

## Frälsa när du straffar *Grottesången som gärning*

*Till Gunnar, som genom en tidningsartikel bidrog till mitt säregna val av Rydberg som fritidsintresse, och som genom uppmuntran och stöd bidrog till att det ledde till tryck.*

1935 beskriver Örjan Lindberger »Den Nya Grottesången» som det svenska 1800-talets viktigaste dikt. Ja, mer än så: »*Den är mer än dikt, den är gärning*. Tillkommen just vid den tid, då en storindustri började växa fram i det efterblivna Sverige, blev den ett hinder för de ägande klassernas samveten att allt för lätt slå sig till ro.»<sup>1</sup>

Tanken är hämtad ur den bok han recenserar, nämligen Olle Holmbergs om Rydbergs lyrik. Där hävdas att dikten hade långvariga effekter på de »bildade klasserna» i Sverige, att den blev ett incitament till social medkänsla, och att dess bild av industrikapitalismen blev en av de faktorer som under de följande årtiondena tvingade fram en Grottekvavn med mänskligare ansikte. Holmberg liknar dess effekt på sinnena med Onkel Toms stuga, och han antyder (på sitt vanliga garderade sätt) att denna effekt inte var mot författarens önskan.<sup>2</sup>

Men när han väl sagt detta tycks han tappa intresset för diktens funktion; att ställa frågan *hur* den konstaterade effekten uppnås faller honom inte in. Istället dominerar hans analys av den i Rydbergska sammanhang alltför vanliga idédiktningsmodellen, i vilken intresset förskjuts från dikten och dess kommunikation med läsaren till de bakomliggande idéer som den antas ge uttryck för. Ett synsätt som stundom får absurda konsekvenser, som när Lindberger i sin avhandling (1938) dömer ut Grottesången som misslyckad eftersom den inte ger uttryck för en sammanhängande världsåskådning.<sup>3</sup>

Idéskolans brist på intresse för Grottesångens estetiska och funktionella sidor har påpekats av Jöran Mjöberg<sup>4</sup> och Hans Granlid<sup>5</sup>. Båda har sökt rätta till detta genom att studera diktens »verkningsmedel»,

med avsevärd framgång men (enligt min mening) utan att nå fram till en övertygande läsning av *bela* dikten – kanske för att de allt för mycket fokuserar på texten i sig och inte tar tillräcklig hänsyn till kontexten. Jag tror alltså att det vore fruktbart att verkligen studera dikten som en handling, som ett medvetet försök att påverka; d.v.s. med fokus på dess *retoriska* aspekter, och med uppmärksamhet på *bela* den kommunikativa akten, inklusive avsändare, mottagare och sammanhang. Jag skall här koncentrera mig på Grottesångens första version (skriven i september 1891) och i synnerhet på dess (då) sista avdelning, »Till Herren Sebaot». Dels för att den som planerad final bör ha spelat en viktig roll i kompositionen, och dels för att det är den del av dikten som tycks ha varit svårast att tolka – åtminstone för eftervärldens forskare.<sup>6</sup>

\*

Kontexten är naturligtvis ändlös; jag skall ta upp tre aspekter som man skulle kunna kalla den »politiska», den »personliga» och den »författarskapliga».

I takt med industrialiseringen hade »arbetarfrågan» seglat upp som tidens mest brännande samhällsproblem. I Sverige hade Sundsvallsstrejken 1879 följts av ett fackligt och politiskt organisationsarbete som kulminerade i bildandet av Socialdemokratiska arbetarpartiet tio år senare. 1888–89 hade rörelsens ledare utsatts för en serie åtal, möjliggjorda av deras antireligiösa agitation; i en av rättegångarna hade Rydberg som juryman hjälpt till att sätta Hjalmar Branting i fängelse för hädelse. Repressionsvågen kulminerade med den »munkorgslag» som lades fram som svar på partibildningen och som tycktes olagligförklara all kritik av det rådande samhällssystemet. Lagen fälldes med knapp marginal i riksdagen, och efter det ebbade åtalsvågen ut, men grundkonflikten och det långsiktiga hotet om klasstrider kvarstod. Vid socialdemokraternas andra kongress i maj 1891 talades mycket om revolution, Hinke Berggren fällde de berömda orden om förträffliga småmord, och partiledningen lyckades bara med svårighet få igenom en linje som förordade en fredlig väg till makten – märk väl: om denna inte blockerades. Och då måste man komma ihåg att vägen vid denna tid tycktes *vara* blockerad (genom begränsningarna i rösträtten), att högerindiar blåste och att det inte syntes många tecken på att de härskande skikten skulle vara villiga att släppa från sig något av sin makt.

Rydberg hade nått sin position som nationell ikon, hyllad både från höger och vänster, under ett sjuttioal präglat av högkonjunktur och konsensus. Han hade sedan tigit sig igenom det mesta av åttitalet med dess växande politiska och kulturella konflikter. Tystnaden har förklarats med att debatten polariserades efter linjer som inte gav utrymme för hans egna åsikter; man kan också peka på att varje ställningstagande riskerade att hota den position han vunnit. Brantingåtalet gjorde slut på balansgången. Rydberg sympatiserade med många av arbetarrörelsens krav, men han upprördes av dess religionsfientliga linje; själv hade han kommit fram till åsikten att en kristen etik var en nödvändig grund för ett anständigt samhälle. Den fällande domen fläckade bilden av Rydberg som frihetskämpe och ledde till svekan-klagelser från det radikala lägret. I början av 1889 gjorde Ellen Key ett uppmärksammat men misslyckat försök att tvinga upp honom till försvar för yttrandefriheten. I den följande debatten försvarade sig Rydberg (privat, i ett brev till Key) med att intoleransen mot andras åsikter fanns på båda sidor och att han i så fall måste ingripa mot alla läger – varpå Key (offentligt, i *Aftonbladet*) naglade fast honom vid denna uppgift under påpekande att han var den ende i landet som hade auktoritet nog att göra det.<sup>7</sup>

Våren 1891 får Rydberg ett gyllene tillfälle att återvända till den litterära arenan. Det långa mytologiska arbetet är slutfört, en sjukskrivning har befriat honom från arbetet på högskolan och inspirationen börjar flöda. På bara några månader skriver han både romanen *Vapensmeden* och huvuddelen av sin andra diktsamling. Man kan utgå från att han (i enlighet med sin idealistiska litteratursyn) vill åstadkomma något positivt med sina verk; man kan anta att han vill ta chansen att reparera sin kantstötta ställning och återta sin roll i samhällsdebatten. Att ansluta sig till något »parti» är inte möjligt; återstår alltså positionen »ovanför» blocken. Det program som växt fram i konfrontationen med Key visar sig användbart, och *Vapensmeden* blir en tendensroman som tar ställning mot fanatism och intolerans i alla läger, och som istället för fram det öppna samtalet som ideal. Författaren tar chansen att uttrycka sympati för fattigmans sak och för allmän rösträtt, men låter samtidigt den episka processen klargöra att utvecklingen måste ske inom lagens och den nationella enighetens ramar. Som romanen dessutom präglas av ett mot åttitalets kulturradikaler riktat försvar för tradition och kontinuitet blir dess totaleffekt närmast konservativ.

Men det öppna samtalet är meningslöst så länge inte alla får plats vid bordet, och en reformistisk utveckling förutsätter insikt om att förändringar är nödvändiga. Romanen kräver alltså ett komplement, ett inlägg »åt andra hållet» som inte begränsas av skrivpositionen »mild och vis humanism». Det är mot den bakgrunden jag tror att man skall se tillkomsten av »Den nya Grottesången», dikten som så att säga tränger sig fram i hälarerna på romanen och som skrivs på baksidorna av dess kasserade manuskriptblad.<sup>8</sup>

\*

»Den nya Grottesången» har fått sitt namn efter den gamla – en text i den poetiska Eddan. Den handlar om kung Frode och hans magiska kvarn, driven av två urstarka jättinnor. De mal guld, fred och lycka åt Frode och hans folk, men när kungen vägrar dem tillräcklig rast och vila mal de istället hämnd och död och orsakar både kvarnens och Froderikets undergång.

Myten återberättas i »Den nya Grottesången» prosainledning, på ett sätt som inte bara klargör dess dagsaktualitet utan också att kvarnen kan användas som metafor för hela det industrikapitalistiska produktionssystemet. De fem följande avdelningarna är Rydbergs poetiska utveckling av myten. Först presenteras Grottesystemets framväxt i tre avdelningar utformade som en dialog mellan kung Frode och hans kansler (»Grotte får trälinnorna», »Grotte får trälbarnen», »Grotte är vorden en världsmakt»), därefter sammanfattas dess teori (»Grotteproblemet»), och slutligen får vi följa trälbarnen fram mot och in i själva kvarnen, till det verkstadsgolv där de hetsas vid vridstängerna tills de stupar och trampas till döds (»Grotte på avstånd och nära håll»).

Mjöberg påpekar att Rydbergs dikt »i sitt budskaps kraft, i sin sociala medkänsla såväl som i sitt politiska ansvarstagande överträffar praktiskt taget alla diktverk som bygger på den fornnordiska mytvärlden».<sup>9</sup> Men han stannar alltså inte där, utan går vidare med den första seriösa analysen av hur Rydberg gör, av diktens komposition och verkningsmedel.

Första och andra avdelningen (säger han) är bägge hållna i en kärv, saklig stil och ger med saklig koncentration en bild av Grottes skoningslösa aptit på arbetskraft. Den tredje avdelningen, »Grotte är vorden en världsmakt», är längre och blandar olika tonfall. Här målas

med grym sarkasm det blodiga underhållningsvåld som uppförs för Frodes räkning, här får hans kansler självbelåtet demonstrera kvarnens metoder och välsignelser, här byggs ett gigantiskt och smaklöst tempel till guden Mammons ära, och här uppfinner kanslern medlet *konkurrens* för att öka effektiviteten. I den fjärde avdelningen, »Grotteproblemet», ges så en oerhört förtätad sammanfattning av utsugningens mekanismer, återigen med cynisk saklighet som stilmedel (»drivs du inom Grottes stätta / vräks du ut som lik / grymhet är det ej i detta / blott aritmetik«).

I den långa femte avdelningen dras nya stilgrepp in. Här riktar sig talaren direkt till trälabarnen i Grottes tjänst, och dikten anslår till en början en vek och känslösam ton – Mjöberg pekar på viktiga föregångare i den sentimentala indignationens konst men understryker att Rydberg aldrig går över gränsen till det gråtmilda.

Efter det inledande känslösamma partiet, där trälabarnet motståndslöst måste finna sig i sitt öde, kommer en fullständigt ny ton in i [...] det följande partiet. Här ter sig till att börja med Grottekvarnen och doften från dess mald som en skönhetsyn ... och medan fasorna därbakom avslöjas, går de tre- och fyrtaktiga trokéerna över i ett upprört, skiftande lyriskt versmått, buret av patos och oro som i ett oratorium. Det är först daktyler som sätts in, sedan jamber, slutligen också anapester. Efter den starka stegring som målar skräcken och lidandet, blir raderna allt kortare för att till slut låta rösterna mynna ut liksom i helvetets djup [...]

Efter dessa inledande båda sidor i femte avdelningen skruvas intensiteten upp ännu mera i målningen av barnens lidande [...] Rydbergs inlevelse är här sådan att den för läsaren i hela dess bredd rullar upp de barbariska orättvisorna och grymheterna i 1800-talsindustrialismens värld [...]<sup>10</sup>

Jag har lämnat så mycket utrymme åt Mjöberg för att antyda vilket massivt uppbåd av olika »verkningsmedel» Rydberg använder, på ett sätt som går långt utöver hans tidigare produktion och som vidgar den svenska lyrikens gränser. Mjöberg talar med rätta om hans »oerhörda engagemang av skapande fantasi».<sup>11</sup> Och vart siktar allt detta patos, denna hals- och banbrytande versteknik, denna totalmobilisering av lyriska resurser?<sup>12</sup> Givetvis inte till en idédiskussion, utan till att röra läsarens känslor. Vilka läsare och vilka känslor? Ja, inte handlar det om en appell till arbetarna i Grottekvarnen – ingenting i dikten tyder på

det. Istället vänder den sig till de härskande klasserna, den vädjar till deras medkänsla, den siktar på deras samveten. Och den gör det av två självklara skäl. Dels för att det var där som Rydberg hade sina läsare och sitt inflytande. Och dels för att det var de som måste ändra sig.

Det har uttryckts tvivel på att förhårdade och konkurrensutsatta industribaroner skulle kunna påverkas av en dikt. Men Rydberg siktar vidare än så: på de sociala och kulturella skikt som industriledarna var inneslutna i och beroende av. På direktörens fru snarare än på direktören själv, som Olle Holmberg uttryckte det i ett radioföredrag 1940.<sup>13</sup> Detta avspeglas också i dikten. Grottesamhällets framväxt skildras, som nämnts, genom en dialog mellan kung Frode och hans kansler. Deras rollfördelning är viktig: det är kanslern som är utsugningens organisatör och idéspruta, det är hans cynism och instrumentella människosyn som formar kvarnens verksamhet. Men det är kungen som har makten och som låter honom hållas – kungen som *inte* är cynisk utan bara självisk och svag, kungen som *har* ett hjärta men inte använder det, kungen som låter sig övertalas att acceptera förhållandena i kvarnen eftersom han åtrår dess rikedomar.

Effekten blir att läsarna (de avsedda läsarna, målet för diktens retorik) hamnar i kung Frodes sits. De som *har* makten att hindra vad som sker, men som (trots en större eller mindre grad av hjärtnupenhet och olust) inte gör det. Eftersom de inte vill gå miste om kvarnens gyllene mäld, eftersom de ytterst är kvarnens beställare.

\*

Olle Holmberg menar att Grottesången är ett »nödorp» formulerat av någon som »stel av skräck har upptäckt ting som han inte hade trott möjliga i ett samhälle som annonserade sig som kristet».<sup>14</sup> Det är en total missuppfattning av situationen. Rydberg *vänder* sig till just dem som »annonserar sig som kristna» och *anklagat* dem genom att teckna en värld där kristna värden som medkänsla och barmhärtighet försvunnit, där Mammon härskar oinskränkt. Och han gör det i en dikt som obönhörligt drar åt den emotionella skruven tills läsaren har förts ända ner till helvetets botten. Hur går man vidare efter något så intensivt som »Grotte på avstånd och nära håll»? Det märkvärdiga, säger Mjöberg, är att Rydberg lyckas åstadkomma en ytterligare stegring.<sup>15</sup> Hur? Genom ett totalt brott med den föregående framställningen:

tiden fryses, kvarnen tystnar, en av trälarerna zoomas in och får ge röst åt sitt hat och sin vanda i ett tilltal som riktas *direkt* till läsaren och Gud. Och samtidigt genom att stilen höjs till en nivå som har kallats biblisk, gammeltestamentlig och profetisk. Några har korrekt identifierat Jesaja som förebilden.<sup>16</sup>

Att den poetiska effekten är stark är kommentatorerna eniga om. Däremot råder oklarhet om vad dikten vill säga. Låt oss därför börja med att referera den.

Avdelningen består av 18 strofer fri, orimlad vers. Den är lagd i trälen mun; den utgörs av hans hänvändelse till Herren Sebaot (till *Gamla Testamentets* Gud, till en *straffande* Gud) och heter också »Till Herren Sebaot».

Den inleds med en bön till Herren att hämnas på »de väldige», »de eländas bödlar». I andra strofen ställer trälen frågan om Gud existerar, men konstaterar att han åkallar honom i alla fall: »jag vill icke, kan icke undvara Dig». I tredje och fjärde tar han Gud som vittne på det rena och oegennyttiga i sina motiv, han (trälen) aktar sig icke bättre än dem han förbannar – men förbannar dem gör han likväl. Han för fram idealet av Kristus, som på korset bad för sina bödlar, men konstaterar att han inte kan följa hans exempel. I femte strofen diskuterar han sig fram till ett rättfärdigande av sina hämndrop – är det inte Guds egen rättfärdighet som han ger röst åt? »Det är ju Du / som med rättfärdigheten förtär mitt hjärta, / Du, som ropar ur mig, / Du, som i mig förgrymmar Dig i din vrede.»

Och här, exakt när han nått denna insikt, får han svar och bekräftelse av en röst som tillskrivs Guds straffänglar. Resten av stycket är utformat som en dialog mellan trälen och änglarna, eller snarare en växelsång, där båda sidor talar samma apokalyptiska språk (med bilder hämtade ur Jesaja och Uppenbarelseboken) och där de tillsammans driver skeendet framåt, eller snarare visionen. Det som målas upp är Domens dag, då »Guds vinpressar skola trampas», då »bärarna av vilddjursmärket» skall tugga sina tungor av smärta och hela den fördärvade världen skall »vikas samman som ett brev» och sopas bort av »miljoner eldris». När trälen otåligt undrar när domen kommer får han svaret att han, med sina av plågor och rättfärdighetslängtan skärpta sinnen, redan kan se och höra tecknen – varpå han mycket riktigt också varseblir dem (»Jag ser skenet av svavelgula pansar / jag hör hästars hovslag som tordön i fjärran»), upplever hämnden eller förvisningen

om hämnd och äntligen kan ropa på förbarmande över sina bödlar. »Herre Sebaot, frälsa, då Du straffar!«. Och växelsången slutar med änglarnas bekräftelse (»Herren Sebaot frälsar, då Han straffar. / Det är i kärlek han vredgas ...») och trälens suck (»Välsignat Hans namn!«), varpå visionen försvinner, tiden och kvarnen åter börjar gå, trälen dignar under gisselslagen, faller och trampas till döds i en parentes som bör ha avslutat första versionen av »Den nya Grottesången».

Socialister som Branting och Leo Fried har menat att här hade varit platsen att mana trälarna till kamp; istället sägs Rydberg predika att man bör lämna sitt öde i Guds händer.<sup>17</sup> De har förstås rätt i att Rydberg m/1891 inte trodde att revolution var någon bra idé, men missar att hans predikan inte riktar sig till arbetarna. Holmberg ser »Till Herren Sebaot» som en spegel av Rydbergs kamp mot sitt eget hat och kampens utgång som diktarens seger över sig själv.<sup>18</sup> Löwendahl ser stycket som en diskussion om rätten att ta till våld mot det onda.<sup>19</sup> Lindberger menar att Rydberg överhuvudtaget inte lyckas uttrycka något bestämt, men att stycket visar hur förtvivlat han kämpar för att göra det *trots* att han varken säkert kan säga om Gud existerar eller om nåd bör gå före rätt.<sup>20</sup> Medan Granlid inte lyckas dra någon annan slutsats än att Rydbergs text är »sammansatt», att slutet innebär en seger för författarens livslust, och att alla kan bli saliga om bara Kristus får döma.<sup>21</sup>

Gemensamt för nästan alla är att de sätter fokus på *författaren*, i en text som så uppenbart försöker påverka *läsaren*, och att de behandlar texten som en *idédikt*, trots att den arbetar med helt andra medel än idédiskurs. Om vi istället betraktar texten som en retorisk handling blir allt mycket enklare.

För det första. Medan vi i tidigare avsnitt hör en »utomstående» berättares röst, så övergår alltså dikten här till direkt tilltal, lagt i trälens mun. Men samtidigt markeras att trälen tjänar som diktarens omedelbara språkrör. Det signaleras redan genom titeln – avsnittet där trälen talar till Herren Sebaot *beter* »Till Herren Sebaot» och *betecknas* alltså som författarens/titelgivarens anrop till samma instans. Att orden inte (bara) yttras »inom berättelsen» markeras också genom tydliga fiktionsbrott: den ur en fornnordisk mytvärld hämtade trälen får hålla en rent kristen predikan, på ett språk som inte gör några som helst anspråk på att höra hemma bland trälarna. Dessutom förses anropet med moraliska garderingar (»aktar mig icke bättre än dem jag



förbannar») som är absurt onödiga i trälens situation men däremot har uppenbar retorisk relevans för den skald som talar direkt till sina läsare.

Vidare: den röst som talar i »Till Herren Sebaot» har en mycket tydlig karaktär. Det är en *profetisk* röst, i biblisk och gammeltestamentlig mening. Alla kommentatorer har märkt det, och det kan inte heller ha undgått de avsedda läsarna – medlemmarna av artonhundratalets bildade klasser, fostrade inom en homogent kristen kultur. Användandet av denna röst sänder en mängd signaler till läsaren. Den bibliske profeten (påpekar Louis Martz) är inte ute efter att förutsäga framtiden, han fördömer orättvisor och missgärningar *i sin samtid*. Hans visioner beskriver katastrofer som skall falla över folket *om det inte bättrar sig*; hans mål är att åstadkomma ett *ändrat sinnelag* hos sina åhörare.<sup>22</sup> Något liknande säger Matt Rostow i sin studie av hur romantikens diktare inspirerades av Gamla Testamentets profeter (med Jesaja som främsta exempel). Den profetiska diktningen kännetecknas av en *didaktisk* strävan (den vill påverka snarare än underhålla), av en *moralisk* vision snarare än en estetisk, av en inriktning på att *handla* rätt snarare än att tänka rätt, och av en brinnande övertygelse om angelägenheten av det framförda budskapet.<sup>23</sup> Vilket ju är Grottesången på kornet.

Användandet av den profetiska rösten innebär alltså inte bara att Rydberg utnyttjar den bibliska stilens laddning och auktoritet, utan också att han placerar in sin dikt i ett välkänt kommunikationsmönster. Och detta mönster griper också tillbaka över diktens tidigare delar, »förklarar» dem och sätter in den »heliga vrede» som genomströmmar dem i sitt profetiska sammanhang.

Men »Till Herren Sebaot» lånar inte bara profeternas röst, den berättar också om det som brukar kallas Domens Dag, med bilder hämtade ur själva primärkällan – Johannes Uppenbarelser. Och detta görs givetvis inte för att uttrycka en privat längtan efter världens undergång, eller för att tala om för läsaren att hämnden tillkommer Herren, utan för att signalera just »Dom». De föregående delarna av Grottesången har formulerat en Anklagelse; nu följer med självklar logik Domen och Straffet (som utgörs just av Domen, eftersom vi nu befinner oss i ordens värld).

Även denna genre var välkänd för de avsedda läsarna: *straffpredikan* eller »domedagspredikan». En genre som är nära förbunden med den profetiska rösten. Och avsikten med en sådan predikan är givetvis den som formuleras i diktens slut, för säkerhets skull två gånger. »Frälsa, när du straffar». Det kunde inte ha varit tydligare.

Utmärkande för den profetiska rösten är att den talar med gudomlig auktoritet, d.v.s. att den gör anspråk på att vara ett språkrör för Gud. Som vi sett talar också trälen (och därigenom också diktens författare) med dessa anspråk – eller i alla fall så resonerar han sig fram till att det är Guds rättfärdighet och vrede som kommer till uttryck i hans ord. Och det är inte bara retorik utan ansluter faktiskt också till Rydbergs teologi, enligt vilken alla människor har del av det gudomliga genom ideal och mönsterbilder som finns nedlagda i oss. Detta »gudsbeläte inom oss» får bland annat uttryck i vårt samvete, och det är vår och samhällets gemensamma plikt att verka för att det skall utvecklas – i kamp mot främst egoismen – och i allt större utsträckning genomsyra vårt handlande. Så när trälen övertygar sig om att hans motiv för hämndropen är alltigenom rena, så visar han också att de är uttryck för hans sanna inre röst – d.v.s. för en gudomlig rättvisa.

Men trälen talar ju inte bara *med* Guds röst, utan (paradoxalt nog) också *till* Gud. Också detta i full överensstämmelse med Rydbergs teologi. För även om trälen i fiktionen vänder sig till en himmelsk Gud, så är det ju uppenbart att diktens författare inte slösar trycksvärta på en så onödig handling. Hans rop »till Herren Sebaot» är riktat till den straffande guden i läsarens hjärta, d.v.s. till dennes samvete. Och poängen är att detta fungerar oberoende av om läsaren delar eller ens känner till Rydbergs teologiska åskådning. Det räcker att hon med hjälp av diktens auktoritet kan fås att emotionellt acceptera den framförda anklagelsen som ett uttryck för »Guds röst», det vill säga att den är rättvis och vilar på en obestridlig värdegrund.

Man kan notera att diktens argumentation helt igenom följer etiska linjer. Inte skuggan av en hänvändelse till rationella egoistiska motiv, inte (som i t.ex. Snoilskys och Bååths sociala diktning) något spel på rädslan för att trälarna skulle kunna resa sig. Sådana inslag hade antagligen försvagat diktens samvetsdrabbande kraft, men valet står också i samklang med Rydbergs idealistiska åskådning. Världsordningen vilar på moraliska grundpelare; om de rasar så går världen under.<sup>24</sup> Eller kanske hellre: om egoismen segrar och den kristna kärleken dör, så har världen redan gått under. Det är från detta, snarare än från trälarnas hämnd, som läsarna skall frälsas.

Som vi såg mynnar domedagsvisionen – helt i enlighet med genrens regler – ut i en ljusare ton, med hopp om försoning. Varpå fiktionens yttre verklighet bryter in och trälen trampas till döds. En chockartad

avslutning som avslöjar det som tidigare bara antytts, nämligen att hela scenen med straffänglarna utspelats i trälens medvetande, att allt bara varit ord och syner utan fysisk realitet. Och varför? Som en sista påminnelse till åhörarna, de som just lyssnat till en straffpredikan i den rydbergiska diktens kyrka. Ingenting har förändrats, kvarnen går som förut! Dikten är slut; gå nu hem och gör något.

\*

Jag menar alltså att »Den nya Grottesången» är ett uttryck för sin författares vilja att bidra till en lösning av sin tids mest akuta sociala och politiska problem, det som kallades »arbetarfrågan». Dikten – och i synnerhet de sju avsnitt som utgjorde dess första version – är utformad som ett försök att påverka de härskande klasserna, de som hade makten och pengarna, och inom vilka han också hade sina flesta läsare. Medlet är en straffpredikan, ett med största möjliga kraft utfört slag mot läsarnas samveten. Av retorikens tre klassiska verktygsmedel är det främst känslan (pathos) som står i förgrunden, understödd av talarens moraliska auktoritet (ethos). Argumenten till förnuftet (logos) lämnas däremot åt sidan; det är ju inte där som det poetiska mediets styrka ligger.<sup>25</sup>

Diktens prosainledning (som jag inte haft plats att behandla här) används till stor del åt att definiera och bygga upp talarens position. I de fem följande lyriska avdelningarna byggs så offensiven mot läsarnas känslor gradvis upp, med en total mobilisering av diktarens konstnärliga uttrycksmedel. I den sjunde och ursprungligen sista avdelningen sker en dramatisk röst- och scenväxling. På ett plan innebär den en »höjning»; till diktens och diktarens auktoritet läggs nu även Bibelns och det religiösa språkets auktoritet i vågskålen. På ett annat plan markeras övergången från Anklagelse till Dom, och på ett tredje signaleras inträdet i en »metanivå» där diktens natur och syfte klargörs. Och allt detta görs med poetiska medel snarare än med diskursiva, med tydliga signaler i ett välbekant associationsfält – »Gamla testamentet! Profet! Jesaja! Domedagen!» – för att slutligen förankras i ren klartext.

Jo, visst hade det varit enklast (och kanske effektivast) om det slutat här. Men det fanns så mycket mer att säga, t.ex. om hoten mot den värdegrund som var diktens retoriska förutsättning. Och således kompletteras dikten i sista stund med en efterskrift som vidgar diskussionen och öppnar nya fronter. Men mer om det en annan gång.

- 
- 1 Örjan Lindberger, »Skalden Viktor Rydberg», *Studiekamraten* 17, 1935, s. 377–381.
- 2 Olle Holmberg, *Viktor Rydbergs lyrik*, Stockholm 1935, s. 329–331.
- 3 Örjan Lindberger, *Prometheustanken hos Viktor Rydberg*, Stockholm 1938, s. 265–309 (i synnerhet 308f.) och 313.
- 4 Jöran Mjöberg, *Drömmen om sagatiden. Andra delen*, Stockholm 1968, s. 66–79; genomgång av tidigare forskning s. 69.
- 5 Hans Granlid, *Nya grepp i Rydbergs lyrik*, Stockholm 1973, s. 126–145; kritik av tidigare forskning s. 127.
- 6 Att Grottesången skrevs i två omgångar visas i Gösta Löwendahl, *Vapensmedens Viktor Rydberg*, Lund 1954, s. 392–403. Den första versionen omfattade de första sju avdelningarna, skrevs i september 1891 och uppfattades då som »färdig» (dess 40 trycksidor användes för beräkning av den planerade nya bokens omfång). De två sista avdelningarna, efterskriften och kanslern-mammonsprästens festpredikan (totalt 12 sidor) lades till i oktober.
- 7 Se Ellen Key, *Några tankar om huru reaktioner uppstå jämte ett genmäle till d:r Carl von Bergen, samt Om yttrande- och tryckfrihet. Tvänne föredrag*, Stockholm 1889, s. 38–39; den följande debatten i *Aftonbladet*, som för Rydbergs del sköttes genom ombud (Richert von Koch AB 16.3, Ellen Key AB 22.3, S. A. Hedlund AB 23.3); samt Rydbergs brev till Ellen Key 16.3.1889 (*Viktor Rydbergs Brev, III*, Stockholm 1926, s. 93–95).
- 8 Om dateringen av *Vapensmeden* och Grottesången se Löwendahl, a. a., s. 379ff. Baksidan av kasserade manuskriptblad: s. 403.
- 9 Mjöberg, a.a., s. 67.
- 10 Mjöberg, a.a., s. 73–76.
- 11 Mjöberg, a.a., s. 67.
- 12 Om Grottesångens versteknik se även Kristian Wählin i Lars Lönnroth och Sven Delblanc (red), *Den svenska litteraturen. III. De liberala genombrotten 1830–1890*, Stockholm 1988, s. 176.
- 13 Olle Holmberg, »Något om Viktor Rydbergs Den nya Grottesången», *Sverige i dikt och data. (Från representationsreformen till samlingsregeringen). Radioföredrag*, Stockholm 1941, s. 47–63; om diktens effekt se s. 49–51.
- 14 Holmberg, *Viktor Rydbergs lyrik*, s. 335.
- 15 Mjöberg, a.a., s. 77.
- 16 Jesajas roll bestyrks (förutom av bildlånen; jfr Jesaja 28:17, 34:11 och 63) av en anteckning i ett av Rydbergs manuskript. Mjöberg, a.a., s. 77.

- 17 Leo Fried, »Viktor Rydbergs sociala diktning«, *Tiden. Månadsskrift för socialistisk politik och kritik*, 1928, s. 285–303, i synnerhet s. 302f.
- 18 Olle Holmberg, *Viktor Rydbergs lyrik*, s. 378–383.
- 19 Löwendahl, a.a., s. 310–327, i synnerhet s. 320–323.
- 20 Lindberger, a.a., s. 306–309.
- 21 Granlid, a.a., s. 136–139.
- 22 Louis Martz, *Many Gods and Many Voices. The Role of the Prophet in English and American Modernism*, Columbia 1998, s. 3–6.
- 23 Murray Roston, *Prophet and Poet. The Bible and the Growth of Romanticism*, London 1965, s. 13–17.
- 24 Se t.ex. talet vid terminsavslutningen i Djursholms samskola våren 1894 (Viktor Rydberg, *Varia*, Stockholm 1894, s. 346–347).
- 25 Om retorikens verkningsmedel se t.ex. Jon Viklund, *Ett vidunder i sin tid. Retoriska studier i C.Ĵ.L. Almqvists kritiska prosa 1815–1851*, Hedemora 2005, s. 15.