

# Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 121 2000

*I distribution:*

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg:* Lars Lönnroth, Stina Hansson

*Lund:* Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

*Stockholm:* Ingemar Algulin, Anders Cullhed

*Uppsala:* Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

*Redaktörer:* Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Anna Williams (recensioner)

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av

*Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-18-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by  
Elanders Gotab, Stockholm 2001

# ”Den gamla goda tiden”

– en dikt om tystnad

Av SVEN ARNE BERGMANN

Urversionen av Frödings ”Den gamla goda tiden” infördes i Karlstads-Tidningen den 7 december 1892 under den neutralt beskrivande titeln ”Smedjan”. Det är en delvis omarbetad dikt vi nu läser, kortare och mer fokuserad.<sup>1</sup> Under sin nya titel kom den 1894 att föras till *Nya dikters* avdelning ”Från Värmland”. I sina ”Anmärkningar”, nedtecknade på Uppsala hospital nio år senare, säger sig Fröding ha hämtat inspiration och stoff till dikten ur Gustaf Schröders *En bruksbokhållares minnen*, som han själv recenserade i tidningen en dryg vecka efter det att dikten publicerades.<sup>2</sup> Det framgår av recensionen att också den slutliga titeln är en frukt av tankar som Schröderläsningen väckt.<sup>3</sup> I anmärkningarna antyder Fröding dessutom att Rydbergs högaktuella ”Den nya Grottesången” kan ha påverkat honom vid diktens utformning.<sup>4</sup>

Att ”Den gamla goda tiden” hör till Frödings mest lästa och beundrade dikter är den rådande uppfattningen. Fröding placerade den själv högt i konstnärligt avseende men tvivlade – liksom i fråga om ”Världens gång” – på att han gjort en ”riktig framställning”: ”Formellt bland mina bästa stycken – möjl. kan skildringen förefalla något överdriven.”<sup>5</sup> – ”Den gamla goda tiden” har från början ansetts ha en politisk betydelse och har ovedersägligen spelat en roll i den tidiga arbetarrörelsens historia. Att dikten kommit att räknas till agitationsgenren kan knappast ha underlättat bedömningen av dess egenart men väl begränsat förståelsen av dess strategier. Det finns endast obetydligt intresse från forskningens sida dokumenterat sedan 1960-talets början. Det tyder på att denna ’självskrivna klassiker’ inte längre betraktas som ett problem för läsaren.

## En forskningsöversikt

Följande översikt begränsar sig i huvudsak till synen på diktens genretillhörighet och till egenskaper, motiv och tematik som forskarna funnit mest betydelsefulla. Dessutom tangeras på några ställen

de mer vittgående frågorna om Fröding och politiken och om Frödings poetiska egenart. Redan 1910 initierade Ruben G:son Berg en diskussion om Frödings politiska diktning och dennes poetiska egenart. Berg ansåg att ”*Salomos insegel, Den gamla goda tiden* och andra lika lätt-tolkade dikter” inte lämnade något tvivel om poetens politiska hemvist. Å andra sidan hävdade han att Fröding som ”monist” var ytterst obenägen att ”uppföra det skaldiska” till förmån för det dagsaktuella och därför knappast var att betrakta som politisk diktare i gängse bemärkelse.<sup>6</sup>

I sin Frödingmonografi från 1916 gjorde John Landquist däremot i kapitlet ”Diktaren i samtiden” en oreserverat politisk läsning av ”Den gamla goda tiden”. Han pekade på att Fröding hade barndomsminnen av ”smederna och deras hårda liv” från Gunneruds bruk, men också på att smedens gestalt och arbete rent allmänt bildade ”en god symbol för en social indignationsdikt”. Landquist ansåg att Fröding ”på ett storslaget sätt utnyttjat ämnets möjligheter [...]”<sup>7</sup>

1921 lade Fredrik Böök fram översiktsverket *Sveriges moderna litteratur*, som under lång tid förblev tongivande inom borgerligheten. I ”Den gamla goda tiden” fann han visserligen ”en av stark medkänsla buren skildring av de värmländska bruksarbetarnas forna liv” men tillfogade ett memento, som sammanfattade hans syn på Fröding och politiken: ”Hans poetiska jag, som var hans verkliga, var icke partibundet.” Enligt Böök hade Fröding redan vid sin debut övervunnit ”åttiotalets litterära grunddoktrin”, framför allt de ”förvillelser” som gick under namn av ”nyttepoesien [*sic*] och tendensdiktningen”. För Fröding var ”konsten självändamål”, hävdade Böök, ”och just därigenom på samma gång bärare av humana värden”.<sup>8</sup>

I sin studie *Frödings sociala diktning* från 1929 betonade Arne Munthe den ”rent historiska belysning, som Fröding skulle komma att ge åt industrialismens sociala problem”. Efter en jämförelse med den något halvår äldre dikten ”Smeden”, som

också innehåller ”en uttrycklig analogi mellan nu och förr”, sammanfattade Munthe de båda dikternas gemensamma budskap:

Smeden och den moderne fabriksarbetaren voro under samma förbannelse. ”Den gamla goda tiden” var icke mycket bättre än industrialismens järnålder, men stunden var nu inne att äntligen bryta oket av ett sekellångt slaveri.<sup>9</sup>

Detta låter onekligen som ett konstaterande av en klart uttalad politisk appell. Bedömningen, som negligerar Bergs nyansering och Bööks memento, har i stort blivit den förhärskande.

Från sina utgångspunkter, som var stilforskarens, fäste Nils Svanberg på 1930-talet uppmärksamheten på upprepningen som estetiskt verkningssmedel hos Fröding och karakteriserade ”Den gamla goda tiden” som ”ett praktstycke av intensiv ljudmålning”.<sup>10</sup> Han återkom till dikten i *Lyrisk stil* med en analys, vars orientering är både metrisk i vid bemärkelse och semantisk.

Den våldsamt intensiva arbetstakten och den bistra stämningen av förtryck betonas i Den gamla goda tiden genom sådana inhamrande *uddrim*: ”Bälgen blåste och blästern ljungade”; ”svettiga, sotiga smederna slungade / släggan mot stängerna”: i sista raden hör man de väsan- de och klingande ljuden i en smedja – s-ljud och ng-ljud”.<sup>11</sup>

Samtidigt belyste Bengt Kinnander den daktyliska versens funktion hos Fröding och kommenterade den kontrastverkan diktens fåtaliga trokéer utövar mot denna bakgrund.<sup>12</sup>

Henry Olsson talade i en tidig uppsats om ”sati- ren i dikten”.<sup>13</sup> I den stora Frödingboken från 1950 karakteriserade han frankt ”Den gamla goda tiden” som ”en vitglödgd proletärdikt” samtidigt som han pekade på möjliga intertextuella komplikationer. Efter att ha saluterat diktens inlednings- rader som en ojämförlig bild av ”en gången tids skönhet och kraft” frågade Olsson om de ändå inte borde läsas ”som en medveten protest mot Sveas förhärskande av den gamla goda tiden [...] och en effektfull kontrastering till dennas skönmålning av Norden.”<sup>14</sup>

I sin andra Frödingmonografi från 1956 vidhöll Landquist sin beskrivning av ”Den gamla goda tiden” som ”en lidelsefull, patetisk och högeligen skicklig agitationsdikt”. Dock betonade han här

att Fröding aldrig eftersträvat objektiviteten hos Gustaf Schröder. Enligt Landquist reagerar Fröding ”våldsamt mot utsvevningen och tyranniet och lämnar obeaktade andra inskränkande och motsatta förhållanden.” Slutomdömet, med möj- lig adress till Berg och Böök, lydde: ”Frödings poem visade, att också agitationsdikten kan bli fulländad konst, när den är helhjärtad och behärs- kar alla uttrycksmedel.”<sup>15</sup>

Sist i raden av äldre forskare som ägnat ”Den gamla goda tiden” särskild uppmärksamhet skall här nämnas Gustaf Fredén. Också han räknade dikten till ”indignationslitteraturen”. I en uppsats från 1962 ville han leda diskussionen i narratolo- gisk riktning, noterar t.ex. ett förändrat tidsper- spektiv i slutstrofen liksom vissa scenförändringar. Vidare lanserade Fredén föreställningen om en övergripande ”handling” i dikten, varmed han av- såg brytandet av ”tystnaden” – en tystnad som han tillskrev ”folket”.<sup>16</sup> Dessa tolkningsinitiativ har, så vitt jag kunnat finna, aldrig tagits upp av den sena- re Frödingforskningen.

I ett översiktligt sammanhang erinrar Ingemar Algulin 1986 om det rådande litteraturklimatet vid diktens tillkomst:

Det var under det turbulenta åttitalet som Fröding bör- jade ta form som diktare, och det har ofta påpekats att bland nittitalets diktare är han den som har de starkaste rötterna i åttitalets litteraturklimat i sin politiskt radika- la hållning och i sina sociala tendensdikter, t.ex. den väl- kända ”Den gamla goda tiden”, präglade av indignation och medkänsla med de små och svaga i samhället.<sup>17</sup>

När ett nytt inlägg görs i nittonhundralets sista år går det emellertid i ambivalensens tecken. Staf- fan Bergsten ”anar en kluvenhet i [Frödings] för- hållande till ämnet”:

Han såg klart de sociala orättvisor och den mänskliga förnedring som låg till grund för den gamla goda tidens välstånd, men det var ändå till den tiden han drömde sig tillbaka – tiden då Frödingarnas klan hörde till de främsta i Värmland.<sup>18</sup>

Helt konsekvent saknas ett aktuellt perspektiv, när Bergsten i Henry Olssons efterföljd avläser ”en bister kritik mot romantiserande föreställningar av forna epokers utsugning av de fattiga”.<sup>19</sup>

Man tvingas konstatera att även om diskussio- nen kring ”Den gamla goda tiden” inte fullstän-

digt avstannat, rör den sig allt långsammare över redan bruten mark. Varken *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria* (1957) eller *Den svenska litteraturen* (1989) fann anledning att nämna dikten. Den dök visserligen upp på nytt i 1990-talets översiktsverk men betecknades där utan nyansering antingen som "social tendensdikt" eller som uttryck för "den sociala vreden".<sup>20</sup> I en representativ litteraturhistoria för gymnasiet beskrevs den ännu en gång – med en kombination av Landquists och Olssons formuleringar – som "glödande agitationsdikt".<sup>21</sup>

### Förberedande överväganden

Så snart man lämnar de politiska schablonerna bakom sig visar sig "Den gamla goda tiden" vara en ganska svårbeskriven dikt. Detta får bli utgångspunkten för den undersökning jag tänker genomföra. För mig ter sig diktens inneboende mot-sägelser betydligt mer intressanta än en hägrande entydighet i genrebestämningen. Som ett komplement till en rent svensk reception avser jag därför att konfrontera dikten med begrepp och metoder hämtade från några internationellt kända teoretiker och lyriktolkare. Det kan inte helt sakna intresse att pröva hur denna ursvenska text reagerar på deras 'främmande' tolkningsmodeller.

På hur osäker grund de hittills presenterade genrebestämningarna vilar framgår av några enkla iakttagelser. Till att börja med uppfyller Frödings dikt på intet vis de *formkrav* som utmärker den samtida politiska diktgenren, representerad av kampsånger, yrkesvisor och socialistiska agitationsdikter från socialismens genombrotts-tid. I "Den gamla goda tiden" möts läsaren varken av något uttalat lyriskt-politiskt jag eller av dess mer frekventa, kollektiva ersättare, kampsångens "vi". Likaså saknas agitationsdiktens solidaritetstilltal – "bröder", "kamrater" el. dyl. Ännu viktigare är att Fröding helt avstår från genrens poetiskt sett mest verksamma modus, *imperativen* ("Upp till kamp emot kvalet!").<sup>22</sup> Också i jämförelse med så modesta sociala dikter som Snoilskys "I porslinsfabriken" med dess monologiska "jag" eller "Den tjänande brodern" med dess upprepade tilltalsord "du" är "Den gamla goda tiden" ytterst återhållsam i sitt direkta läsartilltal.

På motivsidan är avvikelserna inte mindre påfallande. "Den gamla goda tiden" ersätter den samti-

da eller stundande klasskampens slagfält med en fragmentariskt framställd, historisk scen och låter en ensam, namnlös smed framträda i en inbäddad dramatisk monolog. Dessa konstgrepp gör den till en berättande dikt. Trots denna distansering från samtidsproblemen och agitationsgenren visade det sig att Fröding tangerat ett brännbart ämne. När han försåg sin berättelse med en färsk, ironisk titel och 1894 överlämnade den till den litterata delen av den svenska medelklassen, hade dennas position mellan arbete och kapital börjat upplevas som bekymmersam. Beroende på den rådande politiska stämningen i landet riskerade Fröding att av den konservativa opinionen utnämnas till politisk agitator. Den påfallande försiktighet med vilken dikten togs emot av samtidskritiken vittnar om hur saken uppfattades.<sup>23</sup> Trots subtiliteten det i lyriska tilltalet fanns det sprängkraft redan i motivet, den aspekt av en dikt som minst låter sig kontrolleras.

Man kan givetvis fråga vad som inspirerat dikten; hur historiskt sann den är; hur den kan relateras till Karlstads-Tidningens politiska hållning; och hur den har använts inom arbetarrörelsen i agitatoriskt syfte eller för kampanjdans höjande. Alla dessa olika sätt att närma sig "Den gamla goda tiden" är berättigade och vittnar om räckvidden hos dess diskreta tilltal. Men vill man ha svar på frågor om diktens egenart, dvs. dess poetiska strategi och struktur, är det mer fruktbart att söka förebilder än källor eller att diskutera vilka syften den har tjänat. Åtminstone en förebild pekade Fröding själv ut, när han antydde att Rydbergs "Den nya Grottesången" gett "stycket något av sin egen tankegång och stämning".<sup>24</sup> För Landquist var det naturligare att hänvisa till Frödings dikt "Smeden" som en förstudie till "Den gamla goda tiden". Förutom det gemensamma smedmotivet identifierade Landquist hotet om "de kuvades kommande hämnd" som ett starkt politiskt motiv i den tidigare dikten.<sup>25</sup> Sannolikt såg han en parallell till denna i talet om "ett vitglött spett" i "Den gamla goda tiden". Till det berättigade i en sådan parallellisering skall jag återkomma i min egen analys.

Bortsett från vissa motiviska likheter är skillnaden i framställningssätt och stil betydande. "Smeden" är en drömdikt i jagform, byggd över ett mytologiskt tema, där det mesta är liknelse och bild. Poeten finner under vandring i en kolmörk skog en "arbetsträl" i en enslig smedja. Därinne blir han

dock vittne till hur den urgamle smedens plötsligt förvandlas till ”Vaulunder, Ivaldes son”, smidande på hämndens svärd. Strax efter förvandlas själva skogen till ”ett järnsmitt hus”, ”en mörk fabrik” – enligt Landquist ”en den moderna industriens jät-tebyggnad” – varefter en stämning av kollektivt hot breder ut sig:

Och det rasslade hvasst liksom svärd mot dolk  
och likt sot tycktes väggar och hvalf,  
och jag gick ibland mörkt och förbittradt folk  
och det väldiga huset skalf.<sup>26</sup>

Av diktens två förvandlingar pekar en bakåt i tiden, en framåt, vilket gör dem svåra att förena.<sup>27</sup> Det kan tilläggas att smedens förvandling går i allegorisk riktning, medan skogens pekar i realistisk. Fantasi ställs mot verklighet med något oklar verkan.

Hos Rydberg hade Fröding mött en bildskapande fantasi av stor kraft. Kopplingen myt-politik var aktuell vid 1890-talets början. ”Den nya Grottesångens” fabel presenteras med hjälp av en monumental bild. Dikten är metaforiskt-allegoriskt utarbetad i flertalet av sina detaljer. Det utsluter inte metonymiskt gestaltade scener av påträngande närhet (”Grotte på avstånd och nära håll.”). Därför är det värt att notera att Fröding efter sitt försök med ”Smeden” helt har avstått från mytologiska inslag i ”Den gamla goda tiden”. Fabeln är alltigenom jordbunden, inte minst genom stjärnornas sätt att tindra. Dikten har ingenting att vinna på att utforskas i allegorisk anda. Skeendet löper i sina spår och förhåller sig bara till sig självt, inte som allegorin till en annan text. Dikten tillhandahåller heller ingen överordnad bild eller liknelse som gör det möjligt att lämna scenen eller fly dess implikationer. Den gör inte industrialismen mer hanterlig genom att bildvägen distansera och generalisera den. Bredvid ”Den nya Grottesången” och ”Smeden” framstår ”Den gamla goda tiden” som en ytterst påtaglig, ganska bildfattig dikt. Desto större anledning finns det att bland tänkbara förebilder begrunda en synnerligen konsekvent föregångare i den metonymiska stilen, Frödings egen ”Världens gång”.<sup>28</sup>

Enligt en välkänd distinktion bygger den metonymiska principen på *närhet* till skillnad från den metaforiska, som bygger på *likhet*. Metonymin beskrivs emellertid ibland, t.ex. under namnet *pars pro toto* eller *synekdoke*, som en typ av metafor,

men då bortser man från att den har ett annat funktionssätt. Enligt David Lodge, som trängt djupt in i frågan, jämför inte metonymin, den utsluter. Det är dess sätt att relatera delen till helheten.<sup>29</sup> Metonymin anses höra naturligt hemma i berättande prosa. Det påpekas mindre ofta att poesin kan utnyttja metonymin inte bara som ’lokal’ trop utan också kan uppnå sin helhetseffekt genom metonymisk gestaltning. I A. U. Bååths och Ola Hanssons åttitalspoesi har den metonymiska stilen en framskjuten plats.

Att metonymin är den dominanta tropen i flera av Frödings mest bekanta dikter tycks inte ha uppmärksamats tillräckligt. Nittitalseestetikens inriktning på metafor och symbol har lett till att metonymin försummas av forskningen. Försummelsen får intresse i ljuset av Roman Jakobsons upptäckt att ”en konkurrens mellan de båda mönstren, det metonymiska och det metaforiska, är närvarande vid varje symbolisk process, antingen inom individen själv eller socialt.”

Sålunda är det metaforen, när det gäller poesi, och metonymin, när det gäller prosa, som följer minsta motståndets lag; följaktligen vänds studiet av de poetiska troperna i allt väsentligt mot metaforen. Den faktiska bipolariteten har i dessa studier ersatts med ett öakta, stympat, unipolärt schema, som slående nog sammanfaller med ett av de två mönstren, nämligen närhetsrubbnigen.<sup>30</sup>

Att metonymin bygger på reduktion eller utplåning av information blir klart belyst av ”Världens gång”. Låt oss skärskåda åtminstone första strofens mest verksamma grepp.

Havet välte, stormen ven,  
vågorna rullade asklikt grå.  
”En man är vräkt över bord, kapten!”  
Jaså.  
”Ännu kan ni rädda hans liv, kapten!”  
Havet välte, stormen ven.  
”Ännu kan en lina den arme nå!”  
Jaså.  
Vågorna rullade asklikt grå.  
”Nu sjönk han, nu syns han ej mer, kapten!”  
Jaså.  
Havet välte, stormen ven.

Fröding ger scenen i två versrader, skulpterade med en tung, två- och trestavig, fallande rytm. Vid radsluten samlar pausen upp den ödesmättade

stämningen. Det är det hela. Konsten ligger alldeles uppenbart i begränsningen till stormen och det upprörda havets yta. Understödd av allitterationer, assonanser och rim får emellertid *rytmen* en metaforisk effekt. Versen avbildar alltså samtidigt som den entydigt informerar. Det konventionella bildspråket är ytterst begränsat. Frasen "Havet välte" är visserligen en bild, men bilden leder inte bort från situationen. Det är en metafor med återkopplande, metonymisk verkan. Detsamma gäller beskrivningen av vågorna som "asklikt grå". Den idéförflyttning som liknelsen åstadkommer är begränsad till associationen mellan det dödsbringande våta elementet och synbilden av dödens mest förtorkade tillstånd: ett färgintryck förmedlar den marina verklighetens hot.

Efter dessa två rader byter rytmen karaktär. Två jamber följda av en anapest för in en levande röst som motkraft. Den rapporterar vad som just har hänt, och rytmen avbildar parallellt allt vad man kan förvänta sig av mänskligt engagemang och vilja att bistå en nödställd. Versens vädjan riktar ett nödropp till befälhavaren ombord. Hans beslut fordras för att ett räddningsförsök ska göras. Kaptenens svar är indraget. Detta typografiska snilledrag markerar sjöbussens psykiska distans. Så avslöjas en implicit maktstruktur inom diktens mikrokosmos.

När man i sin läsning har nått till slutet av den korta dikten, har man funnit att också upprepning av hela rader i omkastad ordning kan vara ett uttryck för metonymi och bidra till förhöjd effekt. Den lärdom som kan dras av exemplet "Världens gång" är att troheten mot den metonymiskt gestaltade berättelsen genom 'nötskalseffekten' ger utdelning i form av förhöjd poetisk laddning. Om Frödings dikt ändå tycks nå ett slags metaforisk status,<sup>31</sup> sker detta med *titelns* hjälp, som tenderar att förvandla den metonymiska texten till *exemplum*.

För undersökningen av "Den gamla goda tiden" ska jag utgå från hypotesen att Fröding mindre haft siktet inställt på någon existerande genre än på sin egen äldre dikt, när han berättar sin komplexa, märkligt koncentrerade historia om förtryck och social misär vid ett värmländskt bruk. Utifrån den hypotesen anser jag mig kunna lägga det första metodiska snittet med större precision. Diktens stilistiska hemligheter bör först sökas i *spelet mellan metafor och metonymi*. En översiktlig

inventering får lägga grunden för den mer detaljerade avläsning som ska följa.

"Den gamla goda tiden" är en berättelse om hundra år av larm och hets omgivna av opåverkbar tystnad. Handlingen håller sig på en enda plats. Ett enda vittne framträder och beskriver situationen. Intryck från ett enda, nattligt besök förmedlas med anspråk på hundraårig giltighet. Denna koncentration uppnår dikten i kraft av långt driven metonymisk gestaltning. I sina 141 ord har den ett lexikon, som villigt låter sig indelas i metonymiska klungor. Till dessa sällar sig ett antal denoterande verb som "dånade" och "duntrade" och ord för tids- och rumsrelationer.

En genomgång av diktens inledande rader visar arten av de spänningar som en metonymisk kontra en metaforisk läsart kan ge upphov till. "Stjärnorna tindrade tysta" lyfter med en saklig läsning fram den kosmiska bakgrunden och metaforen "skogen sov" den biologiska överksamheten. För en 1890-talsläsare skolad i den romantiska poesin skulle det dock vara närmast 'onaturligt' att i dessa satser inte uppfatta en metaforik av det slag som brukar kallas naturbesjälning. Stjärnornas tystnad blir för en romantiskt inställd läsare avsiktlig, möjligen deltagande, och den sovande skogen en underpant på människans närhet till naturen. En naturalistisk läsare anar kanske i stället en ironisk udd mot just den sortens verklighetsflykt. "Stjärnorna" markerar nämligen ensamt av diktens ord ett oändligt avstånd, och i en värld av hårt buller uttrycker "skogen sov" främst oemottaglighet. Ingenting på platsen förmår väcka den. Dessa jämförelser räcker för att visa på den spänningen mellan metaforiska och metonymiska läsningar.

I detta sammanhang hör diskussionen av Henry Olssons redan berörda tolkning av naturbilden hemma.<sup>32</sup> Enligt Olsson kan man i inledningen se "en effektfull kontrastering till [Sveas] skönmålning av Norden", särskilt de berömda raderna om stjärnorna och den värmländska skogen.<sup>33</sup> Stjärnorna ser ut att ha tilldelats olika roller i de båda dikterna, nämligen en som bestäms av *fiktiv närhet* hos Tegnér och *faktiskt avstånd* hos Fröding. Det tydliggör ambivalensen mellan ett romantiskt och ett naturalistiskt synsätt.<sup>34</sup> Vad som impliceras behöver dock inte inskränka sig till en jämförelse mellan "Sveas" stolta och fria "ätt" som motbild till verklighetens smeder. Det kan röra sig om en

mer elementär opposition, den redan diskuterade polariteten mellan metafor och metonymi.<sup>35</sup> För den vardagslogik som råder i Frödings dikt är upplysningen om stjärnornas tystnad helt överflödigt. Stjärnor brukar inte höras. Jakobsons hypotes om konkurrens mellan rivaliserande troper ger anledning att förmoda ett avståndstagande från romantikens nostalgiska bildspråk om människans förbund med naturen. Poängen med denna *ironiska* redundans är i så fall att den ifrågasätter en omhuldad *romantisk* kliché. I samma mån som diktens två första metaforer på detta sätt 'löses ur förtrollningen', framhävs den kosmiska likgiltigheten och naturens utanförskap.<sup>36</sup> Därmed inte sagt att den metaforiska läsorten kan avskrivas. Tvärtom tillför den dikten ett spänningsfält, vars betydelse kan avgränsas först med fullbordad läsning.

Analysen skall nu föras vidare med hjälp framför allt av den ryske litteraturforskaren Jurij Lotman. Frödings dikt ger många prov på den poetiska *semantisering* som Lotman lyft fram i sina studier. Det är främst på rytmens, fonologins, rimmet, versradens och strofens nivåer som en undersökning av lotmansk modell kan bidra till fördjupad förståelse. Men också förhållandet mellan fabel och subjett liksom frågan om diktens konstnärliga enhet kan belysas med dess hjälp, förstärkt med några begrepp hämtade från Michael Riffaterre. Vid diskussionen av dikten som "symbolisk handling" och av dess ironier kommer jag att referera till Kenneth Burke.

### Strof 1: Scenen

I "Den gamla goda tidens" två första rader råder den fullständigaste stillhet:

1 Stjärnorna tindrade tysta för hundra -xx-xx-xx-xx<sup>^</sup>

2 år tillbaka och skogen sov. -x-x / x-x-

Överklivningen följs av en paus som lyfter fram radslutets katalex.

En fyrtaktig daktylisk rytm uppfyller första raden, som binds samman med den andra av en stark överklivning. Där följs en inledande troké av ännu en daktyl, dock bruten av en cesur som förberedelse till en lugnare, trokéisk avslutning. Detta subtila rytmiska arrangemang skjuter fram jämviktspunkten mellan raderna och ger tyngd åt diktens inramning.

Nästan alla ord i dessa två rader träder i relation till det första (*stjärnorna*) genom alliterationer och assonanser: först "tindrade tysta" och "skogen sov"; sedan "tindrade", "hundra"; och därefter "år", "tillbaka", "skogen", "sov". När samverkan mellan dessa tillkommande tecken uppfattas som avsiktlig,<sup>37</sup> genererar likheten dem emellan en ny, gemensam betydelse. I förening med assonanserna skapar t-ekvivalensen ett samband mellan tystnaden och det kosmiska djupet och tidens längd. Genom s-ekvivalensen upprättas ett samband mellan tiden, platsen och naturens oberördhet. En markerad polarisering mellan främre, ljusa och bakre, mörka fonem kan dessutom noteras i vokalföljden. Så gestaltas en kontrast inom det redan upprättade sambandet mellan de avlägsna stjärnorna och den närbelägna skogen, nämligen mellan vaken och sovande oberördhet. Detta ger prov på det poetiska språkets *semantisering* av vanligen neutrala element.<sup>38</sup>

De fyra sista verserna i inledningsstrofen släpper fram en annan sida. Här utbryter ett plötsligt larm, som ihärdigt kontrasterar mot den inledande tystnaden.

3 Forsen dånade, hjulen dundrade, -x-xx / -x-xx

4 gnistorna sprakade, -xx-xx

5 marken skakade, -x-xx

6 hammaren dunkade tung och dov. -xx-xx-x-

Daktylerna avbildar den bullersamma processen. Trokéiska ord benämner ljudkällan utan att göra motstånd, men gnistorna och hammaren är rytmiskt integrerade, medan radslutets trokéer enbart beskriver den daktyliska rytmen.

Om vi med Jurij Lotman, som har diskuterat uppbyggnaden av Pusjkins Oneginstrof, betraktar ingressen som strofens kärna, så förhåller sig fortsättningen som ett "suffix" till det strofiska ordets "rot".<sup>39</sup> Dessa fyra rader modifierar kärnans betydelse och inför nya, integrerade relationer. Trots forsens dån och alla varianter av mekaniskt oljud innebär suffixet ingen inskränkning av rotens betydelse. Motsägende informationer har en annan funktion i poesi än i referentiell prosa. De behöver inte upphäva, de kan tvärtom utöka en ursprunglig betydelse. Just detta händer med rotens *avstånd, tystnad, sömn*, när bullret sätter in. De fördjupas när de träder i relation till verksamheten vid bruket och dess oundvikligt akustiska sida. Det är denna som suffixet ensidigt framhåller och



som vi därför skall undersöka litet närmare.

Det är ett rimligt antagande att den dominanta, daktyliska rytmen lägger den mimetiska grunden för dikten som upplevelse. Flera kommentatorer har påpekat att stångjärnhammarens dunk tvingar den andra strofens smeder att falla in i samma rytm.<sup>40</sup> Isometrin ger grundmönstret för ett liv underkastat en tyrannisk mekanisering. Men varför utgår då den daktyliska rytmen så entydigt från tystnaden i diktens översta rad? Håller en intern betydelsekorrespondens på att växa fram förmedlad av den daktyliska rytmen? Det är hursomhelst ett metonymiskt närhetsförhållande som stansas ut, när fortsättningen av strof 1 nästan helt reducerar skeendet till arbetsprocessens *akustiska* element. Genom verbstammar som *dån-*, *dundr-*, *dunk-*, *sprak-* och *skak-* (en rörelseekvivalens) utvecklas en konsekvent ljudhärming. Till och med verbens återkommande grammatiska ändelser (*-ade*) får rang av mekaniskt slammer. Allitterationer och assonanser framhäver det tunga och grova i processen med mörka vokaler (*a, u, å*) och bidrar till den massiva effekten av strofslutet. Så etableras *mekaniseringens princip* i dikten. En utsträckt kedja av i huvudsak tonande klusiler från ”*dånade*” till ”*tung och döv*” binder samman de fyra sista raderna, understödda av kontinuanter. Det enda undantaget från denna massiva orkestrering är de sprakande ”gnistorna”. De hör semantiskt hemma i ljussfären och aktualiserar därför trots sprakandet de tindrande *tysta* stjärnorna. Så binder rytmen förstärkt av allitterationer och assonanser samman de första radernas tystnad och stillhet med brukets massivt larmande arbetsprocesser.

Denna analys byggd på Lotmans metod kan emellertid förstärkas med redskap hämtade från Riffaterres strukturella semiotik. Riffaterre söker alltid tålmodigt, någon skulle säga ensidigt, diktens *matris*, det abstrakta begrepp som ligger till grund för *hela* dikten och utgör nyckeln till dess poetiska signifikans (*semiosis*). Matrisen skall enligt Riffaterre aldrig förväntas uppträda som ett ord i texten, och den kan inte formuleras förrän hela dikten genomgått både mimetisk och retroaktiv läsning. Den representeras under resans gång av varierande approximationer eller av störande ”ogrammatiskheter” i diktens verklighetsåtergivning (*mimesis*). Den första varianten kallar Riffaterre ”modellen” och söker den i texten första ra-

der. Lotmans ”rot” uppfyller därmed alla krav som kan ställas på en fungerande modell i Riffaterres mening.<sup>41</sup>

### Strof 2: Smedjan

I andra strofen råder ett liknande förhållande mellan de två inledande raderna och fortsättningen som i första, men vi noterar omedelbart att kärndelen innebär en omvändning av inledningsstrofens kärna, vilket inte kan undgå att påverka avläsningen.

7 Bälgen blåste och blästern ljungade, -x-xx-x-xx

8 kvävande hetta ur ässjorna slog, -xx-xx-xx-

Semantiskt sett låter sig redskapen motståndslöst infogas i den dominanta daktyliska rytmen. Rad 8 slutar med daktylisk katalex.

Genom att föras rätt in i den pågående arbetsprocessen får vi ett intryck av rytmens fortskridande mekanisering. När rad 8 fylls med daktyler ända fram till slutet, förvandlas den första strofens trokéiska vilopunkt, den sovande skogen, till ett minne blott. Där förut avståndet och tystnaden härskade skapar nu närheten överväldigande sinnesintryck. Strofens rot kan därför parafraseras: *närhet, hetta, bländande ljus*.<sup>42</sup> Suffixet fyller i ett slag den trånga scenen med hetsade aktörer:

9 svettiga, sotiga smederna slungade -xx-xx-xx-xx^

10 släggan mot stängerna, -xx-xx

11 nöpo med tängerna, -xx-xx /

12 formade järnet till harv och plog. -xx-xx-x-

Överklivningen skapar en 10-länkad daktylisk kedja, i vilken alla ordfötter ordnas in. Den enda avvikelserna utgör de två avslutande trokéerna, som visar upp det värdefulla arbetsresultatet.

Dessa fyra rader begränsar sig skenbart till en utvändigt skildring av smedernas arbete. Strofen har med rätta beskrivits som ”ett praktstycke av intensiv ljudmålning”. Olika forskare har betonat rytmens betydelse för beskrivningen av smedernas arbetsmiljö. Henry Olsson talar, i Nils Svanbergs efterföljd, om hur rytmen kommer ”hetsande, andfådd, liksom i takt med hammerslagen och den kraftiga armrörelsen”.<sup>43</sup> I strof 2 är metriska och klangliga effekter ensamma bärare av det mimetiska ljudet. Här möter vi t.ex. den sannolikt längsta och högst laddade, allitterativa sekvensen i svensk dikt (”svettiga, sotiga smederna slungade⇒släggan mot stängerna...”). När denna daktyliska,

stötvis ljudhärmande kedja lagras över redan i sig målande ord, blir effekten en plastisk, mimetisk syntes.<sup>44</sup> Som läsare blir man delaktig av bullermiljön: man hör ’samma’ ljud som smederna.

Två iakttagelser återstår emellertid för en fullständigare värdering av versens ikonicitet.<sup>45</sup> Den första är att versen också förmedlar själva muskelanspänningen hos de arbetande. Det sker med ett kinetiskt-artikulatoriskt bildspråk, som löper genom den fonetiska sekvensen i form av en ’kontrapunktisk’ växling mellan kontinuanter (*l, m, n* och *ng*) och klusiler (*d, g, p* och *t*) i verserna 9–II: ”smederna slungade / släggan mot stängerna”, ”nöpo med tängerna”. Med detta kommer vi plötsligt så nära dessa hårdeexploaterade smeder att vi *inifrån* kan uppleva den monotona men samtidigt hetsade arbetsrytmen. – Den andra iakttagelsen är att slutradens enkelhet på ett påfallande sätt kontrasterar mot den överrika ljudbakgrunden.<sup>46</sup> Mot smedjans infernaliska miljö avtecknar sig strofslutet med desautomatiserande frihet från alla repetitiva, ljudsymboliska inslag. Vi läser en fritt andad, skönt modellerad sats (”formade järnet till harv och plog”). Den riktar uppmärksamheten på arbetets produkter och lämnar associationsvägen den svåruthärdliga scenen för att söka sig mot redskapens användning i det fria. Det semantiska och fonologiska ’oskuldstillstånd’ som därmed återskapas, sammanfaller tänkvärt med återkomsten av den trokéiska rytmen och dess katalex, som därmed också förvärvar en värdebestämd, semantisk dignitet.

Innan vi lämnar andra strofen återstår att formulera hur dess suffix trots strofens konsekvent metonymiska gestaltning bryter av mot sin rot. Suffixet, som ju presenterar diktens första mänskliga agenter, kan parafrastras som *eldens tjänare och bemästrare*. Formuleringen kan motiveras som ett resultat av ”restriktiv läsning”, dvs. återhållsamhet med text-externa associationer.<sup>47</sup> I strof 2 sägs inte ett ord om brukets ledning och ses inte en skymt av brukets plågoande, *förvaltaren*. Inte desto mindre möter smederna ett skoningslöst krav från arbetsmiljön, när de med sina grova verktyg hanterar elden och det glödande, syrehungriga järnet på arm-längds avstånd. Närvaron av människor i detta ergonomiska inferno påverkar inte elden, men kombinationen eld–människa fördjupar strofens innebörd, trots att den berövar smederna deras tal. På

ingen punkt tillåts de framträda som kännande och tänkande människor. Desto viktigare är versens alla inlevelskekapande element, och desto starkare blir betydelseutvidgningen, när den sista radens trokéiska rytm plötsligt skänker förloppet civilisatorisk rang. I det andrum den bereder i pausen efter ”harv och plog” framstår smederna som skapare av värde för hela det omgivande samhället och som förtjänta av dess uppskattning och respekt.

### *Stroferna 3–5: Smedens monolog*

Den oförmedlade övergången till monologform är ännu ett kraftfullt uttryck för ”Den gamla goda tidens” metonymiska strategi.<sup>48</sup> Monologen ställer läsaren inför ett antal frågor rörande diktens röster och komposition. Indraget och citationstecknen ger visserligen all behövlig ledning men skapar samtidigt ett behov av klarhet kring den fiktion de tillför. Vem talar? Varifrån kommer talet? Vem eller vilka är åhörare? Svaren på dessa frågor är inte svåra att efter hand supplera: En anonym smed talar någonstans vid sidan av den bullersamma, som det skall visa sig, strängt övervakade smedjan. När den sakliga röst vi har hört alltifrån diktens början plötsligt tystnar, antar vi utan särskild uppmaning att diktens berättare har intagit en lyssnars roll. Varken i smedens eller berättarens lexikon ingår ordet jag, men till fiktionen om de förbittrade smedernas talesman sällar sig retroaktivt fiktionen om ett berättarjag med förmåga att lyssna sig ”hundra år tillbaka” i tiden och sedan återberörda det han hört till samtiden. Smedmonologens främsta bidrag till berättelsen kan sägas vara att påvisa brottet med den sociala logik som kunde förväntas råda efter strof 2. Värde temat följs *inte* upp, i stället inverteras det, när smeden med ironiska vändningar vittnar om de villkor som råder på bruket. Det som hade förutsättning att bli diktens centrala handling, smedernas skapande arbete, blir aldrig erkänt och förloras också ur sikte.

Den förändrade strofbyggnaden, den stigande rytmen, parrimmen och syntaxen, allt samverkar till att bilda två halvstrofer, men någon opposition mellan rot och suffix framträder inte längre. *Hela* strof 3 byggs upp kring antagonismen mellan ”de” och ”oss”.<sup>49</sup> – I strof 4 beskriver första halvan familjens undergång, varpå den andra blyxtbelyser förvaltaren som parodisk familjemedlem. – Strof 5

framställer först densamme som ”helvetets” övers- te och sedan smedernas vanmäktiga dröm om hämnd. Här kan man med skäl tala om en havere- rad opposition.

13 ”De giva oss slagg för malm	x-xx-x-
14 och spark för vårt släp och slit,	x-xx-x-
15 de tröska oss ut som halm	x-xx-x-
16 och läska oss sen med sprit.	x-xx-x-

*Den hetsade rytmen som bär upp monologen är stävlignande. Met- riskt är den en blandning av jamber och anapester i tretakt följda av en tillkämpad in- och utandningspaus.*

17 Min käring har svälten knäckt,	x-xx-x-
18 min dotter är brukets skarn,	x-xx-x-
19 förvaltaren själv är släkt	x-xx-x-^
20 med stackarens första barn.	x-xx-x-

*Gestalten -x- upprepas med ett slags besatthet. Se kommentar under Strof 6 nedan. Överklivningen visar den reella närheten mellan bruksledning och arbetare.*

21 Han eldar oss helvetet hett	x-xx-xx-^
22 med rapp och med knytnävsslag,	x-xx-x-
23 han får allt ett vitglött spett	x-xx-x-^
24 i nacken en vacker dag.”	x-xx-x-

*Eldkoden återkommer i metaforisk form förstärkt av konkreta me- tonymier. Överklivningarna, allitterationerna, assonanserna och rimmerna binder samman strofen till enda antagonistisk enhet.<sup>50</sup>*

Rytmen ger monologen en närmast naturalistisk prägel och bidrar till den mimetiska gestaltningen som ett analogt ’bildspråk’ nedanför de enskilda orden. Men där upphör naturalismen. På fiktions- planet väntar vi oss en enkel, oskolad man – inte en ordkonstnär. Kanske kunde man med tanke på den retoriska kraften till nöds hänvisa till de folkli- ga talesättens effektivitet. Allitterationerna är ändå osannolikt många, vilket ett litet axplock kan visa. Från vers 13 söker sig ”slagg” till ”spark” och vidare till ”släp och slit” på nästa rad. Utanför rimföljden röjer fullmatade, ironiska assonanser hur nära man lever sina förtryckare: ”de tröska oss ut ... läska oss sen”; ”min käring har svälten knäckt”; (min dotter är) ”brukets skarn”; (förvaltaren) ”själv är släkt / med stackarens första (barn)”. I förening med ag- gressiva assonanser ger nya allitterationer en bild av förvaltarens framfart: ”Han eldar oss helvetet hett” och av de hatkänslor han inspirerar: ”han får allt ett vitglött spett / i nacken en vacker dag”.

Det är dock först på rimmens nivå som fonolo- gens semantiska dimension framträder med full effekt. Monologens kärva sekvens av manliga rim- ord bjuder på semantisk variation och förtäning,

som kontrasterar mot enformigheten på typsida- n. I strof 3 fixerar rymmen kvalitetsavståndet mellan de likställda *malm* och *halm* men implicerar också att den usla råvaran (”slagg”) tvingar fram detta ”släp och slit”. – Det andra rimparet fångar iro- niskt in en jämförbar vrånghet, när de hårt pressa- de smederna får ”spark” för sitt ”släp och slit” men sedan blir ’belönade’ med *sprit*. – I strof 4 står alla rimorden i semantisk opposition. Här framhäver det klangliga sammanfallet mellan *knäckt* – *släkt* och *skarn* – *barn* det reella avståndet mellan ter- merna. Rymmen återger deformerade mänskliga relationer i förtätad form. – I strof 5 ser ett slags estetisk rättvisa ut att skipas mellan de olikställda, rimmade grupperna ”helvetet hett” och ”ett vit- glött spett”. Det är don efter person, kan det tyck- as, men i det andra rimparet kvittas konkret drab- bande ”knytnävsslag” med det tomma hotet i ”en vacker dag”.

Monologens retoriska register är så överrikt att ingen läsare undgår att märka det lojalitetsstyrda tillskottet till smedens berättelse. Att kunna be- skriva sitt elände på detta sätt skulle ha inneburit ett slags triumf. Just därför är monologens slut i en stämning av vanmakt desto viktigare att notera.<sup>51</sup> Även om ord som dessa aldrig blev sagda, saknades aldrig anledning att uttala dem. *Det* är det viktiga bidrag som smedens monolog lämnar till dikten som helhet.

### Strof 6: Berättelsen om ”ingen”

Övergången från berättelse till monolog skedde utan anvisningar och återgången till berättelse sker på samma sätt. Från berättarsynpunkt präglas för- loppet av metonymisk reduktion. Smedens tonlä- ge är högt och spänt, som om han får kämpa för att alls göra sig hörd. När han fått fram det väsentliga, tystnar han tvärt, som om rösten dränkts i larmet. Till sin ledning har läsaren på nytt det sakliga be- rättartonnafallet, den ursprungliga rytmen, strof- byggnaden och rimflätningen. Som ytterligare igenkänningstecken återkommer de två huvud- posterna i brukets bullerarsenal: ”forsen” och ”hammaren”. Tiden – diktens tystnad på den punkten medger knappast någon annan tolkning – är *omedelbart* efter smedens tal. Allt tycks sig likt men stjärnorna och skogen nämns inte. Scenen är så kraftigt beskuren att allt tycks handla om *ljud*.<sup>52</sup>

25 Forsen dånade, hammaren stampade -x-xx / -xx-xx  
 26 överdundrande knotets röst, -x-xx-x-  
*Trokén i rad 25 liksom de i rad 26 är semantiskt underordnade daktylismen.*

Rad 25 kan sägas driva den metonymiska reduktionen till sin spets, men egentligen består hela strofens rot av en enda lång metafor. Just nu nöjer jag mig med konstaterandet att den fokuserar förhållandet mellan starka och svaga ljud.

Med emblematiskskärpa iscensätter "överdundrande" (-x-xx, prosodiskt 3-2-1) inom ett ords mikrokosm diktens *daktylism*, dvs. tendensen att låta daktyler som bärare av mekaniseringens princip breda ut sig på bekostnad av trokéer som uttryck för sociala värden och hänsyn. Detta "överdundrande", som enbart består av tonande fonem, är diktens ojämförligt tyngsta ordgestalt.<sup>53</sup> Dess motpart på rad 26 objektet, "knotets röst", är som metriskt signans så 'perforerat' av tonlösa ljud att det nästan reducerats till en viskning. Så avbildas effektivt styrkeförhållandena. Vilka som hela tiden varit offer för processen framgår redan av den rytmiska kontext som är inlagrad i frasen "knotets röst". Dess rytmiska gestalt, en creticus (-x-), är inte ny inom diktens system. Den har sin neutrala prototyp i "skogen sov", mekaniseras med "tung och dov", lyfts in i värdesfären med "harv och plog" men återkommer med patetiskt verkande monotoni som trokéisk *cross-rhythm* (-x-) i monologens slutkadenser från "slag för malm" till "vacker dag".<sup>54</sup> Semantiskt avspeglar dessa elva cretici smedernas förödmjukade tillstånd. Mot denna bakgrund artikulerar vers 27 med "ingen" hela diktens mest betonade troké. Till vilken verkan?

27 ingen hörde ett knyst från de trampade, -x-xx-xx-xx^  
 28 skinnade, plundrade -xx-xx^  
 29 ännu i hundrade -xx-xx^  
 30 år av förtvivlan och brännvinströst. -xx-xx-x-  
*Den inledande trokén står här ensam mot hela nio obarmhärtigt hopplänkade daktyler. I brännvinströst har trokéns egenvärde gått förlorat. Se not 55 för en alternativ läsning.*

Som synes tas utrymmet för utbrytning ur det mekaniska systemet inte i anspråk av *någon*. Rytmiskt är "ingen" stöpt i oppositionens gestalt, men semantiskt företräder det lilla ordet 'den tomma mängden' av tänkbara representanter för mänsklighet i diktens värld, däri inbegripet det omgivande

(och liksom skogen sovande) samhället. Med obönhörlig konsekvens blir i stället de exploaterade trefalt stöpta i mekaniseringens form ("de trampade, / skinnade, plundrade"). Den forcerat daktyliska rytmen fortsätter tvärs genom den tredje versbindningen "ännu i hundrade⇒år av förtvivlan och [...]", vilket beseglar ett tillstånd av hopplöshet för varje enskilt offer. Diktens sista ord är semantiskt motsatsen till den trokéiska rytmens 'revansch'. Som lallande trokaim betecknar "brännvinströst" i stället självförsvarets sammanbrott.<sup>55</sup>

Efter avslutad läsning leds man av diktens cykliska komposition tillbaka till dess början. Med sina obekymrade jamber (x-x-x-x) sticker *titeln* bjärt av mot den nu väntade daktylismen, som konsekvent stått för upplevelsen av arbetets tvång och plåga. Denna rytmiska inkongruens ökar titelns ironiska laddning och tycks mana till en omprovning av de första radernas nattliga 'idyll'.

Den semantiserade oppositionen mellan daktyl och troké är ett verk av Frödings språkliga fantasi och ett uttryck för hans poetiska gestaltsförmåga, som här tas i bruk för att åskådliggöra en djupgående social motsättning. Det är tänkvärt att dikten redan på sin rytmiska nivå förmår gestalta oppositioner, som utvecklar kraften hos ett tidlöst drama ur mänsklighetens hävder.

Några ord bör sägas om diktens fåtaliga i-ljud, särskilt de korta, som avtecknar sig skarpt mot den fonologiskt mörka bakgrunden.<sup>56</sup> I A-delen, de två första stroforna, är skeendet till övervägande delen dovt, grovt och brutalt. Det enda som avviker är några ljusfenomen förmedlade av betonade, korta i-ljud: "tjndrade" och "gnistorna". Inga långa i-ljud förekommer. B-delen, monologen, visar däremot upp ett antal långa i-ljud i betonad ställning ("giva", "slit", "sprit", "vit-") samtliga med negativa, om inte destruktiva konnotationer. Med C-delens starkt markerade "ingen" reaktiveras tätrepresentanten för det korta i-ljudet i dikten, "tjndrade". Bildligt talat skickas en 'stjärnstråle' genom den fast sammanhållna, delvis mörklagda ordkroppen från *tjndrade* till *ingen*. Med obetydlig fördröjning går en annan stråle från *tysta* till *knyst*. Huvudeffekten i dikten har uppnåtts på metonymisk väg, men sammankopplingen av dessa element tjänar ett metaforiskt syfte. Fastän onämnda i slutstrofen är de tjndrande stjärnorna semiotiskt närvarande i *ingen*, liksom *tysta* i förnekandet av

minsta *knyst* – och därmed utpekade som motsvarigheter till den mänskliga likgiltighetens representanter. På analogt sätt kan man i kodans *förtvivilan* finna det långa i-ljudets roll som bärare av den nedbrytande upplevelsen av den sociala oberördheten bekräftad.

Det återstår att följa upp analysen av den strofiska strukturen i lotmanska termer. Men Lotmans strofmodell kring spelet mellan rot och suffix fungerar inte för strof 6. Visserligen kan roten parafrastras som *överbälgande larm*, men om suffixet med viss oundviklighet formuleras som *tystnad*, *hopplöshet*, *elände* beskrivs därmed inte rotens väntade modifiering eller fördjupning utan enbart larmets verkan. Både strukturellt och mimetiskt tycks dikten ha hamnat i en återvändsgränd.<sup>57</sup> Det är inte ens givet att strofen skall delas i 2+4 rader. Att tackla innebörden av denna inre upplösning och omkastningen av *tystnad* och *bul*ler, närhet och avstånd som inträffar under färden från diktens början till dess slut blir huvuduppgiften för den fortsatta analysen, men först skall betydelsen för läsningen av distinktionen *fabel*–*sujett* undersökas.

### *Fabel och sujett*

Från 1894 års horisont måste ”Den gamla goda tidens” fabel rimligtvis kunna beskrivas som ’händelser och tillstånd vid ett värmländskt bruk för cirka hundra år sedan’. En sådan användning av termen överensstämmer med Lotmans egen. Den kan följaktligen läggas till grund för en tillämpning av hans distinktion mellan *fabel* och *sujett*.<sup>58</sup>

”Poetiska sujetter”, skriver Lotman, ”utmärker sig genom att vara avsevärt mer generaliserade än prosans. Den poetiska sujetten gör inte bara anspråk på att vara berättelsen om en händelse, utan berättelsen om Händelsen, den väsentliga och unika händelsen, om den lyriska världens väsen. I denna mening står poesin närmare myten än romanen.”<sup>59</sup> Men kan man verkligen hävda att Frödings berättelse kan göra anspråk på vad Lotman kallar ”maximal generalisering”? Vad är då Händelsen, till skillnad från de återberättade händelserna?

Om vi försöker hävda att diktens händelser är höjda över varje tvivel, kommer vi snart att vara tillbaka i den tämligen ofruktbara diskussionen om ”reportagets” tillförlitlighet.<sup>60</sup> Men om vi betraktar

”Den gamla goda tiden” som *en dikt om en berättelse*, kan det vara rimligt att pröva dennas anspråk på generell giltighet. En sådan genreöverskridande formulering ställer poetens dubbla roll som existentiellt diktjag och som strukturellt närvarande berättarjag i fokus för uppmärksamheten. I berättarens fiktiva positioner besöker också läsaren det namnlösa bruket, följer smedernas arbete på nära håll, lyssnar till deras förbittrade talesman, blir vittne till avfärdandet av deras protester och mottar slutligen hans försäkran att alla protester varit lika verkningslösa under hundra år. Just detta, som är fabelns bittra facit, blir början på sujetten. På den poetiska diskursens nuplan blir fabelns ickehandling sujettens Händelse. Först på sujettens nivå söker vi som läsare kontakt med det diktjag som satte titeln framför oss och sannolikt avsåg något annat än en antiklimax med berättelsens slut.

”Den gamla goda tiden” får mot all förmodan en generell sujett, när den läses som *en dikt om det uteblivna mottagandet av smedens vittnesmål*. Vad detta har att säga om tillståndet i världen registreras med berättarens förmåga till klassöverskridande, icke-egocentrisk varseblivning. Därigenom blir dikten in i sina minsta beståndsdelar, sina rytmer, klanger och rim, präglad av berättarens solidariska närhet till fabelns mörkaste komponenter. Det är utifrån denna *närhet* som sujetten riktar sitt tilltal till den enskilde läsaren. Dikten tar inte genvägen över någon politisk appell och försöker inte avspejla någon kollektivt omfattad övertygelse, trots att den beskriver skriande orättvisor. I stället är dess metod att underhand bereda plats för den andra sidans hårdföra inställning. Utan att moralisera ställer den sin läsare inför ett val. Hur går så detta till?

### *Diktens röster*

I ett försök att ta mig ur det tolkningsdilemma som slutstrofens omkastning av *larm* och *tystnad*, *närhet* och *avstånd* lett till, väljer jag att pröva en ny infallsvinkel. Med stöd av Kenneth Burkes teori om dikt som ”symbolisk handling” skall jag avlyssna ”Den gamla goda tidens” röster.<sup>61</sup>

Det är *poeten* som med tvetydig röst ger dikten dess titel. Den kan lika väl väcka läsarens förväntan som hans misstänksamhet. Det är *berättaren* som med saklig röst skildrar scenen för en hand-

ling men lämnar scenen tom och handlingen obekriven. När scenen flyttas in i smedjan möter vi visserligen människor, men de förmår inte göra sig hörda och än mindre ge sig till känna som autonoma jag. Så långt hunnen drar sig berättaren tillbaka till ett hörn av scenen, trångt eller skyddat nog för att fyllas av *den anonyma smedens* röst. Den förbittring som talar ur smedens monolog innebär dock inte något steg mot en frigörande handling.

Berättarens sakliga röst återkommer nära den dånande forsen och den stampande stångjärnshammaren. Vi uppfattar nogsamt att den anonyma makten betjänas av stora naturkrafter men ingestans att den ställs till svars för sitt handlande. Iscensättningen omges av öronbedövande fysiskt larm men total moralisk *tystnad*. Nu, om inte förr, tvingas vi som läsare tillbaka till diktens titel, som inte längre kan handla om romantisk nostalgi men väl spegla en etablerad medvetandestruktur. Tvärs genom klichén ’den gamla goda tiden’ hörs ett beklagande: ’*Detta* var den goda tiden. Nu är den *tyvärr* förbi.’ Vid omläsningen förvärvar den obotfärdiga titeln karaktären av *citāt*. Ur detta talar en inställning som kalkylerar med smedernas villkor som ett medel för den industriella processens genomförande, en inställning, som många har delat och i diktens nutid och framtid ännu kan tänkas dela.

Detta innebär dock inte att bruksledningens och omgivningens uteblivna reaktion är diktens symboliska handling. På sin höjd kan den, som föreslagits, benämnas *ickehandling*. I konsekvens härmed kan den ”ingen” som blockerar slutstrofens mest synliga plats aldrig bli mer än *uteblivandets subjekt*. Som sådant är det mer reducerat än den anonyma smedens, det har nämligen ingen egen röst. Ännu har ingen enda fullvärdig ’agent’ intagit diktens scen.<sup>62</sup> Fredén ville, som vi sett, på försök betrakta ”Fröding själv” som diktens agent och brytandet av den offentliga *tystnaden* som den efterlysta ”handling”, men han anför inga övertygande argument för sitt förslag.<sup>63</sup> Den tomma spelplatsen framstår som det *problem* dikten valt att bearbeta och den subjektsnivå där detta sker som dess *centrala medvetande*. Det är den bearbetningen som strof 6 ställer i fokus.

Den vanliga läsningen av slutstrofen har sannolikt varit ganska summarisk. Den har knappast lyssnat efter andra röster än berättarens. Kanske har den byggt på följande resonemang. Även om

uttryckssättet ”överdunrande knotets röst” är något konstlat, är det viktiga vad orden säger, nämligen att bruksledningen körde över all opposition. Beskedet ”ingen hörde ett knyst” förefaller att lämna fältet fritt för försök att tolka orden som det dåliga samvetets undanflykter. Sådant undgår aldrig att väcka indignation – allra minst i tider av politisk polarisering. Så har dikten säkerligen fungerat för de allra flesta.<sup>64</sup> Varför då gå in och peta i en fungerande läsning? Det främsta argumentet är att en läsning som inte fullt ut vill kännas vid diktens metaforer och konsekvensen i dess långsamt framträdande ironier heller inte förmår göra rättvisa åt helheten.<sup>65</sup>

Vad finns då kvar att avläsa? Berättaren har fram till strof 6 beskrivit smedernas hårda lott sakligt, utan distansering bildspråk eller vädjande känsloutspel. Sakligheten tycks återkomma i vers 25, men när händelserna sammanfattas med orden ”överdunrande knotets röst” måste implikationerna noga övervägas. Passeras inte här en kritisk gräns för sakligheten? *Överdundra* är ett brutalt verb, som man inte hittar i ordböckerna. Det är uppenbart skapat i analogi med ’överrösta’, som normalt konnoterar *avsiktlighet*. Detta ”överdunrande” är en metafor, som är så starkt förankrad i diktens miljö att den ger illusion av fakticitet. Vad innebär detta sätt att framställa situationen vid bruket? Och vilka retoriska bieffekter har tropen?

Här möter vi ett exempel på en metafor (med metonymisk bas), som resulterar i en fiktion om naturens och den mekaniska processens *avsiktliga* samverkan till svaga och osäkra protesters undertryckande. Den åstadkommer att hjälpmedlen ersätter den faktiske agenten (bruksledningen). Inom metaforens snävt satta, akustiska ramar görs dessutom agenten *osynlig*.

Med detta är dock inte metaforiken fullt redovisad. Det aggressiva verbets objekt, ”knotets röst”, är i sin tur en metaforisk konstruktion, grammatiskt att betrakta som passiv, dvs. ’den överdunrade parten’. Dess första led förvandlar de protesterande smederna till en abstraktion (”knotet”), dess andra tillskriver abstraktionen röst. I stilistiken går greppet under namn av personifikation.<sup>66</sup> Denna distansering metafor skiljer sig slående från berättarens tidigare sätt att beskriva smederna. Som ovan dokumenterats, har detta konsekvent byggt på närhet och solidaritet

ned till upplevelsernas oartikulerade, fysiologiska bas. Också här åstadkommer metaforen ett *osynliggörande*. Cui bono? I vems intresse framställs de protesterande i dessa termer? Under sken av saklighet får vi här en lektion i praktiskt, industriellt tänkande på stort känslomässigt avstånd från de drabbade. Till detta avskärmade perspektiv lånar berättaren *sin* röst, fastän han därigenom bryter saklighetens linje och i stället propagerar för en illusion om en lika naturlig som oundviklig ordning – med risk att likt Swifts anspråkslöse förslagsställare förlora läsarens förtroende.

I vers 27, vars början endast utgör förlängningen av rotens bildspråk och därmed suddar ut gränsen mellan rot och suffix, blir tolkningsdilemmat akut. Vi tvingas överväga möjligheten att de urskuldande orden ”ingen hörde ett knyst”, som förmedlas med berättarens egen röst, också uttrycker hans sakliga iakttagelse. Vad implicerar i så fall hans ord? Att han förnekar vad han hört smeden berätta? Att smederna aldrig hördes klaga av den enkla anledningen att de inte klagade tillräckligt högt?<sup>67</sup> Varför dessa tarvliga eller triviala implikationer och snävt akustiska resonemang kring ett så djupt och mångsidigt problem? Kan en sådan inställning verkligen tillskrivas diktens berättare? Har han inte lånat sin röst till en annan?

Ett jakande svar på den sista frågan gör fler försök att besvara de föregående frågorna obehövliga. Det rimliga är att läsa ”ingen hörde ett knyst” som ännu ett obotfärdigt *citāt*, lika anonymt och ansiktslöst som det som döljer sig i titeln. I diktens värld är citatets giltighetstid gott och väl hundra år. I den poetiska diskursen däremot omfattar det bara versradens fyra första ord. Längre än så kan det inte gälla på grund av den ”ogrammatiska” fortsättningen.<sup>68</sup> För hur skulle den som ingenting hört och – underförstått – ingenting sett, så *exakt* kunna veta och formulera ”de trampade, skinnade, plundrade” offrens öde? Dessa s.k. döda – men just därför entydiga – metaforer för människor som utsatts för upprörande behandling utgår från det motsatta perspektivet. Grammatiskt kräver detta ingenting mindre än ett subjektskifte inom samma sats. Som den står saknar början av rad 27 sammanhang med sitt och därmed hela diktens slut.

Anledningen till detta mimetiska sammanbrott är att *ingen hörde ett knyst* medger två motsatta läsarter – inte samtidigt utan alternativt och beroen-

de på riktningen. Den första kommer man till ’framifrån’ via metaforerna. Den kräver ingen parafra, eftersom den hävdar att ingen *kunde* höra några protester. Men vad som ser ut som ett faktiskt påstående är ingenting annat än en förlängning av den fiktiva avskärmningen. Den andra läsarten kommer man till ’bakifrån’ via den buffert som väntar vid vägs ände (rad 30). Den kräver däremot en parafra. Med dagens språk skulle den kunna lyda: ’Alla struntade i våra protester. Trots att dom både såg och hörde eller redan visste hur förödmjukade, skuldsatta och underbetalda vi var, reagerade dom inte.’ Läsart 1 är avståndsbedingad, läsart 2 närhetsbedingad. Förnekandet av ansvaret förvandlas av metaforen till lomhördhet, vilket med smedernas närhetsupplevelse måste uppfattas som avsiktlig *tystnad*. Med detta har tystnaden lyfts upp till en högre teckennivå. Vi har nått signifikansens nivå, där den uteblivna reaktionen blir fullt synlig i det kalla stjärnljuset.

I rad 27 knakar det ordentligt i den lyriska diskursen. Men genom en skorrande ”ogrammatiskhet” finner den tålmodige läsaren slutligen en *interpretant*, vilket gör det möjligt att ge matrisen dess namn – *oberördhet*. Därmed öppnas vägen till den poetiska signifikansen.<sup>69</sup> Stjärnorna och skogen i diktens inledning intar sina slutliga platser inom den semiotiska strukturen. Berättelsen om ”ingen” får sin innebörd förklarad av den sociala oberördhetens tystnad. Parallellt finner det omgivande samhällets passivitet sin analogi i den sovande skogen. – Samtidigt möter läsaren en utmanande dubbelhet hos berättaren/poeten som förmedlar ett skorrande ’citāt’ tillsammans med smedens aldrig mottagna berättelse och slutrapporten om smedernas liv.<sup>70</sup> Tvisten måste bildligt talat slitas vid högre rätt. Den uppgiften överlämnas åt läsaren. Man kan säga att poeten vid ett kamouflerat brott i diskursen med sin nu återfunna *röst* påbjuder en korrigerande läsning av hela dikten. Den läsningen kan av lätt insedda skäl inte vara annat än *ironisk*. Rösten talar nu till *läsaren* och manar till ännu en resa runt diktens dunkelt upplysta scen.

### *Ironins perspektiv*

För att säkerställa en vidsynt bedömning av de inkongruenta perspektiv som en ironisk läsning kräver skall jag inleda med att citera en studie av Ken-

neth Burke ägnad ironins förutsättningar och verkningssätt. Ironi, menar Burke, är motsatsen till enögdhet. Det den eftersträvar är just dialektisk vidsyn.

Irony arises when one tries, by the interaction of terms upon one another, to produce a *development*, which uses all the terms. Hence, from the standpoint of this total form (this ”perspective of perspectives”), none of the participating ”sub-perspectives” can be treated as either precisely right or precisely wrong. They are all voices, or personalities, or positions, integrally affecting one another. When the dialectic is properly formed, they are the number of characters needed to produce the total development.<sup>71</sup>

Till skillnad från den oftast försonliga humorn riktar ironin alltid en udd mot någon eller någons sätt att tänka. Den som alls är mottaglig för ironi väcks till medvetande om att ett invariant eller favoriserat synsätt kan vara otillräckligt eller ensidigt. Han börjar oroas av en tänkbar brist hos sig själv. Just sådan blir effekten av poetens röst i ”Den gamla goda tidens” sista versrader. Tilltalet ställer *läsaren* obehagligt nära möjligheten att försvara en dålig sak. Dikten har kommit att handla om tystnad i en mycket påträngande bemärkelse eller – med annat ordval – om läsarens samvete.

”Den gamla goda tidens” mest exponerade påstående är och förblir detta ”ingen hörde ett knyst”. Bakom detta ansiktslösa ”ingen” kan i princip en stor och respektabel grupp samhällsmedborgare anas. Hur dessa ska identifieras är överlämnat åt läsaren, men att upprätta en ’medlemsförteckning’ skulle vara poänglöst som symbolhandling. Alla läsare är berörda – det är grundtanken med Lotmans *generella subjett*. Det finns inget skydd mot självanklagelser i diktens iscensättning. Ironin är lika obarmhärtig mot alla. Därmed överskrider ”Den gamla goda tiden” på ett avgörande sätt agitations- eller indignationsdiktens moraliska och ideologiska horisont.

Enligt Burke är en dikt tänkt att uträtta något både för diktaren och hans läsare.<sup>72</sup> Det ”Den gamla goda tiden” utträttar är att öppna ett ironiskt perspektiv på diktens berättelse. Bara i förening med ödmjukhet, menar Burke, förmår ironin fullfölja en dikt som ’symbolisk handling’. Vad ödmjukhet i detta sammanhang måste innebära är en självprövande hållning. Ett bevingat ord i den anglosaxiska traditionen lyder: ”There but for the gra-

ce of God go I.” Burke lägger orden i Newtons mun och tillägger:

He did not mean that that man was a criminal, but he, thank God, was not; he meant that he too was a criminal, but that the other man was going to prison for him. Here was true irony-and-humility, since Newton was simultaneously both outside the criminal and within him.<sup>73</sup>

### Slutord

Alla aktiva metaforer blir i ”Den gamla goda tiden” förknippade med oberördhet, ansiktslös utsgning och undvikande av socialt ansvar. Men betraktar man alltför tidigt hela dikten som en liknelse eller metafor, riskerar den att förlora sitt fokus i nuet och flyttas bort från läsarens omedelbara erfarenhet. I sämsta fall reduceras den till ett småskaligt exempel på 1800-talets oerhörda proletära plåga. Då hotar ’de stora vyernas’ fantasilöshet. Mot risken för utslätande läsning i olika former har dikten sitt eget medel, inledningens tysta, tindrande stjärnor *lika långt från alla*. Dessa anti-metafysiska stjärnor utgör det säkraste fästet för en ironisk läsning, dvs. för balansen mellan metafor och metonymi, mellan någras (vane)drömmar och andras verklighet.

”Den gamla goda tiden” har dock i regel betraktats som en text fullt upptagen av att *mimetiskt* skildra ett tidigt exempel på frustrerad klasskamp, där bristen på social jämvikt är lika uppenbar som upprörande. Som *semiotisk* process med utgångspunkt i begreppet ’oberördhet’ kretsar dikten tidlöst kring ett kännbart metaforiskt problem: den enskilda läsarens aldrig uteslutna likhet med diktens utpekade ”ingen”.<sup>74</sup>

Läst på det vis jag föreslår blir ”Den gamla goda tiden” en fortsatt obekvämt dikt. Helt humorfri i synen på det elände den beskriver är den snarast obarmhärtig i utnyttjandet av sitt poetiska register för att ursprungligen främst inom diktarens egen klass pejla in den enskildes samvete för en del av det onda i fädernas, samtidens och framtidens samhälle. Med politisk dikt i gängse mening, dvs. retoriskt slagkraftiga formuleringar av kollektiv solidaritet vanligtvis hållna i jämn fyrtakt, har den ganska litet att skaffa. Kanske förtjänar den ändå att kallas en politisk dikt i den subtilare, men inte mindre engagerade meningen att den som sin



symboliska handling vill iscensätta både sin upphovsmans och den enskilde läsarens rening från social oberördhet.

#### ABSTRACT

Sven Arne Bergmann, "The Good Old Days": a poem about silence.

Fröding's "Den gamla goda tiden" (The Good Old Days) has long attracted critical attention as the most successful of his "political poems". Presented as an 18<sup>th</sup>-century story of a foundry proprietor's brutality towards his workers, it was hesitatingly received in 1894 as a subversive statement by a member of the ruling class. Later adopted as a Socialist classic, Dggt survives today mainly on the merits of its poetical craftsmanship.

In this paper, the author argues that the relevance of Dggt is less dependent on a sense of Socialist commitment than has been commonly accepted. If its theme is understood less in terms of collective solidarity than of individual conscience, an intrinsic structural polarity emerges revealing an ironic strategy of unsuspected subtlety. To make his reading persuasive the author enlists the support of critics and theorists like Burke, Lotman, and Riffaterre. By way of preparation, some formative principles are considered: allegory vs. realism, metaphor vs. metonymy. On the assumption that Fröding tends towards realism and metonymy in this poem, his use of nostalgic presuppositions and romantic metaphors acquires special interest as poetic strategies of irony.

Starting from a close study in Lotman's terms of how contrasting rhythms and onomatopoeia create a metonymic basis for imaginative participation in the drudgery of cruelly exploited foundry workers, the author goes on to an examination of the poem as "symbolic action" (Burke). This leads to the conclusion that the "scene" remains empty, since there is no "agent" present to accept responsibility. A Riffaterrian search for the poem's *matrix* is started from a "model" extracted from the introductory imagery of the silent, starry sky and the sleeping forest in the background. By way of a deconstruction of the alleged "silence" of the ill-treated workers, the search arrives at *indifference* as the key concept of the poem.

The title, long recognised as an ironic statement of nostalgia, was added as an afterthought. Yet, on closer inspection, both the initial and the final stanzas can be shown to contain ironic elements in the form of concealed references and an anonymous quotation voicing the views of a society totally lacking in compassion. By this means, the poet, far from openly distancing himself from his forefathers or his contemporaries in the manner of the political battle song, challenges the reader to enter the vacant position of "agent" in the "symbolic action" of the poem.

#### NOTER

- 1 Se Bergs kommentarer till *Samlade skrifter* 3, s. 156f. Andra strofen är närmast att betrakta som nyskriven och en fjärde strof i monologdelen är struken.
- 2 Ursprungligen utgiven av Bonniers 1892, återutgiven med inledning av Mats Rehnberg av LTs förlag 1978. Frödings anmärkningar från 1903 återges av Berg, se SS3, s. 157
- 3 Hos Schröder hade han funnit "en verklig pinohistoria, som rífter sönder alla illusioner om den gamla goda tiden med det glättiga folkliif, man så gärna vill föreställa sig och som i andra minnen, t.ex. Lilliebjörens, tar sig så bra ut." K.T. 17.12.1892.
- 4 "Även Rydbergs 'Grottesång' har varit i min erinring, när jag skrev 'Den gamla goda tiden' och givit stycket något av sin egen tankegång och stämning." (SS3, s. 157)
- 5 Uttalandet återges i SS 3, s. 157.
- 6 Ruben G:son Berg: *Gustaf Fröding. Ett utkast* (Stockholm: Bonniers 1910), s. 95f
- 7 John Landquist: *Gustaf Fröding. En psykologisk och litteraturhistorisk studie* (Stockholm: Bonniers 1916), s. 178f
- 8 Fredrik Böök: *Sveriges moderna litteratur* (Stockholm: Norstedts 1921), s. 250f. När denna formulering kom till hade Böök en intensiv polemik mot John Landquist bakom sig. Den inleddes i Svenska Dagbladet och Dagens Nyheter och utgick från oenighet om tolkningen av "Parken" men fördes vidare i *Edda* 1915 och 1916 i flera omgångar. Bland annat gällde diskussionen där huruvida "Atlantis" skulle förstås som en politisk dikt.
- 9 Arne Munthe: *Frödings sociala dikning* (Stockholm: Hugo Gebers 1929), s. 148
- 10 Nils Svanberg: *Verner von Heidenstam och Gustaf Fröding. Två kapitel i nittitallets stil* (Stockholm: Hugo Gebers 1934), s. 180f
- 11 Nils Svanberg: *Lyrisk stil* (Verdandis småskrifter nr 401, Stockholm: Bonniers 1938), s. 39f
- 12 Bengt Kinnander: "Den daktyliska versen hos Fröding", (*Nysvenska studier* 1937, ss. 132–167), s. 146f
- 13 "Frödingsstudier" (*Samlaren* 1935). Omtr. i: *Från Wallin till Fröding* (Stockholm: Hugo Gebers 1939), s. 145
- 14 Henry Olsson: *Gustaf Fröding. Ett diktarporträtt* (Stockholm: Norstedts 1950), s. 369f
- 15 John Landquist: *Gustaf Fröding. En biografi* (Stockholm: Bonniers 1956), s. 240
- 16 Gustaf Fredén: *Litteraturläsning och litteraturanalys. Synpunkter och exempel* (Stockholm: Svenska Bokförlaget 1962) s. 75–77
- 17 "Gustaf Fröding – mellan romantik och modernism" i: *Nittitalister i 80-talsperspektiv*, Red.: Torbjörn Althén & Vivi Edström, Stockholm: Biblioteksförlaget 1986), s. 33
- 18 Staffan Bergsten: *Gustaf Fröding* (Stockholm: Natur & Kultur 1999), s. 74
- 19 *Ibid.*, s. 89
- 20 Ingemar Algulin i *Litteraturens historia i Sverige* (Stockholm: Norstedts 1995), s. 342 och Göran Hägg i *Den svenska litteraturhistorien* (Stockholm: Wahlström & Widstrand 1996), s. 347.

- 21 I. Söderblom / S. G. Edqvist: *Litteraturhistoria. Lärobok för gymnasiet* (Stockholm: Natur & Kultur 1992), s. 312.
- 22 Denna genrebild framträder vid en genomgång av några moderna antologier som *Arbetets sånger. Kampsånger, yrkesvisor och politiska visor under 130 år samlade av Fritz Gustaf Sandlöf* (Stockholm: Prisma 1973); *Sånger för socialism. Sammanställda av Pierre Ström* (Stockholm: Arbetarkultur 1981); och *Så stiger en sång. Kamp- och frihetssånger under hundra år. Sammanställda av Rune Nordin och Kjersti Bosdotter* (Stockholm: 1987). Den första av dessa samlingar omfattar enbart svenska sånger och av det hundratal som den förtecknar är ca 95 skrivna i jag/vi-form eller med direkt tilltal. Den lilla återstoden är berättande dikter hållna i satirisk stil med entydigt ställningstagande mot kapitalets målsmän. Trenden i de senare, mer internationellt orienterade samlingarna är mycket likartad.
- 23 En genomgång av 23 samtida recensioner av *Nya dikter* visar att ”Den gamla goda tiden” bara finns omnämnd i 5. Bland de, ofta liberala, recensenter som fann dikten intressant återfinns Karl Warburg. Han kallar Dggt ”en tidsdikter med varm underström och med klang från värmländska smidjors [*sic*] hammarslag [...] tydligen påvärdad af den Rydbergiska Grottesången och inspirerad af samma social-poetiska anda.” (GHT 12.5.1894) – En anonym anmälare i Stockholms Dagblad (13.5.1894) betecknar dikten som ”ett kärft och ensidigt, men kraftigt skrifvet stycke” och anför den i dess helhet. – Hjalmar Sandberg, det vid denna tid liberala Svenska Dagbladets recensent, finner i *Nya dikter* ”en lifligt tolkad harm öfver orättfärdigheten och en varm medkänsla för det oförskylda lidandet” och exemplifierar denna med Dggt ”med sin skildring af en gången tids proletariatlif vid ett jernverk, ofsafdet det revolterande innehållet, ett mästestycke af verkkonst [...] (SvD 16.5.1994). – Göteborgs-Postens oidentifierade recensent finner att Dggt ”ger en inblick af gripande art i bruksfolkets lif” och slår fast ”dess socialistiska innebörd” (GP 19.5.1894). – Nils Erdmann, slutligen, vittnar om en personlig reaktion: “[...] gripande i sin hemiska och storslagna poesi äro de sex stroferna i Den gamla goda tiden, hvilka ej skulle blekna i Viktor Rydbergs grotte-sång” (NDA 9.6.1894). – Detta är vad som finns redovisat av Ingvald Rosenblad i *Samtida kritik i svensk press av Gustaf Frödings diktsamlingar 1891–1898* (Gustaf Fröding-sällskapet XXIII, 1991). Det är kanske inte för djärvt att av återhållsamheten med kommentarer dra slutsatsen att den stora majoriteten borgerliga recensenter funnit dikten alltför obekvämt eller brännbar att ta upp. Hjalmar Söderberg är härvidlag inget undantag, när han i sin fylliga Frödingessä avger förklaringen: ”Jag har med afsikt icke uppehållit mig vid Frödings Tidsdikter; de äro med få undantag föga märkliga. Då han tar ordet i en tidsfråga, hvad han snarare för ofta än för sällan gör, får hans röst en allt för spröd timbre för att tränga igenom. Hans andliga synvidd är i de flesta fall öppen och fri; men hans tanke står i ursprunglighet och personlig accent långt tillbaka för hans känsla.”
- (*Ord och bild* 1894, s. 471) Som synes undviker Söderberg nästan fullständigt tidsdikternas politiska aspekt för att i stället dröja vid vagt estetiska och psykologiska kommentarer.
- 24 Se Bergs kommentarer i SS 3, s. 157.
- 25 Landquist 1916, s. 179. I sitt stämningssläge anknyter ”Smeden” till den fruktan för massornas revansch som var utbredd inom borgerligheten efter bildandet av Landsorganisationen 1889. (Se också Landquist 1956, s. 237f.). I en kommentar från 1910 medger Fröding att han hade ”ett demokratiskt och oppositionellt syfte”, när han skrev ”Smeden”, men hänvisar också här till Rydberg, denna gång till *Undersökningar i germanisk mytologi* (1886–89).
- 26 ”Smeden” var införd i Karlstads-Tidningen 21.5. 1892. Den citeras enligt *Efterskörd I, Vers* (Stockholm: Bonniers 1910), ss. 37–39, där också Frödings kommentar återfinns.
- 27 Landquist bedömde dikten som ”inte helt lyckad”, delvis på dessa grunder. (Landquist 1956, s. 237)
- 28 *Guitarr och dragharmonika*, SS 2, s. 73. För ovanlighetens skull har Fröding beskrivit sin egen dikt som ”utmärkt bra”. Se SS 2, s. 210. Omdömet fälldes 1893 i ett brev till Alma Forsberg, hans dansk-norska översättarinna.
- 29 David Lodge: *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (London: Edward Arnold 1977) Här kontrasteras de två troperna med en ytterst komprimerad formel: ”Delection is to combination as substitution is to selection. Metonymies and synecdoches are condensations of contexture.” (S. 76) Kombinationen står här för den *förtätning* som utplånandet av allt obehövt leder till; selektionen för den *ersättning* som metaforen genomför då den väljer ett ord för ett annat.
- 30 ”Två kapitel om språket” i: *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg* (Stockholm: PAN/Norstedts 1974), s. 137f
- 31 Lodge argumenterar för en lösning av metafor/metonymi-problemet byggd på upptäckten ”that, at the highest level of generality at which we can apply the metaphor/metonymy distinction, literature itself is metaphoric and nonliterature metonymic. The literary text is always metaphoric in the sense that when we interpret it, when we uncover its ’unity’ in Ruqaiya Hasan’s sense, we make it into a total metaphor: the text is the vehicle, the world is the tenor.” (Lodge 1977, s. 109)
- 32 Olsson 1950, s. 369
- 33 Citat 1: ”Tätt öfver skullran hän de höga Stjerner gå”. Lägg märke till den koriambiska betoningen på ”tätt”. Våra storvulna förfäder hade huvudet uppe bland stjärnorna. Citat 2: ”Och skogen, hvart du går, omgjordande din stig, / Står hög och allvarsam och blickar ner på dig.” Klockrena exempel på romantisk naturbesjälning.
- 34 Fröding vacklade enligt sin egen beskrivning vid 1880-talets slut mellan dessa synsätt. Se Henry Olssons kommentar till denna utvecklingsfas och till dikterna ”I

- skogen" och "Vid myren" (Olsson 1950, s. 231–235). Att denna vacklan har kommit att konstnärligt utnyttjas inom ramen av en och samma dikt kan ses som ett uttryck för "Den gamla goda tidens" komplexitet.
- 35 Lika litet behöver det metonymiska attributet "tysta" exklusivt alludera på Tegnér's "Svea" eller på den högro-mantiska "Stjärnsången". I den senare inte bara "blin-kar" stjärnorna utan fyller också "världen" med sin *sång*.
- 36 Se Theodore Ziolkowski: *Disenchanted Images. A Lite-rary Iconology*, Princeton, New Jersey, 1971, s. 15ff. Här beläggs en stegvis framskridande tendens under 1800-talet, som avspeglar förändringen i inställningen till det övernaturliga.
- 37 En effekt av det som efter de ryska formalisterna kallas "desautomatisering". Om begreppet och dess tillämpning, se Eva Lilja, "Diktens ljudbild" i *Bidrag Till En nordisk Metrik. Vol. I*. (Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 9, Göteborg 1999), s. 55–67 och pas-sim.
- 38 Se Jurij Lotman, t.ex. *Den poetiska texten* (Stockholm: PAN/Norstedts 1974) Med en introduktion av Lars Kleberg, "Konst är alltid förhållande", särskilt ss. 53–57.
- 39 Lotman 1974, s. 128
- 40 Bland dem Kinnander, Svanberg och Olsson.
- 41 Michael Riffaterre: *Semiotics of Poetry*, Indiana Univer-sity Press, Bloomington 1978, s. 2–6, 13 och 19.
- 42 Här möter vi en "konverterad" modell. Den första strofens ljudkod har bytts mot en eldkod. Detta bety-der inte att matrisen har bytts ut, bara att den conse-kvent manifesterar sig i nya, för människor mer svår-hanterade former.
- 43 Olsson 1950, s. 370
- 44 Vi har här ett mycket tydligt exempel på semantisering. Lilja har beskrivit något motsvarande med att "B-sig-natum [den betydelse ljudbilden förmedlar] förstärker A-signatum [ordens semantiska betydelse]." (Eva Lilja 1999, s. 96ff.)
- 45 Enligt Lilja innebär ikonicitet "en uppfattad likhet mellan ett formelement och någonting i världen" (s. 93).
- 46 Det handlar om en effekt som hos Lotman går under namn av "minus-grepp". Se närmare om "enkelheten" som avståndstagande från "det utsmyckade", Lotman 1974, s. 45; om "minus-grepp", s. 49f; om "kampen mellan automatisering och desautomatisering", ss. 58–64.
- 47 Se Riffaterre 1978, t.ex. s. 12, 165.
- 48 I en tankvärd uppsats har Walter Johnson visat på att många av Frödings mest kända dikter har formen av en "dramatisk monolog", en genre som var aktuell under 1800-talets senare hälft, och vars mest kända företrädare var den engelske poeten Robert Browning. Tendensen att tänka i dramatiska termer, om så bara i frag-ment, präglar uppenbart detta avsnitt av "Den gamla goda tiden" – liksom "Världens gång". Se "Fröding and the Dramatic Monologue", i *Scandinavian Studies*, Vol. 24, Nov. 1952, Nr 4, s. 141ff.
- 49 Man når ganska långt med att beskriva tillståndet vid bruket i termer av en subjekt- och en objektsida. Sme-den framställer genomgående både sina kamrater och sig själv som *objekt*. Till och med i sin revanschfantasi, då det vitglödda spettet tänks bakifrån träffa förvalta-ren, låter han denne behålla sin subjektställning. Så långt som till att inta subjektposition i sitt eget tal när inte smeden i Frödings dikt.
- 50 Ordet "helvetet" i rad 21 är den enda rytmiska avvikelsen.
- 51 Landquist parallelliserar "Smedens" hotstämning med drömmen om "ett vitglött spett" i Dggt. Det visar den motiviska läsningens förvanskingsrisk. Hotet om "de kuvades kommande hämnd" är onekligen ett starkt framträdande, politiskt motiv i den tidigare dikten, men alls inte i den senare. (Jfr Landquist 1916, s. 179 och 1956, s. 237f.). Den utmönstrade monologstrofen dröjde övertydligt vid smedernas underläge: "En ulv är förvaltarn vår, / han kallar oss hund och få, / han skin-nar och klår och flår / och bryter oss ner på knä." (SS3, s. 156)
- 52 Den ende som noterat scenförändringen är Fredén, som dock dragit en tveksam slutsats: "Tidsperspektivet har förändrats: de hundra åren har gått, vi ser dem från skaldens egen utgångspunkt i nutiden. Under de hund-ra åren har de tysta stjärnorna och den sovande skogen försvunnit ur vår synvinkel; dånet från forsen och dundret från hammaren har blivit allena rådande." (1962, s. 77) Här hävdas utan grund att hundra år har gått vid *början* av sista strofen. Att stjärnorna och skogen har "försvunnit", dvs. förblir onämnda, är ett in-vändingsfritt påstående, men det är oklart vad de tysta stjärnorna och den sovande skogen står för i analysen, liksom vad det betyder att de har försvunnit.
- 53 Det samlar i sig genomsnittsbetydelsen av diktens mest frekventa rytmiska gestalt med hela nio förekomster, från "forsen dånade" i strof i räknat. Om "rytmiska ges-talter", se Sten Malmström: *Takt, rytm och rim i svensk vers*, Stockholm 1974, s. 69f.
- 54 Här finns det anledning att hänvisa till Gerald Manley Hopkins teori och praktik kring "sprung rhythm", vare sig man översätter hans term med svenskans "sprängd" eller "fjädrad". Se Elena Dahl, "Ljud, rytm och meta-for i 'The Lantern out of Doors' av Gerald Manley Hopkins" i: *Metriken som tolkningshjälp. Metrisk dikt-analyser* (Skrifter utgivna av Centrum för Metrisk Studier 3, 1993), s. 34ff.
- 55 Läst från "förtvivilan och brännvinströst" är rytmen identisk med monologens (x–xx–x–), ett exempel på vad Hopkins kallade "kontrapunktisk rytm", alltså en dubbeltydig versrad. Se Dahl 1993, s. 38.
- 56 Svensk normalfrekvens, dvs. distributionen inom fo-nembeståndet, är för det korta i-ljudet 3,4% och för det långa 1,3%. Tillämpad på Frödings dikt med dess 683 fonem, titeln medräknad, borde frekvensen av det korta i-ljudet ligga runt 23. Det verkliga antalet är här 9, varav endast 4 betonade. Desto *högre* blir enligt infor-mationsteorin de faktiska förekomsternas infor-mationsmängd, desto *lägre* deras redundans. Till jämförel-

- se borde frekvensen av långa i-ljud vara runt 9. Det verkliga antalet är här 9, varav 6 betonade. Se Bengt Sigurd: *Språkstruktur. Den moderna språkforskningens metoder och problemställningar* (Stockholm: Wahlström & Widstrand 1967), s. 117.
- 57 En uppföljning av analysen i riffattereska termer skulle möta liknande svårigheter. Den metod som Riffatterre anvisar i ett dilemma som detta är just att analysera de ”ogrammatiskheter” som framträder genom brotten mot den ’mimetiska’ logiken. (Riffatterre 1978, s. 12)
- 58 Denna går i sin tur går tillbaka på Tomaševskijs definition i *Teorija literatury* från 1925. Se Lotman, s. 184f.
- 59 Ibid., s. 137
- 60 Fredén betraktar inte ”Den gamla goda tiden” som ”nägot riktigt övertygande reportage”. Invändningen formuleras: ”Från historisk synpunkt är skildringen inte tillförlitlig. [— —] Hur realistiskt utformade detaljerna än är, har de snarast symbolens funktion.” (1962, s. 76)
- 61 Se *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action* (Louisiana State University Press 1941). I sin uppsats ”Kenneth Burkes teori om ’symbolic action’ tillämpad på en Lagerkvistdikt” (*Samlaren* 1952, ss. 45ff.) har Sven Linnér givit en god presentation av Burke och hans modell för samspelet mellan fem pragmatiskt definierade termer: *Act, Scene, Agent, Agency, Purpose* (på svenska: handling, scen, handlande person eller subjekt, medel, syfte).
- 62 Monologdelens förvaltare framstår bara som systemets mest lågsinnade *redskap*. (S.77)
- 63 Ett sådant rolltagande från Fröding sida – tre år efter bildandet av SAP och året efter ”Den nya Grottesången” – rimmar dåligt inte bara med Frödings i flera avseenden ömtåliga sociala situation utan också med den obefintliga jagmarkeringen i dikten. Det måste vara möjligt att beskriva diktens huvudstrategi i mer adekvata termer.
- 64 Finns det egentligen skäl att anta att Landquists eller Olssons läsning skiljer sig nämnvärt från den ovan skisserade? Den senare avslutar sin kommentar till dikten med detta (obetydligt anpassade) citat: ”Och så dränkes till slut knotets röst i forsens dån och hammarens stamp.” (Olsson 1950, s. 370)
- 65 Parafrazen ger exempel på hur en ”ogrammatiskhet” i diktens mimesis inte tillåts framträda på grund av förhastad emotionell respons.
- 66 Man kan hänvisa till allmänna talesätt som ”lagens långa arm”. Peter Hallberg ger i sin inventering av det litterära bildspråket en rad exempel från klassicistisk tid som ”förtroendets sköte”, ”nöjets armar” och ”Afundens försåtliga förslag” men också från modernismens epok med exempel från Birger Sjöberg, Erik Lindegren och Karl Vennberg. (*Diktens bildspråk. Teori, metodik, historik*, Stockholm: Akademiförlaget, 1982, s. 67–70).
- 67 NEO definierar *knot* som ”muttrande klagan”. Så använde Fröding ordet i ”Smeden”, där andra strofen slutar: ”[...]och det var som ett doft och förbittradt knot / och som rassel af svärd mot dolk”. Men under *knota* anför NEO också exemplet ”de knotade högljutt”. –
- Möjligen läser Fredén raden i strikt efter definitionen, då han skriver: ”[...]i hundra år ’av förtvivlan och brännvinströst’ räckte dess [det förtrampade och utplundrade folks] tystnad”. – ”Om den tystnaden är det dikten handlar.” (Fredén 1962, s. 77) Men var finns tystnaden, om smedernas ’tystnad’ dels är oegentlig, dels tillskriven i kraft av ’tolkningsföreträdet’? Den frågan tar Fredén inte upp.
- 68 Riffatterre (1978, s. 165) påpekar att läsaren ständigt försöker undkomma dubiösa läsningar och återvända till den trygga verkligheten. Tveksamheten gäller särskilt sådana ”ogrammatiskheter” som hotar språket som ”representation”. Som läsare brukar vi därför i det längsta dra oss för ’den andra läsarten’.
- 69 Begreppet interpretant, ett lån från C. S. Peirce, spelar en inte obetydlig roll för Riffatterres semiotiska teori. Det kan enkelt förklaras som ett tecken med tillhörighet i två skilda semantiska system, varför det i vissa lägen kan tjäna som förmedlare mellan dessa. Se vidare Riffatterre 1978, s. 81.
- 70 Riffatterre beskriver dubbelheten hos en ironisk mening som tecknet på dess litteraritet. Redan misstanken om att umgås med en parodisk dubbelmening kan plötsligt vidga läsarens mottaglighet. Ett hypogram har alltid en positiv eller negativ ’orientering’. Om *citater*, ett sådant övervägs här, heter det: ”the quotation has its position on an esthetic and/or ethical scale”. (1978, s. 63f.)
- 71 Kenneth Burke: *A Grammar of Motives* (Berkeley: University of California Press 1969) s. 512
- 72 Burkes mest kända uttolkare kommenterar en väl genomförd läsning så: ”The poem is a symbolic act of the poet, but ”surviving as a structure or object, it enables us as readers to re-enact it, so that reading too is the enactment of ”symbolic” rites.” (S. E. Hyman: *The Armed Vision. A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, 1948, s. 386)
- 73 Burke 1969, s. 515 Enligt *The Penguin Dictionary of Quotations* (1960) tillskrivs det John Bradford (1510? – 1555), en kyrkans man, som skall ha fällt dessa ord vid åsynen av en brottsling på väg till galgen.
- 74 Se Lodge om begreppet ”total metaphor”, ovan not 31.