

JONAS ELLERSTRÖM

Klang och eko

Om versraders återkomst och
betydelseförskjutning i villanellor och pantoumer

Jag svarade, rätt ut i luften: ”Det lilla språket är den vuxnes mor.” Jag räckte inte upp handen – hade någon fråga egentligen ställts? – men rummet påminde vagt om en gammaldags skolsal och vad jag gjorde var just att redovisa kunskap. Låt vara att det skedde i drömmen (drömmen är ett andra liv, som Gérard de Nerval säger): minnet var riktigt, det är just med den raden som Göran Printz-Påhlson inleder sin dikt ”Villanella för ett barn i vår tid”.

Den kunskap som visade sig giltig även i det nattliga livet var ihågkommen snarare än instuderad. Jag har inte gjort något försök att lära mig Printz-Påhlsens villanella utantill, och vad jag kommer ihåg av den är inte mer än dess kärna och koncentrat, de två rader som inleder och avslutar den första terzinen, för att därefter återkomma med regelbundna mellanrum genom hela dikten och slutligen bilda dess avslutning.

Att två rader, var och en upprepad tre gånger, i så hög grad färgar en dikt gör naturligtvis att de raderna får väljas med omsorg. De måste tåla att upprepas. Risker att stanna för ett epigrammatiskt påstående är uppenbar. ”Det lilla språket är den vuxnes mor” varierar den engelske romantikern William Wordsworths sentens ”The child is father of the man”. Typiskt nog för sin tillkomstmiljö, det tidiga 1950-talets studentintellektuella Lund, flyttas här innebörden från att sammanfatta en psykologisk och pedagogisk process till att uttrycka en språkfilosofisk dito.

Lite skolmästaraktigt förtydligar sig Printz-Påhlson i nästa rad: ”Språket bestämmer vad vi ser och inte ser.” Här introduceras

också det andra av villanellans aldrig fler än två rim. Ett par tunga, förment allmängiltiga påståenden inleder alltså villanellan. Den måste räddas ut ur katedern och ges mycket riktigt lyftkraft med strofens tredje rad: ”Vem känner gossen som i vattnet bor?” Med Narcissusallusionen återförs ett psykologiskt element till dikten, och frågeformen ger dess inledda resonemang dynamik och styrfart.

Och detta är vad som intresserar mig mer och mer: hur de upprepede raderna i villanellan och dess systerform pantoumen kan vidgas i innebörd och suggestivitet under dessa versformers relativt korta förlopp; att en och samma fras inte blir en tråkig repetition av något redan sagt utan lägger ett nytt lager av betydelse till dikten. Den här essän är ett försök – just det, *un essai* – att förstå den processen.

Villanellan kom via Frankrike till England och via England till Lund. Tekniskt sett fungerar den sexstrofiga och nittonradiga versformen så att dess första rad återkommer som raderna sex, tolv och arton. Den tredje raden återkommer som raderna nio, femton och nitton. Slutstrofen skiljer sig från de fem föregående genom att ha fyra rader snarare än tre, och ger alltså redan genom sitt typografiska utseende intryck av tyngd och avrundning. Den som är van vid formen – den blev påfallande populär i England – och ser villanellan framför sig som ett schema (titta annars två sidor framåt i essän på den citerade dikten av Janice D Soderling, en visserligen lite fritt behandlad men helt korrekt villanella!) inser redan efter läsningen av första strofen inte bara vilken klangvärld som kommer att byggas upp genom de återkommande rimljuden, utan också vilket diktens långsamt roterande innehållsliga centrum kommer att vara.

Följaktligen är vi från början på det klara med att Printz-Påhlsons villanella, riktad till oss som barn av våra respektive tider, kommer att handla om språk men också om självbild, om vår språk- och svarslösa spegelbild i källans vatten. Vi vet också på förhand att den första strofens rimmande rader ett och tre kommer att avsluta hela dikten. I samma ordning, men nu kittade samman till en enhet: ”Det lilla språket är den vuxnes mor. / Vem känner gossen som i vattnet bor?”

Påståendet följs här direkt av frågan, och spänningen mellan dem ökar. Hur förutsägbart slutet än kunde tyckas vara växer dess

innebörd när raderna för fjärde gången fällt in på sina platser. Just detta radpar var det alltså som jag helt korrekt mindes i drömmen. Den andra raden mumlade jag tyst för mig själv, generat medveten om vilket lillgammalt intryck det ger att snabbt svara rätt på en fråga.

Rimligen är det inte bara det enkla men kraftfulla rimmet mor/bor som gör att jag genom åren kommit ihåg de två viktigaste raderna i ”Villanella för ett barn i vår tid”. Minnet tar också stöd mot det betydligt mer svårfixerade, levande förhållandet mellan raderna, som trots att de ordagrant upprepas vidgas och får resonans inte bara i logik utan också i erfarenhet. Vill vi se ett exempel på hur svårt det kan vara att hitta rätt återkommande element kan vi gå till Oscar Wilde, en inte alls så svag poet som handböckerna vill göra gällande. Under universitetstiden misslyckades han dock med att finna tillräckligt betydelsegenererande rader i sin annars tekniskt oklanderliga fingerövning till villanella, ”Theocritus”. Invokationen ”O singer of Persephone!” lyckas inte göra den mytologiska och litteraturhistoriska referensen produktiv, och frågan till den grekiske diktaren: ”Dost thou remember Sicily?” lyfter inte varken ur sin biografiska bakgrund eller sitt konventionellt retoriska tonfall.

Den amerikansk-svenska poeten Janice D Soderling säger apropå villanellans slutrader i allmänhet att: ”One of the difficulties of all repeating forms is to create satisfactory closure. So the two refrain lines must have a measure of ambiguity so as to shut the door with a bang. Or a horselaugh, or a few tears.” Den lekfullt antydda föreskriften är alltså att ge raderna den mångtydighet som behövs för ett kraftfullt avslut. En vacker paradox.

Soderling, en tekniskt mycket framstående poet, har i sin senaste samling *The Stranding* från 2019 en villanella som hon själv blygsamt karaktäriserar som *light verse*. Nu hör det till saken att den genren inom engelskspråkig poesi rymmer dikter av annat raffinemang och komplexitet än den traditionella svenska dagsversen. (Också inom den finns viktiga undantag, till exempel Stig Dagerman, Lotta Olsson och Caj Lundgren när han var som bäst.) *Light verse* skiljer sig ofta från *poetry* genom skillnader i tonfall och rekvisita snarare än genom att egentligen avhandla andra, lätt-sammare ämnen. Soderling slår an sin vardagliga, lätt kåserande ton – ett arv från Dorothy Parker, tänker jag mig – redan genom titeln, ”Continental Breakfast”:

At my table in the hotel breakfast room,
a honeymooning couple chomp and chat.
She asks, "What town were we in Sunday, John?"

A plaintive tone. He, as behooves a groom,
gives pause, furrows his brow; a caveat
at my table in the hotel breakfast room.

"Sunday, we saw the gold mask from the tomb
of Agamemnon, dear. Remember that?"
She asks, "What town were we in Monday, John?"

Do I detect an atmosphere of gloom
– a bottle of champagne gone quickly flat –
at my table in the hotel breakfast room?

She adds, "It seems so rushed, this honeymoon."
"Five cities in eight days, my pussycat."
She asks, "What town were we in Friday, John?"

She'll be a nag, and he, I must assume,
rushes in bed wearing the jaunty hat
he's wearing in the hotel breakfast room.
It's plain where they are heading, she and John.

Här är de två återkommande raderna valda på ett helt annat sätt. Den första, "at my table in the hotel breakfast room", ger inte mer än en konkret platsangivelse. Den andra är en monotont upprepad fråga, avlyssnad ur samtalet mellan det unga paret vid bordet intill i frukostmatsalen. Den frågan anger tvärtom en stor osäkerhet vad gäller plats – var har vi varit, och när?

Genom ett så enkelt grepp som att variera veckodagarnas namn suggererar Soderling det futila i konversationen. Själva slutraden blir sedan en långt mer radikal variant av den andra refrängraden. Vad som varit en fråga gällande vilken plats de befunnit sig på, ställd av den nygifta hustrun, blir en förutsägelse om framtiden och vart paret är på väg, utförd av den äldre kvinnan vid bordet bredvid. Den kan läsas som vasst ironisk; att jag tolkar den mer som ett beklagande beror på tonen i omgivande dikter och

på den människosyn som över huvud taget kommer till synes i Soderlings böcker.

”Continental Breakfast” visar både villanellaformens tånjbarhet och vad jag börjat misstänka är dess viktigaste egenskap och största lockelse: den skiftande innebörd som de återkommande raderna kan få. Ett omkväde i en ballad eller en refräng i en visa uppfattas ofta som en trygg vilopunkt. Nu känner vi igen oss! Inom pop- och rockmusiken blev refrängen än mer låtens viktigaste avsnitt, det som skulle klistra sig fast och garantera skivförsäljning. Resten – verserna, det eventuella B-temat (som typiskt nog även i Sverige börjat kallas brygga, efter engelskans *bridge*, något som leder till refrängen) – betraktades som en form av utfyllnad. ”Don’t bore us, get to the chorus!” lät popmusikantverkaren Per Gessle en ironisk skivtitels uppmaning lyda.

Men det finns sätt att bemöta publikens ytliga krav på igenkännlighet: tänk bara på hur fint Paul Simon varierar den textmässiga omgivningen till sin titelfras i ”The Sounds of Silence”. I Sverige har Tore Berger skrivit låttexten ”Villanella 55” efter konstens alla regler och visat att villanellan, som ursprungligen inte tycks ha varit någon av trubadurlyrikens former, passar utmärkt för sofistikerad vispop. Och frågan är om inte den anonyma folkdiktningen kan ha ett raffinemang av i grunden samma art. Den fantastiska medeltidsballaden om herr Olof och älvorna får i alla fall i mina öron hela sin stämning från den sakta växande, allt mer ominösa innebörd som det till synes idylliska omkvädet rymmer. ”Herr Olof rider hem när skogen görs lövegrön” – allitterationen och assonanserna är viktiga för radens omedelbara attraktionskraft, men det är den från början osynliga mångtydigheten, den långsamma konnotativa glidningen, som blir det verkliga mästarprovet.

Det finns många versformer som utnyttjar upprepningar: den persiska ghazalen, den franska rondeaun, de provensalska trubadurernas sestina, de nordamerikanska bluessångarnas kraftfullt inhamrade rader. Många av dem har betraktats som just mästarprov, som tecken på fulländat hantverk. Att låta slutraden i en sonett inleda en ny sonett låter sig lätt göra tack vare det hela vägen, genom alla de fjorton raderna, regelbundna versmåttet. Men att sedan låta slutdikten i en femton sonetter lång svit bildas av samtliga tidigare förstrarader kräver en annan planering och överblick, och denna sonettkransens slutdikt blev också känd som mästarsonetten.

Jag kan ändå, med all respekt för vershantverket, tycka att det verkligt krävande inte bara är att bygga en slutsonett som elegant hänger ihop och får synbarligen i sig själva slutna rader att sömlöst ingå i det nya sammanhanget. Det gäller också att vidga varje rads innebörd, att få slutdikten att fungera som enskild text samtidigt som den spänner ut hela svitens semantik. Det är säkert ingen tillfällighet att Inger Christensen skrev en sonettkrans och sedan lämnade formen. Mästarprovet går inte att upprepa.

Villanellan var, till skillnad från sonetten, från början ingen högtidlig versform utan kunde användas för satir och smådedikter. I Lund på 1920-talet lekte poetiska och formella begåvningar som Hjalmar Gullberg och Frans G Bengtsson med villanellan som graciös anakronism. När så Printz-Påhlsons läromästare (både som litteraturforskare och som poet) William Empson i Cambridge bland andra samtida poeter tog upp villanellan på 1930-talet gjorde han den till en både mer filosofisk och mer vemodig dikt. Empson är väl den villanellapoet som jag själv haft och har mest utbyte av.

Frågan om villanellans användningsområde gäller såväl tonfall som innehåll. Den tycks inte förutbestämd till något särskilt ämne. Majken Johansson kunde skriva sin ”Villanella på en spik” som en munter och djupt allvarlig, symbolisk, erotisk och pessimistisk replik till Printz-Påhlsons högt ställda anspråk. I ett mail till mig från den 16 augusti 2019 skriver Janice D Soderling med en fin inledande allusion på Johanssons dikt att: ”A vessel can be filled with any liquid. So, in my opinion, can a craftsman fill any form with any content. Consider the thundering roar of Dylan Thomas in *Do Not Go Gentle Into that Good Night* and the wonderful Majken Johansson’s plaintive *Villanella på en spik* which is, by the way, the finest villanelle I know and totally untranslatable.”

Detta hindrar inte att versform kan väljas efter tänkt motiv, eller att formen i viss utsträckning påverkar ämnet. Apropå en mindre extravagant men nog så krävande diktform, pantoumen, skriver Soderling att: ”Repeating forms lend themselves to obsessive themes and therefore the pantoumen often has love as its subject. But repetition in poetry, as in love, can become boring and trite, therein lies the challenge of both.”

Pantoumen påstås ofta vara en malajisk versform, men är i sin västerländska utformning huvudsakligen en skapelse av Victor Hugo. Den ursprungliga malajiska pantunen är en folklig, oftast

anonym fyrradig dikt, rimmad abab. De två radparen, till synes åtskilda innebördsligt men förbundna genom rimmen, kontrasterar mot varandra på ett subtilt och gåtfullt sätt. Vad Hugo gjorde var att med viss grund i malajisk tradition expandera formen till en räkka fyrradiga strofer av valfritt antal. Den andra och fjärde raden i första strofen återkommer som rad ett och tre i nästa strof. Schemat i vilket jämna rader i en strof repeteras som udda rader i nästa fortsätts. Dikten genererar alltså sig själv till dess att den avslutas genom att rad tre från den inledande strofen återkommer som rad två i den sista strofen, och diktens första rad rundar av kompositionen genom att upprepas som slutrad.

Schemat kan verka komplicerat men har fördelen att vara mindre uppenbart än villanellans. Övriga strofer blir även för den vane läsaren större, upprepningarna än mer effektfulla. Janice D Soderling har i samma nya samling, *The Stranding*, en pantoum av helt litet format som just därför ger maximal verkan åt första strofens udda rader när de återkommer i den fjärde:

Full Moon Over Athens

Deep underground the broken relics rest.
A fractured frieze or clasp, a carved bone flute.
Sometimes the finest, sometimes second-best:
a dented shield or heart, a stringless lute.

A fractured clasp or word, or champagne flute.
They were, these lovers, skilled at breaking things,
her dented heart, his shield, a stiff-necked lute.
They warred with the civility of kings.

They were, these lovers, skilled at breaking things:
vows, promises and treaties. And they waged
their love with the civility of kings.
Love's buried now, and both of them have aged.

Now promises, entreaties, wars they waged
seem less than finest – hardly second-best.
All buried now. Dear God, so fast we've aged.
Deep underground, the broken relics rest.

Dikten ställer antikens begravda, fragmentariska historia mot den likaledes kantstötta samtiden. Atens arkeologiska förflutna kontrasteras mot en slocknad kärlekshistoria, och det täta förhållandet mellan de två tidsplanen understryks av homonymer som *flute* (= flöjt respektive champagneglas), och andra ord med hemhörighet i dubbla sfärer som *frieze* (skulptural fris respektive berättelse) och *clasp* (spänne/omfamning).

Utöver dessa betydelseskiftningar finns eleganta verbala glidningar med en tragisk underton som förstärker diktens samlade stämning av återhållen personlig smärta och alltför tappert burens förlust. Se bara på den nästan omärkliga modulationen av "vows, promises and treaties" till "Now promises, entreaties ..."

Dikten "Full Moon Over Athens" är naturligtvis långtifrån *light verse*, men delar tekniskt raffinemang och verbal precision med den tidigare citerade "Continental Breakfast". Versformerna villanella och pantoum visar sin likhet och något av sin respektive karaktär. Framför allt syns vilken effekt upprepade eller subtielt varierade rader kan ha inom en rimmad och metriskt regelbunden dikt.

Rimmen, ja. Jag har inte uppehållit mig vid dem i exemplet ovan. Det hade funnits möjligheter både att nämna Majken Johanssons originella och innebördsdiga användande av manliga respektive kvinnliga rim (Printz-Påhlson har enbart manliga), eller att framhålla hur mycket Dylan Thomas får ut av det till synes enkla rimparet *night/light*. Men i någon mening hör rimmen huvudsakligen till diktens yta, de är vad som lockar örat och drar blicken till sig. Och jag har velat söka mig till andra, mindre uppenbara funktioner av den så kallat traditionella formens element.

I villanellan och pantoumen blir rimmets sammanbindande effekt i mina ögon mindre än de upprepade radernas framdrivande kraft och strukturerande egenskap. Säkert hjälper rimmen den som vill att komma ihåg en viss dikt, men minnet är en osäker faktor. Jag tänkte länge att bara jag hittade de två rader, de två jambiska pentametrar som behövs skulle jag kunna skriva en villanella som rymde allt jag ville säga. Någon gång under studentåren tyckte jag att jag hade den första raden. Nu gällde det bara att komma på nästa. Innan jag hann det glömde jag den första. Nu får jag börja om från början. Kanske kan radparet komma till mig i en annan dröm.

Litteratur och musik

- Backlund, Staffan, "Förord", i *Pantun: Malajisk folkpoesi*. Lund: Ellerström, 2000
- Berger, Tore, "Villanella 55", i *Mening och minnen*. Stockholm: YTF, 2011
- Christensen, Inger, *Sommerfugledalen*. København: Brøndum, 1991
- Empson, William, *Collected Poems*. London: Chatto & Windus, 1955
- Johansson, Majken, *Andens undanflykt*. Stockholm: Bonnier, 1958
- de Nerval, Gérard, *Aurélia*. Stockholm: Tiden, 1953
- Parker, Dorothy, *Not So Deep As a Well: Collected Poems*. New York: Liveright, 1937
- Printz-Påhlson, Göran, *Dikter för ett barn i vår tid*. Stockholm: Bonnier, 1956
- Roxette, *Don't Bore Us, Get to the Chorus!* Stockholm: EMI, 1995
- Simon & Garfunkel, "The Sounds of Silence", på *Wednesday Morning, 3 AM*. New York: Columbia, 1964
- Soderling, Janice D., *Om du var hos mig nu*. Norrköping: BenTarz Books, 2018
- Soderling, Janice D., *Picture This*. Norrköping: BenTarz Books, 2018
- Soderling, Janice D., *The Stranding*. Norrköping: BenTarz Books, 2019
- Thomas, Dylan, "Do Not Go Gentle into that Good Night", i *In Country Sleep and Other Poems*. London: Dent, 1951
- Wilde, Oscar. "Theocritus". *Poems*. London: David Bogue, 1881