



# LUND UNIVERSITY

## Vinglas och timglas i Bellmans värld

Fehrman, Carl

1995

*Document Version:*  
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*  
Fehrman, C. (1995). *Vinglas och timglas i Bellmans värld*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 8). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

*Total number of authors:*  
1

### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:  
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00

Carl Fehrman

Vinglas och tinglas  
i  
Bellmans värld



ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Vinglas och timglas  
i  
Bellmans värld

Carl Fehrman

ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Helgonabacken 12

223 62 LUND

□ Carl Fehrman och

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1995

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Peter Luthersson, Anders Mortensen, Anders Palm, Per Rydén, Johan Stenström, Rolf Yrlid, Jenny Westerström.

Omslag: Johan Laserna

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522

ISBN 91-88396-06-1

Tryck: Reprocentralen vid Lunds universitet

LUND 1995

# Innehåll

<i>Bellman och vaggvisan</i>	7
<i>Vinglasen och timglasen. Två symboler i Bellmans diktning</i>	22
<i>Bellman — svensk i kosmopolitisk huvudstad</i>	43
<i>Bellmans franska fränder</i>	53
<i>Den svenske Anacreon. Historien om en av Bellmans författarroller</i>	84
<i>Bellmansforskning. Textutgivare och litteraturhistoriker gör entré</i>	99
<i>Diktare och kritiker tolkar Bellman</i>	137
<i>Bellmans gästspel på Sergels födelsedag</i>	176
<i>Så blev Bellman nationalmonument</i>	195
<i>Bellman och improvisationens konst</i>	204
<i>Bellman på kyrkogården</i>	222
<i>Efterord</i>	243

Här nedan anges var de elva Bellmansstudierna tidigast i annan form och någon gång under annan rubrik varit publicerade

”Bellman och vaggvisan” i *Svensk litteraturtidskrift* 1956, ”Vinglasen och timglasen” i min essäsamling *Poesi och parodi* 1957, ”Bellman — svensk i en kosmopolitisk huvudstad”, understreckare i *Svenska Dagbladet* 26.7.1992, ”Bellmans franska fränder” i *Tio forskare om Bellman (Filologiskt arkiv 20, 1977 utg. av Vitterhetsakademien)*, ”Den svenske Anacreon” i *Svensk litteraturtidskrift* 1978, ”Bellmansforskning”, ib. 1973, ”Diktare och kritiker tolkar Bellman”, som ett utkast med titeln ”Bellmansbildens förvandlingar” i Vitterhetsakademiens årsskrift 1977: (häri har inarbetats partier ur uppsatsen ”Birger Sjöberg och Bellman än en gång” i Birger Sjöbergsällskapets årsskrift 1985—86 samt ett avsnitt om ”Karlfields Stadens sångmö” i *Svenska Diktanalyser* 1965), ”Bellmans gästspel på Sergels födelsedag” i *Bellmansstudier* 1976, ”Så blev Bellman nationalmonument”, understreckare i *Svenska Dagbladet* 26.7.1994, ”Bellman och improvisationens konst” i *Bellmansstudier* 1966 samt ”Bellman på kyrkogården” ursprungligen ett kapitel i min bok *Kyrkogårdsromantik* (Skrifter utg. av Vetenskaps-Sociteten i Lund 1954).

## Bellman och vaggvisan

När Carl Michael Bellman i bysättningshäktet på Stockholms slott satte på pränt sin "Levernesbeskrivning", skrev han i den inledande självkaraktistiken: "Vad jag kan bedyra är att jag vill ingen varelse i naturen ont — älskar oändeligen en ädel man, och med oupphörlig låga fruntimmer och små beskedliga barn."

Själv hade Bellman fyra söner. Den äldste var född 1781 och döptes till Gustaf. Redan det namn som Bellman valde för sin förstfödde förräder hans avsikt att ställa sonen i en speciellt nära relation till kungen. Fadrdar var Gustaf III och hans gemål, men det höga herrskapet var inte personligen närvarande vid dopet i Slottskapellet. — Den andre sonen fick namnet Elis. Han var tydligen uppkallad efter Elis Schröderheim, som var en av Bellmans nära umgängesvännar och en av faddrarna vid dopet. — Den tredje sonen, född och döpt den 15 juli 1787, kallades Carl. Då sonen skulle bäras till dopet, skickade fadern en versbiljett till sin vän, kaptenen vid svenska flottan, Daniel Kempensköld. Där gav han upplysning om sitt skäl till valet av namn:

Vet, han skall heta Carl, som jag och Hertigen!

Hertigen var hertig Carl, den svenska flottans storamiral, som Bellman följande år skulle hylla som segraren vid Hogland. — Då slutligen den fjärde sonen skulle döpas, visade Bellman samma rojalistiska sinnelag som tidigare: sonen fick heta Adolf, ett namn som bars av Gustaf III:s yngste bror.

När sonen Carl var en månad och några dagar gammal, skrev Bellman, i augusti 1787, sin kändaste vaggvisa. Det är den som börjar:

Lilla Charles, sof sött i frid,  
Du får tids nog vaka.

Få av Bellmans visor har blivit mer spridda. "Det var", berättar Atterbom, "den första visa, som även jag (och otaliga med mig) på denna 'sorge-ö' hörde sjungas." Från år 1792 finns en uppteckning av denna strof, då den



— berättar A.A. Afzelius i en kort historik — ”bland folket i södra orterna sjöngs med några förändringar”. När man på 1870-talet samlade in barnrim och vaggvisor, fann man den första strofen spridd över vidsträckta svenska bygder, ända upp till Åsele Lappmark och till trakten av Vasa i Finland. Bara den inledande raden har en avvikande och mer allmän formulering. Att visan tidigt fick genomslag också i Finland visas bland annat av att Topelius ett tjugotal gånger givit sina barnvisor och vaggvisor samma metrisk gestalt som Bellman. Irja Malieniemi har i en studie, kallad ”En motivkrets i Topelius vaggvisor”, gjort troligt att inte bara samma vaggvisemelodi men också något av Bellmanvisans stämning och bildspråk följt med när Topelius format vaggvisan i sagan ”Sanningens pärla”.

Bakom Bellmans vaggång ligger emellertid en äldre visa. Dess text kan man läsa i Bergius’ antologi ”SmåSaker til Nöje och Tidsfördrif”, tryckt 1757. Bergius kallar den ”Prints Carls Waggewisa”. Den lyder:

Sof nu sött, vår Stor-Amiral!  
Ni får tids nog vaka,  
När Canoner utan tal  
På Er Flotta braka,  
Kungariken till försvar  
Och till skräck för en och hvar,  
Som Er oro förorsakar.

Sof nu sött, vår lille Prins  
I Er lilla hydda!  
Öfver Er en Allmagt finns,  
Som Er kan beskydda  
Från de faror, bland oss bo:  
Sof nu stilla i god ro!  
Himlen för Er välfärd vakar.

När den tiden hörer opp,  
Och de dagar börja,  
Att Ni för den Svenska Tropp  
Skall försigtigt sörja,  
Som är Landets Sjö-Förswar,  
Må Ni tro, att en och hvar  
Ömsint för Er välfärd vakar.

Storamiralen i vaggan var den prins som senare skulle komma att heta hertig Karl och Karl XIII. Han var född 1748 och hälsades vid sin ankomst till världen enligt tidens sed av ett stort antal hyllande poeter. På sin döpelse-dag blev han av ständerna högtidligt utnämnd till Storamiral. Erinrade sig hertig Karl vaggvisans profetia, när han förde befälet över flottan i slaget vid Hogland? I varje fall erinrade sig Bellman tydligen prins Carls vaggvisa, när han skrev sin dikt vid sonen Carls vagga. Bellman lät sin son Carl sjungas till sömns med samma toner och delvis samma ord, som en gång sjungits vid hertig Carls vagga.

När Bellmans son Carl var fem år gammal, fick hans far från chefskansliet på Skeppsholmen ett brev, dagtecknat den 1 mars 1792, där det stod:

Gör veterligt att som ynglingen Charles Bellman i anseende till dess böjelse för sjöväsendet och städse ådagalagda beskedliga uppförande hos Mig anmäles till någon befordran i Konungens och Rikets tjänst; alltså och i kraft af denna min öppna fullmakt varder han Charles Bellman antagen och förordnad att vara Sergeant vid Arméens Flottas Svenska Escadre, hvarvid han dock tillsvidare kommer att tjena utan lön.

Det var onekligen en tidigt utvecklad böjelse för det sjömilitära hos den knappt femårige Carl. Visserligen är det sant, att Bellman bland sina vänner räknade flera av flottans officerare. Men saken får sannolikt sin riktiga belysning, om man ser den i samband med Bellmans relationer till hertig Karl, som han tidigare hade uppvaktat med hyllningsverser. Ett par dagar efter det att Gustaf III var död, prisade Bellman hertigen som landets väktare,

Som hvilans ljufva lugn vårt sorgsna öde gifver  
Och Makar, Män och B a r n uti Ditt sköte bär.

Alltifrån det att Bellman skrev vaggvisan för sin son har han tydligen invaggat åtminstone sig själv i förhoppningen, att sonen skulle bli protegerad av sin store namne, hertigen, och få tjäna i hans flotta. Man kan erinra om att han hade liknande förhoppningar för sin son Gustaf. Bekant är anekdoten om Gustaf III:s replik till skalden, när han önskat en tidig anbefallning av sonen: "Käre Bellman, jag gör icke mer någon fänrik i vaggan, men jag lofvar Er att dra försorg om hans framtid." I själva verket blev också sonen

Gustaf kornett vid Smålands lätta dragonregemente, och sonen Carls namn möter i Flottans avlöningsbok.

Men vi återgår till vaggvisan. Att Bellman känt till prins Carls vaggvisa får anses fastslaget. Ett par frågor knyter sig till denna dikt. Vem har skrivit den, och fanns det en ännu äldre visa, vars melodi och text den i sin tur bygger på?

Det var åtskilliga poeter, kända och okända, som uppvaktade vid hertig Karls födelse. Bland andra skrev Fru Nordenflycht ett hyllningskväde ”Öfwer Prins Carls lyckeliga Födelse”. En av dem vars namn saknas i rimmar-skaran var Olof von Dalin.

Dalins uteblivande är egentligen frapperande. Han var eljest den, som mest trofast celebrerade högtidsdagarna på slottet. Han hade besjungit deras kongliga högheters biläger den 18 augusti 1744. Han stod färdig med sin uppvaktning, när den förste sonen, prins Gustaf, föddes den 13 januari 1746, och han skrev en särskild dikt den första gången han själv fick se prinsen i vaggan. Han gjorde les honneurs den 11 juni 1750, då prins Fredrik Adolf döptes, och han försummade heller inte att räcka fram ett poem vid Sophia Albertinas födelse den 8 oktober 1753. Varför skulle han ha låtit prins Carls födelse gå förbi utan att göra sin röst hörd? Under de följande åren har han ivrigt strött ut verser och impromptun också på prins Carls födelsedagar och namnsdagar. Ofta erinrar han i dessa om prinsens amiral-skap och rimmar gärna på ordet storamiral. En gång — det är på prins Carls födelsedag år 1754 — skriver han en dikt, som direkt för i minne prinsens födelse och hans vagga:

När Prins Carl ur Modrens sköte  
Gick (!) på denna Dag till möte  
Verldens Haf och Årans Fält:  
Syntes redan Dygdens Flagga  
Präktigt visa på Hans vagga,  
Hur hans Öde bör bli sällt.

Det är en betydligt mera pompös form än vaggvisans, och ville man förklara varför vaggvisan — om den skulle ha Dalin till författare — inte fick komma med i hans samlade skrifter, kunde man anföra som skäl, att den alltför mycket skulle brutit av mot omgivningens retorik och alexandriner.

Med ett par positiva argument skulle man kunna stödja hypotesen om Dalin som författaren till prins Carls vaggvisa. Det första är visformen: vi känner Dalin som en skicklig imitator av den folkliga visans genrer. Det andra är diktens religiösa vokabulär. Just på 1740-talet rörde sig Dalin ofta i den religiösa lyrikens former. Ordet ”Allmagt”, som möter i visans andra strof, är en religiös term, som egentligen hör hemma i neologiens språk: *Svenska Akademiens Ordbok* känner inget tidigare exempel på ordet i denna betydelse och denna användning än just ett från Dalin.

Men även om man med vissa indicier skulle kunna binda Dalin som författare vid ”Prints Carls Waggewisa”, återstår frågan om han i sin tur utgick från en äldre visa. Att han byggde på en äldre *melodi* är självklart. Men fanns det också en äldre urtext, som satt spår både i ”Prints Carls Waggewisa” och i Bellmans? På den punkten får frågetecknet stå kvar.

I varje fall är den första strofen i Bellmans vaggvisa den som har den ålderdomligaste klangen:

Lilla Charles, sof sött i frid,  
Du får tids nog vaka,  
Tids nog se vår onda tid  
Och hennes galla smaka.  
Verlden är en sorg-ö,  
Bäst man andas, skall man dö  
Och bli mull tillbaka.

I den folkliga traditionen är denna strof den enda som levat kvar, kanske därför att den har något av psalmton. ”Verlden är en sorg-ö”, heter det — både ordet och tanken kunde man känna igen från äldre tiders andaktsbok och andliga visor. I en dikt av Westhius från år 1622 möter följande rim:

Gudh hielpe oss  
[---]  
At leffva så i alla stund  
Hädhan aff thenna sorgha-Öö,  
Til sigh uthi sit Rijke,  
Wij kunnom gladeligen döö.

Samma mörkt kristna världsbild speglas i uttrycket: ”Tids nog se vår onda tid / och hennes galla smaka.” I en bibelkonkordans från 1700-talet läser man, att galla är Bibelns ord för ”alla varjehanda beska drycker, som av

Guds vredes bågare utdelas”. Själva slutfallet i strofen: ”Bäst man andas skall man dö / och bli mull tillbaka” ger ju en direkt ekoklang av den bibliska utsagan, att alla människor är stoft och mull: ty du är jord och till jord skall du varda — ord som Bellman ofta parafraiserat i sin diktning. Det finns kanske i hela världslitteraturen ingen genuin vaggvisa, som på samma gång i så hög grad är en förgängelsedik som just Bellmans. Ibland avbildades på gamla träsnitt Dödens bild vid sidan av barnet i vaggan. Bellman har tecknat en liknande bild i första strofen i sin dikt.

Den nästa strofen i hans vaggvisa är den graciösa miniatyrbilden av gossen vid vattenspegeln, en barnslig Narkissos:

En gång, där en källa flöt  
Förbi en skyl i rågen,  
Stod en liten gosse söt  
Och spegla sig i vågen.  
Bäst sin bild han såg så skön  
Uti böljan, klar och grön,  
Straxt han inte såg'en.

I mycken äldre förgängelsepoesi hade människans liv liknats vid en ström, som snabbt förrinner. Bellman har förnyat den slitna bilden genom att förvandla den till en åskådlig symbolisk scen, barnet vid floden. Lenau och Viktor Rydberg skulle båda, långt senare, lägga in samma symbolik i en likartad situation.

Om man frågar, vilka inre bevekelsegrunder Bellman kan ha haft att så markerat föra in dödsperspektivet i sin vaggvisa, räcker det knappast att svara med en generell hänvisning till den höga barnadödligheten under 1700-talet. Förmodligen har diktens melankoli samband med den andre sonen, Elis', nyss timade död. Det är Olof Byströms förmodan: han har uttryckt den i orden, att den lille gossen som speglar sig i källan väl närmast är den döde sonen. Vid sonens bortgång skrev Bellman en känslös Elegie. Här, i vaggvisan har sorgen fått en konkretion, man frestas säga en objektivitet, som för den långt bort från det privatsentimentalas sfär.

En gosse vid en källa, en spegelbild som brister. Få diktare i Europa av år 1787 skulle ha kunnat skriva en så enkel strof och forma en så slående symbol. Kanske egentligen bara en, han som skrev: ”Sah ein Knab' ein Röslein stehn / Röslein auf der Heiden”.

I Herders ”Stimmen der Völker”, med utgivningsåret 1778, stod den lilla visan, som där hette ”Röschen auf der Heide”, en dikt, som enligt den bifogade fotnoten skulle stamma ”aus der mündlichen Sage”. Fem år tidigare, alltså 1773, hade Herder anförut samma visa i något annan form i sina ”Briefe über Ossian und die Lieder alter Völker.” Han skrev: ”I vår tid talas så mycket om sånger för barn: vill Ni höra ett äldre tyskt exempel? Det innehåller ingen transcendent visdom och moral, varmed man tidigt nog överhopar barnen. Det är ingenting annat än en liten barnslig sagovisa.” Så låter han visan följa i denna form:

Es sah' ein Knab' ein Röslein stehn,  
Ein Röslein auf der Heiden!  
Er sah, es war so frisch und schön,  
Und blieb stehn es anzusehn,  
Und stand in süssen Freuden.

Numera är väl alla ense om att dikten är av Goethe, en fri uppfinning på grundval av äldre visdiktning: det är utom rytmen egentligen bara omkvädet ”Röslein auf der Heiden”, som tycks vara direkt övertaget från äldre visa. Goethe har tagit med dikten i sina verk först år 1789, sedan har den — liksom Bellmans vaggvisa — övergått att bli folkvisa och leva ett nästan anonymt liv.

Bellman behöver naturligtvis inte ha läst Herders ”Ossianbrev” eller ”Stimmen der Völker” för att ha kunnat skriva sin visa. Men den lille gossen vid källan och gossen vid hedens vildrosbuske är ändå ett tvillingpar, lika varandra som människor och diktgestalter från samma epok brukar vara det. De har del i sin tidsålders naivitet men också del i dess reflexion.

Goethe tyder aldrig sin fabel, han antyder. Bellman tolkar den. Han fortsätter:

Så är med vår lifs-tid fatt,  
Och så försvinna åren:  
Bäst man andas godt och gladt,  
Så ligger man på båren.  
Lilla Charles skall tänka så,  
När han ser de blommor små,  
Som bepryda våren.

Fram till denna punkt är Bellmans vaggvisa inte skriven ur barnets synvinkel utan helt ur den vuxnes. Barnet själv har ju inget tidsmedvetande, ännu mindre något dödsmedvetande: barnet i vaggan lever i en sorts förlängning av moderlivets omedvetna törnrosasömn. Den som talar är diktaren själv, som i så många av sina dikter — inte bara i kyrkogårdselegierna — i rokokons tonart varierat det medeltida: ”*Media vita in morte sumus.*” Ungdomen och blomman är i hans diktning mer än en gång förebud till visnande och död.

I de två sista stroferna av sin vaggvisa ändrar Bellman scen och synvinkel. Här är all reflexion över världens sorgeö, över livets korta andetag plötsligt som bortblåst. Han träder närmare barnets egen föreställningsvärld sådan den vuxne reproducerar den. Eller rättare: inte han — ty enligt fiktionen i denna som i många andra vaggvisor är det ju modern som föreställes sjunga visan för barnet. I naivism går Bellman ett stort steg längre än diktaren av ”*Prints Carls Waggewisa*” — det var också svårt att jollra med ett kungabarn i vaggan. Dekorum krävde, att diktaren inte föll ur rollen och sänkte sig till barnets nivå: därför är ”*Prints Carls Waggewisa*” trots sin avsedda naivitet så uppstyltad. Bellman har på ett helt annat sätt lyckats komma nära barnets våglängd. Han har skapat en diminutiv värld, där inte bara barnet är litet, men där hästen och släden och husen, skorna, klädesplaggen och visorna alla är lika små:

Sofve lulla, lilla Vän,  
Din välgång skall oss gläda.  
När du vaknar, sku vi sen  
Dig klippa häst och släda;  
Se'n små hus af kort, lull lull,  
Sku vi bygga, blåsa kull  
Och små visor quäda.

Mamma har åt barnet här  
Små guld-skor och guld-kappa,  
Och om Charles beskedlig är,  
Så kommer rätt-nu pappa,  
Lilla barnet namnam ger.  
Sofve lulla, ligg nu ner  
Och din kudde klappa.

I detta sista partiet av sin dikt har Bellman direkt anknutit till de barnrim och barnramsor, som tydligen var vanliga redan på hans tid. Gullskor och gullkappa är dyrbarheter som barnrimmen gärna utstyr de små med.

Pappa går på långan bro  
köper barnet gullesko  
gullesko och spänner

heter det i en vida spridd barnvisa, som bland annat Arwidsson har med i sin samling av svenska fornsånger. Från en annan gammal ramsa minns vi gossen som far i en liten gullvagn med en liten gullpiska i sin hand. Och pappan som ger kaka eller namnam åt barnet i vaggan är en annan välkänd vaggvisefigur. Barnvisornas jollrande språk hör man i sove, lulla — Bellman hade själv tidigare anspelat på samma vaggviseformel i sin dikt om brännvinsbrännaren och riddaren Lundholm, ursprungligen i Bacchi ordenskapitel:

Hör kläckorna vid mörksens tull!  
Såf gamle Lundholm, såfve lull.

Dikten om gamle Lundholm är ingen vaggvisa men en liksång: de två generna kunde snabbt kontamineras i denne diktares sällsamma fantasi.

Bellman hade ingen svårighet att umgås med barn. Vi vet det av flera dokument, inte bara av "Levernesbeskrivningen". Också rent språkligt kunde han förunderligt väl träffa den naiva tonen i barnrim och barnspråk. Vaggvisan till sonen Carl är ett exempel på det, men inte det enda.

Diktaren Bellman hörde inte till de författare, som var rädda för att upprepa sig. Åtminstone två gånger har han imiterat sin egen dikt. Ena gången var året efter sonen Carls födelse. Till en av de borgerliga familjer där han umgicks skrev han "Vaggvisa för mademoiselle Stillman på dess första namnsdag, den 9 december 1788".

Lilla vän, ännu en sång,  
För'n vaggan börjar stanna,  
Ty i dag den första gång  
Är barnets namnsdag — Anna.  
Nu skall vaggan gå igen;  
Sofve lulla, lilla vän,  
Lilla mamselle Anna!



I fortsättningen av dikten ger Bellman i vaggvisans form en hel livsexposé. Varje strof markerar ett nytt stadium på ålderstrappan. Omkvädesraderna, med ordens hypnotiska strykningar öfver pannan, återkommer från strof till strof. I den fjärde — när flickan blivit giftasvuxen — får omkvädesraderna en dubbel innebörd. Bellman var en spjuver, som visste vad som brukade följa på fästman och förlovning i den unga flickans liv: Nu skall vaggan gå igen. Om tiden talar Bellman i slutet av dikten, men inte om tidens galla. Att världen är en sorgö är han taktfull nog att inte avslöja för lilla mamsell Anna, och till någon meditation över mulden inbjuder han inte. Det är bara goda gåvor som Bellman låter vaggans fe dela ut åt den lilla. Här delar han den på 1790-talet vanliga romantiska synen på barndomen: barnet är för honom som för Franzén en "himlens vän". Visan är idyll, utan mörkare bakgrund.

Mera av livets kontraster, av åldrarnas motsatsspel kommer in i Bellmans sista vaggvisa, skriven den 4 mars 1793 för Margret Sofi Hallström. Det är den åldrade diktaren som talar här, den missmodige och misantropiske:

Våra sysslor börja bli,  
Sofi, så sorgfulla;  
Sof då tryggt, Margret Sofi,  
Och sofve lulla, lulla!  
Låt dem strida med hvarann:  
Du i vaggan slumra kan;  
Sofve lulla, lulla.

Det var inte bara Bellmans egna dagar som hade börjat bli sorgfulla: över tidens ansikte drog många mörka moln. Reuterholm hade året innan kommit till makten och lät entlediga eller förvisa åtskilliga av statens högsta ämbetsmän, bland dem prosten Nordin och presidenten Ahlman. Thorild hade fängslats för förgripliga yttranden i sin skrift om det allmänna förståndets frihet. Året 1793 hade ingått med åtskilliga uppträden och tumult i Stockholm. Den 8 februari nådde nyheten till huvudstaden att Ludvig XVI blivit mördad. Den 4 mars, samma dag som Bellmans dikt är daterad, fann man — berättar Rutger Fredrik Hochschild i sina memoarer — i slottsgångarna flygblad utkastade med texten från Jakobs brev, 5:1: "Nu wäl, I rike, gråter och tjuter öfver eder uselhet, som eder öfverkomma skal."

Undan tumulten, striderna och revolutionen flyr Bellman in i den borgerliga idyllen och barnets värld:

Låt dem strida med hvarann:  
Du i vaggan slumra kan;  
Sofve lulla, lulla.

I motsats mot den onda tiden tecknar Bellman i de följande stroferna en söt, nästan sötaktig barnidyll, med famntag, kyssar och nam-nam. Ett ögonblick låter han blicken gå mot den framtid, då Sofi har blivit stor:

Och då får hon gula skor  
Och nankinskolt av pappa.

Ungefär så hade en gång hans diktningens sköna herdinna högtidsklädd gjort sin entré i lustresan till Första Torpet:

Helt tunn i en Nankins Tröja snörd,  
Vår Ulla sitt Intåg höll.

Men den världen låg långt borta från barndomens idylliska oskuldslandskap.

Av de tre genuina Bellmanska vaggvisorna är den över sonen Carl den äldsta. Men långt innan familjefadern Bellman själv hade några barn att skriva visor till, hade han försökt sig i genren. I Bellmans ”Bacchanaliska Qwäden”, tryckta anonymt 1772, ingår i det fjärde häftet den vaggsång, som börjar

Tyst Bröder, Bacchus har somnat,  
Det må han få.  
Hans kropp af Winet har domnat,  
Lät waggan gå:  
Så sofwe lull, så wyssie lull,  
Så sofwe lull, lulla, lulla,  
Tils glasen åter bli fulla.

När Bellman här för första gången knyter an till vaggvisans genre, är det alltså som parodiker. Det är ett sätt att nalkas de litterära genrerna, som har många paralleller i Bellmans poetiska skapande. Då han i Fredmansdikterna först närmar sig pastoralen, är det en burleskt uppfattad eller parodisk

pastoral. Och innan Bellman nått fram till kyrkogårdsidyllen i de sena epistlarna, hade han skrivit de burleskt-parodiska dikterna om Fredmans begravning och om Bacchi egen jordafärd.

Också vaggvisan utnyttjar Bellman sålunda parodiskt, innan han utvecklar dess inneboende möjligheter. Kanske förefaller det i nutida ögon överraskande att skriva en vaggvisa för Bacchus. Men i Bellmans backanaliska diktning var det ett genomgående grepp att placera in guden Bacchus i alla livets situationer och sammanhang. Bellman hade skildrat Bacchi begravning och Bacchi bröllop — varför då inte också Bacchus som nyfödd? Det var ingen orimlig position: ofta avbildas Bacchus i konsten som ett barn, till och med som ett spädbarn, och både törsten och sömnbehovet hade han gemensamt med det genuina lindebarnet.

Med samma associationstrådar i väven formar Bellman senare den kostliga bildtapeten i *Bacchi Tempel*, som heter ”Ullas barnsbörd och den lille Mowitz födelse”. Scenen citeras här i dess utförligaste utformning:

Si Waggans gröna skymt och hör hur meden knarkar,  
O Gudar! hwilcken syn? — — — En liten *Mowitz* snarckar  
med samma bjärta mine och wåta ögnapar,  
om näsan lika röd som *Commendeurn* dess Far.  
Si lilla mund will ren åt Bägarn där han bläncker,  
Han den sin första gråt och första löije skäncker,  
Wälkommen *Fröijas* Pilt i *Baki* warma spår.

Den som kunde inringa en barnsbördsscen med dessa backanaliska associationer, kunde också utan svårighet skriva en vaggvisa för gosseguden Bacchus själv:

Och waggan knirrar och knarkar,  
Så sofwe lull:  
Och lilla Gubben han snarkar,  
Han är så full.  
Så sofwe lull, så wyssie lull,  
Så sofwe lull, lulla, lulla,  
Tils glasen åter bli fulla.

I sammanhang med Bellmans övriga vaggvisor har nästa strof ett visst intresse. Det är den som lyder:

Sof sött, Du får tids nog waka,  
När krus och glas  
Begynna slamra och braka.  
I vårt *Calas*.  
Så sofwe lull etc.

Denna strof knyter direkt an både till Bellmans vaggvisa över sonen Carl — som alltså skrevs femton år senare — och till den förut nämnda ”Prints Carls Waggewisa”, som Bergius hade tryckt femton år tidigare. Det var där vi först mötte formeln ”Du får tids nog waka”, och det var där vi mötte rimmet: ”När Canoner utan tal / På Er flotta braka.” I den kedja, som knyter Bellmans vaggvisor vid ”Prints Carls Waggewisa” är den nyss citerade strofen den fastaste indicielänken.

Bacchi vaggvisa är en av de ännu ofta hörda Bellmansvisorna — väl framför allt på grund av den intagande vismelodien, som med sådan mjukhet, nästan ömhet, kontrasterar mot det burleskt-uppslupna i dikten.

En intagande melodi har också de tre genuina Bellmanska vaggvisorna, den över sonen Carl, den till lilla Anna och den till Margret-Sofi. Denna vaggvisemelodi har Bellman sedan tagit upp ytterligare ett par gånger, dels i en dikt till sin svärmor i sönerna Carls och Gustafs namn, ”Lilla Carl uti sin kolt, och Gustaf i sin jacka”, dels i en dikt till svärfadern, inspektör Grönlund, på hans födelsedag, ”Glada morfar, barnen dig med böjda knän välsigna”. Tydligt har den i den bellmanska familjekretsen blivit något av en signaturmelodi. Samma melodi hade använts redan i ”Prints Carls Waggewisa” 1748, men den var gammal redan då.

Arvid August Afzelius meddelar i sin bok *Afsked af Svenska Folksharpan* en version av Bellmans vaggvisa till sonen Carl och ger samtidigt några notiser om melodien:

Det var sed i våra fordna konungars hof, att friska dalkullor togos till ammor åt kungliga barn. Sålunda ljödo kring Gustaf den Stores, Carl XI:s, Carl XII:s och Gustaf III:s vagga Dalarnas vallvisor, jemte sångerna om Engelbrecht och Konung Gösta [---]. En öfver hela Skandinavien allmän vaggvis-melodi är den följande till vilken Bellman säges ha skrivit den vackra visan. Vi hafva likväl anledning betvifla denna uppgift; men väl är troligt, att den af honom är omarbetad. Första versen hafva vi upptecknad från 1792, då den bland folket i södra orterna sjöngs med några förändringar och med sägen, att den var sjungen vid Carl XII:s vagga. En annan berättelse var, att den tillhört Carl XIII:s barndom.

Vilket samband Bellmans visa har med Karl XIII:s vaggvisa har nyss blivit utrett. Om en Karl XII:s vaggvisa har tydligen också funnits en äldre sägen. En sådan meddelar oss Johan Dillner, bekant prästman från 1800-talet, känd bland annat som uppfinnare av det instrument som heter psalmodikon. Karl XII:s-traditionerna hade denne medlem av Götiska Förbundet tidigt vårdat sig om: det var han som år 1818 höll högtidstalet vid minnesfesten på Karl XII:s dödsdag i Riddarholmskyrkan.

I en liten skrift, som heter *Melodier till P.H. Syréens Christeliga Sånger*, trycker han av en barnvisa, ”Sof lilla barn i Jesu frid”, och berättar om dess melodi:

Ofvanstående melodi är en efterbildning af den verldsbekanta vaggvisa, som anses vara det största mästerstycke man i denna stil känner. Sägen om dess tillkomst är märkvärdig och förtjenar att omtalas. Det berättas, att Konung Carl XII som kronprins och barn i vaggan förlorat sömnen. Läkarekonstens alla medel voro redan försökta förgäfves. Det gällde lifvet. [---] Man visste intet råd. Då begärde Kongl. Kapellmästaren Düben företräde hos Konungen, hvilket han ock erhöll, och erböd sig att bota Prinsen. ”Är du läkare?”, sade Konungen. ”Nej”, svarade Düben, ”men jag fuskar med musik, som Ers Majestät vet.” — ”Nå! försök då med ditt fuskeri:” — sade Konungen. Düben tog sin Viol och spelte några gånger den bekanta vaggvisan, som han sjelf för tillfället författat, hvarunder barnet insomnade, till obeskriflig glädje för dess Höga Föräldrar och deras Håf.

Hur denna sägen uppstått, är inte lätt att veta. Att den vunnit en viss tilltro är uppenbart. Carlén uppger i sin Bellmansupplaga i en not till Bellmans vaggvisa över sonen Carl: ”Melodien till denna sång och de tvenne efterföljande uppgifves vara komponerad af Dybenius för ’prins Carl’, sedermera konung Carl XII.” Ett är emellertid säkert: kunglige kapellmästaren Düben har aldrig komponerat den melodi, som här tillskrivs honom. Den är minst femhundra år äldre.

Melodien till de Bellmanska vaggvisorna och till Karl XIII:s vaggvisa är i själva verket identisk med den kända typmelodi, som efter en av dess texter brukar kallas ”Ro, ro till fiskeskär” — en melodi, som är spridd och varierad kanske mer än någon annan svensk visas. År 1950 skrev Carl Allan Moberg en märklig uppsats i *Svensk tidskrift för musikforskning*, där han följde melodiens utbredning och varianter över det nordiska fältet och tillbaka till en sång i medeltidens Frankrike. Bellmans vaggvisor berör han inte, lika litet som Karl XIII:s. Men han tar upp andra barnvisor till denna

melodi, och påpekar, att barnvisan här som så ofta visat sig vara en sorts reservat för melodiska formler av hög ålder. En gång har de varit uttryck för de vuxnas melodiska smak och uppfinning: senare har de trängts undan av nya typer och trängts ned till ett åldersstadium, där den okomplicerade byggnaden svarar mot ett visst uttrycksbehov, barnets. Eller med Mobergs exaktare formulering: melodien svarar mot ”den medvetet naivistiska inställningen hos den barnskötande kvinnan.” Som alla liknande vismelodier har denna en symmetrisk, taktmässig uppbyggnad. Det sammanhänger tydligen med dess ursprungliga syfte: att ackompanjera vaggans rörelser, att vyssja barnet till ro.

Carl Allan Moberg har kunnat visa, att denna melodi ofta varit musikunderlag i vallvisorna; den återkommer också i danslekar och i genuina folkvisor. Ytterst har han härlett den från en profan fransk medeltida lai, från 11- eller 1200-talet.

Vallvisorna har, påpekar han vidare, ofta ett direkt eller underförstått samband med vaggvisorna. Kreaturen är vallflickans barn, som fordrar samma vård och omtanke som människobarnen. Djuren har smeknamn, och uppräkningsar är kärnan i många locklåtar. Barnvisornas tonfall och formelartade byggnad kunde lätt övertas av vallåtarna, och i själva verket finns det bland vallvisorna både jollrande ramsor och veritabla vaggvisor.

Det kan möjligen ha sitt intresse att ställa samman dessa notiser med Arvid August Afzelius' uppgifter, att ”friska dalkullor” togs som ammor åt de kungliga barnen. Här har vi en tänkbar väg, på vilken vallvisornas melodi kunnat komma till Stockholms slott. Dalin — eller vem nu författaren till Karl XIII:s vaggvisa var — har bara tagit upp en melodi, som tidigare tjänat sin funktion som vaggvisa, och Bellman har följt honom i spåren.

Bellmans text till vaggvisan över sonen Carl är ett litet mästerverk som slagit ut alla tidigare. Han visste, här som alltid, att välja sin melodi. Var det verkligen hans vaggvisa, som sjöngs i Atterboms Åsbo kring år 1790 och i de ”södra orterna” år 1792, så har den åkt snabbskjuts på melodiens gullvagn. För oss har text och ton blivit så sammangjutna, att vi har svårt att skilja dem åt. Men det är underligt att tänka, att det tog sex eller sju hundra år, innan denna melodi fann sin definitiva text. Dessförinnan hade den måst vandra från de gotiska katedralernas Frankrike, över den europeiska kontinenten, till Dalarnas sätrar och till Stockholms slott.

## Vinglaset och timglaset Två symboler i Bellmans diktning

I folkboken om Doktor Faust, översatt och utgiven i Sverige med tryckorten Lund i slutet på 1600-talet, läser man i ett av de sista kapitlen: ”Doktor Fausti tid löp snabbt fram liksom i ett timglas: han hade allenast en månads frist, innan hans år var ute.” Då han kallat studenterna till sig på den sista aftonen i sitt liv säger han till sig själv: ”Nu ha dessa år förgått, i denna natt, och timglaset står mig för ögonen, att jag må ge akt på när det är ute, att han då skall hämta mig.”

På samma sätt som här möter vi överallt i äldre tiders konst och diktning timglaset som memento mori-symbol. Timglaset är ett stumt men ändå talande emblem. Dess vädjan är åskådlig: Tänk på att livet har ett slut — *respice finem!*

Albrecht Dürer placerade timglaset som symboliskt attribut över den tankfulla och dystra kvinnogestalt, som han på sitt stick kallade Melancholia. Vi möter timglaset också på många andra håll i bild och verklighet. Det fanns som mortalembem på gravvårdarna från 1500-talet och flera århundraden framöver: ännu på Bellmans tid var det en av de gängse symbolerna på gravstenarna, som man ännu kan se vid vandringar på de stockholmska 1700-talskyrkogårdarna. Timglaset fick sin plats också inne i kyrkorna, på predikstolen, där det behöll sin moraliska innebörd och vädjan vid sidan av sin tidmätarfunktion.

I en bok om Klara kyrkas historia, Jöran Nordbergs *Sancta Claræ Minne* från 1727, kan man läsa följande uppgift om kyrkans sandur. ”År 1722 skänkte rådmannen [---] Herr Johan Lejel det nya Timeglaset på Predikstolen.” Dess utsmyckning beskrives närmare så: ”öfwerst en fin Christall bläddra, som ligger i en mussla, hwilken hwilar på ett Klot med wingar, och under Timeglaset en död-skalle, til att i sådana Sinnebilder påminna oss, huru menniskian en owaraktig ting lefwer på jorden, underhålles af tiden, som stadig rinner, och stadnar ändteligen i döden.” Ornamenten uttrycker timglasets symboliska innebörd: ”kristallbläddran” i musselskalet

är livets pärla, vingarna betecknar tidens flykt — som ju också den rinnande sanden i timglasen själv påminner om — och dödsbilden är en än i dag omedelbart fattbar sinnebild.

Det finns ännu åtskilliga timglas av denna typ bevarade i våra kyrkor. Den karolinske prelaten Jöran Nordberg, som ger oss den här citerade skildringen av timglasen i Klara kyrka, tillfogar efter beskrivningen följande:

Så hafwer vår i Swenskan lyckelige Poet Pastoren [---] Carl Johan Lohman fattat afsikten med altsammans i desse minnes-wärda werser:

Såsom Korn på kornet rinner,  
Stund och stund i grafwen för  
Hwart fiät bär til dödsens dör:  
Salig then tå sig påminner,  
At han endast lefwer här,  
At få ewigt lefwa ther.

Menn'skia, när tu tiden äger  
Och titt Timglas än har sand,  
Tänk på ewighetens Land,  
Hwar mot werlden intet wäger.  
Gack så glad i daglig bot  
Sidsta dagen tin emot.

Carl Johan Lohman var en av det begynnande 1700-talets poeter med ett finstämt lyriskt instrument. En betydande del av hans dikter är förgångelsepoesi, där han i barockens bildspråk utmålar livets korthet och tidens snabba flykt. En gång ställer han i en dödsdikt frågan: Vad är vår tid? Ett av svaren lyder:

Ett sand-ur, som sig i sig sjelf förrinner.

Överhuvudtaget har barockens poeter favoriserat timglasets bild och symbol. En av de italienska marinisterna, Ciro di Pers, skrev en hel svit av sonetter, där var och en handlar om olika slag av tidmätare. Två av dem har titeln ”Orlogio da polvere”, och den ena av dessa har en annan av det tidigare 1700-talets svenska diktare översatt. Det är Samuel Triewald; hans poem heter ”Öfwer ett Timglas”:



Den sanden som nu här för dina ögon spelar  
Är fånglad inom glas i oro liksom jag,  
Vår svåra vandrings fjät och korta lefnads dag  
I många tunga fjät och långa timmar delar.

I den sista terzinen sammanfattar den italienske barockskalden den visdom han drar ur beskådandet av timglasen och Triewald översätter:

Och detta timglas då bör mig till lära lända,  
At jag i lif är glas, i döden sand och mull.

Reflexionen över timglasen för alltså omedelbart över till tanken på förgängelsen. I tidmätarnas historia finns åtskilliga ännu mer talande exempel på, hur intimt tidskänsla och döds-känsla gick samman. Under 1500-talet förekom ett slags klockor, som kallades döds-kalleur och där själva klockfordralet hade formen av ett kranium. Från 1500-talet var likaså den gamla klockan i Strassburgdomen där de fyra människoåldrarna slog de fyra kvartslagen i varje timma, men Döden själv slog det fulla timslaget. På flera håll i Europa finns eller fanns klockor av liknande typ, bland annat i Lunds domkyrka. Över en urtavla från en 1600-talsklocka står där än i dag två figurer, till vänster en människogestalt, till höger benrangelsmannen; också här slog Döden de fulla timmarna.

Den sinnesförfattning, som här tar sig uttryck och som kan spåras i så mycket av äldre tiders andaktslitteratur, går ytterst tillbaka till senmedeltiden och munklivet. Munkarnas bönetimmar reglerade strängt dagen, och bönerna inskräppte, att all mänsklig tid egentligen är en respittid. Detsamma uttryckte tidmätarna med symboliska bilder eller inskrifter — på urtavlor på solvisare och klockor läser man inskriptioner av typen ”Fugit tempus” — tiden flyr — ”Ut umbra sic vita” — liksom skuggan förgår vårt liv.

Ännu under barockens epok var mycket av denna föreställningsvärld, av denna formel- och bildvärld levande. Och det är uppenbarligen närmast från barockens poeter som Bellman har övertagit timglasen som en stående symbol. Inte bara symbolen, också något av själva tidskänslan eller förgängelsekänslan har han gemensam med Lucidor eller Lohman. Men i varje fall i Fredmansdiktningen har de flesta spår av religiösa och moraliska motiveringar fallit bort, men medvetandet om tiden, den flyende tiden står kvar. Omvänt kretsar mycket av Bellmans poesi kring de tillstånd eller

ögonblick, då tidsförnimmelsen radikalt förändras eller till och med upphävs: i den backiska och den erotiska extasen.

I sin studie *Myt och bild* har Nils Afzelius närmare utrett timglasets roll i Bellmansdikten. Timglasen är först och främst Dödens och Tidens stående attribut.

Gubben med lian timglasen vänder

heter det i en odaterad tillfällesdikt; Gubben kan vara Tempus eller Mors men är väl snarast att fatta som en inkarnation av båda. I dikten över Gustaf III:s död den 30 mars 1792 talas om Dödens timglas; här har det sentimentala 1790-talet satt sin prägel också på Dödens eljest omutligt hårda gestalt:

Döden, häpen fram och åter  
Bär sitt timglas, stum och rörd.

Men Bellman kan också använda timglasen utan direkt förbindelse med Kronos' eller benrangelsmannens gestalt.

Snart vårt timglas är utrunnit  
Vid ett gladt och lyckligt år

heter det i en årsskiftesdikt, på nyårsafton 1783. Och i en elegisk pastoral till kyrkoherde Arnold Asplund skriver han:

En herde skiljs i tårars kval från sin herdinna  
Sen i dess tjäll han lagt sitt timglas ner.

En ännu viktigare roll får timglasbilderna i Fredmanspoesien. Till centralfiguren i sin diktade värld gör Bellman Fredman, urmakaren Fredman, och i några av de största epistlarna och sångerna låter han Fredman vara bärare av vad man måste uppfatta som Bellmans egen tidsförnimmelse, av hans förgängelsesensibilitet. ”Det är” — skriver Oscar Levertin i en bekant formulering — ”Fredmans djupsinne och elände, att tidmätarens oblidkeliga tick-tack aldrig tystnar i hans öra.” Levertins generaliserande karakteristik stöder sig speciellt, kan man förmoda, på epistel 24, där Fredman hör uret ticka ännu i den stund, då Karons slup nalkas.

Det är långt ifrån den enda av Fredmandikterna, där tonen plötsligt mörknar, när tankarna på tiden, ålderdomen eller döden kommer in. Utan

förgängelsekänslan skulle en viktig underton saknas i Fredmansvärlden. Kroggrälen, slagsmålen, de backanaliska upptågen skulle angå oss mindre, ha sjunkit in i en värld av kulturhistorisk kuriositet. Nu kommer döden plötsligt och oförmedlat in, mitt i den dionysiska yran, man vet inte rätt om det är som extasens motsats eller som dess fulländning. Och döden har en märklig förmåga att göra Bellmansdikten levande.

Mot Levertins framställning har det inväntats, att Bellman inte i epistlarna gör så mycket av Fredmans urmakaryrke. Den Fredman, som vi ser i epistlarna, är nästan alltför bokstavligen ”utan ur, verkstad och förlag”. Men säkerligen bör man räkna inte bara klockan utan också timglasen som urmakarens yrkesattribut. Och det är ett tänkvärdt faktum, att Bellman just i några av de centrala Fredmansdikterna för in bilden av timglasen. Det är i epistlarna 27 och 79 och i Fredmans sång nummer 21. Men innan vi når fram till dessa dikter, skall några ord sägas om vinglasen, som verklighet och som symbol i Bellmans poesi.

Om timglasen är Tidens och Dödens uråldriga emblem, så är vinglasen, den lyfta bägaren, Bacchus'. På skylten till källaren Remmaren, en av de stockholmska 1700-talskrogarna, såg man bilden av Bacchus på tunnan, med en druvklase i ena handen och en väldig remmare i den andra; denna krogskylt finns avbildad i Lundin-Strindbergs bok *Gamla Stockholm*.

I en liknande typisk situation figurerar Bacchus i en av Bellmans dikter, dedicerad till drottningen den 15/5 1788:

På denna fest i dag, med bägarn af agat  
Syns Bacchus blomster-krönt i skuggan af sitt fat...

Och i samma pose, med den fyllda pokalen eller glaset i handen möter oss hos Bellman alla Bacchi riddare och bröder.

Det ägnas i all dryckesvisa en kultisk dyrkan inte bara åt drycken, åt det flödande vinet, utan också åt dryckeskärlet. Man kan illustrera detta från den karolinska tidens dryckesvisa, vars traditioner Bellman för vidare: inte för inte nämner han både Runius och Lucidor som backanaliska poeter. När de karolinska diktarna formade sina bilddikter eller figurpoem, var rimpokalen en av de mest omtyckta formerna — och så exakt var den typografiska formgivningen, att man med utgångspunkt från en av Lucidors

rimpokaler kunnat identifiera en av 1600-talets glastyper, credentzglaset med lock!

Lucidor, som själv älskade ”mest dubblade dricker”, har i sina visor direkt anspelat på åtskilliga dryckestillbehör. I en av sina visor hopar han i en rad ”glas, stop, kannor, bolkar”, det vill säga pokaler; och i dikten ”I männ af höga sinnen” står dryckesbröderna

mäd ett Glaas i hwar Hand.

Den praktlystne slösaren ropar i en av hans dikter:

Stora Glaas är mit Behag.

Men Döden svarar med den ironiska repliken:

Tu äst sielff som Glaaset swag.

Här är vi redan nära atmosfären i Bellmans värld, där glaset kan ha samma dubbla symbolkvalitet.

På Lucidors och Runius’ tid hade pokaler och remmare gått laget runt. Först vid mitten av 1700-talet blev det allmänt brukligt att varje gäst vid ett dukat bord fick sitt eget glas. Samtidigt förfinades glastyperna: de venetianska, de böhmiska och de engelska glasen efterbildades också i den svenska glastillverkningen.

Bägare, glas och buteljer förekommer i ett rikt sortiment i Bellmans backanaliska värld, liksom de är rikt företrädna på rokokomålarnas interiörer, exempelvis Hilleströms. ”Skåder glasenom på bordenom i Krogenom” lyder uppmaningen på första sidan i *Fredmans epistlar*, och i fortsättningen får vi skåda både stop och pokaler, flaskor, kantiner, kannor och krus. Från Bellmans poesier skulle man kunna ställa samman en hel katalog, som då skulle omfatta både remmaren, den stora bägaren på fot, ofta av grönt glas, och tumlaren, den pukformiga bägaren utan fot, ofta av silver — den går laget runt i epistel 80. Bellman gläds åt färgspelet: i en annan epistel dricker man ”rödt vin i gröna glas”; han gläds åt den akustiska klangen — ”Klinga, buteljer”, eller ”klang, hvad buteljer, Ulla”; han njuter av väldoftan ”och känn hvad ångan dunstar fin!”

Han glömmer heller inte bort den rokokomässiga dekoren. Han talar om flaskor med silvertulpaner i kanterna — vi vet, att målade blommor var på modet som ornament i 1700-talets glasfabrikation. I själva verket hade en betydande glasindustri börjat växa upp under 1700-talets lopp i vårt eget land: Kungsholms bruket och Skånska glas bruket hade båda grundats under det förra århundradet; på 1740-talet grundades Limmared och Kosta. Om dryckeskulturen inte alltid stod högt, stod glaskulturen desto högre.

Det viktigaste svenska glas bruket på Bellmans tid var Kungsholms bruket; dess historia har skrivits av Herbert Seitz. Kungsholms bruket blev centrum för den svenska glas gravyren med skickliga glasritare, de flesta av dem inflyttade tyskar. Tillverkningen var mångsidig: här framställdes pokaler och vinglas på ben, både av venetiansk typ och av kontinentala typer, här blåstes och graverades remmarna, dryckeskärlet för de rhenska vinerna; här gjordes bägare och biersejdlar. Vid mitten av 1700-talet uppträder spetsglasen bland Kungsholms brukets tillverkningar; formatet på glasen framgår av Sergels bekanta teckning av den åldrande Bellman.

I museer och konstsamlingar kan vi ännu beundra de smäckra Kungsholms glasen. Men också på dem har tiden strött sin sand. Nästan alla Kungsholms glas har benägenhet för den glasens ålderdomssvagheter som kallas glassjuka: det tunna, klara glasen har blivit mjölkaktigt, gråvitt, ibland med ett fint spricknät som av spindelväv.

Men på Bellmans tid hade dessa glas ännu kvar den rena glasen, ofta i en blekt violett ton, och det var ur sådana glas som vinet dracks i den gustavianska rokokons Stockholm. Bellman har själv druckit ur dessa glas med ädel dekor, åtminstone då han var gäst i kungahuset, i de adliga familjerna, och i de finare borgarhemmen. Bland de vanligaste ornamenten på glasen var kungens monogram. Det förekommer på Kungsholms glasen i två huvudtyper: den vanligaste formen har två spegelvända G lagda över varandra; på motsidan är ofta ingraverad bilden av en sol med strålar omkring. Ett sådant glas med kungens monogram i guldgravyr har Bellman själv ägt — vi vet det av hans improvisation inför kungen, som Atterbom berättat om:

Helt tomt är mitt Schatouille  
min lyra var i kras,  
men ändå på mitt glas  
står Kungens namn i gull.

De gustavianska glasen var inte bara ofta graverade med ornament och figurer, utan också ibland försedda med deviser. Det är inte omöjligt att också glasens inskriptioner här och där kan ha satt spår i Bellmans poesi — Afzelius har varit inne på tanken i Bellmanskapitlet i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*. Ofta var det bara korta skålfrazer, som stod att läsa på glasen. ”Sup rent ut” står det i ett glas från Skånska glasbruket från 1760-talet, en imperativ som har många paralleller i Bellmans dryckespoesi. ”Värdinnans skål” finns som inskrift på en Kungsholmsremmare. En smula intressantare är den inskrift som finns på ett äldre svenskt glas, från 1718. Där står: ”Vivat här är iagh”. Det för onekligen i minnet Fredmans utrop i epistel 9:

Här är Bacchus buden,  
Här är Kärleks Guden,  
Här är all ting, här är jag.

Bellman har för övrigt själv givit bidrag till genren inskriptionsvers på dryckeskärl. Richard Steffen har ur kornetten Völschows avskrifter publicerat sju sådana små verser. De har alla varit avsedda för ölmuggar, som Bellman gav i present åt vänner och bekanta. Dikterna är inga mästerverk, men typiska exempel på den brukspoesi som Bellman så flitigt strödde kring sig. En av verserna slår an ett tema, känt också på andra håll i hans poesi:

Om ditt hjärta tänker ömt  
och din sköna dig bedrager,  
bara du ett spetsglas tager,  
har du sorgen redan glömt.

De glas, som Bellman till vardags drack ur — och de glas, som Fredman och hans kumpaner tömde i botten — var säkert oftast av betydligt enklare slag än Kungsholmsbrukets venediska, böhmiska och hessiska glastyper. Sedan gammalt skiljer man mellan två glassorter, det gröna glaset, tyskarernas Waldglas, och det klara, färglösa, venediska. De finare, det vill säga de graverade glasen, var i allmänhet av vitt glas, det gäller också brännvinsglasen. Det ligger ganska säkert en social gradering i att Bellman låter Fredman dricka sitt brännvin av enklaste sort, finkel, i det tarvligare, gröna spetsglaset.

I Bellmans eget företal till *Fredmans epistlar*, som finns i den Stockenströmska handskriften av de tjugufem första epistlarna och som Olof Byström daterat till tiden kring 1770, lyder presentationen av Fredman:

Fredman, Uhrmakaren, han som i sin lifstid varit äfven så allmänt känd för dess skickelighet, at afdela tidens lopp uti timmar och minuter, som för dess behändighet att göra tiden till intet uti ett litet *grönt* Timglas med Finkel.

Här har, väl för första gången i Bellmans diktning, dryckesglas och timglas ställts sida vid sida. Eller rättare: bilderna har skjutits in i varandra, förtätats till en bild nästan på drömsymbolens sätt. Det är ett suveränt uttryck för urmakaren Fredmans dionysiska intighetsfilosofi. Bilden bygger givetvis på en yttre likhetsassociation: spetsglasets form är identisk med formen på timglasets ena skål; vill man vara pedantisk kan man påpeka, att också timglasen ibland var gjorda av det gröna glasets.

”Att göra tiden till intet uti ett litet grönt Timglas med Finkel” — i de orden har Bellman direkt utsagt något om vinets effekt att förändra eller rent av att förinta tidsupplevelsen. Fredman flyr ut ur tiden, bortom den, inte i mystikens tidlösa värld men i den backiska och erotiska extasens. Det finns många sorters rus i epistlarnas och sångernas värld, grövre och finare, bättre och sämre. Men endast Fredman själv når någon gång upp till euforiens paradisiska och tidlösa höjder:

Ej i vatten, nej i Cyper-Vin  
Paradiset blommar, min Cousin.

Det är Fredmans egna ord i epistel 14, och de är inte enastående i hans mun.

I företalet till epistlarna, där Bellman ställde vinglas och timglas antiteiskt mot varandra, fortsätter han sin egenartade parallellteori ett stycke vidare, när han skriver om samme Fredman: ”Brännwins tumlaren var hans förträffeligaste Böxsäcks-Uhr, och det probér-Uhr, hwarpå han säkrast kunde lita.” Också här fanns god grund för analogien. Tumlaren, bågaren utan fot, var på 1700-talet ofta av silver, och den hade en form, som kunde påminna om dåtidens runda, uppsvällda silverrovor.

Från samma år som detta företal, alltså 1770—71, är — fortfarande enligt Byströms datering — den dikt som har överskriften Fredmans sista tan-

kar och som bland epistlarna har nummer 27. Här ställer Bellman Dödens timglas och Fredmans spetsglas sida vid sida, men med en annan undermening än i företalet:

Gubben är gammal, urverket dras,  
Visaren visar, timman ilar.  
Döden sitt timglas har ställt vid mit glas,  
Kring buteljen strött sina pilar.  
Törstig jag skådar min Stjerna och Sol.  
Vandringsman hör nu min Basfiol.  
*Mowitz*, din tjenare hvilar.

Den som talar i dikten är Fredman själv; episteln utgör, enligt underskriften, hans sista tankar. Dikten närmar sig epitafiets genre. Ordet vandringsman är — som redan Gustaf Ljunggren påpekade i sin kommentar till episteln — ett ord ur gravinskrifternas språk: med det ordet tilltalas i många gravskrifter alltifrån antikens tid den kvarlevande jordevandraren. Och på Fredmans gravsten hade förvisso inte bara timglasets men också dryckesglasets sin plats som rättmätigt emblem.

En annan Fredmansdikt, där timglasets förekommer, är den mörka eller, på tidens estetiska språk, ”sombra” epistel 79, ”Charon i luren tutar”. Också det är en dödsdikt. Fredman står i dödsminuten, under nattens fullmåne och stjärnor — just över de betydelsefulla och tragiska ögonblicken i Fredmansvärlden välvs ofta det stjärnströdda firmamentet.

Månan sin rundel slutar,  
Stjernorna sorgligt skina,  
Til sin förvandling lutar  
Snart min lifsminut;  
Snart nu mitt Timglas uttrinner,  
Charon ror alt hvad han hinner.

Men ännu i denna dikt, där vi alltså ser urmakare Fredman i hans yttersta livssekunder, kramar han sin stånka, medan vörten jäser och skummet fradgar.

Denna dikt brukar dateras till 1785. Till år 1787 — det år då Bellmans näst äldste son, Elis, dog — förlägger den senaste utgivaren av *Fredmans sånger* den dikt, där återigen timglasets och vinglasets bild- och symbol-



världar möts, den stortartade Fredmans sång nummer 21. I en betraktelse över timglasen och vinglasen måste den dikten bli själva grundtexten.

Också denna dikt är lagd i Fredmans mun. Det psykologiska sammanhanget hos Bellmansgestalterna, som man ibland och med rätta velat dra i tvivel, är åtminstone vad beträffar Fredman själv, konsekvent. Också här är han vinets och förgängelsens filosof:

Så lunka vi så småningom  
Från Bacchi buller och tumult,  
När döden ropar, Granne kom,  
Ditt timglas är nu fullt.  
Du Gubbe fäll din krycka ner,  
Och du, du Yngling, lyd min lag,  
Den skönsta Nymph som åt dig ler  
Inunder armen tag.  
Tycker du att grafven är för djup,  
Nå välan, så tag dig då en sup,  
Tag dig sen dito en, dito två, dito tre,  
Så dör du nöjdare.

Dikten heter "Måltids-sång". Sondén har försett den med en underskrift av epistlarnas typ: "Under måltiden, hvarvid han ställer döden under gästernas ögon". I bild efter bild ställer dikten fram kontrasten mellan livets buller och tumult och den djupa gravens natt. Döden ropar: "Granne kom, Ditt timglas är nu fullt." I äldre förgängelsepoesi hade det alltid hetat: "Ditt timglas är utrunnet", och Bellman har själv använt den stelnade formeln både innan och efter det att han skrev sång 21. I dikten till Hedvig Elisabeth Charlotta på nyårsafton 1783 hade Bellman skrivit "Snart vårt timglas är utrunnit"; i Fredmans sång nummer 4 är det Lundholm, som vid riddar-edens avläggande i ordenskapitlet bedyrar: "Mitt timglas det sagta rinner." Och i den nyss citerade epistel 79 låg orden i Fredmans mun: "Snart nu mitt Timglas utrinne." I Fredmans sång nr 81, "Så lunka vi så småningom", ligger orden däremot inte i Fredmans mun utan i Dödens. Det är Döden själv, som med blicken fäst vid den nedre, fyllda kolven i timglasen faller domen: "Ditt timglas är nu fullt"; kanske med en ironisk bitanke på att samme Fredman i vanliga fall brukat föredra fulla glas framför tomma.

Dikten "Så lunka vi så småningom" har en originell plats i Bellmans poesi, men också i de litterära genrernas historia. Det är Bellmans backanaliska variant av det gamla dödsdansmotivet. Det medeltida bild- och

diktmotivet — Dödens möte med människor av olika åldrar och stånd — levde kvar ännu i 1700-talets tryckalster. Under andra hälften av seklet kom det ut två olika varianter av dödsdansen som skillingtrycksartade publikationer på svenska. Den första återgår — via en dansk översättning — på Natanel Schlotts moderniserade version av den gamla Lübeckdödsdansens tyska text. På svenska utgavs den under titeln ”Samtal Emellan Döden och Personer af åtskillige Stånd” i ett antal upplagor mellan 1760 och 1850. Den andra utkom också den i åtskilliga upplagor mellan 1777 och 1858. Även den har en dansk förlaga, efter utgivaren och illustratören kallad ”Borups dödsdans” och har titeln ”Det Mänskliga Lifwets Obeständighet. Eller Samtal Imellan Döden och Människor Af Allehanda Stånd”. I det sista av dessa två tryckalster, en hel liten bok med trettioåtta träsnitt, har den gamla ståndsparaden utvidgats och anpassats efter 1700-talets samhälle. Men döden har kvar sin benrangelskostym och har föga ändrat sina manér ifrån Holbeintidens kopparstick. För drottningen bugar han som en fjäsande kavaljer; mot prelaten i den svarta dräkten lyfter han sitt timglas; för dansmästaren spelar han på cello; fäktmästaren besegrar han i duell på värja; när han hämtar soldaten, har han pistol i handen; från krögaren rycker han den fyllda penningpungen; ockraren — eller som han här heter — den girige, nalkas han, när denne sitter och räknar pengar vid sin skattkista; från gubben rycker han kryckan.

Timglasets emblem är flera gånger aktuellt i denna dödsdans: Döden lyfter det i sin högra hand både mot prelaten och mot doktorn; till prästen vänder han sig med orden:

Ditt Timglas, som du ser, är redan helt utrunnit,  
Et ängsligt hjerta bör hos dig ej blifva funnit.

Bellman måste ha känt till dödsdansen i en eller annan av dess 1700-talsformer — den förekom under sent 1700-tal också som bild på kistebrev, utgångna från ett berömt tryckeri, den gamle Lundströms från Jönköping. I en av sina dikter har Bellman direkt anspelat på dödsdansens sceneri, när han — i sin värld av spelmän och musikanter — för in Döden själv som dansmusiker:

Kring alt hvad ögat ser, i all naturens glantz,  
Står Döden tyst på lur som spelman till en dans.

Men Bellmans egen stora variant av dödsdansen, dikten ”Så lunka vi så småningom”, är mera än en blek upprepning. Det är en backanalisk genomföring av ett ursprungligen kristet och moraliskt motiv. Man kan gå ett steg längre och hävda, att Bellman, den litterära och musikaliska parodiens mästare, här skrivit en parodisk dödsdansdikt. Memento mori — betrakta timglasen — var de genuina dödsdansernas förtäckta och uppenbara mening. Memento bibere, memento vivere — drick ur ditt glas — är konten- tan av den Bellmanska dödsdansen. Ty Fredmans sång nummer 21 är mer än en förgängelseparad; den är samtidigt en elegant måltidsdikt, som slutar med en charmant skål för värdinnan.

Hur förfar då Bellman, när han flyttar över dödsdansparaden i sin backanaliska dikt, och vilka figurer låter han dra förbi i strofernas snabba kaval- kad? Han har från början lämnat det dialogiskt-dramatiska schemat i den genuina dödsdanspoesien, där Döden träder upp mot var och en med upp- maningen att följa efter och ger de levande tillfälle till replik. Närmast är Bellmans dikt monologisk, och den som talar, åtminstone i första strofen, delvis också i de följande, föreställes vara Döden själv — det är han som på gammalt manér ropar: ”Granne, kom!” Men den som fingeras föredra denna visa, är Fredman: måltidssången räknas väl, som så många av de an- dra dikterna, som en rolldikt för Fredman själv. Den däremot, som i verk- ligheten sjungit visan är diktaren, Bellman. Denna invecklade fiktionss- situation tillåter under diktens lopp vissa glidningar, ja på sitt sätt glidning- ar inom varje enskild strof.

I tur och ordning vänder sig den talande i dikten till var och en av de oli- ka yrkenas eller typernas representanter, som om denne vore bokstavligen närvarande i rummet. Det ger dikten dramatisk konkretion. Men väl är att märka, att Bellman inte bara tar med personer ur de medeltida eller samtida dödsdansernas ståndskatalog, utan också en rad mer aktuella karaktärsty- per. Efter gubben, ynglingen och ungmön, representerande livets åldrar, ungdom och ålderdom, kommer närmast Bacchus’ hantlangare och därefter den skrävande storprataren med ordensstjärna och band:

Du vid din remmare och präss,  
Rödbrusig och med hatt på sned,  
Snart skrider fram din likprocess  
I några svarta led;  
Och du som pratar där så stort,

Med band och stjärnor på din rock,  
Ren snickarn kistan färdig gjort,  
Och hyflar på dess lock.  
Tycker du [---]

Vinpressen är ett av de emblematiske attributen i Fredmansvärlden. I Fredmans epistel nummer 5, där det talas om Bacchi vingård har den också från Bibeln kända bilden av vinpressen införts: ”Drufvorna präsas, ty än är det tid.” Någon vinpress fanns knappast i de stockholmska krogarna, möjligen på krogskyltarna. Mannen vid remmare och press i Fredmans sång nummer 21 är väl snarast att fatta som krögarfar själv. Omedelbart efter honom nämner Bellman storskrävlaren, aktualiserad i ett Holbergdrama, den storordige politikern av adelsstånd — Bellman är inte så noga med rangrullan som de genuina dödsdansernas diktare hade varit. Men hans förmåga av konkretion är beundransvärd — han ställer fram den annalkande döden i åskådliga och symboliska bilder: likprocessionen och snickaren vid kistan.

Till de stående typerna i dödsdansen hörde ockraren eller girigboken vid sitt penningsskrin — i den moderna karaktärs- eller lyteskomedien hette han *l'avare*. Invid honom ställer Bellman den svartsjuka, också det en typ välkänd från tidens komedier:

Men du som med en trumpen min,  
Bland riglar, galler, järn och lås,  
Dig hvilar på ditt penningsskrin,  
Innom din stängda bås;  
Och du som svartsjuk slår i kras  
Buteljer, speglar och pocal;  
Bjud nu god natt, drick ur dit glas,  
Och helsa din rival;  
Tycker du [---]

”Drick ur ditt glas!” — det är ordagrant uppmaningen från epistel 30 — ”Drick ur ditt glas, se Döden på dig väntar” — den sjutton år äldre dikten, där Bellman också formade kontrasten på grundval av dödsdansscenerna. Och den svartsjukes rival är knappast någon annan än hans definitiva överman, Döden själv.

Ytterligare några av den moderna karaktärskomediens typer låter Bellman ersätta den gamla ståndsparadens galleri. Den avundsjuke har redan nämnts; misantropen är en annan, här kanske med ett drag av den misantro-

piske Fredman, som en gång låg utanför krogen Krypinn. Vid den lättjefulle misantropens sida förekommer en annan aktuell typ ur penninginflationens gustavianska Stockholm, ädlingen på dekkis:

Och du som under titlars klang  
Din tiggarsstaf förgylt hvar år,  
Som knappast har, med all din rang,  
En skilling till din bår;  
Och du som ilsknen, feg och lat,  
Fördömmar vaggan som dig hvälft,  
Och ändå dagligt är placat  
Till glasets sista hälft;  
Tycker du [---]

Det är ett friskt och elegant grepp av Bellman att förnya det gamla figurschemat i dödsdansen, som delvis mist sin aktualitet i det nya samhället, genom att föra in det komiska dramats och satirens typer. För honom och hans samtid var denna typindelning lika levande som för 1900-talet psykologernas typschemata. Boileau i sin fjärde satir, Molière och Holberg i sina komedier, hade alla tagit upp de från det antika dramat och den italienska commedia dell'arte ytterst härledda karaktärstyperna.

Men helt har Bellman inte frångått det gamla mönstret i dödsdanserna. Utom ockraren är krigaren med, liksom älskaren och prästen:

Du som vid Martis fältbasun  
I blodig skjorta sträckt ditt steg;  
Och du som tumlar i paulun,  
I Chloris armar feg;  
Och du som med din gyldne bok  
Vid templets genljud reser dig  
Som rister hufvud lärd och klok,  
Och för mot afgrund krig;  
Tycker du [---]

Också här är det mera typer än individer som Bellman för fram; dikten ger genomgående ett vackert prov på hans ”typiserande” människoskildring, som Afzelius så fint karakteriserat i boken *Myt och Bild*.

Mot slutet av dikten försvinner både typ- och ståndsparaden utom synhåll, och diktens karaktär av munter sällskapsvisa slår igenom. Den gamla

konventionen i dryckesvisorna att häda och smäda dem som inte tar del i det glada drickandet varierar Bellman med bravur:

Men du som til din återfärd  
If från det du til bordet gick,  
Ej klingat för din raska värd,  
Fastän han ropar: Drick!  
Drif sådan gäst från mat och vin,  
Kör honom med sitt anhang ut,  
Och sen med en ovänlig min,  
Ryck remmarn ur hans trut;  
Tycker du [---]

Döden ropade: ”Granne kom!”. Värden ropar: ”Drick!”. Bådas befallning var utan appell. Att inte svara på skålar ansågs i äldre tid som en särskilt grov förolämpning. I en skrift från 1600-talet av Fernander, som belyser den tidens dryckesvanor, heter det: ”Man håller dhet för en stor Skam, Injuria och Föracht, när den ena icke orkar swara dhen andra till hwar dryck, och göra honom redeligit Besked.” I en tysk visa ”Entweder oder”, som förmodligen varit känd också i vårt land heter det:

Wer nicht will mit uns lustig sein  
Bei diesem guten kühlen Wein,  
Der troll sich für die Thür,  
Er hat nichts zschaffen hier.

Samma maxim har Lucidor upprepat i dryckesvisan ”Kom kiäre Broder kom!”.

I Bellmans dikt har denna strof, den näst sista, en speciell funktion. Den länkar in associationerna åt ett nytt håll: den turneras som en artighet mot värden. Och slutstrofen formuleras som en gästernas tackskål till värd och speciellt värdinna — därmed är diktens karaktär av sällskapsvisa vid ett festligt bord garanterad:

Säg är du nöjd? Min granne säg,  
Så prisa värden nu til slut:  
Om vi ha en och samma väg,  
Så följoms åt; drick ut.  
Men först med vinet rödt och hvitt  
För vår Vårdinna bugom oss,  
Och halkom sen i grafven fritt

Vid aftonstjernans bloss.  
Tycker du at grafven är för djup,  
Nå välan, så tag dig då en sup,  
Tag dig sen dito en, dito två, dito tre,  
Så dör du nöjdare.

Detta är en av de lekfulla strofer, där Bellman rör sig på flera plan samtidigt. Om gästerna har en och samma väg, så brukar de följas åt: det är den ytliga betydelsen av tredje och fjärde raderna. Bibeln talade också om den väg som alla skulle gå: David i Konungaboken faller inför sin död ordet till Salomo: "Jag går alla världens väg." (I. Kon. 2:2) Denna bibliska underklang ger orden deras dubbla innebörd.

Aftonstjärnan har tänt sitt bloss — det är inte bara ett stycke konkret utan också ett stycke symboliskt natursceneri: under det stjärnklara firmamentet stod Fredman själv i dödsminuten. Om "färden från krogen till grafven" har Bellman talat många gånger bland annat i den parodiska förordningen om sin egen likprocession men sällan med en så nonchalant fras som här "Och halkom sen i grafven fritt". Dödfulla hade många av Bacchi riddersmän raglat bort; här är graven djup — om "mitt mörka djup", rusets och dödens, hade Fredman tidigare talat. Att dö förnöjd — det var andaktsböckernas och psalmernas visdom. Att dö nöjdare — det är Bellmans bacchanaliskt uppslupna variant av den kristna dödsberedelsens visdom.

Trots alltså att denna sista strof återknyter till de föregående och för igenom diktens båda huvudteman, dödstemat och dryckestemat sida vid sida, har den en övervägande munter och uppsluppen karaktär, liksom hela denna Dödens samtidigt festliga och sorglustiga promenadpolonäs, sjungen till tonerna av Naumanns marsch från Kellgrens "Gustaf Vasa".

Samma melodi har Bellman tagit upp ytterligare två gånger. Betecknande nog har han i båda fallen använt den i sällskapsvisor; båda är för övrigt skrivna kring 1787. Ena gången är i en visa, där spinnhusets miljö och Bacchus' vingård dubbelexponeras på samma plåt. Andra gången är i den förtjusande visan Till mamsell Jeanne Marie Grönlund, Bellmans svägerska, på hennes namnsdag — "Spel opp en dans, stig spelman opp / För Jeanne Marie, och buga dig". Men det är märkligt, att Bellman inte heller i denna glada namnsdagsvisa, skriven för ett festligt dukat familjebord med fyllda tumlare av engelskt tenn, kan glömma timglasets påminnelse om årens obevekligt rinnande sand och om gravens närhet:

Man är minsann ej längre ung,  
Ty åren nalkas tätt.  
Och därmed, när allt är beställt,  
Ho tackar dig i grafven? Nej,  
Man grafdörrn knapt i lås har smällt,  
Förrän man mins dig ej.  
Derför var nöjd — och kom, slå vad,  
Att när man ingen gör för när,  
Kan man i tiden andas glad,  
Hvarthän vårt öde bär!  
Lycka till vår gunstiga mamsell!  
Hennes skål sku vi till morgon qväll  
    Hälla ur, hälla i:  
    Jeanne Marie!  
    Raljeri —  
I botten drick som vi.

Här talar den diktare, som enligt självbiografiens ord inte ville någon varelse något för när, en diktare vars främsta djupsinne låg i hans eget mångtydiga temperament.

Timglaset och vinglaset: man skulle till sist kunna se dessa symboler som sinnebilder för två poler i Bellmans eget lynne. Timglaset finge då bli symbolen för melankolien, för tyngden och svårmodet; vinglaset för den överdådiga munterheten, för den dionysiska extasen.

Om de snabba skiftningarna i Bellmans lynne mellan melankoli och uppsluppenhet berättar ett dokument framför andra, visserligen från hans sista år. Det är den skildring som överstekammarjunkaren Evert Fredrik von Saltza givit av Bellman i närbild, och som för första gången publicerades i Bellmanssällskapets Studier.

Som gäst vid baron Rålamb's bord hade Evert von Saltza fått privilegiet att se och höra Bellman. Saltza beskriver först hans kläder; de faller honom i ögonen som gammaldags och besynnerliga — fracken av svart och grönt randigt kläde, en röd scharlakansväst, barslitna sammetsbyxor, gamla svarta silkesstrumpor. Bellman hade gjort sin entré, tyst och tafatt, blyg och surmulen. Det heter:

Grefvinnan gick förlägen fram i Salongen till sina gäster och beklagade, att Bellman icke tycktes vilja slå upp med sin språklåda — hon hade just ämnat dem en rolig afton genom honom. Öfverste Gyllengranat, som var tillstädes, sade att, om Grefvinnan ville vid bordet placera honom bredwed sig och låta uppställa ett bat-



teri af starka winer för att därmed lossa hans tungas band. Det skedde så — alla woro uti stark spänning och wäntan få höra något af honom. Man hade redan ätit några rätter, och Bellman hade ej öppnat munnen. Gyllengranat började då att flitigt dricka med honom. När en och annan boutelje var tömd, reste han sig upp, sjöng Slaget vid Sawataipa, där Baron Leijonhjelms blef skuten. Fröken Posse, som varit förlofvad med honom, kom uti en convulsif gråt. Ord och röst voro så rörande, att något hvar fingor tårarne uti ögonen, och Grefvinnan, som hade bjudet på en glädjefest, var öfvergifven. — Gyllengranat stötte på Bellman och sade: Nu är det nog med Likpsalmer, nu något annat! Bellman sköt undan de bouteljer som stod, och började spela på bordet med tummarne och preluderade. Nu var det gamle Klockaren i Sollna; man hörde huru blåsbeljarna knarrade och huru de ostämde orgelpiporna skreko en dundrande tremulad och med en gäll discantisk stämma sjöng han ”Som foglar små, när dundra må” m.m. och nu blef glädjen allmän. Han drack flitigt och blef alldeles upprymd. Han sjöng Balen på Tre Byttor — och blåste Filsens duetter. Han sjöng om Ulla Winblad och Wingmark och Bröllops-Bjudningen m.m. galenskaper. Han accompagnerade sig sjelf med alla blåsinstrumenter, däri han sjelf var så kunnare, att man trodde sig höra både Waldhorn, Clarinetter, Flöjter och Hoboija. Hwar och en skrattade mer än man orkade.

I denna festliga skildring av Bellman i full aktion fäster man sig vid den snabba lynnesskiftningen. Den blyge och trumpne Bellman som vi först får se, känner vi av många andra dokument. Sergel, som sjelf hade ett lynne, som skiftade mellan melankoli och överdåd har förstått också den melankoliske Bellman och har tecknat honom med neddragna mungipor och ett dystert moln över pannan. Som text till någon av Sergels croquiser passar skildringen av en samtida, prosten Carl Ulrik Ekström: ”Ofta satt han tyst och dyster, äfven i sällskap, och sög på en tom tobakspipa.” Gjörwell berättar i ett brev från 1796, att ”vår Anacreon alltid såg ut som bleka döden”; om ett drag av ”mjältsjuk resignation” talar Valerius, som såg skalden 1794.

Detta är ena polen i Bellmans lynne, förstärkt av åldern och livsmotgångarna, men säkert ett djupare lynnensanlag. Den sidan av hans temperament kan man associera med timglasets symbol. Han såg ut som ”bleka döden” — och dödens attribut var ju timglaslet; han led av ”mjältsjuka” — och Melancolia hade i konsten samma attribut. Det var den sorgmodige Bellman, som på festen i det Rålambska huset började med att sjunga en melankolisk sång, som kom en av de närvarande att brista i gråt och flera att få tårarna i ögonen.

”Nu är det nog med Likpsalmer, nu något annat!” När överste Gyldengranat ropade så, öppnade han slussarna för det andra flödet i Bellmans

lynne. Med tömda vinglas och buteljer framför sig börjar Bellman att sjunga "alldeles upprymd". Lynnets kaskad stiger mot höjden i en springflod. På ett ögonblick har hans lynne skiftat från melankoliens pol till extasens.

Att Bellmans lynne kunnat skifta mellan ytterlägen, kan vi utläsa inte bara av en sådan skildring som Evert von Saltzas. Det finns också ett annat dokument, som — i varje fall indirekt — möjligen kan användas för att belysa den Bellmanska lynnarten. Det är hans sons biografi.

Den ende av Bellmans söner, som levde till mogen ålder, var sidenkramhandlaren Adolf Bellman. Till det yttre var han ovanligt lik sin far: han såg ut som Sergels medaljongporträtt av Carl Michael. Han kunde liksom fadern vara en munter sällskapsbroder och poet: han tillhörde det 1824 stiftade Bellmanska sällskapet, där han antog namnet Fredman. "Eger egen bod, flaskfoder och brännvinsglas" — heter det i ordenshandlingarna. "Ser alltid glad ut, äfven när det snögloppar."

Men med glädjen var det inte helt väl beställt. Då Adolf Bellman var omkring fyrtio år, fick han den fixa idén, att han var ruinerad — i själva verket gick hans affär förträffligt. Han intogs på en asyl för sinnessjuka, Manhem på Djurgården. Han tycks emellertid ha blivit relativt återställd, och släpptes ut därifrån. Men kort efteråt greps han av den motsatta tvångsmässiga föreställningen, att han var enormt rik, och förslösade på kort tid en förmögenhet. Han intogs på nytt på vårdanstalt och dog 1834, förmodligen av slaganfall under bad.

På en så fragmentarisk sjukdomshistoria kan man givetvis inte bygga någon säker diagnos: det finns flera möjligheter att räkna med. Men det närmast till hands liggande är kanhända att i detta livsförlopp utläsa den typiska manisk-depressiva psykosens kurva. Tolkar man förloppet så, är det kanske också motiverat, att med hjälp av Adolf Bellmans psykologiska konstitution belysa faderns: ett lynne hör till det som ärvs. De lynneshiftingar, som hos Carl Michael Bellman var ett drag i hans temperament, tycks hos sonen ha gått vida över gränsen till det sjuka själslivet.

Nu är det givetvis både vanskligt och överflödigt att ställa en psykiatrisk skrivbordsdiagnos på Carl Michael Bellman. Det är helt enkelt omöjligt: hans lynne är för rikt, och han ägde — som hans diktning visar — förmågan att balansera de ytterligaste motsatser i sitt temperaments växelspel.

Men det kan vara skäl att rikta uppmärksamheten på hans lynnes ytterpoler. En av de diktare som tycks ha igenkännt detta lynne var Tegnér, vars berömda Bellmanskaraktistik i Akademisången, med viss rätt, kunnat läsas och tolkas som en Tegnérsk självkaraktistik. Och en senare poet som igenkännt samma lynnesdrag hos Bellman är Birger Sjöberg i hans lysande Bellmanskaraktistik i dikten "Hovsekteren".

Om man lämnar den vanskliga gåtan, var Bellman hör hemma i typpsykologiernas förgrovande scheman, så bör man stå på säkrare grund, när det gäller att karakterisera hans diktnings lynnesspel. Och vad är till sist hemligheten med några av de stora, av de största Bellmanska dikterna, om inte den, att de spänner över motsatser som är så ytterliga, att få diktare har kunnat fånga dem inom ramen av en enda dikt.

Några av dessa Bellmans mest egenartade dikter har redan varit på tal. I den epistel, som är ett soliloquium, då Fredman låg vid krogen Krypín, hinner stämningen svänga från den svartaste misantropi till den högsta livsbejakelse. Det är i denna dikt (liksom vid det kalas som Evert von Saltza berättar om) glaset och vinet, som besegrar melankolien. I kyrkogårdselegierna, "Aldrig en Iris på dessa bleka fält" och epistel 81: "Märk, hur vår skugga" sker ett likartat förvandlingsmirakel. Den elegiska melankolien, knuten till kyrkogårdens stämningar, slår plötsligt om i uppsluppen backanal — när glaset blir fyllda och vinet förskingrar "hjertats ångst och kvalm". Och i Fredmans sång nummer 21, "Så lunka vi så småningom", sker också ett omslag — sker egentligen i mitten av varje strof. Man kunde hoga exempel på exempel ur epistlarnas värld på dessa snabba lynnesövergångar, som ofta framkallas just genom vinets makt.

Slå i åt mig; kanske smärtan förgår  
Af safternas ljufliga syra.

Sådant är Bellmansdikternas dubbla lynne, detta lynne som lyfter dem upp över så mycken enklare och entonigare dryckespoesi. Utan tvivel kunde man välja andra nyckelsymboler för att illustrera vad som kallats Bellmans tvesyn. Men få sinnebilder framhäver den Bellmanska diktens polaritet med sådan glasklar tydlighet som dessa två: timglaset och vinglaset.

## Bellman — svensk i en kosmopolitisk huvudstad

När utlandsflyget går ned för landning på Arlanda eller Sturup händer det att resenärerna hälsas välkomna med en Bellmanmelodi i planets radio. Det ter sig lika naturligt som att den som landar på Wiens flygplats får lyssna till en Straussvals eller ett stycke Mozart.

Alltifrån artonhundratalsromantikens dagar, då Atterbom skrev *Svenska siare och skalder*, har Carl Michael Bellman och hans verk räknats som det mest genuint svenska vår litteratur äger. Atterbom förklarar att hans dikter innehåller ”någonting allmänligt svenskt, någonting ur det svenska grundlynnets djupaste innandömen hämtat, vari fördenskull detta skall under alla tider igenkänna sig”.

I samband med hundraårsminnet av Bellmans död skrev Oscar Levertin i *Ord och Bild* 1895 sin essä ”Konturer till en Bellmankarakteristik”. Han söker där förklara den ”nästan hemlighetsfulla förtrollning” som Bellmandikten utövar ”ur det oerhört nationella, den utomordentliga svenskheten i hans väsen och verk”. Bellmans poesi sägs med oräkneliga trådar vara förbunden med ”den svenska jorden”, genom språket, genom ett otal svenska seder och kulturdrag, men först och sist genom ett specifikt svenskt lynne ”ett ynglingalynne, ett musikanter- och äventyrarylynne, yrt och vemodigt, mer lätttrört än djupt”.

Frågan ”om svenskarnas lynne” diskuterades oftare på 1890-talet än hundra år senare. Ändå förtjänar kanske ämnet att tas upp på nytt i en tid då frågan om nationell identitet står på dagordningen: med vilken rätt kan Bellmans verk sägas vara ursprungligt och typiskt svenskt?

Bellman stammade på fädernet från en invandrarläkt. Skräddarmästaren Mårten Bellman, den förste som bosatte sig i Stockholm, kom från Schwanerow i närheten av Bremen, vid denna tid i svensk besittning. I sin nya hemstad tillhörde han tyska församlingen, och i tyska kyrkans vigselbok antecknades att han år 1663 ingick äktenskap med jungfru Barbara Klein; hennes far kom från Hessen. I det hem där sonen Johan Arndt Bell-

man växte upp var hemspråket säkerligen tyska. Själv blev sonen professor i romersk vältalighet i Uppsala; han gifte sig med en dotter ur en invandrarfamilj. Jämte de klassiska språken skall Johan Arndt ha behärskat fem levande språk, och han var berest i Europa. Ännu bevarat, i Vitterhetsakademiens besittning, är ett stränginstrument som han ägt. På denna cittra finns med bläck skrivet: ”På denna zittra har professor Bellman spelat i Rom, ärfd af hans sone-son C.M. Bellman”.

Sonsonen, språkligt och musikaliskt begåvad också han, började och slutade sin litterära bana med översättningar från tyskan. Redan i tonåren översatte han en tysk andaktsbok som han dedicerade till sin mor, kyrkoherdedottern. Enligt egen uppgift översatte han också i unga år psalmer ut ”Halliska psalmboken”; kanske fanns den i hemmet som ett minne från äldre tider. En översättning av Gellerts fabler till svenska var det sista verk Bellman publicerade.

I olika samhällsskikt i Carl Michael Bellmans Stockholm utgjorde nya tyska invandrare ett markant inslag. Med historiskt rätt har Bellman i epistlarna bland de stockholmska figurerna placerat ett par tyska hantverkare: Jergen Puckel och Benjamin Schwalbe. Båda talar en tysk-svensk rotväliska som Bellman roar sig med att transkribera fonetiskt — med avsedd komisk effekt. Så i epistel n:o 76, ”Til Mutter på Wismar, rörande Hans Jergen, då han blef utpiskad ifrån Balen”. Bellman låter Hans Jergen komma till tals på sitt eget språk i slutraderna i varje strof. Det distanserar honom från omgivningen, förmedlar den avståndskänsla, som förvandlar den utsocknes, i detta fall en invandrad hantverkare eller gesäll, till ett komiskt objekt som behandlas därefter.

Lika stark komisk effekt hade säkerligen Bellmans eget föredrag av epistel n:o 73, ”Angående Jergen som förskref sig åt Fan”. Också här har Bellman lagt slutpartiet i stroferna i Jergen Puckels mun: han rådråkar både sitt gamla språk och det nya som han bara lärt sig till hälften. Som en ny Faustus — Bellman kände säkerligen till den gamla tyska folkboken som fanns också på svenska — skriver Jergen Puckel med sitt röda blod kontrakt med den onde:

Mit min rete plut jak schrifver  
Tich nu thette Refersal,  
Thet jach mich nu öfvergifver;

Kantz fatal!  
Thet jak ej vil vare nikter,  
Selten uti Kirken gå,  
Truget fille mine plikter,  
Klunke på.  
Chlemme alle kremper,  
Stockholm then Nofemper,  
Manu mea propria auf Kruken Rosenthal.

Episteln i fråga har börjat i ett rivande danstempo: ”Fan i Fauteullerna! stolarna kullra! / Hej! bullra i dörrarna bullra”. Men när Jergen Puckel tar till orda ändras både tempo och tonart; i ängslan anhåller han om förlängning av ett kontrakt som i själva verket redan hade gått ut.

I sin bekantskapskrets hade Bellman åtskilliga tyskfödda vänner. Dit hörde hovkapellmästaren Kraus som tonsatt ett par av hans dikter; dit hörde organisten i tyska kyrkan, Christian Friedrich Hæffner, tillika sångmästare på kungliga operan. Hæffner lärde sig aldrig tala korrekt svenska. Traditionen berättar att det roade Bellman, en mästare i imitatörernas konst, att i vännens närvaro härma hans språk.

Flera av scenfigurerna i Bellmans dramer talar mer eller mindre sällsam tyska. Det gör Doktor Adrian i ett lustspel från 1790, det gör en jude i divertissementet *Caffehuset*, och det gör en marktschreier i dramat *Mantalskrivningen*, uppfört på Drottningholmsteatern. Den tysktalande marknadsutroparen gör reklam för sina varor. I sin laterna magica förevisar han de märkvärdigaste ting från när och fjärran: collegium filosoficum i staden Rostock, en dromedar och gubben Noak ombord på arken. Det hör till pjäsen att Bellman valde att själv uppträda i rollen av marktschreier, säkerligen till dubbelt nöje för den aristokratiska och franskkunniga publiken.

I 1700-talets Stockholm var franska överklassens språk. Gustav III hade i Paris sett fransk teater och umgåtts med tidens franska diktare och filosofer. Sina brev skrev han på franska, liksom många i den svenska aristokratien. Helt i tidens smak strör Bellman in franska ord och fraser i sina visor och sina privatbrev. Att hans beläsenhet omfattade franska klassiker från Boileau till Rousseau vet vi både av böcker som bevarats ur hans bibliotek och av citat och anspelningar i hans egna dikter. Och i god fransk stil har han satt som rubrik över några epigram, tryckta i *Stockholms Posten*: ”Pen-

sées de Mowitz”. Men i Fredmansepistlarnas språkvärld — speglade de lägre samhällsklassernas språk — är de franska språkinslagen inte många. Dock händer det att Jergen Puckel i sin roll av marskalk på bal växlar från sin plattyska till fransyska för att demonstrera att han behärskar också de högre kretsarnas språk.

På andra håll i sin rikhaltiga produktion tryfferar Bellman, som sagt, gärna sitt svenska språk med franska fraser. Så i sångspelet *Marcolphus* från 1760-talet, så också i den från samma årtionde stammande visan ”Du ljufva karneval”, där replikerna omväxlande formuleras på franska och svenska. En dedikationsdikt till *Fredmans epistlar* från 1772, som antagits riktad till Anna Charlotta von Stapelmohr, är skriven på franska med enstaka svenska ord inströdda — för rimmets skull och för den komiska effektens. Den lyder:

Je me souviens fort bien de ma promesse et de ma  
coeffure,  
Mais, belle *Iris*, ne jettés pas au feu toutes ces  
statues et peintures!  
Fredman est mort, et voila tom sa boutellje,  
C'est à Ulla Vinblad d'enfermer le cerceuil, ou mon  
Heros sommeille.  
Regardés dedans le Camp de Mars,  
Comme il a triomphé parmi les Cesars.  
Enfin pour son gout pour la musique  
Il fait faire sonner sa flute dans Himmelrik.  
Mademoiselle!  
Votre tres h: et tres ob: Serv  
Mowitz

Själv rörde sig Bellman hemvant och språkvant i de franska konstnärskretsarna i tidens Stockholm. Han kände målaren Masreliez, var bekant med skådespelaren Monvel och andra i den franska teatertrupp som i hans ungdom uppträdde på Bollhusteatern. Från vaudevillescenerna i Caveaupoeternas Paris spreds förbluffande snabbt visor ur den aktuella franska sångrepertoaren till salonger och klubbar i 1700-talets Stockholm. ”Bellman lägger text under franska chansonetter”, skrev August Strindberg en smula maliciöst i en uppsats om franska kulturinslag i Sverige. Även om Bellman hämtade uppslag till melodier från många håll och omformade

dem för personligt bruk kom onekligen den övervägande delen av hans melodier från Frankrike.

Det var i 1700-talets mångspråkliga och mångkulturella värld inte bara i hamnkvarter och på sjömanskrogar som man kunde höra tyska, franska, holländska, danska, engelska och finska blandas med det stockholmska idiomet. Men det är just till de nämnda platserna som Bellman förlagt två epistlar där han gör ett effektfullt bruk av den språkliga kakofoni som uppstår, då fraser ur olika språk virvlar i luften.

Han inleder de två epistlarna — nr 33 om Mowitz överfart till Djurgården och nr 59 om folklivet på krogen Lokatten — på prosa. Dessa ingresser har han regisserat som små folklustspel där livets egen absurda teater tar form. Rop och repliker svarar inte mot varandra: de utgör lösryckta fragment ur ett händelseförlopp som vi aldrig får följa till slutet. På så sätt ger Bellman intryck av virrvarret i en folkträngsel. Ur detta brus stiger så de två visorna, i epistel nr 33 ”Stolta stad”, i epistel 59 ”Båtsman, tag nu din lufva!”

Hur mycken omsorg Bellman lagt ned på de främmandespråkliga fraserna kan man se av ett par exempel. Det första gäller den danska passus som vi får lyssna till i folkvimlet på Lokatten, i vars närhet ett skepp från Danzig nyss lagt till. Någon ropar ”Sup, eller ska vi banke dig! Blir du bange?” Och dansken fortsätter ”J ægte mænds horer! J Rumpevricker! Är der ingen skam i jer? Tør J raabe sådan udi Bormästerens Gade. Fanden selv maa logere paa Raadhuset.” Orden är, som Bernhard Risberg upptäckte, ett så gott som ordagrant citat från Holbergs *Den politiske Kandestøber*. I femte akten i detta skådespel ber den förmente borgmästaren Bremenfeld sin tjänare Henrich att gå ut på gatan och tysta ned ostronmånglarna som ropar ut sina varor och stör honom i hans politiska förrättningar. Tre gånger ropar Henrich ”I Ægtemænds Horer! er der ingen Skam i jer at i tør raabe i Boremesterens Gade og forstyrre hans forretninger?” Den danske sjömannen på Lokatten har smugit sig in, nästan som en dubbelgångare till Henrich i *Den politiske Kandestøber*, för övrigt ett av det tjugotal Holbergdramer som då och då stod på den stockholmska teaterrepertoaren. Att Bellman kände väl till just detta skådespel brukar anses framgå redan av epistel nr 45 om de politiserande hantverkarna; han har tydligen också haft den danska originaltexten till hands.



Strax före det danska inslaget i den mångspråkiga texten förekommer ett par italienska fraser, också de tydligen i någon av de nyss anlända utländska sjömännens mun. ”Dolce Vino della Pace” — fridens eller fredens ljuva vin. Fredman tolkar orden efter sitt bästa förstånd: ”Hej han tycker om Calase”. Nästa italienska fras lyder: ”L’ira di Dio arrivera bentosto a questa città” — Guds vrede skall snart komma över denna stad — av Fredman uppfattat som ”Regera och besitta”. Märkligt nog har också dessa båda italienska uttryck kunnat spåras tillbaka till en Holbergtext. Den mångbeläste riksbibliotekarien Oscar Wieselgren har återfunnit dem citerade och översatta i en av Holbergs Epistlar, nr 304. Där berättas, hur strax före belägringen av Rom år 1527 en okänd man nattetid löpte genom Roms gator, högt ropande den bibliska förbannelsen över staden; nu löper samme mans gengångare oförmärkt i folkvimlet på Stadsgårdskajen utanför Lokatten.

Eljest var Bellman inte okunnig i italienska, som någon av hans informatorer bör ha undervisat honom i. En gång på senhösten 1788 fick han i uppdrag att till sirlig svenska översätta det tal som styresmannen för den arkadiska akademien hållit till Gustaf III i Rom. I översättningsuppgiften ingick också att till svenskt språk tolka den italienska sonett som *Accademia degli Arcadi* avsänt som tack för ett porträtt av den svenska kungen. Bellman hade i båda fallen, som Bengt Rapp kunnat visa, utom den italienska originaltexten som förlaga en prosaöversättning gjord av statssekreteraren Fredenheim. Sonetten har Bellman tolkat på alexandriner, utan den sinnrika rimflätningen i originalet. De fjorton raderna skrev Bellman ned på baksidan av en okvitterad räkning från källaren Dufvan; den renskrevs av annan hand innan den överlämnades till den kunglige adressaten.

I Stockholm hade Bellman åtskilliga vänner bland italienska invandrare. En var författaren, Abbé Michelessi, Gustaf III:s protegé, till vilken Bellman år 1773 skrev en hyllningsdikt och efter hans död en minnesdikt. En annan var den italienske tonsättaren Francesco Antonio Uttini. Han var verksam i Sverige från mitten av 1700-talet som anförare av det av Adolf Fredrik inkallade italienska operasällskapet och därefter som hovkapellmästare; honom har Bellman hyllat i en dikt. Det är bekant att Bellman hämtat melodiuppslag också från italienska operor.

Man kan gissa att Bellman i umgänget med sina italienska vänner helst begagnade franska språket. När han en enda gång citerar en italiensk dikt

av Petrarca — som motto för sin diktsvit *Häckningen* — har han använt en översättning på franska. Men självfallet kan man inte utesluta att Bellman hämtat sina italienska fraser i den mångspråkiga episteln från krogen Lokatten ur muntlig källa.

Engelska och tyska vardagsglosor strös också in i detta språkliga collage; här behövde Bellman förvisso inte gå till några tryckta texter: ”God dam you” och ”Machen Sie mir kein Spassen nicht!” Omedelbart därefter följer en finsk ordvändning ”Palla vinno ja olta tännä”, av Lars Huldén översatt: ”hit med brännvin och öl”. Tidigare i språkvimlet har också en rysk glosa ekat på värdshuset som Fredman eller en avskrivare möjligen missuppfattat som ”Gebjörnamat”.

Utanför Sveriges gränser hade Bellman själv aldrig varit, om man undantar hans ofrivilliga flykt till Norge i ungdomen. Men bland hans umgängesvännen fanns gott om berest folk, också Englandsresenärer. Till dem hörde bröderna Martin som lärt åtskilligt av engelsk landskapskonst. När Gustav III en gång tog emot Sergel, en annan av Bellmans nära vänner, vid hans hemkomst från utlandet, frågade kungen om han sett parker i den nya engelska trädgårdskonstens stil som avsåg att ge bilden av ett naturligt landskap. Sergel försäkrade, att han sett den vackraste engelska trädgården redan innan han reste ur Sverige: Hans Majestät ägde den på sin egen mark: Fiskartorpet på Djurgården. Det är samma plats och samma landskap som Bellman hänfört skildrat i ett par av sina epistlar.

Av tidens engelska litterära och konstnärliga modeströmningar var Bellman långtifrån oberörd. Han delade med de engelska kyrkogårdspoeterna deras smak för den trädbevuxna, fridfulla kyrkogården ”under de susande grenar”. Han fäste sig vid och efterbildade i sin dikt Hogarths gravyr med scener ur engelskt folkliv. I sin samtid blev han kallad inte bara ”den svenske Anacreon” utan också ”den svenske Hogarth”.

Sjuttonhundratalet var kosmopolitismens första århundrade i Europa. Tidens Stockholm speglade i miniatyrformat den mångkulturella atmosfären; under flera årtionden utgavs i huvudstaden en tidning på franska, en *Gazette française de Stockholm*. I sin konstnärliga smältdegel lyckades det Bellman att gjuta samman intryck och inflytelser från många håll. Blev han fördenskull mindre svensk? I varje fall hade han kvar sin djupa förankring i

svenskt språk, i huvudstadens många skiftande miljöer, i svensk natur, i svensk kultur också i folklig svensk meloditradition.

Hur det nu än skall förklaras har Bellman, ensam av svenska 1700-talspoeter, haft en sällsam förmåga att i vårt eget århundrade, med nya mediers hjälp nå ut i Europa. Vid ett översättarsymposium i Stockholm för några år sedan presenterades nya Bellmantolkningar inte bara på engelska och tyska men på italienska, polska och ryska. Bellman lär nu finnas översatt till tio olika språk.

Det var länge något av ett axiom, att Skandinavien var gränsen för Bellmandiktens möjliga spridningsområde. Gustaf Ljunggren skrev: ”Bellmans diktardområde är ett geografiskt begrepp: där man upphör att förstå honom, där går Skandinaviens gräns”. Gränsen till Danmark forcerades tidigt nog: redan på 1780-talet trycktes några av Bellmans epistlar som anonyma gatuvisor i Köpenhamn — alltså långt innan *Fredmans epistlar* kommit ut som bok i Sverige. Så tidigt som 1804 gav Jens Kragh Høst, som hade direkta förbindelser med intellektuella kretsar i Lund, en utförlig karakteristik av Bellman i sin *Udsigt over svensk Literatur*. Danska resenärer i Sverige — Rasmus Nyerup, Christian Molbech och Johan Ludvig Heiberg — hörde Bellmansång och gav rapporter hem. ”Man maa se Holbergs komedier opføres i Danmark och høre Bellmans vise synges i Sverige”, skrev Molbech, efter vistelse i Stockholm och Uppsala.

Johan Ludvig Heiberg hörde till den grupp danska diktare som i sin egen poetiska produktion, i vaudevillens form, upptog och omformade impulser från Bellman och hans melodiskatt: till samma krets hörde Hertz och Hostrup. Först sedan Bellman på så sätt införlivats i dansk litterär tradition — också genom översättningar av hans visor — träder danska forskare in på scenen: Valdemar Vedel, Vilhelm Andersen, i en senare generation Torben Krogh med sin bok *Bellman som musikalsk Digter*. Under 1900-talet fick Danmark en också i vårt land berömd Bellmansångare, Axel Schiøtz. På 1990-talet kom en nyöversättning av epistlarna av Leif Bohn, och under detta årtionde har till och med ett danskt Bellmansällskap bildats.

Det är knappast någon överdrift att säga, att Bellman i Danmark blivit folkkär. Det gäller inte i samma mån tyskspråkiga länder, även om Bellman också här tidigt blivit översatt. De första tolkningarna till tyska kom redan i 1800-talets första årtionde, utförda av diktare som Ernst Moritz Arndt och

Johann Heinrich Voss. Tidigt på 1900-talet hade Bellmansångaren Sven Scholander stora framgångar också i Tyskland. Den märkligaste återupptäckten av Bellman gjordes av Rainer Maria Rilke, gestaltad i hans ”Ode an Bellman”. Nämnas bör också Carl Zuckmayer och hans 1938 i Zürich uppförda drama *Ulla Winblad oder Musik und Leben des Carl Michael Bellmans...* Om sitt drama meddelar Zuckmayer: ”Handlung und Gestalten sind mit der Historie nur locker verknüpft”. Dramat innehåller emellertid en rad helt utomordentliga översättningar av ett stort antal Fredmansepistlar. Vad som lockat Zuckmayer till hans ämne är snarast Bellmans livsöde: hans utsatthet i en politiskt osäker värld, den nödtvungna resan till Norge. I den skyddslöse diktarens situation har Zuckmayer speglat något av sin egen, tvingad till exil från tredje rikets Tyskland.

I England och engelskspråkiga länder väcktes ett intresse för Bellman under tiden efter andra världskriget genom Paul Britten Austins översättningsinsatser och Martin Bests sångprestationer, välkända genom skivinspelningar också i svensk radio. Paul Britten Austin — själv med nära kontakter i kulturella kretsar i Sverige genom sin hustru, Ingmar Bergmans syster — har sagt sig med sina tolkningar vilja ”släppa ut Bellman ur den trånga svenska språkburen och låta honom flyga vidare på ett världsspråks vingar”. Redan innan han började med sina översättningar — som samlats i en volym — hade han fullbordat sin förtjänstfulla Bellmanbiografi, ursprungligen på engelska, 1967.

Slutligen Frankrike. Man kunde ha funnit den naturligt om Bellman med sin förankring i frihetstidens och den gustavianska tidens rokokomiljöer skulle funnit vägen tillbaka till ursprungslandet Frankrike tidigt nog. Men den första översättningen till franska av epistlarna kom på prosa först på 1950-talet; av Pierre Volboudt. Och det dröjde ända till 1993 innan epistlarna i sångbar gestalt i ett utsökt urval publicerades på franska (visserligen på ett svenskt förlag). Översättare var Monique Ask. Boken har den uppfordrande titeln *Vive Bellman!* och undertiteln *Poète-chansonnier suédois du XVIII siècle, présenté, traduit, adapté pour chant*. Vad översättarinnan i sin urvalsvolym presterat har av språklig expertis fått höga lovord. Boken kom ut i såpass god tid att den kunde presenteras i samband med den fransk-svenska utställningen på Grand Palais år 1994. Det hade redan tidigare inträffat, när Bellmansång — då på svenska — framförts för fransk publik

på Centre culturel suédois, att någon i publiken trätt fram efteråt och berättat, att ett par av melodierna hade vederbörande hört redan i sitt barndomshem, sjungen av någon i en äldre generation. Så har till sist Bellmans långlån av melodier — i hans personliga stöpning — gått tillbaka till rätt ägarnation.

Genom tematik och melodik blir Bellman också ett stycke fransman, igenkännlig i François Villons, i Caveaupoeternas och Georges Brassens av visor benådade land.

Men var då Bellman egentligen svensk? Det bästa svaret är kanske det som Heidenstam givit i *Renässans*: Bellman är och har alltid förblivit ”samma egendomliga snille, samma exotiska planta i en nordisk kruka”.

# Bellmans franska fränder

## Inledning

Dikt produceras inte i ett tomrum utan i ett textrum. Det gäller om alla litterära genrer; det gäller också om visan. Men visan, sångdikten, hör från början hemma också i ett akustiskt rum: tonernas, melodiernas. Visan skapas för, den får sin prägel av, och den exekveras i bestämda miljöer med bestämda sociala konventioner, litterära och musikaliska traditioner.

I fråga om 1700-talets sällskapsvisa — den franska liksom den svenska — kan man urskilja flera skilda miljöer, för vilka den producerats.

En sådan är krogen, källaren, värdshuset; på skilda sociala nivåer. Där var samlingsplatsen för muntra dryckeslag, för klubbar och sällskapsordnar med exklusivt manlig karaktär. Där var också platsen för bullrande folkliv, för dans och dansmusik. I en sådan miljö bland buteljer, glas och tobakspipor sjöng de franska Caveau-poeterna Piron, Collé och Panard sina visor. I en liknande miljö sjöng den unge Bellman sina visor, ofta på rörliga dansmelodier.

En annan miljö, som är hård och grogrund för visan på fransk botten och på svensk är salongen. Det är en aristokratisk eller borgerlig sällskapsmiljö. Sin prägel fick salongen av den kvinna eller man som där förde spiran och av den sällskapskrets som samlades kring dukade bord. Till salongerna inbjöds Caveau-poeterna, när de väl blivit etablerade diktare i Paris. Till borgerliga salonger och kungliga gemak inbjöds den i många kretsar populära stockholmske sångaren Bellman. Åtskilliga av de franska och svenska sällskapsdiktarnas visor präglades av salongs-kulturens konventioner med dess maskeradupptåg; det gäller om åtskilliga av Bellmans visor till enskilda liksom om en grupp av episteldikterna.

Ett tredje textrum, där 1700-talets chanson hörde hemma, var sångspelens teater, de scener, där *la comédie en vaudeville* och *opéra comique* uppfördes. För sångtexternas och melodiernas spridning — inom alla samhällslager — hade tidens teater en viktig funktion. Vad den betytt som musikalisk stimulans för Bellman vet vi sedan länge.

Sälls­kaps­visor och sång­spels­visor skrevs som regel på redan existeran­de, väl­kända melodier: de var — med då­tidens tek­niska term — *vaudevil­ler*. Idag kallas visor skrivna på bekanta melodier som åter­använts *parodi­visor*; med termen avses i detta sam­man­hang inte att förebilden förlöjligas. Själva vaudevillens princip med lånade melodier har existerat i alla tider. Men på 16- och 1700-talen blev denna praxis nästan allenarådande, i ero­­tiska och backanaliska visgenrer, liksom inom den politiska visan. Hur vi­san skulle sjungas, angavs genom att man i handskriften eller trycket cite­rade ursprungsvisans inledningsrad eller refräng, dess ”timbre” som igen­känningstecken. På detta sätt anges melodierna också i många av Bell­manstidens handskrifter och tryck.

I tidens poetik räknades vaudevillen som en genre av andra ordningen. Som sådan hade Boileau placerat den i sin *Art poétique*. Efter att ha talat om den lätta satiren med dess *bons mots*, fortsätter han

Le Français, né malin, forma le vaudeville;  
Agréable, indiscret, qui, conduit par le chant,  
Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.  
La liberté française en ses vers se déploie:  
Cet enfant de plaisir veut naître dans la joie.

Vaudevillen, nöjets barn, hade alltså enligt Boileaus ord i likhet med all muntlig traderad poesi en föränderlig form. En och samma visa möter ofta i tidens olika vissamlingar, de handskrivna liksom de tryckta, i olika miljöers krav. I huvudsak kan man räkna med tre miljöer som 1700-talsvisans härdar: krogen, salongen och sångspelens teaterscen. Men några vattentäta skott existerade inte mellan de tre olika textrummen och deras visor: visflödet var fritt — samme diktare rörde sig ofta i alla de tre miljöerna.

## Krogen och dryckesvisan

Stora delar av den franska litteraturhistorien — från Villon till Sartre — skulle kunna skrivas så att man grupperade diktarna efter de värdshus, de krogar och tavernor, där de brukat träffas, från *Pomme de Pin* till *Café Flore* och *Lipp*.

*Pomme de Pin*, Tallkotten, vid Enhörningens gata, Rue de la Licorne, var berömd redan på Villons och Rabelais tid och fanns kvar i ett par år-

hundraden. *La Fosse aux Lions*, Lejongropen, vid den pittoreska gatan Pas de la Mule, var en av de litterära krogarna på 1600-talet; där samlades kretsen kring Saint-Amant. *Procope* har i våra dagar blivit berömt och annonseras som *le plus vieux café de Paris*. Det var ett stamtillhåll för Boileau och hans generation, i nästa århundrade för Voltaire och 1700-talets belsesprits.

En grupp poeter på 1700-talet har rent av fått namn efter en taverna: Caveau-poeterna. De var en tid på 1730- och 40-talet stamkunder vid det parisiska näringsstället, Le Caveau, som låg vid Carrefour de Buci i Faubourg Saint Germain. Helt nära fanns en av tidens folkliga teatrar *La Foire Saint Germain*; i närheten låg också dåtidens Comédie française, vilket ett gatunamn i kvarteret ännu erinrar om: Rue de l'ancienne Comédie. Caveau-gruppen var i själva verket endast en bland många parisiska sällskapsordnar under 1700-talet, vilkas medlemmar samlades på värdshus och krogar för att språka, röka och sjunga. Artur Dinaux har skrivit en bok med titeln *Les sociétés badines, bacchiques, littéraires et chantantes*, där han närmare karakteriserat dessa olika sällskap med pittoreska namn alltifrån Les Enfants de Bacchus på 1600-talet till Ordre de la Boisson, Ordre du Bouchon, Confrérie des Buveurs, Ordre de Noé under nästa sekel.

Man har karakteriserat Caveau-poeterna som en backanalisk sångakademi. Den tidigaste kärntruppen bestod av tre diktare: Gallet, Piron och Collé. Man diktade och sjöng sällskapsvisor; de tre Caveau-poeterna producerade sig också inom de lätta dramats genre. Gallet, Piron och Collé och deras kumpaner brukade regelbundet träffas två gånger i månaden till en måltid på Le Caveau i den för deras räkning reserverade källaren. Den första dinern ägde rum år 1733; priset fixerades till 2 livres och överenskommelsen sägs ha beseglats med en butelj Ay rosé årgång 1709.

Några stadgar i egentlig mening existerade inte inom Le caveau. Men man antog ett reglemente, enligt vars första paragraf för struntprat och dumhet vid sammanträdena som straff kunde utmätas: ett glas vatten. Värdshusvärden, Landel, hade många goda viner i sin källare, och efter omröstning beslöt sig de tre för att välja champagne. Både geografiskt och gastronomiskt befinner vi oss på Le Caveau — eller som den också kallades Le Cabaret de Landel — onekligen ett bra stycke från Fredmansvärldens finkeldoftande stockholmskrogar.



Liksom i Paris bildades på 1700-talet i Stockholm en lång rad sällskapsordnar av backanaliskt slag med mer eller mindre utpräglade litterära ambitioner. Ett av dem var det av Hallman stiftade sällskapet Grekernas orden, med Anakreon som skyddspatron och backanalisk poesi som specialitet. Man bör i sammanhanget nämna också Bellmans eget — visserligen blott fingerade — ordenssällskap: Bacchi orden.

Från triumviratet Gallet, Piron och Collé, som i 1730-talets Paris stiftat Le Caveau, går emellertid associationerna närmast till en lika munter trio i Stockholm, till Bellman, Hallman och Kexel. Alla dessa tre innehade ledande funktioner i det 1777 bildade sällskapet Par Bricole; namnet är typiskt nog franskt, ursprungligen en biljardterm. Källaren Kejsarkronan i hörnet av Drottninggatan och Fredsgatan och vinskänken Elias Kynning spelar i detta sällskaps historia en liknande roll som Le Caveau och Landel i Caveau-poeternas. I båda dessa backanaliska samfund utbildades mer eller mindre skämtsamma dryckesreglementen, och man kan erinra om hur ett av Bellmans backanaliska kväden — no 3 — är uppbyggt som en serie paragrafer i dryckesritualen.

Den ursprungliga franska Caveau-gruppen upplöstes några år in på 1740-talet. Men sällskapet återupplivades efter ett par decennier, förstärkt med invalda företrädare för nya poetgenerationer. Flera av samtidens berömda konstnärer, tonsättare och filosofer inbjöds till sammankomsterna, bland dem Boucher, Rameau och Helvétius. Till dem som på 1760-talet räknades till kretsen hörde Crébillon fils; han blev efter Piron dess nye president. Vidare hörde dit visförfattaren Panard och opéra comique-författaren Favart. Ibland kom utländska gäster, som Sterne och Garrick; den senare roade sällskapet med pantomimiska upptåg.

Mot slutet av 1760-talet blev sammanträdena i Le Caveau allt sällsyntare; i de politiska klubbarnas och revolutionens Frankrike fanns ingen plats för ett sällskap av denna socialt och politiskt oskuldsfulla typ. Men in på 1800-talet återuppstod Caveau-societeten, nu under namnet *Le Caveau moderne*. I ännu en ny skepnad, under ännu ett nytt namn, som *Les Enfants du Caveau* har sällskapet haft bestånd fram till andra världskriget. En berömd poet och vissångare kom att höra till *Le Caveau moderne*: Béranger. Han valdes in 1813 och skrev åtskilliga visor för denna sångarakademis repertoar. Hans receptionsstycke har blivit bekant genom sitt omkväde:

Non, non, ce n'est point comme à l'académie,  
Ce n'est point comme à l'Académie.

Från första början bestod Caveau-kretsen av en liten grupp unga och upp-tågslystna poeter, som samlades för att äta och dricka och sjunga. Men ef-ter hand fick sällskapet en mer betonad litterär inriktning och betydelse. I sin historik över Caveau-poeterna berättar Laujon — en av de på 1760-talet invalda — hur kretsen då utvecklats till en liten litterär akademi. Medlem-marna lät varandra få del av sina nytillkomna alster före tryckningen. Spe-ciellt teaterstycken granskades, ”fel” påpekades och brister avhjälpes genom litterärt teamwork. Kritik av pjäser som uppförts på någon av teat-rarna bemöttes med kvickt formulerade epigram, som ibland överlevde den ovänliga bedömningen av tidens officiella granskare.

En i någon mån parallell utveckling genomgick sällskapet Par Bricole. Hallman skildrar i en dikt på sällskapets tioårsdag, hur denna societet först byggde på ”Captain Puff-Puffs reglement”:

å dina kar du flitigt bryggde  
ej för pokalens fullhet skyggde  
och lefde som en tysk student.

Med sedan skedde en förändring:

Se'n växte du från villervalla  
blef litterat och småförnäm,  
du lärde lyda och befalla,  
fick ordning, grannlåt och système.

I sällskapet invaldes under den gustavianska perioden Oxenstierna, Lidner, Kellgren, Rosenstein, bland musiker Uttini, och senare på 1790-talet Lars Hjortsberg och Olof Åhlström. Till de litterära inslagen i sällskapet hörde Hallmans parentationer, liksom Bellmans och Kexels direkt för kretsen skrivna backanaliska stycken.

Det är, som redan antytts, på två områden som poeterna inom l'ancien Caveau har spelat en roll. Det ena är sällskapsvisan eller dryckesvisan, la chanson à boire eller la chanson à table. Det andra är det lätta dramat. Den form av skådespel, där Caveau-poeterna utmärkte sig, var opéra comiquen, 1700-talets operett. Sin prägel fick den genom de täta sånginslagen i de oli-ka rollpartierna.

Av opéra comique-författarna fick åtminstone *en* europeisk ryktbarhet: Charles Simon Favart. Sju av hans pjäser uppfördes på stockholmska scener i svenska översättningar och bearbetningar under 1700-talet; på teatern vid Munkbron dessutom Madame Favarts opéra comique *Annette et Lubin*, med musik av Duni, f.ö. en känd melodikälla för Bellman.

De svenska "källarpöeterna" Bellman, Hallman och Kexel producerade sig inom exakt samma genrer som Caveau-pöeterna. Det var Hallman som införde den svenska comédie-vaudevillen på Humlegårdsteatern i Stockholm. Också Bellman skrev sångspel, främst för privata teatersammanhang: *Det lyckliga skeppsbrottet* och *Marcolphus* har han själv givit beteckningen *opéra comique*. Som diktare av sällskapsvisor i den backanalliska stilen rör sig Par Bricole-pöeterna på samma domäner som de franska Caveau-pöeterna; Bellman utnyttjar i viss utsträckning samma melodier som diktarna från Le Caveau.

Den sångrepertoar som förekom vid det sällskapliga umgänget i Le Caveau och Le Caveau moderne känner vi dels genom de olika diktarnas tryckta verk, dels genom en märklig publikation, *La Clé du Caveau*. Den kom i sin första upplaga 1811, och i sin fjärde 1817. Här förtecknas över 2.300 melodier, "à l'usage de tous les Chansonniers Français, des Amateurs, Auteurs, Acteurs de Vaudeville et tous les Amis de la Chanson". Den som samlat och förtecknat alla dessa visor var Pierre Capelle, själv grundaren av *Le Caveau moderne*. Han meddelar i en inledning, att de *airs* som han förtecknat i stor utsträckning var de samma som sjungits i "l'ancien Caveau" men att han också tagit upp senare visor, tillkomna efter dess upphörande, vilket han sätter till 1743. Med sina melodiförteckningar och sina register har *La Clé du Caveau* varit något av en guldgruva också för de svenska forskare som studerat Bellmansmusikens ursprung: den användes redan av Carlén och Bagge; den anförs av Flodmark i hans bok om Bellmansmelodierna, liksom av musikkomentatorerna i Bellmanssamfundets upplagor.

De mer än tvåtusen visor som förtecknats i Caveau-nyckeln är av olika ålder, somliga äldre, andra yngre. Den samtida sångskatten intar en nyckelställning; på varannan eller var tredje sida i registret möter sådana beteckningar som *Air employé par Vadé*, *Chanson de Favart*, *Air ancien, employé par Collé*, *Air employé par Panard*. Registerförfattaren påpekar en svårig-

het när det gäller att rubricera de olika melodierna med hjälp av en igenkänningsrad: ofta har en gammal melodi ”gift sig” med en ny text, som då slagit ut den gamla. Ibland har Capelle i sin Caveau-nyckel försökt föra samman melodin med dess ursprungliga ”timbre”, men i flertalet fall har han nöjt sig med att ange airens begynnelse efter visans modernare och bäst kända textgestaltning. När det gäller nyare visor, är han mån om att namnge också kompositörerna: Blaise, Grétry, Monsigny, Duni, liksom Mozart och Haydn; när det gäller de äldre, har de oftast fått bli anonyma; ingen av de egentliga Caveau-poeterna tycks ha varit samtidigt poet och kompositör.

Vid sammanträdena inom Le Caveau sjöngs, kan man förmoda, dels visor ur den rikhaltiga äldre franska vaudevilletraditionen alltifrån Basselin och Jean le Houx, dels visor författade av medlemmarna av 1700-talets backanaliska ordnar. I Caveau-poeternas egen tryckta produktion ingår ett betydande antal dryckes- och sällskapsvisor, men knappast som något dominerande inslag. Många visor som sjöngs eller improviserades i deras muntra lag har säkerligen aldrig nått trycksvärtan; i sina samlade skrifter var dikterna måna om att främst visa upp och ta med vad de producerat i andra, litterärt mera erkända genrer.

Den flitigaste författaren av dryckesvisor inom Caveau-kretsen var Parnard, hedrad med namnet vaudevillens gud. En av hans visor, som för övrigt citeras i Caveau-nyckeln ger en god bild av atmosfären vid Caveau-poeternas samkväm:

Boire à longs traits  
De ce vin frais  
Et ne quitter jamais la table  
Que pour chanter,  
Rire et sauter,  
C'est jouir d'un sort agréable.

Det finns onekligen en viss distans mellan Caveau-kretsens epikureiskt förfinade miljö, sådan den uttrycks i deras visor, och den genuina, folkliga krogmiljön. När en av Caveau-poeterna, Charles Collé, skriver en veritabel krogvisa, är det en visserligen både livlig och sympatisk skildring, men snarare av en road iakttagare än av en deltagare. Titeln är *La Guingette*, och Collé beskriver i visan en krog, belägen i utkanten av Paris, där man dan-

sar, dricker och älskar. I originalversionen börjar dikten med en hyllning till en av Paris' på sin tid mest berömda krögare, vid namn Ramponeau. En bild av hans taverna, Tambour Royal i kvarteret La Basse Courtille, finns på ett anonymt grafiskt blad i Musée Carnavalet. Behagligt bänkade sitter krogkunderna med flaskor, glas och tobakspipor på bordet; den talande underskriften lyder: "Boire, fumer, dormir / C'est pour nous le plaisir". Lepicié den yngre har ritat av krögaren, Ramponeau, med handen självmedvetet i fickan. Med en apostrofering av krögarfar själv börjar också Collés livliga krogskildring:

Chantons l'illustre Ramponeau  
Dont tous Paris raffole;  
L'on a chez lui du vin nouveau,  
Et fille qu'on cajole:  
C'est là que Michaux  
Renverse Isabeau  
Sur le cul d'un tonneau.  
Et ziste et zeste, et point du chagrin,  
L'on s'y ri, l'on s'y ri, l'on s'y rigole,  
Et ziste et zeste, et point de chagrin,  
L'on s'y rigole avec son vin.

Till krogkvarteret Porcherons, med sina många danskrogar, för oss en annan av Caveau-poeterna, Joseph Vadé. En realistisk krogskildring ingår både i Vadés berättande dikt om den sönderslagna pipan, *La Pipe cassée*, och i en sådan visa som *Sur l'port avec Manon un jour*. Collé nämner i den nyss citerade krogskildringen en rad av kroggästerna vid namn, men talar själv i tredje person. Vadé talar i sin poissardvisa i *första* person, figurerar som uppvaktande kavaljer på krogen:

Ma Maîtresse et moi je partons  
Pour ribotter aux Porcherons.

Poeten identifierar sig med Hallarnas folk, talar med deras dialekt med dess sällsamma syntax, går in i rollen av en krogkund av folket som delar dess nöjen på lika nivå. Ingenstans i Caveau-poeternas visor är vi så nära Fredmansvärlden med sång, dans och dryckjom i krogmiljö som i Collés och Vadés visor.

Åtskilligt har skrivits om krogmiljöerna i Bellmans stad. Det finns anledning förmoda att åtskilligt i hans tidiga backanaliska diktning kan ha skrivits för och exekverats i världshusmiljöer — men knappast i de torftigare, där Fredmansfolket höll till. Och när hans diktning utvecklades i Ordenskapitlens riktning och till Fredmansdikternas cykliska form, skedde förvandlingen i de stockholmska salongernas värld

## Salongen och bordsvisan

Caveau-poeterna hade begynt som en sångarklubb på en krog. När den första kretsen kring 1743 upplöstes, hade de alla skaffat sig inträdesbiljett till tidens litterära salonger. Den nya miljön ställde nya förväntningar och krav på deras poetiska talang. Det innebar ett rollbyte, liknande det som Bellman genomgick, när han från ungdomsårens umgänge med likasinnade på Stockholmska tavernor, upptogs och omhuldades i frihetstidens och senare den gustavianska tidens mer förfinade miljöer.

I 1700-talets parisiska salonger hade en specifik form av kultur utbildats. Konversationen odlades som en skön konst. Vittra och musikaliska inslag gav en extra krydda åt umgänget. Ett självklart centrum utgjorde det franska bordet; också kokkonsten, där fransmännen tagit så mycket i arv från Marie de Medicis Italien, hade under 1700-talet utvecklats till en av de sköna konsterna. Vid de kvällsmåltider, som anordnades i de parisiska salongerna förekom sång och musik som ett mer eller mindre regelbundet inslag. Man sjöng visor till vinets och bordets lov, vaudeviller och rondes des tables. Bachaumont berättar i sina memoarer om den älskvärda munterhet och den fina ton som präglade salongskulturen och tillägger: De pennans män som har äran att få tillträde till dessa ”petits soupers” — det gäller i hans skildring närmast hos hertigen av Orléans — producerar, upplivade av allt som kan egga deras esprit bons mots, kvicka ordlekar och utsökta visor, ”des chansons delicieuses”.

Ett rikt förråd av chansons de tables har bevarats i avskrifter och i tryck. Det finns i franska arkiv — liksom i svenska — omfångsrika handskrivna vissamlingar, som ännu endast i ringa grad brandskattats av forskarna. Bättre kända är de tryckta samlingarna. Jean Ballard, en parisisk bibliotekarie var en av de flitigaste visutgivarna, som vid 1700-talets början samlade sällskapsvisor av äldre och yngre datum under titlar som *Nouvelles*

*parodies bachiques* och *Tendresses bachiques*; som den första hade han lyckats finna en metod att i tryck återge också musiknoter till visorna. Efter Ballards insats följde decennium på decennium nya samlingar av visor som i titlarna bar orden *chansons*, *airs*, *ariettes* eller *vaudevilles*. Efter hand har visorna blivit alltmer förfinade och polerade. Poeterna avlägsnar sig från krogens larmande sällskap, från det måttlösa drickandet och från den drastiska metaforiken. De visor som ingår i en sådan samling som *Nouveau recueil de chansons choisies*, utgiven i åtta band från 1726 till 1743, har Bo Nordstrand karakteriserat som ”dryckessånger för musikaliska sällskap i förnäma salonger”. Det är en genomgående elegant epikureisk atmosfär i dessa dryckessånger, där tematiken ofta i stereotypa vändningar rör sig kring vinet och kärleken. Om den poetiska tematiken uttunnats, har den musikaliska i gengäld blivit alltmer komplicerad och krävande. Här finns sånger, som skall sjungas flerstämmigt eller omväxlande av kör och solister. Den enkla dryckesvisan är på väg att förvandlas till musikaliskt avancerade backanaliska *divertissement*. Salongernas publik ställde andra krav på underhållning än de enkla krogssällskapen.

Särskilt eftersökta i salongerna blev givetvis sådana flyhänta poeter, som med lätthet skakade *impromptu* och *improvisation*er ur ärmen. I *Caveau*-poeternas nära krets åtnjöt Joseph Vadé berömmelse också som *improvisator*; eljest var han mest känd för sitt författarskap i den grovkorniga och lågkomiska smak som kallades *le genre poissard*. År 1755 publicerades av hans hand en samling bords- och sällskapsvisor under titeln *Desserts de petits soupers agréables*. I företalet till boken, som är riktat av utgivaren till författaren, heter det att Vadé — så eftersökt som han var i societeten — inte alltid kunde finnas på ort och ställe just där man skulle vilja höra honom sjunga. Därför har den anonyme utgivaren beslutat att låta trycka ett antal av Vadés visor, så att de, som inte har diktaren vid sitt bord, kan göras i någon mån skadeslösa för förlusten genom att de nu själva kan sjunga hans *chansons*. Visorna är av olika slag: herdevisor, kärleksvisor, måltidsvisor. Bäst till samlingens titel *Desserts de petits soupers agréables* — en titel som för övrigt har många paralleller i tidens vissamlingar — svarar en sådan bordsvisa som ”*A mon hôte*”, lämpad att sjungas vid måltidens slut, en hyllning till både värd och värdinna:

Célébrons la politesse  
Du Maître de la maison;  
Chansons tous à l'unison  
L'enjouement de notre Hôtesse.  
C'est ici l'heureux séjour  
De Bacchus & de l'Amour.

I lika eleganta vändningar, med tack till värd och värdinna, kunde den också ibland improviserande stockholmske sångaren Bellman röra sig i sin salongsmässiga poesi.

Oftast var det i salongerna en kvinna som förde spiran och angav tonen. Voltaire, själv ett lejon i salongerna, skriver spetsigt om dessa sällskap, ”där alltid någon dam presiderar som, när hennes skönhet befinner sig i nedan, låter morgonrodnaden av sin esprit stråla”. Till salongerna inbjöds konstnärer, lärda, författare, musiker och filosofer för att umgås på lika fot med adelsmän och adelsdamer. Eller i varje fall: skenbart på lika fot. Tidens fria litteratörer och konstnärer levde ännu till stor del på understöd av förmögna beskyddare. Genom sin närvaro, sina infall och litterära talanger skänkte pennans män en förgyllning åt de etablerade klassernas sällskapsliv. Sin ersättning fick de i reda mynt och i måltider. Tonläget i många av deras sällskapsdikter är elegant spiritualitet, parad med bugande tacksamhet. Inom den givna sällskapsramen kunde man tillåta dessa underhållare — eller hellre amuseurs — stora friheter i det galanta och ekivoka, i ”franc parler”. Men deras ställning var ekonomiskt osäker. Ofta utvecklades verkliga vänskapsförbindelser mellan diktare och beskyddare, men ekonomiskt förblev diktarna sällskapslivets muntra nådehjon.

Efter mönster från Frankrike utvecklades också i vårt land en aristokratisk salongskultur med musikaliska och litterära inslag. Runius och Dalin spelade vid början av 1700-talet rollen av sällskapspoeter i sin tids salonger. I Sverige traderades visorna på samma sätt som i Frankrike: muntligt, genom avskrifter i handskrivna visböcker, slutligen också genom skillingtryck. I 1700-talets skrivna poesiböcker möter man ofta sida vid sida franska och svenska visor, mera sällan visor på andra språk.

Redan på Dalins tid och långt fram genom seklet hämtades melodierna till den svenska salongspoesin ofta från Frankrike. Gjörwell skriver en gång till chefen vid den svenska opéra-comiquens teaterscen Stenborg i ett brev före ett kalas: ”Vore du mycket söt, skreve du en skål på någon air,



som vi kunna, för att sjungas vid bordet.” Redan ordet air skvallrar om vad för sorts melodi Gjørwell kan ha haft i tankarna. Att Bellmanska visor i handskrifterna ofta signalerar melodiförlagan med ordet ”air”, är ett välkänt faktum. Så står t.ex. i den s.k. Åkermanska handskriften av Bellmansvisorna över de olika dikterna ordet Air, följt av en ”timbre”, exempelvis över parentationen över Lundholm ”Air: Annette a l’âge de quinze ans”. I ett egenhändigt manuskript till Bacchus Dansmästare har Bellman — enligt Carlén — antecknat ”Air: La jeune indienne”.

En god bild av umgänget i en svensk 1700-talssalong med dess litterära tvåspråkighet ger en sida i Tersmedens memoarer. Man har samlats för att fira Ulrikadagen, då Tersmedens svägerska har namnsdag. Bland gästerna vid bordet befinner sig excellensen Falckengren och svenske ministern vid saxiska hovet, greve Löwenhielm. Det heter i skildringen:

Som vi vanligen vid liten dessert alltid sjöngo allehanda supvisor, begärde jag sakta den lilla pokalen och sjöng nu en av Ulla Winblads visor och drack min svägerskas skål på Ulrikas dag. ( — ) Falckengren som galant cavallier begärde pokalen. Alla skulle dricka fröken Ullas skål i pokal, så att sällskapet började bliva muntra. Löwenhielm, som främmande hos det mesta sällskapet, såg på dessa lustiga bröder och ville agera prude. ”Nej min käre Löwenhielm, du sitter inte vid dina ministerkalas. Var så god och töm pokalen! Du kan bliva så god karl som vi”, sade jag. Löwenhielm bortlade nu sin ministeriella mine och började bli courageux. Han satt mellan sin hustru och grevinnan Modée och började en ärlig fransysk supvisa. Att attrapera honom började jag strax den gamla ”Mon petit coeur gonche” och kysste min granne.

I denna förtjusande interiör från en petit souper i en svensk adelsalong på 1700-talet, erfar vi, hur Bellmansk visa och fransk vaudeville sjöngs efter varandra, som den naturligaste sak i världen. Men det var inte bara i adelskretsar, som den franska chansen hade ett hemvist. ”Vi officerare sjunga aldrig annat än fransyska”, lyder en uttrycksfull replik i en av Envallssons komedier från 1796; och officerarna var säkert inte ensamma om att kunna den aktuella franska visrepertoaren. Den tycks ha spelat samma roll under 1700-talet som för nutidens svenska ungdom de från USA och England importerade visorna.

Interiören från Tersmedens hem illustrerar också visans naturliga ”rum”: sällskapsmiljön kring det skönt dukade bordet. I Tersmedens memoarer står mycket om mat och måltider. ”Vad han skriver om mat är skrivet med

kunskap och vällust”, konstaterar en 1700-talskännare, Olle Holmberg, i en uppsats om Bellman och maten. Tersmedens favoritvin, hans ”délíce” var — liksom Bellmans — Hoglands vin med pimpinella; fyra rätter till middag och tre till aftonmåltiden hörde i Tersmedens hem till vardagsrutinen; vid festliga sammanhang åt man mer.

Bellman själv skriver mycket om mat och mycket om drycker. ”Matoset framkallar hos honom knappast mindre än vinångorna en stark dityrambisk stämning, och listan på maträtter i hans dikter är ansenlig”, skriver Richard Steffen i sin artikel om Bellman i *Svenskt Biografiskt Lexikon*. Det har roat andra Bellmanskännare som Christian Elling och Olle Holmberg att ställa samman hela Bellmanska matsedlar med utgångspunkt från vad som bjuds i hans visor. Ingenting saknas i den Bellmanska menyn, varken på smörgåsbordet med dess holländska sill, Glaskow-sill, ål i ättika, gås i olja, gädda stuvad i brännvin, skinka, ansjovis och oliver eller i fortsättningen. Soppan nämns bara sällan, men terrinen desto oftare, en festlig mittpunkt på bordet. Av havets och sjöns gåvor nämns både abborrar, braxen, lax och kräftan, som ljustras röd i kastrullen. Bland vildfågel finns beckasin, orre och järpe; till köträtterna hör också kyckling, kalkon och kapun — : ”Sicken Capun tillräcklig för alla!” — men också lammstek och skinka. 1700-talet älskade desserten, som hos Bellman är mycket varierad, innehållande bland annat mandelbröd, våfflor, marsipan, glass och tårtor: ”Tårtan står skön och crèmerna svalla.”

Bellman var — konstaterar Elling efter sin grundliga genomgång — något av estetiker vid bordet, både i sitt liv och i sin diktning. ”Han älskar den vackra anrättningen hos de förmögna:

Granna Saker, kostlig mat,  
Hvita Bord och silfverfat

och finner behag i

et Bord  
som dukat är med smak.

Till det dukade bordets prydnader hör servisen i couleur de rose, den glasklara karaffen och de gröna glasen. Vinkällaren står inte köket efter. Vill man få en konkret bild av vad som kunde rymmas i en gustaviansk vinkäl-

lare, kan man läsa i bouppteckningen efter Sergels död. Vinlagret på Spånga var imponerande både kvantitativt och kvalitativt. Där fanns enligt förteckningen först och främst ”ett oxhöfde gammalt rött Bordeaux Win” och ”Et Dito Yngre”; oxhöfde är ett gammalt rymdmått, motsvarande två hektoliter. Därefter kommer på lagerlistan tjugo Bouteiller gammalt Bordeaux Win och sexton Bouteiller yngre. Av Lissabon Win fanns sex flaskor, av ”Hwitt Graves Win” inte mindre än trettio. Under den lockande rubriken ”Äldre Lager” upptas en Bouteille Madeira, en Bouteille Cyper Win, fyra Bouteiller Xeres, två Bouteiller Malaga och en Bouteille Paquant. Vid åtskilliga tillfällen har Bellman och Sergel suttit vid samma bord; litterärt bekant är det tillfälle, då Sergel firade sin fyrtiåttonde födelsedag hos en gemensam vän ute på Ulrichsdals fogdegård; då angav Bellman tonen vid gästabudet med ett Divertissement med flera inlagda ”airer”; själv uppträdde han som Bacchus med vinlövskrans kring pannan.

Ur Bellmans skrifter har man kunnat ställa samman en lika innehållsrik vinkatalog som den som ryms i den Sergelska bouppteckningen. I Bellmans visor flödar inte bara — som på Fredmans enkla bord — brännvin och öl av skilda sorter utan framför allt otaliga vinsorter: franskt rödvin — gärna tillsatt med pimpinella — Burgunder, söt Frontignac, Hoglands vin från Bordeaux, Malaga, Portugis, Malvasir, Hocheimer, lätta Moselviner och Champagne. Cypernvinet, som fanns i Sergels källare på Spånga, saknas heller inte i epistlarnas drömda värld:

Ej i vatten, nej i Cyper-vin  
Paradiset blommar, min Cousine.

En hel vinkatalog förekommer på ett ställe i *Bacchi Tempel*:

Slå i af alla sorter,  
Franskt, Pontak, Frontinjack, Renskt, Bleckert, Mossler, Porter,  
Miöd, Bischoff, Långkork, Pouch, Constantia, Mallaga!  
Öl, Clairet, Färsk-öl, Rack, — af alla sorter ja!

Till det dukade bordet, med mat och vin, hörde bordsvisan; kanske sjöngs den oftast till desserten, men givetvis också till de tidigare skålar, som utbringades vid måltiden. De ”salonger”, där Bellman umgicks och där många av hans visor hörde hemma, representerar ett brett socialt spektrum, från de måltider där Margareta Lissander eller senare fru Palmstedt, fru

Quiding, fru Weltzin och fru Reenstierna stod för mat och dryck till Gustaf III:s *petit soupers*. Att kokkonsten också i de borgerliga kretsarna stod högt, kan man sluta av att en av Bellmans väninnor, till vars hem han inbjöds för att sprida sina visors munterhet, fru Weltzin, skrev en av tidevarvets mest bekanta kokböcker; i den har man bland annat fäst sig vid ett recept på mandeltårta, desserten i epistel 82. Fru Weltzin, som tydligen var intresserad inte bara i det ätligt utan också i det drickbart sköna, skrev även en Handbok wid brännwinsbränning och destillering. Båda böckerna kom visserligen ut först ett par år in på 1800-talet men är säkerligen byggda på erfarenheter samlade under den gustavianska tiden.

Det finns i tidens memoarlitteratur enstaka bilder av Bellman som måltidspoet. Om ett tillfälle, då han var inbjuden till Gustaf III:s *petit souper* — årtalet var 1774 — berättar Fredrik Sparre i en dagboksanteckning. De litterära inslagen vid eller efter måltiden var flera: Adlerbeth läste en akt ur sin *Iphigenia*, Gyllenborg ur sin komedi *Det nya Herrskapet* och Bellman några partier ur sin opera *Fiskarena*. Den väckte i kretsen föga anklång; ”men” — fortsätter Sparre — ”Bellman förnöjde oss på stället (nous régala) med att sjunga flera av sina backanaliska poesier, som är fyllda av esprit, ehuru i en lågkomisk och liderlig tonart” (un ton bas-burlesque et lubrique.)

Om en annan måltid, då Bellman kvitterade bordets gåvor med muntra visor berättar Fr. S. Silfverstolpe i en biografi över kompositören Kraus. Vid en frukost i fru Palmstedts hem, ”en af de frukostar med vilka hon fordom samlade hos sig konstnärer af alla yrken”, författade Bellman på stående fot kantaten *Fiskarestugan*. Kraus, som var närvarande, satte genast musik till orden, och givetvis sjöngs den på stället.

Från de ”berättande källorna” kan man gå till ”kvarlevorna”, de autentiska dokumenten, Bellmans egna måltidssånger. En icke obetydlig del av Bellmans poesier affischerar direkt sambandet med det dukade bordet och det flödande vinets salongsmiljöer. I de av Byström utgivna *Dikterna till enskilda* ingår ett antal sällskapsvisor, som från början uppenbarligen varit chansons de table. Redan från 1760-talet, då Bellman umgicks i den Lissanderska kretsen på Götgatan som uppvaktande kavaljer till husets sköna dotter, förskriver sig flera måltidsvisor, där han låter de erotiska och de kulinariska önskedrömmarna stämmas samman. Med sin anropsteknik talar

han i en av dessa dikter till både maträtter och drycker: ”Du härliga flaska! — Du gullgula smörgås! — Du mörkröda sallat!” — för att till sist sluta visan med en skål till värdinnan:

Min lilla Värinna vid hierta och bord  
En sång uppå maten af mig blifver giord.  
Min Värinna, er skål, för mitt hierta ett mål.

I måltidsvisor utvecklade Bellman med åren en rik och varierad repertoar. Bordsvisa, Bordssång, Måltidssång, Borddivertissement — alla de olika titlarna förekommer som rubriker hos Bellman. Formerna för bordsvisorna kunde variera från enkla solosånger till hela små sångspel med kör och solo blandat, så det Borddivertissement, som Bellman skrev till Helena Quidings fest den 31 juli 1792; de olika partierna sjungs där på inte mindre än nio olika melodier, de flesta av Kraus.

En borgerlig sällskapsmiljö, där män och kvinnor otvunget umgicks kring de festligt dukade borden med glas och bålar, bildar bakgrund och grogrund för mycket av Bellmans sena poesi. Han har själv karakteriserat situationen i en dedikationsdikt, som åtföljde epistlarna: ”Jag vid vänners godhet van / Jemt vid deras taffel mättad”. Den mer förfinade tonen över de sena epistlarna har forskarna — säkert med rätta — velat sätta i samband med miljön och smaken i de umgängeskretsar, där så många av visorna exekverades, kanske också skrevs. Vi tror oss numera veta, att Fiskartorps-episteln, epistel 71, har Helena Quiding som direkt fast aldrig utsatt adressat;

Ulla! min Ulla! säj får jag dig bjuda  
Rödaste smultron i Mjolk och Vin?  
Eller ur Sumpen en sprittande Ruda,  
Eller från Källan en Vatten-terrin?

Dikten slutar stilenligt med värdinnans skål — Klang, Din skål! — liksom den magnifika Fredmans sång nummer 21, med den talande rubriken ”Måltids-Sång”. Också denna dikt, från slutet av 1780-talet, måste från början ha skrivits till en bestämd miljö och en bestämd adressat, med en bestämd måltidssituation som bakgrund. I slutstrofen glöms varken värd eller värdinna; de har identifierats som Bellmans vänner på Elfvik, hovgulddragaren Peter Widman och hans fru Helena.

Säg, är du nöjd, min granne säg,  
Så prisa värden nu till slut;  
Om vi ha en och samma väg,  
Så följoms åt, drick ut.  
Men först med vinet rödt och hvitt  
För vår värdinna bugom oss,  
Och halkom sen i grafven fritt  
Vid aftonstjernans bloss.

Det är en annan ton i dessa måltidsdikter än i de tidiga backanaliska kväden som Bellman skrivit i exklusivt manliga sällskap, på Klubben eller i Par Bricolekretsar. Att indela Bellmans visor i distinkt skilda grupper efter den tänkta publiken, låter sig emellertid knappast göra. Den kvinnliga publiken på 1700-talet hade ingalunda någon prydhets varken in Baccho eller in Venere. Snarare kan man tala om en allmän förskjutning i Bellmans smak från den tid, då han var ungarlspoet i frihetstidens råbarkade Sverige, till dess att han blev sällskapsdiktare i det mer förfinade gustavianska samhället. Bordsvisans och dryckesvisans grundfunktion är och förblir densamma oavsett miljöbyten och sociala förändringar.

## Teaterscenen och sångspelens visor

Opéra comiquens scen var i Frankrike tidigast de parisiska marknadsteaternarna *La Foire Saint Laurent* och *La Foire Saint Germain*. Under de årliga marknadssäsongerna förekom där uppträdanden av olika slag av aktörer. Där spelades pantomimer, marionetteater, liksom mer regelrätta skådespel av *commedia dell'arte*s typ. Sedan de italienska komedianterna fördrivits år 1697, öppnades scenerna för franska skådespelartrupper.

Den italienska *commedia dell'arte*-teatern hade, som bekant, en uppsättning av fasta, återkommande roller. Där gjorde Arlequino sina krumsprång; där sjöng Scapino serenader till luta eller gitarr; där lockade eller förfördes den ljuva Colombine; där stoltserade den tappre Capitano eller Scaramuccia. Historiskt sett uppstod ”paraden” och opéra comiquen som en ersättning för den från Paris fördrivna *théâtre italien*; också i de nämnda franska skådespelsformerna var figurgalleriet i viss mån typiserat.

Den komiska opera som spelades på 1700-talets parisiska scener kan kanske närmast jämföras med en operett. I den äldre formen, kallad *comédie en vaudeville* sjöngs eller föredrogs sånginslagen på redan existerande,

av publiken välkända melodier; grundbetydelsen av ordet vaudeville är ju en visa eller sång, skriven till en bekant melodi. Med den nya texten kunde sångerna ibland få en klart komisk eller parodisk effekt; så inte minst i de direkta operaparodierna. Under andra hälften av 1700-talet blev det vanligare att en textförfattare och en kompositör samarbetade vid skapandet av en komisk opera. Så uppstod den form som kallades *comédie à ariettes* — där alltså sångernas melodier, deras ”airs”, var nykomponerade för pjäsen i fråga. Slutligen formades under inflytande av det nya italienska musikmodet den egentliga *opéra comiquen*, med kompositörer i italieniserande smak som Duni — italienare till börd, men naturaliserad fransman — Grétry, Monsigny och andra.

Ur vågen av *airs* och *ariettes* — som lösgjorda från teaterscenen spreds och sjöngs överallt — föddes efterhand en ny genre som kallas ”la romance” — en visa avsedd att ackompanjeras med piano. Med romansen växte det fram en ny lyrism, en spegling av ett mera individuellt temperament, ofta med en lätt färgning av melankoli. Florian och Martini hör till den nya genrens företrädare.

Mellan marknadsteatrarna å ena sidan, den etablerade *Comédie française* och den likaledes etablerade franska operan å den andra, uppstod under början av århundradet täta konkurrenskonflikter. När de officiella teatrarna lyckades genomdriva förbud för marknadsteatrarnas trupper att använda dialog, tog man där sin tillflykt till monologformer och sånginslag. När förbud utfärdades även mot sånginslagen, tog regissörerna sin tillflykt till den finurliga utvägen att låta hissa ned plakat med sångtexter på scenen, orkestern spelade, och publiken sjöng i stället för skådespelarna som nöjde sig med stumspel. Slutet på fejderna blev, att en överenskommelse år 1713 kom till stånd mellan marknadsteatrarna och operan som gav *Les Théâtres de la Foire* rättighet att uppföra sångspel. Le Sage var den förste leverantören i större skala av dessa *comédies en vaudevilles*; han skrev nära hundra sådana pjäser under åren 1712—1738. Hans stycken var ofta grovkorniga, komiken av det handfasta och burleska slaget; kupletterna hade enkla refränger, där ett och samma ord suggestivt upprepades: flon, flon, flon; zon, zon, zon eller gai, gai, gai. Men publiken av alla samhällsklasser strömmade till. Hellre än att gäspa åt skådespelen i Palais Royal

gick man för att ha roligt och skratta åt burleskeri och parodi på La Foire Saint Germain och La Foire Saint Laurent.

Opéra comiquen attraherade många av tidens habilaste författare. Till dem hörde bl.a. flera av Caveau-poeterna: Piron, som i opéra comique-genren rörde sig mellan de ekivoka sångspelen och den oskyldigare herdekomedien, Panard, kallad vaudevillens Lafontaine, berömd inte minst för sina flytande och eleganta kupletter. Dit hörde också Favart, den av opéra comiquens författare, som blev europeiskt ryktbar, och vars verk, översatta till olika europeiska språk, spelades både i England, i Italien, i Tyskland, i Holland och på danska och svenska scener. Dit hörde vidare Vadé, företrädaren för den lågkomiska poissardgenren, där Hallarnas och månglerskornas språk fick hemorts rätt på komediscenen.

Genom den franska trupp, som Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika inkallade 1753, blev opéra comiquen i sin franska dräkt introducerad i Sverige. De franska skådespelarna "les Comédiens français de sa Majesté" spelade dels på Bollhusets scen, dels vid hovet. Afzelius har i sin lilla skrift om Bellmans melodier givit en koncentrerad karakteristik av deras repertoar.

Här fick man inte som i den stora operan se gudar stiga upp ur havet och sänka sig ned ur molnen och höra hjältar i romersk vapenskrud och hjältinnor i styvkjortel tolka sina känslor. Här rörde sig hantverkare, bönder, herdar och herdinnor i en idyllisk, småborgerlig eller lantlig miljö. [...] Det lyriskt musikaliska fick sin del i många inlagda visor, romanser, duetter, körer etc.. Den för tiden så typiska konstarten hade Bellman lärt känna på Bollhuset. Men Lovisa Ulrikas trupp var bara ett av de många sällskapen i 1700-talets Stockholm. I samma minnesrika teaterhus spelades de franska pjäserna senare av Stenborgs svenska och av Monvels franska skådespelare. I hovteatrarnas program utgjorde de ett starkt inslag, och Bellman — själv aktör vid åtskilliga föreställningar vid hovet — har naturligtvis inte sällan suttit bland åskådarna på Drottningholms, Gripsholms och Ulriksdals teatrar. Det franska sångspelet har bidragit till att förfina och fördjupa Bellmans dikt lika mycket som hans musik, och utan tvivel har det stor del i att den säregna dramatiska epistelformen kunde växa fram ur den enkla visan.

De franska vaudevillerna spreds genom de franska aktörernas försorg som kardborrar ut över den stockholmska huvudstaden: de har varit musikaliska örhängen redan under Bellmans ungdom.

En av de tidigast spelade opéra comique-författarna var poissardgenrens mästare Joseph Vadé. Hans pjäs *Les Troqueurs, Opéra comique en un acte*, spelades redan 1754 på Bollhuset och trycktes i en edition vid det kungliga



boktryckeriet i Stockholm samma år. När Fredrik Sparre tjugo år senare gav Bellman namnet den svenske Vadé, kunde han alltså förbinda Bellmans namn och genre med en i Sverige redan för länge sen (i själva verket redan genom Dalin) introducerad författare.

Den populäraste av opéra comique-författarna på den franska truppens repertoar var emellertid inte Vadé utan den nyss nämnde Favart. Av honom uppfördes under de närmaste åren åtskilliga pjäser. År 1756 spelade den franska truppen ute på Ulriksdal hans *Raton et Rossette*, en parodi på *Titon et l'Aurore*, med musik av Mondonville; också den utkom i ett Stockholmstryck samma år som föreställningen gavs. Det har av Bellmansforskarna noterats, att Bellman angivit en av vaudevillerna i denna komiska opera, *De la flâme plus pure*, som "air" för en visa i sitt tidiga sångspel *Marcolphus*. I epistel 34, "Ach hvad för en usel koja", med dess intensiva nattstämning över Kolmätargränden, har melodien lånats från den första av kupletterna i samma sångspel av Favart, "Que l'aurore est loin encore" — alltså också den en till en nattlig miljö knuten melodi och visa. Och i Fredmans sång nummer 47, "Handlingar rörande Bacchi konkurs", "Bacchus snyfta, gret och stamma / I Concursen där han satt", har melodien övertagits från en annan visa i *Raton et Rosette*, med timbren "Courons d'la blonde à la brune".

Under 1750- och 60-talen spelade den franska truppen ytterligare ett antal stycken av Favart, först opéra comiquen *Le Joueuer*, en bearbetning av ett italienskt stycke med musik av Sodi, vidare *La bohémienne*, också detta en bearbetning av ett italienskt original, *La Zingara*; operakompositörens namn var Rinaldo da Capua. Det sista stycket blev populärt; det återuppfördes vid hovet 1775 och 1776 och gavs i Flintbergs svenska översättning på Humlegårdsteatern under nästa decennium. För Bellmansmusiken har stycket intresse såtillvida som Bellman ytterst från en av dess körsånger hämtat melodiuppslaget till Bacchi Ordensdikten nummer 5, "Ordenshärolder, ta'n era spiror", en visa som sedan intogs i *Fredmans sånger* som nummer 2, men också till Fredmans epistel nummer 70: "Mowitz, vik mössan högt över öra!"

Ingen av Favarts pjäser har emellertid betytt mer för musikkväljaren och musikadaptören Bellman än herdespelet *Annette et Lubin*. Sin premiär hade det haft i Paris 1762. Redan nästa år uppfördes det på Bollhuset av

den franska truppen, året därpå vid hovet och under följande decennier åtskilliga gånger i svensk översättning på olika scener. Minst sex olika Bellmanmelodier har man kunnat föra tillbaka på sånger i detta skådespel. Torben Krogh har i sin bok om Bellman som musikalisk diktare visat, med vilket raffinemang Bellman utnyttjat melodierna, med täta hänvisningar, på dubbelt parodimånér, till personer och situationer i det beundrade stycket.

En annan opéra comique, som Bellman måste ha hört både en och två gånger och vars melodier fäst sig i hans musikminne är Anseaumes *Le peintre amoureux de son modèle* med musik av Duni. I Paris hade den uppförts 1757, i Stockholm av den franska teatertruppen på Bollhuset vid tre tillfällen, 1764, 1765 och 1769; senare i Envallssons svenska översättning på 1780-talet. En av dess arietter, "Maudit Amour, raison sévère", anges i den av Klemming utgivna handskriften till *Fredmans epistlar* som "air" framför epistel 72: "Glimmande Nymph! Blixtrande öga!" En annan av dessa arior "Me promenant près du logis" har Flodmark funnit vara melodikällan till epistel 26: "Hvar står Fiolen? Säg min Son". En tredje melodi från samma opéra comique, "Cette crainte délicate", är, fortfarande enligt Flodmark, ommodellerad av Bellman för att utgöra melodi till Fredmans sång nr 14: "Hade jag sextusende daler / I kvartaler".

Det finns andra bevis än de täta melodilånen, som binder Bellman vid fransk opéra comique. Redan innan han diktat någon av *Fredmans epistlar*, hade han själv direkt producerat sig inom opéra comiquetraditionens genre. *Det lyckliga skeppsbrottet*, i manuskriptet daterat den 30 november 1766, har i handskriften undertiteln opéra comique. Det är ett herdespel, med inte mindre än fyra rivaler kring herdinnan Camilla; dialogen, på alexandriner, interfolieras av arior och menuetter på sirliga versmått i olika tonlägen. —

"Opéra comique uti 2nd Acter" är genrebeteckningen under sångspelet *Marcolphus*, också det från 1760-talet. Skådeplatsen är här Stockholm, de tre aktörerna Marcolphus, en Secreterare, Palle, hans Suivant, och Hyrberg, en hyrkusk. Under skämtnamnet Marcolphus antas Bellman själv ha agerat i det lilla sångspelet; slutmålet är värdshuset Lorensberg "där man dricker och sjunger emellan robes de ronder och sköna ögon". Om skådespelet i sin helhet är bevarat, har det varit ett sångspel utan sammanbindande dialogpartier; i handskriften har de olika sångerna, enligt tidens sed, försetts

med melodiangivelser av typen Air: De la flamme, Air: Mon Masque, comment vous va?, Air: Min Rosette, hör ej min...

Utöver melodihänvisningarna, som i flertalet fall direkt pekar mot vau-devillernas Frankrike, finns det ett annat inslag i dessa tidiga Bellmankupletter som faller i ögonen: de här och där insprängda franska fraserna. Både Marcolphus och Hyrberg blandar svenska med franska i första aktens dialog som rör hyrkuskens besvärligheter med vagnföret.

Marcolphus:  
Si, nu går det bra  
Assez bien, la, la!

Vagnkusken Hyrberg replikerar:

Mitt i detta svarta smöret  
Stjelper jag med stor chican.  
Allons, allons!

Vid ett par tillfällen har franska fraser effektfullt fogats in i rimställning, så i femte scenen av samma opéra comique, som avslutas med frasen:

Nu drickom vi,  
Drickom sans mélancolie!

I fjärde scenen hör man en röst sjunga en fransk air. Visan börjar med en uppmaning att följa med i kontradansen där la chaine är en tur:

Allons, la chaine, la chaine!  
Sku vi nu följa me'n  
Ja, längst till Bacchi knän

Som "air" anges Mon masque comment vous va? Den franska visa som den härstammar från, har inte kunnat identifieras. Däremot är det bekant, att Bellman utnyttjat samma melodi också för en visa tillkommen 1764, "Du ljuva karneval". Den innehåller en dialog, till hälften svensk till hälften fransk, med delvis samma satsfragment som i Marcolphusvisan. Det är visans andra strof, som här intresserar:

Beau masque, comment vous va?  
"Ja, assez bien, la, la!"

Förlåt mig det, min söta masque mår inte bra  
”Ah, ma foi, j'enrage —  
Finns här ej à la glace  
Och mandelmjök? och mera godt i vårt kalas?”  
Ack otroligt,  
Alltför roligt...  
Bon, la chaine, la chaine  
Ack, jag har så fasligt ondt i mina knän!

Det svensk-franska blandspråket i dialogen är ett tecken både på de Bellmanska vaudevillernas franska ursprung och på den samtida konversationsfranskan i sällskapsliv och på maskerade. Med sina abrupta dialogfragment, med sin sceniska framställning föregriper denna tidiga visa, som forskare noterat, redan tekniken i *Fredmans epistlar*.

Maskeradvisan kan tänkas ha haft en personlig adressat. Det har i varje fall den Ariette, som Bellman skrev den 25 januari 1777 till sin fästmö. Också i denna dikt säger poeten artigheter på komplimangernas språk:

Bon jour, *Louise*,  
Bon jour, bon jour, Ma Belle —

Upptakten till varje ny strof är också i fortsättningen på franska:

Elle dort.... c'est bon....  
Mon Dieu, qu'elle est charmante!  
— — —  
Ah, chère *Louise*,  
Vous êtes née pour plaire.

Undantagsvis förekommer det, att Bellman mitt i en dikt anspelat på timbren till en fransk visa. Så i poemet ”De skönas levnadslopp”, där han skildrar den unga flickans morgonbestyr:

Sitta se'n söt och täck uti en vrå,  
Slå sig uppå kjorteln, se på uret då och då,  
Ändtlig ledsna vid alt nöje, suck och besvär,  
Sjunga med en sorgsen röst *Aimable mon berger*.

I epistlarnas miljö — som socialt står på en lägre samhällsnivå än de nu citerade dikternas — är de franska språkinslagen inte lika framträdande som i den Bellmanska ungdoms poesien. Jergen Puckel läspar och trugar, talar

”fransyska och tyska” (Ep. 17) — dock företrädesvis det senare, som i Ep. 18: till gubbarna på Terra Nova vid Skeppsbron:

Jergen Puckel han ropte nu Schas,  
Der teufel soll der fahn regieren;  
Hohl mich der teufel, verdammte Calas!  
Wir wollen nun recht pokulieren.

Bakom den sällsamma genre, som representeras av Bellmans Bacchi ordensdikter, liksom bakom *Bacchi Tempel*, finns som modell eller förutsättning fransk comédie en vaudeville. För samtiden låg det i öppen dag; Oxenstierna, som hörde Bellman föredra en av sina Ordensparodier, sannolikt parentationen över Lundholm, skriver om formen i sin dagbok: ”Allt satt på vers efter operastycken”. Bland de franska melodiförlagor som identifierats är stycken av Blaise, ur Favarts nyssnämnda opéra comique *Annette et Lubin*, och en air av Albanèze, *Mon jeune coeur palpite*. I mycket likartade i formen är de Divertissement som Bellman skrev på 1780-talet: också i dem blandas versdialogen med sångstycken på angivna airer.

På Stenborgs svenska scen blev opéra comiquen i svensk tappning en av de populäraste genrerna med pjäsleverantörer som Hallman och Envallsson och Kexel. När Carl Israel Hallman skrev sin bekanta pjäs *Tillfälle gör tjuven*, Divertissement i en akt, hade han Bellman som medarbetare inte bara som textförfattare till en av scenerna — den där marktschreiern med tittskåpet kommer in på scenen — utan förmodligen också som rådgivare vid melodival till kupletterna. Teatern föreställer en marknadsplats. Ett bröllopsfölje tågar förbi, först på väg till, sedan på väg från kyrkan. Den egentliga intrigen handlar om hur nämndemansdottern Ingrid, som blivit instängd i hemmet av sin svartsjuka mor, befrias med hjälp av en stege av den förälskade mjölnardrängen Pelle. När bröllopsföljet för andra gången visar sig, gömmer hon sig i ett marknadsstånd. Det vill sig inte bättre än att hon blir innelåst och misstänkt för att vara en tjuv som smugit sig in i boden: tillfället gör tjuven. Pjäsen är ett sångspel utan sammanbindande dialoger; Hallman skriver i företalet: ”Denna är den första piece som blifvit skrifven i denna smak; ändamålet har varit att utesluta tal och recitativer emellan vaudevillerna och att på ett ställe hopsamla glättig, narraktig behaglig musik.”

Hallmans prioritet när det gäller själva sångspelsgenren utan taldialog har blivit bestridd. Men hans uppfinningsrikedom i melodivalet — där han som sagt sannolikt haft Bellman som medhjälpare — kan inte bestridas. Intressant är att inte mindre än fem eller sex olika Bellmansmelodier anges som ”ton” för kupletterna. ”Blåsen nu alla”, och ”Hej Musikanter, ge valdhornen väder!” står här vid sidan av sådana franska airer som ”O! ma tendre musette” eller ”Dieu d’Amour dans ce jour”. Som ofta i opéra comiquen utnyttjas melodier och texter parodiskt. Så läggs till exempel text och melodi till backanaliskt adelsskap (den nionde av Bacci ordensdikterna) med anslaget ”Bacchi Härolder med guld och beslag, / Blir det Capitel? Nej intet i dag”, under den visa, där den kärlekskranka nämndemansänkan Marjo, kommande från bröllopsgården, får bekänna: ”Hvad jag har längtat från detta kalas / Ack! hur de svängas och ryckas och dras”.

Vårt eftertanke är, att Bellman, själv en gång gäldenär till den franska opéra comiquens vaudeviller, här återbetalar sin skuld: som leverantör av airer till den svenska komiska operan. Fallet är långt ifrån unikt. Också Envallsson har, både i *Slätterölet eller Kronofogdarna* och i *Caspar och Lona* — två komiska operor efter franska förebilder — upptagit melodier som Bellman gjort populära; i den senare pjäsen är det melodien till Bellmans Fiskartorpsepistel som han brandskattat. Omvänt har Bellman vid flera tillfällen lånat melodier från Envallssons musikaliska utbud. Från dennes komiska opera *Kopparslagaren* som under ett årtionde från 1781 stod på Stenborgska operans spellista, har Bellman sålunda hämtat ett melodiuppslag till visan ”Har du något i flaskan kvar?” På detta sätt har melodiuppslagen vandrat fram och åter — från opéra comiquens vaudeviller till Bellmans fristående sånger och tillbaka igen.

## Epistlarnas genre

I sitt inlägg *Om vaudevillen som dramatisk digtart* har Johan Ludvig Heiberg givit en sammanfattande karakteristik av opéra comiquens genre. Historiskt ser han den som en sammansmältning av operan och komedien, framvuxen på fransk botten. För sin tids opéra comiquer använder Heiberg beteckningen vaudeviller; ordet, som ju ursprungligen betecknade bara enskilda visor i sångspelet, begagnar han i anslutning till nyare språkbruk för att beteckna sångspelet i dess helhet. Typiskt för vaudevillens genre är, sä-

ger han ”framställningen av intressanta situationer med löst skisserade karaktärer”. Musik och text måste i vaudevillen mer än i någon annan diktart ”passa till varandra, så att de liksom är sammanvuxna med varandra och förefaller oskiljbara”; textens och melodins karaktär skall stå i fullkomlig inre korrespondens. Stämningsskalan kan röra sig från det parodiska och burleska över det naiva till det rörande.

Så långt Heiberg, den nordiska vaudevillens obestridde mästare, som till sist, halvt i förbigående ger en briljant karakteristik av Bellmans genre. Han skriver ”Bellmans saakaldte Epistler er at betragte som Vaudeviller udenfor Theatret”. Det är en slående karakteristik som indirekt framhäver epistlarnas skuld till opéra comiquen.

Bellman hade ju själv en gång begynt inom denna genre. Andra hade i Sverige tagit den på entreprenad: Kexel, Envallsson och flera därtill helt i efterföljd av de franska mönstren. Bellman ensam utvecklade genren vidare. Med riktig intuition såg Heiberg de åttiotvå epistlarna som tänkbara brottstycken ur ett sångspel.

I sin senare Bellmanskaraktistik — *Bellman som comisk Dithyrambiker* — har Heiberg närmare utfört tanken. Han skriver där att de 82 epistlarna bör betraktas som ett ”sammanhängande helt”. ”Sammenhengen viser sig *ikke* just deri, at det ene Digt begynder, hvor det foregaande slipper, uagtet det dog ogsaa findes Exempler herpaa.” Som ett sådant exempel tar han fram de två epistlarna om korpral Mollberg, där den ena beskriver hur Mollberg rider ut för att ordna för begravningen som skall äga rum på krogen Wismar, den andra, hur han vänder tillbaka efter att ha ombesörjt allt på det punktligaste. ”I allmänhet — fortsätter Heiberg — är dock sammanhanget bara så att förstå, att det är samma figurer som uppträder, men i situationer som inte sluter sig till varandra genom någon sammanhängande tråd eller motiverar en hel och enkel handling.” Heiberg har stannat för den enhetsskapande atmosfären: ”en förunderlig blandning av det burleska och det melankoliska”; han har karakteriserat också de stämning bärande naturinslagen och framhäver upprepade gånger, hur sångtexten hos Bellman är oskiljbar från melodien.

*Fredmans epistlar* inleds, som bekant, i den tryckta texten av en förteckning över personerna, en utförlig rollista av det slag som skulle kunna höra hemma i ett skådespel. Persongalleriet i epistlarna är ett typgalleri snarare

än en samling individualiserade gestalter. Däri liknar epistlarnas figurer ”paradernas” och opéra comiquens roller; bakom fanns som förutsättning *commedia dell’arte*-teaterns stående figurer. Fredmansvärldens figuranter har sina namn ur den stockholmska vardagsverkligheten. Men de är tecknade med typiserande teknik. Bakom Mowitz med hans uppstånd av instrument ”Clarinett, fiol, Hoboja!” kan man skönja den italienska teaterns Scapino, och bakom den karske Mollberg *commedia dell’arte*-figuren Il Capitano, också kallad Scaramuccia. Direkt, eller indirekt, genom opéra comiquetraditionens förmedling kan man på så sätt följa linjen från den italienska teatern med dess upptåg och obsceniteter till den Bellmanska Fredmansvärlden.

Bellman har i sin episteldiktning från 1770-talet och under två decennier framåt tillryggalagt i stort sett samma etapper som det franska sångspelet: från den muntra och lättfärdiga tonaliteten i ett tidigare skede, till roman-ens lyrik med dess inslag av melankoli, från burlesk uppsluppen och frivol dryckesvisa till de sena epistlarnas i ord och ton subjektiva känslorikedom, där det pastorala Djurgårdslandskapet bildar den nya, stämningsbärande bakgrunden.

Ur genresynpunkt skulle man kunna bestämma *Fredmans epistlar* som resultatet av ett sammanflöde eller en korsning av olika litterära genrer. I Fredmanssviterna finns först och främst inslag från dryckesvisans form och funktion, sådan den utformats i klubbens och vinkällarens miljö. Där finns vidare — i vissa av epistlarna — form- och strukturelement från måltidsposien i salongsmiljön. Där finns, slutligen, genom det anekdotiska och episodiska stoffet, liksom i de genomgående typskildringarna, spår från *commedia dell’arte* och opéra comique-teaterns sångspelsscen.

I hållningen finns en rad likheter mellan fransk visdiktning och sångspelsteater å ena sidan, Bellmans fredmanska vaudevillevärld å den andra.

Till likheterna hör först och främst förkärleken för parodiska effekter. Bellman vandrade vägen till Fredmansvärlden genom parodiens port. Parodien och burlesken är båda former för revolt — men en revolt inom det litterära och musikaliska systemets ram.

Till likheterna hör vidare förmågan att handskas med övertagna melodier. Caveau-poeterna förstod — för att citera Torben Krogh — till fullo konsten att foga strofernas fall, rytm och rimställning efter melodiernas



uppbyggnad: samma talang ägde Bellman. Till den utvecklade musikaliska paroditekniken hörde också konsten att vid behov kontrastera textens tematik mot den musikaliska formen.

Till likheterna hör också attityden till erotiken: lättsinnet och frigjordheten som ofta överskrider gränserna till det decenta. Piron och Favart var samtida med Boucher och Lafrensen; Bellman med Sergel och Ehrensvärd.

Likheterna kan — som i det föregående framhävts — i stor utsträckning återföras till likheter i de båda ländernas samhällliga, litterära och musikaliska miljöer. Det finns emellertid också markanta skillnader mellan fransk vaudeville och bellmansk visa. Lika litet som Bellmans karakteristik är uttömd med klichén Den svenske Anakreon, lika litet är hans egenart tillräckligt preciserad med benämningen Den svenska Vadé, som Fredrik Sparre gav honom.

All brukspoesi är tillförsäkrad en begränsad livslängd. När det feodala franska samhället brast sönder i sina fogar, hade den ystra sällskapsvisan och den lättsinniga opéra comiquen inte längre någon miljö, där den hörde hemma. Under slutet av 1700-talet blomrade den *politiska* visan; det har sagts att hela den franska revolutionens historia i alla dess faser skulle kunna tecknas med hjälp av de många hundra politiska visor, som då spreds och sjöngs. Caveau-poeternas och andra sällskapsdiktarens visor och melodier drabbades efter hand av glömskan, även om enstaka män som Pierre Capelle och Béranger — den förre genom utgivande av Caveau-nyckeln, den senare genom sin visdiktning — försökte återuppliva visgenren i det begynnande 1800-talet. I nutida franska diktantologier — med undantag för sådana som Henri Bernets *Anthologie des poètes du vin* — letar man förgäves efter 1700-talets rika produktion av dryckes- och sällskapspoesi. Nya generationer av poeter och vissångare — fram till den geniala Brassens — synes nästan helt ha överflyglat 1700-talsvisan i Frankrike.

Stora delar av Bellmans diktning har, liksom Caveau-poeternas, funktionen och prägel av brukspoesi. Mycket är skrivet för bestämda kretsar och bestämda tillfällen. Det gäller om hans sällskapsdiktning men också om hans politiska visproduktion som helt gick i rojalistisk anda. Bellman var inte okunnig om samtidens franska revolutionsvisor. I en supplik från 1794 till hertig Karl, där Bellman ber om en bostad på Drottningholm, heter det:

Där skall vid min krönte lyra  
Hjelten öfver böljorna  
Aldrig höra, *ça ira*  
[---]  
Eders Höghet! — svara ja! —

Den visa som Bellman anspelar på och citerar var, som Standardupplagans kommentar upplyser, den beryktade franska revolutionsvisan

Ah, *ça ira, ça ira, ça ira*  
Les aristocrats à la lanterne!

Det mesta av Bellmans brukspoesi — opolitisk som politisk — är liksom hans franska 1700-talskollegers efter tvåhundra år dött gods.

Några få verk av Bellman har överlevt och trotsat också nyare vistraditioner och poetiska moder: främst ett antal av epistlarna och sångerna. Genom nya media har de nått en popularitet och en spridning — till och med utanför vårt lands gränser — som inte var möjlig under Bellmans eget sekel på skillingtryckens tid. Ett paradoxalt faktum i denna historia skall än en gång framhållas. De melodier — ofta av franskt ursprung — som givit Bellman uppslag till hans sångkompositioner har — glömda i sitt hemland — naturaliserats, fått hemortsrätt och överlevt i Sverige. Melodierna är den luftiga brygga, som leder från Bellmans Stockholm till den franska litterärt-musikaliska 1700-talskulturen. Här är det inte längre frågan bara om paralleller: här råder påverkan, ibland förmedlad av svenska mellanhänder.

Dryckesvisan hör hemma inom fyra väggar: dess scen är en inomhus-scen. Det händer hos Bellman, oftare än hos hans franska fränder, att han slår upp vinkällarens fönster mot gatan eller trädgården. Det händer också — vilket är mer originellt — att han flyttar ut dryckesscener och erotiska scener i sommarlandskapet. Det kan ha att göra med placeringen av de stockholmska utvårdshusen. Men samtidigt har det att göra med utvecklingen av en ny naturkänsla, i verkligheten och i litteraturen.

De franska Caveau-poeterna var alla huvudstadsbor, de flesta födda inom Paris' stadsområde. De var och förblev storstadsdiktare, också i sin sällskapspoesi. Inga lövträd susar i Pirons eller Panards visor, inga båtar far med fyllda segel över Seines vattenspegel; inga klockor ringer på lövskuggade kyrkogårdar.

Mer av landskap fanns på den parisiska opéra comiquens scen. I parispoeternas pjäser finns ofta scenanvisningar av typen: "La scène est dans un bosquet". Även om scenlandskapet ofta är ett stiliserat herdelandskap, speglas också på teatern tidens nya naturkänsla, så i flera av Favarts pjäser. Scenograferna på 1770-talets marknadsteatrar vågade sig ut i provinsens landskap; de kunde också återge kända parismotiv: Montmartres kullar eller broarna över Seine.

Naturen gör sitt intåg i Bellmans poesi på allvar redan i de opéra comique-imiterande Bacchi Ordensdikterna, tidigast i "Bacchi Fest" sjette gången firad 1771. Här bildar landskapet bakgrund för de erotiska scenerna, de i tonen mest obscena i hela samlingen. I *Bacchi Tempel* hör ett par av de naturlyriska visorna till de levande eller överlevande inslagen. I Djurgårdspastoralerna når Bellmans unika förmåga att stämma samman natur med erotiska eller backanaliska upptåg sin slutgiltiga höjdpunkt.

Olikheter mellan de franska visdiktarna och Bellman finns också på andra skildringsplan. Tredje ståndets representanter hade gjort sin entré på opéra comique-scenen med poeter som Favart och Vadé. Soldater, bönder, hantverkare, månglerskor skildras — i den mån de figurerar i 1700-talslitteraturen — i en lägre stilart, ofta i komiskt syfte. I sin magistrala bok *Mimesis* har Auerbach framställt en tes, som bland annat går ut på att man i klassicismens epok med dess bundna stillägen och fasta litterärt-sociala konventioner inte skulle kunna tänka sig en figur från tredje ståndet (eller lägre) som en tragisk gestalt.

Bellman fullföljer i sin Fredmansdiktning en linje från commedia dell'arte och betraktar sina personager i komisk belysning. Den i nutida tycke ofta obarmhärtiga komiken i skildringen av deklasserade personagers öden och missöden stämmer helt överens med ett kvardröjande klassicistiskt genrekrav. Men det händer att Bellman genombryter mönstret. Han lyfter ibland sina figurer upp i en högre stämningssfär än deras samhällseliga ursprung skulle berättiga dem till — bland annat genom den antika mytologiens figura-verkan. En sådan förvandling genomgår Ulla Winblad både i epistel 25 och epistel 50. Och i några av sina sista, stora epistlar låter Bellman den utslagne Fredman — utan ur, verkstad och förlag — omges inte av en komisk utan av en tragikomisk atmosfär. Han kan rentav höja honom i paritet med en tragisk hjälte.

Full och våt ://:  
Står jag i Charons båt

— i dessa slutrader i en känd epistel gör sig ännu det brutna, tragikomiska perspektivet gällande. Men när Bellman låter Fredman forma sitt avsked i orden:

Stjernklara firmamente,  
Mig nu öfverhvälf!

— då har diktaren brutit mot klassicismens snäva ståndsdoktrin och låtit sin deklasserade anti-hjälte stå fram som en gestalt på en tragediens scen.

En innovation hos Bellman, utan motsvarighet på fransk botten, är den cykliska form som han skapade med återkommande figurer och situationer i epistlarnas värld. Den naturlyriska tonen, liksom det elegiska eller patetiskt-tragiska tonläget är också något för Bellman specifikt som skiljer honom från alla tidens franska vaudevillepoeter. Visst finns det stänk av en lätt förgängelsekänsla av epikureisk art hos de parisiska dryckespoeterna, exempelvis hos Panard. Men deras poesi och deras dramatik har inte den mörka melankolin, heller inte någon av de makabra effekterna hos den stockholmske sångaren. Bellmans poesi skiljer sig i det avseendet även från den borgerliga dramen med dess sentimentalitet och från skräckdramatiken hos en Baculard d'Arnaud med hans nästan karikatyriskt tidsmässiga ”sombra” smak. Tragiken i Bellmans värld har — trots blixtar, oväder och mörka gravar — en annan genomslagskraft och psykologisk trovärdighet, kanske just genom det rikare motsatsspelet. Bakom mycket av Bellmans poesi finns ett — svårtolkat och svårdefinierat — moment av desperation. Det äger knappast något motsvarighet i 1700-talets franska vaudevillepoesi med dess *joie de vivre* hos diktare som fullföljer en lång tradition från vinskördens och de glada vinsångernas Frankrike. Det finns i Bellmans poesi inte bara bullrande, ibland hektisk livsglädje utan också en insikt i vad han på sitt språk kallar ”verldsbekymren” eller ”livsbesvären”, en *Angst des Lebens*. Det finns i några av de visor, där Fredman och Morwitz är huvudfigurer också en *Angst des Todes*. Det ger en ny dimension åt hans dikt. Det fördjupar mångtydigheten i Bellmans poesi och utgör en del av dess särpräglade egenart.

## Den svenske Anacreon

### Historien om en av Bellmans författarroller

Hela vittra världen känner ANACREON, Vinets och Kärlekens ypperste Skald, ehuru medeltidens barbari, som förstört hans flesta arbeten, äfven gömt i sitt mörker de flesta omständigheter af hans lefnad.

TEOS i Jonien var hans fädernesland; men de omkring boende Förstar täflade med hvarandra at vid sina hof äga en man af så mycket snille. POLYCRATES, Envålds Herre på Samos, och HIPPARCHUS i Athen, äro bägge med beröm i Historien bekante för det beskydd de lemnat ANACREON.

Detta är den ingress, varmed Gustaf Paykull inleder sin översättning av de anakreontiska sångerna i en volym från år 1787. Anakreons ryktbarhet vilade vid denna tid på de dikter som man under renässansen hade påträffat i en kodex under den grekiske diktarens namn och som Henri Estienne hade publicerat år 1554. Numera vet vi, att dessa dikter, åtminstone flertalet av dem, inte har Anakreon till upphovsman; de är sena imitationer från romersk och bysantinsk tid. Frågan om författarskapet diskuterade filologerna redan på 1700-talet, men den ifrågasatta äktheten vållade inget avbräck i dikternas dåvarande stora popularitet.

Gång efter annan hade den anakreontiska diktsamlingen översatts till de europeiska huvudspråken. De Anakreon tillskrivna dikterna blev också i sin tur föremål för efterbildningar. Redan Ronsard och andra franska poeter tillhörande Plejadens sjustjärnekrets producerade sig i det anakreontiska odets genre. Detsamma gjorde senare rokokodiktarna i Frankrike och Tyskland. Med sin graciösa mytologi kom Pseudo-Anakreons erotiska och backanaliska smådikter rokokons smak till möte. Under 1700-talet kom det ut ett tiotal fullständiga tolkningar av den anakreontiska sångsamlingen till franska, minst lika många till tyska och en handfull översättningar till danska och svenska.

I fransk språkdräkt blev Anakreon känd under detta sekel också i vårt land. År 1758 fick kronprins Gustaf, då trettonårig, till uppgift av sin informator Scheffer att författa ett brev över ämnet ”Vilken talang är nyttigast för samhället”. I sitt svar, avfattat på franska, skrev den kunglige eleven:

”Musikens talang är mycket behaglig för örat. Anacreon övade den med mästerskap i Grekland. Men Anacreon var ingen stor man och hade aldrig uträttat något för sitt fosterland, endast roat en och annan med sånger, som t.ex. denna”. Så citerar den unge prinsen ett litet anakreontiskt ode i en fransk översättning:

Si l’or prolongeoit la vie  
Je n’aurais point d’autre envie  
Que d’amasser bien de l’or.  
La mort me rendant visite  
Je la renverrois vite  
En luy donnant mon thrésor;  
Mais, si la Parque severe  
Ne le permet pas ainsi  
L’or ne m’est plus necessaire.

I själva verket hade Anacreon redan på 1750-talet introducerats i det litterära Sverige genom översättningar och imitationer. Tankebyggarnas samling *Våra försök* innehåller i sin andra volym, från år 1754, en översättning av det tjugonde odet; i tredje årgången av samma publikation, från 1756, har poeten Karl Torpadius infört en liten dryckesvisa under titeln ”Anacreontisk Ode” med upptakten och slutorden:

Låt Sunnan vädret slaska  
Låt Nordan pusta ut,  
Jag håller i min flaska  
Och tömmer den till slut.

I *Utile Dulcis* volym *Vitterhetsnöjen* — där kritikern Olof Bergklint medarbetade — finns i början på 1770-talet ett par Anacreonöversättningar införda. Den som där svarar för tolkningarna är den finlandssvenske universitetsmannen och litteratören H.G. Porthan, av Kellgren en gång ironiskt kallad ”vår Finske Anacreon”. Senare under 1700-talet följde nya tolkningar av de anakreontiska oderna slag i slag, ofta först publicerade i tidningar eller tidskrifter, sedan i bokform. Sålunda trycktes ett fyrtiotal av Gustaf Paykulls rimmade tolkningar först i *Svenska Parnassen* för år 1784, tre år senare i en översättningsvolym tillsammans med tolkningar av Moschus och Bion. Nya översättningar av ett tiotal anakreontiska oden offentliggjorde Gustaf Regnér år 1786, också dem i *Svenska Parnassen*. Till

skillnad från Paykulls var de orimmade, följde originalens ”meter och takt”. De trycktes på nytt i Regnérs *Försök till metriska öfversättningar* år 1801. I *Stockholms Posten* för år 1791 läser man, att en anonym författare sänt in några översättningar av Anakreons sånger; översättaren är tydligen identisk med den Lindholm, som tre år senare under pseudonym utgav sina rimmade tolkningar. I *Åbo Tidningar*, där Porthan införde en rad av sina tolkningar, meddelades år 1795 en översättning av det trettioandra odet. Översättaren hette den gången Frans Michael Franzén.

För att ge en bild av hur Anakreon tog sig ut i svensk 1700-talsdräkt kan man citera ett par av Paykulls rimmade översättningar. Om vin, musik och kärlek handlar upptakten till det fyrtioandra odet. Paykull återger det på följande sätt:

Jag älskar at till bågarn gå  
Och Bacchi glada fester dela;  
När dryckesbröder intet fela  
Jag älskar at på lyran slå;  
Jag älskar mycket mer ändå,  
At til Cytherens tempel nalkas,  
Och blomsterkrönt med flickor skalkas.

Här, liksom i de övriga anakreontiska dryckesvisorna finns ingen vild, orgiastisk yra. Bacchus själv är omgiven inte av fauner och satyrer utan av kariterna, behagens gudinnor. I det närmast föregående odet i Paykulls tolkning heter det:

Lät oss Bacchi ära höja!  
Sjungom, drickom med hvaran;  
Sånger Vinets Gud förnöja,  
Han är dansens uphofsman.

Bacchus eldar snillets låga,  
Bacchus Fröjas kärlek har,  
Bacchus spänner Astrilds båga,  
Bacchus är Begärens Far.

Det är han som vingar gifver  
åt Behagens yra tropp,  
Det är han som för vårt hopp  
Lifvets möda fjerran drifver.

Hvilka qval dig ödet skickar  
Granne drick! de skola fly,  
Som för dagens ljusa blickar  
Nattens kulna dimmor sky.

Dikten presenterar sig som en dryckesvisa. Också den genuine Anakreons dikter var sånglyrik, avsedd för de grekiska gästabuden. Av intresse är att översättningarna av de anakreontiska dikterna till skilda europeiska språk tidigt lockade tonsättarna. Så hade skett både i renässansens Frankrike och i 1700-talets Tyskland. Så skedde också i vårt land: fram på 1790-talet möter oss flera tonsättningar av anakreontiska sånger i de publikationer som bär namnet *Musikaliskt Tidsfördrif*. Utgivaren av dessa sångböcker var Olof Åhlström, själv kompositör och innehavare av vårt första regelmässiga nottryckeri. Åhlströms namn är välkänt från Bellmans biografi. Det var han som hade uppdraget att arrangera musiken till *Fredmans epistlar* och *Fredmans sånger*, och det var på hans nottryckeri som de trycktes.

I de anakreontiska oderna — som alltså från början inte var texter som skulle läsas utan sånger som skulle sjungas — varierar flera av dryckesvisans återkommande teman. I den nyss citerade dikten möter inte bara den klassiska förbindelsen av vin och kärlek utan också tanken om vinet som bot mot livsbekymren. Några gånger varierar i de anakreontiska dikterna det i äldre grekisk lyrik välkända förgängelsetemat: livet förgår — njut av dagen! Så i det fjärde odet, som Paykull översatt på följande sätt:

Förgänglighet är menskans lott  
Som hjulet hwälfvas våra öden.  
Och snart skal litet aska blott  
Af oss bli öfrigt efter döden.

När jag för alltid somnar af,  
Hvad båtar då at offer njuta?  
Hvad båtar väl at på min graf  
Förgäfves vin och balsam gjuta?

Nej, medan än jag är vid lif  
Må heldre vin i glasen rinna!  
Mig friska blomsterkransar gif  
Och kalla hit min älskarinna!



När Paykulls första tolkningar trycktes i tidskriften *Svenska Parnassen*, presenterades Anakreon i dessa ord: ”Han ser i hela Naturen, i alla mänskliga förrättningar, intet annat än hvad med Kärlek och Vin kan förenas” — den korta karakteristiken visar sig för övrigt vara en ordagrann översättning av en passus i Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. De episoder och situationer som återges i den anakreontiska diktsamlingen är infogade i en ram av diminutiv mytologi. Eros, kärlekguden, blir stungen av ett bi och skyndar sig att klaga hos sin mor; hon låter honom förstå att de sår han själv tillfogar sina offer är av svårare art. En annan gång spänner Eros sin båge och träffar med sin pil rakt i hjärtat på den han siktar mot. När Anakreon själv någon gång förekommer nämnd i dikterna, framställs han som en glad, vinlövskransad gubbe, som njuter av vinet i bågaren eller jagar den unga flickan på ängen. Sådan var i själva verket från gammal tid bilden av Anakreon. Som en levnadsglad åldring har han en gång tecknat sig själv i en av de få äkta dikter som finns bevarade av hans hand.

Anakreonöversättarna under 1700-talet var legio, och lika många var imitatorerna: gränsen mellan tolkare och imitator är för övrigt inte lätt att dra. En av de franska poeter som trädde i Anakreons spår hette abbé de Chaulieu. Han tillhörde den frigjorda kretsen av libertiner som hade sitt stamtillhåll i Le Temple i Paris. I en dikt från 1704 gick han in i den anakreontiska rollen och skrev:

Sur les pas d'Anacréon  
Je veux, couronné de roses,  
Rendre visite à Pluton.

Voltaire, som i unga år rörde sig i samma sällskap hyllade Chaulieu i en dikt som ”Anacréon du Temple qui nous prechez la volupté”. — En yngre grupp parisiska sällskapsdiktare tog sig namn efter en av de berömda parisiska vinstugorna, Le Caveau. Äldst i Caveaudiktarnas grupp var Charles Collé, författare av dryckesvisor och skådespel av typen opéra comique. En av kollegerna gav honom hedersnamnet ”l'Anacréon de nos jours”. När en samling valda dikter av Caveaupoeterna och andra samtida franska poeters verk utgavs fick den titeln *Anacréon en belle humeur, ou Les Caprices de l'amour et de Bacchus*.

I Tyskland gick en krets av borgerliga sällskapsdiktare, verksamma kring mitten av 1700-talet, under namnet ”anakreontikerna”. Utom i de

anacreontiska sångerna sökte de sina förebilder hos den franska rokokons diktare av *poésies fugitives* liksom hos rokokokonstnärerna Watteau och Boucher. Tongivande i de tyska anacreontikernas krets var Johan Wilhelm Ludwig Gleim, författaren till *Scherzhafte Lieder*. I mjuka, lättflytande strofer skrev han om kärlek och vin; i praktiken föredrog han vänskap och vatten. En av poeterna i anacreontikernas grupp, Johann Nikolaus Goetz gav honom namnet ”der zweite Anacreon”. I Sverige blev det Carl Michael Bellman som fick hedersnamnet Nordens Anacreon eller Den svenske Anacreon.

Den som först lanserade namnet var, såvitt vi vet, kritikern och poeten Olof Bergklint. Hans namn fanns bland medarbetarna i *Utile Dulcis Vitterhetsnöjen*, ett organ där på 1770-talet ett par Anacreonöversättningar stod införda. I en dikt, publicerad i tidningen *Hwad nytt* den 27 juli 1773, har Bergklint formulerat de senare bevingade orden:

Min Bellman, Phoebi son,  
Lät jämt din glädje flyta.  
Med dig vår Nord kan skryta  
af sin Anacreon.

När tidens skribenter på det sätt som Voltaire, Goetz eller Bergklint gjorde, ställde vid sidan av varandra en nutida poet och en diktare från antiken, var avsikten i första hand att ge en karakteristik, att antyda den tradition eller genre till vilken den moderne diktaren anknutit. Men sidoställandet innebar också ett beröm, ett jämställande: under klassicismens tidsålder uppfattades ännu av många smakdomare den antika poesien som mönsterbildande. Samma klassicistiska synsätt och värdering låg bakom det namn som samtiden gav åt en av Bellmans nära vänner, Sergel, när man efter den grekiska antikens störste bildhuggare kallade honom Den svenske Fidias.

Det är emellertid fullt möjligt att Bellman själv kan ha givit upphov till den jämförelse med Anacreon som senare blev spridd genom Olof Bergklints försorg. I ett av sina tidiga ordenskapitel *Bacchi fest femte gången firad den 4 december 1771* har Bellman nämligen i en av de i handskrift bevarade versionerna fört in Anacreons namn.

Bland de agerande i ordenskapitlet förekommer Bellman själv i rollen av ceremonimästaren och oratorn Janke Jensen. Om sin flödande inspiration förklarar denne: ”för hvarje rim ett glas, för hvarje tanke fyra”. In på sce-

nen träder magister Gåse. Som namne och som förebild hade denne en före detta uppsalastudent, en av de i huvudstaden kända fyllbultar som Bellman funnit värdig en plats i sitt fiktiva ordenssällskap. När magister Gåse uppenbarar sig får han betyget att han är Bacchus avbild. Från sina universitetsstudier måste magister Gåse tänkas ha kvar rester av sin klassiska bildning, ty i en av sina repliker förklarar han:

Det händer sig ibland, när Bacchus pokulerar,  
så syns Anakreon

Planberg, en av de andra aktörerna i skådespelet, tycks missförstå det främmande namnet och tror att det rör sig om den från Gamla Testamentet välkände Absalon. Men magister Gåse tillrättavisar honom:

Anakreon — gutår! just så min hjelte heter,  
Den vittraste jag läst bland Grekiska poeter,  
Den tiden som jag las.

Man skulle kunna leka med tanken att Olof Bergklint varit närvarande vid detta ordenskapitel 1771, liksom han bevisligen varit det vid ett tidigare tillfälle. Kanske var det här och nu han fick idén att applicera namnet Anakreon på den man som i ordenskapitlet kallades Jensen men i verkligheten hette Bellman.

En förutsättning för att en sådan benämning som Den svenske Anakreon skulle få genomslagskraft, var givetvis att Anakreon och den anakreontiska diktsamlingen var någotsånär välkända i det litterära Sverige. Mängden av översättningar och imitationer alltifrån 1750-talet tyder också på att så var fallet. Bellman var själv snabb att acceptera det namn han fått som en hederstitel och att gå in i rollen. Första gången han på allvar inkarnerar sig i Anakreons roll torde vara i en dikt till Gustaf III:s födelsedag den 24 januari 1774. Här presenterar sig Bellman i en situation som blir typisk i hans privata Anakreonmyt, med bågare och lyra, glad men — sömnig. Diktaren omtalar sig själv i tredje person:

Vid sin bål och vid sin lyra  
Satt *Anacreon* och log,  
Fröjas fröjd och Bacchi yra  
Småningom hans bröst bedrog.  
Pennan han ur handen fäller,

Suckar, somnar, men hvad sker?  
Sig *Minerva* stolt framställer  
Och *Anacreon* beser.

Upp utur din sömn och dvala,  
Upp *Anacreon*, och sjung!  
Så vår tids *Minerva* talar  
Om sin Son och Sveriges Kung:  
Han är född på denna dagen  
Jämt för tjugo åtta år,  
Verlden, af hans dygd betagen,  
Honom Nestors ålder spår.

”Vår tids *Minerva*” som väcker upp diktaren ur hans dvala och befäller honom skriva födelsedagshyllningen till Sveriges kung, kan givetvis inte avse vishetens och konsternas gudinna i hennes antika gestalt. Det måste — som Bellmanskomentaren antyder — vara Lovisa Ulrika själv, som alltså föreges ha föranstaltat den poetiska hyllningen.

Till Lovisa Ulrika personligen riktade Bellman några månader senare ett rimmat rekommendationsbrev för ”auctors bror till Assistent på Ost-Indien”. I denna dikt bygger han vidare på den anakreontiska myten:

Si, så strängar jag min lyra  
Och med sjelfva helsans mine  
Sjunger vid champagne-vin  
I anacreontisk yra  
Hur min Drottning är mig mild.

Om ”pindarisk yra” talades det ofta i tidens estetik. Bellman talar om ”anacreontisk yra” och han förbinder sin ingivelse inte med något av de antika vinerna utan med den från Frankrike stammande champagnen. På liknande sätt associerar Bellman i den böneskrift som han samma år, 1774, författade till förmån för sin forne informator, Claes Ludvig Ennes. I denna rimmade rekommendationsskrivelse prisar Bellman Ennes som den som lärt honom poesiens språk, eller som han i ett senare sammanhang skulle formulera: lärt honom ”tractera Apollons lyra”. I suppliken heter det om Ennes’ roll:

Han är den som lärt mig tala  
Guda-språket rent och lätt  
På Anacreontiskt sätt  
Vid champagnevinets dvala.

Vid mitten av 1770-talet tycks sammanställningen av Bellman och Anakreon ha blivit allmänt gångbar. Vi möter den i en anteckning i Fredrik Sparres på franska förda dagbok från tiden februari-april 1774. Där skriver Sparre om diktaren: ”Han skulle ha kunnat ta upp tävlan med Anacreon eller bli hans jämlike i sina dikter (devenir Emule d’Anacréon dans ses compositions). I själva verket undslipper honom ibland utan att han vet det stycken som skulle varit värdiga denne berömde grekiske poet, på grund av deras sensuella finess, deras lätta badinage och verklighetstroheten i den tavla som de framställer”. Men i samma andedrag beklagar Sparre, som representant för den aristokratiska smaken, att Bellman rör sig inom en så låg ämnessfär. Jämförelsen med Anakreon är däremot klart positiv.

Fredrik Sparre hade stiftat bekantskap med Bellmans poesi och sång — också den tidiga Fredmansdiktningen — på Gustaf III:s litterära aftonsamkväm på slottet, där Bellman ofta förekom under 1770-talet. Från slutet av 1775 stammar ett brev av Gustaf III:s hand, där kungen omtalar Bellman som den svenske Anakreon; länge trodde man, med Atterbom, att det var kungen som först präglat hedersnamnet. Brevet i fråga är på franska, ställt till madame la Baronne Stjerngranat, vars make var chef för nummerlotteriet. Gustaf III framför sitt ärende med orden att han erfarit att det finnes en ledig plats i direktionen för nummerlotteriet, och att han nu vill till platsen rekommendera Bellman — ”*le fameux Bellman, autrement dit, l’Anacréon de la Suède*”. Som vi sett var Gustaf III förtrogen med den anakreontiska diktningen alltifrån sin tidiga ungdom, då han karakteriserat den grekiske poeten med orden att han inte var någon ”stor man” men i stånd att ”roa en och annan med sånger”. Han skulle förmodligen ha kunnat använda samma ord om Bellman.

Under ett par år framåt använder Bellman själv ofta Anacreon som pseudonym. En dikt från den 21 augusti 1775, riktad till grevinnan Augusta Löwenhielm, en av hovets ”tre gracer” undertecknade han med namnet Anacreon. På samma sätt signerade han ett brev till kunglig sekreteraren Johan Fredrik Granschough, en av de sångglada ynglingar som under 70-talet hörde till Bellmans krets av jämnåriga. Brevet är skrivet i Bellmans mest burleska stil, som ett avsked till ungarlivet, hållet i samma ton som talen vid forna tiders sven-sexor. Brevet slutar efter en praktfull målning i ord av Venus triumf:

Men Himlar, o Gudar, lätt eij denna härligheten slutas blott med en festin för mina ögon, utan o Morpheus, vältra ner under dina sömniga ögonkast ett bolster ock en kudde, lakan och örnegått, ock du, du fromma Cupido, låna mig din sänghielpare. Amen.

Jag framhärdar, din min Broders  
redelige Vän

*Anacreon.*

Skildringarna i brevet rör sig i den sfär, som Fredrik Sparre kallade ”bas et ignoble”. Med underskriften kan Bellman här sägas ha degraderat Anacreon från hovskaldens nivå till ungefär samma plan, där hans andra fingerade pseudonymer, Petter Bredström eller, senare, Mowitz, hörde hemma. I de backanaliska ordenskapitlens värld har han introducerat Anacreon i den kända dedikation till Elis Schröderheim, med vilken han — förmodligen 1777 — skickar sin vän parentationen över Österman. Liksom det nyss citerade brevet är dikten skriven i samband med Bellmans utträde ur ungarlivet och hans inträde i det borgerliga äktenskapet. Slutorden i dikten lyder:

*Elis*, du min skugga råkar  
Bland små stop och långa stråkar  
Men mig sielf i Fröijas håf.

På Bakanaliska Capittlets vägnar

*Anacreon.*

I Göteborgstidningen *Hwad nytt?*, där Bellman i Olof Bergklints hyllningsdikt först döpts till Nordens Anacreon, förekommer under året 1777 åtskilliga Bellmansdikter. I en inledande presentation till ett av dessa poem skriver den som förmedlat dikten till tidningen: ”Jag börjar med ett stycke af vår lyckelige Anacreon”. Det uppges vara författat, då ”han nu i sommar under den tid Hennes Kungl. Maj:t Drottningen vistades på Ulriksdal, for förbi detta slott”. Så följer dikten där Bellman liksom i dikten till Gustaf III, tre år tidigare, figureerar, som den sömndruckne Anacreon:

Nyss då morgon-solens strimma  
Nattens täcke genombröt  
Och det hvita molnet flöt,  
Färgat af en strålig dimma,  
Uti Thetis sköte ner,

Satt Anacreon och blunda  
Och i Morphei arm begrunda,  
Hvad han såg och hvad han ser.

Bellman hörde inte till de diktare som var rädda för att upprepa sig. Nästan exakt samma bild av Anakreon — visserligen den vaknande Anakreon — möter i en dikt, skriven midsommardagen 1777 vid Olof von Dalins grav ute på Lovö. Liksom den föregående dikten publicerades denna i *Hwad nytt?*:

Nyss had solens bleka strålar  
Sig i Thetis' sköte gömt  
Och nyss Bacchus sina skålar  
Under Floras lekar tömt,  
Då Anacreon visst skulle  
Vakna upp. Han vaknar blid  
Vid en grafvård: på en kulle  
Stod en gyldne pyramid.

Alla de hittills citerade dikterna och omnämningarna stammar från 1770-talet, de sista från 1777. Tidningen *Hwad nytt?* har upprepade gånger under detta år — fler än de som ovan redovisats — talat om Bellman som ”vår lyckelige Anacreon”. Det blev för mycket för Kellgren. Följande år, 1778, lät han i juli i samma tidning införa dikten ”Mina Löjen” med det bekanta utfallet mot Bellman. Det är en litterär avrättning som har karaktären av ett lustmord:

Anacreon, hvar är ditt lof?  
En annan röfvat har din lyra,  
Som quick i fylleriets yra,  
Förtjusa lärt Priapi hof;  
Som lik i otuckt med Chryshipper,  
Och lika rik på vittra föl,  
Ur Svenska krogars Aganipper  
Sin ådra fyllt med dubbelt öl:  
Hans Muser sig på Spinhus nära,  
Hans Gratier ligga under cur,  
Och uti Platskans Jungfrubur  
Han Kärleks Gudens språk fått lära.

Kellgren bombarderar Bellman med grovt antikt artilleri i dessa tolv rader. Med invektiven har Kellgren syftat att en gång för alla ta död på myten om

Bellman som den svenske Anacreon. Kellgrens ton är egendomligt upp-  
rörd. Han brukade i allmänhet inte slå följe med "les anciens", klassicis-  
mens fanatiska antikförhårligare. Tvärtom stod han som regel kallsinnig  
inför vad som på tidens språk kallades "ålderdomen". Men det fanns un-  
dantag. Två av de grekiska lyrikerna har Kellgren skattat högt: Sapfo och  
Anacreon. Han har hyllat båda sida vid sida i den tidiga dikten *Til Bacchus*  
och *Kärleken*. Om sångaren från Theos heter det där:

Men du, *Anacreon!* hur vakar  
Mit hjerta vid din lutas slag!

I dikten *Mina Löjen* är det åtminstone skenbart av förtryksamhet över att  
Anacreons namn dragits i smutsen som Kellgren tar till orda — även om  
grundorsaken låg djupare än så.

Att Bellman tog illa vid sig av det rasande angreppet kan man indirekt  
utläsa ur den dikt till fru Schröderheim, som han skickade henne tillsam-  
mans med parentationen över brännvinsbrännaren Lundholm:

At mina strängar spänna  
Och mer på lutan slå,  
Det vågar jag ej på:  
En *Kellgren* hvässt sin penna  
Mot mig i Stad och Hof.  
Göm detta för hans öga,  
Fastän det rör mig föga  
Hans klander eller låf.

Att Kellgrens klander dock gjorde intryck kan man sluta sig till av ett annat  
faktum. Under de närmaste tolv åren undvek Bellman att framträda i eller  
anspela på Anacreonrollen.

Det är bekant, att Kellgren efter hand bytte åsikt om Bellman och hans  
poesi. När han biträdde vid redigeringen av *Fredmans epistlar* och skrev  
det berömda företalet till boken, tog han på nytt upp jämförelsen mellan  
Bellman och Anacreon. Nu avfärdar han benämningen Den svenske Ana-  
creon "ett namn, som redan länge blifvit tilldelat författaren" men såsom  
"ej nog ärofullt". Han fortsätter:

Det är sant, dessa skalder hafva båda sjungit om samma ämne, om vin och kärlek,  
båda sjungit förträffeligt — men detta är allt hvad de ega gemensamt. De hafva



målat på samma duk, varit ingifne af samma anda, men för öfrigt hvad olikhet i teckning, i färger, i figurernas former, deras ställningar, scenens val: den ene öm, liflig, intagande, fin; den andre yr, häftig, förvånande, rik! Att jemföra dem båda är att jemföra kaskaden, dess språng, dess brusande svall kring fältet med källan, som lent genom ängens sköte ormar sig fram utan dån och bölja.

I fortsättningen överväger Kellgren en annan jämförelse: mellan Bellman och Pindaros, men avfärdar också den. Den klassicistiska etstetikens paralleller har han vid detta stadium passerat. Han slutar med de bekanta orden, att det största berömmet för varje ypperlig författare, för Bellman som för Anakreon är, att den ene var Anakreon, den andre — Bellman.

I sitt företal erinrar Kellgren om, att man enligt prenumerationsseklarna till de blivande epistlarna ursprungligen ämnat ge ut verket ”under en allmän titel af Den svenske Anakreon”. Det finns ett spår av denna plan ännu i den gravyr, som Johan Fredrik Martin förfärdigade för bokens titelsida. Gravyren återger Sergels medaljong av Bellman med kransen av lager, vinlöv och druvor kring hjässan. Nederst till vänster på gravyren avbildas en liten uppslagen bok. På bokens sidor läses — nota bene i somliga exemplar av den första upplagan från 1790 — orden *Den svenske Anakreon*.

Först sedan Kellgren i sitt företal tagit tillbaka anklagelsen i ”Mina Löjen” för stölden av Anakreons lyra, har Bellman själv på nytt känt sig hågad att återuppta Anakreonrollen. Det skedde ett par år efter det att epistlarna kommit ut, under den sorgsna tid, då han för obetalda skulder satt på gäldstugan, den gången inrymd i en flygel på Stockholms slott. Därifrån riktade han en bön till Hertig Karl att få byta ut sin eländiga vistelseort mot en bostad på Drottningholm:

Eders Konglig Höghet nära  
Bor jag inom dess palats  
Med den stolta föresats  
At Regentens mildhet ära.  
Fastän gallren tungt förfära  
Där min Skugga fått sin plats.

Nu Anacreon kan tänka  
Misslynt på sin luta slår.  
Gläd hans utsigt för i vår  
At, där Mälarns böljor blänka  
Mig på Drottningholm nu skänka  
Blott en byggning på ett år.

Samma bön upprepar Bellman i ett brev på prosa, ställt till hertiginnan Hedvig Elisabeth Charlotta. I brevet, daterat i maj 1794, anhåller han ödmjukligen att få en bostad vid Canton på Drottningholm. Där önskar han att ”skild från en bedräglig Werld, få fullborda de Poetiska och Musicaliska Arbeten” som han planerar. Också i denna hjärtskärande skrivelse draperar han sig i den grekiske diktarens dräkt. Han skriver: ”Inom det rum min warelse beqvämliken aftynar, händer ej sällan, Allernådigsta Hertiginna! att Anacreon, den Känslofulla Anacreon förvånas mot skymningen vid rytandet af en trampande Skyltwakt ock en skallande Trompetare, som trummetar mig Pennan ur handen”.

Carl Michael Bellman var många maskers och många rollers man. Vi har mött den unge Bellman, diktande i ”anacreontisk yra”, vi har mött honom i posen av den lättjefulle, efter dryckeslaget morgonsömnige poeten Anacreon, vi har mött honom som en bland Backi Ordensbröderna, fortfarande med namnet Anacreon, och nu till sist som den missmodige, melankoliske och känslofulle Anacreon, vädjande om medlidande från en förhoppningsvis lika känslofull omvärld av 1790-talets modell. Uppenbarligen har Bellman låtit sin antike dubbelgångare, sitt poetiska alter ego, byta funktion och lynne alltefter sitt eget livs och lynnes växlingar.

När man ser tillbaka mot de olika tillfällena, då han inkarnerat sig i den grekiske dryckesdiktarens och kärlekspoetens roll, blir man slagen av att det framför allt är, när han riktar sig till medlemmar av kungahuset som han — i seriösa sammanhang — figurerar som Anakreon. Det är i dikter och skrivelser till Gustaf III och Lovisa Ulrika, till drottning Sofia Magdalena, till hertig Karl och till hertiginnan Hedvig Elisabeth Charlotta. Det ger en antydning om vad rollen betytt för honom, vad han lagt in i den. Den ursprunglige Anakreon, sångaren från Theos, hade varit hovskald, först hos Polykrates, sedan hos Hipparchos. Han var en uppskattad sångare, som skänkte behag och glans åt furstarnas gästabud, i antikens modäna sällskapsliv. En liknande roll hade Gustaf III tilldelat Bellman, ”le fameux Bellman, autrement dit l’Anacréon de la Suède”. Det var denna roll, hovskaldens roll, som Kellgren — ung och ärelysten — avundades sin kollega. Det var ett stycke av denna roll Bellman drömde om att återta också när Gustaf III efterträts av den för dikthyllningar mer likgiltige hertig Karl.

Någon frändskap av djupare slag mellan de anakreontiska sångerna och Bellmans skaldskap fanns inte; däri hade Kellgren rätt. Det kan därför också tyckas i sin ordning, att Martins gravyr på titelbladet till epistlarna bjuder också en annan läsart. På den lilla uppslagna boken, som avbildas i hörnet på Martins gravyr kan man i somliga exemplar av *Fredmans epistlar* läsa en annan text än *Den svenske Anacreon*. Där står i stället ett citat från Ovidius Amores: *Toto cantabitur orbe* — hans lov skall sjungas i hela världen.

Föga anade den som valde citatet, hur sannspådd han en dag skulle bli — i de nutida massmediernas värld, sedan Bellman under 1900-talet översatts till ett tiotal olika europeiska språk.

# Bellmansforskning

## Textutgivare och litteraturhistoriker gör entré

Hur synen på en diktare och hans verk förändras beror främst av två faktorer. För det första av det material som finns tillgängligt i form av litterära texter och samtida dokument. För det andra av de perspektiv och metoder som anläggs på materialet, synvinklar som skiftar med olika tiders ideologier och känslöklimat.

Den första Bellmansbilden av format gavs av Atterbom — en diktare som slagit sig ned vid forskarens skrivbord — i det sjätte bandet av *Svenska siare och skalder*, utgivet år 1852. Här kodifierades slutgiltigt romantikens Bellmansuppfattning. Atterbom ser i Bellman på samma gång en olärd natursångare och en djupsinnig tolkare av livets skådespel. Han står som representant för den ”nordiska backantismen”. Samtidigt framställs han som ”den svenskaste bland skalder”; han står vid sidan av sin tidsålders förhärskande smak och bildning, han är helt ”ofransysk”. Naturalismen och sensualismen i Bellmans diktning dämpas i Atterboms teckning av vad han tolkar som ”det romantiska”, klätt i ”sommarnattsglans och sommarnattsdoft”. Bibelparodiernas diktare framställs som en i grunden religiös natur, utgången från ett varmt kristet hem och genom alla sin diktningens förvandlingar bevarande något av sin ursprungliga, naiva fromhet.

Vemodet som bryter fram i somliga av epistlarna ter sig för Atterbom — liksom för Tegnér — som själva den organiska hjärtpunkten i Bellmans snille. Det elegiska stämmingsläget för Atterbom samman med Bellmans humor, och han ägnar en lång, filosofiskt djupsinnig utredning åt detta begrepp, tolkat på den romantiska estetikens sätt. Det humoristiskt-komiska hos Bellman blir med Atterboms synsätt ett medel för filosofisk världsbeaktelse, som förvandlar den backanaliska världen trots all dess narraktighet och låghet till ”ett omedvetet organ åt ett världshelt”.

Atterboms bild framhäver motsatsrikedomen i Bellmans poesi. Han har därför också kunnat ge impulser åt en rad skiftande Bellmanstolkningar, åt Fröding, som i uppsatsen ”Om humor” på nytt framhävde humorns förso-

nade skimmer över Fredmansvärlden, åt Levertin som i njutningsförintelsen såg det innersta i Bellmans sensibilitet, åt Vilhelm Andersen som placerade Bellman som mittfiguren i sin kavalkad i *Bacchuståget i Norden*.

Atterbom gör en klar boskillnad mellan den värld, i vilken Bellman levde, och den fiktionsvärld han skapat i Fredmanspoesien. Han vänder sig också mot uppfattningen av Bellman som en moraliskt förfallen varelse. Men den bild han tecknar av Bellman saknar ingalunda realistiska konturer. Atterbom bygger på både dokumentariskt och anekdotiskt material; han har intervjuat åtskilliga av Bellmans samtida och på så sätt räddat ett värdefullt traditionsmaterial kring Bellmans liv. I många olika riktningar har han givit uppslag åt en kommande Bellmansforskning: han har givit antydningar om Bellmansdikternas kronologi; han har givit en första karakteristik av Fredmansfigurernas värld, han har givit en rad upplysningar om Bellmansmelodiernas ursprung och om deras komplicerade musikaliska funktion i samspel med texten.

Under 1800-talets lopp kom det ut åtskilliga upplagor av Bellmans skrifter. Atterboms frände och vän P.A. Sondén gav ut en upplaga i sex band åren 1835—36. Den var för sin tid epokgörande genom sin omfattning och sin textbehandling — Bellman själv hade ju under sin livstid bara publicerat ett par diktböcker och strött omkring sig resten av sina poesier i handskrifter, i vistryck och i tidningar. Sondéns upplaga försåg Atterbom med textunderlaget för hans Bellmanskaraktistik. Kapitlen i Atterboms *Svenska siare och skalder* är nämligen byggda kring en rik samling citat ur Bellmans diktning i skilda genrer.

En ny edition av Bellmans skrifter kom ut åren 1855—61. Den var redigerad av den liberale Stockholmspublicisten Carlén, make till författarinnan Emilie Flygare-Carlén. Antalet dikter som Carlén presenterar är obetydligt större än det hos Sondén. Däremot ger han under textsidorna en vidlyftig, icke alltid exakt realkommentar till dikterna, närmast av kulturhistoriskt innehåll. Utom personhistoriska upplysningar strör han ut en rad topografiska notiser och illustrerar texten med träsnitt av Stockholmshus och krogar som finns omnämnda i Bellmans dikter, liksom av olika typer av musikinstrument. Sondén hade inlett sin upplaga med några viktiga samtidsdokument, bl.a Gjörwells karakteristik av Bellman i ett brev till Hammarsköld. Carlén ger i sin inledning ett utdrag ur Bellmans egen lev-

nadsteckning, presenterar en ungdomsessä av Atterbom, där Bellman tolkas som den romantiske dionysikern och en artikel av den liberale publicisten Theorell, där Bellman framställs som den nyktre iakttagaren av omvärlden.

Ett viktigt verk i nästa generations Bellmanstolkningar är Lundaprofessorn Gustaf Ljunggrens bok om *Fredmans epistlar* från 1867. ”Icke för att tävla, endast som fyllande tillägg dristar denna studie ställa sig vid sidan om Atterboms teckning av Bellman”, skriver Ljunggren. Hans Bellmansyn överensstämmer ännu i det stora hela med romantikens. Han hade lärt av Atterbom men hade också andra läromästare: den tyske estetikern Vischer och den tyske litteraturforskaren Hettner. Gustaf Ljunggren ägnar en utredning åt Bellmans humor, uppfattad som det försonande ljus Bellman kastar över sina tavlor för att utplåna det anstötliga i de låga ämnen han valde. Vidare dröjer Ljunggren vid Bellmans förhållande till sin samtid och sin nation; också där hade Atterbom givit uppslaget. Det nya i Ljunggrens bok är att han går i närkamp med den inte alltid lättolkade Bellmanstexten; i sin studie redovisar han flera konkreta, än i dag giltiga detaljiakttagelser, bl.a. om Bellmans tidskänsla och tidsuttryck. Sitt arbete avslutar han med något dåförtiden så ovanligt — och av den samtida kritiken så föga uppskattat — som en serie interpretationer av enskilda dikter ur *Fredmans epistlar*. Han syftar till att ge en ”estetisk belysning”: han vill studera ”sammansättningen av det hela, delarnas nödvändiga inre sammanhang”. Vad Ljunggren här presterar, pekar fram mot de interpretationer och strukturanalyser av enskilda Bellmandikter som utgör ett så typiskt inslag i det senare 1900-talets Bellmansforskning.

Mer än ett decennium senare — närmare bestämt år 1878 — utkom den del av Anders Fryxells *Berättelser ur svenska historien*, där han ger sin bild av Bellmans liv och skaldskap. Den fromme komministern i Sunne — nu tjänstledig för att skriva den historia som blev sin tids mest lästa — går tillväga med ambitionen av en kritisk historiegranskare. Av Atterbom och Ljunggren hade Bellman förklarats vara en svensk nationalskald. Fryxell inleder sitt Bellmankapitel med orden ”Om en så högt uppburen person bör eftervärlden erhålla en så fullständig kännedom som möjligt”. Fryxell har också bedrivit forskningar i åtskilliga arkiv och bibliotek. Han citerar rådsprotokoll och manufakturkontorets protokoll, har läst Oxenstiernas då ännu

outgivna dagbok om ”Bellmans upptåger” i Uppsala universitetsbibliotek, hämtar notiser ur hovförsamlingens födelse- och dopbok och ur slottskansliets arkiv. Han har bläddrat i åtskilliga gamla tidningslägg och redovisar bland sina muntliga källor också Bellmans änka som han flera gånger besökt.

Hela framställningen — byggd kring citat ur Bellmans diktning, kommenterade med en blandning av motvillig beundran och avståndstagande — utgör en frän uppgörelse med romantikens, främst Atterboms, Bellmansmyt. Fryxell bemöter påståendet att Bellmans tokroliga figurer skulle vara sinnebilder av något högre. Han förnekar att Bellmans poesi med dess vimmel av figurer ur antik mytologi någonsin skulle kunna bli populär bland ”lägre folkklasser”, hos ”en arbetskarl eller allmogen”. Öppet klandrar Fryxell ”den stötande osedligheten” i Bellmans skildringar av de ohejade dryckeslagen och ”den djuriska njutningen”. Sin moraliska indignation har Fryxell senare — i *Min historias historia* — härlett ur tidiga ungdomserfarenheter. Han hade i Uppsala umgåtts i rumlande studentkretsar, där man åberopat Bellman som förebild.

Christofer Eichhorn bemötte i en motskrift kallad *Bellman och hans senaste biograf* (1879) några av Fryxells faktamisstag och kunde själv hänvisa till flera tidigare okända dokument som ställde Bellmans liv i annan belysning. På 1870-talet gav samme Eichhorn ut en ny upplaga av Bellmans skrifter. Bemött blev Fryxell, på faktagrunder, också i en artikel i *Nordisk Tidskrift* 1879. Skribenten var en ung filosofie kandidat, Henrik Schück.

Däremot fick Fryxell på en del punkter i sina angrepp på tidens måttlösa Bellmankult stöd hos en ung, kontroversiell författare: August Strindberg. Både i *Det nya riket* och i en av delarna i *Tjänstekvinnans son* gör han sitt bästa för att störta Bellman från den Olymp, där romantikens diktare placerat honom.

Med viss rätt kan man hävda, att det var ur Fryxells och kanske också ur Strindbergs angrepp som en ny Bellmansforskning föddes. Den var historiskt inriktad, saklig, undvek både estetiska spekulationer och moraliserande reflexioner. Ur arkivens och bibliotekens samlingar av dokument och offentliga handlingar hämtade man fram uppgifter om Bellmans släkt, om hans föräldrar, om hans hustru och hans barn, om hans bostäder och hans

ekonomi, konkurshandlingarna som berättade om hans bohag och krognotor som berättade om hans dryckesvanor — på den mest bekanta krognotan kan vi läsa att han vid två tillfällen hos tracteuren Fischer drack minst sex historiskt dokumenterade supar. I tidens rättegångshandlingar återfann man namnen på åtskilliga av de personer som — mer eller mindre verklighetstroget — figurerar i Fredmansvärlden: Fredman själv, Mowitz och Mollberg, Ulla Winblad och Norström och en lång rad andra. Den stockholmske stadsarkivarien Flodmark skrev om Bellmansfigurernas förebilder i verkligheten och om Bellmansmelodiernas ursprung. Arvid Björkman samlade i en bok med titeln *Bellmansforskning* en rad autentiska originaldokument kring Bellman. I Bellmansforskningens historia är Eichhorns, Flodmarks och Björkmans tid det nyktra stoffsamlandets; alla — också den unge Henrik Schück — drar sina strån till stacken. Men ingen av dem prövar att ge en helhetsbild av författaren och ännu mindre av hans diktning.

Realkommentarerna till dikterna, de detaljerade beskrivningarna av de Stockholmsmiljöer där Bellman vistats, uppspårandet av verklighetsförebilder till de personer han tecknat ledde fram till en nytolkning eller omtolkning av hans skaldskap. I kontrast mot romantikens abstrakta och spekulativa bild av sångaren och hans sorg i rosenrött framkallades nu bilden av Bellman som den sorgfällige verklighetsiakttagaren, den store realisten i svenskt 1700-tal. Karl Warburg tog i sina Bellmanskaraktistiker i litteraturhistoriska arbeten på 80-talet och senare framför allt fasta på denna sida. Bellmans diktning ”sprittr av liv och sanning”, skriver Warburg. ”Med en realists verklighetskärlek, men tillika med en humorists stämningsrikedom *målar* han sin värld” — så formulerar samme forskare i sitt Bellmanskapitel i första upplagan av den *Sveriges litteraturhistoria*, som han utgav tillsammans med Henrik Schück. Från 1700-talets övriga skaldar skiljer sig Bellman, enligt samma framställning, genom att han älskar det konkreta uttrycket; det visar sig både i hans landskapsbilder och hans personskildringar. Om Bellmansfigurerna skrev Warburg vid ett annat tillfälle, att de ”i sig själva bära vittnesbörd om sin naturtrohet och sanning [---] och faktiskt voro *gripna ur livet*”. Alla dessa uttryck är typiska formuleringar och stående honnörsord i den aktuella litteraturkritiken under åttitalet, i de programfasta verklighetsskildringarnas epok.



I viss motsats mot den bild som Karl Warburg lanserat av Bellman som realisten står Oscar Levertins teckning i "Konturer till en Bellmanskaraktäristik". Årtalet var 1895; uppsatsen stod ursprungligen i nittitalisternas egen tidskrift *Ord och Bild*. I Levertins tolkning blir Bellman den svenska rokokons störste skald, en den svenska diktens Watteau. Både Bellman och Watteau ses som de galanta festernas skildrare; en jämförelse mellan den franske målarens duk "Inskeppningen till Cythère" och Bellmans epistel 25, Ulla Winblads överfart till Djurgården får illustrera överensstämmelserna i stämning, landskapsbild och graciös mytologi. Bellman rör sig i sin poesi i rokokons sirliga versformer, befolkar sin natur med rokokons gudomligheter och lånar sina melodier ur rokokons operor. Rokokons kulturmiljö tolkar Levertin i bröderna Goncourts efterföljd som en strömning som i sig förenar yr livslust och trött melankoli. Långt senare skulle Martin Lamm i sitt epokgörande verk *Upplysningstidens romantik* i ett kapitel kallat Rokokosensibiliteten bygga vidare på Levertins Bellmansbild. Lamm utnämner Bellman till "världslitteraturens mest lysande representant för rokokolynnet" och understryker ytterligare den nyans i Bellmans lynne som utgörs av förgänglighetskänslan.

För sin tolkning av Bellman som rokokoskald har Levertin säkerligen hämtat ett direkt uppslag också från den samtida danske kritikern Valdemar Vedel. Denne hörde, liksom Levertin själv, till en generation som gjort uppror mot det nordiska genombrottets realistiska litteraturprogram och hade i en bok några år tidigare markerat Bellmans samhörighet med fransk rokoko. Sin Bellmansuppfattning underbygger Levertin med ett resonemang, där han — i Taines anda och enligt hans metod — söker förklara Bellmans egenart ur samspelet mellan olika faktorer av arv, miljö och "moment". Från den förmodat pietistiskt färgade religiositeten i Bellmans barndomshem härleder Levertin Bellmans specifika sensibilitet med dess "darrande mottaglighet". Av upplysningsrörelsen i Voltairesk mening har Bellman enligt Levertin inte stått i något beroende, däremot av den likaså från Frankrike stammande rokokon. I sista hand blir Bellman — för Levertin som för Atterbom — en typisk representant också för sin "ras", för det svenska lynnet i dess lättaste och muntraste framtoning.

Uppslaget att betrakta Bellmans poesi genom bildkonstens medium hörde till de fruktbara. Senare forskare — redan Warburg 1897 — nämner

Boucher framom Watteau som den franske konstnär, som Bellman närmast liknar och efterliknar; Bouchers kända verk Venus' triumf fanns att se också för Bellman på Gustaf III:s Drottningholm. Fullföljande parallellen med bildkonsten har Levertin i en senare Bellmansstudie — som ingår i boken *Stockholmsnaturen i svensk dikt* — fint karakteriserat ett drag som Bellmans naturpoesi hade gemensamt med det sena 1800-talets måleri. Levertin talar om Bellmans "impressionism". Han syftar med det på Bellmansdikternas skildringar av snabba färgskiftningar, av vindens och solens rörliga lek i lövverk och på vattendrag. — En tredje Bellmansstudie av Levertins hand är den essä om *Fredmans epistlar* — ursprungligen en inledning till en ny epistelupplaga — som han tog in i sin bok *Svenska gestalter*: där ger han en samlande bild av Bellmans psykologi och en karakteristik av Fredmansfigurernas värld. Vad Levertin presterat, här och på andra håll, är en subjektivt färgad tolkning, försök till en syntes av dikt och vetenskap. Det är Bellman i nittitalsbelysning.

Levertins första essä trycktes, som nämnts, 1895. Den skrevs i samband med 100-årsminnet av Bellmans död. Samma år utkom Nils Erdmanns Bellmansbok i sin första upplaga, en biografi som bland annat går in på frågan om Bellmans beroende av fransk vistradition och opéra comique. Samma år kom också ett innehållsrikt nummer av den litteraturhistoriska tidskriften *Sammlaren*. Richard Steffen började där sina undersökningar i Bellmansdikternas kronologi, och Lauritz Weibull, vid denna tid ännu oviss om han skulle välja litteraturhistorikerns eller historikerns bana, skrev en innehållsrik uppsats om Bellman, bedömd av sina samtida.

Om året 1895 betecknar ett tidsskifte i Bellmansforskningen, kan man räkna nästa epok i dess historia från början av 1920-talet. År 1919 grundades i Stockholm, på Bellmans födelsedag, Bellmanssällskapet, med uttalat syfte att främja kännedomen och forskningen om Bellman, hans diktning och hans tid. Till initiativtagarna hörde Henrik Schück, som fyra decennier tidigare varit med om att introducera det historiskt inriktade Bellmansstudiet och Martin Lamm, som i Bellmanskapitlet i *Upplysningstidens roman-tik* byggt vidare på Levertinska uppslag i skildringen av Levertins sensibilitet. Erik Axel Karlfeldt formulerade inbjudan till medlemskap i det nya sällskapet. Han skrev:

Carl Michael Bellman är ett av våra käraste skaldenamn. Men oaktat att han är så allmänt bekant och älskad, kunna hans diktning och dess förutsättningar ingalunda sägas vara i djupare och intimare mening förstådda. Ur hans sång spruta kaskader av humor, av poetiskt och mänskligt liv. Men det glittrar därjämte av otaliga gnistor, vilka, om de samlades, skulle vara ägnade att kasta rikt ljus över den tid som var hans. Därtill kommer att hans personliga förhållanden i vissa punkter ännu äro outhärliga och att de minnen som äro förbundna med hans namn icke äro tillfredsställande tillvaratagna, ja att ej ens hans skrifter äro fullständigt tillgängliga i riktig redigering.

Som första uppgift åtog sig Bellmanssällskapet att ge ut en ny, vetenskapligt tillfredsställande upplaga av Bellmans verk. En sådan började utkomma 1921; det första bandet innehöll *Fredmans epistlar* med kommentarer av en rad specialister på textkritik, kulturhistoria, topografi och musik. Under de gångna åren har utgivningsarbetet fortsatt och är ännu inte avslutat. Kommentarererna i de olika banden omfattar både text och musik. För textkommentaren skapade den tidigt bortgångne Bellmansforskaren Ivar Simonsson från början en form som gjorde den lättläst; notiserna hos honom och de närmast efterföljarna är främst av personhistorisk, topografisk och kulturhistorisk art. Variantapparaten är i denna upplagas första delar i det närmaste obefintlig och motsvarar alltså inte nutida vetenskapliga krav; de språkliga kommentarerna har inskränkts till ett minimum. Så mycket viktigare blev omsider den genom Bellmanssällskapets försorg publicerade *Ordbok till Fredmans epistlar* som utgavs år 1967. Den innehåller inte bara ordförklaringar utan också för varje enskilt ord hänvisningar till tolkningsförslag i den vetenskapliga Bellmanslitteraturen.

Vid sidan av den nya Bellmanseditionen och ordboken har Bellmanssällskapet ombesörjt faksimileditioner av Bellmanska handskrifter — bland dem Levernesbeskrivningen, Elisabeth Westmans visbok och breven till Kempenskölds på Tjälvesta. De båda sistnämnda är försedda med teckningar och akvareller dels av Bellmans egen hand, dels av hans konstnärsvänners. Slutligen står Bellmanssällskapet som utgivare av den läckert utstyrda skriftserie som kallas *Bellmansstudier*; de volymer som hittills kommit ut innehåller mycket av det värdefullaste inom de femtio senaste årens Bellmansforskning.

Av de litteraturvetare som flitigast medverkat i och satt sin prägel på dessa publikationer är de tre främsta Arvid Stålhane, Nils Afzelius och Olof Byström. Stålhane — som senare samlat sina viktigaste uppsatser i *En*

*Bellmansbok 1947* — var en kunnig amatörforskare, en utomordentlig kännare av Bellmans miljöer; det var han som gjorde det lyckliga fyndet av ”Årstadagboken”, fru von Schnells omfattande dagboksanteckningar, där många notiser om Bellman står att finna. Det var också Stålhane som kunde visa, att Bellmans epistel nr 22 med dess inslag av kineseri med all sannolikhet har med en bestämd samtida Stockholmsmiljö att göra, Chapmans hem på Djurgården. Nils Afzelius var förste bibliotekarie och handskriftskammarens chef på Kungliga Biblioteket; i bibliografien över hans tryckta skrifter redovisas över femtio bidrag om Bellman. — Slutligen Olof Byström, länge knuten till Stockholms stadsmuseum. Han har utom sin grundlärdavhandling om epistlarnas kronologi publicerat ett stort antal studier över enskilda Bellmansdikter och diktgrupper och står som utgivare av de bäst kommenterade volymerna i editionen av Bellmans skrifter i standardupplagan. Han svarar för det band som innehåller *Dramatiska arbeten* och för de fem banden av *Dikter till enskilda*. ”Han manövrerar sin lärdom med mycken elegans, och då och då får noterna karaktären av små avrundade essayer”. Orden skrevs på tal om Byströms kommentarer av skalden och kulturhistorikern Gunnar Mascoll Silfverstolpe som också själv medverkat i Bellmanupplagan.

Även om det poetiska värdet av en rad av de tillfällesdikter som Bellman strödde kring sig är begränsat, har de fem volymerna av dikter till enskilda sitt stora värde genom att ge en inblick i de miljöer bland vänner och beskyddare, där han tömde sitt ymnighetshorn av poesier. Den gamla myten om att Bellman på jämställd fot umgicks med Fredmansvärldens deklaserade personer har blivit grundligt vederlagd. När ”Solnaskogens Orfeus”, som Bellman en gång kallade sig, strängade sin lyra, valde han som föremål för sin uppvaktning familjeflickor som Ingrid Lissander, Wilhelmina Norman, Lovisa Grönlund eller Anna Charlotta von Stapelmohr. Ur handskrifterna har Byström lyckats plocka fram en hel diktarkrans som han under fästmansåren flätade till Lovisa Grönlunds ära; om Bellmans maka visste man tidigare knappast mer än vad några intervjuare från 1800-talet haft att berätta om den då åldrade damen med hennes sträva maner. I kommentarerna har Byström trollat fram ett levande persongalleri med hjälp av anteckningar i dagböcker, bouppteckningsprotokoll och porträtt.

Först genom Byström har vi fått en bild av Bellmans intima umgänge med sin samtids konstnärer inom bildkonst och tonkonst.

## Verklighetsproblemet

Sedan den personhistoriska och topografiska Bellmansforskningen begynte på 1800-talet, har den egentligen aldrig upphört. Det har inte minst i vårt eget 1900-tal skrivits otaliga uppsatser och hela små monografier inte bara om hovurmakaren Fredman, hans klockor och hans öden, om Ulla Winblad och hennes verkliga eller förmenta motbild i den gustavianska tidens Stockholm, om Mollberg och Mowitz, utan också om de tusen och en figurerna i periferien, om hökar Kämpendahl och perukmakar Genz, om Lundholm, Mörtberg, Apelstubbe och många fler. Ivar Simonsson, Axel Günther och Gunnar Lundberg hör till de arkivforskare som ur rättegångsprotokoll och andra handlingar letat upp notiser om alla dessa personager. Men all denna personhistoriska kunskap har bara sällan kunnat ge något väsentligt för tolkningen av Bellmans dikter. Ty den fiktionsvärld som Bellman skapade — med rikt inströdda fragment ur samtidens liv och krönika — har föga mer än namnen gemensamt med verkligheten. Hans figurer har inget liv utanför fiktionen, och vi kan knappast supplerat de ögonblicksbilder av människor och livsöden som möter i hans ordenskapitel och Fredmansdikting med de fakta som går att hämta ur domstolsprotokoll och andra arkivalier. Av arkivforskarnas resultat kan vi däremot få kunskap om de lokalt och socialt begränsade miljöer, från vilka Bellman hämtade uppslag till sin fiktionsvärld. Hans förmåga att skapa ”levande” figurer och att dramatiskt iscensätta en egen värld har från tid till annan lett forskarna på villospår: att ta den poetiska fiktionen för verklighet, ett typexempel på vad modern litteraturteori kallar ”det referentiella felslutet”.

Ett problem som upprepade gånger diskuterats, är, hur nära Bellman själv stått de miljöer han skildrar, och i vad mån han umgåtts med de personer han levandegör i sin poesi. Atterbom ville se Bellman som en upphöjd iakttagare på avstånd från krogarnas och förfallets värld. Fryxell framställde honom i förtroligaste umgänge med sina skapade figurer, själv en i ”källarsällskapet” och i det än lägre ”krogsällskapet”. Ännu Levertin har en tendens att identifiera Bellman med Fredman. Riktigast är kanske att se Bellman som en författare med liknande attityd till sitt stoff som Gay i *The*

*Beggar's Opera* eller Hogarth i hans kopparstick (den senare har Bellman själv jämfört sig med): alla tar upp motiv från gatan ur dåtidens förslummade värld och behandlar dem på det enda sätt som "låga" ämnen kunde behandlas av författare och diktare, bundna vid 1700-talets estetiska konventioner: med burlesk humor, någon gång förvandlad till tragikomik.

Nästan lika stor och ofta fåfäng möda som lagts ned på att "identifiera" Bellmansfigurerna har ägnats åt att lokalisera de Bellmanska krogarna och utflyktsplatserna. Afzelius har i en av sina böcker gett roande exempel på hur Bellman också när det gäller de lokala miljöerna lett forskarna på verklighetsforskningens villospår. När Fredman i epistel 27 sjunger: "Törstig jag skådar min Stjerna och Sol" — vilket bör betyda att han är törstig både på natten och på dagen — har en kommentator i de två med stor bokstav försedda orden trott sig återfinna två krogar. En Stockholmskrog som hette Gumman Noach skulle, enligt en hypotes av Henrik Schück, ha givit Bellman anledning att skriva sin visa om Gubben Noach — i själva verket var krogen yngre än dikten och hade sannolikt fått sitt namn genom den. I århundraden har Bellman så väl lyckats dupera sin lärda publik att den tar hans fiktioner för verklighet.

När dessa reservationer gjorts, skall det givetvis inte förnekas, att Bellman både kunde vara och var en skarpögd iakttagare av sin värld och att mycket av genuin 1700-talsmiljö och 1700-talsatmosfär kan återfinnas i hans dikter. Inför hans skildringar av personer kunde de samtida säkerligen många gånger reagera med igenkännandets glädje — Bellman var ju, bland annat, en skicklig imitator, som kunde härma både grevar och korpraler. Hur nära hans landskapsbilder kan komma bestämda Stockholmska scenarier, har Byström kunnat visa, bland annat på tal om de sena pastoralerna. Det vore lika orimligt att förneka verklighetsanknytningen i Bellmans värld som att vilja förneka hans förmåga att omgestalta.

Så seglivad var emellertid dogmen om Bellman som realistisk diktare att det kändes som något av en befrielse, när Nils Afzelius med sin snillrika studie *Myt och bild i Bellmans dikt* ställde hela dogmen på huvudet. Hans framställning med denna titel, ursprungligen ett föredrag i Bellmanssällskapet, trycktes i dess skriftserie och i utvidgad form som bok 1945 (ny uppl. 1964). Vad Afzelius med slående exemplifiering ådagalägger, är i hur hög grad Bellmans fiktionsvärld är en stiliserad värld. Inte bara de talrika

mytologiska figurerna utan också en rad av de mänskliga aktörerna skildras med typiserande teknik, med stående attribut av emblematiske karaktär.

Alldeles ny var iakttagelsen inte. Redan Levertin hade i en av sina Bellmansstudier om Stockholmsnaturen i svensk dikt skildrat hur 1700-talets stockholmska vardag ännu behärskades av en äldre tids emblematiske teckenspråk. ”Den tiden hade alla yrken och skrån sina attribut: fältskären sitt kopparbäcken, tenngjutaren sin välkomma, repslagaren sin blårtott, att icke tala om allt som glänste och skimrade inom de oräkneliga källrarnas lövslingor: solar och planeter, änglar, djävlar och fabeldjur, fjärran städer och förgyllda frukter”. Uppräkningen är tydligen avsedd som bakgrund till Bellmansdiktens skildringar med emblematiske anknytning. — Från en annan sida hade Otto Sylwan varit inne på det typiserande draget i Bellmans teknik, när han i boken *Bellman och Fredmans epistlar* (1941) diskuterade Bellmans skildringsteknik. Sylwan markerade där Bellmans påfallande intresse för klädedräkt och yttre accessoarer: många av hans personer framställs mera som typer, som marionetter än som individer med eget ansikte. Hur bekymmersamt det kunde vara för Bellman själv att hålla i sär även namngivna gestalter i sin fiktionvärld hade redan Richard Steffen uppmärksammat, när han i en uppsats så tidigt som 1918 (i *Nordisk Tidskrift*) visade att Mowitz och Mollberg emellanåt hos Bellman tycks byta identitet.

Det blev emellertid Afzelius förbehållet att som den förste närmare utreda hur Bellman går tillväga i sina typiserande skildringar. Den åldrade och tiggaren bär i Bellmans dikt som attribut en krycka; den girige vilar på sitt penningsskrin; bonden bär — liksom dödgravaren — sin spade; smeden sin slägga. I enstaka dikter av Bellman kan hans sätt att förse aktörerna med attribut leda till helt burleska och fantastiska resultat. Ett berömt exempel är epistel 54 om korpral Bomans begravning. Gråterskorna som går efter kistan bär glas och stop; änkan Boman själv står snyftande vid graven med sin mjölkbytta i handen. Realism kan detta i varje fall inte kallas. Det liknar mer den typiserande skildringsteknik som fanns i andra av tidens konstformer; Afzelius pekar på operans, komediens och balettens stiliserade världar och på tidens mytologiske konst. I en balett kan de agerande karakteriseras genom sina yrkesattribut. Där kan — liksom i 1700-talets skulpturvärld med figuriner av porslin — åldringen dansa med sin krycka,

sotaren med sin stege och smeden med släggan i handen. I Bellmans fiktionvärld lever ännu ett stycke av den åldrade skråvärlden, förvandlad till burleskt skådespel.

”Konkret och realistiskt ingår en sällsam förening med abstrakt och fantastiskt”. Så summerar Afzelius ett av sina huvudresultat i *Myt och bild*. Andra forskare — bland dem Arvid Stålhane och Staffan Björck — har liksom tidigare Strindberg kunnat konstatera, hur föga realistiska Bellmans skildringar av väderlek, tidsförlopp och årstider ofta är. Bellman kan ge en brokig blandning av väderlekar och naturfenomen inom ramen av en och samma dikt; han kan låta blommor som knappast blommar vid samma årstid bindas till kransar och buketter. Den hos Bellman så prisade realismen får alltså både i naturpoesi och människoskildring stundtals vika för en stilisering som tar fasta på det gemensamma och representativa, och dess effekter kan ibland bli av nästan surrealistisk art. Realismens seger har efterträtts av fikcionalitetens triumf.

I sin sista Bellmansbok med den programmatiska titeln *Staden och tiden* (1969) har Nils Afzelius på nytt retirerat till en mera topografisk och kulturhistoriskt orienterad forskning. I en rad analyser har han undersökt och understrukit den nära verklighetsförankringen, de topografiska anknytningarna i sådana epistlar som den om slagsmålet vid Dantobommen eller de tre epistlar, där sjömanskrogen Lokatten är scenen. Metodiskt intressantare är hans sista uppsats i boken. Där belyser han Bellmans måleriska skildringskonst — tidigare en gång studerad av Axel Romdahl. Det är framför allt för sina naturskildringar och sina genrebilder som Bellman kunnat hämta impulser från äldre och samtida bildkonst. I 1700-talets Stockholm bjöd de kungliga konstsamlingarna på förnäma ting. Men också hos sina konstnärsvänner, hos bröderna Martin, Sergel, Hilleström och andra, kunde han studera gravyrer, målningar och skulpturer som skärpte hans eget konstnärssöga och gav honom ett nytt sätt att percipiera. Det är inte bara rokokons målarkonst han lärt av utan också av sådana utländska konstnärer som Teniers och Hogarth, vilkas verk i reproduktioner fanns i konstnärsvännernas portföljer.



## Naturgeni eller medveten poet

För Atterbom och ännu för Levertin stod Bellman som typexempel på en olärd diktare, ett ursprungligt naturgeni, föga berörd av sin tids filosofiska bildning och dess smakdiskussioner. Bellman hade själv med några ofta citerade rader i sin *Levernesbeskrivning* legitimerat synsättet; han hade där kallat sig ”en herre av mycket liten djupsinnighet”. Han hade — kanske med en skämtsam sidoblick på Ludvig Holbergs *Erasmus Montanus* — försäkrat att han liksom Per Degn i detta skådespel inte frågade efter ”om solen går eller jorden axlar sig”. Några fynd av böcker ur Bellmans boksamling som gjordes av en biblioteksman på 1910-talet visade att Bellman haft i sin ägo både ett band av Voltaires skrifter och ett exemplar av Rousseaus *La nouvelle Heloise*. Upptäckten jävade den allmänt accepterade tes, som Henrik Schück en gång formulerat i orden, att Bellman ”aldrig läst en rad i Voltaires, Rousseaus eller encyklopedisternas skrifter”.

Det är Afzelius och Byström som främst ökat våra kunskaper om Bellman som bokägare och boksamlare. I stället för bilden av den sorglöst improviserande diktaren vid cittran har en annan bild framkallats: av diktaren vid bokhyllan, som inte försmädde att fläta in en allusion på Boileau, då han gick att dedicera en dikt till smakdomaren Kellgren. ”En stor del av 1770- och 1780-talets alstring har tillkommit vid skrivbordet icke till cittran”, formulerade Afzelius, avsiktligt polemiskt. Påståendet står i en uppsats, där Afzelius skildrar tillkomsten av Fredmans sång nr 32, ”Aftonkvädet”. Dikten existerar i inte mindre än fyra versioner, och Afzelius kan visa med vilken estetisk beräkning Bellman omgestaltat dikten i de olika avfattningarna. Också Byström har genom egen forskning i Bellmans bokmiljö och i hans arbetssätt kommit fram till bilden av Bellman som en oändligt medveten artist, som filade sin fras och arbetade ut sina strofer till stor konstfullhet; Byströms bevismaterial utgörs bl.a. av de två versionerna av ”Fjäriln vingad syns på Haga”.

Den anspråkslöse dryckesskalden, den sorglöst improviserande sångare, som kunde skaka en strof eller två ur ärmen höll ett slag nästan på att falla i glömska. I själva verket behöver de två bilderna inte utesluta varandra, och givetvis skall inte bilden av Bellman som litterär arbetsmyra överexponeras. Ur samtidas skildringar har vi otvetydiga bevis på att Bellman — när så behövdes — kunde uppträda i rollen av improviserande sångare. Senast

har Carol Clover (i *Scandinavian Studies* 1972) sökt visa, hur den för improviserande diktare typiska tekniken med upprepningar och variationer av stående formler återfinns i de tidiga epistlarna.

Mot den romantiska uppfattningen av Bellman som olärt, naivt naturgeni riktades ett nytt grundskott i den analys som Lennart Breitholtz ägnade *Bacchi Tempel* i *Samlaren* 1965. *Bacchi Tempel* hade länge tolkats som en harmlös parodi på 1700-talets ordensceremonier och ordensritual. Breitholtz avslöjar att denna dikt i själva verket är en genomförd travesti på det antika Bacchusfirandet, förlagd till nutiden. Med stort uppåd av mytologisk detaljkunskap, hämtad bl.a. i Wennerdahls lexikon och i Acharius mytologiska handbok — som Bellman själv ägde — har diktaren tecknat en bacchisk festprocession, där Mowitz blir en inkarnation av guden Bacchus själv och där Ulla Winblad och hennes följe tecknas som en hop lössläppta menader. Breitholtz huvudtes är, att Mowitz uppträder som en gudomlighet som iklätt sig skröplig människogestalt och nedstigit till dödsriket för att till sist återfödas i en ny liten Mowitz, det Bacchusbarn, som Ulla Winblad i diktens slutparti nedkommer med.

Den Breitholtzska tolkningen är både sinnrik och intressant, inte minst genom den antydda parodiska och öppet blasfemiska anknytningen till den kristna mytens schema. Men det är möjligt att Breitholtz, med sin hos moderna mytforskare inhämtade lärdom om antika Bacchusbilder och ceremonier, tolkar händelseförloppet på ett djupplan, som var Bellman främmande. Senare har Lars Lönnroth i en artikel i *Scandinavian Studies* 1972 framfört kritiska synpunkter på Breitholtz teser. Kvar står att Breitholtz lyckats ge ett nytt perspektiv på *Bacchi Tempel*, som efter hans interpretation framstår som ett både lärdare och erotiskt djärvare konstverk än tidigare. Att Bellman själv betraktade det som ett viktigt verk i sitt författarskap framgår bl.a. av den omsorg han lade ned på bokens formgivning. Med sina illustrationer av Martin, sina musikaliska inslag och sina pompösa episk-dramatiska alexandrinpartier får dikten karaktären av ett blandkonstverk eller ett allkonstverk. Breitholtz vill rent av sätta denna diktens karaktär i samband med det krav på en "union des arts" som framställts av estetikern Batteux. Därmed har forskningen onekligen kommit långt bort från den uppfattning, som en gång av Gustaf Ljunggren auktoritativt for-

mulerades så: ”Ingen kunde mindre än Bellman bekymra sig om en estetisk teori”.

## Bellmansdikternas kronologi

En del av de skenbart oförenliga uppfattningarna inom Bellmansforskningen kan eventuellt lösas genom en kronologisk skiktning av diktmaterialiet. Bellman var givetvis inte densamme under tre decennier av skapande.

De tidigaste Bellmanforskarna — Atterbom och den Levertin som 1895 skrev ”Konturer till en Bellmanskaraktistik” — hade ingen klar bild av Bellmansdikternas kronologi eller av Bellmans förvandlingar. Den förste som bragte reda i problemen rörande dikternas tidsföljd, var Richard Steffen. Det skedde i två uppsatser i *Samlaren*, den ena från 1895, den andra från året därefter. Steffen gick igenom de viktigaste Bellmantrycken — också skillingtrycken av visor — vidare det då tillgängliga handskriftmaterialiet, de egenhändiga manuskripten och avskrifter i visböcker. På grundval av denna genomgång lyckades det honom — själv filolog till utbildningen — att etablera en summarisk tidfästning av dikterna.

Han indelade Bellmans författarskap i ett antal — visserligen icke strängt avgränsade — perioder, dominerade av vissa genrer och genretyper. Efter en tidig period av religiös och moraliserande poesi och av översättningar följer efter 1762 en tid, då Bellman i huvudsak ansluter sig till frihetstidens poetiska mönster, främst Dalin. Han skriver visor till folkliga melodier, han skriver kuplettartade dikter, han ger genrebilder ur folklivet i stad och på land. Till denna period hör också enstaka dryckesvisor. År 1766 började han författa de egentliga Bacchi Ordensdikterna med deras kuriösa persongalleri och invecklade ritual. År efter år fortsatte Bellman att skriva ordenskapitel men strödde också omkring sig en rad fristående visor, där guden Bacchus framställs agerande i de mest skiftande situationer och roller. Kring 1768 skrivs de första dikterna där Fredmans gestalt införs. Det följande årtiondet, 1770-talet, blir enligt Steffen en rikt produktiv period i Fredmansdiktingens historia. Det är en uppfattning som senare inte visat sig hålla. Efter 1772 infaller en tid då Fredmanspoesin i stort sett ligger nere; den återupptas först på allvar inför publicerandet av epistlarna år 1790. I det sammanhanget skriver Bellman några av sina mest fulländade epistlar, idylliska pastoraler och dödsmärkta backanaler. Till denna grupp

hör den avslutande episteln 82, ”Vila vid denna källa”, av Steffen med rätta fattad som ett symboliskt avsked till Fredmansvärlden.

Richard Steffens kronologiska utredningar betydde mycket för senare forskning. Men viktiga tillägg, preciseringar och nyanseringar har gjorts först av Olof Byström i hans doktorsavhandling från 1945: *Fredmans epistlar. Tillkomst och utgivning*, sedan av Gunnar Hillbom i hans på ett ännu mer omfattande handskriftsmaterial grundade dateringsundersökningar. Byström utreder systematiskt Bellmans olika publiceringsplaner under 1770-talet fram till Kellgrens famösa angrepp i första versionen av dikten ”Mina löjen”. Att Bellman för en längre tid upphörde med Fredmanspoesien och inställde vidare publiceringsplaner sätter Byström i direkt samband med Kellgrens angrepp.

Byström ger sin bild av hur originalupplagan av 1790 kom till. Han utreder den roll som Åhlström och hans nottryckeri spelade, går in på Bellmans nydiktning inför publicerandet och diskuterar Kellgrens och andra rådgivares roll vid urval och redigering av texterna. Vidare ger han en översikt, diktgrupp för diktgrupp, av de olika epistlarnas tillkomstår. I likhet med Simonsson antar han att den första dikt, där Fredman figurerar, har skrivits i nära samband med hovurmakaren Fredmans begravning som ägde rum i Stockholm i maj 1767. Genom att undersöka när de övriga figurerna efter hand förs in i persongalleriet får Byström nya hållpunkter för kronologien, som han också grundar på ett närstudium av handskrifter daterade avskriftssamlingar och på notiser av samtida. I den förteckning han till sist upprättat anger han ett mer eller mindre preciserat tillkomstdatum för var och en av dikterna i samlingen.

Anknyttande till Byströms insats gav Magdalena Hellqvist ett trettiotal år senare ut en doktorsavhandling inom ämnet nordisk filologi: *Handskriftsstudier till Fredmans epistlar* (1977). Hon redogör här för det dittills kända handskriftsbeståndet och karakteriserar i alla detaljer de olika manuskripten. De viktigaste som vid denna tid var kända, var de Bellmanska dedikationsexemplaren av de 50 första epistlarna till Duwall och till Schagerström samt den samling, utförd av Erik Wilhelm Weste, som bevisligen använts vid epistelutgivningen 1790. De egenhändiga Bellmansmanuskripten till epistlar är som bekant få; däremot finns en flödande mängd av epistlar i olika samtida avskriftssamlingar. I en andra del av avhandling-

en förtecknar Magdalena Hellqvist, epistel för epistel, alla avvikelser handskrifterna emellan, gällande ordval, syntax och ortografi. Senare medarbetade hon också i ordboken över *Fredmans epistlar*.

När Byström, efter väl förrättat värv, stod inför avslutningen av sitt arbete som editor av standardupplagan med de fem banden av dikter till enskilda, ordnade Vitterhetsakademien ett symposium gällande upplagans framtid och kommande uppgifter för Bellmansforskningen. Föredragen vid symposiet trycktes 1977 i boken *Tio forskare om Bellman*.

Boken inleds med ett föredrag av Byström själv om Bellmanupplagans framtid. Han framhåller önskvärdheten av att de tidigaste volymerna — *Fredmans epistlar och Fredmans sånger* som kom ut redan 1921 och 1922 — ersattes av nyutgåvor, som tog hänsyn till den nya forskningssituationen. Om Bellmans poetisk-musikaliska egenart och mönster skriver i samma uppsatsvolym Stellan Mörner och James Massengale. Om Bellman och den franska visan finns en uppsats som i den nu föreliggande volymen bland de elva Bellmansstudierna återfinns under rubriken ”Bellmans franska fränder”. Lars Lönnroth publicerar en studie om förhållandet mellan Bellmans religiösa och backanaliska diktning, Kurt Johannesson en uppsats med titeln ”Bellman och tidens ceremoniväsen”. Ett par andra bidrag handlar om Bellman i skolans sångböcker och om Bellmanstradition inom körsången. Hans Ritte, som tidigare skrivit en bok om *Das Trinklied in Deutschland und Schweden* (1973), återkommer med en studie om Bellman och den tyska litteraturen.

Uppdraget att fortsätta — och för de äldre delarnas del revidera — den av Bellmansällskapet utgivna standardupplagan anförtroddes av Vitterhetsakademien åt den på fältet eminent sakkunnige Gunnar Hillbom. Han hade under årtiondelånga studier skaffat sig överblick över allt relevant handskriftsmaterial. Hans första uppgift blev att utge Bellmans ungdomsdikter. Här hade han att ta hänsyn till ett trettiotal handskrifter och avskrifter från olika bibliotek och arkiv; flertalet av ungdomsdikterna hade tidigare inte varit tryckta.

Viktiga inbrytningar i det texthistoriska materialet gällande både ungdomsdikterna, *Fredmans epistlar* och *Fredmans sånger* har Hillbom gjort i en serie separatstudier i Vitterhetsakademiens serier och i sin doktorsavhandling från 1981: *Völschows manuskript. Detaljstudier kring en huvud-*

länk i *Bellmandiktens traditionskedja*. Kornetten Völschow, en av tidens flitigaste vissamlare, hade från 1787 direkt kontakt med Bellman som tydligen ställde sina originalmanuskript till förfogande. För tidigare år har Völschow utnyttjat äldre samlingar.

Kungliga Biblioteket fick år 1986 i sin ägo en handskrift med Bellmandikter, som bland annat innehöll de femtio första epistlarna. Hillbom kunde visa att den stammade från Anders Lissanders hand och hem. Det var i det Lissanderska hemmet som Bellman först uppträdde som aktör och estradör så som skalden Oxenstierna berättat i en bekant dagboksanteckning. I den nu återfunna handskriften var epistlarna införda i tidsföljd — inte systematiskt ordnade som i de kända dedikationsexemplaren till Duwall och Schagerström. Epistlarna kunde nu visas ha tillkommit i ett svep från våren 1770 till februari 1772 i en mäktig inspirationsflod.

Tillsammans med musikforskaren James Massengale utgav Gunnar Hillbom år 1990 *Fredmans epistlar* och 1993 *Fredmans sånger* i den nya upplagan, svarande mot nutida textkritiska krav. Variantapparaten är fullständig, och dateringarna av de enskilda dikterna långt säkrare. Den musikhistoriska kommentaren har i stor utsträckning kunnat förnyas med hjälp av svenskt och utländskt vismaterial. Utgivarna avstår från personhistoriska och topografiska kommentarer, vilket gör den äldre upplagan fortfarande oumbärlig som forskningsinstrument.

När det gäller *Fredmans sånger* fanns ingen samlad tidigare vetenskaplig avhandling att hänvisa till. Bara enskilda dateringsundersökningar hade gjorts tidigare. Så hade Olof Byström ställt och besvarat frågan ”När tillkom Fjäriln vingad?”, och Nils Afzelius hade utrett tillkomsthistorien och manuskripthistorien bakom ”Aftonkvädet”; båda undersökningarna ingick i serien *Bellmansstudier*. I den nya utgåvan av *Fredmans sånger* av Hillbom-Massengale har de viktigaste dateringsfrågorna och spörsmålen om melodierna fått en så långt det för närvarande är möjligt tillfredsställande lösning. För de ursprungliga Bacchi Ordensdikterna hade redan långt tidigare Ragnar Ekholm i en uppsats i *Bellmansstudier* bidragit att utreda kronologien.

Värdet av en säker diktkronologi — åt vilken så mycken möda ägnats — ligger självfallet i att man först med hjälp av en sådan kan komma fram till en åtminstone ungefärlig bild av Bellmanpoesiens — kanske också Bell-

mans egen — utveckling. Det är en sådan process Anton Blanck sökte följa i sin studie *Bellman vid skiljovägen* (1942). En avgörande gräns i Bellmans diktning — speciellt hans episteldiktning — menade sig Anton Blanck finna vid året 1772. Det som Bellman diktat före detta datum var, enligt Blancks karakteristik, orgiastiskt, ofta grovt naturalistiskt, både i skildringar av kärlek och dryckeslag. Senare förändras tonen, och Bellman skapar några av sina mest förfinade små rokokokonstverk. Då draperar han Ulla — som exempelvis i epistel 80 "Liksom en herdinna" — i nyantik dräkt. Anton Blanck vill se förändringen i samband med en politisk händelse, Gustaf III:s statsvälvning år 1772. Det är en både överraskande och riskabel kombination. För det första är det knappast riktigt att betrakta året 1772 som en så avgörande gräns i Bellmans stämmingsvärld. För det andra är det knappast rimligt att kombinera Bellmans smakförändring med ett rent politiskt evenemang, även om Bellman vid statskuppen uppträdde som kunglig hovsångare. Riktigare än att förklara den gradvis inträdande smakförändringen ur ett nytt politiskt klimat är att visa, hur Bellman följer de litterära och konstnärliga smakförändringarna i tiden.

Bror Fredrik Sanner har i en uppsats från 1946 — i *Festskrift till Anton Blanck* — jämfört drag i Bellmans sena diktning med miljö och stämmingsfär i 1700-talets borgerliga prosalitteratur i England och Tyskland. Fullföljande impulser från Blanck talar han om det "allmänna förborgerligande" som utmärkte Gustaf III:s sista regeringsår. Men framför allt kan Sanner visa, hur Bellman i mycket av sin sena poesi — bl.a. i måltidsskildringar, i pastoraler och i sina vaggvisor — kommer nära den borgerliga och känslösamma tonen hos Goldsmith, Gessner eller i Goethes Werther. Smakförskjutningen kan också ses mot en social bakgrund. Bellman kom under 1780- och 90-talen alltmer att finna sitt umgänge dels i Stockholmska konstnärskretsar, dels i förmögna och förfinade borgerliga miljöer. Han kom att spela rollen av familjepoet hos familjerna Quiding, Westman och Palmstedt. Ragnar Josephson har i en studie närmare belyst Bellmans dikter till Sergel och deras samband med Sergels eget skapande; Olof Byström har i detalj klarlagt hans borgerliga umgänge, bland annat i studien *Fru Quiding på Heleneberg*. Den pastorala idylltonen i de sena epistlarna är något nytt, och det ligger onekligen nära till hands att se Fredmansvärldens förvandling i dessa sena dikter som en överflyttning och transponering av

en tidigare skapad fiktionsvärld till ett borgerligt Arkadien, lokaliserat i Stockholms omgivningar. Fredman och Ulla är inte de samma i de sena epistlarna som i de tidiga; Bellman är kanske inte heller själv densamme. Men trots alla förändringar i hans värld och fiktionsvärld, finns det också konstans i hans diktnings universum. De från hans tidigare diktning kända stämningsslägena, uppsluppet backanaliska, fränt naturalistiska, cyniskt makabra — slår emellanåt igenom också i de sena och sista årens poesier.

## Bellmansdiktens formvärld

Den äldre Bellmansforskningen som ensidigt inriktats mot personhistoriska, kulturhistoriska och komparativt litteraturhistoriska sammanhang har fått en välbehövlig komplettering och motvikt i de senaste decenniernas studier av Bellmans formvärld och formelvärld.

Berättartekniska aspekter — delvis inspirerade från den anglosaxiska nykritikens håll — har anlagts av bland andra Staffan Björck, Alf Kjellén och Magnus von Platen. I sin uppsats ”Fredman på Lokatten” har Kjellén skisserat tre roller som Fredman intar i olika epistlar: den medagerande ledarens, regissörens och åskådarens. Staffan Björck belyser i sin uppslagsrika och ofta citerade studie ”Fredman som konférencier” närmare Fredmans roll som kommentator till ett skeende på en imaginär scen. Med ständiga vädjanden både till aktörerna i dikten och till den tänkta lyssnande publiken — uppmaningar av typen Se! hör! — står Fredman samtidigt som regissör och kommentator av de scener han målar. Som en modern radioreporter står han mitt i händelsernas centrum, iakttar vad som sker och skildrar det i samma ögonblick som det inträffar. Epistlarna är genomgående skrivna i nu-form, deras tid är presenstempus. Denna berättartekniska situation ger enligt Staffan Björck dessa rolldikter en tämligen unik karaktär i världslitteraturen. Det har säkert sin riktighet, även om det retoriska greppet med presenstempus och apostroferingar har motsvarigheter också i äldre poesi, kanske främst i de psalmer som åskådligt målar bilder av Kristi liv och lidande. Samma grepp finns i Bellmans egen tidiga psalmpoesi.

Magnus von Platen har belyst en annan sida av Bellmans berättarteknik. ”Konsten att sluta epistlar” heter en essä tryckt i hans samling *1700-tal*. Också von Platen utgår från episteldikternas roll som sällskapspoesi. Inte mindre än en fjärdedel av dessa dikter slutar — påpekar han — med en



skål eller någon annan anknytning till drickande och dryckjom. Genom slutformlerna knyts dikterna uppenbarligen till den sällskapsmiljö för vilken de var tänkta och där de ”uppfördes” — inte Fredmans, men Bellmans. När diktaren låter Fredman sluta med en uppmaning att dricka, stiger försångaren ut ur fiktionens värld in i verklighetens, eller — om man så vill — drar in sig själv och sin publik bland de agerande. — Utom epistelsluten belyser von Platen i sin uppsats också konsten att börja epistlar. Vanligast, i synnerhet i de äldre epistlarna, är att anslaget handlar om musik och sång. Den ställning mellan genrerna, mellan berättelse, dramamonolog och dryckesvisa som både Björck och von Platen iakttagit kan sammanfattas i titeln på en uppsats av Hans Ritte i *Germanisch-Romanisches Monatschrift* 1970: ”Zwischen Trinklied und 'Epischen Theater’”.

Antagandet att Bellmandiktarnas formvärld har nära sammanhang med det sätt på vilket de ursprungligen uppfördes bildar utgångspunkten också för Lars Lönnroths artikel i *Sammlaren* 1967: ”Den växande scenen”. Lönnroth undersöker här främst de dikter, som Bellman skrev för den av honom själv inrättade Bacchi orden. Med konkreta exempel visas, hur den episka tekniken i dessa dikter är förbunden med det sceniska framförandet. Lönnroth menar, säkert med rätta, att Bacchi Ordensdikterna måste ha uppförts med flera aktörer på en scen utan scendekorationer. Genom repliker och antydningar i texten frammanas scenbilden hos åhörarna.

Det var först i serien av Bacchi Ordensdikter som Bellman skapade en egen fiktionsvärld på en egen fantasiscen. I de tidigaste dikterna var scenen liten och begränsad till krogens Bacchustempel. Efterhand växte scenen och växte också antalet agerande personer. Sin betydelse fick Bacchi Ordensdikterna som ett förstadium till eller en förövning till episteldiktningen. Något av den episk-dramatiska teknik som Bellman skapat för Bacchi ordensdikterna bevarade han nämligen också i episteldiktningen. Men där stod han ensam på scenen, som förevisare, regissör, konférencier, som enmansaktör. Senare har Lönnroth i ett kapitel i sin bok *Den dubbla scenen* ytterligare underbyggt och utbyggt perspektivet och belyst episteldiktarnas plats i tidens socialt skiktade samhälle.

## Bellmans melodier

Till Bellmans konstform hör också hans musikaliska formvärld. Han levde intensivt i en musikalisk huvudstad. Operan var själva mittpunkten i tidens musikaliska liv; den italienska operan, det franska sångspelet och Glucks operor stod i tur och ordning på programmet. Själv var Bellman en passionerad musikälskare, som i många av sina persondikter hyllar tidens stora musikaliska genier, utlänningar och svenskar; bland hans finstämda dikter är en till Mozarts död.

Tidigt nog har forskarna ställt frågan, varifrån Bellman hämtat sina melodier. Redan Atterbom gav intressanta upplysningar om Bellmansmelodiernas ursprung. Han nämner bl.a. att Bellman gärna hämtade sina melodiuppslag från tidens ”teatermusik”, från Rousseau, Grétry, Monsigny, från Händel, Naumann, abbé Vogler och andra. En fullständigare inventering av Bellmansmelodiernas källor företog vid slutet av 1800-talet den tidigare nämnde stockholmsforskaren och teaterhistorikern Flodmark.

Först i vårt eget århundrade har forskarna angripit det väsentliga problemet, *hur* Bellman använder sina melodier, i vilka konstnärliga syften han har valt dem, hur han förändrat dem och med vilka resultat. Redan Kellgren talade i sitt epistelföretal om Bellmans förmåga att gjuta samman ord och musik till en ouplöslig enhet, och Atterbom skrev om skaldens sätt att lämpa melodierna till orden följande: ”Än sker detta därigenom att båda fullkomligt motsvara varandra [---] än därigenom att orden och tonerna, mitt i deras oåtskiljelighet kontrastera på ett sätt som stegrar innehållets komiska framställning”.

Atterboms ord skulle kunnat stå som motto över det arbete som musikforskaren Torben Krogh skrev, *Bellman som musikalsk Digter*. I detta arbete, utkommet 1945, har den danske musikhistorikern med en serie slående exempel visat, hur Bellman knöt an till den på fransk botten gängse musikaliska paroditekniken. Det betyder att Bellman anpassade sina texter till redan befintliga melodier som hade ett på förhand bestämt stämningssinnehåll och att han därigenom vann nya effekter. Särskilt gärna åstadkommer Bellman — som redan Atterbom antydde — en kontrastverkan. Ett av Torben Kroghs typexempel är Bellmans val av en behagfull ariett om den femtonåriga skönheten Anette ur en fransk opéra comique som musikunderlag till gravdikten över den försupne riddar Lundholm med hans röda näsa och

mörkblå kinder. Förutsättningen för att en sådan musikalisk parodisk teknik skall ha full effekt är givetvis en hög grad av musikalisk medvetenhet både hos sångdiktaren och hans publik.

År 1947 sammanfattade Afzelius forskningen om Bellmansmusiken i den lilla skriften *Bellmans melodier*. Han refererar och diskuterar Kroghs uppslag, som han bland annat kompletterar med påpekandet att Bellman själv ibland använt samma melodi för två texter av helt olika slag, uppenbarligen i skilda poetiskt musikaliska syften. Beträffande Bellmansmelodiernas ursprung påpekar Afzelius, att många problem ännu återstår. Flera av de sena epistlarnas melodier är tillsvidare herrelösa — det gäller eller gällde melodierna till sådana dikter som ”Ulla, min Ulla”, ”Aldrig en Iris” och ”Liksom en herdinna”. Det finns grundade skäl att tro att åtminstone någon eller några av dem är frukter av Bellmans egen musikaliska uppfinning. Om det musikaliska anseende Bellman åtnjöt i samtiden vittnar för övrigt ett sedan länge känt, men sällan åberopat faktum: att han omsider, efter epistlarnas publicering, blev medlem av en akademi, icke den vittra Svenska men den Musikaliska Akademien.

I stort sett har Torben Kroghs uppslag om Bellmans anknytning till den musikaliska paroditekniken blivit riktninggivande för senare forskning om Bellmansmelodierna. I en Samlaruppsats under rubriken ”Bellmans musikalisk-poetiska teknik” (senare omtryckt i samlingsvolymen *Kring Bellman*) har Richard Engländer närmare utrett räckvidden av den musikaliska komponenten i Bellmans skapande, och bland annat belyst effekten av de inslag där sångexekutören tänks härma olika instruments klanger. Ytterligare ett steg på den av Torben Krogh inslagna vägen har Kurt Johannesson gått i en studie över Bellman som musikalisk diktare (i *Lyrik i tid och otid*, 1971). Det är Johannessons uppfattning, att Bellman ofta redan i begynnelsen av epistlarna antyder en social nivå, en bestämd typ av lokal och miljö med rent musikaliska och akustiska medel. De musikaliska generna var nämligen under 1700-talet i hög grad fast knutna till olika sociala situationer, genom sin bestämda stil och genretillhörighet. Bellman kunde utvinna nya parodiska effekter genom att låta det brokiga sällskapet på en Stockholmskrog dansa efter melodier som egentligen hörde hemma i praktfulla salongsgemak bland förnäma gäster i högreståndsmiljö. Genom detta

uppslag har Johannesson fört in det sociala perspektivet i Bellmansforskningen också via musiken.

För de viktigaste nya insatserna inom Bellmansmusikens forskningsområde svarar emellertid den tidigare nämnde forskaren av icke-nordiskt ursprung, James Massengale från USA. Mer omsorgsfullt och mer i detalj än någon tidigare har han studerat det med åren växande handskriftsmaterial från 1700-talet som belyser Bellmans ställning som tondiktare. I åtskilliga avskrifter av Bellmansdikter finns noteringar av melodier i notskrift eller med angivande av ”timbre”, första raden i den visa från vilken melodien är hämtad.

Men Massengales insats begränsar sig inte till att han utökat vår kunskap om melodikällorna. Sin talang visar han främst genom att konkret demonstrera hur och i vad syfte Bellman hanterat och varierat det musikaliska grundmaterialet. Torben Krogh hade i stort sett nöjt sig med att placera in Bellman i den från fransk tradition stammande etablerade, konventionella musikaliska paroditekniken. Massengale studerar från fall till fall vilka förändringar och nyanseringar Bellman företagit i det melodiska material han utgick från. Med konkret exemplifiering demonstrerar han det nära inre samspillet mellan textform och musikalisk form, än med utgångspunkt från de föreliggande melodiska mönstren, än med utgångspunkt från strofformens och metrikens krav. Bellman kan bryta det musikaliska mönstret för att måla och illudera kaos och oreda. Men han kan också nå effekter av mer subtil art. Så när han medvetet undviker att bygga sina versrader och rimföljder strängt symmetriskt som melodien inbjudit till, och i stället låter rimmet hamna på en oväntad plats, närmast underbetonat.

Sina resultat har Massengale redovisat dels i sin på engelska skrivna doktorsavhandling *The musical-poetic method of Carl Michael Bellman* från 1979 (i förkortad svensk version samma år med titeln *Systerligt fören-te*), dels i ett antal separata studier på engelska och svenska, och som tidigare nämnts, i musikkommentarerna till de nyutkomna delarna av Bellmansällskapet standardupplaga.

I den 1993 utgivna delen av en ny svensk musikhistoria, *Musiken i Sverige, frihetstid och gustaviansk tid* har Massengale skrivit ett avsnitt om 1700-talets visrepertoar, ett annat om de bellmanska melodikällornas vittnesbörd och ett tredje om de — i varje fall hittills — provenienslösa epis-

telmelodierna. Med sin överblick över det svenska 1700-talets musikliv och visrepertoar vill han göra sannolikt, att många av de melodier som har sitt ursprung i franska skådespel inte — som man hittills gärna trott — nått Bellman via teaterscenen. De kan också tidigare ha införlivats i sällskapsvisan i svenska salonger. Också Gunnar Hillbom har medverkat i den nämnda musikhistorien med ett avsnitt om gehörstradition och vis-parodik, ett annat om Bellman som solist i salongen, som hovdiktare och som estradör. I en separat uppsats i *Bellmansstudier* 1985 med titeln ”Vid alla instrumenters ljud” hade Hillbom tidigare elegant utrett de olika musikinstrumentens akustiska och symboliska roller i *Fredmans epistlar*.

Under de senare årtiondena har Bellmans verk — främst genom en rad vokala tolkningar, för övrigt både på svenska och i översättningar till främmande språk — upplevt en renässans bland publik på alla nivåer. Denna popularitet har varit betingad av nya media: grammofonskivan, radio och TV. Nu, liksom under romantiken, har en rad skickliga Bellmanssångare och Bellmanstolkare framträtt, både i Sverige, Danmark och England. Den framgång Bellmansången i dag haft och har, kan komma den kritiske att fråga, om inte de lärdaste musikhistoriska rekonstruktionerna ibland velat bevisa för mycket: när de i detalj velat förklara varför och hur Bellmans melodier gick hem under hans samtid. Långtifrån alla av Bellmans ursprungliga lyssnare var lika musikaliskt medvetna som dagens musikhistoriska forskare. Var Bellman det ens alltid själv? Afzelius har i detta sammanhang som så ofta fällt några kloka ord, värda att citera. Frågan gäller om Bellman var en alltigenom kalkylerande konstnär, som medvetet spelade på dubbla klangbottnar. ”Detta är riktigt att han var en tålmodig och samvetsgrann arbetare, men man får inte glömma att han lika mycket eller ännu mer var en gnistrande improvisatör. Det senare gäller säkert inte minst hans musikaliska uppfinning”.

## Textfilologi. Språkliga kommentarer

Ett faktum är att den del av Bellmans poesi som överlevt och behållit aktualitet är den sångbara delen. Musiken har slagit an och ofta för lyssnarna dolt texternas ordmässiga sammanhang och svårigheter. En känd språkman — Erik Noreen — fällde på 1930-talet det brutalt avslöjande omdömet om

Bellmans dikter att de är ”i stor utsträckning uppriktigt sagt obegripliga för nutida läsare och åhörare”.

Både i Carléns upplaga och i Bellmanssällskapets får språk och tanke-sammanhang en ytterst styvmoderlig behandling jämfört med den omsorg som ägnats åt textens kulturhistoriska rekvisita. Enstaka ”svåra” textställen har tidigt nog diskuterats av filologiska experter i facktidskrifter. Men först på 1930-talet vågade sig en språkman på det omfattande och svåra företaget att ge språkliga kommentarer till samtliga *Fredmans epistlar*. Det var den i både klassisk och nordisk filologi skolade Bernhard Risberg. I sina *Textkritiska studier till Fredmans Epistlar* (1938) och i en följande år utgivna upplaga av epistlarna har han tagit upp en rad textkritiska problem och tolkningsfrågor.

Tidigare texteditorer hade — på Bellmans egna ord — betraktat originalupplagan av 1790 som epistlarnas auktoritativa text. Efter att ha gått igenom samtliga tillgängliga epistelhandskrifter kom Risberg att betvivla den första upplagens sakrosankta ställning. Den Bellmanstext han själv presterat är i många fall en kompromiss mellan första upplagens och handskrifternas olika avfattningar. Risberg korrigerar inte bara tryckfel och uppenbara felläsningar utan föreslår också en rad konjekturer — i ordformer och interpunktion, ibland också ingripande i det metriskaschemat. Han går fram med den djärvhet som utmärker klassiska filologers sätt att handskas med traderade texter.

Risbergs textkritiska principer väckte kritik, och en häftig debatt utspann sig med inlägg och motskrifter. I polemik mot honom hävdade bl.a. Nils Afzelius att det bland mängden av olika läsarter i handskrifterna knappast vore möjligt att avgöra vad som var ursprungligt Bellmanskt. — En viktig synpunkt bör läggas till den då förda diskussionen. Eftersom Bellman bevisligen framförde sina epistlar vid skilda tillfällen, ofta med många års intervall, är det mer än sannolikt att hans textgestaltning hade en i viss mån fluktuerande karaktär. Han var säkerligen åtminstone i den meningen ständig improvisatör att hans framföranden från gång till gång kan ha gestaltats olika. Det finns uppgifter om att han från tid till annan ändrade sina melodier; vi kan ha rätt att anta att han förfor på samma sätt med texterna. Under sådana omständigheter är det utsiktslöst att nå fram till en sannolik

”ursprunglig” eller ”definitiv” textversion. Problemet om den ”definitiva” texten upplöses i sådana fall som ett skenproblem.

I de konkreta språkliga förklaringarna hade Risberg lagt ned ett stort arbete. Vid sidan av hans ibland alltför djärva infall innehåller hans förslag många tillrättaläggningar, en del läsarter och tolkningar som numera allmänt accepterats. Bekant är hans rättelse av ett tryckfel. I 1790 års upplaga står i epistel 33: ”Lägg till stjerten på ölkannan!” Det är en icke-Bellmansk absurdism som Risberg rättar till det sannolikare: Lägg sillstjärten på ölkannan!

Som förberedelser till en ny, språkligt noggrant kommenterad upplaga — som utkom år 1964 — publicerade den finländske filologen Lars Huldén år 1963 boken *Ordstudier i Fredmans Epistlar*. Den vilar på ett excerptmaterial av över 35.000 ord, en aktningvärd dossier. En egenhet hos Huldén är att han gärna vill anknyta Bellmansdikternas innehåll till folkloristiska föreställningar — en väg som språk- och svartkonstforskaren Natan Lindqvist tidigare slagit in på. Bekymret är, att de folkliga föreställningar, som Huldén tror sig återfinna i Bellmans poesier, i många fall finns belagda endast i det finska Österbotten. Inte bara den skrattande skatan på sin stör utan också den lustigt kokande kitteln i epistel 82 vill Huldén sålunda tolka som dödsförebud. Om han här efter all sannolikhet övertolkat texten, har han däremot en skärpt blick för alla de mer eller mindre otvetydiga tvetydigheterna i Bellmans poesi, för den skabrösa sidan som 1800-talets gentlemanforskare helst undvek att se eller kommentera.

Det finns en hel svärm av bidrag rörande Bellmans språk och stil, alltifrån Elof Hellqvists om Bellmans språkbruk, skriven på 1880-talet till utredningar om Bellmans tidsuttryck, hans användning av presenstempus, eller adjektiven i epistlarna av respektive C. Larsson, B. Ek och L. Landen, alla från 1940-talet. Till dem kan man foga Natan Lindqvists *Skiftande språkdrag i Fredmans Epistlar* från 1947 och Ivar Modéers utredning om talspråkliga och skriftspråkliga drag i epistlarna från 1954; resultaten i den senare utredningen har länge ansetts säkra men har dragits i tvivelsmål av bland andra stilforskaren Sten Malmström.

Ett grundläggande verk för Bellmansk ordforskning har redan nämnts i annat sammanhang: den *Ordbok till Fredmans Epistlar* som 1967 utgavs i Bellmanssällskapets regi, signerad av Carl Larsson och Magdalena Hell-

qvist. Den innehåller både språkliga, stilistiska och sakliga kommentarer och är varken mer eller mindre än en kommentar till epistlarna, ordnad enligt lexikonets alfabetiska uppställning. Ordbokens två hälfter har var sin huvudansvarige författare, vilket får förklara att samma textställe någon gång kan förklaras olika på olika ställen i ordboken. Denna trots allt förnämliga prestation suppleras av ett *Ordindex till Fredmans Epistlar*, sammanställt av Bo Nordstrand 1970 som duplicerad stencil. Det omfattar både formord och betydelseord, därtill en förteckning över rim och — inte mindre viktigt hos Bellman — rimkedjor, samt en numerisk frekvenslista över rimorden. Bo Nordstrand svarar också för en Förstaradsförteckning över hela Bellmans diktning, omfattande både det tryckta och det otryckta materialet; detta hans register kan därmed uppfattas också som ett försök att — för första gången — fastställa en Bellmansdiktens kanon. Högst användbar för forskningen är också den i stencil existerande förteckning som Nordstrand gjort över samtliga de diktare, musiker, skådespelare, målare och skulptörer som Bellman nämner i sin diktning, den tryckta och den otryckta.

## Nykritiska och nysociologiska bidrag

Bellmansbilden och Bellmanstolkningarna har skiftat med rådande litterära och vetenskapliga ideologier: från den spekulativa romantikens till den nyktra realismens, från symbolismens till nypositivismens, från nykritikens till 1970-talets socio-historiska perspektiv.

Delvis influerade av nykritikens synsätt har en rad interpretationer av enskilda epistlar och epistelgenrer sett dagen. Efter Afzelius, Byströms och Stålhanes tids- och miljöhistoriska tolkningar har bland andra Staffan Björck, Olle Holmberg, Örjan Lindberger, Åke Janzon och Gun Widmark givit omsorgsfulla interpretationer av enskilda Bellmandikter — fortfarande främst av episteldikter. Men koncentrationen på språkgestaltningen kan, främst hos stilforskare med filologisk bakgrund, leda till ensidigheten att uppfatta epistlarna som lästexter. I sin analys av epistel 82 hävdar sålunda Gun Widmark att ”man måste upptäcka texten bakom musiken för att Bellmans hela raffinemang skall framträda”. Det finns då en risk att man förlo- rar ur sikte det intrikata samspelet med melodien, som bidrar till en mer nyanserad tolkning av själva textens stämningssinnehåll.



Genom europeisk forskning i 1600-tal och 1700-tal är det numera välbekant, hur strängt bundna dåtida diktare var av de former och konventioner som de enskilda genrerna föreskrev. Bellmans anpassning efter genrerna — och hans brott mot dem — har undersökts bland annat i en värdefull studie om Bellmans elegier av Åke Janzon. Genrehistoriska perspektiv anlägger också Bo Nordstrand i sin doktorsavhandling från 1973 med titeln *Bellman och Bacchus* och undertiteln *Genrestudier i Bellmans tidiga dryckesvisor och ordenskapitel samt i Fredmans epistlar*. Han tecknar en litteraturhistorisk bakgrund med nedslag från medeltidens vagantpoesi och från äldre fransk, tysk och tidig svensk dryckesdiktning, varav bland annat framgår att Bellman varit mer beroende av tysk vistradition än tidigare svensk forskning velat erkänna. Framställningen visar både på konstansen och variationerna inom genrerna. Genom att jämföra typexempel också från ett stort antal otryckta vissamlingar från svenskt 1700-tal med Bellmans bidrag till genren kan Nordstrand belysa den nya originella strukturen i Bacchi ordensvärlden och den tidiga Fredmansdiktningen. Nordstrand torde vara den förste som tagit vara på uppslag från Michail Bachtins nu så bekanta studier i karnevalstraditionen för att därigenom framhäva de upproriska tendenserna i det backanaliska samhälle som hos Bellman får drag av både utopi och eskapism.

Frågan om Bellmans attityd till de olika samhällsklasser som han rörde sig i blev belyst ur nya synvinklar av Alf Kjellén i hans bok från 1971: *Bellman som bohem och parodiker*. Vi vet att Bellman stod i nära förbindelse med Gustaf III och vid behov fungerade både som hans propagandaminister och som hans rolighetsminister. Han skrev den gustavianska tidens kungssång vid revolutionen 1772, och han roade kungen inte bara med dikter och skådespel utan också när han verklighetstroget härmade kungens forne lärare, Tessin. Hur var i grunden Bellmans förhållande till kungen, till krigspolitiken, till hovet och hela det etablerade samhället? Hur var hans relation till den deklasserade Stockholmsbohemerna och till det borgerskap som sökte hans sällskap och behandlade honom med så mycken välvilja — mot betalning i tillfällesdikter, sånger och muntrationer?

Det är frågor av denna art Kjellén tar upp i sin bok om bohemerna och parodikerna Bellman. I ljuset av proteströrelserna av modell 1968 och mot bakgrund av samhällsleda och aktuella protestsånger menar sig Kjellén

kunna urskilja drag av samhällskritik och samhällsförakt hos Bellman som tidigare blivit föga beaktade; hans bok är ett typiskt exempel på hur en ny tidssituation kan förse en forskare med nya synvinklar. Parodien hos Bellman var — menar Kjellén — kanske inte alltid så oskyldig som den numera tar sig ut. Den kunde bl.a. vara hans form för protest. När Bellman i sin diktning hänsynslöst förvandlar och förvanskar sådana etablerade genrer som epistel, herdedikt och elegi, då bryter han inte bara mot litterära regler utan mot invanda ståndsbetonade föreställningar om det passande. Kanske var heller inte Bellmans Bibelparodier eller Bibeltravestier fullt så harmlösa som de ter sig för en sekulariserad eftervärld som mist all respekt för Gamla Testamentets och Apokryfernas värld. I själva verket blev Bellman upprepade gånger utsatt för attacker från prästerskapets sida. I sin relation till Fredmansvärldens figurer, en halvt proletär, halvt bohemisk samhällsgrupp, anlägger Bellman aldrig en översittaraktig attityd, utan snarare en hållning av solidaritet. Som bohem och parodiker kunde han — det är Kjelléns slutliga tes — hävda ett stycke av sin mänskliga frihet och utöva ett stycke kritik mot samhället runt omkring honom.

Ett sociologiskt — och på samma gång modernt semiotiskt — perspektiv anlägger Kurt Johannesson i sin studie ”Bellman och ceremonierna” (ingående i *Tio forskare om Bellman*). Högreståndskulturen i svenskt 1700-tal var i hög grad ceremoniellt bunden, och Bellman är medveten om det. När han stiftar en Bacchi Orden anspelar han parodiskt på Serafimerorden med dess pompösa riddardubbningar. När han i epistlarna skildrar begravningsprocessionerna i den deklasserade Fredmansvärlden arrangerar han dem parodiskt som om det vore frågan om adelsbegravningar med klockklämtning, ridande prestaver, pukor, trumpeter och annan pompa. Samma dubbla perspektiv finns i dansepistlarna; i åtta av dem dansar man menuett, hovets och aristokratiens ceremoniösa dans, men här i flygande fläng på smutsiga kroggolv. Både burlesk och parodi, dominerande i hans tidiga poesi, kunde visserligen — fast ibland motvilligt — tolereras inom klassicismens regelbestämda genrer. Men både burlesken och parodin är upproriska diktarter, som ger tillfälle till indirekt förlöjligande av det samhälle, där Bellman själv förblev något av en outsider.

## Dagsläget

Åt få svenska diktare har under de senast gångna hundra åren så mycken forskning ägnats som åt Bellman. En fullständig bibliografi över denna saknas ännu men hör till de angelägna uppgifterna. Tillsvidare får bibliografien i *Ny illustrerad litteraturhistoria*, fogad till Nils Afzelius' innehållsrika men genom sin stoffrikedom svåröverskådliga Bellmanskapitel fungera som ersättning. Lyckligtvis existerar förteckningar över de två främsta 1900-talsforskarnas insatser på området, för Nils Afzelius del i en separat bibliografi, för Olof Byströms vidkommande i den årgång av Bellmanssällskapets studier, som ägnats åt honom.

I de vetenskapliga undersökningarna har *Fredmans epistlar* självfallet stått i centrum. Men det finns fortfarande förbisedda sidor av Bellmans diktning, vita fläckar på kartan. Hans levande prosa sådan den möter i Levernesbeskrivningen, i tillfällestidningen *Hvad behagas?* och i ett par av epistlarna — halvvägs mellan Linné och Strindberg — har i förvånande ringa grad fångat uppmärksamheten. Några av hans brev finns tryckta i kommentarerna i Standardupplagans hittills femton volymer. En samlad, kommenterad upplaga av prosa och brev är under förberedelse, liksom ett band av hans patriotiska diktning.

Bellmans insatser som dramatisk författare och som skådespelare är inte centrala, men viktiga för helhetsbilden. Hans dramatiska arbeten är utgivna; om deras uppförande och publik kan man läsa dels i kommentarerna i standardupplagan, dels i framställningar om svensk scenkonst under 1700-talet, senast i Marie-Christine Skunckes *Sweden and European drama 1772–1796*. Här kan man bland annat inhämta att Bellmans *Lust-spel den 17 juli 1790* är en fri bearbetning från den franske författaren Carmontelles *La Marchande de cerises*.

Om Bellman aldrig slog igenom som dramatiker, var hans insikter i scenkonstens villkor och krav grundviktiga för utformningen av ordensdikter och epistlar. Varje epistel gestaltar en scen, en dramatisk episod, och varje epistel är en visa, utformad som underlag för dramatisk framställning — i första hand Bellmans egen. En komprimerad monografi över *Fredmans epistlar*, deras tillkomsthistoria och publicering ger Gunnar Hillbom i en skrift fogad till den första ljudande utgåvan av samtliga epistlar i CD-

skivans form som kommit på Proprius förlag 1994. Här sammanfattas resultaten av äldre forskningar, och nya infallsvinklar och fakta tillfogas.

Om Bellmandiktens reception, om Bellmanssång genom två hundra år, om popularitetens vågor, om bakslag och motstånd av moraliska och religiösa grunder finns hittills ingen samlad framställning. Viktiga uppgifter och antydda perspektiv går att hämta ur Staffan Björcks bok *Det svenska språkets skönheter*. Vi får där följa dikternas öden och missöden i lyrikantologier från tidigt 1800-tal till nutiden.

Hans Nilsson, som tidigare publicerat en komplett diskografi över Bellmanssång har i den nyssnämnda textboken till CD-skivorna skrivit ett kapitel om Bellman på estraden och om Bellmanssångare från Axel Arvid Raabs och Lars Hjortsbergs dagar fram till Fred Åkerström, Cornelis Vreeswijk, Mikael Samuelson och Leif Bergman. Bellmanstraditioner inom körsången har Folke Bohlin belyst i en uppsats i den tidigare omtalade volymen *Tio forskare om Bellman*.

År 1994 publicerades i Bellmansällskapetets regi en bok med titeln *Bellman sedd och hörd*. Notiser ur samtidas brev, dagböcker, diktmanuskript och ur offentliga handlingar får här belysa Bellmans liv. För urvalet och volymen svarar 1700-talsforskaren Torkel Stålmarch och Leif Kretz. Boken inleds med en värdefull uppsats om Bellmans ikonografi av konsthistorieprofessorn Sten Åke Nilsson: *Bellman i konstnärsögon*. Porträtten av Pehr Krafft d.ä., av Per Hilleström, av Johan Tobias Sergel, av Elias Martin, av Pehr Hörberg och andra återges i svartvitt och kommenteras som skildrande Bellman i olika situationer och livsåldrar

Källorna om Bellmans liv är många, men inte överflödande; i samlingen *Bellman sedd och hörd* återges dokument både om Bellmans ekonomi och om hans alkoholförtäring. Den sorgesamma frågan om Bellmans ekonomi tangeras också i två nyutgivna skrifter av den lärda amatörforskaren Marianne Nyström. I den ena av hennes böcker, *Citrinchen och porträtt som tillhört Carl Michael Bellman*, har hon tagit upp frågan om vilka instrument som Bellman ägt och deras senare öden; som bekant pantsattes en cittra hos krögaren Abraham Fischer i samband med Bellmans konkurs. I den andra, *Myt och sanning om Carl Michael Bellman*, sysslar hon med spörsmål om Bellmans bohag och bostäder — bohagen blev allt färre och bostäderna allt sämre efter hand som åren gick. Bellmans ekonomi har va-

rit på tal i olika framställningar, från Axel Björkmans och Nils Erdmanns fram till Lars Huldéns biografi av 1994; intressant vore att se hans ekonomiska situation belyst också i historiskt perspektiv. Så gott som alla Bellmans författarkolleger hade ekonomiska bekymmer, Bellman och Lidner de största.

Frågan om Bellmans personlighetstyp och psykologi har ställts många gånger både av litteraturhistoriker och av fackpsykologer. En av Henrik Sjöbrings elever — psykiatriprofessorn Erik Essen-Möller — menade sig i en offentlig debatt en gång utan tvekan kunna hänföra Bellman till den konstitutionstyp som kallats den subsolida, den varma, generösa, lätttröliga, lättsinniga. Senast har överläkaren vid Mariamottagningarna i Stockholm, Lars Sjöstrand, i två artiklar i *Svensk läkartidning* om Dikten, ruset och Bellman belyst Bellmans psyke, livsföring och livsstämningar från sin medicinska specialitets perspektiv.

Han tolkar Fredmans "existentiella dilemma" på liknande sätt som en gång Oscar Levertin: Fredmans yrke, urmakarens, har otvivelaktigt för Bellman en "existentiell symbolik". Förhållandet mellan tid och rus är centralt i Bellmans diktning. "Berusningen ger en fristad undan tidens grepp, ett upphävande av tiden". Det samma ger — vill man tillägga — den erotiska extasen, och, slutgiltigt, den både fruktade och paradoxalt önskade döden.

Utan att helt falla tillbaka till det litteraturpsykologiska felslutet — att identifiera författaren med hans diktade huvudgestalt — drar Sjöstrand slutsatser från Fredmans erfarenheter tillbaka till Bellmans. I fortsättningen gör Sjöstrand ett försök att skildra Bellmans livslopp från ungdom till de sena åren i ljuset av vad en erfaren alkoholisläkare sett och ser. De bevarade krognotorna från 1790-talet liksom Sergels speritningar, där spetsglaset har mer än en emblematisk funktion talar sitt tydliga språk.

Lika säker på den medicinska diagnosen var kanske inte den i 1700-talets värld väl bevandrade Olle Holmberg, när han skrev en minnesvärd essä om *Fredmans sånger*, omtryckt år 1993 i samlingen *Lovtal till svensk lyrik*. Men också han har bidragit till karakteristiken av den finkeldoftande Fredmansvärlden: "Hela tillvaron alkoholiserar i Bellmans värld, liksom kanske den hos andra diktare kan erotiserar. Allt ger associationer till remmare och stop, till bågare och buteljer. [---] Man har sin egen kalender och sitt

eget kyrkoår, icke inskrivet i Kungl. Vetenskapsakademiens almanacka”. Därmed är också Olle Holmberg inne på frågan om sambandet mellan ruset och tidsförnimmelsen.

Vad som eljest — men icke hos Holmberg — lätt förbises i resonemangen om Bellman och alkoholen, alltifrån Peter Wieselgrens dagar, är det historiska perspektivet. Något Brattssystem var ännu inte påtänkt, och både präster och högre tjänstemän kunde ses i rännstenen, utan att fördenskull mista sin reputation. Så länge Bellmans liv varade, tycks han ha varit presentabel både vid hovet och i borgerliga salonger; att några av hans allra främsta dikter hör till de sena åren vittnar om att hans poetiska förmåga inte var uttömd — i det fallet tycks han ha varit Gunnar Ekelöfs like. Till hans favör talar möjligen också hans utpräglade intresse för utländska vinsorter, något som inte helt stämmer överens med den typiske alkoholists spritvanor. “Man kan — skriver Olle Holmberg — ur hans verk få fram en förteckning på drycker nästan lika lång som på Systembolagets nutida prislista”. I Fredmansvärlden nöjde man sig med finkel; av de mer personliga dikternas vittnesbörd framgår att Bellman inte bara var en läckergom utan också en god vinkännare, fullt kapabel att ta plats i en nutida vinakademi.

Efter vinet och ruset spelar kärleken en huvudroll i epistlarnas värld. Med Bellman, som gärna använde musikinstrument i sin erotiska metaforik, kunde man säga att kärleken spelar andra fiolen. Om Bellman och Bacchus har doktorsavhandlingar skrivits. Om Bellman och Venus har forskningen inte varit lika intensiv, och för den delen inte heller om Fredmans och de andra diktfigurernas förhållande till kvinnan och kärleken. Vi känner namnet på en rad av de kvinnor Bellman uppvaktade i tur och ordning, utan att han kanske kan sägas ha varit riktigt framgångsrik. Ämnet är inte längre tabubelagt och här finnes uppgifter också för dagens feministiska forskare, som möjligen skulle stämpla Bellman, den svenska litteraturens mest hänförda kvinnodyrkare, som manschauvinist och erotoman. Hittills har de kvinnliga forskare som ägnat Bellman sin uppmärksamhet mestadels varit nordiska filologer. Så Magdalena Hellqvist, som efter sin grundliga avhandling om textvarianter bakom *Fredmans epistlar* tangerat ämnet om Bellmans erotik i en briljant uppsats om ”Fula ord och mindre fula hos Carl Michael Bellman”.

De senast berörda ämnena för direkt in i Bellmans biografi. Nils Erdmanns Bellmanbiografi från 1895 upplevde en ny, betydligt utvidgad upplaga år 1899. Den innehåller en rikedom av notiser av tidshistorisk art, men fyller, enligt Nils Afzelius alltid kritiska omdöme, ”varken kraven på vetenskaplig halt eller läsbarhet”. Den levnadsteckning som ställer alla andra i skuggan, har till författare Paul Britten Austin, engelsk gentleman med nära anknytningar till svenskt kulturliv. Hans 1967 publicerade bok *The Life and Songs of Carl Michael Bellman: Genius of the Swedish Rococo* hälsades i *Times Literary Supplement* fullt korrekt som “not only the first book on Bellman in English but also the first reasonably complete account of Bellman’s life and work in any language”. Den mottogs med lika superlativa omdömen i svensk press, då den följande år utgavs på svenska, nu med titeln *Carl Michael Bellman, hans liv, hans miljö, hans verk*. Man kunde, då den utgavs, varit frestad att citera den fotnot som Lorenzo Hammar-sköld en gång i början av 1800-talet fogade till sin översättning av Ernst Moritz Arndts Bellmansbild i tidskriften *Polyfem*: “Det är en skam för vår litteraturhistoria att ett av våra största genier först av en utlänning erhållit en rättvis karakteristik”. En skam, kanske, men också en triumf för både författaren av verket och föremålet för hans framställning. Boken anknyter till det bästa i den engelska life- and letters-genren.

Britten Austin har sinne för Bellmans egenart och har på ett beundransvärt sätt orienterat sig i den ymniga Bellmanlitteraturen; som vägvisare har han haft Nils Afzelius. Hans bild av tidevarvet och av huvudstaden får sin struktur genom utdrag ur dagböcker och brev. I den slösande rika illustreringen i boken — utgiven på Allhems förlag — återges målningar, teckningar och laveringar av tidens Stockholmskonstnärer, liksom faksimiler ur Bellmans egna manuskript. Mot bakgrund av miljöskildringen växer bilden av Bellmans liv och författarskap, med valda citat ur hans diktning. Senare har Paul Britten Austins biografi, i påvrate utförande, utgivits också som pocketbok, i flera upplagor.

I den ursprungliga editionen hade Paul Britten Austin återgivit Bellmansdikterna i en 1700-talspastischerande engelsk översättning, som — skrev en granskare — gör en medveten om den infernaliskt svåra uppgiften i återgivning av rimföljderna, men också om Britten Austins snilleblixtar. År 1990 utgav han en utökad samling tolkningar: *Fredman’s Epistles and*

*Songs*, med gitarrackkompanjemang av Roland Bengtsson och illustrationer av Yngve Berg. Med hjälp av Martin Bests scenframträdanden och gramfoninspelningar banades vägen för Bellmans sångdikter både i England och i USA; samma insjungningar har också ofta hörts i svensk radio.

Som mätare på Bellmans aktualitet i vårt eget land kan man ta det faktum att en bok om honom — samtidigt en antologi, en kort levnadsteckning och en bildsvit — i serien *En bok för alla* på 1990-talet sålts i 265 tusen exemplar. För urval och text står här Göran Hassler: illustrationerna, alla i svartvitt, är hämtade från Peter Dahls berömda Bellmanssvit.

I god tid till 200-årsminnet av Bellmans död utkom på hösten 1994 en ny, till 220 sidor koncentrerad, modern Bellmanbiografi. Författaren är inte heller denna gång av rikssvensk extraktion. Uppdraget har av förlaget Natur och Kultur anförtrotts åt den som Bellmanskännare, epistelutgivare och kommentator förfarne Lars Huldén, finlandssvensk professor i nordiska språk, därtill själv skönlitterär författare med bland annat en samling *Dikter om Bellman* i sitt litterära bagage.

Boken har substans och kärna, en kyligt korrekt grundton, en enkel och pedagogiskt klar disposition. Efter kapitel om släkt, förfäder och familj följer en genomgång av de viktigaste genrerna i Bellmans diktning, från ungdomstidens backanaliska visor till *Fredmans epistlar*. Fredmansfigurerna och deras eventuella förebilder i verkligheten får ett eget avsnitt, Bellmansanekdoterna likaså. Vi får se Bellman i hans olika livsroller, som hovskald, som krigspoet, som kavaljer uppvaktande kvinnor, som familjefader. Bellmansmusiken får ett eget kapitel. Separata avsnitt ägnas åt Bellman som prosaist, som dramatiker och som översättare. Åt den historiska bakgrunden, åt tidsmiljö och lokalhistoria, åt komparativa perspektiv lämnas däremot ytterst sparsam plats.

Till sist ställs den biografiska centralfrågan: vem var han? Huldén sammanfattar i två ordknappa men tänkvärda formuleringar. Den ena lyder: "Bellman behövde roller att klä sig i. Men det är inte säkert att man hittar honom ens i rollkläderna". Det andra svaret på frågan formuleras så: "Hans enda möjlighet att hävda sin personlighet var att framträda som artist och diktare".

Som sådan har han överlevt, ständigt aktuell för nya generationer av lyssnare, diktare, forskare, så bekant att han fått ge namn både åt en cigar-



rill, åt en vinsort (i Danmark), åt en dator på Tekniska Högskolan i Stockholm och åt Bellmanlotteriet — vilket för övrigt pliktskyldigt varit med om att understödja utgåvan av de 82 epistlarna på CD-skivor.

# Diktare och kritiker tolkar Bellman

## 1

Den förste diktare och kritiker som sökt lansera Bellman och ge honom en plats i tidens litterära institution var Olof Bergklint. Hans namn skulle varit tämligen förgätet, om han inte skrivit den älskvärda hyllningsdikt, där han förklarar Bellman vara Apollons egen son och värd att jämföras med den mest berömda av den grekiska antikens diktare som haft vin och kärlek som sina huvudteman.

Det var — som i en föregående studie antytts — i Göteborgstidningen *Hwad nytt? Hwad nytt?* som man år 1773 kunde läsa en korrespondensartikel från Stockholm där det bland annat hette:

Ett svenskt original hava vi att vänta av herr Bellman. Det är en opera, kallad *Fiskarne*. Över denna glada och lyckliga skalden skrev den vittre herr Bergklint här om dagen följande impromptu:

Min Bellman, Phoebi son,  
Lät jämnt din glädje flyta.  
Med dig vår Nord kan skryta  
av sin Anakreon.  
[---]

I sin samtid var Bergklint inte vem som helst. Han hade i Uppsala 1761 hållit ett tal över skaldekunsten, där han pläderade för den franska klassicismens smak, med hänvisningar till Boileau och Batteux. På en latinsk avhandling om svenska språket i poesien blev han 1764 docent i vitterhet och vältalighet. Han hade som tidigare nämnts varit informator för den blivande skalden Johan Gabriel Oxenstierna och hade föreslagit denne att i hans och Kexels sällskap besöka kommissarie Lissanders hem för att där ”se på Bellmans uptåger”.

I ett brev till Oxenstierna — då bosatt i Wien — kan Bergklint i januari 1773 berätta att Bellman ”arbetar ock nu på en opera: *Fiskarne*”. Det var Bergklint som från Oxenstierna fick i uppdrag att varna Bellman för att i sin opera ”inblanda sin krog”. Både Bergklint och Oxenstierna är lika

måna om att ge Bellman inträdeskort till det accepterade litterära etablissemanget. Men det lyckades inte den gången. Operan *Fiskarne* blev aldrig fullbordad. Vi vet att Kellgren satte pris på Bergklint som en av tidens få kritiker. Men han kunde inte förlika sig med att Bergklint upphöjt Bellman till Anakreons jämlike.

Kellgrens angrepp på Bellman i "Mina löjen" framförs i den goda smakens namn. Bellman sägs ha överskridit gränserna för både den språkliga och sociala anständighet som den fransk-klassiska smaken föreskrev. Det försåtliga är, att Kellgren med sin karakteristik av Bellmans poesi insinuerar också en negativ bild av diktarens person. Den överensstämmer för övrigt märkligt väl med den karakteristik som Axel von Fersen präntat ned i sin dagbok i oktober 1778, alltså samma år som "Mina löjen" skrevs. I sin redogörelse för 1778 års riksdag, då Bellman vid sidan av Schröderheim utsetts att biträda bondeståndets sekreterare kallar von Fersen Bellman "poet och gyckelmakare bland det lägsta folket, drinkare och allmänt missaktad".

Man skulle kunnat vänta sig att Kellgren i sitt fördömande av Bellmans överträdelser av smak och snille fått ett instämmande av den andre smakdomaren i samtiden, Carl Gustaf Leopold. Men han fick det inte. Bland handskrifterna i Skara stifts bibliotek fann Gustaf Lindsten på 1910-talet en liten dikt av Leopolds hand, där han tar Bellman i försvar mot "den svenske Flaccus". Det heter om Kellgren:

Ack, hvilken eld och hvilken själ  
Då han sin kärlek hörs förklara.  
Det andra går ej lika väl.  
Han kunnat Bellmans skuldror spara.

Förhållandet mellan Kellgren och Leopold var vid denna tidpunkt en aning spänt: båda var som Olle Holmberg närmare utreder i sin stora Leopoldbiografi konkurrenter om kungens gunst — den gunst som Gustaf III i så hög grad skänkt Bellman med invitationer till slottets onsdagskvällar. I princip var säkerligen eljest Leopold lika negativt inställd till de "låga" litterära genrererna som Kellgren. Det framgår bland annat av hans yttrande om Holberg och dennes drama *Den politiske Kandestøber*. "Denna framställning av ett sällskap politiserande hantverkare är" — så skrev han i en artikel 1785 — "lågt i ämnet, i sederna, och det fördömmes av den goda smaken

alltid och allestädes”. Händelsevis vet vi att Bellman både uppskattat och anspelat på just detta Holbergdrama. Men, trots allt: Bellman har, förmodligen som sångare, gjort intryck på Leopold, och Bellman kunde uppenbarligen duga som tillhygge i den lilla skärmytslingen med Kellgren.

Redan tre år efter Kellgrens utfall mot Bellman i ”Mina löjen” innehöll *Stockholms Posten* ett positivt omdöme om en Bellmandikt, nämligen parentationen över brännvinsbrännaren Lundholm. Dikten ingick i Kexels då utgivna samlingsvolym *Bacchi Handbibliotheque* och kallades i recensio- nen i december 1785 ”et det mest originala och till äfventyrs i sitt slag ypperligaste Skaldeestycke af vår Swenske Anacreon”. Richard Steffen som fäst uppmärksamhet vid yttrandet, tänker sig att det kanske inte tillkommit utan Kellgrens vetskap eller önskan — i så fall som en förberedelse till den senare försoningspakten mellan de två. — I varje fall anses Kellgren av Sverker Ek som upphovsman till en passus i samma tidning den 28 oktober 1788, där Bellman på nytt förs på tal. Omnämmandet förekommer i ett tillägg till en översättning av en artikel i den franska *Journal de Paris*. Det heter här: ”Den som hört en wiss glad man roa sina wänner med upförandet af ’Magistraten uti Telge’ kan göra sig något begrepp om besagde trollkonst” (av trollkarlen Merlin). Syftningen på Bellman är uppenbar, och bekräftas ytterligare av fortsättningen, där det talas om sagde skalds förmåga att ”härma naturen med all liflighet och sanning, och det oftast *all improviso* och bunden vid sången”. I orden finns redan in nuce skildringen av Bellmans skaparakt, så som Kellgren formulerade den i företalet till *Fredmans epistlar*.

Det kritiska partiet i ”Mina löjen” strök Kellgren bort, när dikten trycktes om i hans *Samlade Skrifter*. Och när *Fredmans epistlar* utgavs år 1790 medverkade Kellgren med både råd och dåd och skrev själv det berömda företalet. Det är upplagt som ett försvarstal mot tänkta kommande kritiker. Men det innehåller också vad Henrik Schück kallat ”en förstucken ursäkt för utfallet i ’Mina löjen’”. Den är knappast ens förstucken.

Företalet blev viktigt som den första samlade karakteristiken av Bellmans poetiska särart med den berömda formuleringen: ”Aldrig förr voro skaldekonst och tonkonst mer systerligt förente”. I Bellman ser Kellgren en inkarnation av det nya skaldeideal, som var aktuellt i 1790-talets estetik ute i Europa. Åter och åter skulle Kellgrens ord citeras i romantikernas genera-

tion: ”dessa skrifter af eget slag, som icke blifvit anlagde på en öfvertänkt plan, icke vers för vers bildade, sammensatte, polerade, men ögnablicks skapelser, men tjusnings utbrott af sann ingifvelse, som, om jag så får säga, helgjutne frambrustit ur en lågande bildnings sköte”.

Som ett tack för Kellgrens ansvarstagande för epistlarna och för hans företal kan man se Bellmans dedikation av nr 80 ”Pastoral dedicerad till Kongl. Sekreteraren Kellgren”, med sitt insmugna Boileaucitat: ”Liksom en herdinna högtidsklädd”. Det blev också Kellgren som vid sidan av Rosenstein förde fram Bellman som kandidat till det Lundbladiska priset i Svenska Akademien 1791.

Som ett tack för Leopolds vers, där denne tog honom i försvar mot angreppet i ”Mina löjen” kan man kanske se Bellmans dedikation av epistel 82, ”Vila vid denna källa”, till Kgl. Sekreteraren Leopoldt. Att de två vid denna tid stod i vänskaplig förbindelse vet vi också av ett ännu bevarat exemplar av Leopolds drama *Oden*, dedicerat till Bellman, ”gifven af Auctorn som ett minne af dess Admiration och Vänskap”.

Leopolds ställning till Bellman som diktare var emellertid kluven. Vi känner till att Leopold undandrog sig ansvaret då frågan i akademien kom upp om att prisbelöna *Fredmans epistlar*. Men vi vet också, att Leopold bara ett år därefter, när Bellman hade tillfrisknat efter en allvarlig sjukdom, skrev den vackraste och varmaste poetiska hyllning som kom Bellman till del under hans livstid. Den lyder:

Odödlige Bellman, du andas då än!  
Ditt blod, som din vers, än med livlighet flyter;  
Än Sverige av Kungen bland sångare skryter,  
Än skryter jag av att dig äga till vän.  
Re'n skymtade döden på tvådubbla kullen,  
Re'n gracerna sönko i tårar och flor —  
Re'n plaskade Charon med åran kring jullen,

Man ropte: han for! Men du for ej min Bror.  
Du for ej! Du lever! Hell Sverige! Hell Norden!  
Hell mig, som än glad av din grönskande krans,  
Får dyrka, av snillen, det första i glans,  
Får älska, bland hjärtan, det bästa på jorden!  
Sent komme den dagen, då vänskapens tår,  
Som än i ditt sköte besvarad kan falla,  
Skall två dina kinder och finna dem kalla,  
Och fukta förgäves din kransade bår.

Trots påtryckningar lät Leopold aldrig under sin livstid publicera dikten. Den var emellertid inte helt okänd. Bellman själv har fått den i sin hand. Av berättande källor vet vi att Leopold ännu på gamla dagar, brukade läsa upp den ur minnet för besökande vänner. Atterbom har känt till diktens existens, vilket framgår av en passus i *Svenska siare och skalder*, men han har aldrig fått tillfälle att läsa den. Tryckt blev den först 1851.

Det finns ett flyt i dikten, en intensitet bakom ord och utropstecken, som gör att dikten ännu efter 200 år verkar mer uppriktig än de smickerdikter, som Leopold så rundhänt strödde omkring sig. I Kellgrens ”Mina löjen” hade det hetat att gracerna, behagens gudinnor, i Bellmans dikt låg ”under kur”, under behandling för ådragna könssjukdomar. Hos Leopold sjunker gracerna i tårar inför budskapet om Bellmans livshotande sjukdom. Raden ”Re’n plaskade Charon med åran kring jullen” alluderar på Fredmansdikternas mytologi. Orden ”Kungen bland Sångare” är en hyllning stämd i lika hög tonart som fyrtio år senare Tegnér’s ”den störste Sångarns bild som Norden bar”. Men ordet *Sångare* är i båda fallen valt med omsorg. Kanske ville Leopold åt sig själv reservera platsen som Kungen bland *Skalder*.

## 2

Med Gustaf III:s död gick det gustavianska sällskapsliv i graven som under ett par decennier varit grogrund och bakgrund för Bellmans skapande och popularitet. Det har satts i fråga om boken *Fredmans epistlar* ens kunde ha blivit tryckt under den Reuterholmska epoken. Någon varaktig bokhandelsframgång blev epistlarna och sångerna för övrigt inte; det dröjde tjugo år tills någon ny upplaga ansågs erforderlig.

”Först med romantikens genombrott upptäcktes den Fredmanska dikten på fullt allvar”, skriver Olof Byström i sin studie *Bellman i nyromantisk belysning*. Samtidigt betonar han, att Bellman sådan fosforisternas generation ville se honom ”var inte mycket lik den Bellman som en gång levat”. Sällskapsdiktaren och rolighetsministern i 1700-talets huvudstad förvandlades till en djupsinnig elegiker märkt av den nya tiden: han blev en romantikens Orfeus.

Som pionjär för den nya Bellmanskulten framträdde tidigast den artonårige Lorenzo Hammarsköld. Han var först av alla på den vittra arenan i det tal med vilket han tog inträde i sällskapet *Vitterhetens vänner* år 1803. Om Hammarsköld här hyllar Bellman för ”naturteckningens sanning”, blir

det i fortsättningen andra drag och egenskaper som för honom kom att dominera Bellmanbilden. I en recension av poeten Valerius i tidskriften *Lyceum* år 1811 slår Hammarsköld an ett nytt ackord. Han talar här om ”den höga Elegiska ton, som genomtränger hvar och en af de groteska taflorna i *Fredmans Epistlar*”. I sitt kapitel om Bellman i sin litteraturhistoria, *Svenska vitterheten* (1818–19) talar han i liknande ordalag om ”den elegiska djuphet, hvilken utgör innersta kärnan af Bellmans backantiska skalde-sång”.

Den som lagt grunden till den elegiska och orfiska Bellmanmyten var — som Uno Willers och Torsten Ljunggren utrett — den tyske romantikern Ernst Moritz Arndt, författaren till *Geist der Zeit*, svensk till sin härkomst och en tid i svensk tjänst. Under åren i Sverige hade han tagit vara på varje tillfälle att bekanta sig med Bellmanssång och Bellmandikt. Av Bellman har han givit karakteristiker dels i sin *Reise durch Schweden*, dels i sin *Einleitung zu historischen Charakterschilderungen* från 1810. Bellmankarakteristiken i den senare texten översatte Hammarsköld och lät införa i tidskriften *Polyfem* år 1812 med en tillfogad not, där det hette: ”Det är en skam för vår Litteratur att ett af våra största genier först af en utlänning skall hafwa erhållit en rättvis karakteristik”.

Arndt vänder sig mot den vulgära uppfattning i samtiden, som i Bellmans diktning bara såg de komiska elementen: ”Posse und Witz”. För en djupare, ädlare känslouppfattning klingar ”die tiefe Tragödie des hohen Gemüths allenthalben entgegen, das in seiner gewaltigen Idealität kaum die Form dulden will und wenigstens den schlechtesten Schein von ihr wählt”. Med anknytning till Kellgrens ord i epistelföretalet om Bellmans improvisatoriska skaparakt berättar Arndt om hur Bellman improviserade halva nätterna ”bis er endlich gleich einem pythischen oder sibyllinischen Orakel erschöpft hinsank” — Orden har Atterbom senare ordagrant översatt och infogat i sin berömda Bellmanskaraktistik i *Svenska siare och skalder*. Arndt har inte fördolt rusets betydelse för Bellmans inspiration. Det gjorde heller inte Hammarsköld i den sonett över Bellman, som han skrev 1810 och där han framhävde det improvisatoriska draget hos dikta-ren. Senare skulle Atterbom ge Bellmans smak för det backanaliska sank-tion genom att anknyta till de antika dionysierna, som ursprungligen upp-växte ”på en ideal grund”. Också tonkonsten lyfts över i en högre sfär av

Atterbom när han kallar musiken en konst som enligt Pythagoras är de rena andarnas tungomål och med tillämpning på Bellman i Phosphorosuppsatsen 1813 hävdar, att melodien i allmänhet ”är att anse såsom själen i Bellmans konst och orden såsom kroppen”.

Det dikturval som stod på tidens Bellmanssångares repertoar hade givetvis stor betydelse för Bellmantolkningen i 1800-talets romantiska kretsar. Karl Ulrik Kernell, enligt Törneros ”själen i den romantiska Uppsalakretsens Bellmanssamkväm”, föredrog liksom Axel Arvid Raab de elegiskt avtonade epistlarna, medan Hjortsberg, enligt samtida vittnesbörd, stod närmare den gustavianska traditionen med dess muntra och burleska inslag.

### 3

Romantikens Bellmansmyt har förts vidare till senare generationer i nyklassisk stöpning genom Tegnér's berömda strofer i Akademisången. Tegnér hade fått uppdraget att skriva en hyllningssång till Bellman redan vid invigningen av Byströms Bellmansstod på Djurgården år 1829. Men han avböjde på grund av bristande tid.

Senare samma år, i november 1829, dog den siste medlemmen av den gustavianska skaldekretsen, Carl Gustaf Leopold. På uppmaning av sin vän Brinkman skrev Tegnér då dikten ”Vid Leopolds grav”. Han fick där anledning att i ett par rader erinra också om Bellman. Tegnér anknyter med orden ”Nordens Dithyramb” till bilden av Bellman som arvtagare av antikens Dionysoskult; dityramben var ursprungligen en sång till vingudens ära. Samtidigt hännyftar Tegnér på Byströms nyligen avtäckta Bellmansstod, gjord efter Sergels medaljong: på båda bär Bellman vinlövskransen kring hjässan.

Och *Nordens Dithyramb* som trotsar åren  
Hans rus från himlen är, fast drufvor kröna håren.

I dessa rader finns — som Fredrik Böök antytt — redan ett första utkast, en matris, till Bellmanskaraktistiken i *Sång den 5 april 1836*.

Tegnér instiftar i minnessången sin egen akademi. Han ger där både Bellman, Lidner och ursprungligen också Thorild plats, fast ingen av dem någonsin hört till de aderton. I sina diktarkarakteristiker flätar Tegnér in allusioner på de olika diktarnas verk. Så i Bellmanporträttet redan i upptak-



ten. Flera av epistlarna hade Bellman inlett med en uppmaning till folkhopen att ge plats för huvudpersonen. ”Undan ur vägen, ge rum för kurir!” — så börjar epistel 46, och epistel nr 40 angående bröllopet hos Ben-svarfvars ”Ge rum i bröllops gåln!” Upptakten i Akademisången är av liknande slag, och Tegnér ger verkligen Bellman gott utrymme: han ensam får i akademisången tvenne strofer:

Gif plats, gif plats, ty *Nordens vingud* nalkas  
och sången svärmar kring hans vigda mund.  
Hör hur han skämtar, se hur gladt han skalkas  
bland nymferna uti den gröna lund.  
Men ack! hans glädje ligger ej i kannan,  
ej i idyller som han kring sig strött,  
hans druckna öga söker än en annan,  
och märk det vemodsdraget öfver pannan,  
ett Nordiskt sångardrag, en sorg i rosenrödt.

I Djurgårdsekar, susen vänligt öfver  
den störste sångarns bild som Norden bar!  
Det fins ej tid som dessa toner söfver,  
det fins ej land som deras like har.  
En sång som växer vild, och likväl ansad,  
bär konstens regel, men försmår dess tvång,  
till hälften medvetlös, till hälften sansad,  
en gudadans på gudaberget dansad  
med Faun och Gratie och Sångmö på en gång!

I sin studie över Bellmanskaraktistiken i Tegnér's Akademisång har Böök framhållit att det är som den gudaingivne *sångaren* Bellman framträder i dikten. *Sången* svärmar kring hans vigda mun, hans vemod är ett nordiskt *sångardrag*, Byströms byst är en bild av den störste *Sångarn* som Norden bar; Bellmans dikt är en *sång* som växer vild men likväl ansad. Den ofta använda musikmetaforen för diktning och skaldskap är här mera än en bleknad metafor. I brev till tonsättaren Crusell skrev Tegnér 1826: ”Bellman är och blir vår störste, mest nationella poet, bland annat därför att han själf satte tonen till sina dikter”. Det var först när Tegnér själf stiftat bekantskap med sin tids stora Bellmanssångare som hans beundran för 1700-talspoeten nådde sin kulmen. I ett brev till Brinkman 1825 skriver Tegnér: ”Har du aldrig hört Bellman sjungas av Hjortsberg eller Raab? Läs honom duger ingenting. Men när han sjunges rätt är det den originellaste och mest

levfande Poësie jag känner, icke blott på Svenska utan på alla verdens tungomål”.

Den Bellman som uppenbarar sig i första strofen som Nordens Dionysos hör samtidigt hemma i Fredmansvärlden. Ord ur epistlarnas vokabulär fäller Tegnér in som markörer. Ett sådant ord är ”skalkas”, i betydelsen skämta, med biton av erotiskt gäckeri — ”Se hvar han skalkas den tjocka Captenen!” heter det i epistel nr 77. ”Nymfer” — enligt Bellmansordboken ”unga och vackra kvinnor, mer eller mindre lättfärdiga” är talrika i epistlarnas värld. Inte mindre än fem av epistlarna är förlagda till Gröna Lund, värdshuset i Djurgårdsstaden. Tegnér stavar, ordlekande, den gröna lunden med litet g och manar därmed fram bilden av det lövskogsklädda landskap som bildar bakgrunden i Djurgårdsepistlarna.

I första strofens berömda slutrader om vemodsdraget över pannan har Tegnér kodifierat Arndts och den svenska romantikens elegiskt stämda Bellmansbild. Det var i själva verket en bild, som synliggjorts redan under Bellmans livstid. Om faderns ”mjältsjuka” talar sonen Adolf i sina minnesanteckningar. Som en diktare, tyngd av ”Weltschmerz”, den sinnesstämmning som hörde det slutande 1700-talets sensibla släktled till, har Pehr Hilleström målat honom: Bellman i tårar.

Andra strofen i Tegnér's dikt anknyter direkt till Byströms Bellmansstod på Djurgården; kanske finns ett eko också av en rad i Bellmans egen kyrkogårdselegi, ”Märk hur vår skugga”. Karakteristiken av Bellmans dikt är byggd över motsatspar. Över liknande motsatser hade Schelling i sin estetik byggt bilden av det äkta konstverket. Här möts frihet och nödvändighet, medvetet och omedvetet, eller för att citera en uttolkare av Schellings konstlära: ”Das künstlerische Schaffen erfolgt instinktiv und insofern bewusstlos, und doch zugleich mit Reflexion, also insofern bewusst”. Med tillfredsställelse kan Tegnér fånga Bellmans mästerskap i en formel från en av sin tids mest berömda estetiska tänkare.

Till begynnelseraden i första strofen, där Bellman ställs under Dionysos' tecken, anknyter slutraderna i den andra strofen, där han omges av gestalter ur den antika myten. Fauner och satyrer hörde till Dionysos' följe, gracerna — som ju uppträder också i Bellmans egen dikt — var i antik mytologi nära förbundna med muserna, sånggudinnorna. Tegnérdiktens slutscen är förlagd till ett antikens gudaberg, ett Parnassos, eller Helikon. — Till såda-

na mytens höjder har Tegnér lyckats lyfta upp den man, som en samtida spediktare sjuttio år tidigare kallat "Bellman, en kong för fyllhundar alla". Man får åter Olof Byströms redan citerade ord i tankarna att Bellman som den romantiska generationen ville se honom "var inte mycket lik den Bellman som en gång levat".

Den nyklassiska, dionysiska Bellmansmyt som Tegnér skapat, skulle få nytt liv hos en generation av forskare och diktare som mot slutet av 1800-talet läst Nietzsches *Geburt der Tragödie*. Redan på de första sidorna i detta verk ställs det dionysiska i motsats till det apollinska; ur det dionysiska arvet och ur musiken förklaras tragediens födelse. Till dem som bländades av Nietzsches text hörde den Oscar Levertin som slutade sin Bellmanessä från 1895 med orden: "Över det bleka, i nordiskt aftontöcken vilande landskap, i vilket Bellmans toklustiga rococovärld dansar, stiga samma brinnande stjärnor som lyst över Dionysos tåg genom Hellas, då guden instiftade livsnjutningens och förgängelsens gemensamma mysterium". Med utgångspunkt från samma nietzscheanska distinktioner kunde senare den danske litteraturforskaren Vilhelm Andersen ge Bellman en mittplats i sin bok *Bacchuståget i Norden*.

4

Vid sidan av romantikernas och Tegnér's högstämda syn på Bellman och Bellmansdikten fanns under 1800-talet också en annan, muntrare, lättsammare och lättsinnigare, omhuldad i stockholmska ordenssällskap. Byström har tecknat också denna andra Bellmansmyt som avslutning av sin studie *Bellman i nyromantisk belysning*. Äldst av ordenssällskapen var Par Bricole — där ju Bellman på sin tid själv fungerat som ordensskald. År 1816 stiftades "Gröna rutan" och år 1824 "Bellmanska sällskapet". "För den nyromantiska mer högtidliga synen på Bellman hade man i stockholms-sällskapen som regel föga sinne" skriver Byström. "De parodiska ceremonier, man roade sig med under de tämligen spritlagda sammankomsterna voro icke alltför förfinade". Bellmans födelsedag t.ex. firades bland annat med att Ulla Winblad överfölls av födslovåndor och efter en omständlig förlossningsceremoni framfödde ett "par bytingar": "två champagnebuteljer". Parodin som litteraturform favoriserades inom dessa kretsar, där Carl Fredrik Dahlgren — så komminister i Ladugårdslandskyrkan han var — spelade en tongivande roll.

I *Mollbergs epistlar* som Dahlgren publicerade åren 1819 och 1820 förvandlas Bellman till Biedermeyer: det gemytliga, lekfulla överväger. Med sitt engagemang i olika Bellmanska kretsar och sällskap var Dahlgren en av dem som verkade för den nationalinsamling, som bragte samman medel till Johan Niklas Byströms Bellmansstod på Djurgården.

Medan Bellmans backanaliska visor sjöngs under libationerna i muntra lag, både i Stockholm och Uppsala, höll i Lund dåvarande docenten i litteraturhistoria, adjunkten i estetik Peter Wieselgren år 1828 de föreläsningar som han ett decennium senare utgav under titeln *Sveriges sköna litteratur*. Redan vid 19 års ålder, innan någon nykterhetsrörelse ännu formerats, var han absolutist. När han i sina föreläsningar kommer in på backanalisk dikt och dryckenskap vänds den beundran han kanske en gång hyst för Bellman i sin motsats. Han lägger en stor del av skulden för 1800-talets svenska dryckesvanor på Bellman och försäkrar: "Sverige har behövt efter de Bellmanianska tiderna försöka den Amerikanska fastan: Nykterheten".

Wieselgrens moraliserande Bellmansbild har förmodligen gjort föga intryck på svenska diktare, av vilka bara ett ytterst litet fåtal varit organiserade nykterhetsmän. Mothugg fick Wieselgren både i den Tegnériska kretsen i Lund och senare av Atterbom i *Svenska siare och skalder*. Av större betydelse blev att Anders Fryxell — sin tids mest populära historiker — i sin Bellmanbiografi från 1878 infogad i *Berättelser ur svenska historien* gav en i stora stycken negativ bild av Bellman både som person och poet.

Bellman hade hunnit få staty på Djurgården 1829 och blivit föremål för årliga minnesfester, han hade blivit hyllad av flera generationer av diktare, när August Strindberg satte in sitt angrepp på Bellmanskulden. Det skedde första gången i *Det nya riket* 1882, och fyra år senare i första delen av *Tjänstekvinnans son*. I självbiografien berättar han om sina möten under barndomen med Bellmans sånger och texter, och om den dyrkan som i hans familj både fadern och en morbror ägnade honom. Han fortsätter:

Troligen hade väl Atterboms romantiska partikritik så sakta sipprat ner till medelklassen, genom tidningar. Som gymnasist och student hade Johan sjungit "Opp, Amaryllis" och de andra idyllerna, naturligtvis utan att fatta eller ens tänka på orden. Han sjöng med i kvartetten eller kören, ty det lät roligt. Slutligen hade han fått Ljunggrens, 1867 utkomna föreläsningar i handen, och då gick ett ljus opp för honom, men icke det av Ljunggren påtända. Detta är vansinne, menade han. *Bellman* var en vissångare, låt gå, men en stor skald, den största skald, som Norden

bar! Omöjligt! Bellman hade sjungit sina, på franskt mönster klippta visor för hov och vänner, men aldrig för folket, som icke skulle begripit Amaryllis, Eol, Tritoner, Fröja och hela rococons *anhang*. Så dog han och vart glömd varför grävdes han opp av Atterbom? Därför att det stridande meningspartiet, romantiska skolan, behövde en inkarnation av det regellösa att berömma gentemot akademisterna, då de icke kunde berömma sig själva. Så kom skolan till makt, och med kännedom om den mänskliga fegheten inför meningsvåld, och med kunskap om medelklassens aperi och auktoritetsdyrkan, får man mindre undra att Bellman blev så upphissad. Ljunggren och Eichorn kommo sedan såsom forskare och skulle gå över Atterbom i att finna skönhet och snillrikhet, och så tog prästadömet i Par Bricoll hand om kulten, och därmed var guden färdig. Ja, Byström hade redan gjort den lilla nummerlotterisekreteraren och hovpoeten till Dionysos, och givit honom det antika Bacchushuvudets drag.

Johans opposition gick nu ut mot guden först och främst. Därpå fann han, såsom idealist, Bellmans humor vidrig och osann. Ingen fyllhund, aldrig så stor, ligger i rännsten och begrundar sin mors samlag, som kallat honom till världen. Intet lustparti far ut till Fiskartorpet en söndagsförmiddag, att när klockorna ringa i Danderyd begå samlag mitt i solskenet. Detta är icke livsglädje, ty den tillhör ungdomen, och det här handlar bara om oförmögna gubbar. Därför är Bellman toddygubbspoeten och stamfar till den otäcka, gamla ungarlen Konjander.

Idyllerna äro slarviga, skakade ur armen, med rimmöd, osammanhängande, som tankarne i en rusigs hjärna. Man vet icke om det är natt eller dag; åskan går mitt i solskenet, och vågorna svalla, när båten ligger för stiltje. Det är musiktext, och som sådan kan man begagna till och med adresskalendern. Det är detsamma vad det är, bara det låter. [---]

När senare den gamle Fryxell påvisade, att Bellman icke var en nykterhetsapostel, som Eichorn och Ljunggren gjort honom till, icke var en gud, utan en liten vissångare med måttliga fordringar, då såg Johan en glimt av hopp, att hans individuella omdöme också skulle kunna bli ett flertalsomdöme en gång.

Det är förbluffande att se, hur nära Strindberg följer Anders Fryxell i hans *Berättelser ur svenska historien*, när det gäller att bevisa att Bellman aldrig varit eller aldrig kan bli någon svenska folkets skald. ”Bellman folkskald!” utropade Fryxell med ett ironiskt utropstecken. ”Än mindre kan man påstå, att hans poesi är populär inom lägre folkklasser. Bland vår allmoge, våra arbetare, har han städse varit och kommer att städse förbli föga känd och högst sällan sjungen”. Folk ur dessa skikt skulle, menar Fryxell, alltid komma att stå främmande för de mytologiska namnen i hans poesi: Eolus, Karon, Arakne, Amaryllis, tritoner och sefirer. Också Bellmans lån av främmande melodier påtalas av Fryxell: ”Ytterst sällan — skriver han om Bellmanmelodierna — ”vila de på inhemsk grund, utan äro lånade från utländska, mest franska tonsättare och skådespel och voro därigenom för fol-

ket främmande”. Bellman är inte svensk nog, inte nationell nog inte folklig nog för att motsvara Fryxells krav på en folkskald; en smula överraskande är att Strindberg obetänkt övertar både exemplifikation, argumentation och slutsatser. Först Evert Taube skulle, med den övertalningsförmåga han var mäktig, tilltro sig att kunna införliva Bellman som folkskald för alla samhällsklasser i det svenska folkhemmet.

En kraftig salva hade Strindberg avlossat mot Bellman redan i *Det nya riket* i en berömd diatrib:

Förneka Kristi gudom, gosse det får du, mantalsskriv dig som ateist, angrip det regerande kungahuset men för djävulen, rör aldrig vid Carl Michael Bellman, våga aldrig hysa några andra än andras meningar om honom, anfäktas du av tveivel så gå ut i ödemarken, men tig, säg att han är nationalskald, skriv i tidningarna att det inte finns någon svensk bonde av de fyra miljonerna som icke älskar hans visor, som icke kan dem utantill.

Bakom Strindbergs hållning till Bellman, sådan den kommer till uttryck i de citerade styckena, finns faktorer av olika slag. Skräddarmästartdottern och tjänstekvinnan Ulrika Eleonora Norling, Strindbergs mor, var tidigt gripen av den Rosenianska väckelsen och ingav sonen i tidiga år motvilja mot Bellman. Både i kyrkliga och pietistiska kretsar avskydde man bibelparodierna och skildringarna av 1700-talets fria seder.

Senare hade Strindberg, om man får tro skildringen i *Tjänstekvinnans son*, i studentkretsar i Uppsala mött senromantikens Bellmanskult och i Stockholm bevistat Djurgårdsfesterna kring Byströms staty och då reagerat rebelliskt. Men angreppen på Bellman är utförda med så makalöst gott humör, att man har svårt att ta dem på fullt allvar som inlägg i en litterär debatt. I en tidig dikt — ”I Nyströms ateljé” — hade Strindberg givit Bellman det godmodiga vedernamnet ”sångargubben”. Fram på 1900-talet skulle han rentav ge Bellman en roll i ett av sina dramer, *Gustaf III*, med en kort replik; i bakgrunden tonar då en Bellmanmelodi; ”Böljan sig mindre rör”.

Givetvis måste det också ha funnits sidor hos Bellman som åttitalisten Strindberg varit i stånd att sentera: den oförblommerade verklighetsskildringen, den djärva naturalismen i språket som inte visste av några taburegler. I själva verket blev just under 1880-talet realismen och naturalismen hos Bellman uppmärksammas av tidens kritiker och litteraturhistoriker.

Uppfattningen av Bellman som den realistiska verklighetsskildraren är en tolkningslinje som man kan följa in i vår egen tid.

5

I de Bellmanporträtt som några lyriska diktare från sent 1800-tal och tidigt 1900-tal tecknat har Bellman förvandlats till sin stads poetiska genius. Så först hos Carl Snoilsky, själv en kännare och dyrkare av sin hemstad.

Från unga år till sena hör han till de entusiastiska Bellmantolkarnas skara. I en tidig dikt med titeln ”Bellmansro”, som aldrig kom med i någon tryckt diktsamling, utnämns Bellman till ”vår höge chorag”; han småler ”ur bronzen som en faun” från Byströms stod under julifesten på Djurgården. När Snoilsky under sin ungdoms Italienresa, lyriskt bokfäst i *Italienska Bilder*, någon enstaka gång ger uttryck för hemlängtan till landet i norr är det Bellmanssång från Djurgården som är locktonerna. Så i ”Sång från Neapel”:

Stadens lust i toner blossar,  
Suck och svärmeri.  
Ack, men det är inte sången  
Ifrån Djurgårdstjäll,  
Där jag hörde sista gången  
Min Carl Mikael.

I sin dikt ”Nya och gamla Stockholm” (1889) är det stadens nattliga gator och gränder som kallar fram stämningen och tonerna ur det förflutna:

Ekon svagt ur fjärran väckes  
av en Bellmanmelodi.

När Snoilsky skrev *Svenska Bilder* hade han som erkänd huvudkälla Anders Fryxells *Berättelser ur svenska historien*. Men på en punkt gjorde han definitivt uppror mot Fryxells bild av det förflutna: det gällde hans bild av Bellman. Till en vän (E.G. Palmén) skrev han i ett brev — året var 1885 och brevet finns återgivet i Warburgs Snoilskybiografi: ”Det är endast hans anfall på Bellman jag ej kan smälta”. I dikterna i *Svenska Bilder* skymtar Bellman på flera håll. Så i den förtäckta kärleksförklaringen i ”Amaryllis”, där ju redan titeln pekar åt Fredmanssångens och fiskafängets håll. Så ock-

så i dikten "Den gamla Fröken" med dess intima Stockholmsinteriör med minnen från ett tidigare sekel: "Ifrån luften lekte Bellmans toner".

Liksom Snoilsky lyfter diktarna av nittotalisternas grupp på nytt fram Bellman och desavouerar därmed Fryxells och Strindbergs kritiska inställning. För Fröding är det humorn, den för all moralism främmande människosynen som kommer i förgrunden; hos Heidenstam är det den Bellman som hänsynslöst vågade bryta mot sin tids litterära fördomar och smaktyranni.

När Fröding i sin uppsats "Om humor", tryckt i *Ur dagens krönika* år 1890, pläderar för en diktning av annan typ än åttitalets indignationslitteratur, ser han i Bellman en föregångare, som upplöser allt disharmoniskt, vrängt och eländigt i ett allförlåtande medkänslans leende. "Vem skulle — frågar Fröding — i vår tid våga framställa en skara fyllbultar och glädjeflickor så som Bellman framställt dem — förkomna, bedrägliga varelser, men älskvärda i all sin löjlighet och fullkomligt odömda i sedligt avseende?" Det är skalden Wennerboms författare som i Bellman funnit sin partner.

När Heidenstam i sin estetiska stridsskrift *Renässans*, från 1889, vädrar sin motvilja mot naturalismens litterära skolprogram, tar han Bellman till intäkt för den position av outsider som han själv intar. "Man tänke sig — skriver Heidenstam — hur det skulle gått med Bellmans popularitet, om han uppställt ett program efter sitt temperament och ropat: Hej, käre bröder! Samloms i krogenom och drickom Bacchi blod, ej ur en amfora, men ur tennstopet! Hur sa? Bort med Kellgrens akademiska diablerier. Va ba? Stöt i valthornet! Talang är yra!" Vad hade följden blivit, fortsätter Heidenstam, jo att Kellgren störtat sig över honom och att samhället lågat av etisk harm. "Det hade dock icke förhindrat, att Bellman ändå för en opartisk alltid förblivit samma egendomliga snille, samma exotiska planta i en nordisk kruka".

Men också Bellman som huvudstadens poet, som skildrare både av staden mellan broarna och av Djurgårdslandskapet får hos nittotalisterna sin ställning befast. I sin essä om Stockholmsnaturen i svensk dikt slår Leverittin fast: "Knappast företer Bellman ur någon synpunkt en mer förundransvärd originalitet än såsom naturskildrare, än såsom tolk av huvudstadens och dess omgivnings väsen". Redan i sin första, lyriskt hållna konturstudie



av 1895 hade han skrivit: ”Gå ensam en vinternatt, då lyktorna släckas på Österlånggatan, och du skall kanske se dem komma ur Gyllene Fredens källare, stimmande, skrålande, raglande, ett färggrant och dansande följe av yngre och äldre gubbar, alla i skörten av en höftbred, Rubensk brunett: Fredmans, Mowitz’ och Mollbergs gudinna, Ulla från Pafos”. Orden kunde stå som prosakommentar till de dikter om ett Stockholm, sett i Bellmans-traditionens ljus, som en diktare ur 00-talets generation har skrivit. Ty också för Bo Bergman, huvudstadsbo liksom Snoilsky och Levertin, befolkas de gamla Stockholmskvarteren av Fredman och hans kumpaner. Så i Bo Bergmans tidiga dikt ”Kväll i Klara”, så i dikten ”Mellan broarna”, som tar sin utgångspunkt i en kvällsvandring längs husraderna invid Gyllene Freden. Där heter det:

Rosiga dikt, hur din gamla myt  
fyller varenda vinkel!  
Ullas triumf och Mollbergs skryt,  
Mowitz hosta och finkel,  
allting är kvar i gränderna här  
under vindruvsskylten.  
Skuggorna skråla. Mörkret svär.  
Se vad raglande bylten.

Det är onekligen en mer realistisk bild än den vi mött hos Snoilsky. Så också i Bo Bergmans kända Bellmanporträtt, dikten ”Bellmans skugga” från 1919:

Jag såg hans skugga, sorgsen och förlägen,  
en natt i Yxsmedsgränd vid månens flor,  
och skuggan följde mig en bit på vägen  
och frågade var Albert Engström bor.  
Han bor i folkets hjärta, sade jag,  
som du och några till, det är ej många.  
Men evigt stå i dionysisk ånga  
din Fredmans och hans Kolings anletsdrag.

Dikten, först tryckt i *Strix* 1919, var tillägnad Albert Engström på hans femtioårsdag.

Ett decennium tidigare hade Verner von Heidenstam hyllat Albert Engström med orden: ”Hell dig, du Fredman av ritstiftet och hela din olymp av svenska silener och fauner!” Redan år 1895 då 100-årsminnet av Bellmans

död firades hade Engström i tidningen *Söndagsnisse* tecknat en bild av Bellman vid hans cittra, omgiven av kumpanerna från Fredmansvärlden. Han såg Fredmansfolket som Kolingens bröder och systrar.

Ett par år tidigare hade det från förlagshåll varit på tal att Engström skulle illustrera en upplaga av *Fredmans epistlar*. Planen rann ut i sanden. Men spår av den finns, som Helmer Lång i sina Engströmböcker noterat, i de brev som Engström år 1893 skrev till sin fästmö. Han gjorde vid den tiden studier för uppdraget i Göteborgs krog- och hamnvärld. I ett av breven heter det: ”I dag är jag lättare om hjärtat, ty jag slutade i morgse en stor plansch [---] Det är en illustration till Fredmans epistel”: ”Gubbarna satte sig neder att dricka och sjöngo hvar en om en flicka. En halvild bacchusfest”.

I sin dikt ”Bellmans skugga” ställde Bo Bergman alltså Fredman och Kolingens sida vid sida. När Bellman i rollistan till *Fredmans epistlar* presenterar de olika personagerna nämner han bland andra ”den ännu levande blinde virtuosen Colling”. Om detta gatuoriginal i 1700-talets Stockholm, Lars Colling eller ”blinde Collingen”, kan man läsa vidare i August Strindbergs och Claes Lundins bok *Gamla Stockholm*. Colling skall ha bott i Maria församling, spelade flöjt men skrev också visor, som spreds i skillingtryck. Enligt en muntlig tradition levde hans namn länge vidare i Stockholmsspråket: man talade om ”en riktig Colling”. Det har någon gång antagits att detta öknamn givit upphov till namnet på Albert Engströms kändaste figur: Kolingens. Hur därmed än må förhålla sig — redan Heidenstam hade som senare Bo Bergman associerat från Bellmans värld till Engströms. Visst finns det Bellmanrader som oförändrade skulle kunna passa som text till någon bild i *Strix* av Kolingens eller Bobban i deras trasgranna armod, så följande från Fredmans sång nr 49:

Och dessa nedkippade hasor  
Der tårna de hemta frisk luft...

Heidenstam jämförde vid ett annat tillfälle Albert Engström med den engelske tecknaren och målaren från 1700-talet, William Hogarth. I sina bekanta gravyrserier gav Hogarth satiriska bilder från rumlarnas och glädjeflickornas värld; han illustrerade också *The beggar's opera* av John Gay, förebilden till *Tolvskillingsoperan*. Bellman jämfördes av samtida lit-

teraturkritiker — från Adlerbeth i Svenska Akademien till Palmblad i *Musis Amici* — med samme Hogarth. Han kallades inte bara ”den svenske Anakreon” utan också ”den svenske Hogarth”. Han gjorde skäl för namnet när han transponerade Hogarths målningar till svensk vers. Både Bellman och Engström kunde driva sin verklighetsskildring i riktning mot det burleska och absurda; däri ligger onekligen en likhet med den engelske mästaren.

6

I kontrast mot den antiromantiska Bellmansbild som tog fasta på de realistiska, de burleska, de Hogarthska dragen i Bellmans diktvärld, står en annan tolkningslinje som framhäver rokokodragen över Fredmansvärlden. Den förste som anlade rokokoperspektivet tycks ha varit den danske konsthistorikern Julius Lange i hans bok om Sergel och Thorvaldsen, följd av Valdemar Vedel i hans skrift *Svensk romantik*. I Sverige var det med Oscar Levertins essäistik på 1890-talet, som denna tolkning slog igenom. I en redan ofta citerad studie från 1895 skrev Levertin: ”Bellman har ju knappast diktat ett enda kväde av någon betydelse, där han ej rör sig med den franska rococons Olymp och dess gudomligheter”. Fredmans epistel nr 25 ”Blåsen nu alla” blir för Levertin ”den svenska rococons Inskeppning till Cythere”. Bellman själv kallar han i ett brev till Georg Brandes ”Rococons aldri största poet inom världslitteraturen”. Han rör sig gärna i rokokons pastorala landskap, i rokokons sirliga versformer och han lånar med förkärlek sina melodier från fransk opéra comique.

Levertins tolkning av Bellman som rokokodiktare skulle vinna genklang både hos en annan nittiotalslyriker, Karlfeldt, och hos författare av senare generationer: Sigfrid Siwertz, Birger Sjöberg och Nils Ferlin. Den fick betydelse också för en generation av Bellmanillustratörer.

Karlfeldts intresse för Bellman speglas i tematik och allusioner i hans egen poesi. Långt innan han själv skrev dikten ”Elie himmelfärd” i *Dal-målningar på rim* hade han läst Fredmans epistel nr 62. Det är där Bellman återger ett färgtryck från konstnären Hoffbros atelje i följande ord:

Där kör Propheten Elia  
Up til himla uti en chaise.  
Glas-ögon upp på den näsa,  
Där står historien at läsa  
Om Susanna: *Mowitz* nu läs!

I sin bok *Skalden Lucidor* från 1912 har Karlfeldt funnit anledning att nämna Bellman och placera in honom som en av huvudstadens skaldar, av tydlig lynnesfrändskap med Lucidor. Och när Karlfeldt i dikten ”Stadens sångmö” på nytt nalkas Bellman sker det i en strof, som bygger på pastorala rokokoscener i epistlarna.

Dikten i fråga trycktes första gången i *Vängåvan* till Hjalmar Söderbergs 50-årsdag år 1919; efteråt intogs den i Karlfeldts sista diktsamling *Hösthorn*. När Karlfeldt i sin hyllningsdikt valt att skriva om *stadens* sångmö, skedde det givetvis med tanke på adressaten, sin tids Stockholmskildrare framför andra, Hjalmar Söderberg. I dikten skildrar Karlfeldt i strof efter strof sångmön i hennes olika uppenbarelseformer från svensk medeltid, över stormaktstid och 1700-tal fram till romantik och fin de siècle.

I barockens krigiska 1600-tal döps hon till Bellona. I nästa strof förflyttas vi till rokokons huvudstad. Här får sångmön inget eget namn, men blir omedelbart igenkänd. Hon är Ulla Winblad själv, Bellmans och Fredmansvärldens musa:

Och hon sprack ut som Nordens unga Fröja  
i blom och prakt vid instrumentens låt.  
På malm och Djurgård glänste hennes slöja,  
och vinden sköt lycksalig hennes båt.  
Hon steg som Venus själv ur strömmens blå —  
kläd henne hur du vill, kläd av, kläd på,  
en kvinna är och blir dock rokokoko.

Strofen innehåller talrika referenser till Bellmans diktning, och knyter an också till hans skildringsteknik. Venus och Fröja är två mytologiska namn som båda applicerats på Ulla Winblad i epistlarna. ”I blom och prakt vid instrumentens låt”; i epistel 82 bjuder Fredman Ulla farväl ”vid alla instrumenters ljud”. Man får i Karlfeldts dikt — lika litet som hos Bellman — se Ullas *ansikte*, men däremot hennes kropp, också när hennes slöja fallit. Vinden spelar, som så ofta i Bellmans dikt och ger liv och rörelse åt de Stockholmska vattendragen. Och när det sägs, att hon ”som Venus själv” steg ur strömmens blå, ligger bilderna nära epistel 25, om ”Ulla Winblads överfart till Djurgården”, den dikt som Levertin liknat vid en tavla av Watteau, ett stycke sensuell mytologisk rokokoko.

Om barockstrofens Bellona hade ett krigiskt drag, en maskulin anstrykning, är rokokons sångmö helt och hållet kvinna. Ett ögonblick stiger dikta- ren själv fram ur texten och gör en spjuveraktig reflexion, en frispråkig kommentar till kvinnans kurvatur.

Rokoko är både ett slutord, ett rimord och ett nyckelord i strofen. Sam- ma nyckelord kommer igen i Birger Sjöbergs porträttdikt av Bellmans, ”Hovsekteren”.

7

För Birger Sjöberg var Bellman och Bellmanssång välkända alltifrån barn- domen i Vänersborg. Under sina tidiga Stockholmsår i början av 1900-talet stiftade han bekantskap med den historiska Bellmansmiljön och berättar i brev till en av sina ungdomsvänner om vandringar i Göran Helsinges Gränd, Kolmätargränden och på Clara Kyrkogård.

I sin förhistoriska diktning i tidningen *Frän* följer Birger Sjöberg emel- lanåt nära i Bellmans spår. Han lyssnar till Sven Scholander som Bellmans- sångare, han skriver tidningskåserier om Bellmansfester och Bellmans- firande. I ett novellfragment från 1910-talet berättar han hur han står och ser på ett Bellmansporträtt som hänger på väggen. ”Det låg något för- skräckt och nervöst över hans drag”, heter det. Ungefär vid samma tid skri- ver Birger Sjöberg två lyriska utkast, där han ger porträtt av Bellman som människa och som diktare; de har publicerats av Eva Hættner i hennes av- handling om Birger Sjöberg.

Bellmansbilden i det första utkastet har drag av den drömmare som Le- vertin velat se bakom upptåg och maskerader. Det andra fragmentet har som bakgrund Bellmans öde, då han något år före sin död införpassats i by- sättningshäktet på Stockholms slott:

Jag minns han måste stiga dit in där mörker rådde  
i häktets vrå där intet blomst, där intet solsken är.  
[---]  
Mot vattenkrukan stödd han ser en syn för honom kär  
Bak höga stammar väller fram vid ljud av årors slag  
vid Hagas blomsterklädda strand ett litet vattendrag.

Slutraden kan läsas som ett förebud till den första Fridadikt, där Birger Sjö- berg nalkades Bellman med sin anspelning på och sitt musikaliska citat från ”Fjäriln vingad syns på Haga”. Det finns åtskilliga andra Bellmanin-

slag i Fridasdiktningen, noggrant katalogiserade av forskningen. De kan bygga på kontrastverkan och kan ge en parodisk effekt eller vara medvetna anklanger, som förstärker den idylliska tonen — så knyts ”Aftontankar vid Fridas ruta” både rytmiskt, tematiskt och melodiskt till en av de kända naturlyriska sångerna i *Bacchi Tempel*: ”Böljan sig mindre rör”.

I Fridas bok står ”Lilla Paris” som den andra dikten i samlingen. Redan i den inleder Birger Sjöberg sin intimt samstämda dialog med Bellman. Han fortsätter den i ytterligare fyra visor i Fridas bok, vilka — kanske inte av en slump — placerats i svit efter varandra. De är ”Aftontankar vid Fridas ruta”, ”Fjärilen på Haga”, ”I Gustaf tredjes år” och ”Bleka dödens minut”. I samtliga dessa fyra fall är det frågan om diskret pastisch, inte om kontrastiv parodi.

Vi vet att Birger Sjöberg själv — i familjekretsen och bland vänner inte minst under Helsingborgsåren — gärna själv exekverade Bellmans visor. Till hans favoritnummer hörde Fredmans epistel nr 69 ”Se dansmästaren Mollberg” liksom den patetiska episteln nr 30 ”Drick ur ditt glas, se döden på dig väntar”, sångstycket som han, enligt åhörarnas vittnesbörd framförde högst dramatiskt. Vi vet vidare, av Anna Rosdahls berättelse, att Birger Sjöberg kunde göra galghumoristiska sketcher av sin egen begravning, där procession och övrig ceremoniel som hos Bellman beskrivs i detalj. Ända in i nattens drömmar manifesterade sig denna Sjöbergs dödsfixering, då han med något av eidetikerns visionära förmåga ”såg” sin egen jordafärd.

De två inledande stroforna i ”Bleka dödens minut” stammar från tidigt 1900-tal. Men det är i de tre följande, nyskrivna stroforna från 1920—21 som Birger Sjöberg direkt närmar sig de många Bellmansdikter, där det lugbra och det komiska möts. Som ung hade Bellman skrivit en halvt galghumoristisk dikt som Carlén givit namnet *Fredmans allra sista testamente* och undertiteln ”föreskrift om hans egen jordafärd”. Det hette där:

För mitt fönster häng gardiner,  
Och ett flor kring spegeln fäst!  
Sätt fram glas och karafiner  
För processen och min präst.

Men, go vänner, hör min tanka:  
Gör min jordafärd ej grann!  
Blott ett litet skrank afplanka,  
Der min kista ställas kan!

Liknande realistiska detaljer i begravningsceremoniernas rekvisita, sorgens triviala klädnader och förklädnader finns hos Birger Sjöberg. De bryts mot det högtidliga gravallvaret, understruket av musikens klanger från Chopins sorgmarsch:

Stärkta veck överallt.  
Allting skiner så kallt  
där som Döden med lien är.

Under klockornas vin  
in de bära terrin  
på en blåmanglad duk så ren.  
Solen blek bak gardin,  
slår i glaskaraffin  
ned en stråle med gullgult sken.

[---]

Ute höras de pulsa i snön  
under klockornas ängsliga dön.  
Snart står kammaren kall  
med sin svartklädda pall  
och en bårduk på stolens karm.

Som igenkänningstecken för invigda står i Birger Sjöbergs dikt raden om klockornas ängsliga dön — ett nära nog ordagrant citat från Fredmans sång nr 6: ”Hör klockorna med ängsligt dån”.

Men Birger Sjöbergs relation till Bellman var aldrig oproblematiske. När han själv någon gång yttrat sin önskan att kunna göra något i Bellmans art hade han tillagt: ”Men det får ju inte vara efterapning”. Tidningskritikerna tog med förkärlek upp jämförelsen med Bellman, både när *Fridas visor* kom ut i bokform och under hans turné runt Sverige i början av tjugotalet.

Uppfattningen, som ibland förde till torgs, att han ”lånat” sin konstform från Bellman gick honom djupt till sinnes, och han blev med åren ängsligt självkritisk. ”Han lät sig alltmer suggereras att känna sig som Bellmansimitatör utan all egen ton” konstaterar August Peterson, som i sin biografi citerar en dikt som Sjöberg skrev någon gång i början av år 1923, efter den framgångsrika sångarturnén:

Lefva få men icke hava  
egna toner i sitt bröst  
Orden av min hand de stava  
sjungna av en annan röst.  
Några strån jag bjöd den kulna  
vinterdag vid flingors fall.  
”Dina blommor äro stulna.  
Tjuv och tjuv du heta skall”.

Det var — kan man påminna om — just under dessa år som debatten om litterär originalitet och ”påverkningar” pågick som ivrigast i litteraturdebatten i svensk press.

När Birger Sjöberg lämnade Fridadiktningen bakom sig — ”Ungdomsläret” som han föraktfullt kallade den — och slutade med sångturnéer och offentliga framträdanden, tog han i själva verket också ett avsked från visdiktaren Bellman som han länge följt i spåren.

I sin berömda och mycket diskuterade bok *The Anxiety of Influence* har Harold Bloom sökt teckna de olika etapper som en diktare passerar på vägen till frigörelse och självständighet. En diktare som börjat sin bana som imitator, som ”efeb”, lösgör sig enligt Blooms schema, i ett oidipalt uppror, med en blandning av motvilja och smärta, från den ”starka” förebild, som dominerat hans tidiga skapande. Först i ett sent skede av sin utveckling kan så diktaren — omsider — nå ett stadium då han, efter att ha funnit och förverkligat sin självständighet, vågar återvända och på ett nytt sätt i sin dikt inkarnera den ”starke” impulsgivaren, som han gjort uppror mot och avlägsnat sig från.

Ett motsvarande förlopp illustreras på svensk botten i Birger Sjöbergs relation till Bellman. Den Sjöberg som skrev *Kriser och Kransar* och *Syntaxupproret* övergav visans former, där de Bellmanska anklagarna ibland övertydligt tonat fram. När han i slutskedet av sin poesi nalkas Bellman på nytt sker det med en mer objektiv hållning, med avståndets distans men med tonfall av ny intimitet.

Först postumt, i samlingen *Minnen från jorden*, publicerades hans dikt ”Hovsekteren”. Till genren är det en porträttdikt, där Sjöberg ger sin definitiva Bellmanskaraktistik, skisserad i de två förut nämnda lyriska fragmenten från tiotalet.



Ack, hovsekteren var en ängslig man,  
han satt och rökte medan ängslan brann.  
Han hade dåligt bröst, var tandsjuk även,  
men holländsk pipa bolmade i näven,  
som lutan höll när skönhets stund kom på,  
och hovsekteren sjöng i rokoko.

Han vittnat själv, att när poeten icke  
kan skönhet se, han är åt jämmer såld.  
I dag han grämer sig, varthän han blicke  
all fågrings klarhet lupit fan i våld.  
Han långsamt tar en skorpa till sin pomerans,  
men skönhet ej i glasets botten fanns.  
Och än en gång sin tur han dock försöker  
och ängslar sig och bara röker.

I Birger Sjöberg sällskapets årsskrift 1966 har Bellmanskännaren Nils Afzelius klarlagt, att detta parti av Birger Sjöbergs dikt självständigt parafraserar en inte särskilt känd och sällan tryckt improvisation till skaldens väninna Helena Quiding, skriven den 30 april 1794, under den tid när han var bysatt för gäld. Dikten lyder:

När sig motgång tungt föröker,  
När en skald ej skönhet ser,  
Huru gör han? Som man ser,  
Ängslar sig och bara röker.

De fyra raderna var åtföljda av ett porträtt av diktaren i nattrock och nattmössa, bolmande på en holländsk långpipa — alltså i en position liknande den vi känner från ett av Sergels Bellmanporträtt. Den lilla Bellmandikten har Sjöberg, som Afzelius påpekat, kunnat återfinna bl.a. i Nils Erdmanns Bellmanbiografi.

Utöver de direkta allusionerna till Bellmandikten från bysättningshäktet innehåller Sjöbergdikten en rad referenser till *Fredmans epistlar*. Skorpan som tilltugg till brännvin eller vin förekommer upprepade gånger bl.a. i den välkända episteln nr 71 ”Til Ulla i fenstret på Fiskartorpet”:

Primo en Skorpa, Secundo en kann  
Hoglands vin.

Pomerans som förkortat uttryck för pomeransbrännvin finns också flera gånger hos Bellman, bl.a. i *Bacchi Tempel*. Raden om skönheten som ”ej i glasets botten fanns” kan genom en kontrastassociation leda tankarna till epistel nr 36, där det om Ulla hette:

Astrild brann i glasets djup  
Och Bacchus på dess yta.

I sin kommentar till Sjöbergs Bellmanshyllning betonar Afzelius, att dikten inte bara är pastischerande utan samtidigt djupt personlig. Ängslan är ett nyckelord inte bara i den citerade Bellmansstrofen, utan också för den Sjöberg som i sorgsen uppsluppenhet i brev kunde kalla sig ”Ängsloberg” och som i en av dikterna i *Minnen från jorden*, ”Överdrivna ord”, för sin Frida bekände

Ängslans ande, eget nog, sig sänker  
mitt i fröjden trots musikens röst.

Samma medel att döva ängslan fann både Bellman och Sjöberg. Ur Sjöbergdikten ”Hos min doktor” (i *Fridas andra bok*) kan man erinra om doktors ordination:

Vi få försöka  
att sluta och röka.  
Glöm punschen och pipan, fast tiden blir lång!

I sin dikt om den sjuke och deprimerade diktaren Bellman ändrar Sjöberg plötsligt tonläge. Han manar fram bilden av honom som, i skönhetens stund, ”sjöng i rokokko”.

Nu fick alt en ny natur,  
Ny frihet, lust och lycka...

hette det i Fredmans epistel 36. Ett liknande plötsligt scenchangemang bevittnar vi i den andra delen av Sjöbergs dikt ”Hovsekteren”. I presenstempus rullas en bildsekvens fram, dominerad av rörelseverb och färgadjektiv:

Då vältrar in på gården en karl i buldan,  
röd mössa, gul väst och grå ben,  
en gulbrun fiol som han renstämmer van

och spelar i halvmulet sken.  
Bakom en käring i kjol så grön  
springer med vattensån bort mot sjön.  
Där ur ett fönster med tvål på haka  
blommar en nyfiken hantverksman.  
Hovsekteren fick glädjen tillbaka.  
Icke mer hans ängslan brann.

[---]

Ack, hovsektern han var en lycklig man,  
i denna stund hans öga fägnad fann.  
Och i extas han ville sammanhopa  
antikens gudar att få hjälp att ropa  
hur lycklig i sin ljusa kraft han var.

Också i detta parti av dikten låter Birger Sjöberg scenerier ur olika Bellmandikter dra förbi i snabbt tåg. Han har bl.a. tagit fasta på vad en Bellmanforskare, Otto Sylwan, kallat ”skräddarsignalementet” i Fredmansvärlden, de färgglada klädesplaggen. I epistel nr 75 är det Mowitz själv som är klädd i en kapprock av det grova lärfttyget buldan.

Birger Sjöberg förfogar i fortsättningen av sitt kaleidoskopiska Bellman-collage fritt över detaljer och scenerier från epistlarna: en gulbrun katt tittar fram ur en sönderlagen fönsterruta i epistel nr 34, rosenderöda kjortlar och blå strumpor lyfts i epistel nr 11, pigan står med sitt klappräd vid strand i epistel nr 48. T.o.m. mannen med tvål på haka har sin motsvarighet hos Bellman; i ”Fredmans Testamente” nr 179 möter vi gamle bror Jockum ”der han satt / Och framför spegeln sig kring truten tvåla”. Också ett stycke av Bellmans antikiserande rokokomytologi fogas in i helheten.

Men lika snabbt sker i Sjöbergdikten ett nytt stämningsskifte och scenchangemang:

Och då steg Karon upp mitt bland det yra  
och spred en kallfläkt kring sekterens lyra,  
och våg blev svart omkring idyllens ö  
vid aftonstjärnans sken på upprörd sjö.

”Charons mörka sund” skymtar på några håll i Fredmansdikterna, bl.a. i epistel nr 79 ”Charon i luren tutar”. Över de upprörda vattnen ses ”stjornorna sorgligt skina”, och i den uppslupna dödsdansparaden i Fredmans sång nr 21 ”Så lunka vi så småningom” sker avskedet ”vid aftonstjernans bloss”. Sjöbergs lyriska metod är det fria Bellmancollaget eller assemblaget. Sin

djupdimension får slutpartiet av dikten "Hovsekteren" först när det ses i samband med sådana genuina Sjöbergsdikter som "Vid mörka stränder" och "Till Dödens ö".

8

Dikten "Hovsekteren" publicerades i den postuma samling Sjöbergdikter som kom ut 1940. Året var ett Bellmanskt minnesår: 200 år hade förflutit sedan diktaren föddes. Men tidsklimatet under andra världskrigets år var föga gynnsamt för större manifestationer till diktarens ära. Den fridsamme Bellman hade visserligen — kungatrogen och nödtvungen — skrivit krigs-poesi i samband med den tidens finska krig. Men sådant kunde knappast förtjäna att aktualiseras i den samtida situationen.

En dikt av Gunnar Mascoll Silfverstolpe, tryckt i Bellmanssällskapets studier, och en dagstidningsartikel av Gunnar Ekelöf kan inregistreras under minnesåret; för Ekelöf var Bellman en ständigt aktuell referenspunkt i svensk litteratur. År 1940 trycktes också en Bellmandikt av Nils Ferlin i tidningen *Idun*. Både i temperament och i livsform hade Ferlin onekligen en del gemensamt med bohemen Bellman. Men i sin tidigare diktning hade författaren till *En döddansares visor* — trots enstaka referenser — i stort sett medvetet hållit undan för Bellmans poesi.

Den poesiens plats, där han nu stämmer möte med Bellman är inte Djurgården eller Haga utan — liksom en gång tidigare i en dikt i samlingen *Kejsarens papegoja* — på Clara kyrkogård. Dikten i tidningen *Idun* har överskriften: "6 februari 40. Med anledning av 200-årsminnet av Bellmans födelse". Ferlin — själv förtrogen med skuldebrev och kanske också med Stockholmsfinkor — tar sin utgångspunkt i den skuldsatte Bellman, "en skäligen arm person", insatt i bysättningshäktet. En fläkt från epistlarnas och Fredmansångernas värld kommer i hans dikt in med de dansande nymferna och fjärilen på Haga. Också i Ferlins dikt blir i första strofen ordet rokokko ett nyckelord:

Förunderlig fröjd du väckte,  
din pall var en konungatron  
där du satt i bysättningshäkte  
som en skäligen arm person.  
Om fjärilar sjöng du på Haga,  
om nymf som dansar på tå

och om allt som kunde behaga  
när världen var rokoko.

I fortsättningen poängteras avståndet mellan Bellmans värld och nutidens. Med den typ av frågor som Ferlin kände från Villons *Stora Testamentet* heter det: var är nu Mowitz? Var finns Ulla? I den nya världen har anständigheten ordet; som undertext hör man Kellgrens berömda ord i epistelföretalet: ”Anständigheten kom: och Sederna försvunno”.

Nu leker i andra turer  
livet omkring din grav.  
Och dina glada figurer  
har småningom troppat av.  
[---]

Var dansar Mowitz och gråter,  
och Ulla — var håller hon hus?  
samt krögaren vilken tillåter  
dionysiskt buller och brus?  
[---]

Ansvarigheten har ordet,  
anständigheten är stor  
och trillar du under bordet  
så ligger du, käre bror.  
[---]

Anständigheten har makten  
i tid så skamlös och hård!  
— Vem gräver de djupa schakten  
på Sankta Claras gård?  
Vad är det för gnissel och dova  
dunder kring helgat rum?  
Här skulle de döda sova  
och njuta sitt otium.

I slutstrofen blir dikten en elegi över det Clara som håller på att demoleras — ett favoritkvarter för 1900-talets Klarabohemer, av vilka Ferlin var en — en klagosång över de bullrande grävskopor som förmenas störa den döde diktarens 200-åriga sömn.

”All Bellmanstolkning och all kritik över huvud är ju i sista hand subjektiv; man vet icke mer om andra än vad man själv erfarit.” Fredrik Bööks visa ord i hans essä om Bellmanskaraktistiken i Tegnér’s ”Akademisång”, är fullt ut giltiga om Birger Sjöbergs Bellmanbild i ”Hovsekteren” och om Nils Ferlins i dikten vid 200-årsminnet. Samma omdöme har förvisso tillämplighet också på den Bellmanssångare och Bellmanstolk som hette Evert Taube.

Samme Fredrik Bööck som 1918 skrev om Tegnér’s Bellmanskaraktistik ägnade tre år senare en understreckare i *Svenska Dagbladet* åt den första volymen i Bellmanssällskapet’s standardupplaga, *Fredmans epistlar*, utkommen 1921. I sammanhanget ger han en snabb exposé över hur tolkningarna av Bellmans diktning förändrats från romantikens tid till nutiden. Efter att ha avfärdat äldre generationers försök att finna en djup och förborgad mening under den poetiska leken stannar Bööck inför de tidshistoriska perspektiv, som forskningen allt klarare kommit att belysa. Han skriver:

Vill man vara fullt uppriktig så bör man kanske medge att vår uppfattning av Bellman har blivit ytligare än föregående generationers. Vi varken söka eller finna något annat hos honom än den genialiske artisten. [...] Vare sig vi höra till nykteristerna eller ej, så måste vi göra den stilla reflexionen, att alkoholismen förblir ett beklagligt socialt fenomen. [...] Det ligger en avgrund mellan poeten och oss.

Kommentarerna i den nya upplagan — texthistoriska, språkliga, musikhistoriska, konsthistoriska och topografiska — föranleder Bööck till yttrandet att det kan påstås att ”vår nuvarande uppskattning av Bellman till icke ringa del är kulturhistoriskt orienterad”. Han konkluderar: ”det är det trygga avståndet, som gör att vi kunna beundra Bellmans månsken utan att lida av finkelstanken, njuta upplösningens pittoreska former utan att grubbla över samhällsförhållandena”.

Detta är för övrigt inte det enda tillfället då Bööck markerar distans till Bellman och hans värld. När han återvänder till Bellman i en tidningsartikel 20 år senare faller hans dom ännu hårdare. På tal om svårbegripligheten i Bellmans text anknyter Bööck till den just då pågående debatten mellan Bernhard Risberg och Nils Afzelius om tolkningsproblemen:

Det vore sannerligen en tacksam uppgift att utföra en munter och förutsättningslös kritisk värdering av Bellman, men den skulle bland annat stöta på den svårigheten att hans författarskap i stor utsträckning är en rätt obegriplig abrakadabra — filologerna avslöjar denna väl förvarade hemlighet var gång de diskuterar de textkritiska detaljerna, de kan sällan bli eniga om vad Bellman egentligen menat! Denna beklagliga omständighet har emellertid sällan minskat beundringen, snarare tvärtom, ty i dunklet ske de största miraklerna, och när man sysslar med Bellman, börjar man enligt gammal god sed att försätta sig i en trance av hänförelse. Bellman som klassiker är i själva verket en ganska ihålig företeelse.

Det är både sällsynt och sällsamt att hos Böök möta tonfall som liknar Strindbergs; här kan man knappast undgå att erinras om de muntra utfallen mot Bellman i *Det nya riket* och i *Tjänstekvinnans son*.

Den som gick i svaromål år 1921 och tog Bööks första artikel om Bellman som en kastad stridshandske var ingen annan än den då något mer än trettioårige Evert Taube. Han hade ännu inte haft något genombrott hos publiken och hade bara ett blygsamt litterärt bagage av några reseskisser, prosaböcker och en föga uppmärksammas visbok.

Taube anlade moteld i en artikel i *Nya Dagligt Allehanda* den 1 oktober 1921. För honom var Bellman en gammal kärlek. Som han senare flera gånger berättat, ägde han alltifrån barndomshemmet på Vinga familjär förtrogenhet med Bellmans sångdiktning. När han själv offentligt debuterade som vissångare — det skedde i februari 1918, kuriöst nog på godtemplarlogen i Smögen — stod på det maskinskrivna programmet vid sidan av Karl Alfred och Elinor två av *Fredmans epistlar* — ”Kortspelet på Klubben” och ”Namnsdagskalaset på Källaren Amsterdam” — samt ”Gubben Noak”. Senare på året inleddes hans bana som trubadur på Gillet i Stockholm där han uppträdde tillsammans med en av tidens kända Bellmansexekutörer, Gunnar Bohman.

I sin antikritik bemöter Taube punkt för punkt Bööks argumentering. För Taube är Bellman först och främst en demokratisk diktare, en hela svenska folkets skald. Mot påståendet att man nuförtiden varken söker eller finner något annat hos Bellman än den genialiske artisten, svarar Taube:

Nyligen var jag vittne till, att en sångare steg upp i en församling av 400 svenska fabriksarbetare och sjöng:

Böljan sig mindre rör  
Eol mindre viner,  
När han från stranden hör

Våra mandoliner.  
Månen han skiner.  
Vattnet glittrar lugnt och kallt. etc.

Bland dessa arbetare fanns förmodligen icke en enda, som någonsin använt uttrycket ”genialisk artist”, än mindre torde någon av de lyssnande ha brytt hjärnan med att inpassa Bellman i kulturhistoriskt fack. [---]

En arbetsförman steg upp, äskade ljud och sade: ”Herr sångare, det är inte var dag man hör en riktig sångare sjunga den store Bellmans sånger och jag ber att på alla närvarandes vägnar få tacka”. Han slutade med att utbringa ett fyrfaldigt leve för skalden Bellman.

Vi behöver inte tveka om vem ”den riktige sångaren” i Taubes berättelse var: det var naturligtvis han själv. Taube uppfattade sig förmodligen redan nu — och än mer i fortsättningen — som en ny inkarnation av Bellman: hans försvar för Bellman blir också ett tal i egen sak. När han går vidare i sin temperamentsfulla antikritik lyfter han fram — på bekostnad av den av Bööck karakteriserade ”dryckes- och vällustsångaren” — Bellman som naturlyriker. Han citerar första strofen i episteln ”Solen glimmar” och slutfallet i Bellmans *Aftonkväde*, båda som exempel på en Bellman som fortfarande omedelbart och allmänt blir förstådd och uppskattad.

Tidigt skrev Taube in sig själv och sitt diktaröde i en bellmansk myt. Så berättade han i samtal med Georg Svensson, att han som ung bohem, anländ till Stockholm, första natten skulle ha lagt sig att sova på en bänk på Clara kyrkogård invid Bellmans grav, tills han, väckt av en vänlig polis, blev förd till hotell Bellman i Klarakvarteren. Sant är i varje fall att Taube fram på 1920-talet hade sitt stamtillhåll på Gyllene Freden, det värdshus från 1700-talet som rustats upp och skänkts till Svenska Akademien av Anders Zorn. Det var här Taube instiftade ett skämtsamt ordenssällskap, Pax Aurea, riddarna av Gyllene Fredens runda bord. Medlemmarnas antal var aderton, ett tänkvärt tal. I Par Bricole hade Bellman varit ordensskald; här kreerade Taube själv samma roll.

År 1924 utgav han vissamlingen *Den gyldene Freden*. Anders Palm, som lyhört och mönstergillt utrett de litterära relationerna mellan Taubes och Bellmans poesi i en årgång av Taubesällskapets skriftserie, skriver: ”De nya visorna blev det synbara och hörbara uttrycket för att Taube offentligen ville ikläda sig rollen som vår tids Bellman”. Redan företalet till vissamlingen, som uppges ursprungligen vara nedskrivet på några druvsmäckade matsedlar ”uti Gula Salen en trappa upp vid ett fönster som vetter åt Be-



nickebrinken, midsommardagen 1924 klockan 1 på morgonen”, antyder den apostoliska successionen. I ett senare sammanhang, i inledningen till en visantologi, skrev Taube: ”Från medeltiden fram till den dag i dag har den borgerliga tavernan varit de folkliga poeternas akademi”.

I *Den gyldene Fredens* ballader ger sig Taube in på vågstycket att låta dikter med ämnen och situationer ur nutiden samspela med Bellmans visor. Hit hör den i ett bellmanskt rytmiskt mönster skrivna ”Midsommarballaden”, liksom ”Sång på Stockholms ström” — dedicerad till Gyllene Fredens arkitekt. I sången på Stockholms ström återkallas i förlopp och enskilda formuleringar de berömda utfärdschildringarna i *Fredmans epistlar*. Skeppet Ellinor kastar loss och passerar på sin färd en rad kända Stockholmsbyggnader. De två slutstroforna utgör en med klädsam blygsamhet från diktarens sida formulerad hyllning till hans oförliknelige förebild och föregångare:

O, Bellman, skald förutan like, Du  
må le uti Din himmel, om jag vågar  
att måla vad mitt öga skådar nu!  
Ack, fastän konstens drift i blodet lågar  
mig orden tryta när jag Djurgår'n ser!  
Min sångmö, som på havet mot mig ler,  
vid Djurgårn's strand i klassisk lund nu gråter  
och viskar: Tyst, giv mig blott Bellman åter.

Då böjer jag mig, mästare och ger  
mig själv min dom, vid gränsen till Ditt rike.  
Min styrka känner jag — men ock jag ser  
att här, på Dina fält, finns ej Din like.  
Hell Dig! Min farkost glider sakta ut  
ifrån Din värld — Vid storm och böljors tjut  
på öppna havet, där jag fritt kan drömma  
skall sången, frigjord, ur mitt hjärta strömma!

Stroforna innehåller inget Bellmansporträtt, annat än i formen av en gränsdragning mellan två diktares landskap. En forskare som i detalj studerat hur Taube förfarit när han trycker om sina visor i nya utgåvor — Rigmor Schill — har lagt märke till att när han presenterar ”Sång på Stockholms ström” i olika samlingar *efter* 1946 han konsekvent har strukit den andra strofen. Hon tolkar det, inte utan rätt, som ett tecken på ökat självmedve-

tande. Taube har vid det laget skapat sin egen identitet och menar sig inte behöva träda tillbaka för någon.

”Min farkost glider sakta ut ifrån Din värld” hette det i slutstrofen. Men avskedet fördröjdes i tjugo års tid. Så länge skulle Taube i sin visdiktning tidvis fortsätta att knyta an till Bellman — som i pastoralen ”Första Torpet” från 1927 och en sista gång i ”Balladen om Bellman” i samlingen *Svärmerier* från 1946. Den senare dikten återkallar persongalleri, landskap och stämningar ur epistlarnas Bellmansvärld — det torde för övrigt vara enda gången Taube låter ångest och sorg hos Bellman skymta fram. Taube nalkas Bellman kamratligt, kollegialt med tilltal i andra person: ”du, den svenske trubaduren”. Han ger en bild av poeten som ”ödslade ett världsgeni” i en stad och ett land som under hans livstid aldrig gav honom den uppskattning han varit förtjänt av — underförstådd är parallellen med nutidsdiktarens egen situation. I inledningsstrofen blir staden själv ett eko- rum för Bellmans diktning. Liksom hos Snoilsky och Bo Bergman inkarneras diktaren i själva staden, det Stockholm, han i sin dikt lovprisat:

Bellman! där din sång förklungit,  
dröjer rymdens genljud kvar,  
Den natur som du besjungit  
än din diktnings prägel har.  
Hör jag Solnas klockor runga  
i en sommarmorgons kvalm,  
”Bellman, Bellman” hörs de sjunga.  
Dina visors ekon gunga  
från Norrtull till Södermalm.

Rytmen i dikten är, enligt Taubes egen utsaga i ett radioprogram, som blivit inspelat på grammofonskiva, hämtad från ”Fjäriln vingad syns på Haga”. Det må vara till hälften riktigt, men varken i Taubes dikt eller melodi finns någon direkt anklang till Fredmans sång nr 64. I själva verket har Bellman använt samma fyrtaktiga rytm åtskilliga gånger, bland annat i sin dikt vid Mozarts död. Den börjar och slutar för övrigt med en liknande apostrofering:

Mozart, man din grift upplåter  
Värmd af tusen facklors sken.  
[---]  
Mozart, vid Din sista timma  
Krossas borde hvar cymbal.

Det hör till pjäsen att Evert Taube kom att inväljas i samma illustra krets som en gång både Mozart och Bellman tillhört: den svenska Musikaliska Akademien. Om Taubes poetiska frigörelse från imitatörens, ”efebens” roll i relationen till Bellman har Anders Palm skrivit ett par sidor i den nämnda studien ”Bellman sjunger i Taube”. Själv har Taube talat om Bellmanstraditionen som ”en klangbotten för nyskapande”. Han har också berättat hur han kunde sitta i timtal tillsammans med Bellmansångaren Gunnar Bohman och ”genomstudera” Bellman. Ett bevis på vad Bellman betytt för Taube, när han helt frigjort sig från epigonens roll, ger Anders Palm, då han evident kan visa, att Evert Taubes erotiska nattstycke ”Nocturne” (i *Ballader i det blå*, 1948) effektfullt gör bruk av samma teknik som Bellman i episteln ”Glimmande nymf”. Det är en upptäckt som på intet sätt inkräktar på Taubes originalitet.

Från 1940-talet och framåt är det oftast på prosa som Taube ger röst åt sin Bellmanbeundran; man kunde, citerande Fredrik Böök, tala om att han försätter sig i ”en trance av hänförelse”. Så i det brev han 1943 skrev till Otto Carlsund och som fyrtio år senare tryckts i Taubesällskapets årsbok. Det heter i brevet om Bellman:

Med en konstnärlig lidelse och skicklighet som ingen i världen överträffat utförde han sitt underverk. I ord och toner förmålde han de stockholmska grändernas, krogarnas och kåkarnas finkelbetonade förlustelser med det skönaste som Europa ägde av poetisk och musikantisk kultur på klassisk grund. [...] I fattigdom, vemod och hänförelse skapade Bellman med utomordentlig säkerhet och precision en folkpoesi till vilken intet land ägt eller äger maken. Detta jättedåd av en lättsinnig, njutningslysten och skuldsatt kunglig sekreterare öppnade portarna till antikens skönhetsvärld för svenska folket. På bellmansvisans vingar flög Europas skönaste musik från Operan i Paris och Stockholmsoperan till Haga och Gröna Lund och på samma vingar flög gatvisan från gränderna till Kungl. Slottet.

Formuleringar från brevet till Carlsund har Taube delvis ordagrant fällt in i det företal han skrev till Bellmanavsnittet i urvalsvolymen *Svenska ballader och visor*, 1948. Det urval av Bellmandikter som Taube här presenterar bekräftar vad han i brevet till Carlsund sagt (kanske av omsorg även om sin egen image), att man ”i vår tid med dess renare seder föredrar av den bellmanska musan naturlyrikens målningar och vemod framför Bacchi härolders rusiga larm”. Ur epistlarna väljer Taube här ”Överfarten till Djurgården”, ”Rörande kortspelet på Klubben”, ”Mowitz blåste en kon-

sert” och ”Ulla, min Ulla”. Ur *Fredmans sånger* väljer han ”Aftonkvädet” och den ousärliga ”Fjäriln vingad syns på Haga”.

I förordet snålar han inte på jämförelserna, när han ur brevet till Carl-sund direkt saxar detta stycke på ypperlig prosarytm:

Horatius, Cervantes och Shakespeare är väl hans likar i humor och naturlyrik, men Bellmans sångmö har ett raskare och lättare steg, hon är mera retande och söt i all sin slarvighet med puder i håret, sönderrivet förklä', tallstrunt på kjolen, tårade ögon och våfflor i mun. Hon är nordisk. Hon är odygdig. Hon är naiv. Hon är snäll och kavat, syndig och from på en gång och har en känsla för naturen, finare än någonsin Hellas', Toscanas eller det ljuva Frankrikes nymfer.

Cervantes och Shakespeare hade redan under 1800-talsromantikens tid använts som jämförelseobjekt. Att Taube här nämner också Horatius har väl att göra med att han själv vid denna tid återvänt till det romerska landskapet, till Horatius egen trakt — då måste han också ta med sig Bellman till antik mark. Det måste ha glatt Taube, att den store antikkännaren Emil Zilliacus i en hälsning på en jämn födelsedag jämförde honom med antikens stora lyriker, och därmed också med den som tidigare kallats ”den svenske Anakreon”:

En son av Hellas är vår Evert Taube i sången  
och av lyrikens gudom äkta son.  
I sin art tål han väl att sammanställas  
med en Alkaios, en Anakreon.

Ängslig för att bli jämförd med Bellman var Taube, till skillnad från Birger Sjöberg, aldrig. En gång på 1930-talet målade han ett porträtt i olja av Bellman med kritpipan i munnen. Man kan utan svårighet se, att det på samma gång är ett inte oävet självporträtt.

Men han insåg också, att det fanns andra domäner att erövra än de poetiska landskap, där Bellman varit mästaren.

Vill man få ett direkt och konkret intryck av Bellmansbildens förvandlingar under 1900-talet kan man med fördel vända blicken till vad målare och tecknare presterat. Levertins bild av Bellman som representant för den svenska rokokotiden speglas i Carl Larssons fresk i Nationalmuséets trapphall. Här skildras Bellman med cittran i hand som en elegant rokokokaval-

jer; vid hans sida står Sergel med sin skulpturhammare. När Yngve Berg från 1910-talet och framåt utförde sina eleganta illustrationer till Bellman-dikter, tog också han fasta på rokokopoeten, i nära efterföljd av den Sergel som ritat ett bekant porträtt av Bellman i oklanderlig klädsel med långpipan i handen. Jämsides med målare och tecknare har sångarna sin tidspräglade roll som Bellmantolkare. När Sven Bertil Taube eller Håkan Hagegård sjunger Bellman kan lyssnaren få en intuitiv bild av den soignerade rokokopoeten eller av den hovsångare som i svenska dräkten uppträtt för förnäm publik i Gustaf III:s salong, avmålad av Per Krafft d.ä.

Annorlunda ter sig de bildsviter som Albert Engström inledde med Strixteckningen från 1895, där figurerna ur Fredmansvärlden tecknats efter modell av göteborgska hamnbusar — även om diktaren själv placerats en smula utanför eller ovanför sin diktade värld. Den som i nutiden mer än någon annan framhävt de realistiska och orgiastiska dragen i Fredmansvärlden är Peter Dahl i den berömda bildsvit som han arbetade med under 1970-talet och tidigt 1980-tal. I den illustrerade upplagan av *Fredmans epistlar* från 1984 kan man se resultatet; där finns också ett skarpskuret färgporträtt av Bellman själv, kalkerat på Sergels profilporträtt, men spegelvänt.

”Hans riktmärke” — skriver Staffan Björck om Peter Dahl i en uppsats i boken *Att välja samtid* — ”har varit det tunga, oregerliga som också finns i Fredmanslynnnet. Denna hållning iakttas konsekvent genom hela den ofantliga bildsviten som eljest är så rikt varierad i komposition och kolorit. Det betyder i sin tur att Dahls tolkning är den måleriska pendangen till Cornelis Vreeswijks sångliga, där de risslande, och sludriga, av livsnjutning och dödsångest förbrända tonfallen är bärande. Också hos Fred Åkerström är grundstämningen besk och oglamorös”.

Den som fick uppdraget att skriva förordet till den av Peter Dahl illustrerade upplagan var Sven Delblanc, själv både skönlitterär författare och litteraturhistoriker av facket med 16- och 1700-tal som sin specialitet. Han pekar på de likheter som finns mellan den sena frihetstidens Sverige — där Bellmans diktning från början hörde hemma — och vårt eget sena 1900-tal. Delblanc skriver:

Sverige är skuldsatt över öronen, statsbankrutt hotar, inflationen galopperar och gemene man kan inget lägga på kistbotten, om han inte vinner på hasard eller lotteri, skatter och pålagor är otaliga och gagnar mest byråkrater, rättvisan kan inte

själv hålla reda på alla nya lagar och förordningar, höga ämbeten tillsätts på parti-meriter och dugligheten suckar förgäves efter befordran, det vimlar av guldsmid-da amiraler och generaler, men vi har ingen flotta, inget försvar, och Ryssen lägger näsan i våra affärer, våra ruttnande städer vimlar av arbetslösa, drinkare och horor, våra politiker är usla och värda vårt förakt, och i allt detta kan vi bara ta ett duktigt rus, som Höga Överheten beskattar och sen skäller ut oss för: vi ska gunås hålla oss nyktra och skötsamma och gå i kyrkan och på partimöte och se till att vi lever länge. Vad vi sen ska ha för gagn av dessa långa, glädjelösa liv är det ingen som förklarar.

Så kan man beskriva samhällslivet i Sverige, under den sena frihetstiden och under Gustaf III, vill säga — så som nu! [---]

Kanske är det den unge Bellman, från frihetstidens sista korrupta och kaotiska tider, som står oss och vår tid närmast. Den åldrande Bellmans höstligt klara och serena tonfall har egentligen ringa genklang i vår tid. [---]

Så är Bellman vår samtida [---] också i sin konst! I hans dikt har vi redan rörelsen i konsten, långt före futuristernas flimmer, virvlande splitter och fragment ur verkligheten, en premodernistisk simultanitet, som låter natt och dag, sol och måne, blix, töcken, moln, regnbåge och moaréblå himlar samtidigt förekomma jämte allegoriska bilder av dödsallar och liemän och glimtar av realistiskt sedda landskap, en sällsam blandning, som surrealismen borde känna igen. Bellman är modernist när han är mest sig själv.

Den bild av Bellman som Sven Delblanc presenterar — här och i en del av den senaste svenska litteraturhistorien — är onekligen en annan Bellman än den rokokopoet som Oscar Levertin och i hans efterföljd en lång rad av 1900-talets diktare tecknat. Delblanc ger ett försteg åt diktaren från frihetstidens kaotiska skede framför den Bellman som fann sin poesis plats under Gustaf III:s epok.

Men där, i det gustavianska tidevarvet, med dess raffinemang hos högreståndssamhället och dess misär bland de utslagna, ville nog helst en annan svensk 1900-talsdiktare placera *sin* Bellman, Gunnar Ekelöf. Det har roat honom att i sin halvt självbiografiska dikt med trådar mot det förflutna, *En Mølne-elegi*, fälla in täta citat av Bellmanska diktrader.

Medan Lars Forssell — som också han flera gånger nalkats Bellman i sitt skönlitterära författarskap och givit honom en sångroll i sin pjäs *Haren och vråken* — i en essä (omtryckt i *Vänner*) förklarar honom vara ”vår siste stormaktsdiktare”. Forssell fortsätter: ”Mustigheten och det svenska ordförrådet, variationerna och klangen hämtar han från Stiernhielm och Lucidor långt mer än från sina fransk-klassiska samtida”.

Lars Forssell befinner sig här på samma våglängd som flera nutida forskare, bland dem den utmärkte Bellmankännaren Lars-Göran Eriksson som framhävt att Bellman tagit arv från barocken i minst lika grad som från rokokon. Och onekligen finns det i Bellmans poesi ett livskänslans överflöd och en dödsupptagenhet av samma art som hos 1600-talsdiktarna. Det vore möjligt att visa att Bellman också i sin metaforik — en alltid avslöjande del i en diktares skapande — står barockdikten nära. Det är inte en händelse att Bellman i en strof i *Fredmans epistlar*, liksom i en burlesk sällskapsvisa apostroferar Lucidor och Runius på samma gång. Vid ett annat tillfälle har han rentav roat sig med att använda Lucidor som täcknamn för sig själv i ett skämtsamt versbrev. Något sådant skulle Leopold eller Kellgren aldrig ha gjort sig skyldiga till.

Det är frapperande att Bellman av eftervärldens diktare och forskare blivit satt i relation till så många olika tider och litterära strömningar — en man inte bara av många roller men av många tider. Bellmansbilderna har skiftat och kommer att undergå förvandlingar med nya generationer, och deras tolkningar av historiska perioder och historiska förlopp.

Av Bellmans mer än femtonhundra bevarade dikter är det i själva verket bara några tiotal som hittills åter och åter under gångna tidsepoker bestämt eftervärldens bilder — ett ofta partiskt företaget urval av *Fredmans epistlar*, *Fredmans sånger*, några visor ur *Bacchi Tempel*, en liten vaggvisa och kanske några till. Men trots det begränsade urvalet är det frågan om dikter, skrivna både av den unge och den åldrande Bellman, i skiftande livsstämningar och livslägen.

Mot slutet av 1900-talet äger vi kunskap om en rikare Bellmankodex än någon tidigare epok. Vi har tillgång till flera texter, utgivna genom oförtrötat arbete av arkivforskare och editorer. På senaste år gäller det både hans religiösa poesi, med en psalm som förtjänat ett bättre öde än den fått i hans tids psalmkommission. Likaså hans föga decanta och föga hållbara backanalisiska ungdomspoesi, förtigen och undangömd, som han inte ens själv ville se i tryck, och först år 1995 tillgänglig i en nyutgiven del i Bellmansamfundets standardupplaga.

För första gången har också genom Bellmansdiskografen Hans Nilssons och Gunnar Hillboms gemensamma insatser samtliga 82 epistlar blivit tillgängliga i svit, inspelade på CD-skivor. Främst som *sångaren* hade Bell-

man blivit uppskattad av sin samtid och närmaste eftervärld. Som sångdiktare har han nu fått möjlighet att återuppstå i de nya mediernas värld: att tolkas och omtolkas.

”Den gåtfulle Bellman” kallar honom Gunnar Hillbom; av sin senaste biograf, Lars Huldén, har han blivit karakteriserad som de många rollernas man. Såtillvida har ”vår tids” Bellmanbild blivit alltmer komplicerad som den i sig kan relateras till också tidigare tidsåldrars och tolkares bilder. Vi är inte bundna vid något hallstämplat dikturval eller någon kanonisk bild. Med den historiska relativismens eller postmodernismens förståelseramar bör vi ha möjlighet att uppfatta och uppskatta också de motsatta, ibland motstridiga bilder, som diktarna och sångarna från romantikens tid till nutiden har skapat i kraft av sin fantasi förmåga av inkännande och igenkännande.



## Bellmans gästspel på Sergels födelsedag

Gustaf Johan Ehrensvärd, tjänstgörande hovman hos Gustaf III, berättar i sin dagbok den 5 juli 1779: ”På Hans Majestäts levée infunno sig vår skickelige bildhuggare Sergel, som 12 år vistats i Italien och medallieuren Fehrman, som i 5 år varit utomlands”.

Med Sergel underhöll sig Gustaf III om hans konst och arbeten. Han ställde, enligt samma källa, också en fråga om trädgårdskonst: Hade Sergel på sina resor sett parker i den nya engelska trädgårdssmakens stil, och hade han tagit i betraktande den park, som kungen låtit anlägga vid Drottningholm? Sergel svarade med djup reverence: ”Jag har sett den vackraste engelska trädgård för mera än 12 år sedan, innan jag reste ur Sverige. Ers Majestät eger den på sin egendom, det vackra Fiskaretorpet på Djurgården.”

I beundran för Djurgården och Fiskartorpet möttes tidens naturentusias-ter. Till Djurgården hade Bellman i flera epistlar från 1770-talets början låtit sina personager ställa färden; Fiskartorpet, med stolta stammar och gröna ängar, gav han sin förtjusta kärleksförklaring i epistel nr 71: ”Till Ulla i Fönstret på Fiskartorpet, middagstiden en sommardag”.

Om den andre av de två resenärer, som julidagen 1779 gjorde sin upp-vaktning på Drottningholm, ger Ehrensvärd i dagboken också besked. Han nämner honom och hans medtävlare i medaljgravörsyrket, Gustaf Ljung-berger, sida vid sida. ”Den unga Fehrman tyckes vilja eclipsera vår snälla Ljungberger, hvilken nu ej är hvad han förr varit, sedan man tvungit honom till detaillers exprimerande både i klädedrägt och figuren så olik antiquen, så litet öfverensstämmande med en god smak.”

Det finns två medaljgravörer under 1700-talet med namnet Fehrman. Den äldre, Daniel, var elev av Hedlinger och övertog Hedlingers syssla, när denne flyttade tillbaka till Schweiz. Det var för övrigt Daniel Fehrman, som gav den svenska silverstämpeln dess form, de tre små kronorna i kontrollstämpeln som infördes 1759. Yrket förde honom i förbindelse med hovkretsarna; en av hans uppdragsgivare var Carl Gustaf Tessin, på vars

bekanta lördagssoaréer Daniel Fehrman var trägen gäst, vid sidan av Rehn, Arenius, Pasch och andra av tidens konstnärer.

Sonen, Carl Gustaf Fehrman, som gick i faderns yrke, föddes 1742. Vid hans dop stod Carl Gustaf Tessin fadder; det var alltså dennes förnamn han fick bära. Tessin befann sig ännu i sin glans dagar: år 1749 utsågs han till guvernör för den unge prins Gustaf. Som äldre skulle Gustaf III vid något tillfälle ge Carl Michael Bellman i uppdrag att härma sin forne lärare, Tessin, ett uppdrag som den skicklige härmningskonstnären Bellman säkerligen utförde till kungens belåtenhet — det är Gjørwell som förmedlat historien till oss.

För den alltid kunskapstörstande Gjørwells räkning skrev Daniel Georg Nescher en levnadsteckning över Carl Gustaf Fehrman. Nescher var ju inte bara vinskänk utan också samlare, av mynt, medaljer och manuskript, och hans numismatiska intresse hade tydligen fört honom i kontakt med medaljgravören Carl Gustaf Fehrman. I sina biografiska anteckningar skriver Nescher:

Fehrman undervistes af sin hulde fader uti första grunderna af Ritande och Medaille-arbetet, kom sedan uti den i Stockholm vistande Kongl. Statu-Bildhuggaren och Riddaren l'Archeveques Skola, till år 1764, då han vid Fadrens af Slag iråkade oförmögenhet, emottog, fastän endast 18 år gammal hela Myntarbetet, samt förrättade detsamma till wederbörandes nöije.

Tjugo år gammal presenterade han sin första medalj, över kronprins Gustafs förmälning med Sophia Magdalena. För att utbilda sig vidare som medaljkonstnär företog han som kunglig stipendiat en resa, som först förde honom till Paris och sedan till Rom. I Paris var vid denna tid greve Creutz ambassadör; på dennes uppdrag förfärdigade Fehrman en spelpenning. Vid mitten av 1770-talet vistades han i Italien. Hade han i Paris umgåtts med Wertmüller och Hall, kom han i Rom i daglig kontakt med Sergel och arbetade i hans ateljé. Carl Gustaf Fehrman's dagboksanteckningar och brev hem utgör i själva verket den mest anlitade källan, då det gäller Sergels tid i Rom. Den schweiziske konstnären Füssli har på ett grafiskt blad framställt Sergels ateljé i Rom, där Sergel själv är i färd med att hugga statygruppen Amor och Psyche, medan Carl Gustaf Fehrman är sysselsatt med att förfärdiga en relief.

År 1779 hade de två resenärerna återvänt till Sverige. Deras bagage, som innehöll deras egna gipser, modeller och ritningar jämte en rad kopior av utländsk konst hade i tvenne kistor nått Kungliga Målar- och Bildhuggar-akademien i Stockholm med capitaine Johnson på ett skepp från Rouen. Redan samma höst som de två kommit tillbaka till Sverige, ingav Sergel sitt receptionsstycke till Akademien, en skulptur föreställande Othryades' segerfulla död. Det skedde vid akademisammanträdet den 22 september 1779. Vid samma tillfälle företeddes, enligt akademiprotokollet "några af Medailleuren Fehrman den yngre dels under dess utrikes resor, dels efter hemkomsten förfärdigade arbeten [---] öfver hvilka arbeten Akademiens ledamöter yttrade deras nöje".

Under de följande åren kom Sergel och Fehrman junior ofta att råkas och samarbeta; även den senare blev omsider professor i Målarakademien. Fle- ra av de medaljer som Carl Gustaf Fehrman förfärdigade hade som förebil- der reliefer och medaljonger i gips av Sergels hand. Det gäller bland annat medaljerna över orientresenären Björnståhl, över Ostindiska kompaniets direktör Patric Ahlströmer och för bilder på medaljer och mynt av Gustaf III själv.

I början av 1780-talet knöts banden mellan Sergel och Carl Gustaf Fehr- man fastare. Den 29 september 1781 ingick "medaljören" Carl Gustaf Fehrman äktenskap med Sergels systerdotter, Regina Elisabeth Howe. Av hennes hand finns ett i den Sergelska familjen bevarat, gulnat dokument, en berättelse om de olika generationerna av släkten Sergel och dess öden.

I en annan miljö finner vi den unge Fehrman före hans utlandsresa och bekantskapen med Sergel: i sällskapsorden *Utile Dulci*. Han invaldes år 1770 och kom där i beröring med bland andra Olof Bergklint och Johan Gabriel Oxenstierna, *Skördarnas* diktare. Vi vet det, därför att Fehrman förfärdigade Oxenstiernas *ex libris*. På Kungliga Bibliotekets exemplar av detta *ex libris* står angivet: Olaus Bergklint amico posuit absenti Wienae, alltså: Bergklint lät göra detta åt sin vän under hans bortovaro i Wien. En anteckning i Oxenstiernas dagbok under Wientiden från den 22 augusti 1771 bekräftar utsagan. Oxenstierna skriver: "Det fägnade mig ej litet att få i hans (Bergklints) brev [---] en liten cartouche stucken öfver mig på *Utile Dulcis* begäran och se en kär åminnelse förvarad hos en skara vänner i en wård uprest af dem, som jag bland dem mest högaktar och älskar".

Oxenstierna och hans mentor Bergklint hade, enligt en bekant anteckning i Oxenstiernas dagbok, tillsammans lyssnat till Bellmans *Bacchi Ordenskapitel* i kommissarie Anders Lissanders hem vid Götgatan. Det är från ett av dessa tillfällen Oxenstiernas bekanta skildring av Bellman i aktion stammar: ”Hans gester, hans röst, hans spelning, som äro oförlikneliga, föröka ännu mera det nöje man har af sjelfva versen, som alltid är vacker, och som innehåller tankar, ömsom löjliga, ömsom sublime, men alltid nye, alltid starke, alltid oväntade [---].” Olof Bergklint å sin sida var den som hade präglat ordet om Bellman som den svenske Anacreon.

I Utile Dulcis krets av litteratörer och konstnärer hade den unge Fehrman tillfälle att träffa också andra än Oxenstierna och Bergklint. Till detta sällskap hörde den vittre rådmannen Johan Wellander, skapare av libretton till vår första opera, *Thetis och Pelée*. När Carl Gustaf Fehrman gifte sig med Regina Howe, Sergels högt älskade systerdotter, var det Wellander som författade den obligatoriska bröllopsdikten. Han talar där — enligt ett vanligt bruk i tidens bröllopsdikter — om kommande barn i äktenskapet och inför en fyndig anspelning på brudgummens yrke:

Alt hvad du hädanåt graverar  
Och i dit nya gips naturligt modellerar,  
skall tvivelsutan blifva likt,  
och genom teckningskonsten rikt  
af skönhet, eld och lif och värma.

Året efter bröllopet var den förste sonen färdiggraverad. Han fick namnet Carl Daniel, och som en av faddrarna antecknades Professorn och Riddaren af Kongl Wasa orden Johan Tobias Sergel.

Vid den tidpunkt, då bröllopsdikten trycktes — i augusti 1781 — stod Wellander tydligen i nära förbindelse också med Bellman. Från september detta år förskriver sig en liten brevväxling på vers mellan Wellander och epistlarnas författare. Wellander bjuder Bellman med maka på glatt kalas, och Bellman svarar med löfte om att komma:

Jag vill gå — blott du eij pekar  
Mer på vatten än på bröd.

Utile Dulcis krets kom Bellman aldrig att tillhöra. Det är egentligen märkvärdigt, med tanke dels på Bellmans engagemang i olika sällskapsordnar,

dels på de både litterära och musikaliska intressen som omhuldades inom kretsen. I *Utile Dulcis* medlemsförteckning anges för var och en, om han spelar något instrument och vilken stämman han kan sjunga. Åhlström, den kände nottryckaren, som svarade för utskriften av noter och harmonisering i *Fredmans epistlar*, står antecknad för två instrument: alta viola och cembalo; dessutom sjöng han i *Utile Dulcis* kör canto basso. Carl Gustaf Fehrman står antecknad för cembalo; på samma instrument tog han, enligt vad vi vet av hans dagboksanteckningar, lektioner under tiden i Rom; i bouppteckningen efter hans bortgång upptas vid sidan av hans ridsadel också hans cembalo.

I bouppteckningen är även den Fehrmanska boksamlingen noggrant förtecknad. Utom böcker som tillhörde hans yrke, skrifter i numismatik, emblematik, mytologi och historia, finns en icke föraktlig samling skönlitteratur. Dit hör en upplaga av Homeros på franska, Ovidius och Vergilius liksom på franska samt av franska poeter fabeldiktaren Lafontaine, liksom dramatikern Corneille. Av äldre svenska diktare figurerar Stiernhielm, Dalin och Gyllenborg. Av Bellman finns ett enda verk, *Bacchi Tempel* från år 1783 med Elias Martins bekanta gravyrer, som bokkonstverk Bellmans främsta. Elias Martin hörde till Carl Gustaf Fehrmans mer intima vänner. Av denne fanns många arbeten i den Fehrmanska konstsamlingen. Förmodligen är också ett par bevarade pasteller av medaljgravören Carl Gustaf Fehrman och av hans hustru Regina av Elias Martins hand.

Stockholm var på Gustaf III:s tid en liten stad, där konstnärer, vitterlekare och musiker hade många tillfällen att råkas. Om Bellman och hans konstnärsvänner är vi underrättade genom Olof Byströms fina lilla studie ursprungligen publicerad i festskriften till Henry Olsson. Det tycks först vara på 1780-talet — alltså efter Sergels återvändande till Stockholm — som Bellmans umgänge och samarbete med kretsen av Stockholmskonstnärer blir livligt; till denna tid hör en rad dokument i ord och bild som vittnar om täta förbindelser med bröderna Martin, med Hilleström, med Masreliez, Eric Palmstedt och med Sergel själv.

Däremot vet vi inget direkt om några tidiga kontakter mellan medaljgravören Fehrman och poeten Bellman. De bör ha råkats, eftersom de i viss utsträckning haft samma bekantskapskrets. Båda var dessutom anställda i den kungliga propagandans tjänst och förekom inte sällan vid hovet. Bell-

man som var både propagandaminister och rolighetsminister hos Gustaf III arbetade i ordens och tonernas medium för att hylla monarken; Fehrman arbetade i bronzen och det drivna silvret.

Vid en rad historiska tillfällen har de två uppträtt jämsides. Det första var vid Gustaf III:s kröning i maj 1772. Till detta ögonblick skrev Bellman sin dikt ”Så ser du din krona glimma!”. Kastpenningarna av silver som ströddes ut bland folket vid kröningsfesten var förfärdigade av Carl Gustaf Fehrman. — Efter kungens resa till Ryssland skrev Bellman en hyllningsdikt, daterad den 29 juli 1777, där han livligt framställde bilden av hur ”tusen vimplars prål, bland Neptuns yre Söner, Förtjusar ögats syn”. Över kungens besök hos kejsarinnan Catharina II graverade Carl Gustaf Fehrman samma år en minnespenning. Där framställs den svenske kungen som en Apollo, lagerkransad och i antik dräkt räckande handen åt kejsarinnan, draperad som en Minerva.

Någon enstaka gång kan man iaktta, hur diktare och medaljkonstnär arbetar efter samma mytologiska schema. Bilden av Hercules och vandringen till ärans berg hade redan Olof von Dalin fört in i den rojalistiska myten som en förebild för den unge prins Gustaf, närmare bestämt i en dikt på kronprinsens födelsedag år 1755. Åtskilliga år senare graverade Carl Gustaf Fehrman en medalj över kronprinsens första utrikes resa; minnespenningen ingick i den *histoire métallique*, som Ljungberger och Fehrman fått kungens uppdrag att utföra ”öfwer de märkvärdigaste händelser i vår historia”. På åtsidan av medaljen finns kungens bröstbild; på fransidan bilden av Hercules som yngling med klubba i hand och lejonhud på skuldran på väg mot en bergshöjd, där ärans tempel avtecknar sig. Till kungens namnsdag den 6 juni 1789 skrev Bellman en hyllningsdikt enligt samma mytologiska schema:

Så är Du, dyre Kung, i tidens rymder stor;  
Du trampar Hercul's spår och ler åt Atlas' börda.

Herculesbilden kommer tillbaka ännu en gång i Gustaf III:s ikonografi, på Carl Gustaf Fehrmans minnespeng över kungens död, i bilden av Hercules' apoteos. Hans gestalt höjer sig mellan stjärnor över det brinnande bålet på Oeta; lejonhud, klubba och lyra ligger kvar på marken. Det var också Fehrman som fick i uppdrag att gravera kastpenningen vid kungens begravning:

en ensam krona med strålar och den av Adlerbeth författade devisen: Oförgängelig.

På en tredje minnespeng av samma medaljgravör ser man kungens byst på en kubisk sten, och vid sidan av den en naken, bevingad åldring som sträcker sin hand mot konungens huvud. Invid denna gestalt — den bevingade Tiden eller Döden — ligger liemannens attribut, timglas och lie. I sammanhanget kan man erinra också om Bellmans minnesdikt över Gustaf III:s död, den dikt som börjar med orden ”Ögat badar sig i tårar”. Här förekommer i än mer patetisk utformning den traditionella bilden av Döden med sitt timglas:

Döden, häpen, fram och åter  
Bär sitt timglas, stumm och rörd.

De nu givna exemplen visar, hur den rojalistiske diktaren och medaljgravören, som sysslade med Gustaf III:s *histoire métallique*, rör sig i samma ikonografiska tradition. Man kan frestas att ställa frågan, om medaljkonsten med sin mytologi och emblemantik direkt betytt något för diktaren Bellman.

I Nils Afzelius' kanske mest uppslagsrika Bellmansstudie — *Myt och bild i Bellmans dikt* — har denne forskare visat, hur rokokomytologien och den emblematiske konsten, där varje gudomlighet, varje skrå, varje yrke, varje livsålder hade sitt bestämda igenkänningstecken, sitt givna attribut, har påverkat Bellmans hela skildringssätt både i epistlar och tillfällesdikter. Som en av Bellmans inspirationskällor har Afzelius pekat på baletten, där de agerande igenkänns just genom fasta attribut. Kanske borde man i sammanhanget nämna också medaljkonsten. Redan genom sitt miniatyrformat var medaljen hänvisad till att tala förkortningsspråk, mytologiskt och emblematiskt. När medaljgravören exempelvis har att antyda en syftning på det egna landet eller ett främmande land, är han hänvisad till fastställda heraldiska symboler. Då Danmark avses, infogas det heraldiska djuret Elefanten, och när Ryssland åsyftas — som i Fehrmans nyssnämnda medalj över Gustaf III:s besök hos Catharina II — placeras Örnen på kejsarinnans sköld som landets symbol. Samma från heraldiken hämtade uttryckssätt använder Bellman, när han i sin stora dikt på Gustaf III:s namnsdag 1789 på alexandriner skriver:

Du Elefanten tämt at mindre byten skörda  
Och ryckt ett blodigt rof ur Mouskov-örnens-klor.

Också andra bildtyper är gemensamma för tidens medaljspråk och Bellmans diktkonst: mytologiska bilder som solguden med sitt spann, Neptunus med sin treudd, emblematiska bilder av typen kungens krona, bondens spade, murarns slev, eller allegoriska bilder som Tiden (eller Döden) med vingar och lie, ärans tempel, ymnighetens horn.

Vad vi vet om Bellmans intresse för medaljer och medaljkonst är inte mycket, men ändå något. En enda gång nämner han ordet medalj i *Fredmans epistlar*, men då snarare för rimmets skull än för sakens. Rimmet finns i epistel 62, ”Angående sista Balen på Gröna Lund”:

Corno...    Hon är min Fästmö, Canalje,  
              Är hon Åsna? — ja är hon så!  
              Rundstycke, Slant och Medalje!  
              Klang! Jag nu vågar batalje...

Att Bellman — som ju över huvud älskade läckra och utsökta ting — i sin ägo också hade en liten samling medaljer, tycks framgå av en berättelse av Crusenstolpe i tidningen *Hermoder* 1847. Han omtalar där, att han besökte skaldens änka, och att hon förärade honom tre jetonner över fru Lenngren, över Kellgren och över Bellman själv. (De tillhör numera Sällskapet Bellmans Minne och förvaras i Stockholms Stadsmuseum.) Alla de nämnda var graverade av Enhörning, en gång Fehrmans konkurrent om en plats i Konstakademien. I Lovisa Bellmans bouppteckning — ett dokument om ett gammalt hem med slitet bohag — förtecknas också det silver hon ägde: fyra matskedar, åtta teskedar, en bägare med lock, en snusdosa och två medaljer; vilka medaljer meddelar inte bouppteckningsinstrumentet.

En gång, i en sen dikt, har Bellman själv hänvisat till en medalj och en medaljdevis. Det är i en dikt från 1788 ”Till åminnelse af Ulricae Eleonorae Kyrkas invigning samma dag år 1688”. Som ett motto över dikten står orden *Non vixit dignior unquam*. Enligt en not på titelbladet av originaltrycket var dessa ord ”inscriptionen på Drottning Ulricae Eleonorae medaille, slagen i Danmark efter Hennes död”. Den latinska devisen — Aldrig levde någon mer värdigt — står mycket riktigt på den minnespenning som graverats av Christopher Schneider i Köpenhamn, när Ulrica Eleonora



lämnade sitt danska fädernesland för att fara till Sverige. På åtsidan finns en bild av Köpenhamns slott; över slottstaket utgår en blåsande vind med de latinska orden. Till den emblematiske utsmyckningen hör en Amor med pil och båge och en bevingad genius, Ryktet, blåsande i trumpet. — Mycket talar för att Bellman haft denna medalj i sin hand, då han skrev dikten till Ulrica Eleonoras kyrkas minnesdag.

Att Carl Gustaf Fehrman på 1780-talet hörde till Bellmans bekantskapskrets vet vi. Att Bellman tagit del av den historia metallica, där Fehrman och Ljungberger i medaljens silver förhärligade kungens bedrifter är mer än sannolikt. Kanske har han också intresserat beskådat Fehrmans konstsamling, liksom han besökt Sergels och Pilos målarateljéer. I medaljgravörens ägo fanns, som bouppteckningen visar, först och främst verk av en rad samtida svenska konstnärer som alla var Bellmans vänner: Sergel, bröderna Martin och Masreliez. Vidare ingick en stor samling utländsk konst i gravyrernas reproduktioner. Bouchers målning Bacchus födelse har Alf Kjellén en gång pekat på som en möjlig inspirationskälla för en passus i Bacchi Tempel. Centralgestalten på Bouchers duk är den nyfödde Bacchus, framställd på samma sätt som det nyfödda Kristusbarnet på renässansens tavlor. Om Kjelléns gissning angående Bellmans bildkälla är riktig, kan det ha sitt intresse att veta, att Bouchers bild som grafiskt blad och med titeln "La naissance de Bacchus" ingick i den Fehrmanska konstsamlingen. — Teniers är en av de holländska målare, vars dukar alltifrån Atterboms dagar ibland nämnts som paralleller och möjliga förebilder för Bellmans realistiska krogskildringar. Inte mindre än nio stycken av Teniers gravyrer fanns i Fehrmans samling, bland dem den typiska "Les Buveurs flamandes" och det inte ointressanta sticket "De fem sinnena".

Man kan vidare notera, att den smakriktning åt nyantikens håll, som börjar bli dominant under andra hälften av 1700-talet, också var rikt företrädd i Fehrmans konstportföljer. Piranesis kända gravyrer med romerska ruiner, Sergels och Fehrmans egna avritningar av romerska antika konstverk, men också arbeten av samtida nyantikt inspirerade konstnärer som Desprez, Masreliez, Füssli, Hamilton och Bartolozzi kunde studeras i den av Fehrman ägda konstsamlingen. De mytologiska eller historiskt inspirerade ämnen liksom den antika draperingen av klädedräkten är hos många av dessa konstnärer i nyantik smak — samma nyantika smak och stilisering som

man återfunnit i Bellmans sena epistlar där Ulla blir — för att citera Anton Blanck — en borgerlig dam i nyklassisk utstyrelse, nyantikt smal och graciös. Det är för övrigt samma nyantika smak och stilisering som präglar mycket av Carl Gustaf Fehrmans medaljkonst.

Inom litteraturhistorien har det ofta varit vanligt att tänka på nyantiken som Winckelmannskt vit och marmorsval. Men det finns onekligen också andra inslag i nyantikens känslspektrum. Vi märker en annan känslonyans i många av Sergels verk, en mer dionysisk än apollinsk antikkonception. Fauner och satyrer i Bacchus', vingudens följe, är vanliga gestalter i Sergels konst. I medaljgravören Fehrmans samling fanns ett exemplar av Sergels berömda Faun. Bland andra statyer av okända konstnärer fanns en, föreställande Bacchus och Ariadne, "formad på antiken", vidare ett kopparstycke, "flere alnar långt", föreställande en Triomphe de Bacchus, ritad och laverad; någon upphovsman anges inte heller här. Om man vill anknyta Bellman inte bara till rokokon utan också till nyantiken, är det kanske inte minst denna mindre uppmärksammade dionysiska nyantik, som några av hans verk passar in i.

Till dessa verk i backanalisk nyantik smak hör i varje fall det *Divertissement*, då "Professorn och Riddaren Sergells 48:de födelsedag firades på Ulrichsdahl hos Medaljören Herr Fehrman den 8 September 1787". I en av handskrifterna heter det:

Herr Professorn togs emot i en vacker skogspark bakom Herr Medaljörens vånings-rum af Bacchus med sitt sällskap, bestående af en liten Bacchus, åkande på en tunna, Bacchus sjelf, ridande med en korg med bouteiller på armen, en Silén, åkande, med bouteiller i vagnen; alla omgifne med Bacchanter, med stafvar och kransar virade af vinrankor.

Lilla Bacchus föreställes af Herr Medaljörns lilla Son.

Bacchus sjelf af Herr Hof-Secreteraren Bellman.

Den åkande Silén af Professorn och Riddaren Pilo.

Den sist nämnde, Pilo, hade efter många år i Danmark återvänt till Sverige och var vid denna tid sysselsatt med ett kungligt beställningsarbete, den stora målning som skulle framställa Gustaf III:s kröning. Pilo stod i sin egenskap av direktör i Konstakademien nära både Sergel och Fehrman; tillsammans med Louis Masreliez står han upptagen som fadder vid det tillfälle år 1785, då medaljgravörens dotter Anna Maria döptes.

Sommaren 1787, då Bellman både skrev och agerade i divertissementet till Sergels ära på Ulricsdal var en för Bellman händelserik och skickelsediger tid. Genom Byströms förträffliga upplaga av Bellmans Dikter till enskilda kan vi följa hans liv nästan dag för dag. Den 18 juli dog Bellmans son Elis och han skrev sin gripande elegi över honom. Den 8 augusti diktar han vaggvisan för sin nyfödde son Carl, med det vemodiga tonfallet i första strofen: "Verlden är en sorge-ö / bäst man andas, skall man dö / och bli mull tillbaka". Den 19 augusti har Bellman flera järn i elden. Då är han färdig med en dikt till direktör Kùsels silverbröllop; samma dag spelas på en utomhusscen, på femtonårsdagen av Gustaf III:s statsvälvning, hans pjäs *Wärdshuset*. Skådespelet återuppfördes på Svenska dramatiska teatern tre gånger: den 23 augusti, den 30 augusti och den 6 september. Mellan de två sista tillfällena finner vi Bellman hos sin svåger Martin Lindström, i färd med att skaffa ett handlån på 50 Rdr specie; den ännu bevarade reversen är dagtecknad den 1 september.

Den 8 september är Bellman på väg ut till Ulricsdal, närmare bestämt till fogdegården, belägen strax nedanför Ulricsdals nuvarande värdshus. Det var där som medaljgravören Fehrman med maka och barn hade sin sommarbostad detta år; det var här Sergels födelsedag skulle firas. Morgonen var kylig; luften sval. Utomhustermometern i Stockholm mätte bara 7,5 grader Celsius; frampå dagen steg den till 11 grader. Vädret var lugnt men strömulet, allt enligt väderleksrapporten i *Dagligt Allehanda*.

I parken och skogsområdet kring Ulricsdal kan löven jämnt och nätt ha hunnit börja gulna. Slottsträdgården hade den franskt skolade Carl Hårleman varit med att omforma strax före mitten av 1700-talet. Utmed mittgångarna stod ett antal marmorstatyer, föreställande antika gudomligheter; mittfontänen hade en skulptur föreställande Schylla; på en kulle hade Hårleman placerat gruppen med Perseus och Andromeda. Det var alltså en park formad efter classicismens smak, som fick tjäna som fond och inramning för ett Bellmanskt upptåg i antikiserande stil. Den gamla trädgårdsanläggningen befann sig i lätt förfall. Just det år det här är frågan om, alltså 1787, skulle några av de defekta marmorbilderna längs gångarna flyttas över till Sergels ateljé för att repareras.

För Bellman var Ulricsdal ett välkänt utflyktsmål, omtalat också i hans diktning. Tio år tidigare hade han riktat ett poem, "Vid förbifarten af Ul-

richsdahl”, till Sophia Magdalena, som gärna uppehöll sig på slottet; han talar i denna dikt om hur det rykande dammet, som hästarnas hovar virvlar upp, skymmer utsikten för den halvsovande poeten, och, som det heter,

...Ögats ljufva blick förvillar  
Åt det vackra Ulrichsdahl.

Närmare i tiden låg för Bellmans del ett annat besök på Ulrichsdal. Han hade i april 1783 medverkat som en av aktörerna i Hallmans *Tillfälle gör tjuven* i marktschreiers roll, där han på livlig plattyska demonstrerade ett tittskåp med scener ur Gamla Testamentet. Det har antagits att Bellman själv skrivit sitt eget parti i pjäsen; stycket i sin helhet var roande och framkallade mycket skratt, skrev Hedvig Charlotta i sin dagbok.

Det divertissement för Sergels födelsedag, som Bellman skrev och förmodligen också regisserade, har man jämfört med de sceniskt uppbyggda Bacchi Ordenskapitlen från 1770-talet. Liksom dessa består det av procession, körsånger, solopartier. Men medan de agerande i Ordenskapitlen föreställs vara Bacchi riddare och kommendörer med välkända namn ur Stockholms halv värld, upptar rollistan i skådespelet till Sergel idel figurer ur den antika mytologien: Bacchus själv, Lilla Bacchus, Silenos, Bacchanter med stavar och kransar av vinrankor. Genom den mytologiska rollbesättningen har skådespelet förts upp på en avsevärt högre nivå; den enda som får behålla sin identitet och sitt namn från verkligheten är föremålet för hyllningen, Sergel själv.

Den som först tänkes ta till orda i divertissementet är Lilla Bacchus, alltså sonen till värden på stället, Carl Daniel, Sergels fadderbarn. Partiet lyder:

I följen mig med fröjd till Bacchi tempel fram  
Uppå den gröna stig, som höstens mognad sprider!  
Nu snart, I Bacchi Män, till middags-timman lider,  
Till vinets rolighet och Brödra-lagets glam.  
Mitt hjerta ungt och ömt kan sig ej där utgjuta,  
Jag är ej Bacchus sjelf — jag endast lånt hans namn.  
Uppriktigt säger jag: min Morbror i din famn  
Uppå din födslo-dag lät mig din ömhet njuta!

Med känsligt sinne för att dagens fest var en familjefest har Bellman givit den första rollen åt Sergels systerdotterson. Men denna Carl Daniel var inte

fullt fem år gammal och kunde knappast lära ett så långt stycke alexandri-  
ner utantill. Därför fick i stället skulptörens systerson, capitainen Zachau,  
recitera versen i hans ställe, ”för honom”, som det heter i en handskrift.

Därefter var det Store Bacchus tur; som sådan agerade Bellman själv, ri-  
dande på en häst. Han sjöng en visa på en melodi, som ursprungligen gällt  
en aria, ”Herdarnas förnöjelse”, av Abbé Vogler. Visan är en kort dryckes-  
sång av det slag som Bellman i tidigare år skrivit så många. Den börjar  
med en av de bilder som ingick i hans mångformade backiska metaforik:  
Min bouteille är Bacchi kök...

Den slutar med en fråga av den ridande Bacchus:

Nå, hvad skall jag göra,  
Så full, så placat?  
Hvars fest, lät oss höra,  
Och hvarför denna stat?

När Bacchus slutat sången, sker — heter det i scenanvisningarna — proces-  
sionen till Herr Medaljörens rum i noggrant angiven ordning. Sist går pro-  
fessor Sergel med de deltagande damerna. När de kommit fram till  
matsalen håller ”den Silén, som har åkit”, alltså direktören och riddaren  
Pilo, ett tal där det heter:

... Från solens första blick i dag på denna dagen  
Jag på min tunna hvälft, med bågaren islagen.  
Af Gudarnas beslut uti Olympens sal  
Så rullar här min vagn på detta Ulrichsdahl,  
Bebådar snilletts frid och vinets ångor kastar,  
Försötmar hjertats qual, ju mer det sig belastar,  
Utsprider sömnens tyngd och ögats vällust gör  
Vid blomster-prydda kärl, bland stekar, ost och smör.

En krans är mig befaldt på denna fest utleta  
At lämna en Artist från Paros eller Creta,  
Som nu sin verkstad spridt i Nordens kulna famn;  
Jag tusend gånger visst på Paphos hört hans namn...

Knappast i någon dikt har Bellman så överflödat med anspelningar på antik  
mytologi, geografi och konsthistoria som i detta divertissement. Men så  
gällde det också Sergel, nu återvänd från sin andra romerska resa, Sergel  
som var mästare till så många statyer och reliefer med motiv från de home-

riska sångerna och från den grekisk-romerska myten, Sergel som själv i rödkrita en gång tecknat Bacchus på sin vagn och en annan gång på en relief i bränd lera hade framställt lille Bacchus ridande på en gumse, Sergel som ritat och modellerat så många fauner, nymfer, backanter och kentaurer. Själv var Sergel detta år, 1787, sysselsatt med att fullborda en staty med ett mera eteriskt ämne: Amor och Psyche-skulpturen. Det fanns alltså verkligen anledning att — som Bellman gör — låta silenen Pilo tala om den artist han går att bekransa som om en man, stammande från det klassiska Grekland, från marmorbrottens Paros, eller från Kreta, Jupiters födelseö, en man välkänd också på kärleksön Paphos. Poängen i det fortsatta recitativet är att den gamle Silenos totalt glömt bort namnet på den han från Olympen har blivit sänd att hylla. Pilo var vid denna tid själv en gammal man, sextiosju år fyllda, och hade kanske sina distraktioner. Men sannolikt är poängen med namn-glömskan bara ett tekniskt grepp. Samma teknik finns nämligen föregripen redan i en av dikterna bland *Bacchi Ordenskapitel*, ”Bacchi fest” från 1771. Här är det emellertid Ulla Winblad som blir utsatt för den fatala glömskan; också i detta sammanhang figurerar en hyllningskrans, som skall delas ut:

Den krantzen ger jag sen  
Vår stolta Bacchi Man, jag mins ej hvad han heter,  
Ej stadens namn och slott, tullportar och staqueter,  
Änskönt jag talte nyss med honom här i lund...

Ulla klagar vidare över sin glömska:

Hvar stälde jag min korg?  
Förvillad och förstörd i denna Floras borg  
Jag glömmet bort mig sielf — jag vändas och jag pustar,  
Bland löfften och begär, i öfverflöd och lustar,  
Ja mins ej — jo! kom väds! — den krantzen vist tillhör  
En Kungens Fodermask, Bror Öhman på Kungsöhr.  
Ja! den är Öhmans krantz.

På samma sätt söker Silenen Pilo efter det namn han tappat bort, antingen det nu är åldern eller vinet som mattat hans minne; redan på festdagens morgon föreställes han ha välvt på sin tunna, med bägaren islagen. Med en rad namn på berömda bildhuggare från forntiden söker Silenos bättra på

sitt minne. Var det ej Praxitèle, frågar han, användande den franska namnformen på den store antike bildhuggaren Praxiteles. Och han fortsätter:

Var det ej Phidias, som Jupiter till ära  
Uprest hans stolta stod vid en Minerva nära?  
Månn intet Policlète? En Myron? Agelade?  
Nej, jag måst ta en klunk utaf mitt osquebad.  
O, Gudar, stärk mitt blod, lät tankens eld upplifvas!  
Så mycket af mitt värf jag hörde mig beskrifvas:  
I store Gustafs hof, i någon viss planet  
Hans snille lagradt finns, fast namnet jag ej vet,  
Och at hans födslo-fest i Floras famn och sköte  
Skall firas denna dag bland Vänners glada möte.  
Victoria! — jag mins — hurra, nu gick det an!  
Hans namn var *Sergell* — klang! — och vivat,  
lefve han!...

Bland alla de gestalter ur antikens konstvärld som Silenos-Pilo associerar till, fäster man sig särskilt vid Phidias, han som skapat Jupiterstatyn i Olympia. Liksom Bellman av Bergklint fått hedersnamnet Nordens Anacreon, hade Sergel hedrats med namnet ”vår svenske Phidias”. Så hade Rom-resenären Björnståhl kallat honom i ett tryckt resebrev från 1770-talets början. Kellgren tog upp namnet i en dikt efter första besöket i Sergels ateljé år 1780:

Skryt, Sverge, du en Phidias har  
Som fått den gamles snille ärfva.

Silenos tal slutar med att han utbringar en skål för Sergel. Därmed var sannolikt själva det dramatiska upptåget avslutat. Vi har ingen bild av det, men lustigt nog har en av de agerande, Pilo själv, roat sig med att teckna ett snarlikt *upptåg i parklandskap*; under detta namn går en handteckning från hans sena år, avbildad i Jungmarkers bok *Pilo som tecknare* från 1973. Nedför en bergssluttning drar fyra ynglingar en femte i en tvåhjulig vattenkärra. I hörnet av teckningen ser man en annan scen: Tre musikanter tågar fram som i ett parodiskt ordenskapitel. Två av dem går att identifiera: Pilo själv som makaber trumslagare och morianen Badin, blåsande i ett krumhorn. ”Musiquen” omtalas också i divertissementet, men vem som utförde den nämns inte.

Divertissementet på Ulricsdal avslutas i den handskrift som ligger till grund för Bellmanssamfundets upplaga med en unisont sjungen hyllningskör till melodien av en marsch ur Kellgrens och Gustaf III:s *Gustaf Wasa*. Den tredje och sista strofen i denna visa är den mest genuint Bellmanska. Den återknyter direkt till parklandskapet kring Ulricsdal:

Löfven gulna, och bäckarna rinna  
Vid trädens rusk och sorgliga fall —  
Lät så vara, vår sällhet vi finna  
Uti Bacchi hvalf vid drufvans svall.  
Lustigt! — hej fallerall lall lall!  
Värda *Sergell*, din fest att besmycka  
Skönhet virkar ett band till din krycka,  
Som dig i döden binda skall.

Tolkningen av de sista raderna har varit föremål för en ivrig diskussion mellan Nils Afzelius och Ragnar Josephson. Är kryckan, här som ofta hos Bellman, ett ålderdomens attribut (Sergel fyllde vid detta tillfälle dock bara 47 år), eller är det den högst konkreta krycka som Sergel för giktens skull stödde sig på (så menar Josephson), eller är det Hymens, äktenskapsgudens käpp som överräcks till Sergel: förbindelsen med Anna Rella var redan inledd, och kanske var hon med vid festen bland de i scenanvisningarna omtalade "fruntimren". Hur nu än raderna skall tolkas, är denna dikt för Bellman typisk också därigenom att han från den backanaliskt uppsluppna stämningen till sist slutar i ett höstligt gult, lätt melankoliskt landskap, med en påminnelse om alla backanaliska festers upplösning: i döden. Förmodligen samma år som detta divertissement skrev Bellman Fredmans sång nr 21: "Så lunka vi så småningom / från Bacchi buller och tumult / när döden ropar, Granne kom / Ditt timglas är nu fullt."

Bellmans divertissement på Ulricsdal fick ett konstnärligt efterspel. Arvid Stålhane har fört fram tanken, att det måste varit vid denna fest som Sergel fick idén till sin berömda Bellmansmedaljong. Där är Bellman nämligen framställd som i det backanaliska upptåget: som en nordisk Bacchus med en krans av vinlöv, druvor och lager kring sitt hår. Ragnar Josephson, konsthistoriker och Sergelkännare, spinner vidare på samma tanke, när han i sin bok, *Bellman Kellgren Sergel* skriver:



Men Sergel har inte skildrat den Bacchus som plakat red på det magra öket, icke en krogpoet, vars gratier ligger under kur. [---] Han gav Bellman en upphöjelse som han aldrig förr eller senare givit någon diktare eller konstnär på en porträtt-medaljong; han lyfte upp honom i mytens värld. Han hade studerat många klassiska Bacchusfigurer, men främst den djupt allvarsamme stående Bacchus som finns i Louvre, men som fanns i avgjutningar mångenstädes, även i Konstakademien i Stockholm, där den är kvar.[---]

Men denna Bacchus, som Sergel så starkt fäst sig vid, är till sitt ursprung en praxitelisk Apollo, som en sen kopist försett med Bacchus' attribut. Det utgår alljämt från honom ett apolliniskt återsken. Den till Bacchus förvandlade Apollo blev den ena källan för Sergels Bellmansbild, skaldens ansikte den andra.[---] Samtiden fann porträttet likt. Den såg Bellman i Sergels förklaring.

Bellmans dedikation av episteln om Bergströmskans porträtt i *Fredmans epistlar* till Sergel har med rätta uppfattats som ett tack för medaljongen. I sin självbiografi talar Bellman om ”den lager, hvarmed man mig på medaljongen hedrat”, därmed åsyftande lagerkransen som Apollons emblem. Det hände några gånger under 1790-talet att Bellman i sin tillfällespoesi dristade sig att uppträda under Apollos namn. Två omständigheter gör det sannolikt att det var från det dramatiska upptåget ute på Ulricsdal som Sergel fick sitt uppslag till Bellmanmedaljongen. Den ena är kronologisk: Sergels medaljong bär årtalet 1787. Den andra är av biografisk art: Sergels medaljong fanns, enligt bouppteckningen, bronserad, i Carl Gustaf Fehrmans konstsamling. Han måste ha fått den antingen av Bellman själv, eller — vilket är troligare — av sin konstnärskamrat Sergel som ett tack för senast för festen den tidiga höstdagen ute på Ulricsdal.

Det kan löna mödan att i korthet följa ödena hos dem som agerade vid den Sergelska födelsefesten. Vårdinnan, Regina Fehrman, levde längst av alla. Hon fortsatte att umgås i den Sergelska kretsen också när Bellman och hennes make gått ur tiden. Ett ögonblick kan vi överraska henne: på Malm-skillnadsgatan år 1799, tack vare en tuschlivering av Elias Martin. Den skildrar ett l'hombre-parti: vid ena bordet sitter Sergel och Krafft, vid det andra fru Krafft, Wertmüller och Regina Fehrman: Martin med glasögon och syster Zachau tittar på som intresserade åskådare. — Carl Daniel Fehrman, han som spelade lille Bacchus roll i divertissementet, sattes i lära hos medaljgravören Lars Grandel; meningen var att han skulle följa far och farfar i yrket. Det gick inte så; han reste som ung utrikes, och när hans mor 1837 gick hädan, antecknades det i bouppteckningen, att ingen på tjugotvå

år haft någon underrättelse om honom. Han försvinner lika spårlöst ur historien som Bellmans egen son Carl.

Om Bellmans relation till Sergel — både före och efter födelsedagsfesten på Ulricsdal — vet vi åtskilligt. Bellman skrev en dikt till Sergels namnsdag 1789, där han lät gracerna buga för Psyche; från samma år stammar dikten till Sergel, slumrande i länstolen. I *Fredmans epistlar* är nummer 74 om Bergströmskans porträtt dedicerad till Herr Professoren och Ridd. Sergel; två år efter epistelutgåvan, 1792, skrev Bellman en nyårsgratulation: ”Jag sjunger, Sergel, till Din ähra.” På den handskrivna dikten finns en laverad vinjett av Pehr Hilleström, visande en interiör från Eric Palmstedts hem i Stockholm. Värden sitter vid hammarklaveret; hans maka står bredvid med noter i handen; Bellman dirigerar musiken med sin kryckkäpp och pekar med andra handen mot den långa rokokosoffan, där Sergels medaljong är placerad. Om fortsatta kontakter mellan Bellman och Sergel vittnar även de ”speritningar” som den senare utförde med sin vanvördiga penna, exempelvis de välkända teckningarna av Bellman med långpipa och av Bellmans morgonsup. Det kan tilläggas, att Sergel roade sig med att göra en tuschteckning också av Carl Gustaf Fehrman.

Om Bellman och divertissementets Silenos vet vi att diktaren vid Pilos död, sex år senare, skrev en minnesdikt av personlig hållning.

Om Bellman och Carl Gustaf Fehrman vet vi i fortsättningen inte mer än att medaljgravören, i ett egenhändigt, sirligt präntat manuskript bevarade den Bellmanska dikten i en något annan form än den handskrift, som Standardupplagan följer,\* men som överensstämmer med versionen i grevinnan Dohnas Bellmans visor (åberopad i samma upplagas kommentar). Enligt den Fehrmanska handskriften följde i upptåget efter den i ”lilla Carl D. Fehrmans” mun lagda hyllningen till Sergel och Bacchanten Bellmans Aria en scen så beskriven: ”En Sileen åkande uppå sin Vagn Ornerad med vindrufvor och en korg med Bouteiller åtfölgd och dragen af Baccanter med sina stafvar. Ornerade honom (Sergel) med vinrankor och sjunger en Chorus. En Marche af Gustaf Wasa ’Sjung förtjensten en sång til dess Ähra’ etc.” Vi får med andra ord i denna version direkt bevittna det ögonblick, då Sergel kröntes med vinrankorna.

Om flera och fortsatta relationer mellan Bellman och Fehrman tiger dokumenten. Skulle Bellman till äventyrs aldrig ha ägt någon medalj signerad

CGF, har han däremot med säkerhet i sin hand haft en annan konstprodukt utgången från den Fehrmanska verkstaden. Samma år som divertissementet uppfördes, år 1787, utsågs Carl Gustaf Fehrman efter den då avlidne Ljungberger till medaljgravör vid Kungliga myntet. Myntstamper för dess räkning hade han redan långt tidigare graverat. Riksdalrarna med Gustaf III:s bild och det svenska vapnet med de tre kronorna har också Bellman haft i sin hand — även om mynten hade en vana att alltför snabbt försvinna ur hans ägo; redan i sin ungdom hade han klagat:

Ack världen är ängslig och tiden är svår,  
Och myntet så sällan det klingar.

Bara ett par veckor efter den glada festen på Ulricsdal var tiden inne för Bellman att begära ett nytt lån av sin svåger Martin Lindström, nu på 200 riksdaler specie. Ett år därefter, i september 1788, lämnade Bellman in en konkursansökan, som han dock efter någon tid återkallade. Bland de tillgångar som han upptog i sin ansökan nämnde han vid sidan av möbler och böcker ”min Medaljon i Gips af Professor Sergel”. Allt mer sällan klingade mynten under Bellmans sista år, med konkurs, gäldstuga och utsedda förmyndare.

När Carl Gustaf Fehrman dog, den 24 december 1798, överskred skulderna de kontanta tillgångarna; det mesta av hans konstsamling och medalj-samling måste säljas.

På lika villkor samlades så till sist de två konstnärskollegerna till sina fäder. Carl Gustaf Fehrman fick sin grav i ett murat gravvalv under Clara kyrkas golv, i den s.k. fjärde öppningen nummer 33, där hans faders kista sedan länge stod. Bellman hade jordats tre år tidigare på Clara kyrkogård, ”under de susande grenar”, fast ingen riktigt vet var.

Så fick de två herrarna än en gång sällskap. Och på den minnessten som senare restes nära Bellmans förmodade grav finns ännu den Sergelska medaljongen, bilden av den svenske Bacchus med vinlövskransen kring sin hjässa, sådan som han måste ha tett sig den tidiga septemberdagen i parken vid Ulricsdal.

Manuskriptet till divertissementet liksom Elias Martins pastellporträtt av Carl Gustaf och Regina Fehrman har tillhört kommandörkapten Gösta Fehrman, Karlskrona († 1970), den siste ättlingen av den släktgren till vilken de två medaljgravörerna hörde. Förf. till uppsatsen tillhör själv en mindre gloriös gren av samma släkt.

## Så blev Bellman nationalmonument

Bellmansminnena i Stockholmstrakten har år 1994 utökats med ytterligare ett. I mitten av juni lades en minnessten på Ulla Winblads förmodade grav på Maria kyrkogård. Eller rättare: invid en grav där Maria Christina Kiellström, gift Nordström och senare Lindståhl, begravdes år 1798. Minnesstenen reser en fråga, som i snart hundra år blötts och stötts inom Bellmanforskningen, nämligen om de figurer som Bellman skapat och namngivit i sina epistlar och på andra håll kan identifieras med de personer som i mantalslängder och rättegångsprotokoll från 1700-talet förekommer under samma namn. Arkivforskare har arbetat oförtrutet för att låta oss veta allt om förebilderna. Tack vare deras ansträngningar är det bekant att den vackra och lättfotade mamsell Kiellström vid några tillfällen onekligen kallades Ulla Winblad. Samma år, 1790, som Bellman skrev ”Vila vid denna källa” och ”Ulla, min Ulla” blev dåvarande fru Lindståhl okvädad av grannar med tillmälen som kona, horkopplerska och liknande. Nutida forskare har haft svårt att tro att det är samma dam som figurerar i Bellmans sena diktning. Och kan man då lägga en gravsten över en diktad gestalt?

Svaret på den senare frågan är att det uppenbarligen låter sig göra. Det har man gjort tidigare. Ett mera berömt exempel är Hamlets grav i Helsingör. Invid Marienlyst anlades på 1700-talet en engelsk park, och där placerades år 1876 på lämpligt ställe en gravsten som i förgyllda bokstäver låter besökaren veta att det är Hamlets grav. Mariakällan strax invid omdöptes till Ofelias källa — och förresten har ju också Bellman fått sig tilldelad en källa, förhoppningsvis den som rinner upp i epistel 82. Men givetvis är Hamlets grav tom. Det hindrade inte den berömda skådespelerskan Sarah Bernhardt att vid ett gästspel i Köpenhamn fälla en tår på graven och krossa ett champagneglas. Välkänt är också att Sven Duva i *Fänrik Ståls sägner* fått en minnessten i Lycksele — rest av general Sandels son — fastän någon Sven Duva i verkligheten aldrig existerat, och fastän den oregerlige soldaten Bång, som en tid av sitt liv vistades i Lycksele, aldrig stått på Virta bro. ”Det är”, skrev en gång historikern och Runebergkännaren Eirik Horn-

borg, ”den icke fantasibegåvades naturliga okunnighet om skaldefantasiens arbetssätt som ytterst ligger bakom förebildsvidskepelsen”.

En viss osäkerhet råder också kring Carl Michael Bellmans egen grav på Clara kyrkogård. En samtida berättar i ett brev av den 17 februari 1795: ”Han blev med mycken pomp och solennitet i förgår bisatt och hans leka-men skall med ännu större solennitet begravas i S:t Claræ kyrka. Den avlidnes vänner hava härtill gjort ett frivilligt sammanskott, ty efter honom finnes ej annat än manuskripten av dess flere poetiske arbeten”. Par Bricole var representerat med fanor och sång vid sin ordensskalds jordfästning. Enligt vad Bernhard von Beskow uppger skall Olof Åhlström, som redigerat noterna i *Fredmans epistlar*, vid orgeln i kyrkan ha smugit in Bellmansmelodier i sorgemusiken.

Men till någon gravsten räckte inte de pengar man samlat. Omsider glömdes gravplatsen bort; Bellmans änka och hans son Adolf begrovs på Nya kyrkogården i Stockholm. I sin bok *Bellmansforskning* från 1899 berättar Axel Björkman om gravens vidare öden:

Vid grävning för värmeledning till kyrkan 1853 utrymdes det rum där Bellmans stoft vilat och hans jämte andras ben sammanvräktas i en gemensam grop. Hans huvudskål med ännu kvarsittande peruk, som påträffades få alnar från kyrkogårdsmuren, fanns enligt vad Carlén meddelat i dennes samlingar, men har enligt författaren till *Förbiskymtande skuggor* meddelat efter Carléns död blivit nedgrävda i Sancta Claras vigda mull.

Historien om Bellmans skalle är lika makaber som Bellmans egna fantasier kring sin egen begravning i ett i denna bok tidigare citerat brev till Elisabeth Westman. Den nämnde Carlén hette Johan Gabriel och var gift med romanförfattarinnan Emilie Flygare-Carlén. Han var en på sin tid bekant Stockholmslitteratör, känd också som utgivare av en samlad upplaga av Bellmans skrifter. I en fotnot meddelar han där, att han hade i sin ägo Bellmans huvudskål med kvarsittande peruk. Författaren till *Förbiskymtande skuggor*, publicisten Birger Schöldström, berättar i kapitlet ”En afton hos Johan Gabriel Carlén” om dennes samlingar av böcker, konst och kuriosa. Schöldström skriver:

PärLAN i samlingen var dock en å chiffonieren under en glaskupa vilande döds-skalle, betäckt av en till hälften torkad peruk. Detta skall vara Bellmans huvudskål.

”Är du riktigt säker härpå”, frågade jag. ”Nästan, min käre bror”, förklarade Carlén.

Birger Schöldström vet också att förtälja, att Bellmans förmodade huvudskål nedgrävdes i Clara kyrkogård efter Carléns död 1875. I sin på exakta topografiska notiser fyllda Bellmanupplaga uppger Carlén, att den gravvård prydd med Sergels medaljong, som Svenska Akademien år 1851 lät resa, står över en tom grav, på en under ett tunt jordlager dold klippa.

Långt innan Akademien rest sin minnessten på den tomma graven, hade en kolossal bröstbild i brons, Johan Niklas Byströms skapelse — mer berömd i litteraturhistorien än i konsthistorien — avtäckts ute på Djurgården. Det skedde redan 1829. Som bekant är det kring denna stod som den årliga Bellmansfesten alltsedan dess utformats. Dagen är den 26 juli.

Men det märkliga är att detta datum inte har något med Bellmans liv att göra; han hade oturen att både födas och dö i februari, en vintermånad, som inte har något med sommardikter och sommarfester att skaffa. Den dag som firas är i själva verket den dag då bysten avtäcktes.

Bellman var — försäkrar en minnestecknare — kring sekelskiftet år 1800 nästan förgäten. Men något årtionde in på seklet hade en Bellmansmyt skapats i Atterboms och de unga romantikernas krets. Nya Bellmanstexter blev tryckta, illustratörer skapade populära bilder ur Fredmansvärlden, och en ny generation av Bellmanssångare trädde fram. Tiden var inne för en nationalromantisk manifestation: en Bellmansbyst på Djurgården och därmed en kultplats. Bellmansbysten kom till genom en nationalinsamling, påbörjad år 1823. I spetsen för insamlingen stod dåvarande chefen för Kungliga teatern, friherre Gustaf Fredrik Åkerhielm. Kungen själv ställde till förfogande en plats på Rosendals ägor.

Enligt den första storstilade planen skulle en gjuten byst av järn ställd på en fot resas i ett öppet tempel, likaså av järn. Templet skulle förses med åtta eolsharpor — så att, hette det i förslaget, ”från vilket håll man än kom klingande musik skulle omge skalden och med sina toner redan på avstånd tillkännagiva den invigda orten och stämna vandrarens själ till dess annalkande”. Eolsharpan är ett instrument som ofta tonar i romantikernas poesi, och genom arrangemanget med åtta eolsharpor skulle i toner tolkas vad Atterbom utsagt i ord, att Bellman själv var ”ett instrument, stämt av naturen”.

Projektet, där skulptören Byström redan från början engagerats, visade sig emellertid alltför dyrbart. I stället uppkom förslaget att resa en bronsbyst på en granitsockel, utan något rundtempel, bara en soffa av ”trä, järn eller grästov”. Men — frågar en upprörd skribent i tidningen *Kometen* — ”är detta värdigt den stora skaldens minne?” Borde man inte hellre uppskjuta förverkligandet av det hela, tills tillräckligt med pengar flutit in, så att den ursprungliga planen som var så mycket mera poetisk kunde realiseras?

Andra kritiska röster höjdes i tidens press. Man undrade varför en så enastående ärebetygelse skulle ägnas just Bellman, vars sånger gått hand i hand med den brännvinsidkande regeringens intressen. Vore det inte bättre med ett panteon, ägnat åt alla Sveriges stora skaldar, från Stiernhielm och framåt? Nu, klagade en skribent, har ”Bellmanomanien” gått så långt att man från klockspelet i Tyska kyrkan kunnat få höra tonerna till en av hans epistlar pinglas; något sådant hade dess författare säkert aldrig drömt om.

Men tidningsprotesterna ledde till intet. I juli 1829 stod Byströms Bellmansbyst på sitt fundament. Skulptören hade själv rest hem från sin bostad i Villa Malta i Rom för att övervara invigningen. Kung och drottning var på plats och inte mindre än fyra av Sveriges biskopar, alla abonnenter till stoden. En av dem, Esaias Tegnér, ger i ett brev hem till sin hustru en färgrik skildring av högtidligheten:

Söndagseftermiddag var jag på den stora Bellmansfesten det vackraste jag ännu sett i Sverge. Alla höjderna omkring stället voro klädda på brokigaste sätt af 15 till 20 000 människor, helst Fruntimer. När Fru Bellman med son och sonson kommo inom skranket der jag var, togo alla af sig hattarna som för en Drottning. Drottningen sjelf och en mängd af de förnäma Damerna höllo i sina vagnar nedanför på vägen. Kungen och Prinsen voro till häst. Ett allmänt hurra instämde när de kommo. Åkerhjelm höll ett rätt vackert tal, Valerii sånger (som bifogas) afsjüngos af Harmoniska sällskapet och tusende rop besvarade dem. Vi hade ingen vakt, men allt gick i största ordentlighet och utan något slags oväsende. Sedan ceremonien var förbi redo Kungen och Prinsen opp inom skranket, complimenterade Bellmans son, Åkerhjelm, och sade äfven allehanda artigheter till mig, att de hoppades det min Byst snart komme efter, men medan jag lefde o.s.v.. [---] Annars var högtidligheten den vackraste och högtidligaste jag sett; och det är skönt att en hel Nation står opp och firar sina store mäns minne så enhälligt, så lugnt, så vördnadsfullt.

Till Bellmansstatyns invigning hade Tegnér blivit anmodad att stränga sin lyra. Han undanbad sig och skyllde på bristande tid på grund av en resa. Men det råder inget tvivel om att intrycken från den 26 juli 1829 ligger bakom de två stroferna i Akademisången, där han ger sin Bellmanbild och Bellmanhyllning:

I Djurgårdsekar, susen vänligt över  
den störste sångarns bild som Norden bar!  
Det finns ej tid som dessa toner söver,  
det finns ej land som deras like har.

Tegnérns nyss citerade brev ger en ögonvittnesskildring. Tjugo år senare skulle en annan av de vid festen närvarande, Atterbom, ge sina minnesbilder från samma tillfälle. Det sker i slutvinjetten till hans kapitel om Bellman i sjätte bandet av *Svenska siare och skalder*: ”Det var på aftonen den 26 juni 1829. Hela dagen hade moln hotat med oväder och ihållande regn: men de försvunno i mån af qvällens annalkning; det visade sig att naturen ej kunde glömma den sångare som så ofta och så makalöst besjungit hennes fägring”.

Om Bellmans vid festen närvarande änka berättar Atterbom, att hon blev beledsagad till sin plats av Bellmans vän, sångaren Hjortsberg, och av den gamle läkaren, professor Blad, ”den ende kvarlevande af hans egentliga ungdomsvänner”. I en not erinrar Atterbom om att det var till sin läkare, doktor Blad, som Bellman dedicerat en av sina vackraste Fredmansepistlar, ”Märk hur vår skugga”.

När kung och kronprins anlönt började högtiden. ”Från berget uppstämde af Valdthorn melodien till ’Opp Amaryllis! vakna min lilla’ vid ord som fyrstämmit sjöngos af fyrtio framför monumentet stående amatörer”. Den nya texten hade författats av visdiktaren David Valerius, som i sin ungdom en gång träffat Bellman. Valerius tryckte sedan sin dikt i sina *Vit-terhetsförsök* 1831, där den står under titeln ”Introductions-Chor vid aftäckningen av Bellmans byst”. Han låter i dikten både den nordiska och den klassiska mytologiens naturväsen — näckar, oreader, fauner, dryader, najader, Paner (alltså Pan i flertal), silener och backanter svärma över branter och fält — som på ett grekiskt gudaberg — och hälsa den återvände: ”Orpheus, o! Orpheus, du är åter vår”.



Efter körsången och friherre Åkerhielms tal ”afhöljdes i en blink den efterlängtnade bilden”. ”Från den spegelklara viken sände färgrikt bevimplade skepp sin hyllning med kanondunder och omedelbart inföll på melodien ’Storm och böljor tystna re’n’ den nyssnämnda choren med en ny lofsång.” Återigen var det Valerius som strängt sin lyra till en ”Chor efter Aftäckningen”. Bellman hyllas som ”Svenska Dithyrambens far” och med en anspelning på Kellgrens epistelföretal heter det:

Pindar och Anakreon  
lärde han förena.

En ny körsång följde på melodien ”Blåsen nu alla!”. Här var det Bernhard von Beskow som åtagit sig skaldevärvet:

Åter åt dagen  
De älskade dragen  
Konsten ger.  
Skådarn betagen  
Dem återser.

”Vinrankan smyger, som fordom sin krans omkring hans hår”, heter det i fortsättningen av sången; Byström hade som förlaga för sin Bellmansbyst haft Sergels medaljong med den av druvor och vinlöv kransade diktaren.

Efter dessa sångarhyllningar begav sig kungen och kronprinsen innanför skranket upp till stoden, ”blottade sina hufvuden inför den odödlige folkskalden och gjorde en rund kring hans vård”; kungen lät föreställa sig för sonen Adolf och skaldens maka och tilltalade dem ”med de nådigaste ordalag”. Så vidtog enligt Atterboms skildring ”en särskild sång för skaldens maka”. Möjligen är den identisk med den Slut-Chor som också Valerius gjort sig skyldig till, med det mer välmenta än poetiska anslag, där han nått det stora pekoralets höjder eller djup:

Jordlifvet är så kort  
Blifve det ej för torrt!  
Må vägens tistlar  
af Fredmans Epistlar  
trollas bort!

Atterbom tar till i överkant, när han försäkrar, att eftervärlden säkerligen ”glatt kommer att upprepa” de sköna ord, ”de förträffliga verser, som till dessa chorsånger och skålar diktades af två skaldebröder (Valerius och Beskow) i ädel täflan”. Sanningenligt skall sägas att Atterbom, klokt nog, undviker att citera ens en enda rad ur dessa skaldestycken.

Sin skildring avslutar Atterbom med att berätta om den festmåltid som följde, anrättad under tre stora tältdukar för trehundra personer. Första Gardets musik-corps spelade, skålar utbringades och en av Beskow skriven sång till konstnären Byströms ära sjöngs. ”Nämnas må”, skriver Atterbom, ”den smakfulla i midten af största tältet anbragte dekoration, som företedde skaldens af *Sergel* förfärdigade och nu af en rik lagerkrans omslutna med aljong samt ofvan denna en med friska drufvor omlindad lyra, och vid foten hans egen från fadern ärfda citra eller mandolin, omvirad af murgrön. Först efter midnatten åtskildes sällskapet. [---] Sådan var denna Bellmans triumf; af det dåvarande Sveriges utmärktaste män i litteratur och konst nästan mangrannt bivistad”.

Anders Fryxell kompletterar i sina *Berättelser ur svenska historien* bilden av högtiden med en ”sägen”. Bellmans maka skulle vid detta tillfälle, då hon hört Bellman berömmas även av ”några fruntimmers läppar” ha yttrat ”jag må väl undra, hvad de skulle hafva sagt, om de haft honom till man”.

En svensk författare av senare generation, som inte tyckte om offentliga statyer och som aldrig helt föll i farstun för Bellman var August Strindberg. I de sidor i *Tjänstekvinnans son*, där han ger sitt glada nidporträtt av Bellman, kallar han honom ”en vissångare, som sjungit sina på franskt mönster klippta visor för hov och vänner men aldrig för folket, som icke skulle begripit Amaryllis, Eol, Tritoner, Fröja och hela rococons anhang”. Han skildrar hur kulten av Bellman steg för steg byggts upp från de tidiga romantikernas tid, så att Bellman så småningom förvandlats till en gud. Också Bellmansstatyn på Djurgården får en känga: ”Byström hade redan gjort den lille nummerlotterisekreteraren och hovpoeten till Dionysos och givit honom det antika Bacchushuvudets drag.”

Detta trycktes 1886. Men slumpen ville att Strindberg själv långt dessförinnan fått ge sitt eget, högst personliga bidrag vid tillkomsten av en

Bellmansstaty, inte som subskribent vid en nationalinsamling men som modell. Om det handlar Strindbergs dikt "I Nyströms ateljé".

Alfred Nyström, smedson och skulptör, var en av Strindbergs ungdomsvänner från tidiga Stockholmsår. Förhistorien om tillkomsten av hans Bellmansstaty, beställd av restaurang Hasselbackens dåvarande ägare, konditor Davidsson, har Strindberg berättat i en tidningsartikel i *Dagens Nyheter*, under rubriken "Konsten, det konstiga och det naturliga...". Han börjar med en dramatisk episod, då skepparen på slättskonaren Albin en gång skulle hiva upp ankaret i Nybroviken.

Skepparen låg halvvägs utanför ledstången under det styrmannen klämde sönder urglaset mot dennes klackjärn, och skeppshunden tittade med ett öga i taget genom babords spygatt för att se efter vad man såg på. Ankaret var uppe och man såg fasthakat vid ena klon en oformlig massa av viskor, kräftska, julgranar, tefat, mattor, korgarbeten och glasvaror, väl överdraget med dy, vilken massa dock vid närmare betraktande lät mänskliga former skönjas. Ett lik! Men ingen människa brukar dränka sig i Nybroviken! Man kastade upp ankaret, fick liket på däck och upptäckte att det var en gipsgubbe i övernaturlig storlek. Han spolades och undersöktes. Det befanns vara en sittande figur med en luta i handen och signerad A. Nyström. Som skepparen hade brått och varken älskade skulptur eller sjöförklaringar sänktes gubben utanför Tenö, medan tullförvaltaren, som berättat denna historia, höll styrmannen sällskap bredvid en grönmålad skänk med klaff på inne i kajutan för att icke behöva vittna i saken, då han endast medföljde som passagerare ut till sin station.

Den mystiska historien gav emellertid anledning till skriftväxling med Nyström, som befann sig i München. Han erkände sig verkligen ha en Bellman i Nybroviken och företedde fotografi av densamma, vilken var den första modellen, och vilken kasserades av Molin, på vars ateljé Nyström arbetade. Här sitter sångaren vårdslöst i skjortärmarne på en stubbe, över vilken han kastat sin rock. Han knäpper sakta på lutan och synes lyssna till dess toner, blicken är riktad uppåt och utåt med ett drömmande uttryck: munnen är halvöppen och företer ett ganska karaktéristiskt drag; ena mungipan ler och den andra gråter. Detta är verkligen Bellman. Hr Davidson hade beställt en dekorativ trädgårdsfigur; den oerfarne bildhuggaren tog sig an uppgiften med ungdomlig hänförelse och gjorde en Bellman efter sitt huvud. Molin fann den oplastisk och nu skulle den *studerar* om och bli ett konstverk och kläs på kappa och krage och halsduk och spetsmanschetter innan han, krogkunden, fick släppas in på hr Davidssons Hasselbacke och sjunga sina oanständiga visor, vilka visor numera helst föredragas utan ord och satta för vaktparaden. Så kom konstverket på Hasselbacken till, och vackert är det, men sanningen, den kom aldrig fram utan måste som alltid offras för skönheten.

Han, natursångaren, har tid att vara plastisk, att låta kappan falla i antika veck; hans uppgift synes mera vara den att vara *vacker*, än vara *Bellman*; det är något av

hovsekreteraren, hovpoeten och sjunger artiga, av Akademien belönade canzonetter för ett väluppfostrat sällskap, vilket kan konsten att äta en middag. [---]

Det var säkerligen i något ögonblick av harm över att till domedag få ligga och skämmas inför sig själv i Nybroviken som gubben vände sig i sin grav, och blev upphivad på ankaret.

Det var alltså till den andra upplagan av Bellmansstatyn där kappan faller i antika veck som Strindberg fick sitta modell. Under dikten ”I Nyströms ateljé” meddelar han i en not: ”Skrivet 1869, då författaren som medicine studiosus roade sig med att sitta modell till den under arbete varande Bellmansstatyn”.

I dikten skildrar Strindberg hur bilden kryper fram ”ur lerans gråa gömma”. Lagom vanvördigt förvandlas den som Tegnér kallat ”Nordens vingud” till ”sångargubben”:

Se där sitter sångargubben  
med de välbekanta drag,  
så ur konstnärns huvud huggen,  
väntar han blott på den dag  
då, uppstånden ifrån döden  
uti bronsens ljusdräkt klädd  
under talens heta flöden  
omkring bålens svala brädd  
åter under gamla eken  
uti Djurgårns gröna lund,  
får förnya sångarleken  
vid sin luta än en stund.

Dagen kom i augusti 1872, då Nyströms staty fick sin plats på Hasselbacken.

Men Nemesis vakade, som alltid, över Strindberg. Då Stockholms stads-  
hus invigdes 1923 fick han själv en offentlig staty, tillsammans med Gustaf  
Fröding och Ernst Josephson, förevigad av Carl Eldh, senare också som ti-  
tanen i den bekanta statyn i Tegnérlunden.

## Bellman och improvisationens konst

I den stora franska Encyklopedien, 1700-talets internationella uppslagsbok, läser man följande om begreppen improvisera och improvisatör:

De används om konsten att tala på vers, oförberedd och över ett på förhand givet ämne. Några italienare äger denna förmåga i häpnadsväckande grad. Av dem har man stycken, skapade på detta mirakulösa sätt, fyllda av tankar, av välljudande rytm, av harmoni och fantasi, av eld och entusiasm. Det är ovisst om man efter långvarigt grubbel och arbete skulle ha varit i stånd att nå bättre resultat.

Artikeln i den franska Encyklopedien pekar på Italien som improvisationens och improvisatörernas land framför andra. Två förklaringar till att just italienarna var så framstående som improvisatörer möter ofta i tidens litteratur och senare. Den ena utgår från det italienska språket, som gynnar konsten att improvisera, ett språk — heter det — där varje fras kan bli en vers och varje ord kan bli ett rimord. Den andra förklaringen har samband med klimatläran: endast under den italienska solen har improvisationens underbara blomma kunnat slå ut.

I mycket liten grad har de italienska improvisatorernas konst blivit föremål för studium och forskning. Det är heller inte underligt, ty de äkta improvisatorernas färdighet var en ögonblickets konst, och deras skapelser är borta med vinden. Det stred mot improvisationens oskrivna regler att i efterhand teckna ned dessa ögonblickets skapelser. Vad vi vet om improvisatorerna och deras produktion, känner vi främst genom berättelser av lyssnare vid hoven och på torgen.

De viktigaste vittnesbörderna kommer från resenärer i 1700-talets Italien. Både franska, engelska, tyska och svenska turister har lämnat häpnadsväckande och entusiastiska skildringar av sina möten med improvisationens för dem okända konst. På följande sätt skriver De Brosses, Voltaires samtida, i ett av sina resebrev från Italien:

Det märkvärdigaste skådespel som vi upplevde under vår vistelse i Siena gavs oss av herr Perfetti, improvisatör till yrket. Ni känner till dessa poeter, som gjort det till en sport att omedelbart komponera en dikt utan förberedelse efter förelagt

ämne. Vi gav Perfetti ämnet Norrskenet. Han mediterade, med huvudet sänkt, under en kvarts timmes tid, till tonerna av en klavecín, som preludierade med svaga toner. Sedan reste han sig och började stilla deklamera strof efter strof i ottave rime, fortfarande ackompanjerad av klavecínen med ackord under deklamationen; efter slutet av varje strof fortsatte den att preludiera för att inte det skulle bli några pauser. Strof följde på strof, till att börja med i långsamt tempo. Men så småningom steg diktarens hänförelse, och efterhand som den ökades, blev också klavecínen ackompanjemang allt starkare. Till sist deklamerade denne utomordentliga man som en poet, fylld av entusiasm (plein d'enthousiasme). Ackompagnatören och han lämnade konserten med överraskande snabbhet. Efteråt föreföll Perfetti trött; han sade oss, att han inte tyckte om att ofta göra liknande försök, som tröttar ut honom både till kropp och själ. Han galler som den skickligaste improvisatören i Italien. Hans dikt gjorde mig stort nöje: i denna hastiga deklamation tycktes den mig välljudande, fylld av tankar och av bilder.

Bernardino Perfetti var född 1681 och lagerkröntes på Kapitolium år 1725. I sina improvisationer rörde han sig gärna i den pastorala och idylliska genren, så i den dikt varom De Brosse berättar. En annan vittnesgill lyssnare till Perfettis konst var den italienske dramatikern Goldoni. I sina memoarer berättar han om ett tillfälle, då han lyssnat till denne improvisatore: "il poeta cantò per un quarto d'ora delle strofe nella maniere di Pindaro. Nulla di piu bello, nulla di piu sorprendente."

Ur psykologisk synpunkt erbjuder bilderna av improvisatorn i aktion åtskilligt av intresse. Några typiska drag återkommer regelbundet i skildringarna av improvisatorernas konst. Nästan alltid finns ett samband mellan musik och improvisation: ibland ackompanjerar improvisatorn sig själv. Under improvisationens gång stegras entusiasmen till en sorts exaltation. Efter exekutionen följer utmattningen; detta är ett återkommande drag i skildringarna.

Också hos det svenska 1700-talets Italienresenärer finner man vittnesbörd om det intryck improvisatorerna gjorde. I ett brev från Florens, daterat den 25 maj 1772, skriver Björnståhl på tal om de italienska kvinnorna:

Dock gjorde jag det vackra Könet orätt, om jag icke nämnde et Fruntimmer, som är Käyserlig Poëtissa och Herdinna af Arcadien, under namn af Corilla Olympica; hon gör vers på stunden öfver alt hvad man vill, och kallas därför *Improvvisatrice*; hon spelar ock ganska väl på Violin.

Den improvisatris som Björnståhl hört var ingen annan än Maddalena Morelli med konstnärnamnet Corilla Olympica, några år senare lagerkrönt på

Kapitolium också hon. Hennes namn och öde har spelat en viss roll för M:me de Staël, när denna i sin roman från början av 1800-talet, *Corinne ou l'Italie*, skildrar en italiensk improvisatris och låter oss höra prov på hennes sång.

Ett tiotal år efter Björnståhl befann sig Gustaf III och hans svit på sin italienska resa. Gudmund Göran Adlerbeth rapporterar i sina reseanteckningar:

Under artikeln af sammanlefnad och umgänge får jag omröra de så kallade improvisatori, ett slags beaux-esprits som endast tillhöra Italien. För att roa sällskap och ådagalägga sin talang göra de verser ex tempore med en lätthet och ofta med en smak, som på en gång röja eldigheten af deras uppfinningsgåfva och rikedom af deras språk. Jag har hört ett fruntimmer som med mycket bifall härstädes öfvar denna snillebragd. Hon heter Fortunata Fantastici.[---] Hennes snille och kunskaper hafva berett henne inträde i flera vitterhetssamfund, och då jag gjorde hennes bekantskap, talade hon med kännedom om Linné, Rudbeck och flera namnkunniga svenskar. Sedan jag yttrat min önskan att få höra några prof af den talang, hvarför jag med förundran hört henne berömmas, sjöng hon med en behaglig stämma flera strofer. Jag föreslog då som ämne Apollos och Daphnes fabel; och utan minsta dröjsmål uppstämde hon däröfver en sång, som varade mest en half timme, med en känsla och eld, som röjde sig icke blott i tankar och uttryck utan jämväl i röst och anlete. *Jag hade knappt väntat att få se skaldeyran så lifligen föreställd.*

Det finns skäl att anta, att inte bara Adlerbeth utan också Gustaf III själv intresserade sig för den improvisatorernas konst som han mötte i Italien; för övrigt också på teaterns fält, i commedia dell'arte.

Ett sista exempel på intresset hos resande nordbor för italienska improvisatorer skall ges från 1800-talet. Atterbom berättar i sina Italienbrev att han år 1818 i Rom hörde dåtidens mest berömde italienske improvisatore, Signor Scricci. Denne blev känd och prisad av många av de romantiska diktarna, bl.a. av Byron och av Lamartine: hans konst var att improvisera hela tragedier, där han själv agerade i samtliga roller. Atterbom som hörde Scricci improvisera en tragedi över ett på stället uppgivet ämne, skriver: "Det är verkligen ett förunderligt phenomen för oss Nordlänningar". Han gör också en reflexion: improvisationens konst är i utdöende "under de senaste tidernas fransyska inflytelser och hårda omskapningar". Atterbom hade alltså på känn, att improvisationskonsten knappast kunde överleva den franska smakens stränga estetiska krav. Han konstaterar att man nume-

ra finner de mest äkta improvisatorerna bland det lägre folket: de ackompanjerar sig själva med tamburiner och kastanjetter.

Upplevelserna av improvisatorer har gjort intryck på Atterbom. Bland ämnen för lyriska dikter, som han planerat att skriva i Italien, finner man "Improvisatören". Och när han går att skriva *Lycksalighetens ö* för han in den farande italienske citterspelaren och sångaren Florio, som med viss rätt karakteriserats som en "improvisatorsfigur".

Två skönlitterära författare på 1800-talet har framför andra bidragit att förhållandevis den italienska improvisationsformen och dess företrädare. Den ena är M:me de Staël, den andre H.C. Andersen. I den redan nämnda romanen *Corinne ou l'Italie* ger M:me de Staël en idealiserad bild av den guda-benådade diktarinna Corinne. En gång ställs i romanen frågan till Corinne, vilken del av sin egen poesi som hon ställer högst, den som härflyter ur reflexion och beräkning eller den som har sitt ursprung i ögonblickets ingivelse, i "l'inspiration instantanée". Corinne ger utan ett ögonblicks tvekan första platsen åt den poesi som har sin grund i flödande inspiration och entusiasm — begreppen inspiration och improvisation flyter ofta samman i romanen. Corinne talar om de djärva sanningar och uttryck fyllda av liv, som reflexionen aldrig skulle kunna ge upphov till. I några scener i romanen får vi också se Corinne på hennes livs höjdpunkt, som improviserande diktarinna.

M:me de Staëls bok kom ut år 1807. Nära trettio år senare skrev H.C. Andersen — delvis med romanen *Corinne* som mönster — sin bok *Improvisatoren*. I titelfiguren har han givit ett lätt maskerat självporträtt. Också H.C. Andersen förhållandevis i improvisationen fantasien, det fria infallet, den dikt som har sitt ursprung i den direkta, spontana känslan, gentemot reflexionspoesien. Också H.C. Andersen hade på ort och ställe, i Italien, upplevt den miljö, som gynnade improvisation och improvisatorer; i romanen hänvisar han till samme Scricci, som Atterbom sett i aktion.

De nu givna citaten och referaten har givit en föreställning om i hur hög grad improvisationen under 1700-tal och 1800-tal uppfattades som en för Italien egenartad konstform. När begreppet överflyttas och tillämpas på diktning utanför Italiens gränser, behåller ordet ofta sin italienska språkform.



Så när det tillämpas på Bellman och hans diktning. Det sker i själva verket redan på 1700-talet. I *Stockholms Posten* 1788 förekommer en artikel ”Om konsten att härma ljud”, vars avslutning — för att citera Afzelius’ ord — har en mycket tydlig adress till Bellman. Det heter här: ”Att som ypperlig Skald, härma naturen med all liflighet och sanning, och det oftast *all improviso*, och bunden wid sången: *pour faire de telles choses, il faut absolument avoir le Diable au corps*”. Efter utgivningen av Kellgrens skrifter i Vitterhetssamfundets kommenterade upplaga, vet vi numera att det efter all sannolikhet är Kellgren själv, som formulerat detta omdöme.

En av de samtidshistoriker som använt ordet *improvisatore* om Bellman är Ernst Moritz Arndt. Han skriver i sin *Einleitung zu historischen Charakterschilderungen*, 1810, som Hammarsköld översatte för *Polyfem*, följande ord om Bellman:

Han war en werklig Improvisadore, eller rigtigare sagdt, en werkligen inspirerad: ingen lärdom, ingen förberedelse, intet begär att lysa, ingen af reflexionen uppkommen afsigt, hwarigenom våra bekanta versgörare blifwa så opoetiska och tillskrufwade upptäcker man hos denne Camenans och Naturens älskelige son.

Arndt — som alltså på romantikens vis identifierar improvisation och inspiration — fortsätter sin skildring av Bellman, spelande sin luta i dryckeslag och glada samkväm:

I dessa sällskap, wid den skummande bågarn, öfwerwäldigad af Wingudens glädje, grep honom ändtligen det helga kastalidiska raseriet, och i ruset alstrades hans tjugusande qwäden. Det underbaraste är, att denna utomordentliga menniska, jemte sin styrka i den glada wettenskapen (*gaya sciencia*), äfwen besatt den högsta mimiska förmåga, hwarpå hans wänner weta att berätta förunderliga exempel. När Lyäos sändt honom sin heliga anda, sökte han sig först en melodi till sin sång, härmade den och de åtskilliga instrumenternas klang med munnen och fingararna, och söng dertil hvad skaldmön honom ingaf. *Så improviserade han halfwa nätter för sina wänner eller för sin Konung, till dess att han ändtligen som en Sibylla eller en pythisk prestinna, nedsjök afmattad till marken.*

Ernst Moritz Arndts bild kan förefalla nutida läsare outhärdligt romantiserad genom sina mytologiska omskrivningar och sitt höga tonläge. Men bilden är ingen ren frihandsteckning. Genom sina svenska förbindelser hade Arndt en viss kontakt med den svenska Bellmansmiljön: Thorild, Gjörwell och den tyskfödde, i Stockholm bosatte tonsättaren och hovkapellmästaren

Hæffner, en av Bellmans nära vänner, kan ha förmedlat notiser och material för hans karakteristik. Det är vidare viktigt att minnas, att Arndt själv besökt Italien; i sin bok *Bruchstücke aus einer Reise Durch einen Theil Italiens*, 1798-1799, har han stannat också inför de italienska improvisatorerna och deras konst. Senare hade samme Arndt — säkert med utbyte — läst M:me de Staëls *Corinne*, där improvisationen betraktades som poesiens urkälla.

Arndts bild av Bellman som improvisatören kom genom Hammarskölds och senare Atterboms förmedling att bli den under romantiken vedertagna. Atterbom framställer Bellman som improvisatör redan i sin första Bellmanskaraktistik, i *Phosphoros* 1812. Där skriver han, att ”det evigt Sköna, som uppenbaras af Poesien, kunde icke välja sig en ursprungligare poetisk härold än denne *improvisatör*, som genom ett underverk uppväxte i det kalla Sverige, *lik en planta från Söderns paradis*”. Liksom hos Arndt ligger associationen till Italiens improvisatorer i öppen dag; Olof Byström har för övrigt för länge sedan konstaterat, att Atterboms karakteristik, både i *Phosphoros* 1812 och i *Svenska siare och skalder*, delvis ordagrant bygger på Arndts formuleringar.

I sin tur ligger Atterboms Bellmansbild bakom Christian Molbechs: under sin svenska resa umgicks denne flitigt med Uppsalaromantikerna. I sina *Brev från Sverige* 1812 (utg. 1814—17) smugglar han in en hel liten svensk litteraturhistoria. Partiet om Bellman — här citerat efter den svenska återöversättningen från 1817 — lyder:

För att i hans verk rätt fatta *Bellmans* anda, måste man aldrig glömma, att han var en fullkomlig nordisk Improvisator och att hans poesier egentligen voro sånger, som tillhöra musiken lika mycket som poesien. Han nästan aldrig skref sina qväden, eller uttänkte och sammansatte dem vers för vers, utan i lyckliga stunder, då glädjen upplifvade honom, i muntra vänners krets, afsjöng han dem så, som Sång-Gudinnan ingaf honom dem till en melodie, som han antingen likaså oberedd komponerade, eller som han förut kände, hvilken nu föll honom i örat och som han lämpade till sången [---] Af det han således improviserade blef mycket uppskrifvit och samladt af hans vänner, både ord och melodier; men mycket och kanske det bästa gick förloradt och kom aldrig på papperet.

Så långt Molbech, som alltså framställer Bellman inte bara som en improviserande diktare utan också som en improviserande kompositör. Själv skulle Atterbom i *Svenska siare och skalder* ge en fylligare bild av Bell-

mans skaldskap. År 1812 hade hans kunskap om den italienska improvisationen varit av rent litterär art, förmedlad bl.a. av Madame de Staëls roman. Under mellanåren hade han på ort och ställe stiftat direkt bekantskap med de italienska improvisatorerna och deras sång. Det sätter spår i framställningen i *Svenska siare och skalder*, där han framställer Bellman som en "poetisk lazzaron". Nu är han också utförligare i sin skildring av Bellman som improviserande geni och beskriver två eller tre situationer, då Bellman skulle ha uppträtt som en italiensk improvisatore, "genast redo att gripa cittran och sjunga öfver hvad som behagades, öfver hvilket ämne man uppgaf". Man kan jämföra med Atterboms skildring i sina italienska brev om hur Scricci "extemporerade" över ett "af en engelsk dam på stället uppgifvet ämne": tekniken är densamma. Inte mindre än fem eller sex gånger använder Atterbom i Bellmanskaraktistiken i *Svenska siare och skalder* orden improvisera och improvisation; bland annat talar han om att de fullkomligaste av de Bellmanska skrifterna är de som behållit "skaplynnnet av improvisation".

En målmedveten protest mot romantikens bild av Bellman som en alltigenom spontan och "naiv" diktare, som ett improviserande geni har kommit i 1900-talets forskning. Ett nytt, tidigare okänt eller obeaktat handskriftsmaterial har fört forskarna till en nyktrare insikt. Med programmatiskt avståndstagande från romantikens syn skriver Olof Byström i en studie år 1929:

Den improvisatoriske Bellman, vars skapelser ansågos "helgjutne frambrustit ur en lågande bildnings sköte" — Kellgrens ord i företalet till Epistlarna — var en oändligt målmedvetnare artist; han sovrade sina infall och filade sina strofer.

Nils Afzelius går vidare på samma väg i sin omsorgsfulla studie av en Bellmansdikt — Aftonkvädet — i dess olika versioner, där man steg för steg kan följa, hur Bellman formade och omformade en dikt. Denna och liknande studier har underbyggt och bekräftat den nya synen på Bellman som en metodiskt arbetande konstnär, vars dikten tillkommit "vid skrivbordet och icke till cittran". Också dessa Afzelius ord är en klar dementi på Kellgrens ord i företalet till epistlarna, där han påstod att denne Auctors skrifter "sällan alstrades vid Skrifbordets lugn, men i en stormande glädjes hvirfvel".

Inför den avromantiserade, nyktrare Bellmansuppfattningen måste man emellertid ställa en fråga. Var alltså Atterboms och det tidiga 1800-talets

bild av Bellman som improvisatoren ingenting annat än en falsk idealisering och romantisering, ett försök att förvandla den nordiske Bellman till ett improviserande geni, en *improvisatore cortegiano* eller *improvisatore di piazza*? Har den överhuvud intet stöd i den historiska verkligheten, i vittnesbörden från Bellmans egen tid?

Kellgrens ord i företalet till epistlarna skall ånyo anföras, både hans ord om Bellmans snillefoster som ”sällan alstrade vid Skrifbordets lugn, men i en stormande glädjes hvirvel” och hans ännu mer berömda ord om dessa dikter, icke ”anlagde på en öfvertänkt plan, icke vers för vers bildade, sammansatte, polerade; men ögnablicks skapelser, men kjusnings utbrott, men foster af sann ingifvelse, som, om jag så får säga, helgutne frambrustit ur en lågande bildnings sköte”.

Även om man inte kan förneka, att Kellgren använt tillfället att proklamera en ny diktsyn, ett nytt diktarideal motsatt imitationens, kan man inte frångämma hans ord allt bevisvärde för hur Bellman *tedde* sig som utövande konstnär i en krets av åhörare. Också Kellgrens hänvisning till Pindaros är av intresse; på tal om en italiensk improvisator associerade Goldoni åt samma håll. Det är ett styrkt faktum, att Kellgren sett och hört Bellman i aktion — enligt en hypotes skulle det rent av vara Kellgrens direkta kontakt med sångaren, exekutören Bellman, som kom honom att radikalt ändra mening om värdet av hans poesi.

Men viktigare är, att vi vid sidan av Kellgrens ord i *Stockholms Posten* 1788 och i epistelföretalet 1790, kan lägga vittnesbörd av andra samtida. Ett har Thorild till upphovsman. I en av sina latinska skrifter, från 1795, kallar han Bellman ”*Lyricus extemporalis*”, karakteriserar honom som ett under i sin tidsålder ”*aetatis nostrae miraculum*” och säger att han på stående fot, oförberedd, fann på sina visor: ”*melos statim reperiat*”.

En annan, nyktrare iakttagare är Gjörwell. I det kända brevet om Bellman till Hammarsköld 1808 talar Gjörwell om Bellmans ”lätta snillegåfva, att i ögonblicket *både skapa och sjunga vers* till Vinets och Kärlekens lof”. Vad Gjörwell kallar ”att i ögonblicket både skapa och sjunga” är en omskrivning för ordet att improvisera. Ty i improvisationen sker just detta: skapelseakt och utförande sammanfaller. — Senare i samma brev talar Gjörwell om hur Bellman ofta måste

roa Hofvet med sina Extemporalia, ty allt var hos honom creationer för ögonblicket, dock först väl uppvärmd af drycker. Då tog han till sin cithra, blundade — detta gjorde han, när det lyckades honom bäst, för att icke genom något ögats föremål störas uti sina skapelser af bilder och toner — söng öfver hvad som behagades.

”Creationer för ögonblicket” är en översättning av ordet improvisationer eller extemporalia; att Bellman sjöng ”öfver hvad som behagades” betyder alltså, att Bellman diktade, som improvisatorerna, över uppgivna ämnen. Det senare exemplifierar Gjörwell med en episod, då Gustaf III befallde Bellman att med sång och spel ”afmåla Dess begge Gouverneurer, Gref Tessin och Gref Scheffer, tvänne Herrar af högst olika characterer; det gjorde han genast till allas stora förundran och Konungens högsta nöje”.

Gjörwells och Thorilds utsagor har säkerligen tillkommit oberoende av varandra. Atterbom citerar dem båda — vid sidan av Kellgrens ord — och flätar in deras berättelser i *Svenska siare och skalder*, när han bygger upp sin bild av Bellman som improviserande sångare.

I det Uppsala, där Atterbom skrev om siarna och skalderna fanns ännu levande traditioner om Bellman från hans besök vid en magisterpromotion. Där om berättar Sondén i sin artikel om Bellman i *Svenskt Biographiskt Lexicon*, i dess andra band: ”Bland [...] improvisationer under hans sednare lefnadsår, erinra sig flere ännu, då han vid Magisterpromotionen i Uppsala 1788 besvarade den skål, som honom vid middagsbordet ägnades.” Atterbom återger samma episod och anger som sin källa för berättelsen sin äldre professorskollega i Uppsala, professor Skytteanus Olof Kolmodin, som själv var en av promovendi vid denna magisterpromotion.

Atterbom åberopar dessutom ytterligare en sagesman, vars identitet låter sig fastställas. Berättelsen finns med redan i Atterboms uppsats i *Phosphoros* 1812; den har övertagits av Molbech i hans brev över den svenska litteraturen, och återfinns, tämligen oförändrad, i *Svenska siare och skalder*. Citatet här nedan följer versionen i *Phosphoros*, där Atterbom om Bellman skriver bl.a. följande:

En av hans närmaste vänner, en åldrig Terpsichores son, som nu hedrar äfven mig med sin redliga ynnest, har berättat mig med rörelse, huru den Odödlige, en kort tid före sin afresa till de Saliges öar, då han lik svanen kände den sista timman nalkas, helsade sina samlade vänner med en afskedsimprovisation, der han sammanträngde alla strålarna af sin flyende bildningskraft, för att ännu en gång, som

han yttrade sig, låta dem höra *Bellman*. Han söng då en hel natt igenom, under oafbrutet strömmande ingifvelse, sin glada lefnads öden, den milda Konungens lof, och erkänsla mot Försynen, som låtit honom födas bland ett ädelt folk och i detta nordiskt sköna land: slutligen gaf han hvar och en af de församlade, med en särskild strof och melodi, hvares art och ton uttryckte den tilsungnes individualitet och skaldens personliga förhållande till honom, sitt eviga afsked.

Subtraherar man från denna berättelse vad som ovedersägligen är romantisk färgläggning och övermålning, blir en kärna kvar — en berättelse om Bellman som improviserat en strof till var och en av de närvarande. Vem är sagesmannen?

Sondén, som trycker av stycket i sin *Bellmansupplaga*, både korrigerar och verifierar Atterbom. Han skriver i en not ”Utgifvaren, som äfven hört denna berättelse av Hr Hæffner, tror sig böra erinra, ifall någon granskare af småsaker skulle anse den stridande mot Gjørwells och andras uppgifter, att händelsen tilldragit sig, icke kort före Bellmans dödsstund, utan kort före hans sista sjukdom”.

Den åldrige Terpsichores son, som berättat episoden för Atterbom är säkerligen kapellmästaren Hæffner, den av Bellmans vänner som sannolikt redan berättat samma episod för Ernst Moritz Arndt. Berättelsen binds vid Hæffner också genom en annan omständighet: i *Svenska siare och skalder* vet Atterbom berätta, att Hæffner var en av de vid detta tillfälle närvarande och att Bellman i strofen till honom angav och parodierade åtskilliga av hans egenheter, bland annat hans tysksvenska sätt att tala.

Historien om Bellman som skulle ha improviserat en strof till var och en bland sina samlade vänner är på flera sätt intressant. Den visar i hur hög grad improvisationen fungerade som en sällskapskonst, och i hur hög grad de närvarande kunde dras in i den konstnärliga leken. Det finns en snarlik berättelse om en italiensk improvisatris. Den handlar om Corilla Olympica, och rapportören är M:me de Staëls Italienentusiastiska vän, van Bonstetten. Han berättar följande:

År 1775 såg jag Corilla i Florens. [---] Det som utmärkte henne framför alla improvisatörer jag hört, är hennes människokänedom, hennes älskvärda esprit. [---] Vid en måltid som jag deltog i tillsammans med henne, bad jag henne improvisera en avskedssång (un couplet d’adieu) för var och en av oss. Alla som tog del i måltiden fick sin sång, kryddad med så älskvärd elakhet, fylld med sådan esprit att alla tackade ur djupet av sitt hjärta eller höll god min, utan att känna den mjuka taggen som för de invigdas ögon visade sig i rosen.

De två berättelserna, Hæffners och Bonstettens, har en viss likhet med varandra. Hur skall den förklaras? Improvisationen hade i vissa kretsar utbildats som en sällskapskonst, och hade utformats i vissa mer eller mindre fasta former. Couplet d'adieu-formen var en av dessa som Corilla Olympica i Florens behärskade lika väl som Bellman i det gustavianska Stockholm.

Bättre kända är andra, reglerade former för improvisation. Boutsriméen är en — den poetiska sällskapslek, där det gäller att forma en dikt inte med förelagt ämne utan med på förhand givna rim. Det är en diktform som vi vet, att Bellman flera gånger roat sig själv och andra med. En gång fick han — om vi får tro Carléns påstående — av Gustaf III själv följande fyra rimord att utgå från: schatull — kras — glas — gull, ord som inte hade eller inte avsågs ha något meningsfullt sammanhang. Och Bellman improviserade:

Helt tomt är mitt *Schatouille*,  
min lyra var i *kras*,  
men ändå på mitt *glas*  
står Kungens namn i *gull*.

Den lilla fyr-radingen står — under titeln ”Boutsrimés — i En stuf rim”, och i samma svit ingår ytterligare en dikt av samma typ.

Ett annat slag av korta improvisationer gick under namnet *Impromptu*. Molière hade i *Les précieuses ridicules* sagt, att impromptun var en prøvosten för spiritualiteten. I den franska Encyklopedien definieras denna genre så: ”un ouvrage, fait sans préparation et sur le champ par la force et la vivacité de l'esprit”. Men det tilläggs, att många låter sådan poesi passera för impromptu som har tillverkats i lugn och ro och med eftertanke. Förutsättningen för att ett poem skulle gälla för ett impromptu var att det skulle vara kort och kvickt: till genren står det — fortfarande enligt Encyklopedien — epigrammet och madrigalen, två andra kortdiktsformer, nära.

Redan Dalin har skrivit en lång rad impromptun. Bellman använder benämningen många gånger som rubrik på tillfällesdikter, bland annat två korta och spetsiga poem i ”En stuf rim”; men också på en del längre. Genren florerade under 1700-talet; många av Bellmans samtida har bidragit till den. Enligt ett ord av Fredrik Sparre i hans dagbok från 1774 strödde Bellman omkring sig ”des impromptus par milliers” — ovisst dock om Sparre

här menar impromptu i snävare mening eller använder ordet liktydigt med improvisationer över huvud taget.

I *Svenska siare och skalders* skriver Atterbom sammanfattande om hela denna grupp av Bellmansdikter:

Om somliga bland hans nu förhandenvarande skrifter är uttryckligen tillkännagifvet, att de voro "Impromptuer"; om andra vet man det genom tradition; och äfven dessförutan kunde det lätt skönjas. Alla dessa är visst icke jemnliska i poetisk förtjenst. [---] Men väl gäller om de Bellmanska skrifterna *öfverhuvud*, att de fullkomligaste äro de som närmast bibehållit skaplynnets af improvisation. Också kunna vi som nu lefva blott på grund af dessa i någon mån föreställa oss hans tjuvningsmakt såsom Improvisatör. Att hans samtida beundrade honom i främsta rummet såsom *sådan*, har berättats oss både af allmänna sägnen och af personer som sjelfve åhört honom; det är dessutom tillfyllest bestyrkt genom Kellgrens företal, samt Gjörwells och Thorilds vittnesbörd.

Från olika traditionsbärare anför Atterbom några exempel på genuina Bellmanska improvisationer. För ett sådant spontant poetiskt infall citerar han Skjöldebrand, som 1774 på en resa till Skåne vid Liljeholmen träffat på Bellman. Denne hade efter ett missöde med sin häst stannat vid Nyboda backe. Tillfrågad om vad som inträffat svarade Bellman med denna "quatrain":

På vår Herres hvilodag  
Hvilar jag och min gelike;  
Hästen — ligger i ett dike.  
och på Liljeholmen — jag.

Till ett möte med Linköpingsbiskopen Filenius hänför Atterbom en annan improvisation. Filenius skulle ha trugat Bellman att låta höra något prov på sin sång. Bellman svarade med ett kväde i tre strofer, varav — skriver Atterbom — den första och *mildaste* lydde så här:

En visa vill jag sjunga  
När vinet smakar bäst;  
Hin håle i en gunga  
Han satt en gång en prest.  
Han gunga honom af och an;  
Och fast han var en riksdagsman  
Så tog han honom dock.



Också de två sista, djärvare stroforna har blivit återfunna och tryckta. Ett tredje tillfällespoem skulle enligt Atterbom ha sitt ursprung i ett möte med en poliskonstapel — på tidens språk en Gevaldiger — som också han gjorde anspråk på att få höra Bellman sjunga. Han blev avspisad med följande:

En far han hade tre barn,  
Alla voro kanaljer.  
Två blef hängda i segelgarn,  
Den tredje blef en gevald'ger.

Inte ens Atterbom — med sin romantiska kult av det inspiratoriska ögonblicket — vill påstå, att *alla* Bellmans dikter skulle vara improvisationer: han skiljer (också detta efter Arndt) på Bellmans vittra *arbeten* och hans *improviserade dikter*. Viktigt är också Atterboms uttalande om att Bellmans bästa dikter behållit ”skaplynnnet af improvisation”. Därmed är egentligen något annat utsagt än ett påstående om arten av dikternas tillblivelse.

Redan de intrikata versformerna och rimflätningarna i Fredmans epistlar och sånger utesluter möjligheten att  *dessa*  dikter skulle ha tillkommit som improvisationer stante pede. Däremot vet vi att Bellman som exekutör vid olika tillfällen kunde variera både text och melodier.

I själva verket förhåller det sig som bekant så, att mycket i dikten som ser ut som improvisationer, som har lättheten, den betvingande självfallenheten i uttryck och rytm, är frukten av mycken konstnärlig möda och överläggning. När en gång på nittonhundratjugotalet några av Frödings diktmanuskript publicerades i facsimile, väckte det inte ringa förvåning att denne de lekfulla rimmens och de suveräna versformernas mästare avslöjade sig som en metodisk arbetare som ändrade, reviderade och ändrade på nytt i sina handskrifter. Sak samma gäller Atterboms egna poesier: denne dyrkare av det omedelbara i poesien, denne förhårligare av det skapande flödet, av improvisationen var själv en mödosamt arbetande diktare, som avslöjar sig för oss i sina manuskript. Som Byström och Afzelius övertygande visat, var den Bellman som diktade ”Aftonkvädet” eller ”Fjäriln vingad syns på Haga” inte heller han en sorglös ögonblickskonstnär, ingen improvisatore — de olika versionerna, bearbetningarna och ändringarna talar sitt oförtydbara språk. Det är bara så, att i slutversionen, den definitiva, alla mödor verkar upphävda — så att illusionen om det snabbt undfångna konstverket kan uppstå hos läsaren eller lyssnaren.

Men kanske menar Atterbom något mera speciellt, när han på tal om Bellmans dikter talar om ”skaplynnnet av improvisation”. I en uppslagsrik studie har Staffan Björck utrett egenarten hos Bellmans konstform. Han stannar inför det bärande intrycket av *Fredmans epistlar* som dramatik, av Fredman som conférencier, som kommentator av ett skeende i själva diktens ögonblick. ”Vi har att göra med folk som agerar, som ropar och dansar och spelar på ett nu-plan. Då Fredman ger dem uppfordringar, tillrättavisningar och förklaringar, är han en av dem”. Han är en berättare i presens. Överallt bryter sig nuet fram och tränger igenom: ”Hurra, si Ulla dansar!”

Denna fiktionsform, med en berättare — eller sångare — som i samma ögonblick som något händer, beskriver och kommenterar, är, konstaterar Björck, en i litteraturen ytterst sällsynt konstform. Hur har Bellman nått fram till den? Möjligen — kunde man svara — har den något att göra med improvisatorns verkliga eller tänkta situation. För åhörarna av en regelrätt improvisation kan nämligen skeende och diktande självfallet te sig som två simultana förlopp — och diktaren, sångaren, naturligt få rollen av conférencier.

Om en improvisatör vid Fontana di Trevi berättar huvudpersonen i H.C. Andersens roman *Improvvisatoren*:

Nu sang han et Vers, nu spillede han, og alle Bønderne klappede i Haenderne. Min Moder blef staaende, og nu hørte jag en Vise, der ganske forunderligt greb mig, thi det var ikke en Vise, som andre, nei, *han sang for os, hvad vi saae og hørte! vi vare selv med i Visen, og det paa Vers og med Melodie.*

Det hör till berättelsen och saken, att också denna visan — som så många hos Bellman — slutar med en skål.

Inte bara i Bellmans avskedsimprovisation var åhörarna själva med i visan, på vers och melodi. Också när epistlarna uppstod — som sällskapspoesi — kan man ha rätt att räkna med ett nära samspel mellan sångare och sällskapskrets. Bellman är mån om *illusionen* att allt vad som målas utspelas just i diktens, i diktandets ögonblick. Detta är naturligtvis i sin tur ett medvetet konstgrepp — men ett konstgrepp som alltså, med viss sannolikhet, har sin upprinnelse i improvisatorns situation.

Bellman var uppenbarligen bådadera: improviserande sällskapsdiktare — och omsorgsfullt arbetande konstnär vid skrivbordet. Om han verkligen bara varit improvisatör, skulle hans visor för det första inte haft så konstful-

la former, och för det andra aldrig blivit upptecknade i den utsträckning som skett. Men om Bellman varit ren skrivbordspoet, skulle han aldrig varit i stånd till de snabba lyriska infall, impromptuer och ögonblicksdikter, om vilka traditionen med många tungor berättar. Kanske skulle han då heller inte ha funnit den säregna konstform som är epistlarnas — om vilka Atterbom alltså med en tänkvärd formulering sagt, att de bästa av dem behållit ”skaplynnnet av improvisation”.

Utöver de sena, berättande källornas vittnesbörd om Bellman som improvisator skall till sist ett par samtida dokument som har mer av primärkällans karaktär presenteras. Ur Bellmans egen produktion — och ur en honom närstående dramatikers — skall två vittnesbörd hämtas om hur Bellman kunde uppfatta sig själv och fungera som improvisator.

På Haga slott spelades nyårsnatten 1790 Bellmans divertissement *Dramatiska sammankomsten*. Åskådare var Gustaf III och en mindre hovkrets. Som aktörer uppträdde några av tidens kända skådespelare: de Broen, Uttini, Hjortsberg, M:lle Löf. Själv hade Bellman rollen av en blesserad soldat med cittra i handen. Han kommer in i sjunde scenen, införd av en dotter. Det heter i scenanvisningen: *Sedan sjunger Soldaten en Impromptu, accompangerad av sin cittra*.

Men denna Impromptu återfinns inte i texten. Ett bättre *argumentum e silentio* kan man väl knappt begära. Man kan utgå från, att Bellman vid tillfället ifråga verkligen framförde en dikt som improvisation — men att den alltså, som så många äkta improvisationer i italiensk miljö icke bevarats. Man kan kommentera med Atterboms ord om Bellmans improvisationer. ”Af de omedelbara skapelser som i dessa stunder helgjutna frambrusto [---] voro många som aldrig kommo på papperet. De bortklingade med den lust och glädje, varunder de föddes”.

Vi återgår till divertissementet *Dramatiska sammankomsten*. Medan soldaten sjunger sin Impromptu, skall enligt scenanvisningarna de övriga lyssna på spelet och ”stundom skrifva sina Coupletter”. Det fingeras m.a.o. att var och en av de övriga aktörerna i stycket, också de inför sittande salong, förbereder sina improviserade sånger. Först träder Hjortsberg fram med repliken:

Min lilla vers är gjord som Herrskapet befallt.

Efter honom uppträder i tur och ordning de övriga; sist av dem Herr Björn med sången:

Sig molnena nu sammandraga,  
Tungt, tungt, tungt bortskymma Haga,  
Re'n stjernorna glimma så svaga,  
Och skogen mörknar och flyr,  
I luften stormar och yr;  
O Kung, din hvila så dyr,  
Gack gladt din hvila at taga,  
Lugnt, lugnt, lugnt hvila på Haga,  
Se'n, när sig skyarne daga,  
Dit Folk med mildhet du styr.

Enligt en anekdot, vars sanningshalt är svåråtkomlig — först berättad av Atterbom i *Svenska siare och skalder* — skulle också denna kända Bellmansdikt i något annan form ursprungligen ha varit en genuint Bellmansk improvisation från en höstafton på Haga, i så fall senare infogad som inlagd improvisation i en annan skådespelares mun i *Divertissementet*.

Ytterligare ett skådespel finns det anledning att erinra om. Det är Gustaf III:s eget divertissement *Födelsedagen*, uppfört den 20 november 1790. Kungen har roat sig med att i detta skådespel porträttera kända personer ur Stockholmsmiljön. En av dem är en musikalisk abbé, som inför öppen ridå börjar komponera en symfoni, där man skall igenkänna allt, hästarnas galopp, blåsten, snögloppet. Oscar Levertin har i sitt arbete Gustaf III som dramatisk författare identifierat detta rollporträtt i pjäsen: det är uppenbarligen ingen annan än abbé Vogler. Han var känd också som improvisatör på orgel — Bellman har själv hyllat honom i denna hans egenskap i en dikt. Återvänd till Tyskland skulle abbé Vogler uppträda i en regelrätt improvisationstävlan med ingen mindre än Beethoven som motspelare.

Men det är inte abbé Voglers porträtt som huvudintresset knyter sig till i denna pjäs, även om det kan ha sitt intresse att konstatera att också den *musikaliska* improvisationens konst var välkänd i det gustavianska Stockholm. Ett annat rollporträtt är intressantare. I nionde scenen i skådespelet förekommer följande replikväxling mellan abbén och fru Adolph:

*Fru Adolph:* Om vår Sekreterare vore här ändå, skulle han göra oss några verser.  
*Svägerskan, skrattande:* Hvad? Sekreteraren i Visit-timman?  
*Fru Adolph:* Åh, Gud bevars! Känner du inte vår Sekreterare?

*Abbén: Il Signor Improvisatore?*

*Fru Adolph: Han sjelf. Men hvad lycka! Det är minsann han som kommer.*

Olof Byström har redan för länge sedan, i en uppsats i *Bellmansstudier* 1938, kunnat slå fast, att det är Bellman, kunglig hovsekteren, som stått modell för *Il Signor improvisatore* i Gustaf III:s pjäs. Ja, Byström har t.o.m. kunnat göra sannolikt, att Gustaf III använde Bellman själv som kuppelförfattare för just detta divertissement — att han lät Bellman själv skaka ur ärmen de sånger, som *Il Signor improvisatore* senare i skådespelet sjunger till sin cittra — även om de endast fragmentariskt blivit bevarade.

Det är i så fall en dubbel bekräftelse på hur Gustaf III ville se och uppfatta hovskalden Bellman. Han hade själv under sin italienska resa med all sannolikhet kommit att höra improvisatörer i aktion — på nytt kan man erinra om skildringen av en av männen i hans svit, Adlerbeths reseminnen. Återvänd till Sverige har Gustaf III tyckt sig känna igen den italienska improvisatorns typ i sin hovskald och i sitt divertissement utnämnt honom till *Il Signor improvisatore*, en *improvvisatore cortegiano*. Ett tidigt vittnesbörd om Bellman som improvisator i Gustaf III:s salonger finns i Johan Fischerströms dagbok för 1773. Den 17 november antecknar han, att kungen som tillbragte aftonen i smårummen på slottet kallade dit Bellman att recitera sin opera *Fiska-fänget*. Han ”gjorde på befallning impromptu till Riksrådet Höpken och roade Hs Majt ganska mycket. Blef tilsagd at vara på Slottet alla onsdagsaftnarne.” Har vi egentligen rätt att betvivla att Bellman var kapabel att fylla *också* improvisatorsrollen?

*Il Signor improvisatore* — en italiensk hederstitel på den nordiske sångaren: vi är tillbaka i det Italien, där vår framställning begynte. Själv kom Bellman aldrig till detta land. Men ett antal av hans konstnärsvänner hade varit där: Sergel, Carl Gustaf Fehrman och flera därtill. I Stockholm umgicks Bellman nära med en italienare, abbé Domenico Michelessi, själv en diktare. Det italienska språket var inte okänt för Bellman, heller inte den italienska musiken. Berättelser om den italienska improvisationskonstens fenomen kan ha nått honom på många vägar.

Det är tid att summera. Bäst sker det genom några citat ur Marianne Ehrenströms *Notice sur la littérature et les beaux arts en Suède*, tryckt 1826. Ma-

rienne Ehrenström som hade sina kunskaper om den gustavianska tidens och Bellmans miljö bl.a. genom Leopold, berättar där:

Bellmans farfar hade rest vida omkring. Han hade länge vistats i Italien för att där studera musik och lära sig traktera en sorts gitarr eller lyra, ett på den tiden mycket omtyckt musikinstrument.

Detta instrument — inköpt vid en resa till Italien 1698 — följde sin herre och ägare till Sverige. Det finns ännu bevarat, med följande påskrift: ”På denna zittra har professor Bellman spelat i Rom; ärfd av hans sone-son, Carl Michael Bellman”.

Marianne Ehrenström berättar vidare om Bellman följande:

Spontant, utan någon lärare, började den lille Charles leka på instrumentet, prövade ackord och sedan sånger som han hört förut och anpassade dem till sina egna verser. Så utvecklades hans lyriska talang steg för steg:

Denna lyra lämnade honom aldrig. Den var en oskiljaktig vän till hans poetiska ingivelser — *l'amie inséparable de ses inspirations poétiques*.

Atterbom kallade Bellman ”denne improvisatör som genom ett underverk uppväxte i det kalla Sverige, lik en planta från Söderns paradiset”. Anknytningen till Söderns paradiset låg på mer än ett sätt nära till hands. Denne nordiske sångare i den gustavianska tidens Stockholm skapade sina sånger till en cittra från Italien — den flödande solens, den flödande sångens och de äkta improvisatorernas land.

## Bellman på kyrkogården

”När Bellman som barn skulle besöka sina morföräldrar” — berättar Arvid Stålhane i sin Bellmanbok — ”behövde han bara springa snett över Maria kyrkogård, genom den lindallé, som än i dag har samma sträckning.” Morfadern var kyrkoherde i Maria församling, och gossens föräldrahem låg mitt för västra porten i kyrkogårdsmuren. Från porten gick allén rakt ned mot Hornsgatan; där låg kyrkoherde Michael Hermonius präktiga bostad, med flyglar, stall och uthus. Maria kyrkas griftgård är alltså den Stockholmskyrkogård som Bellman redan från tidiga barnaår haft nära förtrogenhet med. Dit har han förlagt scenen i en av sina skönaste kyrkogårdsdikter.

På Maria kyrkogård fanns liksom på Katarina, både menigmans gravar och gravkor för de förnäma. Där stod också ett benhus, rest i sten år 1686. Rüdling omnämner det i sin skildring från 1731 av det tidiga sjuttonhundratalets Stockholm och citerar de ”tänckvärdiga rim”, som kunde läsas på muren i denna byggnad där skallar och ben låg staplade:

Du, som oss skådar här, säg om du skiönja kan,  
Hwem af oss warit hög, och hwem en ringa man?  
Hwem fattig och hwem rijk, hwem olärd och hwem lärd?  
Hwem fram för andra täck och mer att älskas wärd?  
Hwem af oss gått bak om, hwem suttit och stått främst?  
Tör ock en Staf-Karl här snart liggia Kongen nämst?  
Ty lijtt på ingen ting, men tänck at så skal gå:  
Oss klädes af wår hamn, wij hoopas i en wrå  
Seen döden oss har fält. Den är allena wäll  
Som lagat för sin död, at han får upstå säll.

Carl Michael Bellman måste ha stavat igenom versen, redan då han i sin barndom gick tvärsöver kyrkogården. Det finns tillfälligheter som verkar symboliska. En av de första dikter som vi känner av Bellmans hand är det poem, varmed sjuttonåringen dedicerade sin översättning av David v. Schweidnitz' *Evangeliska dödstankar* till sin mor, kyrkoherdedottern. Han skrev:

Här är ett verk, som längse'n haft  
Bland rätta Christna höjd och värde:  
Ej under! Ty de häraf lärde  
Mot döden gå med himmelsk kraft.

Kyrkogårdssceneriet och dödstankarna skulle följa Bellman genom livet — även sedan han långt avlägsnat sig från hemmets miljö och atmosfär och sedan de religiösa motiveringarna för hans dödsupptagenhet hade fallit bort.

I europeisk diktning intar kyrkogården en viktig plats, alltifrån den scen i Shakespearedramat där Hamlet står med Yorricks skalle i sin hand till Thomas Grays ”Elegy written in a country churchyard” från 1750. Där har griftgården förvandlats till ett stycke idylliskt, trädbeskuggat landskap. I förkortning speglar Bellmans poesi från de tidiga Bacchi Ordenskapitlens gravceremonier till kyrkogårdsdikterna i *Fredmans epistlar* hela detta förlopp: från medeltidens och barockens makabra stämningar till 1700-talets estetiskt avtonade melankoli. Genom hela Bellmans produktion finns, trots alla förändringar i stämningläget, förvånansvärt mycket kvar av det svenska 1600-talets, av Lucidortidens, bildspråk och atmosfär. Liemannen med tomma ögonhål, med hela sin skramlande vapenarsenal, står i ett hörn också vid de Bellmanska backanalerna. Han slipar sitt svärd, fäller sin lie, skjuter med sina pilar.

Forskarna är eniga om att betrakta Fredmans sång nr 26 som den första av de egentliga Fredmansdikterna. ”Fredmans Sång, derutinnan beskrifwes *hans egen begrafning*” är den fullständiga titeln på denna dikt, förmodligen skriven kort efter det att verklighetens Fredman den 13 maj 1767 begravts på Sanct Olofs kyrkogård.

Ur vägen och vik!  
Se på ståten  
Och hör på låten  
Utaf trompeten för Bacchi lik.

När Bellman med denna dikt gör sitt inträde i Fredmansvärlden, går han i riktning mot kyrkogården. Eller rättare: han går på gatan, som åskådare till Fredmans liktåg. Dikten om Fredmans begravning står — som Ivar Simonsson påpekat — på gränsen mellan Bacchi ordensdikterna och den egentliga Fredmanspoesin. Liksom i dikten ”Vår Bacchus blef död” talas



det här om ”Bacchi lik”: i sin helhet är dikten om Fredmans begravning knappast annat än en lätt omarbetning av denna:

De dikter i *Fredmans epistlar* och *Fredmans sånger* där Bellman skildrar begravningsprocessioner är varandra tämligen lika. Nästan alla börjar med en uppmaning till åskådarna att maka sig undan för likföljet — det ger den dramatiskt livliga upptakten till gatusceneriet. I nästan alla ringer klockorna — Bellman, älskare av akustiska effekter, har inte försmått denna detalj, och han hade alltifrån barnåren i minnet begravningsklockorna över Maria kyrkogård. Det är med avsedd burlesk effekt Bellman arrangerar begravningsprocessionerna för folk i Fredmansvärlden — alla döda ”i armod och nöd” — med storståtligt ceremoniel, med prestaver, sorgepukor och trumpeter, som i själva verket var förbehållna adelsmän och furstar. Så, Fredmans epistel nummer 38 rörande Mollbergs paradering vid korporal Bomans grav. Stämningen blir plötsligt allvarlig, en mörkare klang kommer in ett förbiglidande ögonblick, som så ofta i Bellmansdikterna. Efter den realistiskt uppslupna skildringen av begravningsföljet, med krögaren och dödgrävaren, klockaren ”röd och full” heter det:

Vi tyckas raska —  
Men hvad är vårt lif? Ett bloss.  
Boman, din aska  
hedras af oss.

I Bacchi ordensdikterna befinner vi oss inne i kyrkorummet. I Fredmansdikternas begravningsskildringar blir processionsskildringen på gatan huvudsaken. I ingendera fallet når Bellman fram till att skildra kyrkogården. Det elegiskt-meditativa momentet är obetydligt eller obefintligt: i de här berörda Fredmansdikterna är kontrasten mellan liv och död hård, obarmhärtig, inte sällan parodisk.

En annan, mera harmonisk karaktär än processionsdikterna har de få egentliga Bellmanska kyrkogårdsdikterna — till dem hör några av de skönaste i hela hans produktion. Anton Blanck har i sin studie ”Bellman vid skiljovägen” antytt något väsentligt om skillnaden mellan Bellmans tidigare och senare ”melankoliska poesi”. I de äldre dikterna är, framhåller Blanck, förgängelsens hemskhet och det fysiska förfallet ofta skildrat med ohöljd naturalism. Om man omedelbart efter dikten om Mollbergs paradering vid korporal Bomans begravning läser den femtiofjärde episteln Vid

Corporal Bomans Graf på St Catarina Kyrkogård — ”Aldrig en Iris på dessa bleka fält” — blir man onekligen slagen av kontrasten. I den senare dikten möter en förgängelsekänsla av helt annan art. Vi står i de Bellmanska kyrkogårdsdikterna vid något nytt i diktarens värld, en kyrkogårdselegik i ett romantiskt stämningslandskap — av samma slag som vi möter överallt i Europa i det senare 1700-talets litteratur.

Det är tre eller fyra dikter av Bellman, som har beröring med den egentliga kyrkogårdselegins genre. Äldst — från tiden 1778—80 — är den nu nämnda femtiofjärde episteln: ”Aldrig en Iris på dessa bleka fält”. Ungefär samtidigt är episteln nr 56: ”Se Mollberg med svart Räck och Flor”. Därefter kommer Fredmans sång nr 32, Aftonqvädet, ”Träd fram du nattens gud”. Den föreligger i ett antal olika versioner, från 1780—1791. Slutligen har vi så den berömda episteln nr 81: ”Märk hur’ vår skugga, märk Movitz Mon Frère!”, av forskarna förlagd till tiden 1785—1790.

Kronologiskt kan man först fastställa, att Bellmans egentliga kyrkogårdsdiktning — den poesi, där kyrkogården är diktens scen — hör till ett och samma decennium: 1780-talet och åren närmast däromkring. I svensk poesi är det den period, då nattens och gravarnas poesi — ”la poésie des nuits et des tombeaux” för att använda Tieghems kända formel — utövar sin lockelse för så många av diktarna. På mitten av 1780-talet omarbetade skalden Oxenstierna sin dikt ”Natten” till en kyrkogårdsdikt. Under samma tidrymd skrev Bengt Lidner ett antal av sina melankoliska gravmeditationer: ”Glömskan”, ”Midnatten” och ”Yttersta Domen” med sitt ofta efterbildade anslag:

Han öppnas, grafvens port! De tröga gångjärn knarra,  
Och lampans matta sken på svarta marmorn darra.

Under samma period översätts Grays ”Elegy” till svenskt språk. Youngs *Night Thoughts* utkommer i sin första fullständiga svenska tolkning, och Herveys ”Meditations among the Tombs” likaledes i en fullständig svensk översättning. Till 1790-talet hör fru Lenngrens bidrag till genren: ”Kyrkogården” och ”En blick på grafven”.

Tidskrifterna och tidningarna från denna period innehåller en rikedom av översättningar och imitationer av utländsk kyrkogårdsdiktning. I *Stockholms Posten* — där ju också Bellman ibland medarbetade — finner man år

1787 följande ”Betraktelser öfwer Kyrkogården”, undertecknade av signaturen C.M.B. Det är ett sentimentalt stycke prosa som börjar:

Dystra natt! hwilket mörker betäcker hela Naturen? Alt andas stillhet och hwila, men jag, stadd på de dödas hemwist, smakar ej hwilan, ty jag åstundar den ej för detta ögnablick. Häldre wil jag sysselsätta mig med betraktelser öfwer min dödlighet wid åsynen af dessa förmultnade ben.

Sedan följer en förteckning över kyrkogårdsjordens gäster: här ligger regenten som härskat från sin gyllene tron, här den girige, här den äregirige, här ligger den gudlöse vid sidan av den dygdige, lastens barn vid sidan av filosofen. Till sist får vi en bild av den känslofulle kyrkogårdsvandraren själv:

Här wil jag taga min undflygt, då all annan ro försvinner — under dessa lummoga Ekar, som göra denna dystra dal så angenäm, och med sina stolta grenar tyckas likasom trotsa sjelfwa tiden, wil jag i enslighet betrakta mitt öde, samt med lugn i min själ och tillfredsställelse i mina begär wil jag anförtro detta helgade rummet den Urna, som skal förwara min aska.

Denna prosameditation är som sagt undertecknad C.M.B. Man kunde leka med tanken att Bellman skulle vara författaren. Men det är mer än osannolikt. Allt vad vi vet om Bellmans prosastil talar emot; och signaturen C.M.B. uppträder i tidningen också i andra sammanhang, där man från början måste utesluta möjligheten av Bellman som författare. Som ett tidstypiskt dokument ur 1780-talet har emellertid stycket sitt intresse.

I Bellmans egen diktning framträder anknytningen till ett nytt litterärt tidsmod klarast i nr 32 bland *Fredmans sånger*, ”Aftonkvädet”. Det är den dikt, där han enligt Martin Lamms iakttagelse och formulering — allra mest närmat sig den beskrivande landskaps- och naturpoesins genre. Samtidigt röjer han alltså sitt beroende av de förromantiska nattstämningarna och av tidevarvets kyrkogårdssensibilitet. Nils Afzelius har i detalj följt de olika versionerna av denna dikt. I den slutgiltiga formen framträder kyrkogårdslandskapet direkt för våra ögon:

I skygd af dessa moln betraktom Floras gårdar  
Här skönsta höjder fly, där mörka grifte-vårdar  
På svarta kullar stå.  
Där, under ufvars gråt, mullvador, ormar, mårdar  
Ur sina kamrar gå.

Här är kyrkogården med inte bara som bild men som en del av landskapet — svept i det mörker, som är nattens men också melankolins. Stämningen över landskapet förstärks av uppådet ur djurvärlden: det är inte herdediktens turturduva utan den dystra uven — kyrkogårdsfågeln i verkligheten och i 1700-talsdikten — som ”gråter”.

”Aftonkvädets” kyrkogård är infattad i ett lantligt landskap. Epistlarnas kyrkogårdar är stockholmska stadskyrkogårdar. Över dem vilar inget mörker: tidpunkten på dagen är icke närmare angiven — kanske är det kväll, som ofta vid 1700-talets begravningar i verkligheten. I sin utsökta studie ”Stockholmsnaturen i svensk dikt” har Levertin karakteriserat Bellmans stad — staden mellan broarna och ett stycke av söder. Han dröjer vid Bellmans kyrkogårdar på tal om ”den femtiofjärde epistelns underbara elegi från Katarina”:

Aldrig en Iris på dessa bleka fält,  
Minsta blomma plockat  
Til vällukt i sin herdes Tält,  
Och dessa Lövfrän vid dagens ljusa rand  
Aldrig foglen lockat  
Til Floras fest från Mälarns strand;  
Aldrig hördes Lärkan nånsin spela  
För at Turturdufvans qval fördela,  
Som i ro :/  
Midt bland dödens pilar bygt sit bo.

Kring denna rymden hvad qval och sorglig syn!  
Svarta Kors och Grafvar  
Fördunkla Templets topp i skyn;  
Än på en Planka än på en Marmorsten  
Kringlor, Hjul och Glafvar  
Bepryda våra fäders ben;  
Trädens glesa stammar sorgligt hasta  
At de gula löfven kring sig kasta;  
Minsta blad :/  
Döljer i sit skygd en hvilostad.

Templet det hvilar uppå en sandig mo;  
Innom gyldne galler  
Förnäma skuggor sammanbo.  
Hjertat til rysning och örat til en harm  
Ned från Jofur faller  
Et tordöns brak vid klockors larm.

I det djup Cyclopen vigen svaflar  
Har han en gång störtat Templets gaflar;  
Nu des pragt :/  
Morgonrodnans afbild sammanbragt.

Diktens kyrkogård karakteriseras i kontrast mot pastoralens landskap. Det är inte junilandskapet i ”Liksom en herdinna” — där var det just ”Floras fest”, midsommartiden — här är det senhöst med vissnade löv. Den fågel som byggt sitt bo bland träden är turturduvan — emblematikens sorgfågel, som sjungit sin saknad i så många av begravningsdiktarnas strofer alltifrån barocktiden.

I diktens andra strof ges en detaljrik bild av den trädskuggade kyrkogården, dess svarta träkors och marmorvårdarna med sina ornament. Det kan ha sitt intresse att se hur mycket av verklighetsunderlag det finns bakom denna strof. Genom olika dokument och skildringar känner vi hur trakten kring Katarina kyrka såg ut på Bellmans tid. I sin diktning har han haft en viss förkärlek för denna begravningsplats: på kyrkogården vilar flera av Bacchi kommandörer. Bellman hade sin skäl att låta Bacchi förfallna riddersmän föras till Katarina kyrkogård: där begrovs nämligen på 1700-talet inte bara de som hörde till Katarina församling utan också de som dött — på Spinnhuset och i arrestlokalerna.

Katarina kyrkogård hade anlagts på 1600-talet. Nu, på Bellmans tid, var den omgiven av en stenmur; portalerna hade smidda järngrindar och var smyckade med profilerade kapitäl och urnor av sandsten ”med uthuggna flammor ovanpå”. Som kontrast mot fattiggravarna, ”de fattigas lägerställen”, på kyrkogårdens södra sida, fanns ett antal gravkor, där förmögna Stockholmsborgare vilade bakom smidda galler: det första hade uppförts år 1711, två nya murades år 1736 och ytterligare tvenne år 1771.

Det bör ha varit en skuggrik plats: de första träden på kyrkogården hade planterats 1710: framemot århundradets mitt räknar man med ett sjuttital lövträd, lönnar, askar och lindar. Trädgårdsmästare på kyrkogården var ingen annan än den från Bellmansvärlden så väl kände Eric Norström — vars son var make till Maria Christina Kiellström, i samtida dokument känd eller okänd under namnet Ulla Winblad.

Kyrkogården var en av de tätast belagda i Stockholm. Till och med benhuset måste från tid till annan utrymmas, berättar dokumenten; i ett protokoll från 1780 klagas över ”att kyrkogården på södra sidan visade dälдер

och höjder om varandra, varest benknotor och huvudskallar liksom tittade upp ur jorden”. Det är alltså bokstavlig verklighet, när det i Bellmans dikt heter:

Minsta blad :/  
Döljer i sit skygd en hvilostad.

Bellman har — följande kyrkogårdsdiktens mod — förskönat den verklighet, som utbredde sig framför hans ögon. Eller rättare: han har gjort ett urval bland verklighetens detaljer efter sin nya smak. Det hade varit lätt för honom att anknyta till benhusets makabra atmosfär, som i tidigare dikter — men han har inte gjort det. Han har tagit fasta på andra drag: han har gjort sin kyrkogård till en skuggrik, stilla park med en milt melankolisk stämning.

Den tredje strofen i dikten har sin konkreta tidshistoriska bakgrund. Bellman talar om den brand, som gått över kyrkan. Det sker i det parti, där han låter en plötslig akustisk knalleffekt slå igenom, ett tordönsbrak vid klockors larm:

Hjertat till rysning och örat til en harm  
Ned från Jofur faller  
Et tordöns brak vid klockors larm.  
I det djup Cyclopen vidden svafvar,  
Har han en gång störtat Templets gafflar...

Katarina kyrka hade brunnit år 1723 vid en vådeld. Men branden hade inte uppstått genom ett blixtnedslag. Det var Jakobs kyrka som — samma år som Katarina brann, 1723, — hade blivit träffad av ett blixtnedslag. Det hade skett långt före Bellmans födelse, och i traditionen har de två händelserna kunnat blandas samman.

De tre enhetliga första stroforna i ”Aldrig en Iris på dessa bleka fält” innehåller själva kyrkogårdsskildringen. Därefter följer folklivsscener kring fattiggraven: bilden av änkan, som vrider sina händer, månglerskorna i gravföljet. Så länge diktaren med öga och sinne dröjer vid det stycke parknatur, som kyrkogården bildar, är han elegiker och idylliker på samma gång. Först när han befolkar scenen med levande människor bryts stämningen; invid dödens frid tumlar livets brokiga mångfald. Verkligheten med sina pockande krav tar ut sin rätt: när sorgespsalmen väl är sjungen,

skall Bomans änka söka tröst först i buteljen, sedan på ett mera effektivt sätt:

Glöm ditt qval :/  
I en fållbänk välj en ny Corpral.

Här sticker burlesken upp, humöret från Lucidors och Runius tid. Runius hade i en gravdikt över ett dött barn givit föräldrarna det handfasta rådet: ”Gå bort och gör en an’ så har I sorgen glömt!” Samma slags råd, praktiskt men cyniskt, får alltså Bomans änka.

Den elegiskt melankoliska kyrkogårdsstämningen var en av den förfina- de borgerliga smakens stämningar. Bellman kunde själv omsätta den i poe- si — men han kunde knappast låta sina diktade eller verkliga figurer uppleva den. Därtill var han alltför verklighetskär, hade kanske också för mycket läggning och smak för den burleska effekten.

Något av samma tvesyn och samma kontrastteknik finns i Bellmans skö- naste kyrkogårdsdikt, Fredmans epistel nr 81, ”Til Grälmakar Löfberg i Sterbhuset vid Danto Bommen, diktad vid Grafven”.

De två första stroferna, enhetliga i sin stämning, lyder:

Märk hur’ vår skugga, märk *Movitz* Mon Frere!  
Innom et mörker sig slutar,  
Hur Guld och Purpur i Skåfveln, den där,  
Byts til grus och klutar.  
Vinkar Charon från sin brusande älf,  
Och tre gånger sen Dödgräfvaren sjelf,  
Mer du din drufva ej kryster.  
Derföre *Movitz* kom hjälp mig och hvälf  
Grafsten öfver vår Syster.

Ack, längtansvärda och bortskymda skjul,  
Under de susande grenar,  
Där Tid och Döden en skönhet och ful  
Til et stoft förenar!  
Til dig aldrig Afund sökt någon stig,  
Lyckan, eljest uti flygten så vig,  
Aldrig kring Grifterna ilar.  
Ovän där väpnad, hvad synes väl dig?  
Bryter fromt sina pilar.

Dikten är en monolog av Fredman. Han talar till *Movitz*, den melankoliske och dödssjuka — samme *Movitz* som i en tidigare dikt av annan lynnestyp

fått rådet: ”Drick ur ditt glas — se Döden på dig väntar!” Den åldrande Bellman brukar använda Movitz som en sorts pseudonym eller signatur under dikter och brev. När han här låter Fredman tala till ”Movitz, mon Frère”, får dikten en speciell intimitet — det är som om diktaren genom Fredman talade till sitt alter ego. Dikten blir — så fattad — ett slags inre monolog, ett diktarnas inre samtal med sig själv.

Den kyrkogård, som Bellman haft för sin inre blick när han skrev denna dikt, är den som var honom från barndomen så väl förtrogen, Maria kyrkogård — till Maria församling hörde nämligen Dantobommen. Liksom Katarina var det en gammal kyrkogård; den hade tagits i bruk redan på medeltiden. På ett kopparstick från slutet av 1600-talet kan man se de trädalléer, som redan då med sina ”susande grenar” skuggade kyrkogården — en avskild plats, på tre håll omgiven av murar. Nu vilade, sedan många år, den gamle kyrkoherden Michael Hermonius under kyrkans golv; i ett av valven hängde det Daurerska begravningsvapnet — på långt håll var Bellman befreundad med denna adelsfamilj.

I Bellmans sena kyrkogårdsmeditation, ”Märck hur vår skugga”, finns liksom i ett par av hans begravningsdikter ett inslag av 1600-talets benkammarfilosofi: guld och purpur byts till grus och klutar; en skönhet och en ful förenas i graven till ett och samma stoft. Hur artskild är ändå inte stämningen i Bellmans strofer mot tonen i de förnumstiga moralrimmen på benhusets vägg! Hos Bellman framstår gravens ”längtansvärda och bortskymda skjul” som en åtråvärd fristad efter livets kamp — alla livets motsatser och konflikter har lösts upp.

Bellman talar inte om gravens maskar eller om döden med sin vapenarsenal. Han talar, mera abstrakt, om Tid och Död. Man kan ha i minne att timglasets och döds skullen var gängse emblematiske ornament på 1700-talets gravstenar — så som man kan se på Stockholms kyrkogårdar den dag i dag. Men Tiden och Döden är i denna Bellmandikt inte påträngande konkreta: de står som personifikationer av klassicistisk 1700-talstyp.

Epitafiekaraktären hos epistel 81 understrykes av ett ord i en slutrad:

Derföre *Mowitz* kom hjälp mig och hvälf  
*Grafsten* öfver vår Syster.



Ordet gravsten är i sammanhanget dubbeltydigt. Det syftar inte bara på en konkret gravsten utan också på dikten själv i dess funktion av ett epitafium över den döda. I äldre begravningspoesi förekommer ordet Griftsten emellanåt som titel eller rubrik — så hos 1600-talspoeten Erik Lindschöld. Inom genren förekommer också dikter formade som tänkta inskriptioner på en gravsten. Kyrkogårdspoesi och epitafiedikt hör nära samman i hela kyrkogårdspoesiens historia; det berömdaste exemplet är Thomas Grays ”Elegy written in a country churchyard”.

Över denna bellmanska kyrkogård finns något av samma stillhet, samma trädomsusade ro som på den Gray skildrade. Grays dikt var ju vid denna tid inte okänd för svenska diktare; redan 1783 hade N.L. Sjöberg publicerat ett stycke av en översättning. Bellmans kyrkogård är visserligen en stadskyrkogård. Men där den ligger, omgiven av skyddande murar och svept i grönska, skiljer den sig till typen inte från ”the country churchyard”. På en lantlig kyrkogård vilade Bellmans egen mor och far. Kanske har han haft också den i minnet, när han formade raden om det längtansvärda och bortskymda skjulet under de susande grenarna. I juli 1787 begravdes på en stockholmsk kyrkogård hans egen son, Elis.

Kyrkogården i epistel 81 är gräsbevuxen och täckt med vissnande blomblad. Klockorna klämtar när processionen skrider fram förbi gravarna med sina multnande träkors:

Vägen opp til Templets griftprydda stad  
Trampas mellan Rosors gulnade blad,  
Multnade Plankor och Bårar;  
Til dess den långa och svartklädda rad  
Djupt sig bugar med tårar.

Som så ofta bryts också i denna dikt den elegiska stämningen i slutraderna, när Fredmansvärldens folk kommer till synes med sin outröttliga livstörst och brännvinstörst. Den bortgångna, grälmakar Löfbergs maka, måste ha varit en tapper krögarmadam som inte själv spottade i glaset:

Hon från Dantobommen skildes i dag,  
Och med Hanne alla lustiga lag;  
Hvem skall nu Flaskan befalla?  
Torstig var hon och uttorstig är jag  
Vi är torstiga alla.

Så slutar också denna elegi med sällskapsvisans och dryckesvisans uppmaning att tömma glaset för att dränka sorgen. Men den vemodiga melodien i molltonart ligger kvar. Melodiens ursprung är okänt men vi vet av musikkommentaren i den senaste epistelutgåvan, att Bellman återanvänt den i två personligt engagerade tillfällesdikter båda från 1792: den ena vid Anna Charlotta Schröderheims död, ”Charon, din färja den kom ej för sent”, den andra vid svärfadern Gabriel Grönlunds sista sjukläger: ”Klockorna röras med sorgliga slag”.

Man har sökt olika förklaringar till de förändringar, som kan förklara den påfallande motsatsen mellan de tidiga dikternas makabert uppsluppna begravningsskildringar och de sena, åt det elegiska hållet avtonade kyrkogårdsdikterna. Det finns redan tidigt hos Bellman tecken till en fördjupad livsmelankoli. Richard Steffen har först observerat ett antal dikter från tiden kring 1765, där en personligt färgad mörkerton bryter igenom. Flera av dessa dikter utmynnar i ett stämmningsackord, som liknar dödslängtan — ibland är psalmtonen oförtydbar:

Alt lefvande längtar att dagen blir all,  
Likt fångslader fågel i buren.

Så heter det i dikten ”Menniskolifvet”; i den förmodligen ungefär samtida ”Öfver den bästa hamnen”, använder Bellman den i psalmpoesin vanliga bilden av havet och hamnen:

Döden styr ju så,  
Att man till grafven landar;  
Där Den bästa hamn: vår resa lycktas då.

”Att en stark känsla får ett omedelbart subjektivt uttryck är nästan enastående i Bellmans skaldskap” skriver Sylwan på tal om dessa dikter. Han antar att den melankoliska tonen får sin förklaring av sorgen vid föräldrarnas, särskilt moderns död. Modern hade den unge poeten stått särskilt nära, till henne hade han ju bl.a. dedicerat sin översättning av Schweidnitz *Evangeliska Dödstankar*. Det är kanske inte underligt om han, vid hennes bortgång, föll tillbaka i religiösa stämningar från barndomshemmets tid. Ett direkt vittnesbörd därom är dikten vid moderns grav — där han för övrigt

är inne på samma tema som senare i epistel 81 om Avunden, som flyr vid graven:

Vid hennes graf skall man få höra,  
At Afund ej haft mer att göra  
Än blott på mina tårar se.

Men dikterna kring mitten av 1760-talet innebär en isolerad ansats utan vidare konsekvenser för Bellmans diktning. En gränslinje i Bellmans diktning har flera forskare velat finna kring 1772.

När det gäller den ämneskrets vi här studerat, går det knappast att upp-rätthålla detta år som skiljegräns: Bellmans kyrkogårdselegik hör till tiden 1778—1790. Den har inte mycket av rokokolynnet. Mera har den att göra med den sentimentalt-borgerliga smak, som just på 1780-talet blir ett så dominerande drag i svensk litteratur. Detta decennium är det årtionde, då också Oxenstierna och Lidner orienterat sin dikt åt kyrkogårdsromantikens håll, båda under intryck av samma europeiska smakriktning. Bellman reagerar för samma litterära vinddrag. Och i en sinnesstämning, som tycks utgöra ett slags upprepning av hans själsläge kring 1765, med ett inslag av misantropi, har han skapat sin sista, ojämförliga kyrkogårdsdikt.

Den harmoniskt resignerade melankoli, som ingår som ett moment i hans sena kyrkogårdsbetraktelser, är inte ett definitivt slutstadium i hans diktning om död och kyrkogård. Senare visar sig på nytt det makabras fascination i hans poesi. Som tecken på hur den äldre, barockmässiga utformningen av dödsmotiven återvänder står den gravdikt, ”Minne över Nils Fries”, som Bellman skrev den 10/1 1790. Här finns på nytt 1600-talsatmosfären — men den går samman med påtagliga reminiscenser från de lidnerska gravstämningarna i ”Yttersta Domen”. Som i så många barockdikter är det Döden själv som talar:

Stig ned uti det hvalf, du för dig städadt ser,  
Med knokor och med ben, af ett och samma ler  
Hvaraf din kropp är tagen!  
Den kammar öppnas dig, som aldrig öppnas mer  
Förr'n du vid domsbasun blir ur din aska dragen...  
Så lydde dödens röst vid livvets mulna qväll...

Man kan sammanfatta: den typ av melankoli, som tar sig uttryck i kyrkogårdselegierna är inte helt ny. Den har funnits tidigare, men slår nu igenom i en genre som tidssmaken bragt på modet, i ett personligt stämningsläge, vars bakgrund vi endast kan ana. Hos Bellman möts smaken för den pastoralen naturen och kyrkogården: resultatet blir de märkliga epistlarna nr 54 och 81 — båda har han placerat i senare hälften av sin diktsamling, nr 81 mellan de två sista pastoralerna.

Musiken till de Bellmanska kyrkogårdsepistlarna har alla inslag av molltonart och ett långsamt tempo. Detsamma gäller om den — mer ironiska — epistel nummer 56 ”Se Mollberg med svart Råck och Flor”, där den begråt-na är en av Fröjas lättfärdiga tärnor. Men molltonarten används typiskt nog *inte* i de två epistlar, där samme Mollberg i rivande tempo ger sig av till häst för att bjuda till begravningsfest efter Mutter på Krogen Wismar. Här tar glädjen över den stundande festmåltiden överhand.

Allt stämmer väl överens med tidens musikaliska affektlära. James Massengale har i kommentaren till *Fredmans sånger* fäst uppmärksamheten vid en annan grupp texter, ett tiotal, där också dödstemat är starkt dominerande. I samtliga dessa fall börjar melodien som en koral men får efter hand en ariabetonad utveckling. Äldst, från 1750-talet, är några dikter om långfredagen och Kristi död på korset, som kom att inflyta i *Zions högtid*; senare är en begravningsdikt över friherrinnan Hermelin från 1779 och dikten ”Fråssan”, upptagen bland *Fredmans sånger* som nr 10. Samtliga dikter i denna textgrupp förenas i både textstruktur och melodi. Massengales iakttagelser — som han framställt blott som en hypotes — tycks bekräfta tanken på dödstemat som ett iterativt tema i Bellmans poesi, genremässigt bestämt också i hans musikaliska praxis.

Bellmans dragning åt de makabert-realistiska dödsstämningarna består vid sidan av dragningen åt den mer känslösamma kyrkogårdselegiken. Den poetiska barockmiljö, som han under sina formande år lärt så mycket av, lämnade han aldrig helt bakom sig. Från unga år till sena, i trettio års tid, har Bellman roat sig själv — och andra — med att dramatiskt gestalta sin egen begravning som ett på samma gång lugubert och uppsluppet skådespel. Han gör det som ung skuldsatt extraordinarie tjänsteman, när han kring 1764 skriver den dikt som skulle få plats som Fredmans sång nr 20 och alltså infogats i Fredmansvärldens rollspel:

Mina björnar, samlen Eder  
Hvita handskar hvar Person,  
Svarta kläder med all heder  
Och i näfven en Citron.  
Samlen Eder til at följa  
Och at bära tyst min bår.

I denna dikt är det ”björnarna”, fordringsägarna och indrivarna av de obetalda skulderna, som tänks utgöra likbärlag och begravningsfölje.

Sista gången Bellman bokstavligen regisserar sin tänkta stundande likfärd är i två brev, riktade till Elisabeth Westman, i augusti och september 1793. Det första av breven inleds med ett stycke text, där Bellman använt en form, som han begagnat också på andra håll: rytmiserad, uppsluppen prosa med inströdda rim:

Min gunstiga Fru!

Äntlig är den stunden inne, at jag måste ombyta linne, ock låta mig nedsättas i grafven med Préstafven; jag har föranstaltat om mitt hus, med saffrans:kringlor ock talgljus, ock ifrån krogen Förgylta Lyran, skall jag bäras bort med ohyran.

Så följer själva likprocessionen i noga angiven rangordning: först härold och prestav, sedan i samma led de tre fruarna Westman, Bellman och Schröderheim. Redan detta arrangemang har avsett att ge en burlesk effekt. Det strider helt mot tidens ceremoniväsen — i verklighetens värld brukade på 1700-talet inte hustrun följa med i liktåget; när Bellman själv gick bort följdes han till graven av sina tre söner, medan hustrun var hemma, kanske för att sörja för gravölet. Men i sin fantasi är han angelägen att — som så ofta — omge sig med kvinnligt sällskap.

Efter de tre fruarna följer i den planerade processionen i led efter led personer ur den Westmanska och Bellmanska vänkretsen, sedan två ordningsvakter med facklor, tvenne Bacchi män med ankare på huvudet, broder Wetz, poeten från *Fredmans epistlar*, med likkransen, broder Blixt med parentationen på en tallrik, Hilleström med porträttet av den döde, sist som likbärare ”Fyra Bacchi kommendörer med kistan opp och nervänd”. Man vågar ifrågasätta om denna makabra komedi i Bacchi Ordenskapitlens stil någonsin iscensattes; den har i varje fall inspirerat mamsell Charlotte Hilleström till en akvarellerad teckning, återgiven i den Bellmanska standardupplagans kommentar. Upptåg i samma stil skulle för övrigt långt senare

både August Strindberg och Birger Sjöberg roa sig med, kanske direkt i Bellmans efterföljd.

I det andra brevet till Fru Westman, också det med bifogad illustration, har gästerna nått fram till slutmålet, Kräftriket — enligt kommentaren identiskt med Första Torpet på Djurgården, välkänt bland annat från epistel 80. I texten till teckningen heter det: ”Nederst synes kistan riktigt vänd, med den Dödes chiffré”. Dans och drickande begynner. Genuint bellmansk är den emblematiske devis som avslutar texten: ”Alt detta är en sinnebild av Mensklighetens bortgång från krogen till grafven”. Om samma vandringssväg hade Bellman i något yngre år skrivit Fredmans sång nr 21: ”Så lunka vi så småningom”.

En av personagerne i Bellmans poesi finns det i samband med hans gravdiktning anledning att särskilt dröja vid: dödgrävaren. Han är en av de stående personerna på rollistan i Bellmans verk, och figuren har onekligen ett visst litteraturhistoriskt intresse.

När Bellman i sitt ”Utkast till ett Biografiskt Manual-Lexicon öfver Namnkunnige Krögare i Stockholm” presenterar oss för dödgrävaren Cornelius, är det som om vi mötte en av hans barndomsbekanta. Cornelius, dödgrävare, orgeltrampare och krögare på Blå Dörrn i Götgatsbacken på Södermalm, driver nämligen den allvarliga delen av sin hantering på Sancta Maria kyrkogård. Under 1760-talet, berättar Bellman, såg man där ”vår gode Cornelius ofta lika krokryggig och raglande nedhukad med sin skofvel i mullhögen som rak och rödblommig sitta på kusksätet och nicka på likvagnen med en saffrans-kringla i munnen och ett par hvita knyt-näfvar, färdiga att omfatta en smällpiska vid en kapriol af ett spann dansande kameler”. Dödgrävare och krögare — det är en yrkeskombination som har tilltalat Bellman. Med uppsluppen realism skildras scenen, hur ”han gerna vid den annalkande solen fanns snarkande i mullhögen med sin dammiga ölstånka och med hufvudet nedlutadt på någon barnkista”. ”Af-somnade” — tillägger Bellman i detta curriculum vitæ — ”1771 i November månad och blef emellan 24 lanternor samt under sång af skolan till sitt hvilorum beledsagad ut åt östra porten.”

I skaran av kuriösa personer, som nämns i rollistan till *Fredmans epistlar*, finns också ”Fröman; Dödgrävare och Tractör i Bensvarfvar-trädgården. Död och begrafven.” Bensvarvarträdgården hette verkligen — som

Bellmanskommentaren upplyser — en krog i Maria församling. Men i presentationen av dödgrävare Fröman används detta namn förmodligen för att ge en makabert lustig effekt: bensvarvarträdgården associeras med kyrkogården, där Fröman ligger ”död och begravnen” — en blasfemisk anspelning på trosbekännelsens ord om Kristus. En halvt mytologisk funktion tilldelas dödgrävaren i epistel 81. Han ställs vid sidan av Karon:

Vinkar Charon från sin brusande elf  
Och tre gånger sen Dödgrävaren sjelf,  
Mer du din drufva ej kryster.

När färjkarlen givit tecken till avfärd står dödgrävaren beredd för sitt värv, antingen han skall uppfattas som hantlangare åt eller rent av identisk med prästen som kastar de tre skovlarna mull över kistan.

*Hamlets* dödgrävare var också ordlekare, och det är inte utan att man inför de bellmanska dödgrävarna emellanåt påminns om Hamletkyrkogårdens grave-diggers och clowns. I en Bellmandikt ingående i *En stuf rim* står dödgrävaren halvt begravd i jorden i arbete med sin spade ”helt känslös och kall” bland benknotorna som yr omkring honom. Man erinras om dödgrävaren i *Hamlet*, som kastar upp dödsfallarna medan han sjunger sina lustiga visor, och om Hamlets fråga: ”Has this fellow no feeling of his business, that he sings at grave-making.”

Man kan föra parallellen vidare. Bellman låter verkligen en gång en dödgrävare uppträda på scen — kanske den första rollen i sitt slag i vårt lands teaterhistoria. Det sker i det *Divertissement*, som han skrev 1787 som ett födelsedagsspektakel för hovgulddragaren Peter Widman; bland personerna förekommer ”Tornväktaren, Dödgrävare och andra Sluskar, af hvilka en har en liten lykta”. Dödgrävaren har en kort, men tämligen intetsägande replik inne i skådespelet.

Bellman kunde knappast vara helt okunnig om den roll just dödgrävarscenen i *Hamlet* spelade i 1700-talets estetiska debatt. Direkt eller på omvägar måste han ha känt Voltaires förkastelse i *Lettres philosophiques* där han hade ironiserat över Shakespeares smaklösa påhitt att låta dödgrävare uppträda på scenen och medan de grävde en grav dricka, sjunga visor och göra sig lustiga över dödsfallarna. Voltaires omdömen hade nästan ordagrant upprepats hos oss. Jacob Wallenberg, som sett *Hamlet* spelas på engelsk scen med ingen mindre än Garrick i huvudrollen, hade i sin *Sann-*

*färdiga Resebeskrifning* klagat över engelsmännens råhet: ”man ser spöken, dieflar, mord, dödgräfvare m.m. ynkeligen blandas om hvarandra på Theatern”. Neikter är inne på denna 1700-talsestetikens stöttesten i sin avhandling *De poesi tragica* från 1774, och övertar direkt Voltaires omdöme. I en tidskrift där Bellman själv medarbetade, *Tryckfriheten den Välsignade för 1783*, skriver en författare som visar sig ha ett visst sinne för ”naturtroheten” i Shakespeares stycken, att man inte kan uppskatta blandningen av tragiskt och komiskt i hans sorgespel, att man ”ej gärna ser dödgräfvare suppa Brännvin i Sorgespelet Hamlet, då de tilreda den olyckeliga *Orphelias* (sic!) Graf”.

Bellman drog sig alltså inte för att presentera dödgrävare som drack brännvin under utövandet av sin dystra hantering. Han kan knappast ha varit omedveten om, att han på denna punkt avvek från den vedertagna smaken — även om han ju förvisso inte var tragediförfattare. Har Bellman känt Hamlet? Han har i varje fall skrivit en Hamletmonolog. Så lyder hans version av *to be or not to be*, som på samma gång innehåller hans *meditation on a skull*:

Är mödan värdt att vara till?  
Nej, jag den satsen nekar,  
Ty om du blott betrakta vill  
Hvartut som handen pekar,  
Så ligger der en hufvudskål,  
Förr prydd med skönhets rika prål.  
Och der med tomma ögonhål  
Procentarns vridna käkar.

Strofen står i en dikt från 1794 (”Är mödan värdt att vara till”) — en cyniskt uppsluppen livsuppgörelse av äkta Bellmanskt kynne.

Shakespeare och Hamlet var, som nämnts, inga okända storheter för det slutande 1700-talets svenska författare. Både Bellmans litterära bekanta och hans konstnärsvänner — Martin och Sergel — kände väl till Shakespeare. Under sin tid i England målade Elias Martin — visserligen efter ett engelskt porträtt — skådespelaren Garrick som Hamlet, i det ögonblick då han får se sin faders vålnad; Garricks Hamlet var överhuvudtaget en i Sverige välkänd rollprestation. Det kuriösa i sammanhanget är, att detta Martins Hamletporträtt länge i den bildhistoriska traditionen gällt för att vara en bild av — Bellman.



Man kan med viss rätt tala om en ”dödsfixering” hos Bellman. I första hand kan dödstemat i hans diktning tolkas som ett stämningsmotslag mot den livsbetagenhet som utgör ett återkommande ledmotiv i hans Fredmansdiktning. Men dödstemat är mer än så.

Tusend dödar kring dig stimma

sjunger Fredman i epistel nr 43 till Ulla Winblad vid hennes barnsbörd. Onekligen var döden, ständigt hotande, på ett annat sätt integrerad i 1700-talsmänniskans livserfarenhet och livscykel än nutilldags. Men Bellmans ständiga återvändande till dödstemat är i samtiden unikt och erinrar mera om diktarna under barockens och Lucidors tid än om 1700-talsdiktare som Kellgren och Leopold. Den citerade raden har Lars Huldén i sin Bellman-kommentar jämfört med ett ställe i en dikt av 1600-talsdiktaren fru Brenner. Det heter där, på tal om sjömannen på havet i storm, krigaren på slagfältet och den blivande barnamodern, att de alla befinner sig i en situation, ”Där Döden en gång ey, men *tusend Resor* mötes”.

I de närmast följande raderna i Fredmans epistel nr 43, ”skrifven vid et ömt tillfälle”, för Bellman tanken på det som på franska hette och heter ”la petite mort”:

Ända i din kärlekstimma  
Måste du en död förnimma;  
Masken dold i blomman bådard blommans död.

Därför kan Fredman också under kärleksakten en annan gång till Ulla rikta uppmaningen i epistel 7:

Nu skal du dö min Nymph! — Jag tigger  
Qvickna åter i din graf!

Graven är som det tidigare i samma dikt heter ”Fröjas Graf: / En paulun kring vilken lampor brinna”. Ordet död har hos Bellman, som Helmer Lång belyst i en uppslagsrik studie, många konnotationer. Död och grav kan i Bellmans värld också vara det samma som utslocknandet i det medvetlösa tillstånd som följer på rus och ras. Så i epistel nr 12, där Mowitz liknas vid ett skepp som går i kvav, ”en brännvinsskuta som förgås”:

Sök upp din graf, snart grifte-klockan klämtar...  
Sjunk i ditt djup —  
Tag till valet en sup!

Det är om samma mörka djup den före detta *urmakaren* Fredman talar i epistel 24, till kära Mor på Bruna Dörren:

Kära Syster!  
Mig nu lyster  
At få taga mig en sup:  
    Sen gå i mitt mörka djup.  
Uret pickar,  
Charon skickar  
    slup.

Men bortom de tusen dödar som hotat under livet, bortom också kärleksdöden och rusets död, på andra sidan Karons flod ligger kyrkogården, en vilostad bortom timglas och vinglas, bortom den vanskliga lyckan, bortom avundens räckvidd, bortom allt vad Bellman sammanfattar i det för honom meningstyngda ordet ”livsbesvären”. Också graven kunde för honom i hans diktning få en oemotståndlig, paradoxal attraktionskraft.

## Efterord

Staffan Björck och Carl Fehrman, båda födda 1915, var studiekamrater vid Olle Holmbergs forskarseminarium i Lund och disputerade i mitten av 40-talet på var sitt 90-talsämne. Kring 1960 återförenades de som professorer vid Litteraturvetenskapliga institutionen och samverkade där i en krets av kolleger och forskarstuderande fram till pensioneringen. Med sina forna medarbetare har de hela tiden haft bestående vänskapliga kontakter och efterhand knutit nya med yngre lärare och forskare i huset Absalon på Helgonabacken. Det är för oss alla en glädje att Staffan Björck och Carl Fehrman nu har velat bidra med var sin volym i vår skriftserie.

Vänner vid Litteraturvetenskapliga institutionen.

I serien

## **ABSALON**

### **Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund**

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842-1889*, 1992.
3. Algot Werin. *Från ett seminarium kring hans liv och verk*, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, 1994.
7. Staffan Björck, *Vänskapens pris*, 1995.
8. Carl Fehrman, *Vinglas och timglas i Bellmans värld*, 1995.