

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 114 1993

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Ulf Boëthius

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskript.

ISBN 91-87666-08-01

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Fälths Tryckeri, Värnamo 1994

»Drifven och lärd i mitt sångarekall»

Några anteckningar om Karlfeldt som virtuos poet

Av INGEMAR ALGULIN

»Drifven och lärd i mitt sångarekall»! Citatet är hämtat ur dikten »En madrigal» i Erik Axel Karlfeldts *Fridolins lustgård* (1901).¹ Raden utstrålar en oerhört stark konstnärlig självkänsla, ett poetiskt hantverksmedvetande som bärs upp av den självmedvetna tyngd som professionellt kunnande ger och som i allt ter sig fullständigt berättigat. Karlfeldt framstår som den kanske främste verskonstnären i svensk poesi; åtminstone kan ingen göra anspråk på en mer fulländad behärskning av den poetiska traditionen i västerländsk dikt och dess formella hantverk. Medtävlare finns många: de stora barockpoeter han uppskattade så högt, Bellman, Tegnér, Stagnelius, generationsfränden Fröding, en efterföljare som Anders Österling, och Hjalmar Gullberg, den siste store förvaltaren av arvet, men ingen av dem kan sägas överträffa Karlfeldt i verstekniskt kunnande.²

Karlfeldt hade djupa rötter i den västerländska verstraditionens formuppfattning och, tror jag man med rätt kan tillägga, dess formfilosofi. Genomgående skrev han en dikt som var metrisk och rimmad; den fria versformen utövade ingen lockelse på honom, om han än djärvt prövade fria rytmer. Hans poetiska konstmedvetande var besatt av tanken på diktandet som ett strängt bundet hantverk, som det gällde att behärska, tills ett stadium av versifikatorisk perfektion och inre frihet och tyngdlöshet hade uppnåtts. Man får lätt det intrycket att hela det »musiska» arvet i västerländsk musik/dikt-tradition var den motor som drev fram Karlfeldts diktskapande på ett djupare liggande, inspirationellt plan. Men han var mycket förtegen om sin inspirations källor. Den som vill hämta stöd för antagandet att han var väl orienterad i traditionens musik/dikt-teori får nöja sig med exempelvis de uttalanden han gör i direktörstalet i Svenska Akademien 20 dec. 1919, »Poesien och tiden», som det rubricerades i den posthuma

uppsatsvolymen *Tankar och tal med ett lyriskt bokslut* (1932). Det är en poetisk självdeklaration i uttrycklig polemik mot tidens traditionskrossande »modernism»:

Poesien är som känsla och skådning ett grundelement i människans själ. Som konstform betraktad har den alltid haft sina angripare, somliga högst vederhäftiga, och man kan ge dem rätt så till vida, att en stor del av den poesi, som skrivits i världen, hellre kunnat vara oskriven. Men trots allt finns det väl ingen som är helt okänslig för formpoesien, och finns han, så kan på honom tillämpas Shakespeares oblida omdöme om den, som ej har öra för »ljuva toners samklang». Även prosans trånaste daglönare samlar sig en tillfälligt eller avsiktligt hopbragt sångskatt till nödtorftigt behov – en takt för gången på gråa gator och grön mark, en visa, som vaggas till ro, när dagen är all, kanske några verser av en psalm i det sista.

Rytmens makt över sinnet sammanhänger med en naturlag, och dess rikedom är oändlig. Och språket är orgel och basun och flöjt och violin, allt vad du vill och kan. |---|³

Musikanalogierna här, framför allt tanken att rytmen är en naturlag och sambandet mellan »formpoesi» och »toners samklang», indicerar påtagligt en poetisk livshållning i stark affinitet med den antika musik/dikt-teorin och dess fortsatta tradition under medeltid och renässans.

Karlfeldt var en poetisk virtuos i ordets egentliga bemärkelse. I våra dagar används ju ordet i huvudsak om musicerande, och det ligger något lätt reducerande i det. Virtuoseri är i mångas ögon en något ytlig konstskicklighet, tomt briljerande, demonstrativt bländande, men utan verklig andlig djupdimension. Det är emellertid en modern devalvering av ordets verkliga innebörd. Ordet har ett fint ursprung. Det kommer av latinets »virtus», som betyder dygd, skicklighet, m.m. och används just om goda egenskaper, taperhet och andra traditionellt manliga förtjänster – »virtus» kommer av latinets »vir», man –, vidare andra kvaliteter som duglighet, vishet, sedlighet, redbarhet, högsinhet, mått-

fullhet, rättrådighet, själva kvintessensen av kroppsliga och själsliga förtjänster hos en människa.⁴

När sedan begreppet »virtuoso» dyker upp under senrenässansen – som en sorts honnörstitel för musiker, poeter, konstnärer, lärda, alla tänkbara förtjänstfulla män –, har det kvar sitt ursprungliga sammanhang med »virtus». När t.ex. den musikaliske virtuosen behärskar sin tekniska färdighet till fulländning, är det en inre egenskap som har de kännetecken som hör till »virtus».⁵ Musiken tillkom inte av en slump, efter mänskligt skön. Den hade sitt ursprung i den gudomliga världsordningen och de stora kosmiska sammanhangen och talordningarna, och den måste följaktligen utövas med särskild reverens för de högsta, mycket precist uträknade principerna för den harmoni, med vilken världen var uppbyggd. Det gav fortfarande åt musikerns yrke en sakral dimension, även om han inte uttryckligen behandlade religiösa ämnen. Han hade att förmedla den gudomliga sanningen, de yttersta lagarna för tillvarons existens, i en anda som svarade mot de »virtuosa» egenskaperna, och samma krav ställdes på den diktare som ville gälla för virtuos. Gesualdos och Claudio Monteverdis madrigaler kan ses som typexempel på virtuos musik.

»Drifven och lärd i mitt sångarekall» – det är sannolikt inte en slump att det är just i en Karlfeldtdikt med titeln »En madrigal» vi finner denna rad.⁶ Det är den självmedvetna etikett som en virtuos diktare sätter på sig själv. Att vara »driven och lärd» innebär en teknisk behärskning av diktkonstens regler men också någonting utöver ett rent hantverksmässigt kunnande. »Driven» betyder här skicklig, kunnig, »durkdriven», medan »lärd» har dubbla associationsfält: dels att diktaren har lärt sig något av någon, dels att han är högt bildad. Bägge innebörderna är relevanta för en virtuos konstnärlig hållning i klassisk bemärkelse: virtuosen vidarebefordrade en tradition, och kraven på hans verksamhet gjorde en hög teoretisk bildning nödvändig. Diktaren är vidare »sångare», d.v.s. han vidmakthåller den ursprungliga föreningen mellan musik och dikt, fastän det i Karlfeldts fall snarast är att betrakta som en nedärvd metaforschablon. Den traditionellt heliga innebörden i virtuosens konst anges av att det inte är fråga om vilken sysselsättning eller uppgift som helst, utan ett »kall», d.v.s. en verksamhet som springer fram ur en stark inre

övertygelse och en högre dimension.

»En madrigal» visar över huvud taget insikt om virtuositetens konsthållning – och dess klichéer. Diktaren axlar rollen av en ensam musiker som besjunger kärleken under den tillbedas fönster. Dikten har ett muntert raljerande, parodiskt och självvironiskt tonfall i återgivningen av poetens obesvarade lyriska kärlek – som förvisso hörde till genrens schabloner –, som dock kontrasterar mot hans poetiska och erotiska anspråk med dess antydda högre transcendens (»Drabbe mig skam, om ej själen mig brände/rent som Guds eld, då jag sjöng och bekände/dig hvad mitt hjärta haft starkast och störst!«). Sången stiger fram ur naturen, »manligt, som stormen och lidelsen sjunga». Man kan notera att den grundläggande innebörden i ordet »virtuos» här tillvaratagits av diktaren – om medvetet eller ej är svårt att säga. Madrigalens klassiska inramning genomsyras av en dala-nordisk framtoning: naturen har en nordlig prägel av hed och tuvor, och vad beträffar musiken, finns här både den klassiska lutan och violin och »spelverk».⁷

Frapperande stor är den roll musiken och förknippningen musik-natur spelar i Karlfeldts diktning. Både Torsten Fogelqvist och Peter Hallberg har starkt understrukit detta faktum.⁸ Särskilt Peter Hallberg anför i sin avhandling om natursymbolerna i svensk lyrik den anmärkningsvärt höga frekvensen av musikbilder och ställer frågan om musiken inte har en mer framträdande plats hos Karlfeldt än hos andra diktare. Uppgifterna om Karlfeldts direkta musikintresse är lite varierande. Sannolikt kunde man inte kalla honom mer än normalt musikalisk. Men hans syn på sin egen dikt är dock i allra högsta grad sammanlänkad med sång och musik, liksom hans natursyn. Enligt en välkänd uppgift, återgiven av Fogelqvist, »nynnade» han när han skrev poesi.⁹ Hans föreställning i direktörstallet om rytmen som en naturlag genomsyrar onekligen hela hans diktning, såväl metriskt som i musikmetaforerna.

Ett sådant yttrande ger oss anledning att tänka oss att den klassiska musikuppfattningen haft en konstnärlig lockelse som inspirationskälla i Karlfeldts poetiska värld. Det gäller pytagoréernas välkända föreställning om »sfärernas harmoni», om musikens kosmiska ursprung och hemmahörighet, vidare Augustinus' sammanlänkning av musik och metrik och kristna trans-

formation av den kosmiska musikläran, samt slutligen Boethius' föreställning om en *musica mundana*, en i naturen förefintlig musik.¹⁰ Man påminnes gång på gång om sådana föreställningskomplex, när man läser Karlfeldts poetiska produktion.

Så exempelvis i den bekanta dikten »Fäderna» ur debutsamlingen *Vildmarks- och kärleksvisor* (1895), där diktens karaktär av »naturlig» musik är uttrycklig:

|---|
Nu fångar jag toner ur sommar och höst
och ger dem visans lekande röst:
låt gå, det är också ett värf.
Men klingar det fram ur min dikt någon gång
en låt af stormsus och vattusprång,
en tanke manlig och djärf,
finns där lärkspel och världsljus från fattig hed
och suckar ur mildsdjup skog –
ni ha sjungit det tyst genom många led
vid yxans klang, bakom fora och plog.¹¹

Föreställningen att musiken finns i naturen är mycket klart preciserad här. Människor i tidigare generationer av bönder och skogsbrukare och bergsmän har hört och tyst sjungit denna musik. Genom att välja sångarens värv kan Karlfeldt själv förmedla den genom sina dikter. Det finns tre former av musik här: 1) musiken i naturen, 2) musiken i människan, och 3) musiken exekverad av människan. Är det en tillfällighet att denna tredelning ganska nära motsvarar de tre former av musik som Boethius räknade med: *musica mundana*, som alltså är musiken i naturen, *musica humana*, som är den musik som tyst finnes i människan, samt *musica instrumentalis*, som är den av människan återgivna och framförda musiken? Ja, det är sannolikt, det finns ingenting som visar att Boethius spelat någon roll för Karlfeldt, att han överhuvudtaget kände till Boethius' musikspekulationer, men det är ändå av ett visst intresse att peka på möjligheten, som denna nära parallellitet i föreställningarna indicerar.

Även i dikten »De tysta sångerna» i *Fridolins lustgård* finns föreställningen om diktens/musikens liv i naturen och tysta liv inom människan. Själva diktens form och meter äger en tyst existens i människans kropp: »Vi möttes, jag såg dig, din barm, som steg/likt en visa i jamb efter jamb./Din mun under rosande insegel teg,/men din blick var en hög dityramb.»¹² I analogi med Boethius skulle man här kunna tala om en *lyrica humana*, en kroppsligt förefintlig lyrik.

Vad vi möter hos Karlfeldt är ett ljudande kosmos, som regel projicerat till ett inomjordiskt plan med nordiska förtecken och med en otroligt rikt varierad flora och fauna av musicerande natur. De nordliga skogarna är i många sammanhang en rikt instrumenterad orkester. Stormen framträder som en sångare eller musiker. Instrumenteringen är ofta botaniskt och zoologiskt ovanligt väl preciserad: »horsgökens surrande giga och lärkornas små positiv», »Valdthornsklangens bundna falk», »vindstråken ven, och oxelfiolen ljöd smäktande len», »askarnas körsång» etc. Folkliga instrument varierar med mer orkestrala.

Den Karlfeldtska poesins kosmiska orkester är som sagt huvudsakligen av nordisk karaktär, men den behåller trådarna bakåt till antiken. Diktarens musa är visserligen inte av Pinden, utan av Pungmakarbo, och hans Pegas är ett hingstförl av fjällras, men kontakten med antiken är obruten: regnbågen, »diktens sjufärgade bro» har sitt fäste både i »myrtnar i Hellas» och »bland rönnar i Pungmakarbo», som den berömda programdikten i *Fridolins lustgård* slutar.¹³ Karlfeldt tycks ha älskat att laborera med en underfundig integrering av antikt och nordiskt: »lyran slår klunken som orren», heter det i samma dikt. En nordisk skogsfågel korresponderar med Apollons instrument lyran, symbolen för dikten framför andra i traditionen. En variation finner man i dikten »Vinterhälsning» i *Flora och Pomona* (1906): »Nordens Apollo bland tallarna far/med snöfjun på sin lyra»¹⁴, där grekisk myt smälter in i nordiskt vinterlandskap på ett oefterhärmligt suggestivt sätt. Mest magnifik framträder kanske den nordliga myttransformationen i »Helig lund» i *Flora och Bellona* (1918), som avtecknar sig mot det första världskrigets bakgrund. Den apolliniska antikens heliga lund flyttas till skogarna i Pungmakarbo:

Du nordanskog, du sista
där endast knoppar brista,
gör ljumma dina dalar
för skrämde näktergalar!
Hit flyktar Pindens yra,
Apollo skär en lyra
av rönn som står i sav,
och Venus duvor styra
hit upp från styrda hav.¹⁵

Som lärd skald kan Karlfeldt konsten att flytta den antika mytens universella tidlösa rike in i det nordiska dalalandskap, som han gjort till sin

egen poetiska provins. I mötet mellan universellt och provinsiellt utvecklar han sin »drivenhet» i djärvt spetsfundiga, nyskapande metaforer: lyrspelet som orrens klunkande ljud, snöflingor på lyran, och inte minst detta att tälja en lyra av savrik rönn, vilket är originellt, eftersom man normalt sett av rönn täljer pipor! Fokuseringen av dessa varierade musikmetaforer ger en glimt av lärtheten och drivenheten i Karlfeldts virtuosa diktskapande och också den speciella nordiskt-folkliga särarten däri.

I mer augustinsk mening är också Karlfeldts lyriskt-kosmiska musik förankrad i en religiös dimension. Fridolin är »kallad in av sångguden till tjänst i hans kapell». Det är mycket ofta fråga om hymner och psalmer och orgelspel i Karlfeldts lyriska dalanatur. »Skogen slår upp sin psalmbok», heter det i »Augustihymn» i *Flora och Pomona*¹⁶; en gammal topos som »naturens bok» blir här signifikativt »naturens psalmbok». Den musikaliska korrespondensen mellan himmelskt och jordiskt är högfrekvent representerad genom Karlfeldts produktion, så t.ex. i den romantiska Stagnelius-pastischen »Ölandslegend» i *Flora och Bellona*, och i några rader ur dikten »I Fridolins spår» ur samma samling: »Sjung, höstvind, sjung en jordsång/i mærg- och orgelpipor!»¹⁷, där sammanställningen av mærgpipor och orgelpipor har just en sådan intrikat karaktär av syntes som är typisk för Karlfeldts virtuosa, ibland manierat virtuosa diktkonst.

Den lyriska naturmusikens religiösa dimension kulminerar självfallet med dikten »Vinterorgel» ur den sista samlingen, *Hösthorn* (1927), där den nordiska vinternaturen verkligen exekverar en kosmisk musik till Gud. Vintern reser där »sitt orgelhus ur mörker och grus», och den nordiska naturen stämmer in alltefter orgelstämmorna, som virtuost återges med stor musikalisk kännedom. Slutligen öppnar sig perspektivet fullt ut mot himlasfärerna:

Nu ligger det stora tempeltun
som en liljevret.
Drag an registren, drag dov bordun,
drag gäll trumpet.
Stäm upp för din konung, du stämmornas mö!
Han kommer på gången, den flingor beströ,
och stilla ekar ett svävande svall
från himmelens hall.

Från tidig skymning, då lamporna tändts
i östligt kor
och vintergatans hvalvsegel spänts
av flammade flor,
det susar ibland intill gryningens väkt,
som stjärnornas lugna andedräkt,
en enda ton, en glasigt klar
och underbar.¹⁷

Kyrkorum och kosmos sammansmälter enligt gammal medeltida tradition, och man kan här verkligen tala om en »sfärernas harmoni», om än i Augustinus' mening!¹⁸

Man kan på detta sätt utifrån enbart musikmetaforerna belysa de virtuosa principerna för Karlfeldts poetiska konstnärskap och betona att de korresponderar med hans uppfattning om den musikaliska rytmen som en naturlag. De kan också uppfattas som en grundsten för den rika klangvärlden i hans egen dikt, dess ljudande konstgrepp av fyndiga oväntade avancerade rim och inrim, dess välsmidda meter och rikt varierade rytm, dess minutiöst, med all tänkbar drivenhet och lärdom genomarbetade formvärld, som både ansluter till givna mönster och skapar sina egna stroffer. Bestämd meter och rimflätning är som nämnts genomgående i hela hans diktning, och udden mot poetisk formupplösning, d.v.s. upplösning av den traditionellt bundna formen är tydlig. Detta ligger självfallet i den virtuos tradition hans poesi kan hänföras till. Sången kan inte framföras hur som helst. Lyrans konst är ju beroende av harmonin och de immanenta talprinciperna i naturen. Också för diktens vidkommande måste versen grundas i en matematisk struktur för att man verkligen skall kunna tala om diktandet som ett kunnande. Och Karlfeldt var ytterligt professionellt medveten som diktare, därför att han var skolad i en lång västerländsk tradition, som han behärskade till suverän fulländning och som han kunde transformera till de folkligt-provinsiala domäner, ur vilka hans motiviska ingivelse sprang upp.

Karlfeldt betonade emellertid att språkets styrka låg i att »det har alla sinnens och all världens bildförråd att tillgå» (jfr not 3!). Den förunderligt virtuosa karaktären i hans diktning ligger inte minst i hans förmåga att sammanlänka bilder och associationer från olika sinnenområden i oväntade, ibland synestetiska kombinationer. Den visuella praktiken i hans dikter är minst lika frapperande som ljudsensationserna. Med sin utpräglade hantverksinställning till det

poetiska yrket är det också typiskt att det Karlfeldt främst uppmärksammar inom konsten är de provinsiellt närliggande dalmålningarna. Den poetiska bakgrunden är dock även här klassisk: Horatius' *ut pictura poesis*-tradition, framför allt sådan den kommit till gestaltning i ekphrasis-estetiken. Ekphrasis, eller ekfras, är ju en term för den litterära tekniken att beskriva/tolka en tavla i ord. Termen är grekisk och kan översättas med »utläggning». ¹⁹ Karlfeldt kallade sina folkliga bidrag till den traditionen just för »Dalmålningar, utlagda på rim», vilket alltså är ekfrasens rätta innebörd och kan tyda på att han medvetet anknöt till traditionen. I en ingress heter det:

Till några af dessa utläggningar äro originalen förefintliga endast i utläggarens fantasi. Som målade dalkarl kräver jag mina gamla yrkesbröders blygsamma rätt: att måla som det faller mig in, med nyckfull pensel, blandande gycklets och allvarets bilder – i mina föregångares anda om än med delvis annan teknik. ²⁰

De poetiska dalmålningarnas visuella kraft är ju välkänd och mycket beundrad, och denna »dalmålningensdeklaration» kan sägas ange samma grundvillkor för skapandet som den virtuose madrigaldiktaren med sitt spelverk. En klassisk tradition tillämpas på en lokal folklig konst med både affinitet och stor konstnärlig suveränitet.

I »Yttersta domen» tar dalmålaren själv till orda och ger åt sin konst en religiös innebörd av liknande slag som gavs åt sångaren/spelmannen. Bakom glädjen, det muntra gycklet, den konstnärliga hedonismen och hantverkarstoltheten hos Karlfeldt öppnar sig ofta en kontakt med det transcendenta.

Andra rollinklädnader i hans diktning är hantverkaren, den folkliga mästehantverkaren, den folkliga kulturens motsvarighet till den klassiska lärda kulturens »virtuos». Hantverket accentuerar själva kunnandet, konstfullheten, respekten för arbetet. En av de tidiga litterära rolldikterna visar diktaren som smed, nämligen »Rimsmeden» i *Fridolins visor* (1898). Ordet »rimsmed» har ingen god klang i våra öron, men det hade det uppenbarligen i Karlfeldts. Smeden hade ju av tradition kontakt med tillvaros magiska makter. Smidandet blir bild för den lyriska konstfärdigheten. Rimmet var en hantverkarmässig hederssak för honom, en garanti för ett lödigt verssmide. »Rimsmeden» kan ses som ett positivt porträtt av Karlfeldt som ung

diktarlärling. Han prövar släggan på det grova smidet från sin »tankesmedja» men är uttryckligen ännu bara »halvlärd»! Först i »En madrigal» betecknar han sig som »driven och lärd» i sångarens kall.

I några sena dikter skildrar Karlfeldt också några folkliga hantverkare och konsthantverkande människor med stark sympati och själsfrändskap. Ljusstöperskans konst står i förbund med hemliga makter, med det himmelskt ljudande kosmos:

|---|
Låt dina vekar växa,
växa till träd med grenar
och ensliga liljespön.
Snart skola ställ och krona
stå som i kör och tona
hymnen om sol som lenar
himmelskt på vintersnön.
Jordisk och grov jag föga förstår
din skära ljusmelodi,
känner blott sus av ditt ljusa hår,
din ljusa vår däri. ²¹

Märklig är dikten om den gamle rocksvarvaren, som förenar spelmannens konst med sitt hantverk. Rocksvarvarens arbete skildras i sig som en konst, och han själv som något av en aristokratisk virtuos i äldre mening. Porträttet av rocksvarvaren får nästan drag av ett förstucket självporträtt, en sorts självspjuling i en bygdehantverkarens liv och verk:

Mästare vardt du, en konstnär i det lilla,
en hvars verktyg aldrig for vill.
Femtio år vid din slöjdbänk from och stilla
stod du över hyvel och drill.
Skogens masurbjörk,
apel, hård och mörk,
fingo i sitt trä ditt sigill.

Adlig i purpur, en skapelse, ett väsen,
ses din spinnrock, mörkfull och vek.
vankfri hvar lem och hvar linje mjuk och kräsen,
under hårskrud, yppig och blek.
Jungfru Sländas plats
blir till ett palats,
hvar hon står i eldskenets lek.

Hösten är när, och på Opplimens stränder
blommar linet ut än en gång.
Tråden skall löpa i spinnerskans händer,
löpa långt som vintern är lång.
Trogn trampan går,
sträng av to och blå
spinner in ditt namn i sin sång.

Sången, hör sången från snabba hjul och rullar,
sången om vår bygd och vår härd!

Friden han sjunger som mellan dessa kullar
redt sin egen, hägnade värld.
Utom denna ring
lurar skadlig ting,
bullrar tidens oro och flärd.

|---|

Värdigt i skridt mellan skördemogna ängar
far du bort, och bort far din tid.
Ingen i ditt hus som kan stämma dina strängar,
ingen som din svarstol tar vid.
Tornets trampa går,
tunga kläppen slår.
Herre, giv oss alla din frid!²²

Hantverkarens tid är ute och tillhör det förgångna, liksom harmonin i hans enhetliga värld. Tonfallet är personligt och beklagande. Gällde inte situationen den poetiske konstnären själv? I sin senare diktning ger Karlfeldt uttryck för en känsla av att vara sen och passé: »Jag är den siste riddaren av liljan», »O Fridolin, din sång är tömd/och dömd och glömd också.»²³ Hans diktarroll var i hög grad knuten till ett bondesamhälle som började akterseglas av det nya industrisamhället. Hans poetiska värld var förankrad i ett samhälle med en starkt statisk prägel, och de klassicerande principer han ställde upp för dess formvärld fick i hög grad funktionen att bevara denna statiska tillvaro med dess idylliska, tidlösa karaktär, att slå vakt om sin »egna, hägnade värld», som det heter i ovan citerade dikt. Virtuositeten kommer att stå i tjänst hos ett organiskt idealtillstånd av universalitet och tradition, där den »musiska» harmonin genom-syrar kultur och samhälle. Men Karlfeldts världsordning är inte som för klassicismen aristokratiskt bestämd. Den är folklig och söker inkorporera de klassiska föreställningsvärldarna i en ny syntes, där allt sammansmälter: klassiskt/antikt med nordiskt/romantiskt, aristokratiskt med folkligt, bildning med folklore, religion med en nästan hednisk fruktbarhetskult, allvar med burleskt raljeri etc. Själva de djärva syntesbryggorna blir ett uttryck för den nästan maniska harmonitanke som finns som ett korresponderande skikt genom världsåskådning, konsthållning och praktiserad formkänsla i en sådan föreställningsvärld.

Som jag antydde inledningsvis, kan man se Karlfeldts diktning som krönet på en sådan harmonitradition.²⁴ Han själv kunde se hur grunderna för den började slås sönder av det politiska skeendet och den nya harmonilöshetens moder-

nistiska uttrycksformer i början av 1900-talet. Han försvarade den med stolt yrkesmedvetenhet som hade sin grund i en stark hemmahörighet i den västerländska traditionen av »musiskt» kosmosmedvetande, där det lyriska hantverket aldrig blir ett tomt utanverk utan botten i ett universellt integrerat etos. Den virtuosa konstfärdigheten i Karlfeldts poesi, all hans drivenhet och lärdom, kan bedömas mycket olika. Från en tidsmedveten, modernistisk ståndpunkt är det lätt hänt att man kallar den *otidsenlig*. Utifrån en mer klassisk, universell livshållning ligger det nog närmare till hands att kalla den *stor tidlös konst*.

NOTER

¹ Erik Axel Karlfeldt, *Fridolins lustgård och Dalmålningar på rim*. Sthlm 1901, s. 56.

² Synpunkterna på Karlfeldts verstekniska supremati är knappast originella; jfr t.ex. Jarl Hemmer, som i en minnesruna över Karlfeldt i *Nya Argus* (April 1931), skrev följande: »... i fråga om rent språklig virtuositet, rytmisk uppfinningsrikedom och musikaliskt väl-ljud bildar Karlfeldt den absoluta slutpunkten på en linje, som varken kan eller bör fortsättas.» Jfr även Lars Forssells omdöme: »ett enastående poetiskt öra», i uppsatsen »Karlfeldt» i *Vänner*. Sthlm 1991, s. 158.

³ Erik Axel Karlfeldt, *Tankar och tal med ett lyriskt bokslut.*, utg. av Torsten Fogelqvist. Sthlm, 1932, s. 24f. I den sena uppsatsen »Oration till skaldar och kompaner», ursprungligen publicerad i *Dagens Nyheter*s Julnummer 1930, gör Karlfeldt också en jämförelse mellan ton och ord av betydande intresse i detta sammanhang: »Toner äga också förmågan att uttrycka det djupt strömmande och dunkla. Ordet kommer mera till korta, redan genom sin pregnans. Men det kan närma sig tonkonsten genom rytm och klang, och det har alla sinnens och all världens bildförråd att tillgå.» (ibid. s. 32).

⁴ Under antiken talade man om fyra kardinaldygder: vishet, tapperhet, måttfullhet och rättträdighet. Under medeltiden blev kardinaldygderna sju genom ett tillägg av de kristna egenskaperna tro, hopp och kärlek. (Se Hans Larssons art. i *SvUB*, band 7).

⁵ Om begreppet »virtuos», se *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. Vol. 20, s. 12.

⁶ Om »madrigal», se ibid. Vol. 11, s. 461ff.

⁷ *Fridolins lustgård*... s. 56ff. I originalupplagan är »En madrigal» försedd med en ingress, som röjer diktens personliga bakgrund i en kärlekshistoria samt en viss kallsinnighet som diktaren skulle ha mött inför detta hans »nya» sätt att skriva. Madrigalen uppges, med ett distansnerande grepp, vara skriven av en poet kallad Polydor, ett grekiskt namn som ju kan översättas med »den mångbegåvade». Ingressen har tagits bort i moderna tryck.

⁸ Torsten Fogelqvist, *Erik Axel Karlfeldt*. 2. uppl. Sthlm 1941, s. 328ff. Peter Hallberg, *Natursymboler i*

svensk lyrik från nyromantiken till Karlfeldt I (akad. avh.). Göteborg 1951, s. 267–314; se i s. 303.

⁹ Torsten Fogelqvist, a.a., s. 329.

¹⁰ Om de gamla klassiska musikuppfattningarna finns en stor mängd litteratur. Här hänvisas t.ex. till S.K. Heninger, Jr., *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino, Ca. 1974.; Johannes Lohmann, *Musiké und Logos. Aufsätze zur griechischen Philosophie and Musiktheorie*, herausg. von Anastasios Giannarás. Stuttgart 1970; Hermann Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*. Bern und München 1961; Henry Chadwick, *Boethius. The Consolations of Music, Logic, Theology, and Philosophy*. Oxford 1981.

¹¹ Karlfeldt, *Vildmarks- och kärleksvisor*. Sthlm 1895m s. 4f.

¹² Karlfeldt, *Fridolins lustgård*, s. 15.

¹³ *ibid.* s. 7.

¹⁴ Karlfeldt, *Flora och Pomona*. Sthlm 1906, s. 108.

¹⁵ Karlfeldt, *Flora och Bellona*, Sthlm 1918, s. 45.

¹⁶ *Flora och Pomona*, s. 101.

¹⁷ Karlfeldt, *Hösthorn*. Sthlm 1927, s. 136f.

¹⁸ Carl Fehrman har i en analys av »Vinterorgel» (»Årstidsorkestern» i *Svenska diktanalyser*, under redaktion av Magnus von Platen. Sthlm 1965, s. 107–115) aktualiserat begreppet »sfärernas harmoni» om diktens föreställningar (s. 113).

¹⁹ Se art. »ekfras» i *Nationalencyklopedien*. Band V.

²⁰ *Fridolins lustgård*... s. 94.

²¹ *Hösthorn*, s. 74f.

²² *Ibid*, s. 118ff.

²³ *Flora och Pomona*, s. 9, resp. *Flora och Bellona*, s. 143.

²⁴ Harmonitraditionens formideal har väl, som nämnts, på 1900-talet närmast försvarats av Anders Österling och Hjalmar Gullberg, men även av Evert Taube i hans klassicerande antikimiterande dikter (se Leif Bergmans uppsats »Eko och återkomst. Om Evert Taubes möten med antiken» i *Evert Taube sällskapet. Årsskrift 1992. Eko av Taube*. Sthlm 1992, s. 7–128, i synnerhet analysen av dikten »Eko», s. 40ff).