

Det här verket har digitaliserats vid Göteborgs universitetsbibliotek.  
Alla tryckta texter är OCR-tolkade till maskinläsbar text. Det betyder att du kan söka och kopiera texten från dokumentet. Vissa äldre dokument med dåligt tryck kan vara svåra att OCR-tolka korrekt vilket medför att den OCR-tolkade texten kan innehålla fel och därför bör man visuellt jämföra med verkets bilder för att avgöra vad som är riktigt.

This work has been digitised at Gothenburg University Library.  
All printed texts have been OCR-processed and converted to machine readable text.  
This means that you can search and copy text from the document. Some early printed books are hard to OCR-process correctly and the text may contain errors, so one should always visually compare it with the images to determine what is correct.





*Skrifter utgivna av*  
MODERSMÅLSLÄRARNAS  
FÖRENING



*bedlag.  
Sw.  
deha*

N:r 62

# SVENSK VERSLÄRA

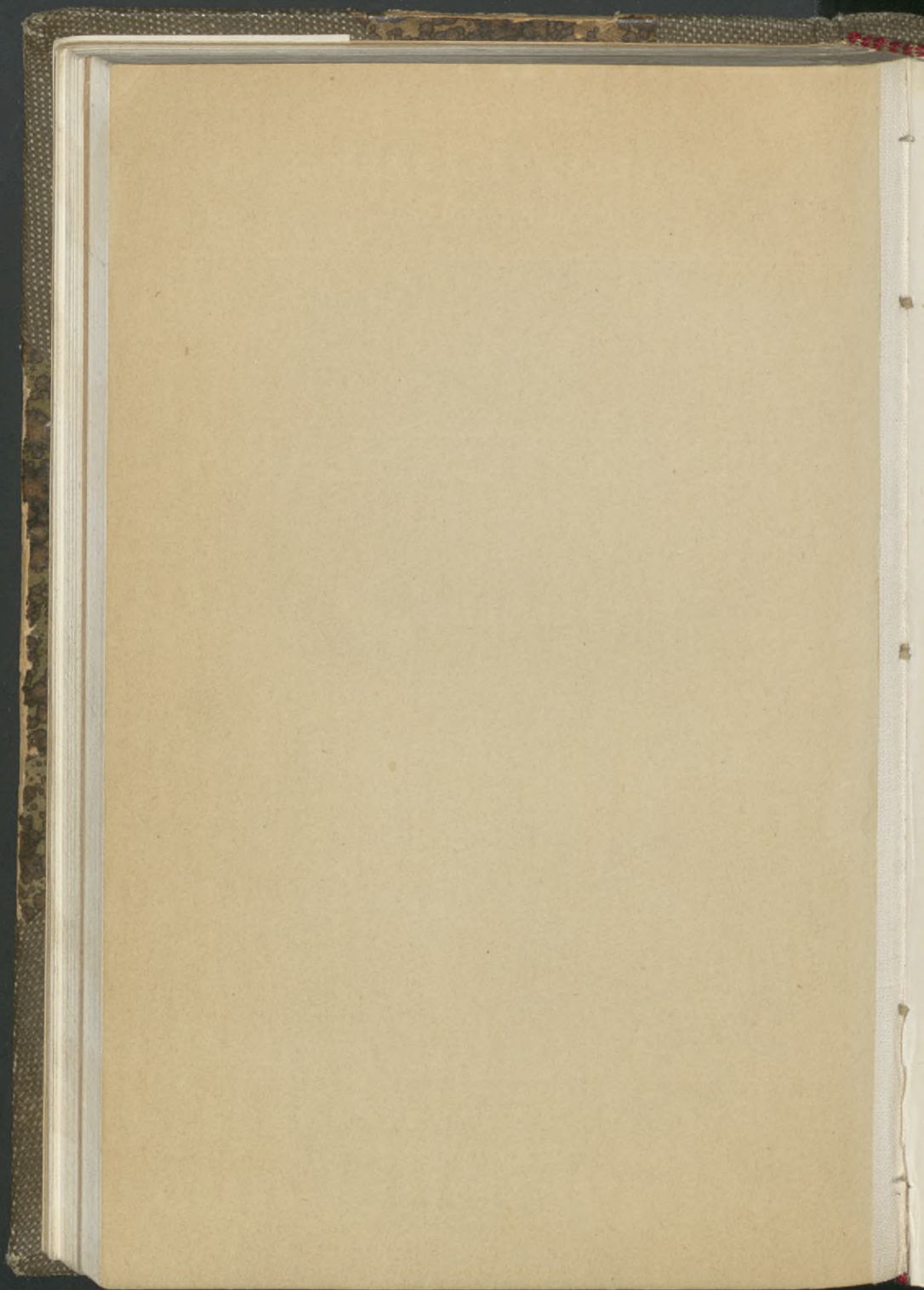
AV

OTTO SYLWAN

---

SVENSKA BOKFÖRLAGET  
ALBERT BONNIER  
STOCKHOLM





\* \* SKRIFTER UTGIVNA AV \* \*  
MODERSMÅLSLÄRARNAS FÖRENING

SVENSK  
VERSLÄRA

AV

*OTTO SYLWAN*

SVENSKA BOKFÖRLAGET

ALBERT BONNIER

STOCKHOLM

STENOGRAFISKA FÖRENINGEN  
SVERIGSKA STENOGRAFISKA FÖRENINGEN

SVENSK  
ÄRSLÄRA

STENOGRAFI

SVENSKA BOKFÖRLÄGGET

STOCKHOLM

ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 1944

## FÖRORD

Föreliggande skrift är närmast avsedd att för grundläggande studier i metrik tjäna som en liten handbok.

Den förra avdelningen redogör för de grunder, på vilka svensk vers bygger, och för metrisk definitioner och termer. Den andra ger en översikt över brukliga versmått och över en del märkliga rytmiska typer. Behandlingen av varje versslag är anlagd efter den genetisk-historiska synpunkten, och exemplen äro valda främst ur denna. De ha sålunda hämtats framför allt från våra klassiska och största skalder. Analyser ha här ej kunnat komma i fråga, endast en och annan gång några antydningar.

Förbindelser med och paralleller till utländsk diktning ha påpekats för äldre skeden, för nyare däremot lämnats åsido, enär nödiga förarbeten saknas. Utländska metriker ge icke, såvitt mig bekant, ingående översikter över versmåttens användning.

Metriken har att tjäna den allmänna stilforskningen och bör studeras i samband med denna. Föregångsman har här Nils Svanberg varit. Den prosodiska och rytmiska undersökningen bör gå samman med den språkliga, litterära och psykologiska.

Göteborg i juli 1944.

Förf.

INNEHÅLL

Metrisk grundbegrepp . . . . .	1
Översikt av verslagen . . . . .	22
Stigande versmått; jamb och anapest . . . . .	22
Fallande versmått; troké och daktyl . . . . .	34
Antika versarter . . . . .	41
Modern blandad vers . . . . .	46
Korta vers . . . . .	67
Litteratur . . . . .	72

## METRISKA GRUNDBEGREPP

*Rytm* kallas en följd av återkommande företeelser och förnimmelser, sådan vi finna i böljornas jämna hävning, i en fyrs blinkningar, i årstidernas växling, i vårt hjärtas slag och i talrika andra intryck. En dylik i viss mån reglerad rörelse tilltalar oss. Vi äro benägna att "rytmisera" även jämnt upprepade ljudförnimmelser, såsom klockans enformiga tickande, vilket vi gärna fatta som en växling av starkare och svagare ljud. I gång, i dans, i sång ge vi uttryck åt vår rytmkänsla.

Ansatser till rytm röja sig i språket, i tal och skrift. Då dessa (redan i prosa märkbara) ansatser konstnärligt framhävas, utarbetas till en rytmisk böljegång, får språket *bu n d e n* form, blir *vers*. Grunden för denna ordning är växlingen mellan starkare och svagare tryck i ordens stavelser vid utandningen. På *accenten* bygges svensk vers.

Accentens skiftande styrka brukar indelas i grader, som betecknas med siffror: huvudtryck med 3, starkare och svagare bitryck med resp. 2 och 1, frånvaro av tryck med 0.

Den accent stavelserna i ett ord i och för sig ha modifieras av den ordet får av sin ställning i satsen och meningen. I satsen: Jag har glömt boken hemma, kan vart och ett av orden få den starkaste tonen, allteftersom den talande vill framhålla just det såsom viktigt. En stavelses accent påverkas även av de närmast stående stavelsernas betoning, av

dess accentinfattning. När två starkt betonade stavelser följa omedelbart på varandra, stämna vi ned accenten i den ena. I följdén tre<sup>3</sup> fot hög<sup>2</sup> minska vi trycket på det mellersta ordet, i förbindelserna ka'pten Ma'lm, ka'mrer Sve'ns-son förskjuta vi betoningen i det första ordet för att undvika sammanstötningen mellan två tryckstarka stavelser. I en följd av trycksvaga stavelser åter är man benägen att lägga något starkare tryck på varannan eller var tredje, t.ex. kri'gsin-ka'llelse'rna, i'ndivi'dua'lite'ten. — Överhuvud kan man säga, att satsaccenten har ett avgörande inflytande på betoningen.

Den avdelning av metriken, som avhandlar de egenskaper hos orden och de förhållanden i språket, vilka ha inflytande på dess behandling i rytmiskt hänseende, kallas *prosodi*.

Den minsta enhet, vari växlingen i versen mellan starkt och svagt tryck framträder, kallas *versfot*. Termen är hämtad från den antika versläran, där den betecknade det slag med foten, som markerade takten i det som föredrogs. En versfot har således en tryckstark del, kallad *höjning*, och en trycksvag, kallad *sänkning*. Höjningen har givetvis endast en stavelse, medan sänkningen kan bestå av en eller flera eller ersättas av en paus. I versen: Där växte uti Hildings gård, betona vi den andra, fjärde, sjätte och åttonde stavelsen, höjningarna, medan den första, tredje, femte och sjunde utgöra sänkningar. Den stavelse, som skall göra tjänst i höjning, måste ha eller genom en förskjutning av accenten, såsom ovan antytts, kunna få starkare tryck än de närmast kringstående. Versfot betecknar sammanfattningen av ett visst antal stavelser, som slutas samman under en höjning.

Den primära, enklaste formen av rytm, som förekommer i vers, kallas *takt*: den består i regelbunden växling av (relativt) starka och svaga stavelser. Ordet har här samma betydelse, som det har i sammansättningarna taktfast, marschtakt. Ett av Tegnérs verspar (i Fritiofs frestelse) ger innebörden i och förhållandet mellan termerna rytm och takt.

Våren kommer: fågeln kvittrar, skogen lövas, solen ler,  
och de lösta floder dansa sjungande mot havet ner.

Båda verserna ha åtta versfötter med reguljära höjningar och sänkningar. I den första består varje fot av ett ord, och alla höjningarna äro lika starka, medan i den andra två höjningar (o'ch de; -de' mot) äro avgjort svagare än de andra. I den första blir t a k t e n alltigenom starkt utpräg-lad, i den andra råder en mjukare rörelse, en friare r y t m, och denna vers gör genom motsatsen till den första ett be-hagligt intryck. Vardera versen är välskapad på sitt sätt. Den första återger takten renast, men en följd av dylika fulländade verser skulle bli tröttande, likaväl som Runebergs i och för sig, för sitt syfte förträffliga: I eld, i blod, i frost, i svält (Soldatgossen).

Versfötterna äro av olika slag alltefter det antal stavelser, som ingår i dem, och efter förhållandet mellan höjning och sänkning. Går sänkningen före höjningen, får foten sti-g a n d e takt, är ställningen omvänd, får den fallande takt. Med användning av de från antiken upptagna termerna få vi så (med siffror för accentens styrka):

- tvåstavig stigande, *jamb*: till sist (0 3);  
 „ fallande, *troké*: älska (3 0), älskvärd (3 2);  
 trestavig stigande, *anapest*: det går an (1 0 3), fan-tasi (1 0 3);  
 „ fallande, *daktyl*: löpande (3 0 0).

Fyrstavig versfot kallas *päon*, stigande om accenten vilar på sista stavelsen: preliminär, i fantasin (0 0 0 3); fallande om den vilar på den första: krigarena (3 0 0 0), segersälla (3 0 1 0).

Man talar även om enstavig versfot, som skulle bestå av endast höjning. Uttrycket är oegentligt, då denna betonade

stavelse måste tänkas utfylld av en paus i stället för sänkning. Termen är dock ibland bekväm.

Av versfötter bildas versmåttet, *metern*, som bestämmes av de förras antal och beskaffenhet. För versmåttan kunna *scheman* uppställas, där varje stavelse betecknas med ett *s* och om den är accentuerad med *s'* eller, om den är starkare än de övriga närstående höjningarna, med *s''*. Har en stavelse i någon versfot fallit bort, betecknas dess plats med (*s*). Paus utmärkes med —. Schemat för fyrfotad jamb blir då *s s', s s', s s', s s'*, för fyrfotad troké *s's, s's, s's, s's*.

Så läsa vi första strofen i Fritiofs saga:

Där vä'xte | u'ti Hi'ldjings | gå'rd  
 två plä'ntor | u'nder fo''strarns | vä'rd.  
 Ej No'rden | fö'rr | sett två' | så skö''na,  
 de vä'xte hä'rligt | i' det grö''na.

Schemat är följt, men versfyllnaden har på vissa rum modifierats. I den första versen får en höjning *H i l* starkare tonvikt än den föregående *u*, likaså i den andra *f o s t* starkare än *u n*, i den tredje ha alla höjningar ungefär samma styrka, i den fjärde åter fordras starkare tonvikt på *h ä r* och *g r ö* än på *v ä x* och *i*.

En vers som den tredje kallas *monopodisk*, i det att varje höjning är en enhet för sig; de övriga däremot rymma *dipodier*, i vilka två höjningar sluta sig samman till en enhet; även *tripodier* förekomma, i vilka tre höjningar hållas samman under den starkaste, t.ex.: (två) *mo''rgonro'dnade'r*; *u'r den sku''mmiga'* (den vida . . . graven; Fritiof på havet).

Exempel på hur betoningen prosodiskt växlar ges av att *t v ä*, som i v. 3 står i höjning, i v. 2 står i sänkning och således mister sin accent, och att i v. 1 *v ä x* har starkare tonvikt än i v. 4.

I vårt tal växlar stigande och fallande rörelse efter språkmaterialet. I svenskan ha orden mestadels fallande betoning,

äro trokéer, daktyler, päoner, emedan den första stavelsen bär huvudtrycket: sång, sånger, sångare, sångarena, medan ordförbindelserna gärna äro stigande på grund av de artiklar, pronomen, prepositioner, som sättas framför.

Talets växlande takt går igen i versernas böljande rörelse som i den ovan (s. 4) anförda strofen. Skalden kan genom sitt val av ord och genom anpassning av dessas former i en vers få fram en utpräglad tendens i rörelsen, så t.ex. fallande i: på Framnäs "frodades gyllene korn, och manshög våggade rågen". Stigande åter då Fritiof i södern tänker: "Det var hit, det var hit jag den älskade bjöd, men den hårda i Norden förblev." Att i en följd av verser genomföra en rörelse i viss riktning är möjligt för en skicklig versifikatör, men i regel är det i vers som i tal en ständig växling.

Språket i versen måste anpassas efter den valda taktarten, ett arbete som kan kräva en mer eller mindre konstmässig omformning. Att genom uppläsning kontrollera versens överensstämmelse med den accentuering schemats versfötter fordra kallas att skandera.

Läses verstexten med den frasering, som föreskrives av innehåll och mening, finner man, att ordens (stavelsernas) förbindelser bli i viss mån andra än schemats. Dessa förbindelser kallas ordfötter. En *ordfot* består av de ord (stavelser), som till mening och betoning sluta sig samman omkring en stark höjning. Ordfoten kan således omfatta mer än en höjning, sträcka sig över mer än en versfot. I den (sid. 3) anförda versen blir uppdelningen så: och de lösta | floder | dansa | sjungande | mot havet | ner. Ordfotens omfattning kan skifta, beroende bl.a. på tempot. Vid snabb läsning utpräglas de starkare, bärande höjningarna mera, medan de svagare underordnas dessa.

Av ordfötterna bildas rytmen såsom takten av versfötterna. Mellan takt och rytm, mellan versfot och ordfot

uppstår sålunda en motsats, en strid, och detta är, inom vissa gränser, ingalunda av ondo. Det ger liv åt versen.

Vi läsa första strofen i Fritiofs saga, sjätte sången:

Björ'n | och Fri'tiof | su'to bå'da  
vi'd ett scha'ckbord, | skö'nt | att skå'da.  
Si'lver | va'r | vara'nman | ru'ta,  
o'ch vara'nman | va'r av gu'ld.

Takten är trokaisk. Den första versen är monopodisk, så att varje höjning bär en ordfot, medan i de andra verserna ordfötterna få vidare omfattning. De starka höjningar, som här utmärkts i de övriga, bilda dipodier. Därvid är att ge akt på att medan takten är fallande, rytmen i dipodierna blir stigande: vid ett scha'ckbord. Rytmen segrar över takten.

I jämbredd med accenten är *uttalstiden* grundval för den svenska versen. Då en tryckstark stavelse i talet mestadels blir lång, uppstår likväl icke ofta någon strid mellan de båda principerna. Därför kunde metrikerna i gamla dagar anse sig ha gott skäl antaga, att vad som gällde om antikens på tiden, *kvantiteten*, grundade vers också borde gälla om de germanska språkens, och bland de klassiska filologerna har denna mening funnit företrädare ned till våra dagar. Men hos oss är kvantiteten icke bestämmande för all vers.

I de tvåstaviga versmåten, i jamb och troké, är höjningens och sänkningens regelbundet alternerande växling tillräcklig för att ge intryck av regelmässig takt. Liksom höjningen där kan ha mycket olika styrka, så kan versfotens uttalstid växla nästan hur mycket som helst. Att i dessa taktarter hålla fast vid en fiktiv kvantitativ likhet, som saknar faktisk grund, är lönlöst, det leder blott till onödiga analyser till försvar för korrekta verser.

Gå vi över till de trestaviga versmåten anapest och daktyl eller till blandad vers med skiftande två- och flerstaviga vers-

fötter, blir förhållandet helt ändrat. Takten blir utpräglad i varje versfot, höjningen måste vara stark, av grad 3, och alla fötter likmätiga i kvantitet. Språkets *elasticitet*, ordens och stavelsernas förmåga att anpassa sig, att i någon mån förkortas och framför allt att tänjas ut till större längd (uttalstid) tages i anspråk.

Olikheten mellan de två grupperna av versmått har den största betydelse, i det att de kunna tjäna helt olika rytmiska uppgifter. Den utpräglade takten i de trestaviga och blandade gör, att deras frihet i sänkningens bildning icke innebär större smidighet. Denna äga däremot de tvåstaviga, där rytmen växlar med höjningarnas olika styrka, som tillåter eller lockar till bildande av dipodier och tripodier, såsom de ovan anförda exemplen visat. Sådana äro skäligen sällsynta i de trestaviga och blandade versmåttan.

Sambandet mellan dikt och musik, mellan ord och toner är ursprungligt och bestående. Bådas grundval är rytmen. Men "musikens är fullständigt genomförd på ett medgörligt, poesiens är blott ofullständigt genomförd på ett motspänstigt material" (N. Beckman). Släktskapen har föranlett somliga metriker att sätta kvantiteten som det första och viktigaste elementet även i versen. De ha därför förkastat termen versfot och i dess ställe satt *takt*. Detta begrepp är emellertid i musiken ej detsamma, som det är i versen; musikens omfattar mera, två eller flera versfötter, såsom genast skönjes, om man jämför texter och melodier. Tonerna kunna i musiken få vilket tidsvärde som helst. Då nu musikens noter användas till schema och musikens uppfattning vidare genomföres, så att även dess grupper av takter (perioder) bli mönster för rytmen i versen och skola fyllas ut med katalexer och tänjningar — då blir denna likriktning ett tvång, som måste leda till en övermåttan bunden läsning och ett trögt tempo, en läsning, som för vissa dikter kan vara

fullt berättigad och vara av god verkan men i de flesta fall skulle förvrida rytmen och tonen i versen.

Språket måste äga frihet att följa sin natur. Då dess elasticitet utnyttjas över förmåga och då den i oträngt mål tages i anspråk för tänjning, då är dess motspänstighet fullt berättigad. Och denna är icke en ofullkomlighet, icke en brist, utan innebär en egenhet, som har sitt värde.

Metriken, rytmiken har lidit under latinherraväldet; den måste nu sätta sig till motvärn, när det yrkas, att den skall underkasta sig ett musikaliskt regemente. I båda fallen är det kvantiteten, som får ett inflytande på uppfattningen, som är för vidsträckt och bringar icke motiverade svårigheter.

I vårt tal göra vi uppehåll icke blott för att hämta andan utan också mellan satser och satsdelar för att bättre få fram meningen, således av logiska och grammatiska skäl. Vid uppläsning träda dessa *pauser* fram, och i vers därjämte sådana, som föreskrivas av hänsyn till rytm och prosodi, helt korta och längre.

Varje vers gör anspråk på att vara en enhet, och denna versens integritet tar man gärna hänsyn till genom att vid dess slut göra ett litet uppehåll. Detta måste visserligen slopas, då meningen, satsen går över till följande vers och så kallad *versbindning* (enjambement) uppstår, såsom ofta är fallet i nyare vers.

Ovan anförda citat ha gett exempel på att versfot och ordfot kunna täcka varandra, men oftare på att de skära varann; så uppstå avskärningar, incisioner. I en längre vers är oftast ett uppehåll befogat, lämpligt, och om detta får betydelse för rytmen, kallas det *cesur*. I hexametern t.ex. finnes alltid en huvudcesur, ej sällan även en bicesur. Om en cesur sålunda regelbundet återkommer i versen och får plats i schemat, avdelas versen i två *kolon* eller led.

Då vid cesur i schemat en stavelse eller en hel versfot faller bort, uppstår en *inre katalex*. Paus av detta slag skola vi finna särskilt i pentametern och i nystevet. Ytterligare är att märka, att när i en följd av verser längre och kortare växla, läsaren blir benägen att fylla ut de senare med en paus, en slutkatalex, och skalden ger mestadels läsaren tillfälle att göra en sådan.

Jämte dessa pauser, som få plats i schemat för takten eller som påkallas av logiska skäl, förekomma även sådana, som äro motiverade av hänsyn till prosodien. Så t.ex. i: av lagom fint, gott, svart, svenskt kläde (Kellgren, Byxorne, K:s kommatering), och: Godnatt, Cronstjerna (Snoilsky, Dahlberg). Vi ha behov av att mellan orden göra ett litet uppehåll för att ge vart och ett den accent det skall ha. När Kellgren skrev den anförda versen, begick han ett brott mot den jambiska takten, vilket ännu frapperar, då det upprepas av Fröding (Ett gammalt bergtroll). Man måste ju göra adjektiven till enstaviga takter! Men om uppehållen förlänga versen, behöva de icke bryta rytmen, lika litet som en fermat gör det i musik. Överfyllda verser lättas med denna metod.

Att skalderna inte alltid följa schemat kan ofta konstateras, och det gäller icke minst de yppersta. Under klassicismens tidevarv höll man hos oss strängare än i något annat land på reglerna och icke minst på de prosodiska, som diktades av smaken för obevekligt genomförd takt (de formulerades 1685 av Petrus Lagerlöf). *Creutz* var nästan den ende, som iakttog dem och ändå förmådde skänka sin vers fulländat behag. Men alltifrån 1780-talet började gustavianerna, ledda av Kellgren, frigöra sig från tvånget. Känslan för friare rytm har segrat.

Avvikelser från schemat, *inkongruenser* av alla slag ha blivit alltmer vanliga, de traditionella reglernas makt har i många fall satts åsido, och även uppenbara brott mot takten

godtagas. Vid bedömande av sådana "fel" skall kritikern fråga: har skalden genom ett djärvt grepp lyckats bättre och starkare uttrycka vad han velat? Om Atis' utrop:

— ~ ~ — ~ — — ~ ~ — ~ — ~

Nej, de fördömdas kval ej mot min plåga hinner

där accentueringen i alexandrinen kastades om, sade Gyllenborg: "en vers, likaså förstörd ur sin vanliga ordning som hans sinnen". Därmed var den moderna fria synpunkten redan fastslagen. Kraften i uttrycket gäller mera än hänsyn till jämn takt.

Ett par av de viktigaste och oftast förekommande inkongruenserna skola här behandlas. Det mest diskuterade fallet är det som fått sitt berömda exempel i de vers, som inleda Tegnér's Svea:

Jord, som mig fostrat har och fädrens aska gömmer,  
folk, som ärvt hjältars land och deras dygder glömmert!

Versens (alexandrinens) jambiska meter är här bruten; i den inledande sänkningen står en stark, överstark stavelse — alldeles som i Creutz' nyss anförda vers, och med samma verkan. Att det är ett lyckligt grepp kan ej förnekas, och det har i ett par hundra år ofta använts. Förklaringen är enkel nog. "Jord" är enstavigt, står i versens början, måste även följas av ett uppehåll och blir sålunda fullständigt isolerat. Därmed har hänsynen till omgivande stavelsers accentuering fullständigt upphävt. Sedan flyter versen vidare i jämn takt. Stränga teoretiker må bekymras över att alexandrinen därmed får sju höjningar; det kan bäras med lugn.

Medan inkongruens av typen Jord, som . . . i själva verket är lindrig, blir den vida svårare, om den jambiska versen inledes av ett två- eller flerstavigt, trokaiskt eller daktyliskt ord. Brytningen sträcker sig då även till den andra stavelsen. Numera förekommer jämväl denna typ ofta. Den

förste, som i klart medvetande om dess verkan vågade detta grepp, var C. A. Hagberg vid översättningen av Shakespeares dramer, där han följde föredömet i den engelska blankversen. I Hamlet heter det: Leve vår kung . . . och: Änglar och nådens budskap oss bevara!, i Macbeth: Blodiga läror, lärda ut en gång . . . I dessa fall måste uppläsaren, om han vill mildra brottet mot det jambiska schemat, fördela trycket på de två första stavelserna, tänja det ifrågavarande ordet, vilket åter skall motiveras av att det har särskild vikt. Man finner också, att där gärna personnamn insätts.

Vad här sagts om versens början gäller givetvis även om samma inkongruens efter paus inuti versen. — En motsvarande omkastning förekommer icke i trokaiska verser och ej heller gärna i korta jambiska.

Uppmärksamhet påkalla här ord med accenttypen 3 2 0. Betoningen av dem har skiftat; i vissa dialekter och i äldre tid har tonvikten stundom lagts på den andra stavelsen i ordet, och detta uttal har dröjt kvar särskilt i högre stil (religiös). Ord som hugsvala, fullbordade, olycklig och andra ha sålunda inrymts i jambisk vers.

Men tendensen till betoning av första stavelsen har alltmer trängt igenom. Redan Leopold kunde (i Det slutande århundradet 1799, om franska revolutionen) använda ord med denna typ såsom daktyler (3'2 0):

Taylor av våldsbrott och pliktens förakt;  
upproret lösryckt ur fjättrade vilan;  
helgade huvuden, lagsvuren makt  
fallna för bilan.

De tunga daktylerna äro avsiktliga, de göra det av skalden här avsedda intrycket. Längre fram i dikten, då stämningen ljusnar, löper versfoten lätt.

Under inflytandet av nyhumanismen blev man i början av 1800-talet mer sträng i prosodien; man fordrade, att 3 2 0-

orden skulle placeras så, att tonvikten blev fördelad, och granntyckta versifikatörer satte dem då efter paus. Så användas de av Tegnér i Fritiofs saga: grönlummig, ljuslockig osv. Påfallande är i tredje sången de talrika fyrstavingarna av denna typ, där tonvikten redan vid vanligt uttal i någon mån fördelas (3 2' 0 0):

Springare, två gånger tolv, bångsty'riga, fjättrade vindar.

Men går inte paus förut och är höjningen före svag, gör även denna förlängda form besvär: a'v vitu'lliga får...

Ett gott exempel på hur typen skall behandlas bjuder Snoilsky (Erik Dahlberg): "Godnatt | Cronstje'rna" går som vi sett förträffligt, men "Till Cro'nstjerna' ett skriftligt avsked" kan icke godkännas. Den naturliga betoningen av ordet kastas om.

Då 'Stenbocks kurir' föres inför den gamla änkedrottningen, heter det i Snoilskys dikt:

"Sitt, herr kornett!" hon säger,  
och hövet skåda får  
en syn förutan like:  
h a n sitter och h o n står.

De båda ord som skola framhållas stå i sänkning, men kunna likväl betonas, därest vi uttala dem i ett högre tonläge. Denna utväg användes och har utan tvivel använts i dylika fall av läsarna själva omedvetet, långt innan detta uppmärksammades av metrikerna. Framhävandet blir så mycket verkningsfullare just därför att det sker på annat sätt än det vanliga genom accenten. — För övrigt användes detta uttal med fördel att förstärka accenten i fall sådana som: Jo'rd, som mig fostrat... (sid. 10).

Svenska verser avslutas oftast av *rim*. Regeln för detta är att överensstämmelsen mellan ljuden skall vara fullständig från och med vokalen i sista fotens höjning. Pappersrim som 'tomma' och 'komma' kunna ej godkännas, och dialektalt rim ej heller. Stockholmsuttalet, t.ex. hämveg för hemväg, måste principiellt avvisas, även om man får finna sig i att Strindberg, Levertin och Heidenstam bruka det. För låtligt är, att Tegnér och Snoilsky rimma lyssna och tystna. Att accenten är olika som i a'nden och i a'nden (med gravis), anses icke som ett fel.

Rimmet kan vara:

enstavigt, 'manligt', t.ex. man — brann;  
tvåstavigt, 'kvinnligt', t.ex. kvinna — brinna;  
trestavigt, 'löpande', t.ex. löpande — köpande.

Exempel på fyrstavigt rim: förstockade mig — bockade mig, ger Frödings Balen. Att rimmet på detta sätt är delat, består av två ord, förekommer även i de två- och trestaviga, t.ex.: i spåren — förstår en (Jägar Malms hustrur).

Skaldernas inställning till rimmet är mycket olika. Att Heidenstam en gång kallar det en skramla, behöver man icke taga så allvarligt, även om instämmande på somliga håll ej saknas. Österling försvarar rimmet med värme, och dess betydelse kan ej förnekas. Ger man akt på rimorden i Tegnér's Karl XII, finner man, att i dem: hjälte — bälte osv. diktens innebörd är angiven och därmed inpräntad, men många poeter lägga ej vikt på detta.

Renässansens poeter gladdes mycket åt klangfulla rim och satte sådana även inne i versen. För tidens poetik var rim också nästan liktydigt med poesi. Den franska klassicismen och dess efterföljare ansågo det också outhärligt men synas rentav föredraga bleka och klanglösa rimord; sådana med tonlöst -e råkäs även i dikter av rang som Nya skapelsen.

Med romantiken blev rimmet åter uppskattat och odlat, men Runeberg ställde sig i detta som i annat ganska asketisk, sköt rimmet åt sidan eller lade föga vikt vid det. Hans lärjunge Topelius följde den romantiska skolan, och hans samtida, såsom Strandberg, uppsökte nya och pikanta rimord, t.ex. fyller — kyller, Messias — frias. Främmande ord och exotiska namn utnyttjas gärna av t.ex. Sturzen-Becker i hans kåserande dikter; t.ex. Gibraltar — förvaltar.

Sedan har inställningen till rimmen, och även till inrimmen, alltjämt växlat. Skickliga versifikatörer, Fröding, Karlfeldt, bland de yngre t.ex. Gullberg och Ferlin utnyttja det, medan Lagerkvist synes sluta sig till Runeberg.

*Allitteration* (bokstavsrim, stavrim) binder samman ett par ord i en mening genom likhet i ljud i ordens första betonade stavelse. Sådan är vanlig i talesätt som flink och färdig, med vett och vilja. Denna metod hade utnyttjats under renässansen, icke minst av Stiernhielm, men sedan skjutits åt sidan. Den togs upp, då man började översätta och efterbilda fornnordisk dikt, men man hade klen kunskap om, följde icke dennas regler. Tegnér skriver: Sitter i högen | högättad hövding, | slagsvärd vid sidan, | skölden på arm — rim som ej helt godkänts av de lärda. Vidare användning fick metoden först, då Runeberg från den finska folkdikten fick impuls därtill, t.ex. i Ett litet öde. Honom följde Topelius, som utnyttjade den till övermått (t.ex. i Lärkröster i maj), och sedan har den blivit ett ganska allmänt grepp. Denna moderna allitteration har i regel en karaktär, som är helt motsatt den fornnordiska. Den ger icke en fast stomme som denna, kan ibland vara kraftig den ock, men lägger an på välljudet, kan bli smeksamt vek. Vid allitteration rimma alla vokaler med varandra.

Assonans är ett ofullständigt rim, där endast vokalen är gemensam för rimorden.

De särskilda ljudens klang kan utnyttjas, men något allmängiltigt kan ej byggas därpå. Man bör komma ihåg, att ordens innebörd kan vara stridig, att t.ex. yster rimmar på dyster.

Vokalerna få här främst betydelse, och man har hos dem funnit olika karaktärer. A och Å äro båda klangfulla, det förra ljusst, det senare mörkt. O och än mer U äro slutna, dystra, medan E och Ä äro indifferent, och I och Y ha sin färg, framträdande främst i sin motsats till de andra. Var och en kan få skiftande verkan.

Frödings skriver i Vinternatt: "Och metalliskt kalla | månestrålar falla", medan Österling i en sonett Harmoni i vitt av de fjorton rimmen har tio med a-ljud; mot dessa ställas i- och y-ljuden i versen: "rymdens gryningsdjupa silverglans".

Frödings: "Fylgia, Fylgia, fly mig ej, du skygga, förnäma, sky mig ej" — uppkallar i erinringen Atterboms Erotikon, varur ett citat anföres sid. 37. Här göra allittererande konsonanter sin insats. Redan Lidner visste att bruka det bullrande *r*-et (Yttersta domen):

Han öppnas, gravens port! De tröga gångjärn knarra,  
och lampans matta sken på svarta marmorn darra.  
Hur strömmar mörkrets flod!...

Det har utnyttjats mångfaldiga gånger. Det veka *l* har Rydberg i refrängen uti Älvan till flickan: "tyst min källas flöden glida i den stilla dal".

Markanta äro *k*, *p* och *t*, när de upprepas: Frödings "långskankspojk' klädd i kortbensbyx", betygar sin höjda självkänsla och "ger attane fan, vad det tänks eller tycks, när han tar sig en tår uppå tand". Där äro fem höjningar med *t*, men de komma helt naturligt. Och annars skulle ju deras verkan vara förspild.

Fortlöpa verserna utan att indelas i vissa grupper, kallas denna följd *stikisk* (eller rapsodisk) vers. Den är i regel den berättande och dramatiska poesiens. Annorlunda i lyrisk dikt, där sedan urminnes tid ord och ton varit knutna till varandra. Så har det förblivit i den folkliga sången, icke minst i den andliga visan. Först med renässansen skildes lyriken från musiken. I sången måste verserna i anslutning till melodien vara ordnade i grupper, *strofer* av bestämt antal rader och av bestämt versslag. Regel för sångtexten är, att varje ton skall motsvaras av en stavelse, varje stavelse av en ton, men i synnerhet i folklig sång får ofta en stavelse hållas ut över två toner och även en ton bära två stavelser.

Den enklaste strofen är det rimmade versparet, i balladen med tillfogande av ett omkväde med annat versmått. Två sammanställda rimpar ge *fyrrading* med rimschema aa bb<sup>1</sup>. Mer organisk blir denna genom alternerande, korsade rim abab. Denna enkla typ är alltjämt den vanligaste<sup>2</sup>.

Genom fortsatt utbildning uppstår *sexradingen*, vars vanliga rimschema är ababcc eller aabccb, oftast med A och C kvinnliga. Två fyrradingar högfogas till *åttarading*, vilken får sammanhållning genom rimschemat AbAbAbCC, det för den italienska stansen (ottave rime) föreskrivna.

Av strofer med udda rader är — fränsett terzinen, varom sid. 26 — *treradingen* ytterst sällsynt. Josephsons Näcken och Hemmers Ett möte tyckas nu enastående.

<sup>1</sup> Termerna sångvers och talvers brukas numera i en något annan betydelse än den ursprungliga. Sångvers användes om lyriskt stämmd vers, som så att säga sjunger av sig själv på grund av utpräglad rytm, även om den icke sjunges till en melodi. Talvers skulle då omfatta all tankedik, även om den har lyrisk form. Skillnaden förskjutes sålunda; termerna beteckna olika stilarter. Känslans styrka kan vara lika stor i den ena som den andra. Övergången är givetvis flytande. Skalder finnas, som behärska båda stilarterna, t.ex. Goethe. Tegnér och Heidenstam höra talversen till, Topelius, Fröding och Karlfeldt däremot sångversen.

<sup>2</sup> I schemat betecknas kvinnligt rim med stor bokstav, således för den sid. 4 anförda strofen ur Fritiofs saga aa BB. Orim betecknas x.

*Femradningen* uppträder först i nyare tid. Geijer har den i Gustaf Eriksson och Tegnér i Fritiofs saga, femte sången. Sedan finner man den använd t.ex. av Snoilsky i Goethes Gartenhaus (sid. 19) och av Fröding i Jag ville jag vore i Indialand...

Genom inrim kan en vers delas i två; så har Fröding gjort Blixten femradig:

Han var svart av sot och av landsvägsdamm,  
där han vandrade vägen fram,  
i hans ögonbryn,  
i hans hökupsyn  
var ett tycke av tattarestem.

*Sjuradningen* har gamla anor. Mot slutet av 1600-talet var den omtyckt i psalm och andlig visa, med rimschema bl.a. aBaBccx (t.ex. Psalmboken 1695 nr 47, 108 och 252). Atterbom har den i Erotikon med schemat AAbCCxb.

*Tioradning* med fyrfotade jamber eller trokéer blev under 1600-talet så förnäm, att den kunde ersätta alexandrinstrofen i oden som Kellgrens Avunden och Förtyvulan. Den har dykt upp en och annan gång sedermera, så i Strandbergs Vaticanium.

Oftast äro strofens alla verser av samma slag och längd, men friare bildningar ha med tiden blivit alltmer vanliga. I alexandrinstrofen insattes gärna en eller flera kortare verser, tre-, fyr- och någon gång femfotade.

En liten men betydelsefull förändring var att i strofen bredvid de fullständiga verserna insattes katalektiska, ofta alternerande. I den engelska balladstrofen växlade sålunda fyr- och trefotade vers; så i Lidners Krigssång:

O yngling, om du hjärta har  
att trampa fädrens fjät,  
flyg till ditt fosterlands försvar,  
dö — eller rädda det!

Franzén fortsatte och införde alternerande kvinnliga rim i Den gamle knekten:

Det var i Saimen på en ö,  
dit sällan någon länder,  
förutan måsar ur den sjö,  
som stormar vid dess stränder.

Schemat blir således  $ss' ss' ss' ss' — ss' ss' ss' (s)$  med bortfall i de jämna verserna av en hel eller vid kvinnligt rim en halv fot. I trokaisk vers bli däremot de kvinnliga raderna fullständiga, de manliga katalektiska. Denna reform genomfördes även i andra versmått, i de trestaviga och blandade, men i alexandrinen och i den femfotade jamben bibehölls den gamla ordningen; där bli således de kvinnliga verserna hyperkatalektiska (övertaliga).

Större strofer ha ofta tillskapats genom att ett eller ett par led försetts med inrim och avdelats; så är fallet i Wallins Dödens ängel, som vi skola återkomma till, i Heidenstams Pilgrimens julsång och talrika andra dikter. Denna särindelning finns redan i Franzéns Glädjens ögonblick i de första raderna:

Sörj ej den gryende | dagen förut.  
Njut av den flyende | varje minut.

De följande raderna få däremot betraktas såsom självständiga verser:

Rosornas doft,  
druvornas ånga  
skynda att fånga:  
Yngling! de vissna — du själv är ett stoft.

För övrigt bör alltid ihågkommas, att stora, till versmåttet växlande strofer ofta uppstå genom att skalden följer en melodi. Topelius ger flera exempel därpå. Bellmans tjugufemradiga strof ep. 39 Storm och böljor tystna ren... och

åtskilliga andra av honom äro bildade genom hopfogning av flera melodier. Att arior i operor och andra sångtexter av författarna fått växlande versmått till tonsättarens tjänst, är av gammalt vanligt.

Att verser av olika slag utan anslutning till en melodi insättas i en strof, var i äldre tid nästan okänt. Ett exempel ger Stagnelius' Oraklet, där efter två rader jamber följa två med anapester. Numera är sådant icke ovanligt. Det kan gälla blott en refräng som i Snoilskys Kung Erik eller i Levertins Sången om Mullen och Vindarna, där den trokaiska strofen inledes och avslutas av en daktylisk vers: Höjen mot Himlen mig, vindar.

Märkligare äro fall, i vilka takten mera växlar, t.ex. i Snoilskys Goethes Gartenhaus, där skalden går över från fyrfotade trokéer till daktyler:

Det är tyst i parkens gångar  
omkring Goethes trädgårdshus.  
Nedanföör ur ängen ångar  
finaste dimma,  
daggen skälver i morgonljus.

Komplicerad, ganska underfundig är Karlfeldts Värlåt:

Göken på ängarna gal i sena natten,  
löken på sängarna blomstrar vit och röd.  
Forsen kring stenarna sprutar mjölkvitt vatten,  
porsen och enarna skänka ut sitt mjöd.  
Vad vårt land är vänt och ljust,  
hur dess hundra sjöar glänsa  
liksom ögon dem kärleken tjust.

Efter de fyra fallande, dröjande raderna slår takten om i stigande trokaiska dipodier, varpå strofen avslutas med anapester. Övermåttet av inrim, framför allt de löpande, är skickligt genomfört. Å andra sidan må påpekas, att den näst sista raden saknar rim, ett grepp som då och då förekommer

och som anses betydelsefullt. Andra strofen är enklare, mera känslig. Denna dikt — och åtskilliga andra — är märklig, helst då man betänker, att Karlfeldt icke var musikalisk; då han hörde sina visor sjungas, kunde han "brumma med", men själv kunde han inte gnola en melodi. Rytmen sjöng för honom.

Karlfeldts strofer äro byggda inifrån. Hur detta går till, ha vi reda på i fråga om Franzéns Sång över Creutz, där en rad utkast äro bevarade, som belysa de olika stadier den stora strofen genomgått. Önskligt vore, att flera sådana handskrifter komme i dagen.

Såsom enastående må antecknas, att Gullberg i Enslingen på Salamis använt den grekiska formen med strof, motstrof och slutstrof. Det är här icke fråga om pastiche i övrigt; språket är väl något högtidligt, men i slutstrofen, som ger syftet, återvänder skalden till vardagligt tal. Annars håller sig Gullberg till vanliga former.

Till strofbildningen skola vi återvända i kapitlet om korta vers.

Svenska skalder äro förtegnade om sin konst; hur en dikt kommer till, förråda de inte gärna, och det är nog ofta svårt att lägga fram. Valet av versmått torde, när det gäller talvers, vara ganska medvetet, överlagt. I lyriken är förloppet givetvis mer intuitivt; att skalden följer en bestämd förebild är han kanske i regel inte själv medveten om. Ett motiv dyker upp och avsätter, om inte en hel vers så en fras, som innebär en rytm, oftast en gammal och välkänd. Poetiska reminiscenser i stil och i rytm äro ytterst vanliga.

Somliga skalder återvända ofta till vissa stilistiska, karakteristiska grepp, som kunna bli rytmiska figurer. Påfallande äro hos Fröding (Skogsrån, Det var dans bort i vägen) namn som Vickbomspojken från Nicklasdalen, Petter i Toppsta o.a.

Upprepningen är ett uråldrigt poetiskt tekniskt grepp. Det har stått sig genom tiderna och kunnat utnyttjas på ett ganska raffinerat sätt. Ett rytmiskt exempel ger Vikingabalkens första strof, där de två första raderna i de båda verserna äro likformigt byggda:

Nu han svävade kring | på det ödsliga hav —  
och  
men för kämpar ombord | skrev han lagar och rätt

medan det tredje ledet: han for vida som jagande falk motsvaras av: vill du höra hans vikingabalk. Dylika grepp träffas hos andra, senare skalder, mer eller mindre; ett exempel från Österlings Gårdens sång (Bäckhästen):

Var äro mannarna med vadmalshuorna...  
Var äro kvinnorna med silvermaljorna  
på breda brösts andäktiga behag —  
de ägde sötman av de gröna baljorna  
i vickerängarna en sommandag!

## ÖVERSIKT AV VERSSLAGEN

### I. STIGANDE VERSMÅTT; JAMB OCH ANAPEST

I de moderna språken äro de fyrfotade (fyrhöjda) versmått de mest använda. Fyrtalet synes ha något för takt-sinnet tilltalande; i musiken äro grupper (perioder) om fyra takter vanliga.

Medeltidens fyrhöjda knittel (härom sid. 47) befanns till sist alltför löslig. En första reform genomdrev, att stavelsernas antal fastslogs till åtta, vid kvinnligt rim nio (syllabisk vers), och då i denna reguljär takt genomfördes, uppstod den *fyrfotade jamben*. Den blev det flitigast använda av alla versmått.

Jamben är det mest böjliga, mest neutrala versslaget, och så framför allt *fyrfotingen*. Den tyckes skäligen vardaglig. Stikisk tjänade den under 1700-talet berättelse, skildring och kåseri i olika syften. Tegnér's Axel ger ännu prov på denna stil. Och strofisk fick den tolka helt olika stämningar. I sin enklaste fyrradiga form blev den hos en stilens mästare som Kellgren graciös i Till Rosalie, ironiskt dräpande i Dumboms leverne, och kunde lyfta sig till lyriskt patos i Nya skapelsen.

Utmärkt lämpar sig fyrfotad jamb för den enkla anspråkslösa visan; den har ock fått melodier i mängd, som passa för olika stämningar.

Förmågan av en nästan obegränsad anpassning har emellertid sin negativa sida. Skalder, som vilja förläna sin dikt rytmisk styrka och egenart, välja hellre något annat versmått, som ger dem bättre stöd för detta syfte. Originella strofbildningar finner man just inte i den fyrfotade jambens grupp; i dem äro verserna oftast antingen längre eller kortare. Vi vända oss till de förra.

Med klassicismen blev den tolv- och trettonstaviga *alexandrin* i Frankrike den "stora" versen, versen för all högre diktning, tragedi och komedi, lärodikt och epos, även, i strofisk form, för lyrik. Och den spreds med den franska inriktningen över kontinenten. På alexandrin skrev Dalin Svenska friheten, Creutz Atis och Camilla, på alexandrinstrof diktade Gyllenborg sina stora oden. Lidner fann i alexandrin uttryck för sina upproriska känslor i Spastara, och Kellgren tillgrep den, när han måttade sina slag i Man äger ej snille för det man är galen.

Särmärket i alexandrin är cesuren, som faller obevekligt efter den sjätte stavelsen. Fasta höjningar äro i franskan endast denna och den tolfte stavelsen, för övrigt är takten i varje halvvers (hemistich) fri. Överförd till germanska språk blir denna vers sexfotad jamb med fast utpräglad takt och sålunda föga böjlig.

Med sin pompösa takt blev alexandrin i längden mödosam även för fransmännen själva. Man prövade metoder att komma undan den. En sådan var att även i stikisk vers sätta in kortare rader; det blev den tidens vers libres. Överförd till germanskt språk ger denna metod bland alexandrinerna tre-, fyr- eller femfotade jamber. Sådana "fria jamber" har Kellgren i Gratiernas döpelse, där alexandrinerna äro färre än de andra. För kåserier och andra lätta ting var denna form välkommen, och man prövade den i dialogen i sångspel.

I skådespelet fick man annars nöja sig med att utbyta rimparet mot fri rimställning.

I sångtexterna hade poeten fria händer, och där växla versmåttan. Så fann man på, att under rubriken Kantat skriva dikter i fria, växlande former; så har Kellgren gjort i sin Kantat den 1 januari 1789.

Leopold — och flera med honom — sökte reformera prosodien, mildra den stränga takten och få den långa versen mer böjlig. Ett medel var att förlägga huvudpausen icke till cesuren, som dock alltid formellt iaktogs, utan till annan plats. I Eglé och Annett råka vi följande verser:

bestyr om vagnar, | spann och kusk och kock och stat;

— — — —

ett bröllopsbord, | som tyngs av tretti silverfat;

— — — —

så kom dinén; så strax, var aftontimman slagen...

Versbindning och stilistiska grepp togos också i anspråk för att mjuka upp alexandrinen, men det hjälpte ej, hos oss var dess tid nu ute. Den sista stora alexandrindikten var Tegnér's Svea, och den var prosodiskt gammalmodig; taktslagen falla jämnt. I Frankrike hävdar alltjämt alexandrinen sin ställning, och i översättningar av klassiska saker finner den även hos oss tolkare, som veta att forma goda verser efter det gamla schemat.<sup>1</sup>

En syster till alexandrinen är den grekiska *trimetern* eller *senaren* med sex jamber utan fast cesur. Den togs upp av Tegnér i Försoningen (Fritiofs saga) och gör där ett förnämligt intryck. Något besvärad har väl skalden varit av sin

<sup>1</sup> Metriker, som följa musikeis åskådning, anse alexandrinen åttaktig med katalexer vid cesur och slut. Däremot strider dock huvudpausens flyttning från cesuren samt versbindningen, som visserligen är sällsynt; den förekommer t.ex. i Svea: Var är din forna kraft, ditt forna allvar? Var | det hjältenamn, o folk, som trötta ryktet bar?

önskan att ej falla in i alexandrin. Dylig hänsyn har icke besvärat andra humanister, icke Runeberg i Kungarna på Salamis; att hans vers dock blir ganska tung ibland, beror på andra orsaker, som vi skola återkomma till. Någon gång har trimetern brukats även för mindre uppgifter, av Rydberg i Lukanos marterad, av Heidenstam i Tvillingbröderna.

*Femfotad jamb* förekom under 1700-talet endast tillsammans med andra verser i alexandrinstrof och i så kallade fria jamber och då städse med fast cesur efter fjärde stavelsen (vers commun) — således en förkortad alexandrin.

Missnöjet med denna ledde till försök med femfotad jamb såsom självständigt versmått och då med friare cesur: Kellgren har sådan i Till Kristina:

Lägst ned i dalens djup och bergets klyfta,  
och täta granens sorgeliga skugga  
nyss flydde Timon undan världens åsyn...

Kellgren följde här dansken Ewald, slopade rimmen men gjorde som ersättning alla verser kvinnliga som i den italienska endecasi'llabon ("elvastavingen").

Med åberopande av engelsk diktning sökte andra, bland dem själve Leopold, införa femfotad jamb, givetvis rimmad och med cesur på något rum i versens mitt, således fortfarande ganska avmätt.

Då romantikerna företogo sig att skänka nytt liv åt den svenska vitterheten, förekom i deras program icke yrkande på en större prosodisk frihet; i det hänseendet var det angelägnaste redan vunnet om också icke uttryckligen erkänt på alla håll. De ville ha nya metriskä former, framför allt sydländska, och därvid kunde de hänvisa till att dessa redan tagits upp av våra renässanspoeter men sedan helt skjutits åt sidan.

Av de italienska formerna var åttaradningen, *ottave rime*, den viktigaste (schemat AbAbAbCC). Den valde Atterbom för sin Prolog till Phosphoros och Geijer för sin programdikt Manhem. Geijer använde den också i flera andra dikter, götiska och romantiska. Denna *stans* blev nu den förnäma formen för festliga kväden och tal. En variant därav, den nioradiga engelska Spenser-stansen, upptagen av Byron, valde Tegnér för att fira Svenska akademiens femtioårsdag; ett särdrag är alexandrinen i slutraden. En tioradig variant fann Runeberg lämplig även för balladen i högre stil, i Döbeln vid Jutas och Adlercreutz.

Den fjortonradiga *sonetten* består av två grupper om resp. åtta och sex verser, vardera gruppen sammanhållen av sina rim, t.ex. AbbAAbbA CdCdCd. Denna typ, som Petrarca gjort berömd såsom form för cykler av erotisk diktning, blev avfattad på alexandrin under renässansen oerhört omtyckt, hos oss odlad av bl.a. Skogekär Bärgho i Venerid.

Med romantiken blev sonetten åter ganska mycket använd av svenska poeter, nu som en fast form för reflexionsdiktning och även för inlägg uti aktuella frågor. Skickliga i denna genre voro särskilt Strandberg och Snoilsky, som förenade stark känsla och behärskad stil.

Som strof upptages även den tretradiga *terzinen*, formen i Dantes Gudomliga komedi, ehuru den snarare är stikisk med i varandra slingrande rim: ABA BCB osv. Hos oss har den använts endast vid enstaka tillfällen, av Geijer (Carl XII), Atterbom, Strandberg. *Gullberg*

*Kanzonen* har strofer om ett tjugotal verser eller än flera, mestadels korta. Atterbom och Stagnelius ha gett prov härpå. I början sökte man följa den italienska endecasillabon även i att använda endast kvinnliga rim, men det var att ställa orimliga krav på svenskan och övergavs snart.

Versen i dessa italienska strofer företer sällan något egenartat; rytmen är avmått, cesuren är fri men håller sig, såsom redan Leopold angivit, i versens mitt, och så har det i det hela förblivit. Då Tegnér i Mjältsjukans oktaver utgöt sin djupa misströstan, var det väl Byrons föredöme han följde.

Stikisk orimmad blev den femfotade jamben det germaniska dramats vers, men denna *blankvers* blev hos oss icke den engelska utan den modifierade tyska, Schillers och Goethes vers. I Atterboms och Stagnelius' och deras efterföljares dramer förekommer oftare än i lyriken versbindning och även versbrytning (delning av en vers på två repliker), men rytmens hållning förblir dock ganska avmått mestadels. Denna blankvers använde Tegnér i det tal vid promotionen i Lund 1820, där han framlade sitt program. Som prov ett par centrala satser:

I ringa bilder har det högsta gått  
förbi i dag för edra glada ögon.  
Ty detta | är det härliga | hos mänskan,  
att hon kan fatta tingens inre väsen . . .  
— — — — Ty det är kraft och klarhet,  
som Febus fordrar av de kransade.  
Den samme gud, som tände dagens fackla,  
var även guden med det gyllne svärd,  
med silverbågen, vilken fällde Python.

Som vi se, är rytmen avmått. Cesuren faller efter fjärde eller femte stavelsen, blott i den tredje av dessa verser finnas två cesurer, efter den tredje och den åttonde stavelsen. Versbindning förekommer icke ofta; någon gång kan den bli starkare accentuerad, t.ex.:

en pantförskrivning av ert hela väsen  
till ljusets tjänst, till sanningens. I dag  
I haven svurit hennes adelsfana.

En rad översättningar av Shakespeares dramer kommo ut under det tidigare 1800-talet, bland dem Macbeth av Geijer, men först C. A. Hagberg (från 1847) visade sinne för mästarens fria rytmik och djärvhet nog att söka följa honom. Helt var det icke möjligt, svenskan tålde icke, på den tiden mindre än nu, avvikelser från den vanliga prosodien. Hagberg var här, såsom ovan (sid. 11) framhållits, banbrytare för inkongruensernas rätt.

Blankversen ger bevis för vilka möjligheter den femfotade jamben inrymmer, hur den kan efter stilen skifta mellan en akademisk värdighet med harmoniskt behag och utbrott av lidelsefull hänsynslöshet. Den kan anpassa sig liksom den fyrfotade, men bevarar mestadels lugn i tempot, och den har sin begränsning. Ty den sjunger inte. De centralt lyriska motiven komma hellre och bättre till uttryck i andra versmått, som lättare, vare sig mera mjukt eller mera häftigt, tolka dessa stämningar. Den torde föga ha lockat tonsättarna. Man ser däremot ofta, att skalder, även lyriker, vid högre ålder övergå till detta versmått, som lämpar sig för meditationer och reflexioner.

Om man blott räknar versfötterna, kan man under femfotad jamb inordna *polskerytmen* eller *nystevet*. Namnet anger dess folkliga ursprung. I litteraturen dyker den upp på 1790-talet i danska 'klubbvisor'; från en sådan har antagligen Tegnér fått rytmen i Altarena (1804?).

Hur mycken andakt | i landet röjs!  
Hur religiösa | bli våra bygder!

Särmärket är en katalex i versens mitt efter schemat  $s s' s s'' s (s') s s' s' (s)$ . Tegnér tog upp den i stikisk form i Fritiofs återkomst, som inledes med en livfull skildring av vårens inbrott. Så får Fritiof vid hemkomsten veta vad som hänt under hans frånvaro, att Ingeborg svikit honom:

"O kvinna, kvinna", nu Fritiof sade,  
 "den första tanke, som Loke hade,  
 det var en lögn, och han sände den  
 i kvinnoskepnad till jordens män."

Rytmen är livlig, oftast, som i citatet sid. 28 med stigande dipodi, tempot mestadels snabbt. Den tolkar det raska kynnet, men också det bittra hänet, ironien.

Ett direkt folkligt inslag i denna vers, som blev mycket omtyckt, kom med F. A. Dahlgrens värmländska visor, bland vilka var Nils Annersas vise: Ja' fråger fan | ätter Hårrgåls-Ola, — ja får föll klåcke | så väl som han...

Rytmen skulle bli enförmig, löpa fara att bli en trall, men detta undviks genom framför allt katalexens flyttning. Snoilskys Inledningssång begynner:

Jag bringar druvor, | jag bringar rosor,  
 jag skänker i | av mitt unga vin;  
 på alla stigar, | på alla kosor  
 jag slår den ljudande | tamburin.

Från sin plats i sjätte rummet av schemat är katalexen i andra versen flyttad till det femte och i den fjärde till det sjunde. Rytmen fick med Snoilsky ny popularitet och blev använd av många poeter, bl.a. Heidenstam (I Rom) och togs ånyo upp av danskarna.

Att Wallin tog upp denna rytm i Dödens ängel (1839) har vållat bryderi. Man har att ge akt på att i den tioradiga strofen v. 5—8 äro halvverser:

Jag står i öster  
 och når till väster;  
 och tusen röster,  
 I tidens gäster,  
 jag bär till Eder med Herrans ord...

Tvåfotade hyperkatalektiska verser (s s' s s' s) har C. J. Lohmans Dödsbetraktelse, som anses ha givit Wallin uppslag, och "dödsdansen" är antydd i fjärde strofen:

I sväven lätta i dansens ringar,  
I stojen yra i nöjets lag,  
och myrten blommar, och lyran klingar ...  
Men över tröskelen stiger jag.

Wallin tyckte om en rask takt, men dikten bör otvivelaktigt deklameras i det långsammare, högtidliga tempo, som anges genom de korta verserna. När man hört den så läsas vid en grav, finner man valet av versmått motiverat.

Utvidgade former av denna verstyp med inre katalex möta bl.a. i Fritiofs saga, andra sången:

Kung Bele, stödd på svärdet, | i kungssal stod,  
hos honom Torsten Vikingsson, den bonde god ...

Versens första led har förlängts med en fot, blivit trehöjt, men ej det andra. Den senare versen företer en egenhet, i det att katalexen fyllts ut, vilket emellertid inte behöver göra besvär vid läsningen.

Versmåttet återvänder i Runebergs Von Konow och hans körpral, där början är något vacklande:

Och har jag icke dragit dig upp ur dyn  
allt för det mörkret där | kring ditt ögonbryn ...

Den första versen, tagen för sig, läses bäst såsom stigande fyrhöjd, blandad, den andra kan tyckas fallande, men sedan utpräglas rytmen med sin katalex.

Förlänges även det senare ledet i nystevet, får man *Nibelungenstrofen*, som bär namn efter den tyska medeltidsdikten, där den tjänar som episkt versmått. Den består av fyra långvers, fyrfotade med katalexer i förra ledet av en halv, i det

senare av en hel versfot, denna dock utfylld i strofens slutrad. Versen är blandad (sid. 50).

Härav uppstod en åttaradig strof med reguljära jamber, alternerande sju- och sexstavig (ursprungligen kallad Hildebrandstrof), som blev synnerligen omtyckt ej blott i Tyskland utan även i Frankrike och andra länder, gärna använd för folkliga ämnen och med folklig ton. Den fick melodier av flera tonsättare.

På denna strof skrev Dalin sitt Aprilverk och sin Calottvisa, på den hyllade han också Karl den tolfte. På den skrev Tegnér (efter en fransk melodi) sin Kung Karl den unge hjälte och elfte och sjuttonde sången i Fritiofs saga, på den skrev fru Lenngren Pojkarne, och sedan har strofen allttjämt varit ytterst populär. Den återfinnes i Runebergs Veteranen och Konungen och i Snoilskys Stenbocks kurir. På senare tid har det kommit varianter, som ändrat rimställningen men annars uppenbart följa det traditionella schemat. Karlfeldts Dalmarsch är ett prov bland flera:

Marschen går till Tuna  
på héd och backar bruna,  
marschen går till Mora  
och bergen de blå...

Att den första och den tredje versen sakna ingångssänkning, är en inkongruens, som träffas just hos goda rytmiker.

*Anapesten* blev under 1700-talet hänvisad till visan och operatexterna. Bergklints försök att skriva ett Ode över motgång efter en anapestisk melodi vann ej efterföljd. Wallins Preludium: "O, lyssnen! O, hörden I ljuden? Har tju-sarens lyra ej klingat?" godtogs, därför att det ingick i en kantat. Kullbergs ballad "Alonzo den tappra, så kallades han, och hon Imogene den sköna" väckte så stor och allmän förtjusning, att den tilltvingade sig Akademiens bifall. Den

"hoppande" metern erkändes såsom litterär, och med romantiken blev den helt vanlig.

Atterboms Prolog begynner med en anapestisk fanfar, och i Rosen besjög han

Den levande fullhetens yppiga prakt,  
den eldiga kyssens berusande makt...

Sedermera använde han detta versmått flerfaldiga gånger. Så ock Stagnelius; Tegnér tog upp det i Flyttfåglarne och (tvåfotat) i Sång till Solen. De mindre och yngre poeterna funno, att den kraftigt stigande rytmen skänkte deras verser en flykt, som redan den ryckte läsaren med. Och den romantiska stämningen och den ideella syftningen ha tolkats i den anapestiska versen senare; det är nog att erinra om Runebergs Flyttfåglarne och Rydbergs Drömliv.

Men andra stämningar kunna också bäras av det snabba tempot. En specialist på raska anapester är Ossiannilsson, då han kastar ned sina teckningar av en rad Masker, berömda och beryktade figurer. En fara var, att det snabba tempot kunde urarta till enformig trall, det röjes i själva Sol-sångens korta verser, och det blir uppenbart hos en virtuos som Topelius t.ex. i Lärkröster i maj. I språkets ordförbindelser, som framkalla amfibrakiska ordfötter (s s' s | s' s), lurar mekanisering, då de upprepas, men de kunna just så bli medel för karakterisering. Så om lojheten hos Snoilskys Kreolska:

Att gunga | i mattan | som svävar | bland  
platanerna  
och suga | till svalka | mot törstens | brand  
bananerna...

Fröding har på samma sätt genomfört figuren med obeveklig konsekvens:

De kommo | från ängen,  
 och Brunte | var hästen  
 och Jonte | var drängen,  
 som tjänte | hos prästen  
 — — — —  
 och stocklat | för resten.

Även i Tronskifte och Fredlös är ordfoten ofta amfi-brakisk; i den sistnämnda dikten blir denna rytm ett uttryck för tröttheten, hopplösheten i den 'fredlöses' tillvaro.

Anapesten som de andra versmåten förekommer oftast fyrfotad. Tegnér åberopade Aristofanes' åttafotade för Vikingabalken, men denna är katalektisk, således sjufotad:

Nu han svävade kring på det ödsliga hav, | han for  
 vida som jagande falk,  
 men för kämpar ombord skrev han lagar och rätt. | Vill  
 du höra hans vikingabalk?

Då som vi här se fast cesur inträder efter fjärde foten, få vi i själva verket alternerande fyr- och trefotade verser. Det stämmer med den gamla balladstrofen.

I diktens början, i den egentliga "balken", insättes cesur även efter den andra foten, vilket bidrar till att hamra in budorden. Med omslaget i stämningen försvinna dessa incisioner, och versen flyter lätt och jämnt.

Trefotad anapest bildar ett versmått för sig, icke så vanligt men med möjlighet även det att ge uttryck åt olika stämningar. Två prov med motsatt karaktär. En kör i Stagnelius' Visbur börjar:

Väl mig, att till storhet och ära  
 jag icke av Ödet blev danad.  
 Fast glömd jag har levat, mähända,  
 mähända likväl att begräten jag dör.

Snoilskys Amaryllis däremot:

I juni den ljusaste natten  
 försvunnit från nordiska land,  
 från vikarnes rodnande vatten  
 och Djurgårdens leende strand.

Erinras må, att en och annan jamb, om den inte är alltför lätt och icke olämpligt ställd, ingalunda bryter den anapestiska takten.

## 2. FALLANDE VERSMÅTT; TROKÉ OCH DAKTYL

Schemat i de rena (icke blandade) versmåttan måste i överensstämmelse med versfoten vara stigande eller fallande, men rytmen skiftar likväl såsom ovan är angivet (sid. 3). Schemats takt är dock ingalunda utan betydelse; är den fallande, har versen jämväl benägenhet att bli det.

Skillnaden i schema mellan jambisk och trokaisk vers synes obetydlig; den förra har en stavelse såsom "upptakt", det är allt. Men rytmiskt har detta sin verkan. Jämföra vi uttalet av samma ord, samma stavelse i olika följd, av "blankt stål" och "stålblankt", finna vi att blankt i den förra ställningen före höjningen ter sig ganska lätt, medan samma bokstavsföljd hängd efter en höjning verkar tung. Våra svenska ord äro ju i stor utsträckning trokéer; ordfot och versfot sammanfalla. Trokén har i och för sig en annan karaktär än jamben.

Reguljära trokéer skrevos redan under medeltiden av litterärt folk, rimligtvis under inflytande från latinska hymner, som Stabat mater dolorosa — juxta crucem lacrimosa, medan jamben blir reguljär först småningom under renässansen.

Vid jämförelse med jambisk dikt förefaller ofta trokaisk

ha kommit till i mer överlagt syfte, vara mer utarbetad. Den ger uttryck åt stämningar av djupare art, av mer personligt intim känsla. Kellgren har den t.ex. i det patetiska odet Förtvivlan och i det vemodigt "ömna", graciösa brevet Till Fredrika. I båda är versen fyrfotad, i det förra med tioradig strof, i det senare stikisk. I trokén är, i än högre grad än i jamb, den fyrfotade metern förhärskande. Trokén har mera "karaktär" än jamben, har också varit rätt mycket analyserad och studerad.

Franzén inleder en ny epok i den svenska poesien jämväl i fråga om versbyggnaden. Första strofen i Människans anlete lyder:

Re'dan ha'nn sin pu'rpurslöja  
 över ce'derskogen hö'ja  
 ti'dens sjätte da'g.  
 Gu'ldbevingad över bä'cken  
 fjä'rilm flö'g till ro'senhäcken,  
 ky'sste dess beha'g.

Den andra versen har två starka höjningar, den kortare tredje är monopodisk med tre, den fjärde åter har blott två. Franzén sätter gärna i versens början ett starkt betonat ord, men det allmänna intrycket blir icke, att takten är fallande. Den är så i den andra strofen, men i den tredje följa åter stigande dipodier. Så skiftar takten ibland från vers till vers, ibland t.o.m. inom versen, och dessa kastningar ge ett liv åt rytmen, som var något dittills okänt. Att det icke är den neutrala jamben utan den markerande trokén som så behandlas, bidrager säkerligen till verkan.

Den fyrfotade trokén gör som nyss sagt intryck att vara mer konstmässig, mindre naturlig. Den tjänar väl reflexionsdiktning men också känslöstämningar av personlig art, och den har från äldre tid ned till våra dagar ofta tagits upp av skalderna. Tegnérs Fridsröster följer Franzén med inslag från Schiller. Bland mängden av dikter i detta versmått, som bäras

av stark stämning, må blott nämnas Runebergs Ett litet öde och Snoilskys Svarta svanor. Levertins Salomos ensamhet är mestadels avfattad på samma meter; slutraderna lyda:

Endast spegla! Endast hjärta  
bilders bländverk varde allt.  
Intet störa skall mitt hjärta,  
stilla, strålande och kallt.

I Viktor Rydbergs Den nya Grottesången är den trokiska stikiska metern väsentligen fyrfotad.

Med tanke på runometern har man ibland kallat den tunga trokén finsk, medan man döpt den lätta till spansk med syftning på de åttastaviga redondillas, som blevo kända med romantiken. Dessförinnan hade dock fyrfotad "troké" varit använd i lättare stil, t.ex. av Leopold i en kåserande epistel, och detta har gått igen under 1800-talet; Sturzen-Becker ger i Grevinnan Gruffiakin exempel därpå.

Att den också kan ge uttryck åt flammande patos, därom vittnar Strandbergs Vaticinium:

*Finland!* Så jag ville ropa  
och från eder allihopa  
få ett svar ur hjärtats grund. —

*Femfotad* troké är mera massiv än den fyrfotade, men Franzén visste i Sången över Creutz skänka även den förra lätt rytm i anslaget och ställvis annars:

Ingen Erato på Thules fjällar  
gratierna böd till dans. Där klang  
i dess stormbebodda hällar  
ingen Lesbisk sång...

Atterbom följde i Erotikon med ny musikalisk klangverkan:

Säg, på vilken majdag skall jag finna  
 detta hjärtas anade gudinna...  
 Skymtande ur skira gryningsdimmor  
 stod hon i en arlaglans, vars strimmor  
 flögo utåt sjön med rosenfjät.

Schiller hade med denna meter i några dikter, Die Götter Griechenlands och andra, förkunnat sin klassiska idealism, och Tegnér följde exemplet. Elden begynner med en rytm av vida tyngre karaktär:

Mörkt låg djupet uti död förstening,  
 outgrundligt som Allfaders mening,  
 formlost, utan ande, utan kropp.

Men sedan slår stämningen om och rytmen får fart: Puls i ådrorna utav naturen, växt i plantorna och liv i djuren...

För denna femfotade troké hade Runeberg under en period stark förkärlek — så i Molnets broder, Paavo, Legender m.fl. Genom att kasta om den naturliga ordställningen visste han att få fram flera starka höjningar och sålunda ge versen, och särskilt dess slut, det eftertryck han ville ha. I stället för: Fyller trä'sk och strä'nder med sitt stri'dsrop, skrev han: Med sitt stri'dsrop trä'sk och strä'nder fy'ller, och fick sålunda fyra starka höjningar i stället för blott tre. Sedan i Legenderna flyter versen lättare, i Kyrkan t.ex. ofta med versbindning.

Samma femfotade schema följer Karlfeldt, då han i Aspåkerspolska tolkar en stämning av helt annan art:

Varför sitta vi så still och tysta?  
 Ha vi uttömt alla kära ord?  
 Äro alla de små läppar kyssta,  
 som gå leende kring detta bord?

Också här måste versens sista höjningar få stark betoning, men hur olika verkar det ej!

Sexfotad troké är ganska sällsynt; Runeberg har den i Trosskusken, där den efter gamle Spelts förvandling blir något tungrodd. Heidenstam har valt den för Mahmud-Brutus, men tillåter sig ibland att korta av versen:

"Tala ut ur skägget, blårock!" ropte barskt  
Mahmud, storsultanen, satt på gammalt sätt  
i sin port uti sitt kära Gazna  
för att slita tvistemål och skipa rätt.

Den *åttafotade* trokén har antika anor och prövades under renässansen av Columbus i Lustvins gavott. Om så Tegnér tog upp den i Fritiofs frestelse (sid. 3) och återopade antiken, var det i detta som i flera fall Oehlenschläger, som gett förebilden. Metern blev sedan mycket omtyckt ej minst av våra främsta skaldar: Atterbom (Östans sång i Lycksalighetens ö), Runeberg (Fänrikens marknadsminne), Strandberg (Sista förhöret), Rydberg (Dexippos, Korpen efter Poe m.fl.), Snoilsky (Fylgian, Carolus Linnæus), alla i den enkla Tegnériska fyrradiga strofen.

I regel faller en fast cesur efter fjärde foten, och man frestas tro, att det blott är fråga om två hopställda fyrfotingar. Men författarna ha nog menat att få fram en särskild rytm, mer flytande, ibland snabbare. Atterbom knyter stundom samman leden.

Karlfeldt var ju en rytmiker av hög rang — i visst hänseende av gamla skolan. "Vers läste han långsamt och taktfast, med stark tonvikt på rimordet och en paus efter varje rad." Men han tyckte om inkongruenser. Första strofen i Från bevaringsåren lyder:

Jag är mönstrad inför kronans bord och jag är funnen sund,  
och med karlasteg jag drager ut ur barndomslekens lund.  
Jag får tåga med till heden  
i de raska kämpaleden,  
och mitt land har lovat kalla på mig i sin faras stund,

Alltså: just där man väntar cesuren knytes ledet ihop: kronans bord, kalla på —, och så sker det i alla stroferna. Men å andra sidan betonas också ledens självständighet genom att de få rim. Slika inslag äro just karakteristiska för Karlfeldt. Samma grepp iakttages i den dikt, som ypperligare än någon annan återger det liv, den oro, den lidelse metern kan rymma:

Dina ögon äro eldar, och min själ är beck och kåda.  
Vänd dig från mig, förrn jag tändes som en mila innantill!  
En fiol jag är med världens alla visor i sin låda,  
du kan bringa den att spela, hur du vill och vad du vill.

Elie Himmelsfärd börjar så här:

Här åker sankt Elia upp till himmelens land  
i en kärra, så blänkande ny.

Det tycks vara fyrhöjd och trehöjd blandad vers med anapeter och pöner. Men skalden ändrar sinne och fortsätter:

Han bär gravölshatt och skinnpås, han har piska i sin hand,  
och mot knäna står hans gröna paraply.

Och efter detta schema, alternerande åtta- och sexfotade trokéer, oftast i stigande dipodier, är dikten sedan avfattad — visserligen med frihet att i slutet av verserna byta ut dipodien mot en anapest: de flygande hjul, så vådligt han kör.

I den elvaradiga Jonæ havsfärd äro v. 1—6 och 8—11 fyr- och åttafotade trokéer i laga ordning, medan v. 7 är fritt gestaltad:

Och se här går skeppet på den saltande väg...  
Och se här står Jona, den beskedelige man...

Den åttafotade trokéns roll var icke slutspelad. Den togs upp av Dan Andersson, väl den av de yngre skalderna som haft mest sinne för utpräglad rytm. Han använde metern i

en rad dikter, präglade av hans egendomliga livssyn och tonfall: "Omkring tiggarn från Luossa..." (Svarta ballader), En spelmans jordafärd, Spelmannen, Avskedssång till Finnmarksskalden broder Joachim och Jungman Jansson. Dan Andersson ändrar ibland litet på den traditionella strofen, vars jämna verser bli blott sexfotade, lägger till en upptakt eller en stavelse annars, men framför allt, han genomför en kraftig dipodiskt stigande rytm, som rycker med. Så blir versen i själva verket fyrehöjd, och skalden kan tillåta sig att byta dipodierna mot anapester, övergå till blandad fyrfotad vers, rentav den gamla balladversen. Så i den sista av de nämnda dikterna, där tonen är lättast, fastän inte utan skaldens tvesyn:

Hej å hå', Jungman Ja'nsson, redan fri'skar morgonvi'nden,  
sista na'tten rullat u'ndan och Consta'ntia ska gå'.

Har du grå'tit med din Sti'na, har du ky'sst din mor på ki'nden,  
har du dru'ckit ur ditt brä'nvin, så sju'ng hej å hå'!

Rytmen bär så kraftigt, att också motsträviga ordfötter som 'morgonvinden' och 'druckit ur' följa med.

Daktylens fallande takt ha vi sett i Leopolds ovan (sid. 11) citerade Det slutande århundradet. Ett motstycke med helt annan karaktär var Franzéns föga yngre under järnåren diktade Champagnevinet och Glädjens ögonblick, som citerats ovan (sid. 18). De första verserna äro egentligen fyrfotade, som avdelats genom inrim. Rytmen går igen i Atterboms Vindarnes kör i Lycksalighetens ö: Upp genom luften, bort över haven..., där också de avdelande inrimmen använts. Daktylen kan således bli lika lätt och briljant som anapesten, men det är inte vem som helst som lyckas därmed, och den fallande versfoten har därför blivit vida mindre använd än den stigande.

1 v v 2 v v 3 v v

## 3. ANTIKA VERSARTER

Den antika metriken var grundad på ordens, stavelsernas kvantitet; accenten sköts åt sidan. Kvantiteten berodde främst på stavelsens vokal, men om kort vokal följdes av två eller flera konsonanter (position), blev stavelsen lång. Varje stavelse blev sålunda vägd och värderad, den var lång (—) eller kort(—); vid mätningen svarade två korta mot en lång. Schemat för ett versmått angav för varje rum, vilken versfot, som där skulle sättas.

Den grekiska och latinska *hexametern* (sexfotingen), epösens meter, bestod av daktyler och spondéer; versens slut var enligt schemat: — — — — —; i de föregående rummen kunde daktylen (en lång stavelse och två korta) bytas ut mot en spondé (två långa). Övriga regler kunna här lämnas åsido.

Då antikens metrik skulle tillämpas på de moderna språken, gick man ut ifrån att en lång stavelse motsvarades av en accentuerad, en kort av en icke-accentuerad, och att man sålunda väsentligen kunde följa antikens regler.

De som företogo sig att till modernt språk överflytta Hellas' och Roms mästerverk voro i regel filologer, ofta doktrinära beundrare av antiken och angelägna framför allt att troget återge originalen, även i detaljer. Skalderna, som villé för sina uppgifter bruka de antika versmåttan, nödgades kompromissa med de antika reglerna, hur högt de än skattade sina förebilder.

Stiernhielm tog i sin Herkules hänsyn till kvantiteten, även till "positionen", men att detta skett efter viss princip, vissa regler har man ej kunnat fastställa. Han följde vad hans sinne för rytm och klang ingav honom, och han skapade en svensk hexameter, vann för den antika infödingsrätt i Sverige

såsom knappast i något annat land. Stiernhielm hade sina egenheter, tog sig friheter, men han iakttog så gott som alltid god takt med bestämd cesur. Sin tids smak för inrim och allitterationer delade han.

Stiernhielm fick en och annan efterföljare, såsom Spegel och Runius, men hans egna lärjungar sveko honom. De gingo över till den inträngande alexandrinen.

Först på 1800-talet med nyhumanismen blev antiken rätt dyrkad hos oss. Gustavianen Adlerbeth var en föregångsman med sina översättningar av Vergilius, Horatius och Ovidius, mycket ärade men ganska bundna och knaggliga. De humanistiska romantikerna höllo på "troheten", och så uppstod här en filologisk skola, som var sträng i sina krav och som länge hade auktoritet bland fackmännen.

Tegnér var hellenist så äkta som någon, men han hade ett oförvillat svenskt öra, han var frisinnad och icke doktrinär. Hans hexameter är släkt med Stiernhielms; den är taktfast och rask, men givetvis mer vårdad. Början av Fritiof tager arv lyder:

+ / 102 / 11      0 /      N V V V V

Voro nu sätte i hög | kung Bele | och Torsten den gamle,  
 där de själve befallt: | på var sin sida om fjärden  
 högarna lyfte sin rund, | två bröst | dem döden har åtskilt.  
 Helge och Halvdan | på folkets beslut | nu togo i samarv  
 riket efter sin far, | men Fritiof | som endaste sonen  
 delte med ingen | och fäste i lugn | sin boning på Framnäs.

Tegnér älskade den s.k. klassiska cesuren, den manliga i tredje foten. Ut i elva av de femton första verserna i den citerade sången återkommer den. Skalden själv förklarade en gång: "en entonig vers synes mig dock bättre än en upp-löst". I den fjärde och den sjätte av de här anförda förekommer en annan typ, som är ganska vanlig, med två cesurer, kvinnlig i den andra och manlig i den fjärde foten. För

övrigt sörjer Tegnér för ganska talrika incisioner, som göra sitt att ge versen växling och liv.

Den grekiska hexametern löper lättare och snabbare än den latinska, och detta tillskrives, att den förra har vida flera daktyler. Man har gjort statistik över versfötternas frekvens i den svenska versen. Adlerbeth befinnes ha i genomsnitt ungefär 55 % daktyler, liksom Vergilius. Tegnér har 65 och stundom än högre halt, så ock Stagnelius. Men det befinnes också, att Runeberg har mycket daktyler, Malmström däremot föga flera än Adlerbeth. Och dock verkar Runeberg vida tyngre.

Daktylhalten är således icke avgörande, mer betyder prosodien. Runeberg, fången i antikiserande fördomar och benägen för massivt eftertryck, kan begå otympliga verser; ett berömt exempel är i Älgskytterne: både som svåger till mig och som e'n bössku'nig och känd man. Runeberg har här fått in ett prov på de av filologerna älskade spondéerna med tung sänkning.<sup>1</sup> Sen blev hans rytm lättare. Stagnelius satte oösvärat in trokéer och segrade i lätthet och välljud.

Strindbergs vers står under Tegnér's tecken, men han är värdslös, och filologerna klagade över att han ej iakttog reglerna. Att en och annan vers blev fem- eller sjufotad betydde ju föga, mera någon enstaka 'spondiacus' (tvåstavig i femte rummet). Ett och annat rättade han. I det hela är hans hexameter god, som oftast präktig. Tunga trestavingar använde han gärna, de ryckas med av den raska och kraftiga rytmen. Ett prov ur Trefaldighetsnatten:

Högsommardag, då vinden står stilla på vattnet,  
solen gassar i strand och barnen bada i viken,  
göken sjunger ej mer, när lien går över ängen.  
Nyslaget hö och lövklädda skak, nu räfsas och bärgas,  
smultron och mjölk, måhända en nysatt, välstannad filbunk.

<sup>1</sup> Om behandlingen av 3 2 0-orden m.m. se ovan sid. II om inkongruenser.

Den grekiska *pentametern* ("den femmätiga") är trots namnet sexfotad, men varje vershalva är katalektisk, så att schemat blir — — — — — (—) — — — — — (—). I den förra halvan kan daktylen ersättas av spondé, men icke i den senare. Pentametern existerar endast i anslutning till hexametern; tillsammans bilda de ett *distikon* (plur. distika), en liten strof. Ett eller flera sådana verspar användas för ett epigram, en "inskrift", som i sinnrik koncentrerad formulering bär fram en tanke, ett infall, en hyllning, en kritik e.d. Så Tegnér's Språken.

Även för större reflexionsdikter, *elegier*, användes distika i antiken. Termen har sedermera fått en mera speciell betydelse av klagosång. Ett prov därpå ger B. E. Malmströms på sin tid berömda Angelika. Här ett annat från Stagnelius:

Rejsa, Amanda, jag skall till aldrig skådade länder,  
 dödens omätliga hem icke du följer mig dit.  
 Ej vid dess kopparport jag din hand skall trycka till avsked,  
 över dess mörka älv lyser ditt öga ej mig.

Den antika lyrikens vers var blandad, dess strofiska versmått ofta en synnerligen konstfull hopfogning av olika vers typer. Ett par av de enklare ha blivit naturaliserade hos oss och tjänat ej blott i översättningar utan i originaldiktning. Nyklassicismen fordrade, att en tolkning skulle avfattas i originalets meter, icke besinnande att dennas rytm i ett språk med andra accent- och kvantitetsförhållanden blir helt annan än i grekiska och latin. Den blir mer avmätt, gärna högtidlig, men detta stämde överens med nyklassicismens vördnad för all antik. Det liv i stämningen, den livlighet i tempot, som till äventyrs härskade i det gamla originalet, har endast sällan kommit till uttryck i svensk form, där den bundna blandade versen blir långsam; liv får översättningen blott om en verklig skald varit tolk, såsom Atterbom, då han återger Catullus.

Låt oss leva, min Lesbia, låt oss älska  
och ej akta en fyrk, ett öre värdigt  
allt vad skrynkliga vise därom glunka.

— — — — —  
Giv mig tusende kyssar, och se'n hundra,  
sedan tusen igen och åter hundra...

Verkligt populär har hos oss den *saffiska* strofen blivit, som består av tre *saffiska* verser (— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —) och en *adonisk* (— — — — —). På denna meter avfattade Rydberg Svärmodets son:

Vart han går, av nattliga moln betäcket  
himlen, fågeln tystnar och ängen gulnar,  
källans sorl förstummas, och kalken sluter  
doftande blomman.

Till strofen skrevs i början av 1700-talet av tysken Fleming en melodi, som följde prosauttalet av den latinska texten hos Horatius: *Integer vitæ scelerisque purus*, dvs. en daktyl och sedan fyra trokéer. Detta versmått (falskt *saffiskt*) blev mycket omtyckt och efterbildat. — *Strofformen* användes i äldre tid för allehanda andra elvastaviga versmått, av Leopold som vi ovan (sid. 11) ha sett för daktyler.

Den *alkaiska* strofen har två *alkaiska* verser (— — — — — / — — — — —) och två kortare (— — — — — / — — — — —). Tegnér använde den, något fritt, i Träden:

Dodonas ekar talade fordomdags,  
ur helga skuggor stammades ödets dom.  
Ännu i dag för den vises öra  
viskar en stämman i edra toppar.

Tegnér använde rimmad *alkaisk* vers även i *Asatiden*, med fast cesur efter femte stavelsen, medan senare ledet bildades mera fritt.

Uppvakna, Heimdal! Blås som till Ragnarok,  
så himlen rämnar, och Valhallas härlighet flammar...

Det är, menade Strindberg, "den skönaste svenska vers som finns". Den kraftiga rytmen har emellertid icke lockat till efterbildning.

Ganska sällsynt är *asklepiadeisk* strof. Den första i Runebergs Till Frigga lyder:

Mig ej lockar din skatt, Afrikas gyllne flod!  
Ej din pärla jag sökt, strålande ocean!  
Friggas hjärta mig lockar,  
röjt i tårade ögats dagg.

De mer komplicerade stroferna, såsom i synnerhet köreerna i dramat, ha också efterbildats på svenska, men dessa försök ha alltigenom misslyckats, och numera tolkas den antika lyriken hellre i moderna versmått<sup>1</sup>.

#### 4. MODERN BLANDAD VERS

Den frihet blandad vers äger att göra sänkningen en-, två- eller t.o.m. flerstavig har gett upphov åt en föreställning, att den skulle besitta större smidighet än de 'rena' versslagen, där stavelsernas antal är fastslaget. Ovan (sid. 6 f.) är visat, att det krav på kvantitativ likhet, som gäller för trestavigt och blandat versmått, lägger band på denna smidighet. De städse starka höjningarna markera takten och ge karaktären.

Modern blandad vers har två rötter, den germanska knit-teln och den antika versen, som i princip var bunden vid ett fast schema. När blandad vers, efter att i halvtannat århundrade ha varit förbjuden i dikt med litterära anspråk,

<sup>1</sup> Antika termer för versfötter begagnas nu gärna om ordfötter; så amfibrack (s s' s), koriamb (s' s s s'): fädernesland, kretiker (s' s s'): fosterland, spondé (— —): kringvärvd, moloss (— — —): långskankspojke, antiback (— — —) bångstyrig.

åter togs upp, skedde det emellertid, fränsett ett par ansatser utan följder, icke genom direkt anknytning till den gamla nordiska utan på en omväg, genom tysk förmedling och genom att gå ut från anapesten. När denna blivit godkänd i litteraturen, t.o.m. av Akademien, låg det synnerligen nära till hands att låta blandad vers glida in i dess spår. Tegnér's Det eviga (1806) är ett gott exempel på hur det gick till. I anapesterna ha några jamber smugit sig in, i somliga versers slut och helst i strofernas sista verser, t.ex.:

Det sköna är evigt: med fiken håg  
vi fiska dess guldsand ur tidens väg.

Tegnér hämtade temat till sin dikt ur Schillers Die Worte des Glaubens, och med temat strof (aBaBcc) och vers. Dem hade den tyske mästaren använt flera gånger, främst i den Reiterlied, som slutar Wallensteins Lager. Med denna typ, i Schillers tecken, slår blandad vers igenom hos oss. Vi finna den i Geijers Vikingen och Den siste kämpen, på den avfattar Atterbom sitt götiska program, och Tegnér har den, något varierad, åter i Nyåret.

Som målsman för det rytmiska genombrottet betraktas främst Geijer, och det med full rätt, ehuru han därvid nog gick fram mindre medvetet än Tegnér. Med Vikingen gav han den romantiska livsåskådningen med nordisk prägel i en levande gestalt. Strofen från Schillers Ryttersång fick ett par ändringar, som inte äro utan betydelse: alla rim blevo manliga och refräng tillfogades: Uppå havet.

Ganska snabbt accepterades blandad vers av de unga skalderna. Något motstånd förnams icke; filologerna sysslade med den 'metriska' versen, dvs. den orimmade antika, och lämnade den rimmade, som de inte från sin teoretiska ståndpunkt förmådde få någon bukt med, att skötas av poeterna själva. Det var utan tvivel lyckligt. Hos somliga av dem

märkes en viss tvekan. Tegnér's, Atterboms och Stagnelius' briljanta anapester tjusade de romantiska epigonerna, som i dem funno en rytm, som bar deras dikt högre än den i sig själv hade kraft till. Så Nicander, så även Malmström. Strandberg åter, som i mycket företrädde den nya tiden, har blandad vers först i ett par sent (på 1870-talet) tillkomna dikter.

Geijer var även den ende, som (uti Den lilla kolargossen) lyckades anslå en ton, som hade äkta frändskap med den gamla folkvisan. Svärmeriet för denna fanns hos både göter och fosforister, men Atterboms Nordmannaharpa vann icke sinnen och hjärtan. Vad allmänheten kunde tillägna sig var Arvid Afzelius' Näckens polska: Djupt i havet på demantehällen... Titeln röjer, att upphovet är en melodi, som gett rytmen, icke blandad vers som i Kolargossen utan jämna trokéer, med ett par avvikelser efter musiken.

*Knitteln* i egentlig mening, krönikornas rimpar<sup>1</sup>, hade på 1700-talet någon gång prövats i skämtvers. Därmed fortsatte Vitalis i sina Komiska fantasier, och då Tegnér använde versen i Isfarten, var det icke utan en humoristisk glimt. Sedan gjordes nya försök att återuppliva den gamla rytmen, av Sturzen-Becker och K. A. Melin i berättande dikt, av Bäckström och andra i dramatisk. Knitteln har sin begränsning, den passar för folkliga motiv och i viss mån för historiska. Först Strindberg fann i Mäster Olof den rätta kraften och de rätta tonfallen.

Hur blandad vers funnit ökad användning, må antydast med ett par exempel. Snoilsky har den i bl.a. Vita frun och Olof Rudbeck (sexrading med v. 5 förkortad till två jamber). Att Rydberg avfattade sina stora strofer i Skogsrået, Snöfrid och Träsnittet i psalmboken på blandad vers, kan ha samband med å ena sidan hans nordiska studier, å den andra hans arbete på översättningen av Goethes Faust.

<sup>1</sup> Termen användes även om annan enkel blandad vers.

Bååth var också förtrogen med gammal nordisk dikt, där han fann den kärva rytm, som passade hans kynne. Hans vers är befryndad med knitteln. Skåne är avfattad i rimpar:

Vår och söndag. Mässan är slut,  
och folket kommer ur kyrkan ut.

Och orgeln spelar till utgång än,  
och sista stolsdörrn smälls igen...

Anapesterna äro få, flera verser äro helt jambiska, sista foten oftast jamb, en benägenhet som vi förut iakttagit. Rytmen är stigande; första versen är det enda undantaget. Diktens andra avdelning har åttaradig strof med fallande blandad vers, mestadels övergående till trokéer:

Vill vad ditt folk är värt du känna,  
vill du det se i dess hjärtegrund,  
skåde du ut från kyrkobacke  
mitt i en solig middagsstund...

*Nibelungenstrofen* infördes av Oehlenschläger dels med reguljär jamb (se sid. 30), dels (i Nordens Guder) med mera fritt bildade verser; den senare vershälfven fick gärna blott två höjningar med en trestaving, helst en antiback, t.ex.: "med stå'rkbrygget Ma'lt". Detta togs upp av Chr. Winther i hans stora dikt *Hjortens Flugt* (bortåt tusen strofer); han skriver t.ex.:

Hen til den åbne Vindglug  
Han tænkefuld gick...  
Og lænede sit Hoved  
Til den sitrende Karm.

Nibelungenstrofen blev mycket omtyckt, mycket använd och mycket omskriven; den fick rang som det särskilt danska nationella versmåttet.

Hos oss tog man strofen men höll sig till jamberna, blott i ett par fall prövades friare form. Sturzen-Becker var inom

sitt släktled den, som använde de flesta versmått, ej minst de blandade, och strävade att ge stilen liv genom att närma den till talspråket. Så i Grevinnan Gruffiak, en vidlyftigt kåserande berättelse. Av annat slag är hans märkligaste dikt, Till min son vid magisterpromotionen i Lund 1865. Den begynner (i sitt omarbetade skick):

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & \cup & - \\ \text{Det är sol över livet, likt en junidags färg} \\ \text{över bygder och kornfält och skogar och berg...} \\ \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & \cup & - \end{array}$$

Det är rena anapester, men i dessas ställe inträda pæoner och därmed tendens att gå över till Nibelungenmeter med stundom jambisk, stundom blandad vers.

Det är blomdoft och hälsa | i middagens vind,  
 som fy'ller dina lu'ngor och sme'ker din ki'nd,  
 och det spe'lar genom lu'nden — vad ny'fött li'v däri!  
 det ä'r en tu'senstä'mmig | pastora'lsymfoni'.

Sedan åter:

...då livets väldiga allvar | med sitt "ek Theon anangkä"  
 fattar dig i din skuldra | och trycker dig i knä.

Takten skiftar mellan två olika metriska scheman; Sturzen-Becker hade lärt av Winther (hans danska förbindelser voro starka), och han går fram friare än denne. Men det märkliga är, att rytmen icke blir vacklande och lös; den är kraftig som hos få den tiden. Dikten är Sturzen-Beckers mest öppet personliga, är en bekännelse. Originell rytm är sällan en frukt av lugnt experimenterande; den springer ur ett inre behov att få uttryck för en stark stämning. Men den förutsätter givetvis tekniskt kunnande.

Rydbergs Klockorna är avsedd att följa Nibelungenstrofens schema; skalden iakttar även att i den sista halvversen fylla ut katalexen, så att den får fyra höjningar, något som de andra icke bry sig om, och han bemödar sig att ge den tillbörlig vikt. Rydberg är överhuvud mer filologiskt noggrann

än Sturzen-Becker, men han begynner med en svår inkongruens.

Det står över tidshavets böljande svall  
ett torn av genomskinlig och eterklar kristall.

Det sänker sin grundval igenom djupen ner,  
dit ingen aning räcker och intet, intet öga ser.

I den första versen sätter Rydberg, där mittkatalexen skulle komma, ordet tids|havets, som knyter samman och gör versen till fyrfotad blandad. Sedan iakttages katalexen, men många verser äro fyrhöjda anapestiskt-päoniska. Växlingen mellan två olika scheman märkes här mer än hos Sturzen-Becker, vars rytm är kraftigare, men hos Rydberg kan vacklandet ge uttryck åt hans djupa grubbel.

En viktig insats för blandad vers betyder Runebergs Sandels.

Sandels han satt i Pårdala by,  
åt frukost i allsköns ro.

"I dag, ett slaget, blir striden ny,  
det skall gälla vid Virta bro. —

Herr pastor, jag låtit kalla er hit. —  
Var god, foreller en bit!...

Att Runeberg haft Vikingabalken i tankarna, röjer han själv med sitt citat därur:

Och hans öga var lugnt, och hans panna var klar.

Han har gjort de två leden i Tegnér's långa vers självständiga och därmed kommit tillbaka till den traditionella balladstrofen med alternerande fyr- och trehöjda vers. Att den genom ett tillfogat rimpar blivit sexradig, har föga betydelse, desto mera att versen övergått till blandad. Sådan använde Runeberg i flera Sägner i växlande strofformer. — Att just i den första versen ingångssänkning saknas, var på den tiden ett nytt och djärvt grepp, och skalden har här vågat använda

det blott när han där kunde sätta ett namn; löjtnant har han betonat som jamb.

Ett nytt genombrott kom med Fröding, av nittiotalisterna rytmikern framför de andra. Sin popularitet vann han måhända icke minst genom det akustiska inslaget i språket; det hade annan must än Topelius'. Därutinnan kan Fröding icke överträffas, det kommer helt naturligt. Poeterna funno sedan rådligast att vara mer sparsamma med allitterationer, assonanser o.d. Dikter som Vallarelåt och flera andra skola dock helt visst stå sig.

De strävanden, som förnummits hos Sturzen-Becker och Almquist och sedan i viss mån också hos signaturerna, att i ordval och grammatik komma bort från det traditionella "poetiska" språket, fingo genom Fröding avgörande betydelse. Med språket samverkar rytmen. Man har t.ex. i Skalden Wennerbom intryck av att trokéns fasta takt blir lika vacklande som Wennerbom själv. I första strofen av Ur Anabasis ge de hopade pluralerna stilen tycke av att stamma från en torr annalist.

Tid efter annan har Fröding föredragit olika versmått. Nystevet dyker upp då och då, femfotad jamb prövade han relativt tidigt, trokén tog han, påverkad av Heine, gärna till under åren kring 1887. Sedan har han med anapest och blandad vers gjort sin största rytmiska insats; man kan säga, att arvet från Tegnér, den från ungdomen högt beundrade mästaren, skönjes i Frödings diktning som en huvudlinje. Vikingabalken och dess modifikation i Sandels går igen från Tronskifte till Strövtåg i hembygden.

Anaposten kan ha mycket olika karaktär. Den får i Skogsrån, i Skojare och i Det var dans bort i vägen inslag av sammansatta ord, som äro tungt trokaiska som lördagsnatten och spelmansfanten eller koriambiska som: i Kattebohult bor det tattarepack. I Beväringa komma efter anapesterna: hon

är grann, hon är gul, hon är blå — de ypperligt markerande molosserna krigsmansprakt, långskankspojck' klädd i kortbensbyx.

I en teknisk detalj kan man slå fast Frödings insats: p ä o n e n — som sporadiskt förekommit i Geijers Den lilla kolargossen och hos Vitalis, sedan då och då, t.ex. hos Bötiger och Sturzen-Becker — använder Fröding ofta, och den ger sin särskilda prägel åt rytmen. Man har att ge akt på att den kan bildas på flera sätt, med växlande ordfötter. Första strofen av Härjarinnor lyder:

Den e"na he'ter E"lsa, den a"ndra he'ter Gre"ta,  
och a'lltför väl de ve'ta  
sin se'gersälla ma'kt över mi'g.  
De ko'mma | och försvi'mna | som vi'lda | små orka'ner,  
de hä'rja mig, | de ku'va mig | som go'ter och ala'ner,  
de lä'gga mig | platt ö'de | med sitt kri'g.

Den första versen kan läsas som reguljär jambisk Nibelungen, men man märker strax, att tempot skall vara raskare, så att se'gersälla ryckes med. Vi ha således fyrhöjd blandad vers med växlande anapest och päoner (dipodier). Päonen har hos Fröding fått full medborgarrätt. Man har yrkat att den bör upptagas såsom ett särskilt versmått, men som sådant existerar den knappast i svensk dikt, däremot väl i dansk, där t.ex. Ludvig Holstein använt den med virtuos konst.

Ännu en anmärkning: Fröding sätter icke in jamber i anapestisk-päonisk meter. Ett rent undantag är byxtöskjol i Härjarinnors tredje strof i sista foten. Han skriver icke knittel.

Päonen finnes även i Det borde varit stjärnor . . ., vilken dikt jämte Härjarinnor ingår i Stänk och flikar, och det är således relativt sent Fröding utnyttjar den. Så tar Karlfeldt upp den i bl.a. Lejonets barn och framför allt i Eliae himmelsfärd.

Än en gång få vi gå tillbaka till Tegnér och Geijer. Tegnér tog i Nyåret 1813, ett våldsamt utbrott av hans upprörda stämning, åter upp den Schillerska strofen, men med någon ändring (rim ababCC); den andra och den fjärde versen bestå blott av en enda jamb:

Vem rider så sent genom natten där?  
O säg!  
Från himmelen ner under jorden bär  
hans väg.

I den starka omarbetningen 1816 äro dessa verser åter trefotade, men där förekommer ett annat grepp, som hade mer betydelse. I första strofen lyder v. 4: Bida, du riddare god! — har således tappat sin första sänkning. I femte och sjätte stroferna återkomma sådana verser, och i de två följande är fallande rytmen genomförd:

Visst synes släktet en krympling, men det  
kommer av engelska sjukan...

I knitteln kunde dylikt ske, men i litterär, reguljär vers innebär det något nytt. Schiller har det icke. Den fallande rytmen har som vi sett sin egen karaktär, blir mer konstmässig, och här få vi således ett i viss mening nytt versmått.

Tegnér hade själv först infört detta i Balders bål, en av de mest upprörda scenerna i hela Fritiofssagan. Sin förebild hämtade han från de isländska rimurna, som han lärt känna i Björners Kämpadater. Bland andra versslag finnas där även fallande trokaiskt, och detta går igen i Balders bål:

Midnattssolen på bergen satt,  
blodröd till att skåda,  
det var ej dag, det var ej natt,  
det vägde emellan båda.

Den fyr- och trehöjda versen får här aldrig mer än en daktyl, och många verser äro helt trokaiska. Det ger ett starkt

eftertryck åt rytmen. I denna första strof tillåter skalden sig upptakt: det va'r ej dag, en inkongruens, som han sedan upprepar och då tvåstavig: och med fli'ntkniv i hå'rda hä'n-der. — Georg Brandes bekänner, att det var denna dikt, "som i sin tid vandt mit Hjerte saaledes for Tegnér, at jeg besluttede at skrive om ham".

Geijer har emellertid på annan väg redan själv kommit fram till fallande vers, nämligen då han skrev Ord till Karl den tolfte marsch vid Narva (1818):

Viken, tidens flyktiga minnen!  
Stundens fröjder, bleknen, försvinnen!  
Natten nedsteg på våra sinnen,  
och för skuggorna är vår sång.

"Orden" äro såsom anges skrivna till en melodi, en skotsk folkvisa, som blivit gängse i Sverige och "harmoniserats" av Häffner. Geijer har i första strofen endast *en* daktyl i varje vers, men sätter i den sista raden två: Följe ditt allvar vår dunkla gång. I andra strofen komma flera daktyler, och sedan blir rytmen med den slappnande inspirationen — det hände Geijer — också slappare.

Fallande blandad vers har Tegnér även i Fritiofs sextonde sång, men där med övervägande daktyler:

Björn, jag är ledsn vid sjö och våg,  
böljorna äro oroliga sällar...

Och så blev den ofta gestaltad. Rydberg i Tomten har färre daktyler:

Midvinternattens köld är hård,  
stjärnorna gnistra och glimma.

Så ock Levertin i Modersspråket och i Folket i Nifelhem:

Sällsamt folk bor i Nifelhem,  
mjältsjuka männer och kvinnor...

Tavaststjerna åter har flera daktyler med raskare tempo:

Hemåt i höstregn, hemåt i natten,  
hem över svarta svallande vatten...

Fröding likaså även i dikter med mörk stämning, i Döden och Vid myren med flera trokéer, i båda dikterna dock med anapestisk upptakt i anslaget:

Över myren mörknade kvällens skugga,  
tyst och töcknigt och tomt var allt.  
Blygrå molnvalv slutade ej att dugga  
silregn, ljudlöst och isigt kallt.

Vad vi hittills sysslat med har varit fri fallande vers. Därur uppstod en, mer eller mindre strängt, b u n d e n.

Topelius var vid 1800-talets mitt den främste virtuosen i svensk verskonst. Han prövade allehanda versmått och icke minst de blandade, kanske lika ofta som Sturzen-Becker. Men hans syfte var icke detsamma. Harmoni och välljud borde präglja poesins språk för honom som för Atterbom och Stagnelius, och han visste att förläna dessa egenskaper även åt blandad vers. Då Topelius en gång (1856) ville kasta ut en kraftig fosterländsk paroll — det måste med hänsyn till rysk censur ske i symbolisk dräkt — Islossningen i Uleå älv, ljöd den så:

Sömlös ryter i ljusnad majnatt  
Ämmäs våg uti snövitt svall.  
Överlistad, men aldrig kuvad,  
först förkunnar hon vinterns fall.

Versmåttet, trokéer med daktyl i andra foten, är avmätt, men kraftigt, gör sig utmärkt. I På Roines strand: Hjorden betar, och klockan klingar..., är tempot kanske något livligare och tonen vekare: skalden sjunger ensam sin "långa

längtan". — Rytmen hade, strängt bunden, föregripits av Kellgren i den berömda arian: Ädla skuggor, vördade fäder...

Ett par decennier senare återvände Topelius till denna meter i ett par gravdikter. Den ena, över Runeberg (1877), börjar:

Dagas, vår över sorgsna sinnen!  
Dödens skuggor, bleken, försvinnen!  
För odödliga stora minnen  
är vår sång vid den tysta grav.

Dikten sjöngs med Hæffners melodi, anknytningen till Geijer är således direkt, vilket ock intygas av rimmen. Metern har sedan tjänat i gravsånger men även för andra syften.

Snoilsky har den några gånger, bl.a. i Hjorten:

Flyger flämtande genom skogen  
sårad hjort på sin lätta klöv.  
Blod som sipprar utefter bogen  
färgar gula septemberlöv.

En annan typ, femhöjd blandad vers, förekommer i Sturzen-Beckers Sulitelma alternerande med fyrhöjd, båda med daktylen i början (falsk saffisk):

Fjällar och bråddjup, ... snö som allt betäcker, ...  
eviga isar, vart mitt öga vänds, ...

Bååth följde med Nyårsafton på skånska slätten, också fallande men friare behandlad.

Skymmande dimma våt över slätten vilar,  
röda grenar streta från kala pilar, ...

Och Bååth har i Ett socialismöte (1881) stigande femhöjd (blott första versen saknar ingångssänkning):

Marken är vårgrön och luften lysande blå,  
och hän över fältet tigande skaror gå.

Annars hade femfotad blandad vers antikt upphov. Almquist, som teoretiserade och experimenterade även i metrik med stundom goda uppslag, särskilt i Signora Luna, avfattade Arturs jakt på alkaisk vers: Sir Artur konung satt i sitt höga bergsslott. Några yngre, Nyblom och metrikern von Krämer, följde exemplet.

Lärjunge av Almquist var även Runeberg, som i Nadeschdas sjätte sång har alkaisk och i den andra sången också antikiserande vers: Moskva', du gula, du lugna flod, | vad då vid din blomsterstrand!

Det kunde befaras, att dylik stikisk vers i längden skulle bli enformig, och i Kung Fjalar gick Runeberg över till fyrradiga strofer, icke antika utan egna bildningar, men delvis med antika vers, alkaiska, saffiska och andra, fyr- och femhöjda, ibland trehöjda. Mottostrofen, som ger huvudmotivet, lyder:

Han, skaparn av lycka och sed,  
skall se en dag, när fläckad av brott hans ätt  
slocknar i blygd, hans son, den ende,  
sluter som brud sin syster i eldad famn.

Regeln är, att endast *en* trestavig fot får plats i varje vers; men i de tre första sångerna har varje strofs sista vers två; första raden i den femte består av rena trokéer. Taktten är växlande stigande och fallande. Prosodien är god; 3 2 0-orden äro mycket få och satta i versernas början: Hugstore Fjalar... I första sången inledes varje strof av en, oftast stark, enstaving: Satt hög å sin konungastol... Om man så vill, kan man räkna den som en versfot för sig. Det är en massiv rytm, motsvarande den mestadels dystra stämningen. — Anmärkningsvärt är att Den övergivna, som Runeberg själv satt melodi till, avfattats på bunden vers: Löv och örter och blommor små.

Bredvid den fria blandade versen ha vi således *bunden* uti ett par varianter. Strängast i sin anslutning till ett schema är den fallande fyrhöjda med sin enda daktyl ställd i versens mitt, den typ som med Topelius blev fastslagen och mest använd. Mera fri är den femhöjda, vilken i likhet med den falska saffiska har daktyl i början och som kan sätta in ännu en sådan bland de följande trokéerna.

Fröding och Karlfeldt ha i unga år även provat denna bundna vers, den förre i *Ve!* och *Hederstandaret* med Topelius' fyrfotade typ, den senare med *Vårbild* och *Kilak*, båda femfotade med daktyl i resp. början och mitten. Han tog sedan upp rytmen från *Vårbild* i Augustihymn med markerad cesur efter andra höjningen:

Ljunghedens glans | och dumans prakt på gläntan  
dö som en lång, | högtidlig solnedgång.

och ånyo i sin *Kantat* vid sekelskiftet, där han delat versen:

Offrande träda  
seklets mör för Herran,  
böja i tronens  
klarhet sina knän.

Den bundna versen hade sin tid under 1800-talets senare hälft, kring sekelskiftet röjdes en annan tendens.

Att den fria blandade versen under de senaste decennierna blivit alltmer vanlig, är det intryck man får av de antologier, som utgivits. Den tyckes tävla med jamb och troké i frekvens. Och detta hänger utan tvivel samman med den alltmer fortgående strävan att närma poesiens språk till prosan, till det muntliga talet, till vardagens uttryckssätt. För denna strävan var *bunden* vers ett hinder. Den blandade tillåter, lockar till en friare behandling. Den sträcker

sig hos de yngre även till schemat, som inte längre åtnjuter auktoritet. Poeten hyser ingen betänklighet mot att, när det tyckes honom bekvämast, inskjuta en övertalig versfot, att t. ex. låta en fyrhöjd vers svälla ut till en femhöjd.

Takten iakttages däremot mestadels. Prosodien är i regeln korrekt; till språkets naturliga fall hör, att orden få behålla sin betoning. Inkongruenser äro icke vanliga; även den omkastning av accenten i versens början, som en tid utnyttjats i stor utsträckning, tyckes nu ha blivit rätt sällsynt.<sup>1</sup>

För den, som vuxit upp med Frödings dikt och sedan Karlfeldts, kan den nutida, ehuru den stilistiskt tagit arv efter de båda mästarna, i gemen förefalla skäligen slätstruken. Man saknar inte endast den fasta takten utan också de karakteristiska och karakteriserande greppen, just de rytmiska inkongruenserna. Rytmen blir hos Österling och hans jämnåriga mera diskret, träder icke fram, begär icke ett värde i och för sig. Den gör sin insats bland de andra faktorer, som ingå i stilen (i vid mening). Det betyder givetvis icke, att denna diktning är litterärt underlägsen det tidigare skedets, den kan poetiskt nå lika högt.

Den främste målsmannen, litterärt sett, för nästa släktled, Gullberg, bär dess kännetecken. Han driver ibland hänsynslöst tendensen att i vers, i poesi — även då den syftar högt — bruka vardagens uttryckssätt och ordval. Han har bragt denna tendens till sin höjd, säkerligen icke utan beräkning. Gullberg har sysslat mycket med översättningar och har väl även därigenom fått anledning tänka över formella problem. Språket blir på sitt sätt okonstlat, 'naturligt', och därför övertygande såsom ett öppet tal. Men enkelt är det inte, ibland ganska underfundigt. Gullberg är

<sup>1</sup> De här framförda generella anmärkningarna äro självfallet blott provisoriska, även därför att materialet från samtiden är högst vidlyftigt. Lyriken (i tryck) blommar som måhända aldrig förr; en årsbok (1938) upptar i sitt urval 53 lyriker, och bland dem saknas flera bekanta namn.

full av andakt och full av ironi; han erkänner, att han "blandar serena tongångar med en nypa attiskt salt".

Gullberg använder de traditionella versmåttan, de blandade som de rena, så som det passar. Hans prosodi är korrekt, och han iakttar strofens schema. Rytmskt har han knappast någon egenart, hans vers är icke främst melodios.

Ett par fall äro märklige. Enastående äro de fria rytmerna i den tidiga *Capriccio*, ett kåseri med gullbergsk ton och spets, och där passa de utmärkt. På sistone (i Fem kornbröd och två fiskar) överraskas man av att finna fallande bunden blandad vers, i *Död Amazon* (över Karin Boye):

Svärd som fäktar mot övermakten,  
du skall brytas och sönderslås...

Och i *Stenen i Rosensnår* har själva titeln den rytm som versen följer: s's s's s'.

En frände i vissa hänseenden har Gullberg i Nils Ferlin. Båda äro ömsinta och raljanta på samma gång, båda äro tolkar av vad man i gamla dagar kallade "den brutna humorn". Båda förstå att låta brytningarna framträda i gräll belysning, och likheter i greppen kunna nog uppletas. Så t.ex. lägga båda mycken vikt vid rimmen; de kunna få även vanliga rim att verka som nya. — Men Ferlin är enklare, lättfattlig; visans ton är honom icke främmande.

Den fallande bundna versen är gärna knuten till en behandling av språket, som höjer det över vardagens. Det är därför överraskande att finna ett par fall av sådan hos Erik Lindorm, i dikter i hans stil. I *Eros' krigskonst* har första strofen fritt behandlad fallande vers men de två följande reguljära trokéer med daktyl i andra rummet. I Det nya huset intar daktylen första rummet; schemat är det välbekanta: s's s's s' (s). I de sex stroferna finnas blott tre

ställen med avsteg från schemat. Ur Eros' krigskonst här en strof:

Aldrig bränna sig svart i minnet,  
 aldrig gräma sig sjuk i sinnet,  
 det är konsten i Eros' krig.  
 Bara taga och aldrig bedja,  
 nappa blommorna vid var stig.  
 Vid var kindgrop och hårlockskedja  
 flykta sig.

Birger Sjöberg har i Kriser och kransar vanliga versmått med korrekt prosodi och rim. Orim finnes blott i cyklerna Av Raka linjen och Konferensman, där den blandade versen ibland får löpa rätt fritt. Helt fri vers lockar icke Sjöberg; han tvärtom föredrar strofer med bunden vers; sådana har han i ett trettital fall, alla av olika typer, åtskilliga stora med konstfull byggnad och rimflätning — liksom Bellman. Den nittonradiga Fränhetens frasfria visa och den sextonradiga Pinsamt intermezzo ha daktyler med enstaka trokéer, men i regel är schemat strängt följt, en egendomlig motsats till den upprörda och oroliga stilen.

Den med sin helt genomförda dystra stämning gripande dikten Vid mörka stränder är till sin byggnad enkel. Den nioradiga strofen består av tre likformade grupper (AAD-BBdCCd). De två första verserna ha fyrfotade trokéer, den tredje två trokéer, följda av daktyler:

Hav, som slår i kalla styrkan,  
 dånar mer än psalm i kyrkan,  
 klämtar lik en klocka i brand eller nöd.

(Jfr Johannes Edfelt i Samtid och framtid, 1944 febr. sid. 29.)

Det finns givetvis också skalder, som avvika från den allmänna riktning, vars drag ovan antytts. Att påträffa en verklig rytmiker som Dan Andersson (se sid. 39 f.) är sällsynt. Men det finns åtskilliga, för vilka en hög stil i gammal mening — låt vara med modernare ton och hållning — är det naturliga i dikt. De kunna då giva den blandade versen en mer eller mindre genomförd fallande rytm, och man finner, att den urgamla fyrfotade trokén alltjämt är en form, som kan tillfredsställa deras rytmiska känsla.

Pär Lagerkvist har i samlingen *Sång och strid* (1940) en rad dikter: Detta är landet, m.fl., som ha fallande rytm. Ett exempel:

Detta är landet, där du blev född,  
 här är du älskad av jorden  
 så som ett barn. För din skull förblödd  
 ofta låg förr hela Norden.

Strofens schema är icke följt i allo, men så långt, att det verkar bunden vers.

*Fri vers* såsom teknisk term betecknar en vers, som icke följer något visst schema men dock gör anspråk på att betraktas som en metrisk enhet. Den är således en blandad vers utan fast antal höjningar. Mestadels är den orimmad.

Ett prov ur Geijers *Majbetraktelser*:

Du lilla våg,  
 Varthän? Vi far du  
 Och höjer med trots  
 I himmels sky,  
 Vild och vred,  
 Ditt skummiga huvud?

Denna genre har frodats under litterära och kulturella kriser, sådana som den tyska *Sturm und Drang*. Goethe, dess främste, skrev då dikter på två- och trehöjd vers som

Mahomets Gesang och Prometheus, med fri men god rytm. Bredvid den revolutionära rörelsen blomstrade en mindre anspråksfull, fridsam sentimentalitet, som utgöt sina känslor i "poetisk prosa".

På sådan avfattade ledaren för vår Sturm und Drang, Thorild, ett ode över Inbillningens nöjen, på stikisk fri vers bl.a. ett över Harmen och på oregelbundna strofer ett tredje över Champagnevinet. Där skildras, hur Jofurs bekymmer skingras:

Ödet skrev, en vink av varde! Allt alstrades.  
Mörkret vek — Ack! och mitt på jorden  
uppsteg elysisk champagner-rankan.  
Jofur log. Molnet föll. "Dödlige..."

Förebilder voro antiken och Klopstock. Romantikerna, Atterbom och Geijer, skrevo någon gång fri vers, men den ter sig annorlunda; den liknar Goethes och är mestadels kort, tre- och tvåhöjd. Tegnérs fantasi Fågelleken har rim, så ock Frödings Fylgia.

Med knitteln i Mäster Olof hade Strindberg gjort en insats i svensk vers. Han prövade jämväl efter mönstret av Heines Die Nordsee modern orimmad fri vers i Landsflykt, korta, två- och trehöjda verser med inslag av längre. Mestadels är det sörjt för att varje rad blir en enhet, får en självständig del av satsen, t.ex.:

Men Nordsjön,  
så högsommarblå,  
så roddbåtslugn,  
gäcker hans förhoppningar  
om en oktoberstorm,  
och hans eländiga hjärtfelshjärta  
atrofieras av sympati  
för en misskänd storhet,  
misskänd som han!

Rytmen är vacklande, men det passar den kåserande tonen. I Sömngångarnätter har Strindberg inte, som det påståtts, fri vers, utan vanlig blandad, visserligen av växlande typ, ibland fallande, ibland nystev, stundom något fritt behandlad; t.ex.:

Och nu hörs bruset | där Mälarns bölja  
Går ut i havet | att sig få skölja  
Från bildad smuts | och civiliserat damm.

Kring sekelskiftet fick den fria versen en betydande representant i Vilhelm Ekelund. Han var starkt antikt inriktad, hade sinne för takt, men använde icke de antika versmått, utan — vid sidan av reguljär rimmad vers — fria rytmer. Hymn till havet och Apollo lyder:

Blåa strand i eternas hav!

Se, träden bada med glänsande grenar  
och sträcka sig i det vita ljuset.  
Mitt hjärta är som de knoppande träden,  
när du, guden, är i mig,  
och som en blomma som har vaknat och skall slå ut  
ljusstörstande,  
i längtan lyftande sig,  
O hur omvärver du mig med sval och ren doft,  
o hur sjunger du till stegen av min vandring,  
om ock jag går i den bullrande heta stadens kvalm  
och vimmel,  
morgonblått, kyligt, glänsande —  
havet.

Detta kan inte kallas vers, det är 'poetisk prosa', som 1700-talets sentimentala, men på ett högre, verkligen poetiskt plan. Det är uppenbarligen skäl att göra skillnad mellan den fria versen och dessa *fria rytmer*, ehuru gränsen ofta icke låter sig utstaka, den förra går över i de senare.

Dessa fria rytmer hade vid mitten av 1800-talet fått en profet i amerikanen Walt Whitman (*Leaves of Grass* 1855),

som vann ryktbarhet och talrika efterföljare. Hans patetiska förkunnelse, som tyckes fordra att mellan andhämtningarna flera rader i tryck skola pressas in, har slagit an även hos oss; Artur Lundkvist bjuder exempel.

Finländaren Elmer Diktonius synes intaga en ledande ställning bland de fria rytmikerna även på denna sida om Bottenviken. Ur en av hans dikter, Havets hand, där han håller sig till den gamla tre- och tvåhöjda versen, här ett prov:

Jag gick så vill.  
 Då fann jag havets hand,  
 den evigt öppna väg  
 av glittergröna vågor.  
 Jag gick längs den —  
 o aftonstiltjens sötma,  
 morgonrodnans rus!

Den fria versen är ju av naturen stikisk, men någon gång påträffar man strofer, visserligen oregelbundna såsom Thorilds, men dock på samma gång en kanske nyttig hämsko för poeten och ett stöd för uppläsaren. I fri vers bör ju varje rad vara en rytmiskt sammanhållen enhet. Versbindning är ett begrepp, som är orimligt i fri vers, men sådan förekommer dock.

Fri vers har blivit så allmän, att den tycks kunna göra anspråk på att betraktas ej blott som en krisprodukt utan som en art bredvid de gamla. Om man kan urskilja vissa former, så är en kartläggning likväl inte lockande för en metriker. Principen är en hänsynslös individuell expressionism. Man kan påträffa vackra ting, men det är inte allom givet att följa med på den temperamentsfulla flykten. Ibland finner man en följd av ord och uttryck, utan grammatiskt samband men förvisso omsorgsfullt utpekulerade, suggestiva för författaren själv och hans utvalda, ehuru de inte fresta

utomstående att försöka en tolkning. Och vad formen beträffar, kan den väcka misstanken att icke härflyta ur ett övermått av kraft och känsla utan av brist på rytmiskt sinne och förmåga.

### 5. KORTA VERS

Då såsom vi sett den fyrfotade versen är den mest gängse, den normala så att säga, kunna de kortare betraktas som en grupp för sig. Gränsen är självfallet flytande. Trefotad anapest, trehöjd blandad vers, Nibelungenstrof, som ovan omtalats, användas ungefär som de fyrfotade och sluta sig i viss mån till dessa.

Snoilskys Neros gyllene hus och Frödings I skogen ha samma trefotade meter, men i den senare framträder en tendens att göra versen bunden:

I skogarnas djup bor skuggan,  
och tystnaden slumrar där,  
och viskande båd från bygden  
den suckande vinden bär.

Denna stigande bundna typ möter ganska ofta.

Den motsvarande fallande versen ger Atterbom exempel på i Fågel blå: Dödens adliga jakt, — ärans och kärlekens makt . . . Bunden (s's s's s') förekommer den t.ex. i Oehlen-schlägers Aladdin och i andra germanska länders diktning. Att den hos oss på senare tid blivit rätt vanlig ha vi sett exempel på. Sitt märkligaste uttryck hade den fått i ett av Runebergs idyllepigram:

Lutad mot gärdet stod  
gossen vid flickans arm,  
såg över slagen äng:  
"Sommarrens tid har flytt..."

Det utomordentliga intrycket av den knappa stilen understöddes av versen, orimmad med manligt slut. Heidenstam har den med rim i Ensamhetens tankar XIII och i Jairi dotter, icke bunden:

Trängtan jag alltid förnam  
att få undrande blåsa  
livets grumlande damm  
från min bägares vatten, ...

Därpå Karlfeldt i Ur årets sagor åter bunden och med rim. Växlingen är nog ganska karakteristisk för författarna.

Den stränga versen har fått tjäna även lättare stämningar, såsom besynnerligt nog i Runebergs Löjet och med rim hos Topelius: Blommande sköna dalar. Sedan finner man den på många håll, hos Vetterlund, Österling, Mörne, Bo Bergman m.fl. Även Pär Lagerkvist har en gång en Runebergsk strof (Vid lägerelden):

Tanken har intet mål,  
bönen har ingen fader.  
Smärtan har intet barn,  
Längtan har ingen moder.

Tillfälligt uppträda enstaka verser av denna typ i 1700-talets sångtexter, även i Kellgrens Kantat: Höj mig till Gudars makt, och sedan har den ingått i strofer, särskilt samman med tvåhöjd. Så Tegnér (till fästmon 1804):

Molnen ha smält.  
Våren, ur slumret väckt,  
kring våra fält  
släpar sin rosendräkt.

I mestadels små strofer har den på senare tid använts av många av våra skalder och tolkat ganska skiftande stämningar, vemodet i Atterboms Vandrarens aftonvisa (med stöd av en tysk folkmelodi), besvikelsen i Runebergs Det var då,

stilla förtröstan i Rydbergs Betlehems stjärna: Gläns över sjö och strand — stjärna ur fjärran . . . Också i strofer med mer konstfull byggnad, såsom i Bo Bergmans graciösa Melodi: Bara du går över markerna — lever var källa, — sjunger var tuva ditt namn. Bergman har den för övrigt flera gånger.

Den djupa känsla, den innerlighet, som fått ord i flera av de anförda dikterna, kan tala även i andra knappa versmått, främst kanske i den mycket använda trefotade trokén. Atterbom har den några gånger med stark personlig prägel i Lycksalighetens ö uti Näktergalens sång och slutkören:

Skiljer stoftet hjärtan,  
stoftet, skuggors hem?  
Kärleken och smärtan  
räcka bortom dem.

Det är den "stränga innerligheten" (Vetterlund). Men också lättare stämningar ha mången gång fått denna form, så redan Kellgrens näpna Vårvisa. När Levertin i Salomo och Morolf använder versen stikisk för mycket olika känslolägen, blir intrycket kanske ej alltid det åsyftade. Morolfs temperament får icke rätt luft, och i Sommarleken blir den trehöjda versen för trång, i längden enformig.

Om den tvåfotade hyperkatektiska jambern (s' s' s' s) har det ovan varit tal (sid. 30); jag upprepar, att den måste, som dessa korta verser överhuvud, läsas buret, långsamt, även då den förekommer i en omgivning (i nystev), som kan föranleda snabbare tempo. Ännu må erinras om Stagnelius' Avsked till sånggudinnan och Kreaturens suckan och om Runebergs Den enda stunden:

Allena var jag,  
han kom allena;  
förbi min bana  
hans bana ledde, . . .

Tegnér's tvåfotade anapest i Sång till solen bör nog icke heller läsas så raskt som fyrfotade av detta slag.

Anmärkas må, att tvåhöjd vers fick utbredd användning, när det gällde att återge den fornnordiska versen. Denna stränga regler hade man ingen aning om utan tog vad som helst, Tegnér adoniker med stavrim: Sitter i högen — högättad hövding . . ., Geijer fri vers, Rydberg, den lärde, märkligt nog tvåfotad jamb i Goternas sång (Dexippos). Erik Blomberg har för sin knappa, pregnant stil gärna använt tvåfotad vers, rimmad och orimmad.

Då strofer byggas med verser av olika längd och art, få de korta stor användning. Den enklaste typen har alternerande långa och korta som Tegnér's Till en yngling:

Bryt blomman, o yngling! I morgon skall den  
på graven strös . . .

Den tvåfotade jamben efter den fyrfotade anaposten gör god effekt, om den har tillbörlig vikt. Det gäller jämväl, om en enstaka kortrad avslutar en strof, vilket är mycket vanligt, eller stickes in, som t.ex. i Snoilskys Olof Rudbeck. Inslaget mångfaldigas och varieras i det oändliga, men som oftast, när kortraderna följa på varann i par, bestå de av halverade normala verser; exempel ha vi haft från Franzén, Wallin och Fröding (sid. 18, 29, 17).

Konstfull byggnad av endast korta verser har Snoilskys ovanligt melodiska Natten, där de då ännu ovanliga löpande rimmen utnyttjas med parallell placering:

Bölja, mot stranden fraggande,  
sluta ditt brusande!  
Vindfläkt, bland träden vaggande,  
sluta ditt susande!

Stiger ej natten  
tyst över stjärnstrött blå?  
Sorlande vind och vatten,  
tigen också.

Ännu ett prov må här få plats, Frödings utomordentliga Atlantis, med rena daktyler, som här falla tungt:

Livssorlet forsar från staden,  
tung är den välvande kampens musik.  
Högt ur den dova kaskaden  
stänker ibland som ett skrik.  
— Här är det stilla,  
här ligger vattnet  
stilla i tigande vik.

Versen sväller ut i den andra raden men sjunker tillbaka; därpå två korttrader, orimmade, och en med det avslutande rimmet.

Är versen blandad, är ju övergången från stigande till fallande takt numera alldaglig, men att reguljära verser med olika takt fogas samman i en strof får man leta efter (jfr sid. 19).

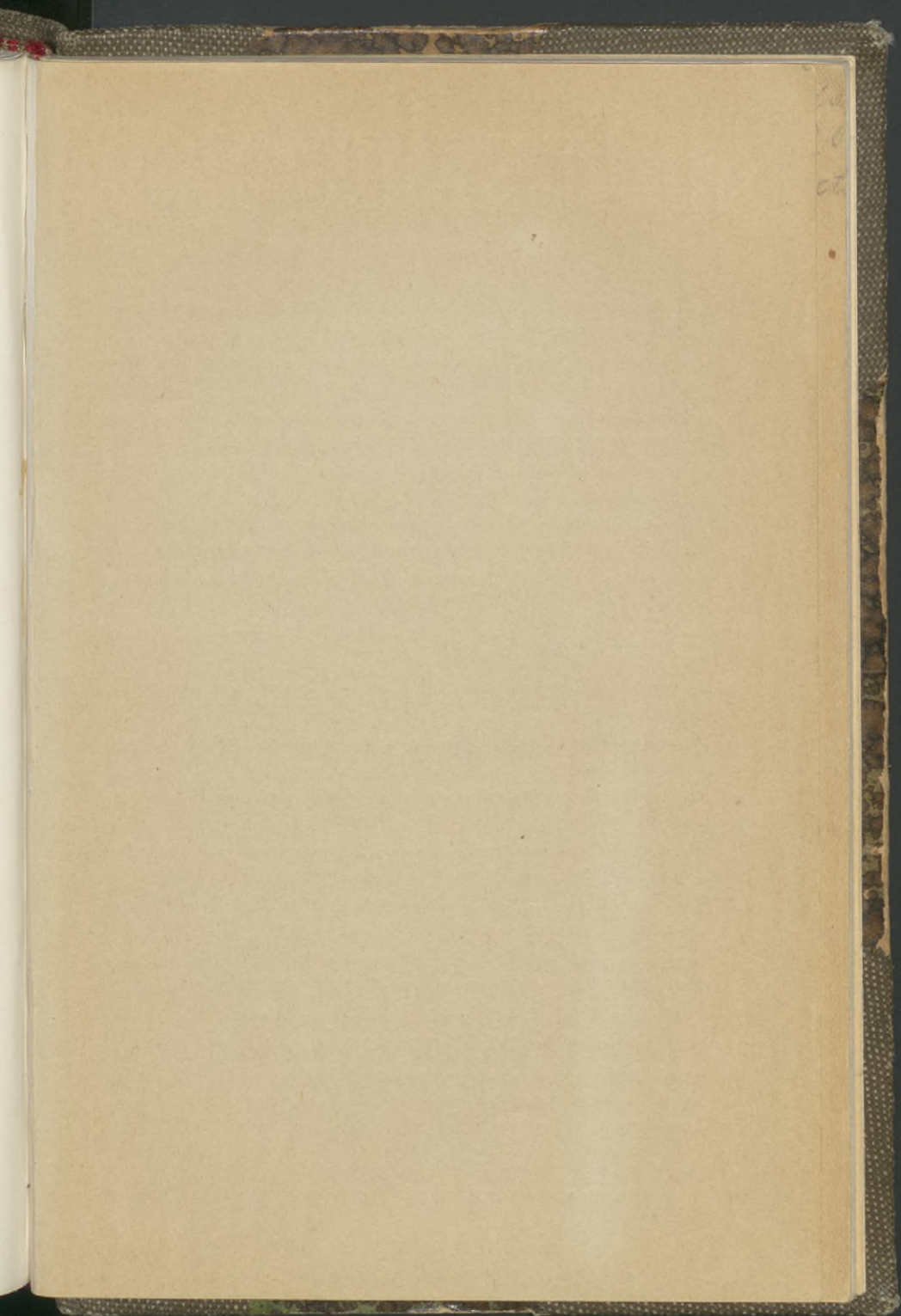
Nya strofbildningar äro mycket sällsynta. Tegnér hämtade åtskilliga från Oehlenschläger, men denne var själv, såsom undersökningar ådagalagt, mera en lycklig finnare än en uppfinnare. En strofs originalitet är i själva verket icke säkrad, om icke bevarade utkast förtälja om hur den vuxit fram. Så är fallet med Franzéns Sång över Creutz.

---

## LITTERATUR

N.S. = Nysvenska studier.

- N. BECKMAN, Grunddragen av den svenska versläran, 3:e uppl. 1918.  
B. RISBERG, Den svenska versens teori, 2:a uppl. Del I—II 1932—36.  
O. SYLWAN, Den svenska versen från 1600-talets början. Del I—III 1926—34.  
— Svensk verskonst från Wivallius till Karlfeldt. 1934.  
— Ett par svenska verstyper, N.S. 1928.  
— Vandrarens aftonvisa och dess rytmiska grupp, Göteborgs Högskolas årsskrift 1933.  
— Versrytm och musikrytm, N.S. 1941.  
— Något om rytm, Samlaren 1943.  
FR. BÖÖK, Rytmiska påverkningar, i Svenska studier 1913.  
ALBERT NILSSON, Rytmiska påverkningar och H. CELANDER, Rytm och reminiscenser, båda i Studier tillägnade O. Sylwan 1924.  
N. SVANBERG, Verner von Heidenstam och Gustaf Fröding. Två kapitel om nittitalets stil, i Nordiska texter och undersökningar I, 1934.  
— Metriska studier och notiser, N.S. 1933.  
— Uttrycksfulla metriska former hos Snoilsky och Rydberg, N.S. 1938.  
— Tegnérstudier. Stildrag i lyriken till 1826, i Nordiska texter och undersökningar 13, 1939.  
MARGIT ABENIUS, Fallande vers, N.S. 1923.  
ZAIDA ROMAN [FORSSTRÖM], Studier i Frödings ungdomsdiktning, N.S. 1926.  
B. KINNANDER, Den daktyliska versen hos Fröding, N.S. 1937.  
E. BRYDOLF, Den femfotade jambens rytm, i Skara läroverks årsredogörelse 1940.  
I N.S. flera uppsatser i metrik, en del tidigare förtecknade i SYLWAN, Svensk verskonst, sid. 149 ff.



SKRIFTER UTGIVNA AV  
MODERSMÅLSLÄRARNAS FÖRENING

HOS SVENSKA BOKFÖRLAGET

3. *En litteraturvetenskaplig analys* av tre noveller ur Strindbergs Svenska öden och äventyr. Av Fredrik Böök. 85 öre.
4. *Tre noveller ur Strindbergs Svenska öden och äventyr*, utg. med förklaringar. Kr 1:35.
15. *Goethes Faust av Viktor Rydberg*. Skolupplaga i sammandrag med inledning och kommentar av Edv. Strömberg. Kr 1:75.
28. *Förklaringar till Viktor Rydbergs dikter*, utg. av Gunnar Lindberg. 60 öre.
37. *Tegnér's Fritiofs saga*. Fyra studier av Greta Hedin, Elof Hellquist, Otto Sylwan och Erik Wallén. Kr 4:25.
38. *Shakespeares liv och författarskap* av Sigurd Segerström. 25 öre.
39. *Shakespeares Köpmannen i Venedig* med inledning av Sigurd Segerström. Kr 1:20.
40. *Shakespeares Hamlet* med inledning av Sigurd Segerström. Kr 1:35.
41. *Molières Tartuffe* med inledning och förklaringar av Hjalmar Alving. Kr 1:30.
42. *Racines Fedra* med inledning och förklaringar av Hjalmar Alving. Kr 1:10.
43. *Grekisk och romersk lyrik* i svensk tolkning och med litteraturhistorisk inledning av Bernhard Risberg. Kr 1:60.
47. *Paria* av August Strindberg. Med inledning av Josua Mjöberg. 80 öre.
51. *Törnrosens bok* av C. J. L. Almquist. Urval med inledning, arbetsuppgifter och förklaringar av Helge Gullberg. Kr 1:75.
61. *Kalevala*. I urval av Vilhelm Zilliacus. Kr 1:90.
62. *Svensk verslära* av Otto Sylwan. Kr 2:50.
63. *Från Strindberg till Harry Martinson*. Studieuppgifter till modern svensk prosalitteratur av Bengt Holmberg och Mauritz Persson. Kr 1:—.

(Samtliga hos Albert Bonnier)

---

Pris 2 kr 50 öre