomsdikter I. Dikter av blandat innehåll* (Stockholm 1980)
- Bergstrand**, Arne, *Songes. Litteraturhistoriska studier i C.J.L Almqvists diktsamling* (Uppsala 1953)
- Bergsten**, Staffan och Elleström, Lars, *Litteraturens grundbegrepp* (Lund 2004)
- Bibeln** (Örebro 1999)
- Bjurman**, Eva Lis, *Catrines intressanta blekhet. Unga kvinnors möten med de nya kärlekskraven 1750-1830* (Stockholm/Stehag 1998)
- Blanck**, Anton, *Geijers götiska diktning* (Stockholm 1918)
- Blanck**, Anton, *Anna Maria Lenngren. Poet och pennskaft* (Stockholm 1922)
- Blanning**, Tim, *The Romantic revolution* (New York 2012)
- Booth**, Wayne C., *The Rhetoric of Irony* (Chicago & London 1974)
- Borg**, Arne, m.fl. red. *Prostitution. Beskrivning, Analys, Förslag till åtgärder* (Stockholm 1981)
- Borgström**, Eva, "Euphrosyne och bilderna av det kvinnliga" i *Romantikens kvinnor. Studier i det tidiga 1800-talet litteratur* (Stockholm 1990)
- Braun**, Wilhelm von, *Samlade arbeten, första delen* (Stockholm 1876)
- Breitholtz**, Lennart, "Songes-studier" i *Perspektiv på Almqvist*, red. Ulla-Britt Lagerroth och Bertil Romberg (Stockholm 1973)
- Browning**, Elizabeth Barrett, *The Poetical Works* (London 1897)
- Browning**, Robert, *The Complete Works of Robert Browning: Volume III* (Ohio 1971)
- Bruns**, Gerald L., *Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Historical Study.* (New Haven & London 1974)
- Burman**, Lars, "Tal, skrift och värtalighet i Drottningens Juvelsmycke" i *Carl Jonas Love Almqvist – diktaren, debattören, drömmaren*, red. Lars Burman (Hedemora 2001)

- Byron**, Glennis, *Dramatic Monologue* (London 2003)
- Carlsson**, Sten, *Ståndssamhälle och ståndspersoner 1700-1865. Studier rörande det svenska ståndssamhällets upplösning* (Lund 1949)
- Carlsson**, Sten, "Det gustavianska samhället", i: *Den svenska historien. Den gustavianska tiden 1772-1809* (Stockholm 1968)
- Cederlöf**, Henrik, "Runebergs idyllepigram" i *Finsk Tidskrift*, nr 191-192 (1972)
- Christ**, Carol, "The Feminine Subject in Victorian Poetry" i *ELH: English Literary History*, Vol. 54, no. 2 (Summer 1987)
- Cooper**, J.C.C., *Symboler. En uppslagsbok* (Stockholm 1983)
- Culler**, A. Dwight, "Monodrama and the Dramatic Monologue", *PMLA*, Vol. 90, no 3, (May 1975)
- Culler**, Jonathan, *Theory of the Lyric* (London 2015)
- Dictionnaire des littératures de langue français*, red. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty & Alain Rey (Paris 1994)
- Ek**, Sverker, *Franzéns Åbodiktning. Ett bidrag till Finlands svenska litteraturhistoria* (Stockholm 1916)
- Ek**, Sverker, *Kellgren. Skalden och kulturkämpen. Del I. Hans utveckling fram till segern med Gustaf Wasa 1786* (Stockholm 1965)
- Ek**, Sverker, "Anna Maria Lenngren" i: *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria*, red. Tigerstedt, E. N. (Stockholm 1967)
- Ekman**, Michel, "Kärlek, svek och död i Runebergs lyrik" i *Finsk Tidskrift* 3-4 (2005)
- Ekman**, Michel, *Kaos, ordning, kaos. Människan i naturen och naturen i människan hos J. L. Runeberg* (Helsingfors 2004)
- Elleström**, Lars, "Ironiska (?) könsroller hos Lenngren och LOB", i: *Litteratur og kjønn i Norden* (Reykjavík 1996)
- Elleström**, Lars, *En ironisk historia från Lenngren till Lugn* (Stockholm 2005)
- Engdahl**, Horace, *Den romantiska texten* (Stockholm 1986)

Engländer, Richard ”Bellmans musikalisk-poetiska teknik” i *Kring Bellman*, red. Lars-Göran Eriksson (Stockholm 1964)

Eriksson, Anders, utg., *Retoriska övningar. Afthonios' progymnasmata* (Nora 2002)

Eskilsson, Lena & Bergenheim, Åsa red., *Förnuft – fruktbarhet – förälskelse idéer om kvinnor och kvinnors idéer* (Stockholm 1995)

Euphrosyne, *Samlade dikter*, andra delen (Örebro 1831)

Fischer, Otto, *Mynt i Ciceros sopor. Retorikens och värtalighetens status i 1700-talets svenska diskussion* (Södertörn 2013)

Forstreuter, Kurt, ”Das Rollengedicht”, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXII (Stuttgart 1928)

Fowler, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge 1982)

Franzén, Frans Michael, ”Minne af Fru Anna Maria Lenngren, född Malmstedt” i *Minnesanteckningar öfver utmärkte svenske statsmän, hjeltar, lärde, konstnärer och skalder*. Projekt Runeberg, digital faksimilutgåva: <http://runeberg.org/fransmin/a0234.html>

Franzén, Frans Michael, *Samlade dikter*, första bandet (Örebro 1867)

Frow, John, *Genre* (London & New York 2008)

Geijer, Erik Gustaf, *Samlade skrifter II* (Stockholm 1924)

Genette, Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, (Ithaca, New York 1980)

Grandien, Bo, *Rönndruvans glöd. Nygöticistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet* (Uddevalla 1987)

Gustafsson, Henrik, ”Harmonins teater. *Kring Bellmans* Det lyckliga skeppsbrottet” i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*. Årgång 121 2000 (Stockholm 2001)

Gustafsson, Lars, ”Imitation och äkthet. En linje i 1700-talets diskussion om mimesisprincipen” i *Samlaren. Tidskrift för litteraturhistorisk forskning* (Stockholm 1959)

Gustafsson, Lars, ”Imitation och entusiasm. En studie i klassicistisk poetik” i *Samlaren. Tidskrift för litteraturhistorisk forskning* (Stockholm 1963)

Gustafsson, Lars, *Le poète masqué et démasqué. Étude sur la mise en valeur du poète sincère dans la poétique du classicisme et du préromantisme* (Uppsala 1968)

Gyldendals *Litteraturlleksikon* (Köpenhamn 1974)

Göransson, Anita red., *Sekelskiften och kön. Strukturella och kulturella övergångar år 1800, 1900 och 2000* (Stockholm 2000)

Haapala, Vesa, *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa* (Helsingfors 2005)

Haapala, Vesa, ”Edith Södergrans diktmontage Dikter” i: *På fria villkor: Edith Södergranstudier* (Helsingfors & Stockholm 2011), s. 57-78.

Hallberg, Peter, ”Mirrors of the Nation. The Construction of National Character and Difference in the Historical Writings of E. G. Geijer” ur: *Scandinavian Journal of History*, (2001) 26:1.

Hamburger, Käte, *The Logic of Literature [Die Logik der Dichtung]*, övers. Marilyn J. Rose (Bloomington & Indianapolis 1993 [Stuttgart 1957])

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

Hasselberg, Gudmar, *Realistisk lyrik. Studier i svensk versdiktning från Bellman till Talis Qualis* (Lund 1923)

Haugen, Trond, *Forgjenglighetens poetikk. En studie i Carl Michael Bellmans Fredmans epistlar* (Oslo 2004)

Hedberg, Johan, *Eros skapar världen ny. Apokalyps och pånyttfödelse i Edith Södergrans lyrik* (Göteborg 1991)

Hedwall, Lennart, ”Hoffmann och Almqvist – två diktarmusiker” i *Carl Jonas Love Almqvist – diktaren, debattören, drömmaren*, red. Lars Burman (Hedemora 2001)

Heggestad, Eva, ”Vad menade hon egentligen?” i *Poetiska världar* 33 (2002)

Helander, Dick, *Kristna symboler* (Stockholm 1951)

Hellquist, Olof, *Svensk etymologisk ordbok* (1922) på www.runeberg.org

Helmius, Agneta, ”Könens upplysning?” i *Upplysningens miljöer: ett nordiskt perspektiv: 11-13 november 1993* (Lund, 1993)

- Helmius**, Agneta, ”Om kön och äktenskap i 1700-talets Sverige” i *Ægteskab i Norden fra Saxo til i dag* (Köpenhamn 1999)
- Helmius** (fetstil), Agneta, ”Mode och moral etc. ”Mode och moral. Begär och hushållning i svenska 1700-talspublikationer” i *Tidskrift för genusvetenskap* 2011:1
- Helmius**, Agneta, ”Tankar om flickors ostadighet. En debatt om kön i Stockholm år 1758” i *Nord-Nytt* 1993 (50)
- Henningsson**, Bengt, *Geijer som historiker* (Uppsala 1961)
- Henrikson**, Alf, *Svensk historia II* (Stockholm 1963)
- Hessler**, Carl Arvid, *Geijer som politiker. Hans utveckling fram till 1830* (Uppsala 1937)
- Hillbom**, Gunnar, *Kring källorna till Bellmans ungdomsdiktning* (Stockholm 1980)
- Hillbom**, Gunnar, *Källorna till Fredmans sånger och ”Den Svenske Anacreon”* (Stockholm 1996)
- Hirn**, Hans , ”En giftermålsanalys”, *Genos. Tidskrift utgiven av Genealogiska Samfundet i Finland*, http://www.genealogia.fi/genos/31/31_44.htm
- Hjärne**, Rudolf, *Götiska förbundet och dess huvudmän. I. Götiska förbundet. Erik Gustaf Geijer* (Stockholm 1878)
- Hollsten**, Anna, *Ei kattoa, ei seiiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen* (Helsingfors 2004)
- Holm**, Birgitta, *Tusen år av ögonblick. Från den Heliga Birgitta till den Syndiga* (Falun 2003)
- Holmgaard**, Jan, *Jaget i texten* (Stockholm 1998)
- Hutcheon**, Linda, *The Politics of Postmodernism* (London & New York 1993)
- Hutcheon**, Linda, *Irony's edge. The theory and politics of irony* (London & New York 2005)
- Hökkä**, Tuula, ”Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua?” i: *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta* (Pieksämäki 1995)
- Ilmakunnas**, Johanna, *Ett ståndsmässigt liv. Familjen von Fersens livsstil på 1700-talet* (Helsingfors & Stockholm 2012)

Isomaa, Saija, *Heräämisten poetiikkaa: lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Venehöjalaiset* (Helsingfors 2009)

Johannesson, Kurt, *I polstjärnan tecken. Studier i svensk barock* (Uppsala 1968)

Johannesson, Kurt, ”Bellman som musikalisk diktare”, särtryck av *Lyrik i tid och otid. Festskrift till Gunnar Tideström* (Stockholm 1971)

Johannesson, Kurt, ”Bellman och ceremonierna” ur *Tio forskare om Bellman* (Stockholm 1977)

Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga* (Stockholm 1998)

Kavanagh, Thomas, ”The Libertine’s Bluff: Cards and Culture in Eighteenth-Century France” ur *Eighteenth-Century Studies*, Volume 33, Number 4, Summer 2000

Kelley, Theresa M. , ”Women, gender and literary criticism” i *The Cambridge History of Literary Criticism* (online), ed. Marshall Brown (Cambridge 2014)

Kellgren, Johan Henric, *Skrifter I*, red. Carina och Lars Burman (Stockholm 1995)

Kjeldsen, Jens Elmelund, *Retorik idag. Introduktion till modern retorikteori*, övers. Sven-Erik Thorell (Lund 2008)

Knoepflmacher, U. C., ”Projection and the Female Other: Romanticism, Browning, and the Victorian Dramatic Monologue” i: *Victorian Poetry*, Vol. 22, no. 2, “The Dramatic ‘I Poem” (Sommar 1984)

Kolbe, Gunlög, ”I och utanför den retoriska traditionen. Några ord till min k. Dotter ifall jag hade någon” i: *I klänningens veck. Feministiska diktanalyser*, utg. Eva Lilja (Göteborg 1998)

Langbaum, Robert , *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (New York 1957)

Lassila, Pertti, *Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä* (Helsingfors 2000)

Lausberg, Heinrich, *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (München 1960)

Lehikoinen, Tiina, ”Runo puheena ja runon puhujat. ’En jaksa nauramatta katsoa sinua” i *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin* red. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (Tammerfors 2010)

Lenngren, Anna Maria, *Samlade skrifter*, del I, utgivna av Theodor Hjelmqvist och Karl Warburg (Stockholm 1917)

Lenngren, Anna Maria, *Samlade skrifter*, del II, utgivna av Theodor Hjelmqvist och Karl Warburg (Stockholm 1918)

Lenngren, Anna Maria, *Samlade skrifter*, del III: tillägg och kommentar (Stockholm 1926)

Lewan, Bengt, *Med dygden som vapen* (Stockholm 1985)

Lewan, Bengt, *Arkadien. Om herdor och herdinnor i svensk dikt* (Falun 2001)

Lillqvist, Holger, *Avgrund och paradys. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran* (Helsingfors 2001)

Lind, Peter, ”Strunt alt hvad du orerar” *Carl Michael Bellman, ordensretoriken och Bacchi Orden* (Uppsala 2014)

Ljung, Magnus, *Svordomsboken. Om svärande och svordomar på svenska, engelska och 23 andra språk* (Uddevalla 2006)

Lund, Hans, ”Porträttdikt och porträttkonst. Kellgrens poetiska hyllning till Sergel och Gustav III” i *Ljuva möten och ömma samtal. Om kärlek och vänskap på 1700-talet* (Stockholm 1999)

Lundahl, Anders, ”Några grundtankar i Erik Gustaf Geijers filosofi”, i *Erik Gustaf Geijer – Filosofen* (Lund 1999)

Lundström, Gösta, Frans Michael Franzén. *Liv och diktning under Kumlatiden* (Göteborg 1947)

Lysell, Roland, *Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia. Romantikens diktning II* (Stockholm/Stehag 1993)

Lysell, Roland, ”Konst, konstnärer och perspektiv i C.J.L. Almqvists Gabriële Mimanso” i *Carl Jonas Love Almqvist – diktaren, debattören, drömmaren*, red. Lars Burman (Hedemora 2001)

- Lönnroth**, Lars, *Den svenska litteraturen 1. Från runor till romantik 800-1830* (Stockholm 1999)
- Lönnroth**, Lars, *Ljuva karneval! Om Carl Michael Bellmans diktning* (Stockholm 2005)
- Marcus**, Carl David, *Erik Gustaf Geijers lyrik* (Stockholm 1909)
- Massengale**, James, "Musical-Poetic Patterns in Bellman's Song Verse" i *Tio forskare om Bellman*, red. Horace Engdahl (Stockholm 1977)
- Massengale**, James, *The Musical-Poetic Method of Carl Michael Bellman* (Stockholm 1979)
- Mazouer**, Charles, *Le théâtre français du Moyen Âge* (Paris 1998)
- Melberg**, Arne, *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen* (Stockholm 2008)
- Mermin**, Dorothy, "The Damsel, the Knight, and the Victorian Poet" i *Critical Inquiry*, Vol. 13, No. 1 (Autumn 1986)
- Mermin**, Dorothy, "The Fruitful Feud of Hers and His': Sameness, Difference, and Gender in Victorian Poetry" i: *Victorian Poetry* 33 (1995)
- Michanek**, Germund, *Litterär uppslagsbok* (Stockholm 1998)
- Mikics**, David, *A New Handbook of Literary Terms* (New Haven & London 2007)
- Mill**, John Stuart, "Thoughts on Poetry and its Varieties" i: *The Crayon*, Vol. 7, No. 5 (May 1860), s. 123-128
- Miller**, J.H., *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers* (Cambridge 1963)
- Muecke**, D. C., *Irony* (London 1970)
- Musikens värld. Musik i ord och bild* (Göteborg 1979)
- Möller**, Daniel, "Sjuttonhundratalshandskrifter i rörelse. Olof von Dalins diktmanuskript och deras publiceringssammanhang", i: *Tidskrift för litteraturvetenskap* nr 3-4/2014
- Möller**, Daniel, *Pekoralpastischen: en Dalinsk innovation. Om det avsiktliga pekoralet hos Olof von Dalin* (Stockholm 2015)
- Möller**, Håkan, *Den wallinska psalmen* (Stockholm 1997)
- Möller**, Håkan, *Den wallinska dikten* (Uppsala 2000)

- Nell**, Jennie, *Vivat vår monark! Carl Michael Bellmans panegyrik över Gustaf III 1771-1792* (Stockholm 2011)
- Nilsson**, Roddy *Kontroll, makt och omsorg. Sociala problem och socialpolitik i Sverige 1780-1940* (Studentlitteratur 2003)
- Nilsson**, Ruth, *Kvinnosyn i Sverige från drottning Kristina till Anna Maria Lenngren* (Lund 1973)
- Nøjgaard**, Morten, *Litteraturens univers. Indføring i tekstanalyse* (Odense 1979)
- Oksala**, Teivas, *J.L.Runebergin Kreikka ja Rooma* (Helsingfors 2004)
- Olsson**, Henry, *Törnrosdiktaren och andra porträtt* (Stockholm 1956)
- Pagrot**, Lennart, *Den klassiska verssatirens teori. Debatten kring genren från Horatius t.o.m. 1700-talet* (Lund 1961)
- Persson**, Anders, "Försonarn vid sitt bröst, en stjärnkrönt Kvinna". *Jungfru- och moderstematiken hos C.J.L Almqvist och P.D.A.Atterbom*, diss. Umeå 1998 (Skellefteå 1998)
- Pfaler**, Sylvia von, "Rytmska och akustiska element i Runebergs idyll och epigram" i *Historiska och litteraturhistoriska studier*, HLS 23 (1947)
- Phelan**, James, *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (Ithaca & London 2005)
- Platen**, Magnus von, *Svenska skägg. Våra manshakar genom tiderna* (Stockholm 1995)
- Platon**, *Staten*, övers. och förord Jan Stolpe (Stockholm 2003)
- Pleijel**, Agneta, "Den kvinnliga författaren och offentligheten. Om Anna Maria Lenngren" i: *Författarnas litteraturhistoria*, red. Ardelius, Lars & Rydström, Gunnar (Stockholm 1977)
- Prince**, Gerald, *Dictionary of Narratology* (Lincoln 1987)
- Quintilianus**, *Institutio Oratoria*, books I-III, övers. H. E. Butler (London 1996 [1920])
- Qvist**, Gunnar, *Kvinnofrågan i Sverige 1809-1846* (Göteborg 1960)
- Qvist**, Gunnar, *Konsten att blifva en god flicka. Kvinnohistoriska uppsatser* (Stockholm 1978)

Rader, Ralph, "The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms" ur *Critical Inquiry*, Vol. 3, No.1 (The University of Chicago Press, Autumn 1976)

Ribémont, Bernard, *Le théâtre français du Moyen Âge au XVIe siècle* (Paris 2003)

Rimm, Stefan, *Vältalighet och mannafostran. Retorikutbildningen i svenska skolor och gymnasier 1724–1807* (Uppsala 2011)

Rousseau, Jean Jaques, ur *Émile eller Om uppfostran*, i *Förnuft – fruktbarhet – förälskelse*, red. Eskilsson & Bergenheim (Stockholm 1995)

Runeberg, Johan Ludvig, *Samlade skrifter av Johan Ludvig Runeberg. Första delen, Dikter I-III*, red. Gunnar Castrén & Martin Lamm (Stockholm 1933)

Rydstedt, Rudolf, *Retorik* (Lund 1993)

Sages, Janin, *Julbocken i svensk folktradition* (1973)

Salin, Sari, "Kun sissiltä meni hermot – Paavo Rintalan Sissiluutnantin epäluotettava kertoja" i: *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* (2007: 2)

Sandels, Marianne, *Autentiska kvinnor: och gestaltning av kvinnan inom trubadurlyriken 1100-1350* (Stockholm 2008)

Schmalensée, Bo von, *Frans Michael Franzén och Johan Olof Wallin såsom förkunnare. En homiletisk undersökning*, diss. Uppsala (Norrköping 1932)

Schück, Henrik & Warburg, Karl, "Anna Maria Lenngren" i *Illustrerad svensk litteraturhistoria* (Stockholm 1928)

Sedgewick, G.G., *Of Irony: Especially in Drama* (Vancouver 2003 [orig. Toronto 1935])

Sessions, Ina Beth, "The Dramatic Monologue" i: *Modern Language Association of America PMLA*, Vol. 62, No. 2 (June 1947)

Seutu, Katja, "Näkökulmia runouden realismiin ja sen tutkimukseen – metonymisyys ja roolirunon laji" i: *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2/2008, s. 46-58.

Seutu, Katja, *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa* (Tammerfors 2009)

Shaw, W. David, "Lyric Displacement in the Victorian Monologue: Naturalizing the Vocative" i: *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 52, nr. 3 (December 1997)

- Shibanoff**, Susan, "Medieval Frauenlieder: Anonymous Was a Man?" i: *Tulsa studies in Women's Literature*, Vol.1 no. 2 (Autumn 1982)
- Silén**, Daniela: *Rolldiktaren och ironikern Anna Maria Lenngren* (Helsingfors 2007)
- Silén**, Daniela, "Ytterligare några ord om 'Några ord'" i *Lyrikvännen* nr 3, 2013
- Sinfield**, Alan, *Dramatic Monologue* (London 1977)
- Skuncke**, Marie-Christine & Ivarsdotter, Anna, *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik* (Uppsala 1998)
- Sorvari**, Irmeli, "Frans Michael Franzén" i *En skrift om Frans Michael Franzén: Meddelanden från institutionen för nordisk filologi vid Uleåborgs universitet*, serie B, nr 7, utg. Irmeli Sorvari (Uleåborg 1984)
- Steffen**, Richard, "Anteckningar till Bellmansdiktens historia" i *Sammlaren* XVI (1895)
- Steinby**, Liisa, "Det idylliska i Runebergs diktning och dess tyska bakgrund" i: *Från Arkadien till Arktis. Diktad natur och idyll*, red. Claes Ahlund (Åbo 2012)
- Stenroth**, Ingmar, *Sveriges rötter. En nations födelse* (Stockholm 2005)
- Stroh-Wallin**, Ulla, "Nu behöver vi nya svordomar" i: *Svenska Dagbladet* 9 februari 2011
- Stålmärck**, Torbjörn, *Den glade skalden Wilhelm von Braun (1813-1860)* (Stockholm 2007)
- Stålmärck**, Torkel, *Anna Maria Lenngren. Granris och blåklint* (Stockholm 2011)
- Svenska Akademiens Ordbok* på nätet: www.saob.se
- Svenskt litteraturlexikon* (Lund 1970)
- Sylwan**, Otto, "Wilhelm A D Braun, von", i: *Svenskt biografiskt lexikon på nätet*: <http://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/16895>, nedladdad 2014-05-06.
- Theokritos Sånger*. Tolkade och kommenterade av Ingvar Björkeson (Stockholm 2004)
- Thorén**, Sven, *I Zions tempel. Carl Michael Bellmans andliga diktning* (Göteborg 1986)
- Tucker**, Herbert F., "Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric" i: *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*, red. C. Hosek & P. Parker (Ithaca, NY: Cornell University Press 1985)
- Tucker**, Herbert F., "From Monomania to Monologue: 'St Simeon Stylites' and the Rise of a Male Poetic" i *Victorian Poetry* 22 (1984)

- Viikari**, Auli, "Lyriikan runousoppia" i: Kantokorpi, Mervi, Lyytikäinen, Pirjo & Viikari, Auli, *Runousopin perusteet* (Helsingfors 2005)
- Viljanen**, Lauri, *Runeberg och hans diktning 1804-1847* (Helsingfors 1947)
- Vossius**, Gerhardus Johannes, *Elementa rhetorica eller retorikens grunder*, översatt och utgiven av Stina Hansson (Göteborgs universitet (pdf) 2006)
- Wahlström**, Maria, *Jag är icke heller en. Den svenska dagboksromanen* (Lund 2012)
- Wallette**, Anna, *Sagens svenskar. Synen på vikingatiden och de isländska sagorna under 300 år* (Malmö 2004)
- Wallette**, Anna, "Från göter till germaner. Erik Gustaf Geijers och Viktor Rydbergs tankar om svensk identitet" i: *Det norrøne och det nationale*, red. Annette Lassen (Island 2008)
- Warburg**, Karl, *Anna Maria Lenngren* (Stockholm 1917)
- Westman Berg**, Karin, *C. J. L. Almqvists kvinnouppfattning* (Göteborg 1962)
- Viklund**, Jon, *Ett vidunder i sitt sekel: retoriska studier i C.J.L. Almqvists kritiska prosa 1815-1851* (Hedemora 2004)
- Viklund**, Jon, "Persuasion in Nineteenth-Century Swedish Fiction: C.J.L. Almqvist and the 'Rhetorical Situation'", *Rhetoric and Literature in Finland-Sweden 1600-1900* (Köpenhamn 2008)
- Wirilander**, Kaarlo, *Suomen upseeristo 1700-luvulla* (Helsingfors 1950)
- Witt-Brattström**, Ebba, "Från smakens tempel till Parnassens. Om Anna Maria Lenngren", i: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (Höganäs 1993)
- Witt-Brattström**, Ebba, "Hon visste vad hon talade om" i: *Parnass* (1996:3)
- Wrede**, Johan, *Världen enligt Runeberg* (Borgå 2005)
- Wretö**, Tore, *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg* (Uppsala 1977)
- Åsbrink**, Eva, *Studier i den svenska kyrkans syn på kvinnans ställning i samhället åren 1809-1866* (Stockholm 1962)
- Öhrberg**, Ann, *Vittra fruntimmer. Författarroll och retorik hos frihetstidens kvinnliga författare*. (Möklinta 2001)

NORDICA HELSINGIENSIA

- NH 1/KKN 1 Hadle Oftedal Andersen: *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatik* (2004)
- NH 2 Mona Forsskåhl: *Mitt emellan eller strax utanför. Språkkontakt i finlandssvensk slang* (2005)
- NH 3/KKN 2 Hadle Oftedal Andersen: *Kroppsmodernisme* (2005)
- NH 4/TS 1 Jan-Ola Östman (red.): *FinSSL – Finlandssvenskt teckenspråk* (2005)
- NH 5/KKN 3 Hadle Oftedal Andersen & Idar Stegane (red.): *Modernisme i nordisk lyrikk 1* (2005)
- NH 6/TS 2 Karin Hoyer, Monica Londen & Jan-Ola Östman (red.): *Teckenspråk: Sociala och historiska perspektiv* (2006)
- NH 7 Helga Hilmisdóttir: *A sequential analysis of nú and núna in Icelandic conversation* (2007)
- NH 8 Hanna Lehti-Eklund (red.): *Att växa till lärare – svensklärarytbildning i utveckling* (2007)
- NH 9 Nina Martola: *Konstruktioner och valens: verbfraser med åt i ett jämförande perspektiv* (2007)
- NH 10/SI 1 Jan Lindström (red.): *Språk och interaktion 1* (2008)
- NH 11 Jan Lindström, Pirjo Kukkonen, Camilla Lindholm & Åsa Mickwitz (red.): *Svenskan i Finland 10* (2008)
- NH 12 Anne Huhtala: *Det pedagogiska självet: en narrativ studie av direktvalda svensklärostudenters berättelser* (2008)
- NH 13/KKN 4 Hadle Oftedal Andersen, Peter Stein Larsen & Louise Mønster (red.): *Stedet. Modernisme i nordisk lyrikk 2* (2008)
- NH 14/DF 1 Helena Palmén, Caroline Sandström & Jan-Ola Östman (red.): *Dialekt i östra Nyland. Fältharbete i Liljendal med omnejd* (2008)

- NH 15 Camilla Kovero & Monica Londen: *Språk, identitet och skola. En undersökning i svenska skolor i huvudstadsregionen* (2009)
- NH 16 Lieselott Nordman: *Lagöversättning som process och produkt. Revideringar och institutioner vid lagöversättning till svenska i Finland* (2009)
- NH 17 Anita Schybergson: *Kognitiva system i namngivningen av finländska handelsfartyg 1838–1938* (2009)
- NH 18/KKN 5 Hadle Oftedal Andersen, Per Erik Ljung & Eva-Britta Ståhl (red.): *Nordisk lyriktrafikk. Modernisme i nordisk lyrikk 3* (2010)
- NH 19/SI 2 Camilla Lindholm & Jan Lindström (red.): *Språk och interaktion 2* (2010)
- NH 20/DF 2 Caroline Sandström: *Genus i östra Nyland – från dialektutjämning till dialektmarkör* (2010)
- NH 21 Åsa Mickwitz: *Anpassning i språkkontakt – Morfologisk och ortografisk anpassning av engelska lånord i svenskan* (2010)
- NH 22 Maria Green-Vänttinen, Christina Korkman & Hanna Lehti-Eklund (red.): *Svenska i finska gymnasier* (2010)
- NH 23/KKN 6 Hadle Oftedal Andersen, Per Bäckström & Unni Langås (red.): *Samspill mellom kunstartene. Modernisme i nordisk lyrikk 4* (2010)
- NH 24/DF 3 Sinikka Segerståhl: *Vaggvisor i Kvevlax. Språkliga strukturer och konstruktioner* (2011)
- NH 25 Minna Nakari: *Variation i kvinnors namnfraser i officiella dokument i Helsingfors 1780-1930. Socioonomastiska synvinklar på makt och identitet* (2011)
- NH 26 Leila Mattfolk: *Finlandssvenska åsikter om och attityder till modern språkpåverkan* (2011)
- NH 27 Hanna Lehti-Eklund & Maria Green-Vänttinen: *Svenska i finska grundskolor* (2011)
- NH 28 Charlotta af Hällström-Reijonen: *Finlandismer och språkvård från 1800-talet till i dag* (2012)

- NH 29/TS 3 Karin Hoyer: *Dokumentation och beskrivning som språkplanering – perspektiv från arbete med tre tecknade minoritetsspråk* (2012)
- NH 30/SI 3 Jan Lindström & Sofie Henricson (red.): *Språk och interaktion 3* (2012)
- NH 31 Anne Huhtala & Hanna Lehti-Eklund (red./toim.): *TAITOA kehittämässä: vieraiden kielten opiskelijoiden kielitaidosta ja kielenkäytöstä* (2012)
- NH 32 Tomas Lehecka: *Interrelaterade lexikala egenskaper. Engelska adjektivimporter i en svensk tidningskorpus* (2012)
- NH 33/KKN 7 Randi Brenden: *Åsta Holth - Feminist og postkolonialist* (2013)
- NH 34/DF 4 Helena Palmén: *Identitet i samspråk. Kodväxling till standardvarietet som risk och resurs i östnyländska samtal på dialekt* (2014)
- NH 35/KKN 8 Giuseppe Caruso: Sigrid Undset: *A modern crusader* (2014)
- NH 36 Melina Bister: *Topikövergång i textbaserade gruppsamtal* (2014)
- NH 37 Jan Lindström, Sofie Henricson, Anne Huhtala, Pirjo Kukkonen, Hanna Lehti-Eklund & Camilla Lindholm (red.): *Svenskans beskrivning 33* (2014)
- NH 38/KKN 9 Tatjana Brandt: *Livet mellan raderna. Revolt, tomrum och språkbrist i Agneta Enckells och Ann Jäderlunds tidiga poesi* (2014)
- NH 39/KKN 10 Claus Elholm Andersen: *”På vakt skal man være”. Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds Min kamp* (2015)
- NH 40 Leena Hamberg: *Samverkan i och med språket. Systemisk-funktionell analys av språkanvändning i en kommunal gränsaktivitet med nyanlända flyktingar som målgrupp* (2015)
- NH 41 Monica Londen, Åsa Mickwitz & Susanne Tiihonen (red.): *”Hur svårt kan det vara?” En antologi om hur lärare inom högre utbildning förnyar undervisningen* (2015)
- NH 42 Þórunn Blöndal: *Where grammar meets interaction. Collaborative production of syntactic constructions in Icelandic conversation* (2015)

- NH 43 Martina Huhtamäki: *En fråga om prosodi? Prosodiska drag hos frågor i Helsingforssvenska samtal* (2015)
- NH 44 Mila Engelberg: *Yleispätevä mies. Suomen kielen geneerinen, piilevä ja kieliopillistuva maskuliinisuus* (2016)
- NH 45 Maria Vidberg: *Ortnamn i kontakt i Helsingfors. Finska inslag i bruket av gatunamn i svenska kontexter* (2016)
- NH 46 Sofia Stolt: *Vägen till vitsordet. En studie av värderande yttranden i bedömarkommentarer på studentexamensuppsatser i modersmål och litteratur* (2016)
- NH 47 Tiina Räisä: *Medieritualer som klass- och kulturbundna diskurser och funktioner. Hufvudstadsbladets lucia och konstruktionen av Svenskfinland* (2016)
- NH 48/DF 5 Jan-Ola Östman, Caroline Sandström, Pamela Gustavsson & Lisa Södergård (red.): *Ideologi, identitet, intervention. Nordisk dialektologi 10* (2017)
- NH 49/KKN11 Daniela Silén: *Rolldiktens jag. Aspekter på svenskspråkiga rolldikter från Bellman till Runeberg* (2017)

Serier:

KKN – Kultur og kritikk i Norden (red. Hadle Oftedal Andersen & Claus Elholm Andersen)

DF – Dialektforskning (red. Jan-Ola Östman)

SI – Språk och interaktion (red. Jan K. Lindström)

TS – Teckenspråksstudier (red. Jan-Ola Östman)

