

Jungfru Maria i rosengård

- I: Maria drömmer i rosengård,
på vägen till Tabor från Nasaret,
hon drömmer om stundande modersvård
åt en leende gosse av Davids ätt.
- II: Över jungfruns drömmar är himlen blå
och sjunger i linden en fågelkör,
medan höstmoln driva i flockar grå
för klagande vindar därutanför.
- III: Därinne är rosornas skara ung;
den vissnar ute på Jisreels slätt.
Därute är gången av tiden tung;
vid drömmerskan smyger han tyst och lätt.
- IV: Därute är trældom och våld och kiv,
en döende värld, av synder frätt;
därinne drömmar om evigt liv,
om frid på jorden och mänskorätt.
- V: Maria vaknar i rosengård
- det blixtrar över Genesaret -
och sömmar en linda med blodröd bård
åt folkmartyren av Davids ätt.

(ur Dikter. Andra samlingen, 1891)

BJÖRN JULÉN

Viktor Rydberg och musiken Tankar kring "Jungfru Maria i rosengård".

I sitt magistrala verk "Viktor Rydbergs lyrik" (1935) avslutar Olle Holmberg den breda framställningen med följande ord (sid 482):

Det vore bekvämt att kunna minnas ett poem av Viktor Rydberg som essens av hans lyriska safter. Man kan välja den lilla dikten Jungfru Maria i rosengård. Den har allt det viktiga i detta skaldskaps karaktär: den milda drömmen, religiositeten, vreden, frihetstrotset och oskuldssinnet.

Och tidigare i boken har Holmberg betonat diktens slutrad med dess ord "folkmartyren" som "dess flammande poäng". Även för en sentida läsare sex decennier senare gäller hans iakttagelse - dikten rymmer fortfarande en magi, inte bara genom sitt innehåll utan också genom sin strama komposition.

Uppslaget till dikten bör Rydberg ha fått genom sina konsthistoriska studier kring medeltidens madonnabilder. Örjan Lindberger har i en studie (Svensk Litteraturtidskrift, 1939, s. 65 ff) visat hur en speciell målning - Paradiesgarten i Frankfurt - lockat Rydberg till en utförlig presentation i en föreläsning 1890. Tavlan inskränker sig till ett reservat bakom tornklädda murar där Maria med änglar och helgon samt en citterspelande c:a 2-årig Jesus ägnar sig åt paradisiska fröjder. Något utanför murarna existerar inte här i denna målning. Av mycket stort intresse är därför det manuskriptblad som kan ses som ett prosautkast till dikten. Lindberger återger det i sin artikel på följande sätt:

Maria satt i ro i sin rosengård
vid vägen, som går till Tabors berg från Nasaret.
Sedd utifrån var rosengården en liten täppa

genom vars galler lyste blommor, bär och drufvor.

Nasarets små fattiga barn stå och skåda ditin.

Maria öppnar grinden, och de få komma in att leka
med Jesusbarnet.

En stor trädgård.

Därutanför brusar tidens gång,

därute stormar hafvet, gå människornas öden i höga
böljor.

Frid därinne.

Barnens sorger vänta därutanför.

Synder, klagan, tårar, släp, vedermödor, hopplöshet,
kval, ouppfyllda drömmar, hunger vänta därutanför,
döden.

Men bortskymda, inte ens anade af dem därinne.

Som utkast till den slutliga dikten har orden här mycket intresse. Den inre idyllen brytes redan i den sjätte raden då Maria öppnar grinden för de fattiga barnen utanför - ett socialt motiv som man tycker sig kunna spåra tillbaka till diktarens erfarenheter från en fattig barndomsvärld. Därefter tycks muren mot omvärlden genombruten, motsättningarna mellan därute och därinne spelas upp och kulminerar i den tolfte raden som börjar med "synder, klagan" och slutar med "döden". Slutraden blir närmast en kritik mot de i idyllen lekande, "inte ens anade af dem därinne".

I den slutliga dikten är det just denna dualism mellan idyllen och stillheten därinne och stormen och oron därute som kommer att dominera. Staffan Björck har i "Lyriska läsövingar" (1961) understrukt att denna motsättning bildar ett klart framträdande strukturellt mönster i dikten. Om vi ersätter de rader i dikten som handlar om tillståndet "inne" med a) och de rader som härrör sig till världen "därute" med b) finner vi diktens rader ordnade på följande sätt:

Strof	I:	abaa
	II:	aabb

III: abba
 IV: bbaa
 V: abaa

Det kan tyckas att denna schematiska uppställning är mera våld än nöden kräver för att förklara en rätt enkel dikt. Men uppställningen här är inget självändamål. Den vill snarare förklara med vilken matematisk precision dikten är uppbyggd. Strof I och V är spegelbilder, strof II och IV varierar stoffet omvänt medan den mittersta strofen III bildar en "kiasm", en korsställning, jämfört med de omgivande stroforna.

Vad har nu detta med rubrikens "musik" att göra? Jag citerar följande ord av Bengt Höglund i hans essay "Ekelöf och musiken" (ur Carl Fehrman: Musiken i dikten, 1969):

Den av wienklassicismen fullbordade sonatformen ligger till grund för minst en av satserna i sonaten (symfonin, kvartetten etc). Den bygger, liksom bågformen, på tredelning efter schemat A B A. Den första delen benämnes exposition, B-delen genomföring och den andra A-delen återtagning eller repetition. Expositionsdelen presenterar det tematiska materialet, vanligen bestående av två temata, ett huvudtema och ett sidotema. - - - Genomföringen bearbetar fritt det i expositionen framlagda materialet och leder så småningom tillbaka till återtagningen, som är en upprepning av expositionen. (sid 97)

Det är av visst intresse att tillämpa denna teknik på det schema vi fått fram över Rydbergs dikt. Exposition och återtagning skulle då gälla stroforna I och V, medan stroforna II, III och IV skulle innebära genomföringen. Huvudtemat - det som anges av titeln Jungfru Maria i rosengård - skulle då vara a) = inne, medan sidotemat skulle bli b) = ute, där sidotemat inte fanns i den ursprungliga målningen, men mycket tydligt växte fram i prosautkastet. Igenom-

föringen växer så sidotemat och varieras och behandlas mot huvudtemat på det sätt som vårt schema anger. Återtagningen, slutligen, behöver inte vara en exakt repetition av expositionen. Förändringen har här skett bl.a. i de två sista raderna, där "stundande modersvård" förskjutits till en "linda med blodröd bård", och där "en leende gosse" förvandlats till "folkmartyren" - utan tvekan en "flammande poäng" i Holmbergs mening.

Det var kanske först T. S. Eliot som på 1920-talet började dra paralleller mellan diktens och musikens formspråk. Till oss kom dessa tankar på 1940-talet med Erik Lindegren och begreppet "instrumentalmusik", med Ekelöf som föregångare. En sentida kritik har påpekat att dessa paralleller aldrig kan föras in i detaljer - därtill är dikt och musik alltför skilda konstarter. Ändå kvarstår det att musikens formspråk kan berika lyrikens. Och för vår del återstår väl då att konstatera att Viktor Rydberg redan 1891 då dikten publicerades - antingen medvetet eller omedvetet - föregripit en teknik som Gunnar Ekelöf på allvar tog upp i dikten "sonatform denaturerad prosa" i sin debutsamling "sent på jorden" 1932.

[Anförande vid 100-årsminnet av Viktor Rydbergs död, 21/9 1995]