



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

ÖVERSÄTTNING I
NATIONENS TJÄNST
J. L. RONEBERG OCH
DE CENTRALSYDSLAVISKA FOLKSÅNGERNA

SONJA BJELOBABA

Göteborg 2014

Doktorsavhandling i slaviska språk, Göteborgs universitet

© Sonja Bjelobaba, 2014

TITLE: Translation in the Service of the Nation. J. L. Runeberg and the Central South Slavic Oral Songs

SWEDISH TITLE: Översättning i nationens tjänst. J. L. Runeberg och de centralsydslaviska folksångerna

LANGUAGE: Swedish (English summary)

AUTHOR: Sonja Bjelobaba

ABSTRACT

This thesis investigates the relationship between Johan Ludvig Runeberg and the Central South Slavic oral songs that he had read in the collection *Serbische Volkslieder* (1827), translated into German by Peter Otto von Goetze and in Herder's anthology *Stimmen der Völker in Liedern*. The encounter with Goetze's translations of oral songs collected by Vuk Karadžić led to a short, but intense translation activity as well as to changes in Runeberg's own poetics. Shortly after he had read Goetze's translation, Runeberg decided to imitate oral poetry. The elements that he was trying to preserve in his translations were the same elements that he later used in his own poetry.

Despite the fact that the Central South Slavic influence on Runeberg's writings has always been known, the nature of this influence was not sufficiently investigated. The influence affects Runeberg's translations of Central South Slavic oral songs and can also be seen in his own poetic activity inspired by these songs, as well as in his view of the relationship between the Finnish-Swedish literary system and the Swedish one. The main question of the thesis therefore relates to the significance that the Central South Slavic oral songs have had for Runeberg's literary activity as a whole. The analyses concern different areas in which the influence of these songs stands out: Runeberg's translation strategies, artistic practices, poetics, criticism, and his position in the Finnish-Swedish literary system.

In my thesis I demonstrate the role that translations of Central South Slavic oral poetry have played in constructing the Finnish national identity. Strongly influenced by the cultural nationalism of Herder, the Finns chose cultural consolidation as the main strategy for strengthening their national identity. This was done in two ways: by turning to Finnish oral poetry and by creating a new Finnish literature based on a non-Swedish foundation. As I have shown, Central South Slavic oral poetry had a small, but certainly important role in both of these strategies.

KEYWORDS: translation, oral poetry, J. L. Runeberg, Central South Slavic, national identity

© Sonja Bjelobaba

DISTRIBUTION: Institution för språk och litteraturer, Box 200, 405 30 Göteborg

OMSLAGSBILD: © Alojz Lojzo Ćurić: Sevdalinka. DESIGN: Thomas Ekholm

ISBN: 978-91-979921-3-8

LÄNK TILL E-PUBLIKATIONEN: <http://hdl.handle.net/2077/35387>

Göteborg 2014, 413s

FÖRORD

Det är nu länge sedan jag läste Runeberg för första gången, men jag minns det fortfarande alldeles tydligt. Strax innan lektionen på B-kursen i litteraturvetenskap satt jag och läste en dikt av en författare som jag inte tidigare läst; en dikt som var så välbekant, så annorlunda från andra dikter på svenska som jag då, efter bara några få år i Sverige, fortfarande upplevde som främmande, att jag fick känslan av att jag hade läst den tidigare. Dikten gick rakt in i mig. Strax efter förklarade min lärare att författaren, J. L. Runeberg, hade inspirerats av serbiska folksånger. Jag bestämde mig genast för att utforska detta vidare – och resultatet är denna avhandling.

Under arbetet med avhandlingen har jag fått synpunkter och hjälp från många.

Framför allt har jag haft två handledare vid min sida som inspirerat mig, tvingat mig att fokusera, förtydliga och vara noggrann. Tack till Bengt A. Lundberg och Beata Agrell för alla år som ni fungerat som mentorer och uppmuntrat och stöttat mig på så många sätt: ni har alltid varit där när det behövts. Jag är väldigt glad över att jag haft förmånen att få del av er samlade klokskap, kunskap och erfarenhet. Era insiktsfulla kommentarer har hela tiden drivit både arbetet och mig framåt. Bengt, tack för din uppmärksamma läsning av mina texter och dina kunniga och konstruktiva kommentarer. Beata, tack för din ovärderliga hjälp med att strukturera texten, för dina kritiska frågor och för att du alltid trott på min förmåga att bli färdig.

I ett tidigt skede verkade Magnus Ljunggren som min handledare: Magnus, dina språkliga kommentarer har haft en mycket viktig inverkan på min språkkänsla.

Mina opponenter på slutseminariet – Lars Lönnroth och Thomas Rosén – har lämnat ytterst värdefulla och klarsynta kommentarer på manuset.

Tack till min sambo och kollega Erik Alvstad: din analytiska förmåga, kloka kommentarer på manuset och din oupphörliga uppmuntran hjälpte mig att ro det här projektet i land.

Under åren har jag haft kontakt med flera forskare i Belgrad som jag vill tacka: Mirjana Detelić, Nada Milošević-Đorđević, Snežana Samardžija och den nu bortgångne professorn i skandinaviska språk Ljubiša Rajić.

Jag vill tacka forskare och doktorander i slaviska språk för stöd och för att ni förgyllt min forskarutbildningstid. Efter att min institution, Institutionen för slaviska språk, blev en del av Institution för språk och litteraturer har jag haft möjlighet att träffa forskare och doktorander i andra språk som varit intresserade av översättning och andra fält som min avhandling rör vid: detta har varit mycket berikande och jag vill tacka er alla, ingen nämnd och ingen glömd.

Maria, Minette, Emma: ni har varit fantastisk support på alla sätt. Tack till mina kollegor på Enheten för pedagogiskt och interaktivt lärande för all uppmuntran.

Ett varmt tack också till den alltid lika hjälpsamma och kunniga personalen vid Universitetsbiblioteket i Göteborg.

Stort tack till Tijana Stajić för engelsk språkgranskning av avhandlingens sammanfattning och till Thomas Ekholm för hjälp med layout och tryckning. Tack till Ronwen Bowen, Folke Josephson, Pernilla Myrne, Helena Nilsson, Morgan Nilsson och Andreas Nordin för deras språkhjälp.

Tack till Enisa Osmančević-Ćurić – kvinnan på omslagsbilden – som gett mig tillstånd att använda Alojz Lojzo Ćurićs målning som omslagsbild.

Under arbetet med denna avhandling har jag mottagit medel ur Kungliga och Hvitfeldtska Stiftelsen, Litteraturvetenskapliga nämnden inom Svenska litteratursällskapet i Finland, Knut och Alice Wallenbergs stiftelse, Stiftelsen för internationalisering av högre utbildning och forskning (STINT), Adlerbertska Stipendiestiftelsen, Stiftelsen Paul och Marie Berghaus donationsfond, Kungliga och Hvitfeldtska stiftelsen och Stiftelsen Fru Mary von Sydows, född Wijk, donationsfond.

Tack till alla som finns i min närhet och som stöttat och uppmuntrat mig: mina föräldrar Mirjana och Rade (hvala mama i tata!), min familj och mina vänner.

Slutligen vill jag tacka mina barn Andrej och Neven: ni har alltid varit en källa till inspiration och det bästa stödet en mamma kan ha.

Boken tillägnas minnet av min syster Irena Bjelobaba.

Göteborg, augusti 2014

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

KAPITEL 1 Inledning	11
1.1. Syfte och frågeställningar	11
1.2. Disposition.....	12
1.3. Material, teori och metod.....	13
1.3.1. Material	13
1.3.2. Teori	14
1.3.3. Metod.....	14
1.3.4. Om termen centralsydslavisk	16
1.3.5. Om citat.....	17
1.4. Tidigare forskning	17
1.4.1. Forskningen i Sverige och Finland	17
1.4.1.1. Det ursprungligt skapande geniet	19
1.4.1.2. Samband med den finska folkdiktningen.....	23
1.4.1.3. Samband med antikens litteratur	24
1.4.1.4. En ny poetisk vision.....	25
1.4.1.5. Politiska skäl bakom Runebergs översättningar	31
1.4.1.6. Övriga verk.....	33
1.4.1.7. Sammanfattning.....	34
1.4.2. Forskningen i det forna Jugoslavien	34
1.4.2.1. Sammanfattning.....	38
KAPITEL 2 Runeberg som läsare av centralsydslavisk poesi	39
2.1. Goetzes översättningar. Det första mötet med den centralsydslaviska poesin	39
2.2. Morlackiska sånger. Det andra mötet med den centralsydslaviska poesin.....	57
2.3. Slutsatser	66
KAPITEL 3 Runeberg som översättare	67
3.1. Inledning.....	67
3.2. Den teoretiska ramen: översättningsvetenskapliga teorier	69
3.2.1. Normer	70
3.2.2. Initiala normer.....	72
3.2.3. Översättning som en metonymisk process	76
3.2.4. Att översätta muntlig diktning	79
3.2.4.1. Muntlig poetik.....	80
3.2.4.2. Översättningar av muntliga texter	90

3.3. Hypoteser, metod och material.....	94
3.4. Paratextuella element i <i>Serbische Volkslieder</i> och <i>Serviska Folksånger</i>: initiala och preliminära normer	95
3.4.1. Förlaget, censuren och tryckningen.....	96
3.4.2. Samlingarnas titlar	97
3.4.3. Dedikationen	98
3.4.4. Förordet	99
3.4.5. Fotnoter och anmärkningar	102
3.5. Analys av Goetzes och Runebergs översättningar: operationella normer	103
3.5.1 Texturval	103
3.5.1.1. Källor	103
3.5.1.2. Urval och ordning	104
3.5.2. Rubriker.....	105
3.5.3. Versifikation	107
3.5.3.1. Indelning i versgrupper	107
3.5.3.2. Metern	110
3.5.3.3. Överklivning (enjambement) och överföring (rejet).....	114
3.5.3.4. Rim	117
3.5.4. Textens ramar: inledande och avslutande formler	119
3.5.4.1. Direkt tilltal	122
3.5.4.2. Den slaviska antitesen	124
3.5.4.3. Goetzes ”egna formler”	128
3.5.5. Repetitionsfigurer	129
3.5.5.1. Allitteration och paronomasi	131
3.5.5.2. Anafor	134
3.5.5.3. Epifor	136
3.5.5.4. Symploke	139
3.5.5.5. Anadiplosis.....	140
3.5.5.6. Annan upprepning	142
3.5.5.7. Parallellism.....	147
3.5.6. Epitet.....	152
3.5.7. Ändringar på ord- och satsnivå	158
3.5.7.1. Tillägg.....	158
3.5.7.2. Strykningar.....	161
3.5.7.3. ”Underöversättning” (Hyponymer)	162
3.5.7.4. ”Överöversättning” (Hyperonymer)	163
3.5.7.5. Ordvalet	165
3.5.8. Vilket genus har en stjärna?.....	169
3.5.9. Bildspråk.....	172
3.5.10. Det mytologiska skiktet och symboler	172
3.5.11. Realiaord	177
3.5.12. Egennamn	178
3.6. Översättningar av centralsydslaviska folksånger ur Herders <i>Stimmen der Völker in Liedern</i>.....	183
3.7. Sammanfattning: Runeberg som översättare.....	187

KAPITEL 4 Runeberg som diktare I	190
4.1. Inledning.....	190
4.2. Transtextualitet	191
4.3. Relationen mellan "Idyll och epigram" och Serviska Folksånger	192
4.4. Manuskript	195
4.5. Titeln	196
4.6. Formella likheter: arketextuala relationer och hypertextuella imitationer	199
4.6.1. Rubriker	200
4.6.2. Metern.....	200
4.6.3. Rim	203
4.6.4. Indelning i versgrupper	203
4.6.5. Överklivning (enjambement) och överföring (rejet)	205
4.6.6. Repetitionsfigurer.....	206
4.6.6.1. Allitteration	206
4.6.6.2. Anafor, epifor och symploke.....	207
4.6.6.3. Anadiplosis	209
4.6.6.4. Parallellism, ord-, vers- och versgruppsupprepning. Tretal	210
4.6.7. Epitet	215
4.6.8. Komposition	218
4.6.8.1. Dialogisk komposition	218
4.6.8.2. Monologisk komposition.....	221
4.6.8.2.1. Direkt tilltal	222
4.6.8.3. Berättande komposition	223
4.6.8.4. Inledande formler	226
4.6.8.5. Epigrammatiskt slut	227
4.6.9. Hänvändelser till läsaren	228
4.7. Innehållsliga likheter. Hypertextuella transformationer, intertextuella allusioner...229	229
4.8. Den slutliga ordningsföljden i "Idyll och epigram"	238
4.9. Ett poetiskt vägval: "Svartsjukans nätter" eller "Idyll och epigram"	239
4.10. Översättningarnas betydelse för skapandet av Runebergs nya poetik	245
4.11. Sammanfattning	249
KAPITEL 5 Runeberg som diktare II	252
5.1. Inledning.....	252
5.2. Dikter I.....	252
5.3. Strödda dikter	257
5.3.1. Strödda idyll- och epigrammdikter.....	257
5.3.2. Andra strödda dikter	259
5.4. Dikter II.....	261

5.4.1. Dikter II, 1: "Grafven i Perrho"	262
5.4.2. Dikter II, 2–32	266
5.4.3. Dikter II, 33: "Idyll och epigram" II	273
5.4.3.1. Rubriker	273
5.4.3.2. Meter och rim	274
5.4.3.3. Indelning i versgrupper, överklivning och överföring	276
5.4.3.4. Repetitionsfigurer	276
5.4.3.5. Epitet	278
5.4.3.6. Komposition	279
5.4.3.7. Innehållsliga likheter. Hypertextuella transformationer, intertextuella allusioner	281
5.4.3.8. Sammanfattning	287
5.5. Julqvällen	288
5.6. Nadeschda	294
5.7. Dikter III	300
5.8. Fänrik Ståls sägner	302
5.8.1. "Molnets broder"	302
5.8.2. De övriga dikterna i <i>Fänrik Ståls sägner</i>	305
5.9. Sammanfattning och konklusioner	307
KAPITEL 6 Runeberg som den bedömde och den bedömande	310
6.1. Inledning	310
6.2. Receptionsteori	312
6.3. Det samtida mottagandet av Runebergs tidigaste verk	315
6.3.1. Mottagandet av <i>Dikter I</i>	317
6.3.2. Mottagandet av <i>Serviska Folksånger</i> i Finland och i Sverige	323
6.3.3. Mottagandet av "Grafven i Perrho"	328
6.3.4. Mottagandet av Dikter II	334
6.4. "En anmärkning"	337
6.5. Runeberg som den bedömde: slutsatser	338
6.6. Runeberg som den bedömde: angrepp på det svenska litterära etablissemanget	340
6.7. Sammanfattning	348
KAPITEL 7 Runeberg som finländsk nationalskald	350
7.1. Inledning	350
7.2. Den politiskt-ideologiska bakgrunden till översättningen av de centralsydslaviska folksångerna	351

7.3. Betydelsen av Runebergs översättningar för vidare insamling och översättning av folksånger i Finland	359
7.4. Polysystem	363
7.5. Översättningens roll i målspråkets kultur: översättningen av de sydslaviska folksångerna och skapandet av en ny finlandssvensk litteratur	366
Summary	374
Litteratur	384
Appendix 1: Sångförteckningen	409

KAPITEL 1

INLEDNING

Början på 1830-talet – en period som i svensk litteraturvetenskap brukar betecknas som en brytningstid mellan romantik och realism – var en turbulent period i Johan Ludvig Runebergs liv. 1830 utgav Runeberg sin första diktsamling *Dikter*¹; samma år kom också hans översättningsverk *Serviska Folksånger*²; dessutom disputerade han för docentur i "vältalighet" (latin) och han blev utnämnd till konsistorieamanuens. Året därpå var han med om att instifta Finska Litteratursällskapet, gifte sig, deltog i Lördagssällskapet och började i *Helsingfors Tidningar* publicera *Elgskyttarne*³ som i sin helhet som bok kom ut 1832. Fr.o.m. 1832 arbetade han tillsammans med Johan Jakob Nervander som redaktör för *Helsingfors Morgonblad* som blev ett forum för hans angrepp på det svenska litterära etablissemangen; redan året efter tryckte han sin andra diktsamling samt folklivsskildringen från Saarijärvi socken. Det är om Runebergs verksamhet i förhållande till den centralsydslaviska folkdiktningen i framför allt *Serviska Folksånger* med upprinnelse i denna period som min avhandling i huvudsak handlar.

1.1. SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR

Mycket finns skrivet om Runeberg och jag ska strax göra en genomgång av den tidigare forskningen, men först vill jag förklara varför denna bok behövs: trots att det centralsydslaviska inflytandet på Runebergs författarskap alltid varit känt har man inte i tillräcklig utsträckning undersökt arten av detta inflytande. Det innefattar både Runebergs översättningar av centralsydslaviska folksånger och hans egen av dessa sånger inspirerade skaldeverksamhet. Min målsättning är att analysera detta inflytande mot bakgrund av ett större helhets sammanhang. Inte heller förhållandet mellan Runebergs översättningar och hans estetik har undersökts och än mindre hans syn på förhållandet mellan det finlandssvenska litterära systemet och det svenska. Avhandlingens huvudfråga avser därför vilken

¹ Johan Ludvig Runeberg: *Samlade skrifter*, Del I: "Dikter I-III", red. Sven Rinman, Stockholm 1933, s. 1–170.

² *Serviska Folksånger, öfversatta af Joh. Ludv. Runeberg*, Helsingfors 1830. *Serviska* i stället för *serbiska* följer den tids rådande stavningspraxis. Texten har publicerats om i: Johan Ludvig Runeberg: *Samlade skrifter*, Del IV:2: "Lyriska översättningar", red. Sven Rinman, Lund 1962, s. 1-73. Hänvisningar görs om inget annat anges till den sistnämnda utgåvan, se också nedan under 1.3.1.

³ Johan Ludvig Runeberg: *Samlade skrifter*, Del III: "Episka dikter", red. Gunnar Tideström, Stockholm 1950, s. 35–108.

betydelse de centralsydslaviska folksångerna har haft för Runebergs litterära verksamhet som helhet. Framställningen kommer således att beröra olika områden där inflytande från dessa sånger framträder: Runebergs översättningsstrategi, den konstnärliga praktiken, poetiken, kritiken, och hans ställning i det finlandssvenska litterära systemet.

Den första frågan som diskuteras berör kontexten: hur har Runeberg kommit i kontakt med den centralsydslaviska folkdiktningen och varför blev han så intresserad av den? Vidare vill jag diskutera vilken betydelse de centralsydslaviska folksångerna haft för Runeberg som översättare: vilka översättningsstrategier har han valt och hur har dessa påverkats av den epok han levde i? Vilka språkliga och innehållsliga element valde han att bevara och vilka försvann? Då dessa sånger i källspråkskulturen var muntliga skapelser vill jag beröra frågan vad det är som är speciellt med muntlig (vs. skriftlig) diktning och vilka översättningsstrategier muntliga texter öppnar för.

Då de centralsydslaviska översättningarna otvivelaktigt spelat stor roll för Runeberg som diktare diskuteras frågan vilken betydelse dessa sånger haft för Runebergs konstnärliga praktik i allmänhet och "Idyll och epigram"-cykeln i synnerhet.

För att bättre sätta in översättningarna och de dikter av Runeberg som påverkats av dessa i sitt historiska sammanhang ämnar jag ta upp det första mottagandet och de första uttolkningarna av *Dikter I*, *Serviska Folksånger* och *Dikter II*. Därtill vill jag diskutera vilken betydelse de centralsydslaviska folksångerna hade för Runebergs poetik och Runeberg som kritiker: hur framträder hans egen poetik i hans kritik av det svenska litterära etablissemangen?

Slutligen vill jag situera Runebergs översättningar av de centralsydslaviska folksångerna i ett vidare sammanhang genom att undersöka vilken roll hans översättningar kom att spela i målspråkets kultur.

1.2. DISPOSITION

De allra flesta runebergsmonografier följer den biografiskt-kronologiska modellen där verken presenteras i den ordning som de är publicerade. Jag har istället valt att strukturera de olika kapitlen tematiskt kring vissa specifika frågor. Avhandlingen är disponerad i sju kapitel.

I kapitel 1 presenteras, förutom syftet, frågeställningarna och dispositionen också material och metod, samt en forskningsöversikt över litteratur om relationen mellan Runeberg och den centralsydslaviska folkdiktningen skriven såväl i Sverige och Finland som i det forna Jugoslavien.

I kapitel 2, "Runeberg som läsare", skildras Runebergs två möten med den centralsydslaviska folkpoesin och de vägar denna poesi haft från folksångerna till den unge Runeberg.

Kapitel 3 fokuserar på Runebergs roll som översättare. Kapitlet inleds med en presentation av den teoretiska ramen som ligger i skärningspunkten mellan två

stora forskningsgrenar – översättningsteori och teorier om muntlig diktning. Kapitlets huvuddel utgörs av en översättningsanalys där huvudfrågan är hur de centralsydslaviska folksångernas översättningar förhåller sig till originaltexten. Undersökningen bidrar till att tydliggöra de element som Runeberg uppfattat som typiska för genren och som han senare använde i sitt eget skapande.

Kapitel 4 och 5 fokuserar på Runebergs egna poetiska alster. Inledningsvis presenteras Genettes teori om transtextuella relationer vilken kommer att användas i analysen av relationen mellan Runebergs översättningar och hans eget författarskap. Kapitel 4 ger en genomgång av det centralsydslaviska inflytandet på Runebergs diktcykel "Idyll och epigram". I kapitlet kommer jag att visa att läsningen av de centralsydslaviska folksångerna ledde till omfattande förändringar av hans poetik. Spår av det centralsydslaviska inflytandet begränsar sig inte till "Idyll och epigram"-cykeln: i kapitel 5 redogörs för andra texter av Runeberg där kopplingar till de centralsydslaviska folksångerna finns.

Huvudfrågan i kapitel 6, "Runeberg som den bedömde och den bedömande", är hur Runebergs översättningar och hans egna verk som skapats utifrån dessa tagits emot? Hur fogades texterna in i det litterära systemet? Mötet med de centralsydslaviska folksångerna och skapandet av den nya poetiken kan ses som bakgrund till Runebergs kritiska artiklar mot det svenska litterära etablissemang, något som också undersöks i detta kapitel.

I kapitel 7, "Runeberg som politiker", vidgas perspektivet och Runebergs översättningsarbete kontextualiseras genom att hans översättningar ställs mot bestämda förhållanden inom målspråkskulturen.

Slutligen ges en sammanfattning av undersökningens resultat på engelska.

1.3. MATERIAL, TEORI OCH METOD

1.3.1. MATERIAL

Runebergs verk finns publicerade i en mängd olika utgåvor, den som jag använt mig av är den kritiska utgåvan av hans *Samlade skrifter*, vars utgivning Svenska litteratursällskapet påbörjade 1933 och avslutade 2005 (i fortsättningen SS, romersk siffra efter detta avser volym). Av detta material har jag främst fokuserat på Runebergs översättningar av de centralsydslaviska folksångerna och på diktcykeln "Idyll och epigram", men också på hans andra sekulära verk skrivna efter 1830 där jag kunde spåra någon möjlig relation till de centralsydslaviska folksångerna.

De centralsydslaviska översättningar som Runeberg läst finns alla antingen i Peter Otto von Goetzes *Serbische Volkslieder* eller i Herders *Stimmen der Völker in*

Liedern.⁴ Originalsångerna anges efter Vuk Stefanović Karadžićs samlade verk enligt de principer som anges i avsnittet 3.4.1.2.

Följande förkortningar anges i sånghänvisningarna: Vuk I–IV avser *Srpske narodne pjesme* del I–IV, SV är Goetzes *Serbische Volkslieder* och SF Runebergs *Serviska Folksånger*, alla åtföljda av sångnummer i respektive verk. Hela förteckningen finns också i Appendix. Vid hänvisningen i löpande text används rubriker i första hand i Runebergs översättning.

1.3.2. TEORI

I undersökningen av Runebergs översättningar och den poetiska produktion som inspirerats av dessa kommer jag att granska såväl mikrostrukturer på olika lingvistiska och poetiska nivåer som makrostrukturer, det vill säga historiska, sociala och kulturella kontexter.⁵ För att kunna göra detta behövs en uppsättning teoretiska synsätt som presenteras i de olika kapitlens början. Översättningarna kommer jag att analysera med hjälp av metoder som utvecklats inom ramen för översättningsvetenskapliga teorier. Eftersom de texter som Runeberg översatt har sitt ursprung i den muntliga kulturen kommer jag även att diskutera de viktigaste skillnaderna mellan muntlig och skriftlig kultur. De centralsydslaviska folksångernas relation till Runebergs eget författarskap diskuteras i kapitel 4 och 5 med hjälp av Genettes teori om transtextualitet. Då även mottagandet av dessa verk kommer att behandlas, har jag i kapitel 6 också haft behov av receptionsteorier. I kapitel 7 där makrostrukturer diskuteras används framför allt översättningsvetenskapliga teorier om polysystem.

1.3.3. METOD

Min avhandling bygger på den omfattande runebergforskning som framför allt producerats i Sverige och i Finland. De av Runebergs verk som påverkats av de centralsydslaviska folksångerna har dock i denna forskning diskuterats isolerade från varandra och en helhetsbild av detta viktiga inflytande har inte blivit tecknad. Louis A. Renza definierar inflytande, *influence*, som "the term to designate the

⁴ *Serbische Volkslieder ins Deutsche übertragen von P. von Goetze*, S:t Petersburg & Leipzig 1827; Johann Gottfried von Herder: *Stimmen der Völker in Liedern. Gesammelt, geordnet, zum Theil übersezt durch J. G. v Herder. Neu herausgegeben durch Johann von Müller*, Upsala 1815.

⁵ Distinktionen är översättningsteoretikern Maria Tymoczkos. Hon anser att det paradigmskifte som humanistiska vetenskaper genomgått på senare år kan jämföras med den naturvetenskapliga revolution som uppstod efter upptäckten av mikroskop och teleskop och skriver om nyttan av att kombinera "mikroskopiska" och "makroskopiska" metoder: "If large translation effects investigated by cultural studies approaches to translation are the result of small word-by-word, sentence-by-sentence and text-by-text decisions by translators that can be analyzed with contemporary linguistic tools, then research methods in translation studies will generally benefit from connecting those two realms." , "Connecting the Two Infinite Orders Research Methods in Translation Studies", *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies*, red. Theo Hermans, Manchester 2002, s. 14f.

affiliative relations between past and present literary texts and/or their authors.”⁶ Inflytande måste därtill beläggas av oberoende källor, t.ex. brev, dagböcker eller andra utsagor – något som i Runebergs fall föreligger i alla fall för den första ”Idyll och epigram”-cykeln. I de fall där Runebergs egna verk uppvisar ett direkt eller indirekt *inflytande* från någon bestämd centralsydslavisk folksång talar jag om påverkan. I de fall där likheten finns, men påverkan inte kan säkerställas talar jag om likhet.⁷ Likhet utgår från den föreliggande texten och (bara) behöver beskrivas och analyseras på ett klargörande sätt.

För att kunna svara på avhandlingens huvudfråga ämnar jag undersöka såväl lingvistiska drag, det vill säga mikrostrukturer, som historisk-kulturella aspekter, det vill säga kontexter hos översättningarna; en mikroskopisk undersökning kombineras alltså med en makroskopisk. Med andra ord gör jag en språklig detaljanalys och förankrar den i ett specifikt men brett kulturellt sammanhang.

Undersökningen börjar med en kontextualisering av Runebergs läsning av de centralsydslaviska folksångerna.

I den därpå följande detaljanalysen undersöks olika mikrostrukturer såväl i Runebergs översättningar som i hans egen litterära produktion som inspirerats av dessa översättningar. Under den initiala undersökningen av Runebergs översättningar och hans egen diktning fick jag intrycket av att han lagt särskild vikt på vissa specifika mikrostrukturer, såsom t.ex. versmått och repetitionsfigurer. Då användningen av sådana strukturer utgör en tydlig förändring av Runebergs stil jämfört med hans tidigare diktning var min hypotes att denna ändring föranletts av Runebergs läsning av Goetzes *Serbische Volkslieder*. Därför valde jag att närmare undersöka förekomsten av sådana mikrostrukturer i såväl hans översättningar som hans egen diktning, i första hand ”Idyll och epigram”, men också andra verk där sådana mikrostrukturer kunde upptäckas. Förutom genom dylika mikrostrukturer skilde sig ”Idyll och epigram” och en del andra verk även kompositoriskt från Runebergs tidigare diktning, något som jag därför valt att närmare undersöka. Dessutom kommer jag, genom jämförelser med de centralsydslaviska folksångerna, att visa att innehållet i ett flertal av Runebergs verk relaterar till dessa folksånger. I analysen används Genettes teori om transtextualitet och därtill hörande begrepp.

Efter analysen av mikrostrukturer undersöks makrostrukturer genom en analys av den samtida receptionen av *Dikter I*, *Serviska Folksånger* och *Dikter II* och dessa verks inplacering i det litterära systemet.

⁶ Louis A. Renza: ”Influence”, *Critical Terms for Literary Study*, red. Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995, s. 186.

⁷ Om termerna påverkan och likhet se: Sven Linnér: *Litteraturhistoriska argument. Studier i en vetenskaps metodpraxis*, Stockholm 1964, s. 1-27.

1.3.4. OM TERMEN CENTRALSYDSLAVISK

Det etablerade epitetet för de aktuella folksånger som Runeberg arbetade med har under såväl hans egen tid som långt senare varit "serbiska": sångerna presenterades och upplevdes av såväl översättarna som publiken som serbiska. För ett flertal av dessa sånger är beteckningen "serbiska" givetvis helt korrekt – och för Runeberg hade det antagligen av politiska skäl som jag nedan ska tala om inte ens varit möjligt att presentera sånger som något annat än serbiska. I själva verket tillhörde dessa sånger dock inte alltid endast ett folkslag utan kunde tillika vara bosniska, kroatiska eller montenegrinska. Folksånger spreds utanför etniska gränser och sjöngs i ett betydligt större område. För att markera att sångerna inte alltid hade en bestämd etnisk tillhörighet har jag valt att i vissa fall beteckna sångerna som "serbiska" inom citationstecken.

Med tanke på de nuvarande politiska förhållandena, föredrar jag dock att i flertalet fall kalla sångerna, sångare och språk för "centralsydslaviska" snarare än bosniska, kroatiska, montenegrinska och serbiska.⁸ Jag har valt att använda den inkluderande beteckningen framför den exkluderande och segregering, då muntlig diktning i hela området kännetecknas av en rad gemensamma drag. Folksånger känner inte några religiösa, dialektala, folk- eller statsgränser och man sjöng ofta om samma hjältar i hela det centralsydslaviska området. "Det muntliga skapandet har sina rötter i den förturkiska periodens tradition, vilket kan bekräftas i släktskapet i bosnjakernas, kroaternas och serbernas muntliga uttryck" skriver Lejla Nakaš.⁹ Därför anser jag termen "centralsydslavisk" befogad i sammanhanget. Ett alternativ hade varit att använda den mer kända termen "sydslavisk", men då den även betecknar bulgariska, makedonska och slovenska sånger på sina respektive språk, samtidigt som inga sånger från dessa områden fanns med bland de sånger som Runeberg läst, har jag valt att begränsa termens omfång genom att lägga till prefixet *central*.

⁸ Termen *centralsydslavisk* används av Sven Gustavsson i artikeln " ' Serbismen' i kroatiskan – ett språkvetenskapligt och emotionellt problem", *Slovo*, Uppsala 2000, nr. 48, s. 6 där han hänvisar till sin doktorsavhandling där uttrycket används på engelska: *Accent Paradigms of the Present Tense in South Slavonic: East and Central South Slavonic*, Stockholm 1969. Se också Gustavssons *Central South Slavic i: Standard Language Differentiation in Bosnia and Herzegovina. Grammars, Language Textbooks, Readers*, Uppsala 2009. Samma begrepp används även av Svein Mønnesland: "Emerging Literary Standards and Nationalism. The Disintegration of Serbo-Croatian", *Actas do i Simposio Internacional sobre o Bilingüismo*, 1997, s. 1103-1113
<http://www.webs.uvigo.es/ssl/actas1997/06/Monnesland.pdf> [Besökt 3/3 2014].

⁹ Lejla Nakaš: "Jezički izraz usmenog stvaralaštva Bošnjaka", *Jezik u Bosni i Hercegovini*, red. Svein Mønnesland, Sarajevo & Oslo 2005, s. 108: "Usmeno stvaralaštvo svoje korijene ima u tradiciji predturskoga perioda, što može potvrditi i dokazana srodnost usmenoga izraza Bošnjaka, Hrvata i Srba."

1.3.5. OM CITAT

Första gången ett verk nämns anges en fullständig hänvisning i fotnoten, därefter ges endast författarens namn, samt årtal och sidhänvisning. En litteraturförteckning finns längst bak.

Skandinaviska språk och engelska citeras utan översättning. Citat från andra språk anförs i texten på svenska, medan original ges i noterna. Alla översättningar till svenska är, med några få särskilt angivna undantag, mina egna och kan alltså kontrolleras i bifogade original.

1.4. TIDIGARE FORSKNING

1.4.1. FORSKNINGEN I SVERIGE OCH FINLAND

Runebergforskningen är mycket omfattande, men har minskat i intensitet efter 1940-talet som följd till att nationalismen fått mindre roll: från att ha varit ett älskat forskningsobjekt, förvandlades Runeberg till en författare man förvisso fortfarande läste i skolan, men få skrev om. Tillståndet varade intill detta millenium då intresset för Runeberg ånyo väcktes till liv. I Finland har detta resulterat i två nya doktorsavhandlingar, två betydande monografier och en bildbiografi om Runeberg och hans hustru Fredrika.¹⁰ Den stora utgåvan av Runebergs *Samlade skrifter* avslutades, som jag redan nämnt, 2005. Därtill har, med anledning av 200-årsdagen av Runebergs födelse, 2004 års nummer av *Historiska och litteraturhistoriska studier* i sin helhet ägnats åt Runeberg.¹¹ I Finland hedrades nationalskalden under detta år med en rad seminarier, konserter, utställningar, teaterföreställningar och publikationer för både barn och vuxna.¹² Det förefaller som om allt ännu inte är sagt om Runeberg.

I runebergforskningen som helhet kan det konstateras att den påverkan som *Serviska Folksånger* utövade på "Idyll och epigram" har uppmärksamrats såväl i litteraturhistoriska översikter som i de större monografierna om Runeberg. Därtill finns ett antal specialstudier som koncentrerat sig just på Runebergs förhållande till centralsydslavisk folkdiktning sådant detta avspeglas i "Idyll och epigram".¹³

¹⁰ Agneta Rahikainen: *Johan Ludvig och Fredrika Runeberg. En bildbiografi*, Stockholm 2003; Michel Ekman: *Kaos, ordning, kaos. Människan i naturen och naturen i människan hos J. L. Runeberg*, Helsingfors 2004; Matti Klinge: *Den politiske Runeberg*, Stockholm & Helsingfors 2004; Johan Wrede: *Världen enligt Runeberg. En biografisk och idéhistorisk studie*, Helsingfors & Stockholm 2005; Pia Forssell: *Författaren, förläggaren och forskarna. J. L. Runeberg och utgivningshistorien i Finland och Sverige*, Helsingfors 2009.

¹¹ *Historiska och litteraturhistoriska studier*, Helsingfors 2004.

¹² Se: <http://www.runeberg.net/> [Besökt den 12/9 2013].

¹³ De viktigaste är: Sverker Ek: "Den första Idyll och epigram-cyklens tillkomsthistoria", *HLS*, 13, 1937; Ruben G:son Berg: "Runebergs Idyll och epigram och J. E. Rydqvist", *HLS*, 14, 1938; Sixten Belfrage: "Stilkaraktären i Runebergs Idyll och epigram", *Festskrift tillägnad Gunnar Castrén den 27 december 1938*, Helsingfors 1938, s. 19–26; Sylvia von Pfaler: "Ritmiska och akustiska element i Runebergs Idyll

Trots den ansevärda forskningen har ingen studie skrivits som ger en bild av det inflytande som de centralsydslaviska folksångerna haft på Runebergs författarskap som helhet. Då Runeberg själv utpekat dessa sånger som en inspirationskälla för den första "Idyll och epigram"-cykeln har man beaktat dem vid analysen av de båda "Idyll och epigram"-cyklerna, medan de andra texterna där ett sådant inflytande kunde tänkas har behandlats endast summariskt eller inte alls. Undantaget utgörs av kortare studier av folksångernas inflytande i "Grafven i Perrho" och "Molnets broder".¹⁴ Något utvecklingsperspektiv på hur detta inflytande manifesterats har inte heller funnits i undersökningarna. Problemet är att analysen oftast består i att Runebergs egna texter och *Serviska folksånger* citeras jämsides – man går inte till källan, det vill säga de tyska översättningar som Runeberg använt, utan lutar blint på Runebergs översättningar. De centralsydslaviska originalen aktualiseras inte alls.

Samtliga monografiska och litteraturhistoriska framställningar över Runebergs liv och diktning visar Runebergs beroende av den centralsydslaviska folkdiktningen. Relationen behandlas dock lapidariskt: dessa sånger omnämns endast i förbigående i samband med publikationen av Runebergs översättningar och i dessas relation till "Idyll och epigram"-cykeln och eventuellt nämns också relationen till "Grafven i Perrho" och "Molnets broder", men någon noggrannare analys erbjuds inte. Kännetecknande för de äldre av dessa verk är en övertro på privatsfärens betydelse för skapandet av "Idyll och epigram": det spekulerades ofta kring förhållandet mellan skaldens liv och hans författarskap, med tyngdpunkten mer på Runebergs förlovning och ekonomiska situation än på hans verk.¹⁵ Källorna var viktiga, men biografien ansågs vara den egentliga nyckeln till diktens betydelse: närläsningen blandas med förklaringsmodeller direkt hämtade ur skaldens liv. Detta är inte relevant för min avhandling: några biografiska förebilder eller upplevelser som kan ha lett till dikterna kommer här inte att sökas. Också i redogörelsen för den tidigare forskningen kommer jag att bortse från de antaganden som dessa spekulationer föranledde och i stället studera andra förklaringsmodeller som getts angående relationen mellan de centralsydslaviska folksångerna och Runebergs skaldskap.

De flesta forskare har varit överens om vilken viktig brytpunkt i Runebergs författarskap mötet med de centralsydslaviska folksångerna var, men förklaringarna till varför Runeberg börjat intressera sig för något så främmande var

och epigram", *HLS*, 23, Helsingfors 1947, s. 370–398; Barbara Lönnqvist: "Runebergs serbiska sånger", *HLS*, 79, Helsingfors 2004, s. 167–178.

¹⁴ Eirik Hornborg: "Från 'Blodhämnden' till 'Molnets broder'", *Nya Argus*, Helsingfors 1/1 1928; Gunnar Castrén: "'Molnets broder' och de serbiska folksångerna", *Festskrift tillägnad Yrjö Hirn den 7 december 1930*, red. Gunnar Castrén m.fl., Helsingfors 1930, s. 71–73; Ragnar Hollmérus: "Kompositionen och stilen i Molnets broder", *Årsskrift för Modersmålläraernas förening*, Lund 1940, s. 50–66; Magnus von Platen: "Grafven i Perrho som samtidsdikt", *HLS*, 55, 1980, s. 19–39.

¹⁵ Se exempelvis: Otto Sylwan: "Några ord om Runebergs ungdomsdiktning", *Samlaren*, 23, 1902, s. 66; Ek 1937: 44–66; Gunnar Tideström: *Runeberg som estetiker. Litterära och filosofiska ideér i den unge Runebergs författarskap*, Helsingfors 1941, s. 196; Lauri Viljanen: *Runeberg och hans diktning. 1804–1837*, Helsingfors 1947, s. 217f.; J. L. Runeberg: *Samlade skrifter*, Del X: "Kommentarer till Dikter I–III", red. Gunnar Castrén & Sixten Belfrage, Stockholm 1953, s. 217.

olikartade och stundom kreativa. Här följer en kort framställning av de olika svar som anförts.

Detaljobservationer beträffande inflytande på stil och motiv redovisas fortlöpande i analysen i kapitel 3, 4 och 5. Min okunnighet i finska har tyvärr gjort den finskspråkiga forskningen svårtillgänglig.

1.4.1.1. DET URSPRUNGLIGT SKAPANDE GENIET

Redan tidigt uppfattades Runeberg av vännen Fredrik Cygnæus som en autentisk och självständig skald som lärt att dikta direkt av naturen och av Gud vilket möjliggjort att han i sin diktning uttryckte den finska folksjälens. Cygnæus hänvisar till evangelierna: precis som evangelierna hade sitt ursprung i ett ur-evangelium hade såväl Runeberg som folksångare i alla länder haft naturen som inspirationskälla.¹⁶ Liknande åsikter återkommer hos Johan Mortensen som talar om "ett nästan mystiskt samgående med naturen"¹⁷ och fortsätter:

Han har upptäckt underligare ting än fisk i ett vattendrag; den finska folksjälens har han afslöjat. Just i detta djupa samgående med naturen hafva vi att söka den jordmån, i hvilken hans folkliga intressen slog rot och funno näring.¹⁸

En annan forskare som förvaltar bilden av en skald vars skaparkraft har sin källa i naturen och livet självt är Ruth Hedvall:

Han var ej så mycket beroende av tillfälle till litterära och intellektuella impulser; naturen och det mänskliga livet betydde mest för honom.¹⁹

Bakom dessa och andra liknande omdömen ligger allmänromantiska strömningar: de är ett direkt uttryck för romantisk estetik och dess krav på originalitet och föreställningar om det ursprungligt skapande geniet. Denna ovilja att släppa bilden av Runeberg som en gudabenådad diktare och erkänna hans litterära influenser har länge präglat forskningen.²⁰ I sina hågkomster av J. L. Runeberg skriver Gabriel Lagus, en släkting till skalden, att "Runeberg inte hade någon lust att, som man säger, följa med litteraturen, aldrig minst med den utländska, hvartill väl orsaken var att hans ande var allt för rik och produktiv för att behöfva någon väckelse af andra."²¹ Efter det att Runeberg själv pekat på det var det omöjligt att bortse ifrån det inflytande som han rönt från de centralsydslaviska folksångerna – genom att publicera *Serviska Folksånger* blev ju källan till "Idyll och epigram" uppenbar för alla – men andra runebergstexter där ett sådant inflytande finns har inte behandlats

¹⁶ Fredrik Cygnæus: "Ett och annat angående 'Elgskyttearne' och 'Hanna', dikter av J. L. Runeberg", *Samlade arbeten*, Del III: "Litteraturhistoriska och blandade arbeten", Band 1, Helsingfors 1883, s. 167f.

¹⁷ Johan Mortensen: "Till Runebergs förebilder", *Samlaren*, 25, 1904, s. 79.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ruth Hedvall: *Johan Ludvig Runeberg och hans diktning*, Helsingfors 1931, s. 21f.

²⁰ Jfr. Mortensen, 1904: 74f; Ekman, 2004: 26 och 223f. not 28.

²¹ Gabriel Lagus: "Några hågkomster af Johan Ludvig Runeberg", *Östra Finland*, nr. 3, 7/1 1878.

alls eller har behandlats ytterst sporadiskt. En så stor skald som Runeberg kunde inte gärna stå i tacksamhetsskuld till andra.

En stomme i den biografiskt inriktade runebergsforskningen utgörs av Johan Elias Strömborgs ”Biografiska anteckningar om Runeberg”, en beundrande framställning av Runebergs liv och verk som bygger på en nära vänskap med författaren. Boken, som ofta bygger på anekdoter och återberättade och osäkra uppgifter, utkom i fyra häften 1880–1901 och dess av Karin Allardt omarbetade andra utgåva 1928–1931.²² Relationen till de centralsydslaviska folksångerna omnämns och frågan varför Runeberg börjat intressera sig för dessa behandlas, men i övrigt har nämnda biografi varit av mindre intresse för min avhandling. Strömborg skattade nyhetsvärdet högt, något som också är ett typiskt inslag i romantisk estetik: de centralsydslaviska folksångernas starka inflytande berodde ”helt enkelt däraf, att de råkade vara de första folksånger som han i form af en utvald samling lärde känna, och att han i dem möttes af den för all folkpoesi utmärkande naivitet och enkelhet, som så väl öfverensstämde med hans under våra enkla förhållanden utbildade skaplynne.”²³ Folksångerna var alltså en verbalisering av Runebergs eget skaplynne, vilket återigen kan ses som ett annat utslag av den romantiska estetiken om det ursprungligt skapande geniet. Som Otto Sylwan påpekat stämmer det egentligen inte att de centralsydslaviska folksångerna var de första folksånger Runeberg lärt känna, då han redan varit bekant med åtminstone svenska folksånger – med all sannolikhet också med finska.²⁴ I Kapitel 6 kommer jag dock att visa att den svenska folkdiktningen – i alla fall den svenska folkdiktningen i Sverige – inte alls tilltalat Runeberg.

Någon närmare analys av relationen mellan de centralsydslaviska folksångerna och Runebergs författarskap erbjuder Strömborg inte, men han är snar att påpeka att Runebergs efterbildningar överträffat förlagan:

Härvid är emellertid att märka, att Runeberg vid begagnadet af sina förebilder alltid förfor, [...] att han nämligen själfständigt bearbetade ämnet och sökte att om möjligt öfverträffa förebilden. Och detta är hufvudsaken vid all hans efterbildning och alla hans lån, om man skall kunna så benämna de senare i detta ords vanliga bemärkelse. Ty der man trott sig finna lån af bilder eller motiv, hafva dessa varit antingen i och för sig lätt funna eller af sådan art, att de redan mer eller mindre ingått i tidsmedvetandet, och vanligtvis har man sett sig tvungen att erkänna, att de blivit af Runeberg bättre använda eller framställda, än af dem, af hvilka han förmodats hafva lånat eller erhållit dem.²⁵

²² J. E. Strömborg: *Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg*, Del: I–IV, Helsingfors 1880–1901; J. E. Strömborg: *Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg*, Del I–IV, ny upplaga utg. av Karin Allardt, Helsingfors 1928–1931. För de olika delarna, se litteraturlistan. I avhandlingen hänvisar jag till den första upplagan.

²³ Strömborg, 1896: IV:1: 456.

²⁴ Sylwan, 1902: 65.

²⁵ Strömborg, 1896: IV:1: 457.

Vid närmare betraktelse var det alltså, enligt Strömborg, inte fråga om lån, utan förbättringar av de ursprungliga folksångerna. Strömborg ansluter här till den antika principen som styrde all litterär produktion fram till romantiken där det högsta målet av *imitatio* var *aemulatio*, dvs. en imitation där författaren i tävlan (*aemulatio*) med den en föregångare överträffade denna – så som Vergilius ansågs ha tävlat med och överträffat Homeros.²⁶ Strömborg har fått flera efterföljare: för att påverka från de centralsydslaviska folksångerna inte skulle riskera Runebergs ställning som en oberoende skald sökte man i en rad devota verk på olika sätt intyga idyll- och epigrammdikternas förträfflighet gentemot folksångerna. Ett exempel är Ivar Heikel som medger att dessa sånger utövat ett stort inflytande på "Idyll och epigram", men tillägger att dikterna i det sistnämnda verket "ha dock en fastare komposition och en säkrare hållning; de framföra betydelsefullare tankar, som ofta i slutraderna komma på ett markerat sätt till uttryck."²⁷ Heikel fortsätter med ett annat vanligt grepp – att betona de centralsydslaviska folksångernas konstlöshet:

Man måste säga, att en del av de sånger, Runeberg översatt, äro så enkla och konstlösa, att man knappt finner en poetisk tanke eller ett poetiskt uttryck i dem.²⁸

I dedikationen till storfurstinnan Elena Pavlovna talar Goetze om "dessa konst- och anspråkslösa blomstrande blommor från den bördiga marken i söder" och om sångernas *enkelhet*, 'Einfachheit'.²⁹ Uttalandet om sångernas konstlöshet kan ha påverkat de svenska litteraturforskarna – ett annat exempel är Sixten Belfrage som påpekar att Runebergs "Idyll och epigram"-dikter inte är så enkla i sin språkliga form som Goetzes översättningar av de genuina folksångerna: idyll- och epigrammdikterna har "större användning för tidens poetiska språk" och använder en "betydligt större [poetiskt] apparat", något som gör dessa sånger inte så konstlösa som de genuina folksångerna.³⁰ Ett senare exempel är Bernhard Risberg som om de lyriska sångerna konstaterar:

Man kan [...] med stor sannolikhet fastslå, att dessa ur kvinnomun uppsamlade smådikter blott till mindre delen äro poetiskt värdefulla.³¹

Risberg betonar att Runebergs dikter är mer konstnärliga än förlagan:

²⁶ Lars-Erik Johansson påpekar att samma principer för *aemulatio* under renässans och barock kunde appliceras på översättningar: "Imitation och översättning. Retorikens roll i framväxten av en folkspråkig nordisk skönlitteratur under renässans och barock", IASS 2010 Proceedings, <http://cts.lub.lu.se/ojs/index.php/IASS2010/article/view/5046>, [Besökt den 30/8 2013].

²⁷ Ivar A. Heikel: *Johan Ludvig Runeberg. Hans liv och hans diktning*, Stockholm 1926, s. 127. Förutom "Idyll och epigram" omnämns endast det metriska och innehållsliga inflytandet i "Grafven i Perho".

²⁸ *Ibid.*, s. 125.

²⁹ SV: dedikationen: 'diese kunst- und pfliegelos erblüheten Blumen eines reichen südlichen Bodens'

³⁰ Belfrage, 1938: 22.

³¹ Bernhard Risberg: "Runeberg och de serbiska folksångerna", *Ansikten och verk. Studier i svensk litteraturhistoria*, Stockholm 1947, s. 150 (artikeln publicerades ursprungligen 1930 i *Nya Daglig Allehanda*).

[...] några av Idyll- och Epigramdikterna med all formell anslutning till de serbiska sångerna uppvisa äktnordiska motiv samt både djupare känslor och konstfärdigare utförande, än som möta i någon av de serbiska sångerna.³²

Inte minst översättningarna är förbättrade:

I det hela äro de mycket skickligt och ledigt gjorda, stundom med förbättrad diktion.³³

Också Ruben G:son Bergs omdöme om "Idyll och epigram"-cykelns inledande dikt som "ojämförligt överlägsen folkvisan" hör till samma forskningstradition.³⁴

Även när man medgav vissa influenser var man oftast synnerligen mån om att snabbt avvisa varje misstanke om imitation. Om det inte var möjligt att helt bortse från ett inflytande, kunde man i alla fall inskränka det. Mortensen beskriver Runebergs sätt att tillägna sig annan litteratur:

Det finnes två sätt att imitera. Det ena består helt enkelt däruti, att man mer eller mindre i detalj upprepar och efterapar förebilden. Det senare däremot fordrar, att skalden intränger i själfva förebildens mening och liksom inifrån tillägnar sig honom. Det senare är Runebergs sätt; han efterapar aldrig.³⁵

Liksom Strömborg alluderar Mortensen här på den antika praktik om imitation genom *aemulatio*, tävlan med det befintliga. Liknande utlåtanden förekommer även hos andra Runebergforskare. Gustaf Ljunggren skriver om sångerna i *Dikter I*: "Dessa sånger äro dock ingalunda att betrakta såsom imitationer, utan visa en fullt sjelfständig uppfattning af ämnet."³⁶

Cygnæus skrev sin text 1837, Ljunggren 1882, Mortensen i början på 1900-talet, något som pekar på att föreställningen om Runeberg som ett genuint kreativt geni var särdeles seglivad.

Det är först efter andra världskriget som man börjar ifrågasätta denna uppfattning med bl.a. Erik Ekelund som i *Finlands svenska litteratur* finner likheten mellan dikterna i "Idyll och epigram" och de centralsydslaviska folksångerna stundom vara "nästan otillåtligt stor" och menar att " 'Trenne råd gav modern åt sin dotter' återgår helt på den serbiska folkvisa, som bär titeln 'Die junge Frau' hos Goetze, 'Den unga makan' i Runebergs översättning".³⁷ Samtidigt betecknas "Idyll och epigram" som "en av de viktigaste insatserna i den svenska litteraturens utveckling under 1800-talet."³⁸

³² Ibid., s. 152.

³³ Ibid., s. 153.

³⁴ Berg, 1938: 10.

³⁵ Mortensen, 1904: 77. Liknande utlåtanden förekommer även hos andra Runebergforskare.

³⁶ Gustaf Ljunggren: *Studier öfver Runeberg*, Del I, Lund 1882, s. 12.

³⁷ Erik Ekelund: *Finlands svenska litteratur*, Del 2, Stockholm 1969, s. 38.

³⁸ Ibid.

1.4.1.2. SAMBAND MED DEN FINSKA FOLKDIKTNINGEN

Enligt Zacharias Topelius tillhörde Runebergs nya ton i "Idyll och epigram" ursprungligen "de Slaviska nationernas folkpoesi, med hvilken den Finska folksången är vida närmare befreundad, än med den Germaniska."³⁹ Topelius menar alltså att Runeberg sökte det finska i det slaviska. Därför är det enligt Topelius inte förvånande att Runeberg sökte ytterligare förfinska denna nya stil: den fick snabbt "allt mera Finska tendenser."⁴⁰

Sambandet med finsk folkpoesi började tidigt tas upp: som jag kommer att visa i Kapitel 6 antogs "Idyll och epigram" i de första recensionerna vara översättningar av finska folksånger. I samma kapitel kommer det även att visas att Runeberg själv hävdade att hans bristfälliga kunskaper i finska hindrat honom från någon närmare bekantskap med de finska sångerna. Detta godtas dock inte utan reservation av alla. Gustaf Ljunggren, t.ex., påpekar att "en och annan öfversättning från finskan var honom tillgänglig" varför "den finska runans ton [är] förmäld med den i viss mån beslätgade serviska folkpoesin" i "Idyll och epigram".⁴¹

Carl Gustaf Estlander ansluter sig till Ljunggrens åsikt och talar om "det betänksamma, stillsamma, mediterande lynnet, denna milda mollstämning som är så genuint finskt."⁴² Estlander pekar på beröringspunkter, men också på skillnader mellan den centralsydslaviska och den finska folksången – den förstnämnda är "likaså genuin och i väsentliga hänseenden likartad, men friskare, aktivare och mer heroisk,"⁴³ vilket också enligt Estlander förklarar varför Runeberg valt denna. Trots likheter med de centralsydslaviska folksångerna – Estlander betonar exempelvis hur viktig dess form varit för Runeberg och att nästan alla versmått i "Idyll och epigram" återfinns i Goetzes samling – anser han "Idyll och epigram" vara helt och hållet självständiga verk.⁴⁴

Runebergs bekantskap med de finska folksångerna är en omdiskuterad fråga. En del runebergforskare anser att Runeberg var helt obekant med finska folksånger,⁴⁵ men att göra ett sådant avfärdande vore lättvindigt: helt obekant var nog Runeberg inte. Under sin informatorstid på den isolerade finska landsbygden i Saarijärvi hade han, om än ytligt, lärt känna den finska folksången. Något större intresse för denna visade han först efter att ha läst Goetzes översättningar av de centralsydslaviska sångerna och lärt känna Lönnrots arbeten om *Kalevala* och finsk folkdiktning. Denna sak diskuterar jag vidare i kapitel 7.

³⁹ [Zacharias Topelius]: "Knoppar", *Helsingfors Tidningar*, nr. 44, 7/6 1843.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ljunggren, 1882: 14.

⁴² Carl Gustaf Estlander: "Runebergs skaldskap", *Skrifter av C. G. Estlander*, Del I: "Uppsatser om Johan Ludvig Runeberg", Helsingfors 1914 (1902), s. 292.

⁴³ Ibid., s. 288.

⁴⁴ Ibid., s. 291f.

⁴⁵ Sylwan, 1902: 65; Werner Söderhjelm: *Johan Ludvig Runeberg. Hans liv och hans diktning*, Del I, Stockholm 1929 (1904), s. 250.

1.4.1.3. SAMBAND MED ANTIKENS LITTERATUR

Då Runeberg studerat antikens litteratur är de centralsydslaviska sångernas ponerade likhet med den antika grekiska poesin en vanlig förklaring till hans intresse för de centralsydslaviska folksångerna som först yttrats av Johan Erik Rydqvist i den första recensionen av *Dikter I*.⁴⁶ I formen tyckte Rydqvist sig se något av den finska folkpoesin, men fann att de också hade "något Grekiskt i tycket".

Otto Sylwan ansluter sig till Rydqvists recension och till Alfred Jensens arbete om den kroatiska barockdiktaren Ivan Gundulić, där den centralsydslaviska folkdiktningens karaktärsdrag avhandlas.⁴⁷ Sylwan anser att det är de centralsydslaviska folksångernas "antikt enkla konstnärlighet" som påverkat Runeberg. På detta sätt fick Runeberg, enligt Sylwan, en andrahandspåverkan av antiken:

Efter hvad jag sålunda anfört, torde det med rätta kunna sägas, att den serbiska folkvisans starka makt öfver och betydelse för Runeberg låg just uti det, hvarigenom den skiljer sig från annan folklyrik eller den germanska balladen, uti dess antikt enkla konstnärlighet. För hans fina och genombildade formsinne var detta i hög grad tilltalande; osökt sammansmälte intrycket af denna med intrycken från hans studier i den grekiska lyriken.⁴⁸

Anmärkningsvärt är hur de olika forskarna bedömer folksångernas enkelhet: för Heikel och en del andra runebergforskare (som framgått ovan s. 21) är den konstlös, för Sylwan konstnärlig.

Henrik Schück anslöt sig i nästan likadana ordalag till Sylwans åsikt.⁴⁹ Också Lauri Viljanen anser att den i de centralsydslaviska sångerna "av Byzans förmedlade helleniska känslan" kunde vara "en tilläggsförklaring till att Runeberg reagerade så känsligt."⁵⁰ Dylka uppfattningar motsägs dock av Söderhjelm som påpekar att "den genomskinligt klara byggnaden, den enkla och realistiska tonen, den epigrammatiska slutvändningen" överensstämmer med den grekiska lyriken, men att "dessa egenskaper i och för sig kunde, gemensamt med det folkliga tycket, väcka R:s sympati utan att någon förmedling av klassisk poesi behövdes."⁵¹ Castrén ser inte heller något direkt inflytande från antik litteratur.⁵²

⁴⁶ Johan Erik Rydqvist: "Dikter af Joh. Ludvig Runeberg", *Heimdall*, nr. 35 och 36, den 21 och 28/8 1830.

⁴⁷ Alfred Jensen: *Gundulić und seine Osman. Eine südslavische Litteraturstudie*, Göteborg 1900, s. 363f.

⁴⁸ Sylwan, 1902: 66.

⁴⁹ "[...] intryck från den serbiska folkvisan sammansmälte osökt med hans studier i den grekiska lyriken." Henrik Schück & Karl Warburg: *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, Del VI: "Efterromantiken", Stockholm 1930, s. 387.

⁵⁰ Viljanen, 1947: 224.

⁵¹ Söderhjelm, 1929: I: 252.

⁵² Runeberg, SS X: 217.

1.4.1.4. EN NY POETISK VISION

Fokus i de allra flesta forskningsarbeten om Runebergs relation till de centralsydslaviska folksångerna ligger på den nya poetiska visionen i Runebergs eget författarskap som dessa lett till.

Ruth Hedvall skriver om den betydelse de folksånger som Runeberg läst i Goetzes översättningar haft för hans författarskap:

Denna poesi tycktes honom i sin plastiska klarhet och rena objektivitet en uppenbarelse av äkta naiv poetisk uppfattning. Det var en stil, som stämde överens med hans eget väsens förutsättningar. Den serbiska poesin hjälpte honom att finna vägen till den enkla, objektiva och åskådliga stil, som senare karakteriserade honom som diktare.

Den hjälpte honom att finna den stil, som passade för skildringar av enkla människor och karg, osmyckad verklighet.⁵³

Den "enkla, kärva och realistiska stilen" var en poetisk nyhet som introducerats i "Idyll och epigram" för att sedan gå "genom nästan alla de dikter av honom, som ha nationella motiv."⁵⁴ Samma inflytande finner Hedvall även i "Grafven i Perrho":

Över detta enkla, patriarkaliska allmogeliv, egnat åt det ursprungligaste bland arbete [sic!], sänker sig i "Grafven i Perho" en fläkt av sublimt mäktig stämning. I den kärva, fornhårda stämningen förnimmer man ännu intrycket av den serbiska dikten. "Grafven i Perho" är, om man så vill, en dikt som prisar de primitiva dygderna, stamkänslan och den hårda tapperhet, som värjer hem och hembygd mot hatade fiender.⁵⁵

Werner Söderhjems runebergsbiografi omnämner de centralsydslaviska folksångerna i positiva ordalag:

Omedelbart vaknade hos Runeberg en livlig lust att tolka dessa dikter, vilka med sin genomskinliga renhet i känslor och form, sin djupa innerlighet, sin rika och dock enkla natursymbolik ovillkorligt röjde en nära släktskap med hans egen unga sångmöjs ännu i knopp stadda daning.⁵⁶

Söderhjelm beskriver Runebergs relation till dessa folksånger på följande sätt:

Den serbiska diktningen blef lik en trollstaf, för hvars slag de djupaste källorna i Runebergs poetiska väsen öppnade sig och sände i dagen en frisk och ny ström af lyrik. [...] dessa enkla melodier voro som på förhand tonsatta till poetiska bilder i hans inre, hvilka ännu saknade form.⁵⁷

⁵³ Ruth Hedvall: *Finlands svenska litteratur*, Borgå 1917, s. 159. Åsikten upprepas nästan ordagrant i Hedvalls biografi över Runeberg (Hedvall, 1931: 52).

⁵⁴ Hedvall, 1917: 167.

⁵⁵ Ibid., s. 160.

⁵⁶ Söderhjelm, 1929: I: 127.

⁵⁷ Ibid., s. 249.

Inflytandet bestod enligt Söderhjelm framför allt i efterbildningen av folkdiktningens form – metern, den monologiska och dialogiska kompositionen, stegringen, oftast i tre grader, det epigrammatiske slutet – men också av motiv.⁵⁸

Intresset för Runeberg och de centralsydslaviska folksångarna blev särskilt påtagligt på 1930-talet. I en tidningsartikel "Runeberg och de serbiska folksångarna" från 1930 finner Bernhard Risberg det "serbiska inflytandet" vara tydligast i den första "Idyll och epigram"-cykeln:

Vad som gjorde så starkt intryck på och tilltalade Runeberg, gällde såväl innehåll som form. [...] det blev [...] för honom uppenbarelsen av helt ny poesi.⁵⁹

Också Runebergs andra diktsamling "går avgjort i de serbiska sångernas tonart ej blott, vad Idyll- och Epigramcykeln beträffar, utan även i fråga om många av de övriga styckena på moderna rimmade versmått."⁶⁰

"Idyll och epigram"-dikternas starka förbindelse med den centralsydslaviska folkdiktningen har framhävts av alla litteraturkritiker som sysselsatt sig med denna diktcykel. Mot slutet av 1930-talet publicerade Sverker Ek, Sixten Belfrage och Ruben G:son Berg tre nästan samtidiga specialstudier som koncentrerade sig på de centralsydslaviska folksångernas poetiska element som de ansåg att Runeberg inspirerats av.⁶¹ Ordet "form" förekommer ofta, men också innehållsliga förbindelser undersöktes: i flera "Idyll och epigram"-dikter hittade forskarna motivlån eller tematiska förbindelser, något som jag ska återkomma till i kapitel 4.

Mest ingående behandlades relationen mellan de centralsydslaviska folksångarna och "Idyll och epigram"-cykeln av Sverker Ek som i sin uppsats "Hur Runebergs första *Idyll och epigram*-cykel kom till" (1937) undersökte alla befintliga manuskript till samlingen, gjorde en analys av den centralsydslaviska påverkan på samlingen samt en genomgång av de aspekter av skaldens personliga liv som Ek ansåg hade inspirerat skalden till skrivandet. Eks uppsats innehåller viktiga upplysningar om dikternas tillkomst, samt en presentation av den centralsydslaviska folkdiktningen utifrån hans samtida forskningsståndpunkt. Genom en närläsning undersöks därefter det centralsydslaviska inflytandet på idyll- och epigrammdikterna vad gäller metrik, komposition, stilistiska figurer, motiv och "serbiskt lynne och livssyn". Runeberg har ofta betraktats statiskt, som en försigkommen skald som formats tidigt och sedan arbetat i ett tillstånd av oföränderlig fullkomlighet.⁶² Ek är den ende runebergsforskare som i analysen av "Idyll och epigram"-cykeln i någon mån beaktar hur denna diktcykel utvecklats genom att undersöka dikterna i den ordning som de är skrivna, men detta perspektiv fördunklas då han väljer att inte redogöra för alla dikter utan endast för

⁵⁸ Ibid., s. 249f.

⁵⁹ Risberg, 1947: 151.

⁶⁰ Ibid., s. 152.

⁶¹ Ek, 1937; Belfrage, 1938; Berg, 1938.

⁶² Söderhjelm står för denna åsikt: "Det var ju i allmänhet med honom så, att vad han tyckte, det hade han tidigt lärt sig att tycka, och det tyckte han ända till sin död." Söderhjelm, 1929: I: 93.

de två första manuskriptgrupperna. I min undersökning ämnar jag fullfölja undersökningen genom att analysera alla manuskriptgrupper. Förutom "Idyll och epigram" analyserar Ek även "Grafven i Perrho" och "Molnets broder". Uppsatsens andra del är biografiskt utformad och författaren söker där tolka idyll- och epigrammdikterna i relation till Runebergs första förlovningshalvår.

Också Berg, vars uppsats redan var förberedd för tryck när Eks uppsats kom ut, undersökte de formella likheter som finns mellan idyll- och epigrammdikterna och de centralsydslaviska folksångerna. Han betonar dock att formen allena – den trokiska metern – inte var den huvudsakliga anledningen till att Runeberg blivit intresserad av de centralsydslaviska folksångerna, "utan dikterna själva, såsom helheter, individer, vilkas väsen vunnit sin egenart genom samspelet av stil, eurytmi, rytm, motiv och innehåll"⁶³ och fortsätter:

Vad som fängslade Runeberg vid Goetzes samling var otvivelaktigt, att där fann han en rik och skiftande kärlekslyrik i – till största delen – berättelseform, vars frasfria enkelhet och fyndiga ordknapphet gjorde den dubbelt uttrycksfull och suggestiv.⁶⁴

Sixten Belfrage ansluter sig i sin uppsats "Stilkaraktären i Runebergs Idyll och epigram" till omdömena om vikten av de centralsydslaviska folksångernas form för Runebergs skaldskap:

Genom sin anslutning till den serbiska folkdiktningen fick Runeberg framför allt den lätthanterliga och samtidigt poetiskt vägande form för sin epik som han hittills saknat.⁶⁵

Och fortsätter:

Hans diktning hade förut varit klädd i en formskrud som visserligen varit mycket eklektiskt hopsatt, men som dock till sin huvudprägel kan kallas romantisk. [...] Den serbiska folkdiktningen kom honom att avkasta större delen av denna skrud och därigenom bringa sitt eget poetiska guld bättre i dagen.⁶⁶

Belfrage undersöker Runebergs ordval i "Idyll och epigram" och finner att det skiljer sig såväl från romantikernas som från Runebergs tidigare diktning. Ordförrådet finner han dock vara betydligt mer poetiskt än i Goetzes och Runebergs översättningar av de centralsydslaviska folksångerna.

Gunnar Tideströms doktorsavhandling om litterära och filosofiska idéer i den unge Runebergs författarskap, *Runeberg som estetiker* (1941), med sitt fokus på texterna och Runebergs estetik, är ett verk som har stor relevans för min avhandling. Tideström själv förklarade avhandlingens syfte på följande sätt:

Avsikten med detta arbete är att något närmare undersöka de litterära värderingar och de åsikter om konstens väsen och uppgift, som ligga till grund för den unge

⁶³ Berg, 1938: 32.

⁶⁴ Ibid., s. 33.

⁶⁵ Belfrage, 1938: 20.

⁶⁶ Ibid.

Runebergs märkliga kritik av den samtida svenska diktningen och bära upp hans egna poetiska strävanden.⁶⁷

Tideström vände sig mot den utbredda uppfattningen om Runeberg som en skald med nästan oföränderliga åsikter och sökte undersöka Runebergs skaldskap som helhet ur utvecklingssynpunkt.⁶⁸ Han tar även upp det centralsydslaviska inflytandet på Runeberg och hävdar att det i första hand var Schillers idéer om den naiva och den sentimentala diktningen som inverkat på Runebergs intresse för den centralsydslaviska folkdiktningen. I Goetzes samling fann Runeberg den enkelhet och objektivitet som kännetecknade den naiva diktningen och därför kan "Svartsjukans nätter" och "Idyll och epigram" enligt Tideström läsas som en exemplifiering av Schillers två motsatta litterära teorier, något som jag ska återkomma till i kapitel 2 och avsnittet 4.9. Tideström erbjuder diktanalyser som fortfarande är intressanta. I analysen har jag löpande sökt ta ställning till hans tolkningar.

Även under efterkrigstiden fortsatte forskarna att betona vikten av mötet med de centralsydslaviska folksångerna för skapandet av Runebergs nya poetiska stil. I "Rytmska och akustiska element i Runebergs 'Idyll och epigram'" koncentrerade sig Sylvia von Pfaler på idyll- och epigrammdiktarnas form och språk:

Klassiska och romantiska motiv har fått vika för enkla, till det yttre vardagliga situationer och intima upplevelser. En färgrik språkskrud och en omväxlande rytmik har ersatts med asketisk vardagsdräkt i både ordval och rytmik.⁶⁹

Folksångernas enkelhet förlöste Runeberg från stränga formkrav:

Han kastade av sig formens band och diktade en samling äkta lyrik i "folkvisans manér" såsom han själv yttrat.⁷⁰

Samma år, 1947, utgavs också den första delen av Lauri Viljanens runebergsbiografi där relationen till de centralsydslaviska folksångerna tas upp genom några exempel på innehållslig och formell likhet: den rimlösa femfotade trokén, tredelningen som stegras mot kulmen, det överraskande slutet, formens objektivitet, det osmyckade uttrycket.⁷¹ Det var inte det allmänna intresset för folkdiktningen som påverkade Runeberg; han "upplevde den serbiska folkdikten i de dolda centrala djupen av sitt lyrikerjag", hävdar Viljanen.⁷²

Josua Mjöberg är en annan forskare som betonade vikten av studiet av Goetzes översättningar för Runebergs förändrade poetiska stil: det "fick en genomgripande

⁶⁷ Tideström, 1941: V.

⁶⁸ Ibid., s. 73.

⁶⁹ Pfaler, 1947: 370.

⁷⁰ Ibid., s. 371.

⁷¹ Viljanen, 1947: 216f.

⁷² Ibid., s. 213f.

inverkan på Runebergs stilkänsla och förorsakade en verklig omvälvning i fråga om hans poetiska uttrycksmedel.”⁷³

I sin Runebergsbiografi omnämner Castrén även det centralsydslaviska inflytandet på ”Idyll och epigram”-cykeln. Det är i första hand stilen och formella drag som tas upp:

Från hans övriga lyriska diktning i denna första samling skilja sig dessa dikter genom sin objektiva hållning – det är vanligen fråga om ”gossen” och ”flickan”, icke om skaldens eget jag – och genom den enkla, nästan bildfria stilen, som skarpt sticker av mot den av Stagnelius’ och Tegnér’s rikare stil präglade tonen i så många andra dikter. Dessutom karakteriseras idyllepigrammen av att liksom så ofta i de serbiska folkdikterna kompositionen gärna är byggd på tretalet och av att parallellismen spelar en framträdande roll vid dikternas och de enskilda versernas konstruktion. Dikterna handla mest om lycklig eller olycklig kärlek vartill ofta anknytes en tanke på döden.⁷⁴

Castrén försöker ge en förklaring till att Runeberg i sin första diktsamling visar prov på två så motsatta diktarter som ”Idyll och epigram” och ”Svartsjukans nätter”: Runeberg ville inte förkasta ”en dikt på vilken han redan hade nedlagt så mycket arbete som på Svartsjukans nätter”, samtidigt som personliga skäl åberopas då ”dess dystra stämningar en tid haft sådan makt över honom, att han, även efter den förlovningen med Fredrika undanröjt deras orsak, dock hade ett behov av att genom att uttrycka dem i dikt helt frigöra sig från dem.”⁷⁵ Själv diskuterar jag detta ämne i avsnitt 4.9. och kommer till andra slutsatser.

Det är anmärkningsvärt att Castrén betonar vikten av de ”serbiska” folksångerna för Runebergs kritiska arbeten och hans förkastelsedom över den svenska litteraturen:

Denna hans värdering av den svenska dikten står tydligen i samband med den utveckling hans egna poetiska ideal hade undergått efter bekantskapen med de serbiska folkdikterna. Det hade klarat för honom hurdan den poesi skulle vara, som verkligen stämde överens med hans innersta väsen, särskilt sådant detta nu var då de djupa konflikterna i hans själ hade övervunnits.⁷⁶

Inspiration vad gäller form från den centralsydslaviska folkdiktningen finner Castrén också i ”Grafven i Perho” och ”Molnets broder” utan att närmare gå in på detta.⁷⁷ Den andra ”Idyll och epigram”-cykeln är förvisso inspirerad av denna diktning, men hållningen gentemot den är nu långt friare än i den första cykeln.⁷⁸

I den vetenskapliga utgåvan av Runebergs *Samlade skrifter* (Svenska författare utgivna av Svenska vitterhetssamfundet XVI, publicerad 1933–2005) ingår, förutom texterna, även varianter, omfattande kommentarer, ordförklaringar m.m.

⁷³ Josua Mjöberg: ”Språkkonsten i Runebergs ’Idyll och epigram’. Några anteckningar”, *Verser och vetande. En vänbok till Hans Ruin den 18 juni 1951*, Malmö 1951, s. 176.

⁷⁴ Gunnar Castrén: *Johan Ludvig Runeberg*, Stockholm 1950, s. 30.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 32.

⁷⁶ *Ibid.*, s. 38.

⁷⁷ *Ibid.*, s. 38–40.

⁷⁸ *Ibid.*, s. 38, s. 44.

Kommentarerna till Runebergs *Samlade Skrifter* har varit mycket betydelsefulla för mitt arbete. Till sin natur är dessa kommentarer just kommenterande, och inte analyserande, men de utgör en ovärderlig källa för fortsatt forskning. Inom ramen för denna utgåva utkom 1953 Gunnar Castréns och Sixten Belfrages *Kommentarer till Dikter I–III* (del X) där den dittills publicerade forskningen sammanfattades. Eks uppsats tjänar som en av de viktigaste utgångspunkterna för kommentarerna till "Idyll och epigram"-dikterna i detta verk. Samband med de centralsydslaviska folksångerna kartläggs för varje dikt, något som jag kommenterar löpande i analysdelen. *Dikter I–III* publicerades 1998 i en ny vetenskaplig utgåva, i serien Svenska klassiker utgivna av Svenska Akademien (i fortsättningen: SKSA). Lars Huldén som står för kommentarerna i denna utgåva hänvisar framför allt till Castréns kommentarer i SS: X, men också till den forskning som kommit ut efter tryckningen av den sistnämnda.⁷⁹

Efter dessa kommentarer inleds en period med ett kraftigt minskat intresse för relationen mellan Runeberg och de centralsydslaviska folksångerna, en period som varar ett halvt sekel. Trots det minskande intresset för Runeberg och de centralsydslaviska folksångerna – och Runeberg i allmänhet – kan några verk tillkomna under de senaste 40 åren trots allt nämnas.

I artikeln "The Impressionable Spider" diskuterar Tore Wretö Runebergs relation till externa stimuli. Runebergs musa ansågs länge vara självständig: enligt en av sina vänner var han "like the spider which spins everything from itself".⁸⁰ Men, som Wretö påpekar, fanns det förvisso influenser: vistelsen i det inre av Finland 1823–1825 där Runeberg lärt känna den finska befolkningen, inflytanden från finska och centralsydslaviska folksånger och klassiska dikter var de viktigaste. Runebergs "Idyll och epigram" förklarar Wretö som ett försök att i förädlad form återskapa ett slags genuin folkdiktning.⁸¹ Någon närmare diskussion av inflytandet ges inte här, men i sin monografi på engelska *J. L. Runeberg* ger Wretö en kort sammanfattning av de centralsydslaviska sångernas form och motiv som Runeberg använt i sitt skapande.⁸²

Som en del av Runebergs *Samlade Skrifter* utkom 1982 Inger Haskås kommentarer till Runebergs översättningar (del XIII:2). Boken innehåller såväl uttömmande diktkommentarer tillsammans med de tyska tolkningarna som en viktig introduktion där översättningarnas bakgrund behandlas.⁸³ Haskå gör en skicklig närläsning av Runebergs översättningar av Goetzes översättningar, men de

⁷⁹ Johan Ludvig Runeberg: *Dikter. Under redaktion av Lars Huldén och med inledning av Lars Forsell*, Svenska klassiker utgivna av Svenska Akademien, Lund 1998.

⁸⁰ Tore Wretö: "The Impressionable Spider", *Scandinavian Review*, vol. 65, No. 4, December 1977, s. 22.

⁸¹ *Ibid.*, s. 25.

⁸² Tore Wretö: *J. L. Runeberg*, Boston 1980, s. 92f.

⁸³ J. L. Runeberg: *Samlade skrifter*, Del XIII:2: "Kommentarer till lyriska översättningar", red. Carl-Eric Thors och Tore Wretö, utg. av Inger Haskå, Svenska författare utgivna av Svenska vitterhetssamfundet XVI, red. Lars Huldén & Barbro Ståhle Sjönell, Stockholm 1982.

sistnämndas relation till originalet analyseras inte. Bristen på nyare forskning är dock påfallande: de flesta hänvisningar görs till föregångare som skrev 40 år tidigare eller ännu längre tillbaka i tiden.

År 2004, i samband med firandet av 200-årsjubileet av Runebergs födelse, publicerades en uppsats om Runebergs översättningar och "Idyll och epigram"-dikterna, skriven av slavisten Barbara Lönnqvist. Denna uppsats inleder en ny fas i forskningen kring relationerna mellan *Serviska Folksånger* och "Idyll och epigram": för första gången skrevs en text i ämnet på svenska av en forskare med kunskaper i de centralsydslaviska språken. Uppsatsen handlar i första hand om Runebergs, men även om Goetzes översättningar. Lönnqvist tar också upp de formella och innehållsliga relationer som finns mellan Runebergs egna texter och hans förebilder. Hundra år efter Söderhjelm's formulering om den "serbiska" diktingen som likt "en trollstaf" öppnat "de djupaste källorna i Runebergs poetiska väsen", sökte Lönnqvist på ett liknande sätt beskriva förhållandet mellan Runebergs båda arbeten:

Forskare har sökt textuella överrensstämmelser mellan översättningarna och Runebergs egna dikter. Jag skulle hellre vilja beskriva det som så att "den serbiska kvinnolyriken" verkar som en slagruta: den slår upp en källåder i Runeberg ur vilken ett flertal dikter springer i de första samlingarna. Den folkliga kvinnodikten skänker Runebergs egen dikt ett tonfall och en känsloladdning som bär den ända fram till oss idag.⁸⁴

I kapitel 2 går jag närmare in på de centralsydslaviska folksångernas indelning i manliga och kvinnliga, frågan lämnas därför för närvarande därhän.

Som genomgången av runebergforskningen visar är det tydligt att de flesta forskare är eniga om att mötet med de centralsydslaviska folksångerna lett till en ny poetisk vision. Deras betydelse för Runebergs nya stil var och är svår att förbise. I min undersökning ämnar jag dels detaljerat undersöka arten av detta inflytande, dels belysa den roll dessa sånger spelat för Runebergs nya poetik.

1.4.1.5. POLITISKA SKÄL BAKOM RONEBERGS ÖVERSÄTTNINGAR

1990-talets krig i forna Jugoslavien aktualiserade Runeberg på nytt: Runebergs två finsknationella dikter "Grafven i Perrho" och "Molnets broder" hade ju inspirerats av "samma sånger som gett upphov till serbernas ännu levande och politiskt aktiverande myter om Kosovo."⁸⁵ Denna gång var det framför allt Runebergs relation till de episka sångerna som noterades: Runeberg började tolkas som en politisk författare. Nedan nämns de viktigaste föregångarna i detta ämne som jag diskuterar vidare i kapitel 7.

Såväl Bo Petterson som Johannes Salminen anser att det serbiska folkets kamp mot turkarna i Finland flera decennier efter nederlaget 1808–09 kunde aktualisera kriget och menar att Runeberg haft en medveten tanke om att det finska folket

⁸⁴ Lönnqvist, 2004: 177.

⁸⁵ Johan Wrede: "Den europeiske finnen Runeberg", *Tieteess Taphtu*, Helsinki 2001: 6, s. 41.

borde enas efter förlusten på ett sätt som kunde jämföras med serbernas kamp mot ottomanerna.⁸⁶

Johan Wrede har skrivit flera verk om Runeberg, också några där dennes relation till de centralsydslaviska folksångerna omnämns. I avsnittet "Folksjälen, folkeposet och nationalskalden" i *Finlands svenska litteraturhistoria* menar Wrede att Runeberg "tidigt gick in inte bara för att bli poet utan också för att bli nationalskald". För att kunna åstadkomma detta lånade Runeberg "ur en mångnationell skatt av patriotiska teman och motiv. Likaså använde han retoriska och berättartekniska strukturelement som visat sig starka i andra länders folkdiktning och patriotiska poesi". Till den patriotiska diktningen hörde också de centralsydslaviska folksångerna.⁸⁷ I monografien *Världen enligt Runeberg* betecknar Wrede Goetzes samling som en översättning av ett nationalistiskt verk som "vid denna tid redan länge medverkat till den nationalistiska kampanjen i de som serbiska betraktade områdena på Balkan", något som återigen förstärker bilden av Runeberg som en politisk författare.⁸⁸ Just de verk som tydligt inspirerats av de centralsydslaviska folksångerna – men givetvis inte enbart dem – menar Wrede har ansetts förkunna vikten av kampen mot en gemensam yttre fiende:

Genom sina litterära nationsbyggande alster, idyllepigrammen i *Dikter* (1830), "Grafven i Perrho" (1831), *Elgskyttarne* (1832), "Molnets broder" (1834), uppsatsen "Några ord om folklynnat och nejderna i Saarijärvi socken" med flera, blev Runeberg en idol i studentvärlden, en nationell profet, som förkunnade dels den finska folkkulturen och folksjälen som ett moraliskt ideal, dels kampen mot den yttre fienden som fundamental rättighet och plikt.⁸⁹

Runebergs läsning av de centralsydslaviska folksångerna och den skaldeverksamhet som denna föranledde menar alltså Wrede kan tolkas som ett uttryck för en fördold revolutionär hållning från Runebergs sida.

Matti Klinge har i flera verk omvärderat den bild av Runeberg som länge präglat forskningen. Mer än någon tidigare forskare söker Klinge teckna en bild av Runeberg som en politisk författare, men med helt andra förtecken än t.ex. Wrede. Av stor vikt i sammanhanget är de båda böckerna *Runebergs två fosterland* (1983)⁹⁰ och *Den politiske Runeberg* (2004) där Klinge positionerar skalden och hans gärning i ett politiskt-ideologiskt sammanhang. Klinge menar att Runeberg var en viktig politisk opinionsbildare, men inte i revolutionens utan i "konservatismens och kontinuitetens tecken":

⁸⁶ Bo Petterson: "Om Runeberg och mytbildning: Bonden Paavo i går och i dag", *Finsk tidskrift*, 1, Åbo 1999, s. 14–21; Johannes Salminen: "Det toleranta Turkiet", *Dagens Nyheter*, 7/9 2000.

⁸⁷ Johan Wrede: "Folksjälen, folkeposet och nationalskalden" i *Finlands svenska litteraturhistoria*. Första delen: Åren 1400–1900, red. Johan Wrede, Helsingfors & Stockholm 1999, s. 232.

⁸⁸ Wrede, 2005: 144.

⁸⁹ Johan Wrede: "Runeberg – den försiktige nationsbyggaren", *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens årsbok*, 2010, s. 71.

⁹⁰ Matti Klinge: *Runebergs två fosterland*, Helsingfors 1983

Begreppet *politisk* har [...] i så hög grad sammanförts med den liberala revolutionära utvecklingsidén [...], att man inte allmänt insett att den lugna konservatismens politik också var politik, medveten eller omedveten.

Runebergs stora politiska och patriotiska betydelse består i att han utvecklade och verbaliserade *tanken om Finland som fosterland*, gav den en form [...] som skulle bestå.⁹¹

Klinge hävdar att Runeberg, influerad av biskopen Jacob Tengström som var en varm förespråkare för lojalitet mot Ryssland, aktivt intog en konservativt nationalistisk hållning. *Serviska Folksånger* ser Klinge som ett led i diktarens försök att närma sig Ryssland: som ett försök att bli accepterad som diktare av den ryska makten och hos hela det ryska folket.⁹² Särskilt "Nadeschda" tolkar Klinge som ett uttryck för Runebergs strävan att "närma de litterära kretsarna i Ryssland och i Finland till varandra".⁹³ Klinges bild av Runeberg som antirevolutionär rysslandlojalist har föranlett debatt med bl.a. Wrede i *Världen enligt Runeberg*.

1.4.1.6. ÖVRIGA VERK

Jag vill även nämna några andra verk som varit betydelsefulla för mitt arbete.

I sin doktorsavhandling *Ett kvarts sekel av vårt litterära liv* skildrade Ragnar Öller den litterära situationen i Finland 1828–1853 med särskilt fokus på framväxten av översättningsverksamheten till finska och till svenska.⁹⁴ Runebergs översättningar av folksånger bör ses i kontexten dels av romantikens positiva värdering av folkdiktningen dels i den framväxande översättningspraktiken.

Yrjö Hirns *Runebergskulten* (1935) är ett verk som endast delvis behandlar de ämnen som intresserar mig, men som ger viktiga upplysningar om den beundran som visats för Runeberg och hans verk i Finland och i Sverige.⁹⁵

Ett verk av Tore Wretö som fördjupat min förståelse av idyllgenren har varit hans studier i västerländsk idyll där också Runebergs idyller undersöks.⁹⁶ I min avhandling vidrörs detta verk endast sporadiskt när det har relevans för den tematik jag undersöker.

Ingrid Elams doktorsavhandling om den romantiska versberättelsens poetik aktualiseras i samband med undersökningen av *Nadeschda*.⁹⁷

Trots att den egentligen behandlar ämnen som ligger utanför min avhandlings intressesfär, ska två avhandlingar från 2000-talet också nämnas. Michel Ekmans avhandling "Kaos, ordning, kaos" upplyser om Runebergs komplexa relation till

⁹¹ Klinge, 2004: 10.

⁹² Ibid., s. 220.

⁹³ Klinge, 1983: 77.

⁹⁴ Ragnar Öller: *Ett kvarts sekel av vårt litterära liv. 1828–1853*, Del I: "Poesin", Helsingfors 1920.

⁹⁵ Yrjö Hirn: *Runebergskulten*, SLS 248, Helsingfors 1935.

⁹⁶ Tore Wretö: *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*, Uppsala 1977.

⁹⁷ Ingrid Elam: *'...i kärleken blott hjelte...'. Den romantiska versberättelsen i Sverige 1820–1850*, Göteborg 1985.

naturen och disharmoniska drag i hans författarskap, medan Pia Forsell i sin avhandling *Författaren, förläggarna och forskarna* analyserar Runebergs förhållande till sina förläggare och utvecklingen av förlagsväsendet i Finland.⁹⁸

1.4.1.7. SAMMANFATTNING

Trots att den tidiga forskningen endast motvilligt erkände att Runeberg över huvud taget använde sig av annan litteratur som inspirationskälla kunde det centralsydslaviska inflytandet inte förbises då Runeberg själv pekat på det. Ett sätt att ändå upprätthålla bilden av Runeberg som ett ursprungligt skapande geni var att hänvisa till den praktik där imitation sker genom *aemulatio*, tävlan med tidigare verk, där Runeberg ansågs ha överträffat förebilden; ett annat sätt var att nedvärdera de centralsydslaviska folksångerna genom att beteckna dem som konstlösa.

Flera forskare sökte förklara Runebergs intresse för den centralsydslaviska folkdiktningen genom att ta upp den centralsydslaviska folkpoesins eventuella samband med den finska respektive den antika folkdiktningen, dock utan att närmare precisera vad sambandet skulle bestå av. De flesta forskare var inte desto mindre eniga om att mötet med de centralsydslaviska folksångerna ledde till en vändning i Runebergs författarskap och till en ny poetisk vision som var starkt inspirerad av folksångernas innehåll och form. En analys av detta inflytande har dock inte gjorts för alla Runebergs verk, utan begränsar sig till "Idyll och epigram"-cykeln samt några enstaka dikter, i första hand "Grafven i Perrho" och "Molnets broder".

Forskningen under de senaste decennierna har tagit upp frågan om eventuella politiska skäl bakom Runebergs översättningar: de episka sångerna skulle då ha lärt Runeberg hur man ur ett förlorat krig kunde skapa en grundläggande nationell berättelse.

1.4.2. FORSKNINGEN I DET FORNA JUGOSLAVIEN

I det forna Jugoslavien har omnämningen av Runeberg varit ytterst sparsamma. De består av ett litet antal tidningsartiklar samt några få uppsatser. Några av dessa bidrag ska nämnas. En av de första texterna publicerades med anledning av 100-årsdagen av Runebergs födelse av Milan Šević.⁹⁹ Han inleder sin artikel med en historisk tillbakablick på det svensk-ryska kriget 1808–09 för att därefter betona vikten av det serbiska inflytandet på Runebergs författarskap:

Den serbiska folkdiktningens inflytande på honom var så starkt att han inte bara översatte serbiska folksånger till svenska (under hans tid skrev finländska författare fortfarande sina verk uteslutande på svenska) och detta så som bara stora författare kan översätta när de med hela sin kärlek upptas av ett arbete, utan också infogade en

⁹⁸ Ekman, 2004; Forssell, 2009.

⁹⁹ Milan Šević: "Runebergova stogodišnjica", *Letopis Matice srpske*, 1904, nr. 225, s. 114–120.

serbisk krigare i ett sitt verk (*Julqvällen*) och använde den serbiska trokaiska versen (i sina episka verk *Graven i Perrho* och i *Zigenaren* men också i *Fänrik Ståls sägner*) och vi misstär nog oss inte alltför mycket om vi påstår att även konstnärligt uppbyggda motiv från den serbiska folkpoesin förekommer i hans skrifter.¹⁰⁰

Flera exempel som Šević anför är felaktiga: någon serbisk krigare går inte att finna i *Julqvällen* – förmodligen menas här den serbiska slaven som förekommer i en av Augustas romanser (se s. XX) och motivet med flickan som går bland de sårade och döda på slagfältet i "Den döende krigaren" ur den första delen av *Fänrik Ståls sägner* är knappast hämtat från den berömda folksången "Kosovka djevojka" (Vuk II, 51) då Runeberg med all sannolikhet aldrig läst den, då den saknades bland de tyska översättningar av de centralsydslaviska folksånger som Runeberg läst.¹⁰¹

Šević fortsätter sin artikel med att ge en kort biografi över Runeberg och en sammanfattning över dennes litterära verk. Det är anmärkningsvärt att Šević bara nämner "Idyll och epigram"-cykeln utan att berätta om det enorma centralsydslaviska inflytandet på denna diktgrupp, men förståeligt då han inte kunnat läsa Runeberg på originalspråket utan var hänvisad till tyska och ryska källor. Liknande språkproblem återkommer hos de flesta andra som gett sig på detta ämne, såväl i forna Jugoslavien som i Sverige och Finland.

Som avslutning skriver Šević att Runebergs förhållande till den centralsydslaviska folksången är ett problem som också tillhör den serbiska litteraturhistorien:

Det finns ingen äkta och stor diktare som i så hög grad låtit sig påverkas av den serbiska folkdiktningen och bestämts lika mycket i sitt arbete av den som Runeberg. Att markera detta inflytande, att bestämma dess betydelse, att visa hur serbiska folkmotiv formas och ändras i en sann konstdiktning skulle onekligen vara en uppgift också för en serbisk litteraturhistoriker.¹⁰²

År 1936 skrev en anonym författare i tidningen "Politika" under den återkommande rubriken "Vet ni?" ("Da li znate?") om det inflytande de serbiska folksångerna haft på den svenska litteraturen.¹⁰³ Författaren finner att dessa sånger haft en avgörande betydelse för den litterära omvandling som utspelat sig i den

¹⁰⁰ Ibid., s. 115: "Uticaj srpskoga narodnog pesništva bio je na njega tako jak, da je on ne samo preveo srpske narodne pesme na švedski (u njegovo su vreme finski pesnici još isključivo švedskim jezikom pisali svoja dela) i to tako, kako samo veliki pesnici, kad se sa potpunom ljubavlju odadu jednom poslu, prevoditi mogu, nego je i u jedno svoje delo (*Badnje večē*) uneo jednoga srpskog ratnika i služio se srpskim trohejskim stihom (u svojim epskim pesmama *Grob u Pero* i u *Ciganinu*, a ima ga i u *Pripovetkama zastavnika Stola*), a nećemo se valjda prevariti, ako ustvrdimo, da u njegovim spisima ima i umetnički izgrađenih motiva iz srpske narodne poezije".

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid., s. 120: "Nijedan pravi i veliki pesnik nije u tolikoj meri primio uticaj narodnoga pesništva srpskog i s njim bio u svom radu toliko određivan kao Runeberg. Obeležiti taj uticaj, odrediti njegovo značenje, pokazati kako se srpski narodni motivi oblikuju i menjaju u pravom umetničkom pevanju, – svakako bi bio zadatak i srpskoga litterarnog istorika."

¹⁰³ [Anon.]: "Da li znate? Kakav su uticaj imale srpske pesme na švedsku književnost", *Politika*, 23/8 1936.

svenska litteraturen under 1800-talets första hälft: Runeberg hade påbörjat sitt litterära arbete med en översättning av de serbiska folksångerna och efter deras exempel grundat sitt litterära skapande. Den tidigare svenska litteraturen finner artikelförfattaren vara alltför franskpåverkad: det var först med romantiken i 1800-talets början som den akademiska deklamationen börjat avta och den nationella andan börjat komma in i den svenska litteraturen.¹⁰⁴ Den som var mest ansvarig för detta var Runeberg, vars relation till den tidigare litteraturen författaren jämför med förhållandet mellan Branko Radičevićs och Njegoš gentemot Lukijan Mušicki i den serbiska litteraturen. Om den centralsydslaviska diktningens inverkan står det:

Det är inte viktigt (trots att det inte är ointressant) att Runeberg från Vuks dikter övertagit den serbiska trokiska versen och anammat den i ett antal av sina vackraste verk, inte ens det att han i sitt epos "Julqvällen" (1841) infört en serbisk krigare.¹⁰⁵ Han var inte en vanlig imitator och skulle inte ha varit stor om han bara formellt härmat de dikter som han i sin ungdom översatte. Viktigare är att han utifrån de serbiska modellerna lärt sig att bli en "folkets spegel", sedan han ur månghundraåriga folkliga traditioner, ur de levande källor som hos oss Karadžić öste, tillgodogjort sig allt det överflöd av skönhet som folket i sin enkelhet och natur skapat. Denna skuld till Serbien nedtecknar varje svensk litteraturhistoria. I överensstämmelse med vår storsinhet, för vi inte in detta lån i våra böcker.¹⁰⁶

I den sistnämnda meningen betonar alltså även denna författare att Runeberg inte är omnämnd i den serbiska litteraturhistorien.

Året därpå publicerade Luka Smodlaka samma artikel om Runeberg två gånger i tidskriften *Javnost*.¹⁰⁷ Han följer Ćurčins åsikt om att Goetzes översättningar var gjorda efter Talvjs modell och citerar Talvjs brev till Kopitar.¹⁰⁸ Smodlaka berättar om Runebergs liv och verk. Vissa sakfel förekommer: han skriver t.ex. att "Idyll och epigram" är Runebergs andra diktsamling och inte en del av den första. Förutom i denna diktcykel noterar Smodlaka centralsydslavisk påverkan också i "Grafven i Perrho".

En underrättelse i den serbiska tidningen *Pravda* nämner en föreläsning om Runeberg som den svenske litteraturhistorikern prof. Ruben G:son Berg höll i

¹⁰⁴ Detta påstående stämmer inte riktigt då detta skett redan på 1600-talet tack vare bl.a. Stiernhielm.

¹⁰⁵ Författaren har tydligen använt sig av Ševićs felaktiga uppgifter.

¹⁰⁶ Ibid.: "Nije važno (i ako nije bez interesa) što je Runeberg preneo sa Vukovih pesama srpski trohejski stih i usvojio ga u nekoliko svojih najlepših dela, pa ni to što je u svoj spev "Badnje večer" (1841) uveo jednog srpskog ratnika. On nije bio običan imitator i ne bi bio veliki da je samo formalno podražavao pesmama koje je u mladosti prevodio. Važnije je to što je on na srpskim uzorima naučio da postane "ogledalo naroda", zahvativši iz vekovnih tradicija narodnih, sa živih izvora sa kojih je u nas Karadžić zahvatio, sve ono obilje lepote koju je narod u prostoti i prirodni stvorio. Taj dug Srbiji beleži svaka istorija švedske književnosti. Po našoj velikodušnosti, mi tu pozajmicu ne vodimo u svojim knjigama."

¹⁰⁷ Luka Smodlaka: "Johan Runeberg prvi prevodilac naših narodnih pesama u Skandinaviji", *Javnost. Nedeljni časopis za kulturna, socijalna, privredna i politička pitanja*, Beograd 16/1 1937, nr.3, s. 42–43, och 30/1 1937, nr. 5, s. 83–85.

¹⁰⁸ Se Kapitel 2, not 178.

Belgrad 1941¹⁰⁹, och 1954, i samband med 150-årsdagen av Runebergs födelse, publicerade Ivan Esih en artikel där han påstår att ingen dittills undersökt eller ens nämnt Runeberg i Serbien.¹¹⁰ Som svar på detta offentliggjorde Vojislav M. Jovanović samma år en genomgång av den tidigare skrivna litteraturen om Runeberg i Serbien (Šević, Smodlaka, och underrättelsen i *Pravda*).¹¹¹ Jovanovićs artikel väckte nytt intresse när den omtrycktes 2001.¹¹² 1967 uppmärksammades Runeberg av Olga Moskovljević som fann Runebergs översättningar vara t.o.m. bättre än de tyska.¹¹³

I samband med 200-årsjubileet av folkballaden "Hasanaginica" publicerades Runebergs översättning i den av Alija Isaković redigerade boken *Hasanaginica 1774–1974*.¹¹⁴ Samma år ägnades det årliga slavistiska forskarmötet till Vuk Karadžićs minne i Belgrad i sin helhet åt folkballaden "Hasanaginica". I konferenspublikationen publicerade Carin Davidsson en lingvistiskt inriktad analys av Runebergs översättning av denna sång.¹¹⁵ Uppsatsen anger felaktigt att denna Runebergs tolkning publicerats i *Serviska Folksånger* (sic!) samt att alla de andra sångerna i denna översättningsantologi översatts av Goethe (sic!) som hade kunskaper i originalspråket (sic!). I samma serie publicerade jag år 2001 ett kortare förarbete till min avhandling.¹¹⁶

1983 publicerade Mirko Rumac "O odnosima između jugoslovenskih i nordijskih književnosti" i Zagreb.¹¹⁷ I denna artikel fann Rumac de centralsydslaviska folksångernas inflytande på Runeberg framför allt i den första "Idyll och epigram"-samlingen, men även i dikterna "Svanen", "Lärkan", "Svartsjukans nätter" och "Grafven i Perrho". För att belysa detta översatte han två dikter ur den första "Idyll och epigram"-cykeln (nr. 1 och 19) och de sista verserna av "Grafven i Perrho". I

¹⁰⁹ [Anon.]: "O uticaju srpskih narodnih pesama na pesnički razvoj Runeberga", *Pravda*, 11/1 1941.

¹¹⁰ Ivan Esih: "Prevodilac naših narodnih pesama na švedski jezik", *Književne novine*, Beograd 22/6 1954, nr. 22.

¹¹¹ Vojislav M. Jovanović: "Naše književne veze sa Skandinavijom: Runeberg", *Književne novine*, 24. jun 1954, s. 4.

¹¹² Vojislav M. Jovanović: "Naše književne veze sa Skandinavijom: Runeberg", *Zbornik radova o narodnoj književnosti*, Beograd 2001, s. 175–178.

¹¹³ Olga Moskovljević: "Srpske narodne pesme i stvaralaštvo finskog pesnika Runeberga", *Književne novine*, Beograd 1967, nr. 305, s. 8: "Kad se uporede švedski i nemački prevod vidi se da je švedski sasvim vešto i lako dat, često i bolje od nemačkog." ["När man jämför den svenska och den tyska översättningen ser man att den svenska är mycket skickligt och lätt gjord, ofta även bättre än den tyska"].

¹¹⁴ *Hasanaginica 1774–1974. Prepjevi, varijante, studije, bibliografija*, red. Alija Isaković, Sarajevo 1975, s. 560–563.

¹¹⁵ Carin Davidsson: "'Hasanaginica' u švedskoj verziji", *Naučni sastanak slavista u Vukove dane. Beograd, Tršić, Novi Sad 12–18. IX 1974*, 4, Beograd 1975, s. 449–454.

¹¹⁶ Sonja Bjelobaba-Miladinović: "Poezija Johana Ludviga Runeberga inspirisana srpskom usmenom književnošću", *Naučni sastanak slavista u Vukove dane: Beograd, Novi Sad 12–17.9.2000*, Beograd 2001.

¹¹⁷ Mirko Rumac: "O odnosima između jugoslovenskih i nordijskih književnosti", *Forum*: 1–3, Zagreb 1983, s. 381–411.

sammanhanget ska nämnas samme författares 1987 i Sverige publicerade text på kroatiska: "Dva stoljeća pojavnosti naše narodne poezije u Skandinavskim zemljama" där han också skrev om Runeberg.¹¹⁸

I den tvåspråkiga kulturtidskriften *Dijaspora* som publiceras i Sverige har det två tillfällen skrivits om Runeberg: i det första numret skrev Barbara Lönnqvist om Runeberg och den serbiska litteraturen. I nr. 50, publicerades en kortare artikel på serbiska av Čedomir Cvetković, "Srbija u Evropi" där man återigen ägnat sig åt samma ämne. Cvetkovićs artikel innehåller ett stort antal felaktigheter som sträcker sig från felstavade namn och felaktigheter i Runebergs biografi till felaktiga översättningar av titlar till Runebergs verk som också anges med felaktiga genrebeskrivningar. Om Runebergs källa står att det var "Goetzens [sic!] översättningar till tyska av ett tretiotal [sic!] serbiska folksånger".¹¹⁹

1.4.2.1. SAMMANFATTNING

Forskningen som utförts i forna Jugoslavien består av några tidningsartiklar och uppsatser där relationen mellan Runeberg och de centralsydslaviska folksångerna diskuteras. Då de tidiga jugoslaviska forskarna i de flesta fall inte kunde svenska hämtades uppgifter via olika mellanled, vilket lett till flera felaktigheter. Till undantagen hör Rumac och Lönnqvists arbeten som bygger på etablerade fakta och belyser relationen mellan de centralsydslaviska folksångerna och "Idyll och epigram", men också några andra runebergsdikter.

¹¹⁸ Mirko Rumac: *Dva stoljeća pojavnosti naše narodne poezije u Skandinavskim zemljama*, Mölndal 1987.

¹¹⁹ Čedomir Cvetković: "Srbija u Evropi", *Dijaspora*, nr 50, Stockholm: 2006, s. 13.

KAPITEL 2

RUNEBERG SOM LÄSARE AV CENTRALSYDSLAVISK POESI

I inledningen konstaterades runebergforskningens enighet om den betydelse som den centralsydslaviska folkdiktningen haft för såväl Runebergs översättningsverksamhet som hans egen diktning. Innan jag analyserar hans översättningar och de verk som påverkats av dessa måste lite klarhet bringas beträffande de vägar som lett den centralsydslaviska poesin från den muntliga sångaren till Runeberg. Kapitlet ägnas därför åt Runebergs läsning av de centralsydslaviska folksångerna och är avsett att ge den bakgrundsinformation som behövs för en närläsning av Runebergs översättningar.

2.1. GOETZES ÖVERSÄTTNINGAR. DET FÖRSTA MÖTET MED DEN CENTRALSYDSLAVISKA POESIN

I den nationalistiska historieskrivningen vill man gärna se nationer som färdiga och klara koncept, men jag vill med Benedict Anderson definiera en nation som "an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign."¹²⁰ Detta innebär att en nation inte är en statisk och naturlig kategori med rötter i urminnestid, utan en tidigt modern konstruktion som började aktualiseras under romantiken och som krävt ett aktivt skapande. Sverige och Finland är här inget undantag. Därför är det anakronistiskt att tala om "egentlig Sverige" eller "egentlig Finland" före 1809 påpekar Klinge som vänder sig mot den nationalistiska historieskrivningen: "Med hjälp av en centrum-periferi-modell har vi försökt påvisa att man bäst kan förstå det svenska riket före 1809 om man uppfattar att det består av ett centralområde, bestående av Svealand, Götaland och Finland, dvs. den sydvästra delen av dagens Finland, och en periferi, som omger centrum och består av Småland, Dalarna, Norrland, Väster- och Österbotten, Savolax, Karelen, o.s.v."¹²¹ Situationen för Finlands del förändrades dramatiskt efter kriget: från att ha varit en integrerad del i Sverige blev Finland en del av det ryska

¹²⁰ Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London & New York: 2006 (1983), s. 6.

¹²¹ Klinge, 1983: 17. Klinge noterar att fredsfördraget i Fredrikshamn inte nämner Finland som Finland, utan uppräknar ett antal län som Sverige skulle avstå: "Denna fördragstekniska detalj belyser på sitt sätt hur obästämmt och till sitt innehåll instabilt begreppet *Finland* ännu var." Klinge, *ibid.*, s. 89.

imperiet. Behovet att definiera den finska nationen utkristalliserades alltmer. Men skapande av ett finskt nationalmedvetande hände inte över en natt: det var något som skapades under hela 1800-talet, ett arbete som åtminstone under seklets första hälft skedde på svenska. Runeberg kom starkt att förknippas med detta projekt och hans verk tolkades ofta efter dagsaktuella politiska behov. Därför måste några ord sägas om den historiska bakgrunden i Finland.

År 1807 delade Alexander I och Napoleon vid floden Njemen i Östpreussen genom två hemliga fredsavtal Europa mellan Frankrike och Ryssland. Finland hamnade i den ryska intressesfären. Därmed blev det fritt fram för Ryssland att starta ett krig mot Sverige. Vid ständermötet i Borgå 1809 hade Finland – enligt tsar Alexanders utsago – upphöjts till rangen av en nation. Någon självbestämmanderätt var det dock inte tal om. Det som uttalandet avsåg var att landet även i fortsättningen skulle få behålla en särförvaltning: den ryske kejsaren lovade att i Finland respektera Sveriges lag och låta folket behålla den lutherska tron.¹²² Skilsmässan från Sverige ansågs snart efter krigets slut vara slutgiltig och en återförening föreföll, hävdar Brydolf, ”inte bara omöjlig utan också föga önskvärd” då ”Finlands ställning genom ett svenskt försök att återerövra landet måste avsevärt försämrats och den relativa självständigheten utbytas mot total ofrihet”.¹²³ Klinge påpekar att Finland inte fått sin ställning för att finländarna själva önskat sig det, utan för att kejsarna Alexander I och Napoleon bestämt det ”emedan det svenska väldet skulle försvagas och emedan Ryssland behövde Finska vikens nordliga kust för att trygga sin huvudstad St Petersburg och för att befästa herraväldet över Östersjön.”¹²⁴ Stämningen präglades i huvudsak av lojalitet och den nationella väckelserörelsen blev därför framför allt ett kulturellt färgat projekt med syftet att skapa den finska nationen och inte en självständighetskamp. Redan 1808-09 skrev biskop Tengström ett utkast där vikten att stärka finsk nationalanda, behålla landets språk och vårda poesi betonades.¹²⁵ Å ena sidan stärkte rörelsen den finländska självkänslan, å den andra kunde den ses som en del av Finlands konsolidering i det ryska imperiet påpekar Wrede i sina kommentarer till *Fänrik Ståls sägner*.¹²⁶

Romantiska strömningar hade en god grogrund i den nya situationen som Finland hamnat i. Lokalpatriotismen var dock intget unikt för Finland utan en allmän europeisk rörelse som aktiverats i sviterna av Napoleonkrigen. Samma rörelse var påtagligt även på Balkan. En tanke som väcktes var de förtryckta folkens frigörelse. För en del av sydslaver på Balkan som Napoleon 1805–1814 inkorporerade i de ”illyriska provinserna” – Dalmatien och Istrien, och senare även

¹²² Jfr. Wrede, 2010: 62.

¹²³ Ernst Brydolf: *Sverige och Runeberg*, Helsingfors 1943, s. 15.

¹²⁴ Klinge, 1983: 76.

¹²⁵ Jakob Tengström: *Vittra skrifter i urval med en lefnadsteckning af M. G. Schybergson*, Helsingfors 1899, s. CXXII-CXXIV. Se även: Klinge, 2004: 39f.

¹²⁶ J. L. Runeberg: *Samlade skrifter*, Del XIV:1: ”Kommentarer till Fänrik Ståls sägner”, red. Carl-Erik Thor & Tore Wretö, Helsingfors 1983, s. 9

den självständiga republiken Dubrovnik, det kroatiska kärnområdet och Slovenien – blev detta särskilt påtagligt: under det franska styret fick området ett relativt självbestämmanderätt och möjlighet att använda sitt eget språk som det officiella, vilket satte ett första frö till ett sydslaviskt rike, något som fortsatte leva kvar även efter att området återigen hamnat under habsburgernas styre.¹²⁷ I det försvagade osmanska riket revolterade man på flera håll mot centralmakten i Istanbul och imperiet fick se flera av sina territorier gå förlorade. Det första serbiska upproret 1804-1813 under ledning av Karađorđe, Svarte Georg och det andra serbiska upproret 1815 under ledning av Miloš Obrenović gav serberna självständighet och ledde till skapandet av ett serbiskt furstendöme med Miloš Obrenović som furste.¹²⁸ Landet erkändes dock inte förrän vid Berlinkongressen år 1878. Det första Balkanlandet som erkändes som en självständig stat var Grekland vars befrielsekrig 1821-1830 kraftigt stöddes av Västuropeiska *filhellener* – ”vänner till Grekerna”, däribland lord Byron, som ville återerövra den ”europeiska kulturens vagga”.¹²⁹

Frihetssträvandena bredde ut sig likaledes mot den ryska övermakten och omsattes i handling av polackerna som år 1830 gjorde uppror. Liknande tankar fick återklang även i Finland: det som från början var enstaka röster för skapandet av en finländsk nationalanda – ett viktigt namn i sammanhanget var biskop Tengström – blev några decennier senare en större rörelse bland studenterna i Åbo för att på 1830- och 1840-talen bli en nationell väckelserörelse, främst inom den unga akademiska världen. En alltför omfattande liberalism som ledde till tankar på en självständig stat resulterade tidvis i repressalier: orosstiftaren Adolf Ivar Arwidsson förvisades 1823 från universitetet, professorerna Anders Erik Afzelius och Johan Bonsdorff likaså.¹³⁰ Det polska upproret som i studentkretsar väckt beundran var ett tabubelagt ämne: Runeberg själv hade blivit tillrättavisad av överheten efter att ha deltagit i en fest där man skålat för polackerna. Med nöd och näppe lyckades han avvärja ett allvarigare straff genom en bortförklaring om att det hela egentligen handlade om ett oskyldigt skämt.¹³¹

Det var mot denna historiska bakgrund som Runeberg började instressera sig för de centralsydslaviska folksångerna.

* * *

¹²⁷ Sanimir Resić: *En historia om Balkan. Jugoslaviens uppgång och fall*, Lund 2010, s. 109–111.

¹²⁸ *Ibid.*, s. 111–114.

¹²⁹ *Ibid.*, s. 118.

¹³⁰ Wrede, 2010: 68.

¹³¹ Som Strömborg omtalat var Runeberg 1830 inkallad inför statssekreteraren i samband med underrättelser om en skål som studenterna på en fest där Runeberg varit närvarande utbringat för de upproriska polackerna. De ryska myndigheterna hade dock nöjt sig med Runebergs förklaring om ”att man bland studenter brukade benämna den sista återstoden i ett till stärke delen uttdrucket glas ’polack’, och att den föregivna skålen utgjorde endast en uppmaning att ’dricka ut polacken’”. Strömborg III, 1889: 105f.

I en sedermera ofta återberättad anekdot skildrar Strömborg den tillfällighet varigenom Runeberg upptäckte den centralsydslaviska diktningen: en ouppskuren bok, med titeln *Serbische Volkslieder ins Deutsche übertragen von P. von Goetze*, råkade ligga på hans golv.¹³² Boken tillhörde vännen Fredrik Cygnæus, som Runeberg och i några veckor även Johan Wilhelm Snellman delade bostad med hösten 1828. Då Cygnæus samma höst kom till Helsingfors från sitt hem i S:t Petersburg hade han den med sig. Boken hade hans far, biskopen för de evangeliska församlingarna i Ryssland, fått i present av översättaren och sedermera skänkt sin son. Anekdoten berättar att boken förblev liggande bland andra böcker som låg uppradade utefter väggarna i det gemensamma rummet tills Runeberg under sin konvalescensperiod efter en längre tids sjukdom en dag råkade ta upp den ur bokhögen och börjat läsa. Strömborg meddelar att Runeberg "genast så lifligt anslogs af dess täcka innehåll, att han begynte öfversätta enskilda stycken ur detsamma [...]"¹³³

Detta har skett tidigast i början av november 1828.¹³⁴ Hur och varför biskopen fått denna bok omnämns inte i anekdoten och inte heller varför Cygnæus tagit med den till Helsingfors, men i sin bok *Den politiske Runeberg* (2004) vill Matti Klinge gärna sätta in denna händelse i ett större sammanhang:

Cygnæus intresserade ju sig för Runebergs utveckling och framtid och önskade att han skulle kunna få vidga sina vyer genom resor och komma i kontakt med höga vederbörande i S:t Petersburg, Cygnæus ena hemstad. Händelsen med det serbiska dikthäftet måste ses som en del av Cygnæus förmedlingsroll; den rollen var medveten och var sannolikt inspirerad av Cygnæus far biskopen och statssekreteraren greve Rehbinders i S:t Petersburg.¹³⁵

Inte heller Johan Wrede vill utesluta möjligheten "att Cygnæus aktivt intresserat Runeberg för det i Ryssland mycket uppmärksammade nationalistiska verket."¹³⁶ Att Cygnæus – om nu anekdoten är sann vilket givetvis kan ifrågasättas – lämnat boken ouppskuren och på golvet bland en hop andra kvarglömda böcker skulle kunna anföras som ett argument mot Klinges och Wredes tankar kring ett medvetet vidgande av vyer just i det här fallet, men Klinge har givetvis rätt när han i samma text påpekar att ett visst förhandsintresse för folkdiktningen funnits såväl hos Cygnæus som hos Runeberg.

Alltsedan 1760-talet och publiceringen av Macphersons ossiansånger hade folklore uppmärksamrats i Europa.¹³⁷ I Finland blev ossiansångerna kända redan

¹³² SV.

¹³³ Strömborg, 1889: 17f.

¹³⁴ Runeberg, SS X: 213.

¹³⁵ Klinge, 2004: 208. Klinge har i en annan bok diskuterat familjen Cygnæus anknytningar till den ryska makten: *Napoleons skugga. Baler, bataljer och Finlands tillkomst*, Helsingfors & Stockholm 2009, s. 112-117.

¹³⁶ Wrede, 2005: 144.

¹³⁷ 1765 publicerades i London *The Works of Ossian: the Son of Fingal. In Two Volumes. Translated from the Galic Language by James Macpherson* som bestod av de tidigare publicerade *Fragments of*

på 1770-talet.¹³⁸ Intresset växte ännu mer efter Herders utgivning av *Volkslieder* år 1778 och 1779.¹³⁹ Folksånger hade förvisso publicerats även tidigare, men nu blev de för första gången jämställda med konstpoesins främsta verk och publicerades i egna antologier. Publiceringen gick hand i hand med den nya omvärderingen av folkbegreppet och det spirande nationalmedvetandet. I Sverige arbetades inom Götiska förbundet som bildades 1811 för samlande av folksånger och folksågner och publicering av medeltidslitteratur. 1814–1818 utgav Erik Gustaf Geijer och Arvid August Afzelius *Svenska folk-visor från forntiden*.¹⁴⁰ Geijer själv har i sin diktning starkt inspirerats av forntida folksågor: i sin götiska diktning hämtade han hjältar ur den fornnordiska sagotraditionen.¹⁴¹

Även i Finland var samma intresse påtagligt. Runebergs positiva värdering av den centralsydslaviska folkdiktningen delades av hans lärare i grekiska, filologen och filosofen Axel Gabriel Sjöström,¹⁴² men det var den inhemska finskspråkiga muntliga diktningen som särskilt uppmärksammades. Intresset för denna hade funnits sedan tidigare – William Willson påpekar att en insamling av ordspråk, gåtor, legender, sånger och sedvänjor hade påbörjats minst tre sekel innan Herder och romantikerna uppmärksammat den muntliga kulturen. Utan sådana pionjärinsatser skulle Herders tankar aldrig ha fått det genomslag de fick i hela Europa, hävdar han.¹⁴³ Men intensiteten i uppmärksamheten stegrades nu markant. Henrik Gabriel Porthan skrev om den finska folkpoesin i *Dissertationis de poësi fennica* (I–V, 1766–78), vars tre sista delar utkom samma år som Herders *Volkslieder*.¹⁴⁴ Under påverkan av Porthan och Herder väcktes på 1810-talet ånyo idén om att utforska de finska folksångerna bland fyra unga åboensiska studenter: Adolf Iwar Arwidsson, Carl Axel Gottlund, Abraham Poppius och Anders Johan Sjögren. År 1817 uttryckte Gottlund en önskan om att finska muntliga sånger skulle samlas i ett långt epos i likhet med Homeros, ossiansångerna och *Nibelungenlied*,

Ancient Poetry (1760), *Fingal* (1762) och *Temora* (1763). "Översättaren" Macpherson påstod att dikterna, ett verk av den gaeliske barden Ossian från 200-talet hade bevarats i manuskript som han översatt från gaeliska till engelska. Till följd av det stora intresset dikterna väckt ombads Macpherson publicera originalmanuskriptet. Under sin livstid gjorde han inte detta. Manuskriptet publicerades först 1807, nästan tio år efter Macphersons död. Det uppdagades snart att det var ett falsifikat och att Macpherson själv författat dikterna, som dock därmed inte minskat i popularitet.

¹³⁸ Öller, 1920: 89.

¹³⁹ Johann Gottfried von Herder: *Volkslieder*, Leipzig 1778–1779.

¹⁴⁰ *Svenska folk-visor från forntiden, samlade och utgifne af Er. Gust. Geijer och Arv. Aug. Afzelius*, Stockholm, 1814–1816.

¹⁴¹ Se: Lars Lönnrot: "Brages harpa – Geijer och den götiska renässansen", *Den svenska litteraturen*, Del I: "Från runor till romantik. 800-1830", red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Stockholm 1999, s. 537.

¹⁴² Matti Klinge: "Runeberg och Universitetet. Föredrag vid Svenska litteratursällskapets i Finland årshögtid den 5 februari 1990", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 66, Helsingfors 1991, s. 16.

¹⁴³ William A. Willson: *Folklore and Nationalism in Modern Finland*, Bloomington 1976, s. 3f.

¹⁴⁴ Henrik Gabriel Porthan: *Dissertationis de poësi Fennica*, Åbo 1766–1778. För de enskilda delarna se litteraturlistan.

något som Elias Lönnrot arton år senare skulle förverkliga utan att ha känt till Gottlunds förslag.¹⁴⁵ Gottlund hade själv samlat finska muntliga sånger, de flesta besvärjelser, som han under titeln *Pieniä runoja suomen pojille ratoxi* ('Små sånger till Finlands söners nöje') gav ut i två volymer 1818 och 1821.¹⁴⁶ Zacharias Topelius publicerade fem volymer till mellan 1822 och 1831 betitlade *Suomen Kansan Wanhoja Runoja ynnä myös Nykyisempiä Lauluja* ('Finska folkets gamla runor ävensom nya sånger').¹⁴⁷ Som redaktör för en av de första finskspråkiga tidningarna *Turun Viiko-Sanommat* publicerade Reinhold von Becker 1820 några runor om Väinämöinen för att sedan handla Elias Lönnrot i hans avhandling om Väinämöinen, *De Väinämöine* ('Om Väinämöinen', 1827).¹⁴⁸ Bara några månader innan Runeberg läste *Serbische Volkslieder*, reste Lönnrot till Tavastland, Savolax och finska Karelen för första gången för att samla finsk muntlig diktning. 1829–31 gav han ut *Kantele* i fyra häften.¹⁴⁹

Det var vistelsen i det inre av Finland, Saarijärvi och Ruovesi, några år tidigare som öppnat Runebergs ögon för allmogelivet. Under åren 1823–1825 vistades han som informator där hos kronofogden Danielson och kapten af Enehjelm. Där kunde han för första gången med de romantiska idéerna i bakgrunden studera "folket" och dess "lynne". Runebergs vistelse där hade, som Wrede påpekat, "övertygat honom att han lärt känna det finska folket i grunden".¹⁵⁰ Sina minnen skulle han några år senare sammanställa i uppsatsen "Några ord om nejderna, folklynnet och lefnadssättet i Saarijärvi socken".¹⁵¹

Förutsättningar för att Runeberg skulle uppskatta folksånger fanns alltså redan och därför är det ingalunda överraskande att den bok som han tagit upp från sitt golv fångade hans intresse. Boken, *Serbische Volkslieder*, var tänkt att vara den första delen av ett större verk. Under inflytande av Herders *Volkslieder* avsåg nämligen Peter Otto von Goetze att utge en samling översättningar av slaviska folksånger på tyska, *Stimmen der slavischen Völker in Liedern*, en titel som alluderar på Herders antologi vars andra utökade utgåva fått namn *Stimmen der Völker in Liedern*.¹⁵² Den första av de av Goetze planerade delarna, *Serbische Volkslieder*,

¹⁴⁵ Lauri Honko: "Upptäckten av folkdiktning och nationell identitet i Finland", *Folklore och nationsbyggande i Norden*, red. Lauri Honko, Åbo & Stockholm 1980, s. 37.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Carl Axel Gottlund: *Pieniä runoja suomen pojille ratoxi*, Stockholm 1985 (1818–1921).

¹⁴⁸ Zacharias Topelius: *Suomen Kansan Wanhoja Runoja ynnä myös Nykyisempiä Lauluja*, Turussa 1822–1831.

¹⁴⁹ *Kantele taikka Suomen kansan, sekä wanhoja että nykyisempiä runoja ja lauluja. Koonnut ja prääntäyttännyt Elias Lönnrot*, Helsingfors 1829–1831.

¹⁵⁰ Wrede, 2010: 65.

¹⁵¹ J. L. Runeberg: *Samlade skrifter*, Del VIII:2: "Uppsatser och avhandlingar på svenska. Journalistik", red. Pia Forssell, Stockholm 2003, s. 31–44. Texten gavs ursprungligen ut i *Helsingfors Morgonblad*, 6, 13 och 16/7 1832, nr. 50, 52 och 53. Anvisningen till originalpublikationen av Runebergs texter som publicerats om i *Samlade verk* ges hädanefter i fotnoten; i litteraturlistan hänvisar jag endast till Runebergs *Samlade verk* där även hänvisningar till första publikationen står.

¹⁵² Herder: 1815.

publicerades 1827 i S:t Petersburg. I förordet betonar Goetze att alla de muntliga sångerna hade insamlats av serben Vuk Karadžić, som Goetze hade träffat under dennes besök i S:t Petersburg 1819.¹⁵³ Denna person och hans gärning fordrar en exkurs i denna framställning.

* * *

I Serbien är Vuk Stefanović Karadžić så stor att han alltid omnämns bara med sitt förnamn och jag kommer att följa denna konvention. De verksamheter som gjort honom till ett så stort nationalmonument var bl.a. att han reformerade den serbiska kyrilliska ortografin, publicerade den första serbiska grammatiken och ordboken, författade flera historiska verk, översatte Nya testamentet och lade i ett antal verk grunden till serbisk geografi, etnologi, dialektologi och litteraturkritik.¹⁵⁴ Under ett halvt århundrade – från det första serbiska upprorets sammanbrott 1813 till början av 1864 – samlade Vuk därtill in systematiskt muntlig poesi och prosa. Den första folksångsamlingen, *Mala prostonarodnja slaveno-serbska pjesnarica* ('Liten slavenoserbisk folklig visbok') sammanställde han på uppmaning av den slovenske språkforskaren och censorn för slavisk och grekisk litteratur i Wien Jernej Kopitar efter eget minne. Den utkom i Wien 1814. Redan året därpå följde *Narodna serbska pjesnarica* ('Serbisk folklig visbok') med sånger som Vuk insamlat i Srem.¹⁵⁵ 1823–1833 publicerade han *Narodne srpske pjesme* ('Serbiska folksånger'), den så kallade Leipzigutgåvan, i fyra band. Samlingen utökades och utgavs i Wien 1841–1862 under namnet *Srpske narodne pjesme*.¹⁵⁶ Förutom serbiska folksånger ingick i alla dessa utgåvor också bosniska, kroatiska och montenegrinska sånger. Alla Vuks publikationer av muntlig diktning var omsorgsfullt komponerade antologier. Mån om att bara få vad han ansåg var den bästa varianten kunde han i årtal leta efter en bra sångare och bara det bästa, enligt honom, fick plats i samlingarna. Efter hans död publicerades utifrån hans efterlämnade handskrifter ytterligare fem band i den

¹⁵³ SV: 2f.

¹⁵⁴ Om hans liv och verk se t.ex. Miodrag Popović: *Vuk Stef. Karadžić*, Beograd 1964; Ljubomir Stojanović: *Život i rad Vuka Stefanovića Karadžića*, Beograd 1987 (1924); Duncan Wilson: *The Life and Times of Vuk Stefanović Karadžić 1787–1864*, London 1970.

¹⁵⁵ Vuk S. Karadžić: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del I: "Mala prostonarodnja slaveno-serbska pjesnarica (1814). Narodna serbska pjesnarica (1815)", Beograd 1965. I fortsättningen kommer jag att hänvisa till dessa titlar med Vuk 1814, X, för hans *Mala prostonarodnja slaveno-serbska pjesnarica* resp. Vuk 1815, X, för *Narodna serbska pjesnarica* där X betecknar sångens nummer i samlingen. Slavenoserbiska, en blandning av den ryska redaktionen av kyrkoslaviska, serbiska och ofta även ryska, användes i slutet av 1700-talet och under första hälften av 1800-talet som språk i de serbiska skolorna.

¹⁵⁶ Vuk S. Karadžić: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del IV: "Srpske narodne pjesme I", Beograd 1975 (1841); Vuk S. Karadžić: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del V: "Srpske narodne pjesme II", Beograd 1988 (1845); Vuk S. Karadžić: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del VI: "Srpske narodne pjesme III", Beograd 1988 (1846); Vuk S. Karadžić: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del VII: "Srpske narodne pjesme IV", Beograd 1986 (1862). Folksånger ur denna utgåva kommer jag enligt konventionen i de sydslaviska länderna att beteckna som Vuk I–IV, X, där I–IV betecknar bandet och X sångnumret.

s.k. Statsutgåvan (1887–1902). Dessutom fick serbiska ordspråk, muntlig prosa och gåtor var sin volym.

Att Kopitar uppmanade Vuk att publicera serbiska folksånger är inte förvånande: centralsydslaviska folksånger hade uppmärksammats i Europa redan flera decennier tidigare. Den första centralsydslaviska folksången som översattes till ett europeiskt språk var "Hasanaginica", den berömda balladen om Hasanagas hustru som den venetianske naturvetaren abbé Alberto Fortis publicerade i sin reseskildring från 1774 *Viaggio in Dalmazia 1–2* ('Resa i Dalmatien'; Venedig 1774). Fortis reseskildring, som var i två band, motsvarande två skilda resor 1771 och 1772–73, bestod av åtta brev ställda till olika personer där en särställning intogs av brevet "De' Costumi de' Morlacci".¹⁵⁷ I detta brev, som började läsas och översättas till andra språk redan innan hela boken översattes, beskrev Fortis morlackerna, d.v.s. den slaviska befolkningen i det inre av Dalmatien.¹⁵⁸ Han redogjorde för allt från morlackernas gästfrihet, vidskepelse, begravningar, musik och folkdräkter till deras mjölkprodukter som även om de, enligt honom, var goda kanske också kunde varit renare.¹⁵⁹ I slutet av brevet infogade han folksången "Hasanaginica" översatt till italienska tillsammans med originaltexten.¹⁶⁰ Att denna första översättning placerats i en sådan kontext pekar tydligt på att intresset för balkanfolkens muntliga diktning inte i första hand var av litterär utan snarare av etnografisk art. Det var inte den muntliga poesins litterära värden i sig som framför allt intresserade Fortis. Genom sina verk uppmärksammade han Europa på ett litet okänt folk i dess mitt som med fördel kunde jämföras med de populära porträtten av den ädle vilden. Folksånger användes som en exemplifiering av folkens seder och historia och som ett bevis på att även folk som civilisationen inte berört mäktar skriva estetiskt tilltalande verk. Men "Hasanaginicans" konstnärliga skönhet väckte uppmärksamhet och snart översattes den till flera språk. Redan året därpå, 1775, översatte Friedrich August Clemens Werthes brevet om morlackerna tillsammans med "Hasanaginica" till tyska.¹⁶¹ Sin översättning publicerade han anonymt tillsammans med balladens original. 1775 hamnade denna översättning i Goethes

¹⁵⁷ Alberto Fortis: *Viaggio in Dalmazia* (Venedig 1774), faksimil, München 1974, Del I, s. 43–105.

¹⁵⁸ Termen morlackar som härstammar från det bysantinskt grekiska ordet *Μαυροβλάχοι*, det vill säga 'svarta vlacher', betecknade ursprungligen den romanska befolkningen i mellersta och nordvästra Dalmatien. Efterhand började den romanska befolkningen längs kusten kalla den slaviska befolkningen för morlackar, men det blev också stadsbornas beteckning på de bönder och boskapsskötare som levde längre bort från kustområdena oavsett ursprung. Det var den slaviska befolkningen i dessa områden i det inre av Dalmatien som Fortis hade i åtanke. I och med skapandet av de moderna nationella beteckningarna försvann termen morlackar som identitetsmarkör och befolkningen inkorporerades i bredare nationella kategorier – serbisk, kroatisk eller jugoslavisk. Se: Larry Wolff: "The Rise and Fall of 'Morlacchismo'", *Yugoslavia and Its Historians. Understanding the Balkan Wars of the 1990s*, Stanford: 2003, s. 37–52.

¹⁵⁹ Se Fortis, *Viaggio in Dalmazia*, Del I, s. 62.

¹⁶⁰ *Ibid.*, s. 98–105.

¹⁶¹ Alberto Fortis: *Die Sitten der Morlacken. Aus dem Italiänischen (von Fr. A. Cl. Werthes) übersetzt*, Bern 1775.

händer och utifrån den och genom jämförelse med originalet, vars språk han inte kunde, gjorde han en egen översättning rubricerad "Klaggesang von der edlen Frauen des Asan-Aga". Den publicerades 1778 i Herders *Volkslieder* utan översättarens namn, men Goethe infogade den året därpå i sina samlade verk. Genom Herders folkvisesamling nådde denna ballad en stor publikkrets.¹⁶² Brevet och balladen nådde även den svenska publiken tack vare Samuel Ödmann.¹⁶³

Vuk såg genom sina arbeten till att det nyvaknade intresset för de centralsydslaviska folksångerna blev ännu större. Europa sveptes av en illyrisk våg.¹⁶⁴ I de av Napoleon skapade Illyriska provinserna i Sydösteuropa tyckte man sig finna en sydlig motsvarighet till Ossians landskap. Sångerna jämfördes med Homeros, Jacob Grimm började lära sig serbiska för att i original kunna läsa denna

¹⁶² Efter Goethe har dikten översatts till tyska ett femtiotal gånger, bl.a. av Talvj (akronym för Therese Albertine Luise von Jacob) och Wilhelm Gerhard. Snart översattes den till franska (anonymt redan 1778, av Charles Nodier 1813, Gérard de Nerval 1830, Adam Mickiewicz 1841 m.fl.), ungerska (Ferenc Kazinczy, 1789), svenska (Samuel Ödmann, 1792, se nedan, not 163, Runeberg 1832), latin (Đuro Ferić, 1798), engelska (bl.a. Walter Scott 1798/99, John Boyd Green Shields 1800 och John Bowring 1827), tjeckiska (Samuel Rožnay 1813, František Ladoslav. Čelakovský 1822), polska (Kazimierz Brodziński 1819), ryska (Aleksandr Vostokov 1827 och – partiellt – Aleksandr Puškin på 1830-talet, senare bl.a. Ana Ahmatova 1963), och en rad andra språk. Flertalet av dessa tidigaste översättningar är översättningar av redan förefintliga översättningar i flera led med utgångspunkt i Fortis italienska version och utgår ofta från Goethes tyska översättning. Samtliga är på olika sätt och i olika grad förvanskade i förhållande till originalet. För en fullständig översikt av olika översättningar, se: *Hasanaginica 1774–1974*: 1975

Av ett tjugotal franska översättningar är Prosper Mérimées en av de mest uppmärksammade. Den publicerades anonymt 1827 i *La Guzla ou choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et L'Herzégowine*, en antologi av påstått illyriska sånger som blev en populär läsning, men som dock alla utom "Hasanaginica" var skrivna av Mérimée själv. Trots Mérimées ringa kunskaper i originalspråket är hans "Hasanaginica" en av de få tidiga översättningar som gjorts direkt från originalet. (Se: Bengt Lundberg: "Möjlig Ali beg i Hasanaginica", *Slavoslav till Olof Paulsson. Studier i språk, kultur och litteratur*, GUSLI 13, red. Roar Lishaugen, Göteborg 2005, s. 127–134). Ovetande om att dikterna i *La Guzla* var påhittade publicerade Puškin 1833 i *Pesni zapadnyh slavjan*, 'Västslaviska [sic!] sånger' elva av Mérimées dikter översatta till ryska. Vid samma tid översatte Puškin partiellt "Hasanaginica"; som förlaga använde han dock inte Mérimées översättning utan det morlackiska originalet i Fortis reseskildring. Hans ofullbordade översättning publicerades först 1855.

Berättelser om det naturälskande folket morlackerna blev en populär läsning särskilt i Frankrike: Mérimées fingerade samling *La Guzla* hade föregåtts av Justine Wynne de Rosenberg-Orsinis roman *Les Morlaques* (1788) som i sin tur inspirerat Madame de Staëls *Corinne* (1807). Också Charles Nodier använde det morlackiska temat i ett flertal av sina verk, bl.a. i romanerna *Jean Sbogor* (1818) och *Smarra* (1821) vilken senare även innehåller Nodiers tolkning av "Hasanaginica". Jfr. Dragutin Subotić: "Yugoslav Traditional Poetry in French Literature", *Hasanaginica 1774–1974*: 1975, s. 209–213.

¹⁶³ Alberto Fortis: *Bref om Morlackerna* [Af Abbé Albert Fortis]. Öfversatte af Samuel Ödman[n], Göteborg 1792.

¹⁶⁴ Beteckningen illyrer användes under förra hälften av 1800-talet för slovener, kroater och serber som bebodde de områden vid Adriatiska havet som är kända som Napoleons "Illyriska provinser". Den s.k. "illyriska" rörelsen sökte på 1830- och 40-talen ena alla centralsydslaver till en autonom kulturell och politisk union. Rörelsens ideolog, kroatien Ljudevit Gaj, antog att centralsydslaverna härstammat från illyrerna och härledde ordet till *ilo*, 'lera'. Genom ungersk inverkan vid hovet i Wien förbjöds termen illyrisk 1843 för att efter 1848 förvinna helt.

poesi som han 1814, och nio år senare även Goethe, jämförde med "Höga visan".¹⁶⁵ Vuks arbeten uppmärksammades tidigt såväl i tidskrifts- och tidningsartiklar på olika språk, som genom översättningar av folksångerna till andra språk.¹⁶⁶ I det romantiska estetiska paradigmet var översättningar från andra språk inte bara ett sätt att lära känna en ny litteratur, utan framför allt ett sätt att ge nya impulser åt den egna litteraturen för att vidga dess gränser och skapa Weltlitteratur i Goethes mening. Intresset kan ses som ett tydligt tecken på en omvärdering av föreställningen om den Andre; man sökte nu integrera den Andre i den egna litteraturen. Därtill blev dessa verk ett bevis på att även de folk som ännu inte hade nationell självständighet hade värdefulla litterära verk. På flera olika plan var alltså receptions villkoren optimala.

Som filolog sökte Vuk bevara sångernas autenticitet utan att vare sig dikta ihop eller aktivt redigera – om inte för de allra första samlingarna så gäller det ändå för hans senare utgåvor från 1820-talet och framåt. Ersättandet av orientaliska ord med inhemska övergav han redan i den andra samlingen. Hans respekt för originalet framträdde ännu tydligare i och med publikationen av Leipzigutgåvan där han för de redan utgivna sånger som han tidigare bearbetat, återgick till de ursprungliga formerna.¹⁶⁷

I en opublicerad text från 1743 omnämnde den serbiske författaren Gavril Stefanović Venclović den folkliga indelningen av muntliga sånger i hjälte- och kvinnosånger.¹⁶⁸ Sjuttio år senare övertog Vuk denna klassifikation av sångerna. I sin första antologi från 1814 använde han termen *ljubavne i različne druge ženske pjesme* 'kärleks- och diverse andra kvinnosånger' för lyriska sånger och *mužeske pjesme* 'manssånger' för episka. Senare ändrade han beteckningen för de sistnämnda till *junačke pjesme* 'hjältessaånger'. I sitt förord till Leipzigutgåvan av *Narodne srpske pjesme* från 1824 belyste han närmare sin indelning:

Alla våra folksånger är indelade i *hjältessaånger*, som män sjunger till *gusle*¹⁶⁹, och *kvinnosånger*, som inte bara sjungs av kvinnor och flickor, utan även av män, särskilt unga män, oftast av två som sjunger unisont. Kvinnosånger sjungs även av en eller två enbart för att underhålla *sig själva*, medan hjältessaånger oftast sjungs för att *andra ska lyssna*; därför ägnar man vid sjungandet av kvinnosångerna mer uppmärksamhet åt

¹⁶⁵ Jacob Grimm: "Mala prostonarodnja slaveno-serbska Pjesnarica, izdana Vukom Stefanovićem (d.i. kleines serben-slawisches volksliederbuch, herausgegeben durch Wuk Stephanowitsch (Wolf Stephansohn). Wien 1814. in G. J. Schnierers druckerei, 120, s. 8", *Kleinere Schriften*, Del IV: "Recensionen und vermischte Aufsätze", 1, Berlin 1869, s. 434; Johan Wolfgang von Goethe: "Serbische Volkslieder", *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Del II: "Schriften zur Literatur", Berliner Ausgabe 18, Berlin 1872, s. 281.

¹⁶⁶ Se: Stojanović, 1987: 240–243.

¹⁶⁷ Jfr. Stojanović, 1987: 61.

¹⁶⁸ Milorad Pavić: *Istorija srpske književnosti baroknog doba (XVII i XVIII vek)*, Beograd 1970, s. 429.

¹⁶⁹ *Gusle* är ett ensträngt stråkinstrument som används för att ackompanjera framförandet av episka sånger.

sjungandet än åt *sången* [det vill säga sångtexten. – Min anm. SB], men vid sjungandet av hjältesångerna mest åt *sången*.¹⁷⁰

Vuks klassifikation svarar idag förhållandevis bra mot indelningen i episka och lyriska sånger eller i narrativa och icke-narrativa sånger. De lyriska sångerna består vanligen av en monolog eller dialog, ofta inledd med en kort narrativ del. Sådana narrativa element i dessa sånger fyller dock en annan funktion än i hjältedikningen: de ger en situationsbild och en utgångspunkt för att skildra det subjektiva. Lyrisk och episk poesi skiljer sig i två huvudavseenden: förhållandet mellan det subjektiva och det objektiva, samt förhållandet mellan sången och framförandet. Hjältesångerna är begränsade både när det gäller form, innehåll och framföringssätt, medan kvinnosångerna bestäms som allt som inte faller under epikdefinitionen: där ingår kärlekssånger och ”diverse andra kvinnosånger”, ett klagörande som Vuk behåller i alla sina utgåvor av lyriska folksånger. Som Mary P. Coote påpekar reflekterar hans klassifikation snarare det patriarkaliska samhällets gruppering i en manlig och en kvinnlig sfär: det handlar inte om en divergens mellan sånger endast för män och sånger endast för kvinnor, utan om en distinktion mellan en markerad kategori av hjältesånger och en icke-markerad kategori av allt annat – kvinnosånger.¹⁷¹

Vidare brukar sångerna indelas enligt följande tabell:¹⁷²

LYRISKA	ritual- och sedvänjosånger
	religiösa sånger (mytologiska och kristna)
	arbetsånger
	familjesånger
	kärlekssånger
EPISKA	hjeltesånger från äldre tid (fram till 1400-talets slut)
	hjeltesånger från mellanliggande tid (1500- och 1600-talen)
	hjeltesånger från yngre tid (1700-talet till 1800-talets början)

¹⁷⁰ Vuk Stefanović Karadžić: *Srpske narodne pjesme*, Del I, Beograd 1987, s. 529 (Förord till *Narodne srpske pjesme*, Del I, Leipzig 1824). (’Sve su naše narodne pjesme razdijeljene na pjesme junačke, koje ljudi pjevaju uz gusle, i na ženske, koje pjevaju ne samo žene i djevojke, nego i muškarci, osobito momčad, i to najviše po dvoje u jedan glas. Ženske pjesme pjeva i jedno ili dvoje samo radi svoga razgovora, a junačke se pjesme najviše pjevaju drugima slušaju, i zato se u pjevanju ženskih pjesama više gleda na pjevanje nego na pjesmu, a u pjevanju junačkih najviše na pjesmu.’)

¹⁷¹ Mary P. Coote: “On the Composition of Women’s Songs”, *Oral Tradition*, red. John Miles Foley, nr. 7:2, 1992, s. 332f. Se även: Mary P. Coote: “Women’s Songs in Serbo-Croatian”, *Journal of American Folklore*, nr. 90:357, 1977, s. 331–338.

¹⁷² Jfr.: Nada Milošević-Đorđević & Radmila Pešić: *Narodna književnost*, Beograd 1996, s. 138.

Tematiskt kan de episka sångerna inledas i olika cykler, sångerna om Marko Kraljević och om slaget på Kosovo tillhör de mest kända.¹⁷³ Bland de lyriska sångerna är kärlekssånger de talrikaste.

Vuks definition negligerar ett antal gränsfall som t.ex. ballader och romanser, som både är långa och narrativa, men inte sjungs till stränginstrument, *gusle* eller *tamburica*. En sådan sång är t.ex. balladen "Hasanaginica". Medveten om problematiken betecknade han sådana sånger som *pjesme na međi*, 'sånger på gränsen'.

Med all säkerhet är de centralsydslaviska sångerna mycket gamla. De lyriska sångerna anses vara äldre än de episka.¹⁷⁴ Det historiska perspektivet var särskilt påfallande under det första serbiska upproret då Vuk var verksam, vilket ledde till epikens sista blomstringsperiod. Enligt Vuk höll den lyriska poesin på att försvinna redan under hans livstid, men Parry och Lord lyckades hundra år senare, på 1930-talet, samla runt 11 000 dikterade och 250 inspelade lyriska sånger, så de lyriska sångerna levde och skapades förvisso även efter Vuk.¹⁷⁵ Skriftkulturens frammarsch på bekostnad av den muntliga traditionen och urbaniseringsprocessen har under 1900-talet fått stora konsekvenser för de båda genrernas fortlevnad, men i viss utsträckning skapas sånger än i dag.

De lyriska sångerna lever tillsammans med sin melodi och en del populära melodier kan sjungas till olika texter. De episka sångerna sjöngs eller berättades till det ensträngade instrumentet *gusle* eller till det tvåsträngade *tamburica* som är vanligare i muslimsk epik. Medan de episka sångerna som huvudversmått har det orimmade tiostaviga *deseterac*, varierar kvinnosångernas versmått mellan 4 och 14 stavelser och omfattar på så sätt hela den muntliga metrik. Strofindelning är inte vanlig, men vissa sånger eller typer har obligatorisk refräng.

* * *

¹⁷³ Marko Kraljević (1331–1395) var en medeltida serbisk furste som efter att hans far Vukašin, kung av södra Serbien och Makedonien, dött, under en period regerade tillsammans med Uroš. Efter slaget vid Marica (1371) kröntes han till kung och regerade som turkisk vasall till sin död i striderna mot den valackiske fursten Mirče. Markos ställning i folksångerna där han tar den mest framträdande platsen motsvarar inte hans historiska roll: i folksångerna skildras han som en beskyddare av de svaga och en frihetskämpe som strider mot osmaner, araber, onaturliga varelser m.fl. Enligt legenden levde han i tre sekel och är inte död, utan sover medan vilor vakar över honom. Goetzes samling innehåller inte någon sång ur denna diktgrupp.

¹⁷⁴ Medan det inte råder några tvivel att de lyriska visorna sjungits sedan urminnes tider finns det stora meningsskiljaktigheter kring epikens ålder. I sin analys av *Idyll och epigram*-cykeln stödjer sig Sverker Ek på Nikola Banaševićs uppgifter om den serbiska epikens ursprung (ur *chansons de gestes*) och ålder (1400-talets början). Banašević har emellertid framgångsrikt tillbakavisats av bl.a. Matija Murko som påvisat att dikterna måste ha varit äldre och funnits redan på 1100-talet. Se: Nikola Banašević: "Le cycle de Kosovo et les chansons de gestes", *Revue des études slaves*, nr. 6, Paris 1926, s. 224–244; Ek, 1937: 19f.; Matija Murko: *Tragom srpskohrvatske narodne epike. Putovanja u godinama 1930–1932*, Del I, Zagreb 1951, s. 446f.

¹⁷⁵ Se: Coote, 1992: 334.

Goetzes 1827 publicerade bok var inte den första översättningen av centralsydslaviska folksånger till tyska: förutom de olika översättningarna av "Hasanaginca" publicerades i bokform översättningar av muntliga sånger ur Vuks samlingar av Jernej Kopitar, Jacob Grimm, Talvj (akronym för Therese Albertine Luise von Jacob), och Eugen Wesely. Därtill publicerades översättningar av folksånger i diverse tidskrifter. Av de nämnda översättningarna är Goetzes inte okända utan rent av ökända. I ett brev till Jernej Kopitar anklagade nämligen Talvj, som direkt efter utgivningen av sina översättningar blivit ett slags mått för alla andra översättare,¹⁷⁶ Goetze för plagiering.¹⁷⁷ Som kontrast till detta står Goetzes påståenden i förordet till *Serbische Volkslieder*:

Så hade också de följande visorna till största delen blivit översatta redan 1819, och däribland just de då i original ännu otryckta efter handskriftliga meddelanden från Herr Vuk Stef. Karadžić, som vid den tiden vistades i S:t Petersburg.¹⁷⁸

Brevväxlingen mellan Vuk Karadžić och Goetze bekräftar detta: i ett brev daterat den 13 februari 1820 skriver Goetze: "Mina serbiska folksånger har översatts, men jag kan inte låta trycka dem".¹⁷⁹ Det framgår inte vilka eller hur många sånger Goetze översatt före 1820, men originalen till 27 av de 71 sånger som ingår i *Serbische Volkslieder* publicerades först i Vuks Leipzigutgåva 1823, medan 22 fanns publicerade i Vuks första *Pjesnarica* (1814) och 22 i den andra (1815). Det betyder dock inte automatiskt att de tidigare opublicerade folksångerna översattes först

¹⁷⁶ Jfr. Golub Dobrašinović: "Tereza fon Jakob-Robinson i Vuk Karadžić", *Talvj i srpska književnost i kultura*, red. Vesna Matović & Gabriela Šubert, Beograd 2008, s. 63.

¹⁷⁷ I brevet daterat den 2 februari 1828 skrev hon: "Jag kan inte betrakta dem som något annat än ett högst oförskämt plagiat." ('Ich kann es nicht anders wie ein höchst unbescheidenes Plagiat betrachten.') Talvjs brev finns i: Franz Miklosich: "Über Goethes Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga. Geschichte des Originaltextes und der Übersetzungen", *Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der Kais. Akademie der Wissenschaften*, 103, Wien 1883, s. 481 (Texten finns också publicerad i *Hasanaginica 1774–1974*, 1975: 328–340). Talvjs tolkningar hade publicerats några år tidigare: *Volkslieder der Serben. Metrisch übersetzt und historisch eingeleitet von Talvj*, Halle, Del I 1825, Del II 1826.

¹⁷⁸ SV: III. ('So waren auch die nachstehenden Lieder grösstentheils schon in dem Jahre 1819 übersetzt worden, und zwar die damals im Original noch ungedruckten nach den handschriftlichen Mittheilungen des zu jener Zeit in St. Petersburg anwesenden Herrn Wuk Steph. Karadshitch.')

¹⁷⁹ Vuk S. Karadžić: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del XX: "Prepiska I 1811–1821", Beograd 1988, s. 742. ('Meine serbischen Volkslieder sind übersetzt, aber ich kann sie nicht drucken lassen.'). I ett annat brev från 1822 berättade Goetze återigen om sina översättningar: "Jag har inte lagt mina serbiska visor åt sidan för gott; så snart jag får tid att lägga sista handen vid dem och en förläggare dyker upp så trycker jag dem." ('Ich habe meine serbischen Lieder nicht auf immer bey Seite gelegt; sobald ich Zeit finde, die letzte Feile daran zu legen u. sich ein Verleger dazu findet, lasse ich sie drucken'). Vuk S. Karadžić: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del XXI: "Prepiska II 1822–1825", Beograd 1988, s. 137. Översättningarna nämndes även 1823 i ett brev där Goetze skrev om sina ryska översättningar. *Ibid.*, s. 270f. Efter publiceringen av *Serbische Volkslieder* skickade Goetze sex exemplar till Vuk och betonade att boken endast innehöll ett urval av de serbiska dikter som han hade översatt. Vuk S. Karadžić: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del XXII: "Prepiska III 1826–1828", Beograd 1989, s. 694.

efter 1823 då Goetze i sitt brev från 1820 nämnde att han fått opublicerade sånger av Vuk vid dennes besök i S:t Petersburg. Vuk själv söker i ett brev till Kopitar mildra Talvjs utlåtande:

Det kan hända att Goetze använt Talvjs översättning som hjälp, men jag tror inte att han *stulit allt* från henne. Några kärlekssånger översatte han redan med mig i Piter [Petersburg], och jag såg att det gick mycket lätt för honom. Var kom hans översättning ut? Har ni den? Är det bara en bok eller flera?¹⁸⁰

Medan Ćurčin,¹⁸¹ Ognjanov¹⁸² och Jovanović¹⁸³ satte tillit till Talvjs beskyllningar menade Murko att Goetze, tack vare sina kunskaper i rysk folklore och folkloristik, hade haft goda förutsättningar för att leva sig in i serbiskan.¹⁸⁴ Den kroatiska germanisten Stjepan Tropsch kom genom noggrann jämförelse fram till att Goetze visserligen hade använt de tidigare översättningarna som hjälpmedel i sitt arbete (inte bara Talvjs utan även Kopitars och Grimms), men att han hade utgått från originaltexterna.¹⁸⁵ Att han läst Talvjs bok avslöjade Goetze själv i sina anmärkningar.¹⁸⁶ Men, som Tropsch understryker, innehåller Goetzes samling 13 folksånger som Talvj inte översatt, varav nio inte alls tidigare varit översatta till tyska.¹⁸⁷ En av dessa sånger, "Perović Batrić", hade Goetze publicerat redan 1825 i J. F. von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* under titeln "Die Blutrache", alltså samma år som Talvjs första bok kom ut.¹⁸⁸ I denna tidskrift utgav han

¹⁸⁰ "Može biti da se Gece pomogao s prevodom Talfijinim, ali ne vjerujem da je sve od nje pokrao. Nekoliko je ljubavni pjesama on preveo još sa mnom u Piteru, i video sam, da mu vrlo lasno ide. Će je izišao njegov prevod? imate li ga Vi? Jedna knjiga samo, ili je više?" Wien, 24/2 1828; Karadžić, Del XXII, s. 718.

¹⁸¹ Milan Ćurčin: *Srpska narodna pesma u nemačkoj književnosti*, Beograd 1987 (*Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur*, Leipzig 1905), s. 159f.

¹⁸² Ljubomir Ognjanov: *Die Volkslieder der Balkanslaven und ihre Übersetzungen in deutscher Sprache*, Berlin 1941, s. 125.

¹⁸³ "Goetzes tolkningar har varken mycket litterärt eller mycket filologiskt värde. Deras upphovsman har inte översatt från serbiska original, utan från ryska översättningar, med användning också av tidigare publicerade tyska tolkningar av Talvj och andra." ("Prepevi Geceovi nemaju ni mnogo književne ni mnogo filološke vrednosti. Njihov autor nije prevodio sa srpskih originala, već sa ruskih prevoda, koristeći se i nemačkim prepevima Talfje i drugih, već ranije objavljenim.") Vojislav M. Jovanović: "Otkuda Puškinu pesma o Karađorđu", *Zbornik radova o narodnoj književnosti*, Beograd 2001, s. 203.

¹⁸⁴ Mathias Murko: "Die serbokroatische Volkspoese in der deutschen Literatur", *Archiv für Slavische Philologie*, nr. 28, Berlin 1906, s. 372.

¹⁸⁵ Stjepan Tropsch: "Njemački prijevodi narodnih naših pjesama", *Rad JAZU*, nr. 187: 77, Zagreb 1911, s. 217–240.

¹⁸⁶ SV: 223.

¹⁸⁷ Tropsch, 1991: 219. Följande dikter i *Serbische Volkslieder* översattes första gången till tyska: nr. 20, 23, 31, 32, 34, 40, 43, 57 och 66. I fortsättningen kommer jag att hänvisa till Goetzes översättningar som SV X där X avser sångnumret.

¹⁸⁸ "Die Blutrache", *Morgenblatt für gebildete Stände*, Tübingen, 15/8 1825, nr. 194, s. 773–774 (originalet: "Perović Batrić", Vuk IV, 1). Om Goetzes översättningar i denna tidskrift se: Miljan

ytterligare tre centralsydslaviska folksånger som senare skulle ingå i den för min avhandling intressanta samlingen *Serbische Volkslieder*.¹⁸⁹ Dessutom tryckte han en översättning av "Najljepše uzglavlje" under rubriken "Die schöne Fatme" som inte ingår i hans sedermera publicerade samling.¹⁹⁰

Goetzes litterära verksamhet var inte särskilt omfattande: förutom översättningar från ryska och några historiska verk skrev han bara tidningsartiklar. Men när han tog itu med de centralsydslaviska folksångerna var han inte nybörjare i facket: redan 1814 hade han översatt en hymn av Deržavin till tyska.¹⁹¹ Under 1823 publicerade han i sex nummer av *Morgenblatt* översättningar av ryska folksånger.¹⁹² Detta arbete fortsatte han samtidigt som han översatte från serbiska. 1828 trycktes dessa tolkningar under en titel som alluderade på Herder: *Stimmen des Russischen Volks in Liedern*.¹⁹³ Anmärkningsvärd är också hans uppsats om den ryska muntliga diktningen som publicerades i *Morgenblatt* 1827.¹⁹⁴

Serbische Volkslieder tillägnades en kvinna, storfurstinnan Charlotte av Württemberg, i Ryssland kallad Elena Pavlovna. I sin uppsats "Runebergs serbiska sånger" uppehåller sig Barbara Lönnqvist särskilt kring Goetzes adressat: Elena Pavlovnas "tyska ursprung och engagemang i kvinnors liv är en trolig orsak till von Goetzes tillägnan."¹⁹⁵ I de av Goetze publicerade 71 sångerna var 67 lyriska, och endast fyra episka, varför Lönnqvist framkastar en hypotes om ett möjligt samband mellan den kvinnliga adressaten och antalet kvinnosånger i samlingen. Det kan ha spelat en viss roll, men en annan förklaring kan vara att Goetze helt enkelt följt proportionerna i Vuks första utgåvor av folksånger från 1814 och 1815.¹⁹⁶ Liknande övertikt av de lyriska sångerna fanns också i Talvjs översättningsantologier som

Mojašević: *Jugoslovenske teme i srpska narodna poezija u Kotinom "Morgenblatt"-u (1807–1865)*, Beograd 1986, s. 60–64.

¹⁸⁹ "Dreyfaches Weh", *Morgenblatt für gebildete Stände*, 3/9 1825 nr. 211 (originalet: "Tri najveće tuge", Vuk 1814, 42); "Miliza", *Morgenblatt für gebildete Stände*, 20/9 1825, nr. 225, s. 897 ("Milica", Vuk I, 599) och "Das walachische Mädchen", *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1/10 1825, nr. 235 ("Majka i Nera", Vuk I, 484).

¹⁹⁰ "Najljepše uzglavlje", Vuk I, 622; "Die schöne Fatme", *Morgenblatt für gebildete Stände*, 13/10 1825, nr. 245.

¹⁹¹ *Derschawins Episch-Lyrischer Hymnus auf die Vertreibung der Franzosen aus dem Vaterlande im J. 1812. Aus dem Russischen übersetzt*, Dorpat 1814.

¹⁹² P. O. von Goetze: "Proben aus den zunächst erscheinenden Stimmen des russischen Volks", *Morgenblatt für gebildete Stände*, Tübingen 17/9 1823, nr. 223, s. 889; 18/9 1823, nr. 224, s. 893; 27/9 1823, nr. 232, s. 925; 2/10 1823, nr. 236, s. 941; 11/10 1823, nr. 244.

¹⁹³ *Stimmen des russischen Volks in Liedern. Gesammelt und übersetzt von Peter O. v. Goetze*, Stuttgart 1828.

¹⁹⁴ P. O. von Goetze: "Ueber die Volkspoesie der Russen", *Morgenblatt für gebildete Stände*, Tübingen 1827, 4–13/8 1827, nr. 186 – 193, s. 742-743; 745-746; 749-750; 754-755; 757-758; 762; 765-766; 770-771.

¹⁹⁵ Lönnqvist, 2004: 169.

¹⁹⁶ Vuks första samling *Mala prstonarodnja slaveno-serbska pjesnarica* (från 1814) innehåller 100 lyriska och åtta episka sånger, den andra antologin *Narodna serbska pjesnarica* (från 1815) 104 lyriska och 17 episka.

Goetze läst. De lyriska sångerna i Goetzes *Serbische Volkslieder* består mestadels av kärlekssånger, men även några bröllopssånger, mytologiska sånger och arbetssånger (spinn- och skördesånger) finns representerade. Tre av de fyra episka sångerna är från äldre tid och tillhör de mest kända, här anges titlarna i original och i Runebergs översättning: "Dijoba Jakšića" – "De begge Jakschitcherne" (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56), "Zidanje Skadra" – "Skadars grundläggning" (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57) och "Car Lazar i carica Milica" – "Slaget på Fågelfältet" (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58). Den fjärde episka sången tillhör de yngsta och inleder det sista av Vuks fyra band av *Srpske narodne pjesme*: "Perović Batrić" – "Blodhämnden" (Vuk IV, 1 – SV 66 – SF 55).

Verket blev väl mottaget i Ryssland. I ett brev till Vuk berättar Goetze att tsarinnan uttalat sitt gillande av hans översättning och belönat honom med en värdefull briljantring.¹⁹⁷

* * *

Omedelbart efter att ha läst Goetzes tolkningar började Runeberg själv översätta dessa folksånger från tyska. Hans hustru Fredrika som han konsulterade vid översättandet av vissa passager beskrev denna sysselsättning i sina anteckningar så här:

Med öfversättandet av Serviska folksånger sysselsatte sig nu Rbg ock stundom. Ofta då vi tillsammans funderade härpå, var jag i tillfälle att beundra den fyndighet med hvilken han fann det rätta ordet eller möjligheten att återge en mening som synt nästan omöjlig att med full trohet öfverflytta.¹⁹⁸

I september 1830 lät han trycka nio översättningar av lyriska folksånger anonymt i *Helsingfors Tidningar*¹⁹⁹ och tre månader senare gav han ut samlingen *Serviska Folksånger, öfversatta af Joh. Ludv. Runeberg*.²⁰⁰ Under Runebergs livstid publicerades *Serviska Folksånger* ännu en gång i sin helhet. Tillsammans med tolkningar från andra språk trycktes de i Helsingfors 1861 i den andra delen av hans *Samlade arbeten*. Samlingens 59 sånger hade av senare utgivare utökats med ytterligare en folksång som Runeberg översatte från Goetzes *Serbische Volkslieder*, "Flickan i dörren", som Runeberg ursprungligen inte publicerade i *Serviska Folksånger*, utan i *Helsingfors Morgonblad*.²⁰¹

¹⁹⁷ Vuk, Del XXII: 694.

¹⁹⁸ Fredrika Runeberg: *Anteckningar om Runeberg. Min pennas saga*, Helsingfors 1946, s. 47.

¹⁹⁹ "Trefaldig sorg" (SF 1), "Till en ros" (SF 4), "Bror och syster" och "Den omtänksamma" (SF 8), *Helsingfors Tidningar*, 11/9 1830, nr. 72; "Violen" (SF 11) och "Du är min egen" (SF 12) 15/9 1830, nr. 73; "Den försiktiga" (SF 26), "Den bönhörde" (SF 31) och "Dommen" (SF 29) 25/9 1830, nr. 76. Notera att "Dommen" stavas med ett m i innehållsförteckningen och med två m i diktens rubrik. Jag har följt det sistnämnda.

²⁰⁰ *Serviska Folksånger*, 1830; Runeberg, SS IV:2.

²⁰¹ "Flickan i dörren", *Helsingfors Morgonblad*, 29/7 1833, nr. 55; Runeberg, SS: IV:2: 111; se även Runeberg, SS XIII:2: 141.

Större kännedom om de centralsydslaviska folksångerna eller om originalet har Runeberg inte sökt: hans enda källa förblev Goetzes och så småningom Goethes och Herders översättningar till tyska. Ändå kom dessa sånger att spela en avgörande roll för utvecklingen av Runebergs poetik.

Runeberg avslutar förordet till sin översättningsvolym med en mening som avslöjar något om varför han bestämt sig för att översätta materialet:

Jag är säker om, att ganska få skola läsa dem, utan att träffas af den naiva täckhet, som spelar i de små sångerna, som börja samlingen, och hänföras af den rena episka skönhet, som herrskar i de fyra större, hvilka sluta den samma.²⁰²

Nyckelordet i detta citat är *naiv* – Runeberg aktualiserar här Schillers inflytelserika avhandling från 1795 ”Über naive und sentimentalische Dichtung”.²⁰³ I avhandlingen utvecklades Rousseaus civilisationskritiska tankar om att den primitiva människan i sitt naturtillstånd är godare och lyckligare än den av kulturen fördärvade moderna människan och applicerades på två olika litteraturarter. Den *naiva* diktningen – Schiller exemplifierar med antikens litteratur och Goethe – lever i samklang med naturen, den är en helgjuten och icke-reflekterande efterbildning av verkligheten – han talar till och med om den naive diktaren som ”realist” –, medan den moderna ordkonsten är *sentimental*, d.v.s. självreflekterad och splittrad då den präglas av längtan efter denna antika fullkomlighet och enhetskänsla med naturen. Separerad från naturen genom civilisationen måste en sentimental diktare arbeta sig fram till naturen med hjälp av poetisk inspiration.²⁰⁴

Mycket talar för att Schillers beskrivning av den naive diktaren tilltalat Runeberg redan innan Goetzes bok kom i hans händer. I *Runeberg som estetiker* noterar Gunnar Tideström detta intresse: han styrker påståendet genom att påpeka att antika grekiska versmått och ord som *glädje*, *lugn* och *hälsa* – ord som vanligtvis använts för att karakterisera den naiva grekiska konsten – börjat dyka upp i Runebergs poesi, under det att densamma börjat vara alltmer realistisk.²⁰⁵ Tideström påpekar att Runeberg samtidigt som han intresserade sig för de ”serviska” folksångerna även läste Byron:

Hösten 1828 och våren 1829, under en period av ungdomlig högkänslighet för nya intryck, fick Runeberg [...] i sina för tillfället mest aktuella litterära mönster (Byron och *Serbische Volkslieder*) de mest slående exempel på skillnaden mellan disharmonisk sentimental diktning och övervägande glad naiv diktning. Det verkar nästan, som om Runeberg gjort ett medvetet val.²⁰⁶

Schiller talar inte om folksångerna, men han talar om den känsla av aktning som framkallas av gamla tiders monument och produkter av en avlägsen forntid.

²⁰² Runeberg, SS IV:2: 4.

²⁰³ Friedrich Schiller: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Del XX: ”Philosophische Schriften. Erster Teil”, Weimar 1962, s. 413–503.

²⁰⁴ *Ibid.*, s. 432f.

²⁰⁵ Tideström, 1941: 212f. Om ordet *lugn* i Runebergs diktning se: Hedvall, 1915: 110f.

²⁰⁶ Tideström, 1941: 213f.

Folksångerna som på denna tid ansågs ha traderats från mun till mun sedan urminnes tider är just en sådan produkt. Att Runeberg uppfattat folksånger som ett uttryck för den naiva poetiken framgår tydligt av hans förord till *Serviska Folksånger* där han talar om sångernas "naiva täckhet".²⁰⁷

I Runebergs intresse för folkdiktningen ser Tideström en förening av inflytandet från Schiller med inflytandet från Herder. Detta påstående är dock svårt att bevisa då det råder oenighet om tidpunkten för Runebergs bekantskap med Herders texter. I sitt bibliotek hade Runeberg det i Uppsala 1815 postumt utgivna verket *Stimmen der Völker in Liedern*, men det är okänt när han skaffat detta exemplar.²⁰⁸ Oavsett om Runeberg själv läst Herders *Stimmen der Völker in Liedern* före hösten 1828, har han rört sig i kretsar där Herders namn varit välbekant och där dennes idéer rönt stor uppskattning.²⁰⁹ Därför kunde Herder även indirekt ha inspirerat Runeberg när han började läsa Goetzes samling. Att Runeberg läst Herder före 1832 kan inte heller uteslutas, så som Söderhjelm manar oss att göra, med

²⁰⁷ Runeberg, SS IV:2: 4.

²⁰⁸ Herder: 1815.

Medan en del runebergsforskare anser att Runeberg läst Herder redan under sin studenttid och alltså varit bekant med hans verk innan han läste Goetzes översättning, är andra mer benägna att förflytta denna bekantskap till år 1832.

Enligt Mortensen var det studiet av Herder som "strax satt honom i det rätta förhållandet till de Serviska folksångerna." (Mortensen, 1904: 87). Efter att ha blivit kritiserad för detta är Mortensen i sin andra uppsats om samma ämne försiktigare angående Runebergs samhörighet med Herder och talar i mer allmänna termer: "Men hela Runebergs folkliga diktning är skapad efter den nya estetik, som Herder införde. Hans intresse för Ossian och Homeros, för de serbiska folksångerna och de finska runorna äro helt i Herders anda." (Johan Mortensen: "Till Runebergs förebilder än en gång", *Samlaren*, nr. 29, 1908, s. 154f). Även Ek tycker att Runeberg möjligen kunnat hitta samlingen redan 1828 "hos någon av sina 'bolagskamrater' av vilka åtminstone Snellman tidigt studerat Herder." (Ek, 1937: 11). Som ett bevis för Runebergs tidigare bekantskap med Herder hänvisar Haskå till skaldens dikt "Till Oron" från 1828 där inflytande från Herder märks. (Runeberg, SS XIII:2: 121). Erik Ekelund, Tore Wretö och Johan Wrede är andra forskare som bedömer Runebergs tidiga bekantskap med Herder som trolig. (Ekelund, 1969: 37; Tore Wretö: "Runeberg – en klassiker på flera sätt och vis", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 79, Helsingfors 2004, s. 26; Wrede, 2005: 155).

Både Söderhjelm och Tideström påpekar däremot att 1832 är det första året då vi med säkerhet kan säga att Runeberg läst Herder, alla tidigare datum är spekulation. (Werner Söderhjelm: "Nya svenska studier öfver Runeberg", *Euterpe*, 1905: 33–34, s. 340; Tideström, 1941:223f).

En hänvisning till Herders centralsydslaviska översättningar fann Runeberg redan hos Goetze som nämner Herder flera gånger i sitt arbete. I sina anmärkningar omtalade Goetze t.ex. den av Herder publicerade översättningen av dikten om Miloš Obilić och Vuk Branković. (SV: 219).

Man kan inte med säkerhet säga att Runeberg läst Herder före 1832: det var då han publicerade flera översättningar ur Herders antologi. Å ena sidan, om man antar att Runeberg läst Herder innan han läste *Serbische Volkslieder*, kan man – precis som Söderhjelm gör – ställa sig frågan varför Runeberg som så omedelbart börjat översätta folksånger ur Goetzes bok redan medan han läste dem inte gjort detsamma med folksånger ur Herders bok och kanske till och med utvidgat sina *Serviska Folksånger* med översättningar därifrån? (Söderhjelm, 1905: 340.) Å andra sidan, som Tideström med rätta påpekar, betyder det inte att Runeberg först 1832 läst Herder: det tog två år från att Runeberg lyft Cygnæus kvarglömda bok från golvet tills hans *Serviska Folksånger* publicerades. Samma sak kunde mycket väl ha hänt med Herders *Stimmen der Völker in Liedern*. Något säkert svar kan inte ges.

²⁰⁹ Jfr. Tideström, 1941: 224.

hänvisningar till att Runeberg inte översatt ur Herders samling före detta år.²¹⁰ Herders och Goetzes översättningsantologier kan inte jämföras helt: båda två var förvisso folksångsamlingar med närbesläktade estetiska utgångspunkter som kunde tänkas leda en översättare till en liknande översättningsaktivitet, men det fanns även andra utomlitterära skäl i bakgrunden när Runeberg 1828 lät sig fångas av just *Serbische Volkslieder*. De kommer att diskuteras i kapitel 7.

2.2. MORLACKISKA SÅNGER. DET ANDRA MÖTET MED DEN CENTRALSYSDSLAVISKA POESIN

En gång till skulle Runeberg sysselsätta sig med översättning av centralsydslaviska folksånger: mellan januari 1832 och mars 1837 arbetade han som redaktör för *Helsingfors Morgonblad*.²¹¹ Med Runeberg som redaktör och hustrun Fredrika som landets första kvinnliga journalist vände sig *Helsingfors Morgonblad* främst till en akademisk publik som, uppger Pia Forssell, bestod av "universitetslärare och studenter, prästerskapet och de då fåtaliga gymnasier och trivialskolors lärare."²¹² Tidningen utkom två gånger i veckan och hade en övervägande litterär prägel – politiska och sociala frågor behandlades nästan inte alls. Där publicerade Runeberg sina dikter, prosaberättelser, översättningar, litteraturkritiska artiklar, recensioner, litterära parodier och travestier, notiser m.m.

År 1832 var Runebergs mest produktiva år som journalist, det var också under detta år som hans våldsamma angrepp på den svenska litteraturen ägde rum. Angreppet kommer att diskuteras i kapitel 6, men viktigt att konstatera redan nu är att Runeberg under detta år nästan enbart översatte folksånger. Att publicera folksånger i tidningar var ingen nyhet – redan 1711 publicerade Joseph Addison två inlägg i *The Spectator* om den engelska balladen "Chevy Chase",²¹³ en folksång som så småningom försvenskades av Runeberg under titeln "Chevy jagten".²¹⁴ Addisons jämförelse av denna ballad med Homeros och Vergilius kom att spela en viktig roll för 1700-talets auktorisering av folkdiktningen. Med Herder fick denna diktning sitt slutliga genombrott.

²¹⁰ Se not 208. Söderhjelm, 1905: 340.

²¹¹ Nationalbiblioteket i Helsingfors digitaliserar alla tidningar som utkommit i Finland 1771–1890. Alla nummer av *Helsingfors Morgonblad* finns publicerade på <http://digi.lib.helsinki.fi/index.html> [Besökt den 10/9 2013]. Pia Forssell tecknar en utförlig bild av Runebergs journalistiska arbete i Johan Ludvig Runeberg: *Samlade skrifter*, Del XVII:2: Pia Forssell: "Kommentar till uppsatser och avhandlingar på svenska. Journalistik", Svenska författare utgivna av Svenska vitterhetssamfundet XVI, red. Lars Huldén och Barbro Ståhle Sjönell, Stockholm 2005, s. 7–37.

²¹² Runeberg, SS XVII:2: 23.

²¹³ Joseph Addison, den 21 respektive den 25/5 1771, nr. 70 och 74. *The Spectator*, Del I, red. Donald F. Bond, Oxford 1965, s. 297–303, 315–322.

²¹⁴ "Chevy jagten", *Helsingfors Morgonblad*, 15/2 1833, nr. 13; 18/2 1833, nr. 14; 22/2 1833, nr. 15. Översättningen trycktes om i *Dikter II*.

Viljanen konstaterar att Runeberg gick "förvånansvärt långt i sitt intresse för primitiv dikt".²¹⁵ Runebergs inledande ord till sina översättningar av några folksånger från Madagaskar motiverar detta intresse:

Red. har förut anbragt prof af ocultiverade folkslags sånger, men tror dock att ett ytterligare tillägg i detta afseende ej skall trötta dem af bladets läsare, för hvilka det rent menliga, i hvad form det än må uppenbara sig, äger något högt och upplyftande. För min del tycker jag att sådana stycken klarare ge bilden af ett folks seder, lif, religion och väsende än långa resebeskrifningar och ofta ännu längre moderna poemerna någonsin mäktat göra.²¹⁶

Runeberg ansåg alltså folksångerna vara lärorika: som uttrycksform för "det rent menliga" blev de ett pedagogiskt och didaktiskt effektivt medel för kunskap om andra folk. Som Tideström framhåller har Runebergs tankar klara samband med Herders uppsats "Aehnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst" (1777) som fanns med i Runebergs upplaga av *Stimmen der Völker in Liedern*.²¹⁷

Trots sin omfattning och betydelse begränsades Runebergs verksamhet som översättare i huvudsak till en tidsperiod om bara sex år. Den hade inletts med översättningen av centralsydslaviska folksånger ur Goetzes samling 1830. När han efter två år fortsatte att översätta för att skaffa poetiskt stoff till sin tidning kom han än en gång att vända sig till den centralsydslaviska folkdikningen. I Herders *Stimmen der Völker in Liedern* hade han funnit fyra centralsydslaviska sånger: Goethes översättning av "Hasanaginica", den mest berömda folksången som såväl bosnier, kroater som serber gör anspråk på, samt tre dikter med ursprung i *Razgovor ugodni naroda slovinskoga*, 'Angenämt tidsfördriv hos det slaviska folket' av den kroatiska franciskanermunken Andrija Kačić Miošić.

Förutom folksånger från olika språk försvenskade Runeberg även ett antal samtidsdiktare, bl.a. ungrarna Kazinczy och Kisfaludy, ryssarna Žukovskij och Puškin och tyskarna Schiller och Uhland. Jag har redan noterat Schillers betydelse för Runebergs intresse för olika former av naiv diktning. Dessutom är det anmärkningsvärt att bland de få samtidsdiktarna som Runeberg översatte finns såväl Kazinczy som Puškin vilka själva varit verksamma som översättare av centralsydslavisk folkdikning till ungerska respektive ryska. Trots att Runeberg, som ju var lärare i grekiska, var intresserad av den antika poesin översatte han den sparsamt – två partier ur Tibullus elegier och ett Ausonusepigram var de enda egna översättningar han publicerade.

Förutom folksångerna och förordet till dem innehöll den upplaga av Herders antologi som Runeberg läste även uppsatsen "Über Ossian und die Lieder alter Völker. Auszug aus einem Briefwechsel" från 1773.²¹⁸ Den 5 oktober 1832

²¹⁵ Viljanen, 1947: 335.

²¹⁶ J. L. Runeberg: "Madagaskariska sånger", *Helsingfors Morgonblad*, 21/12 1832, nr 98. I själva verket var dessa dikter inga muntliga dikter utan omdiktningar av den franske klassicistiske lyrikern Parny. Jfr. Viljanen, 1947: 336.

²¹⁷ Herder, 1815: 65–100; Tideström, 1941: 227f.

²¹⁸ Herder, 1815: 1–46.

publicerade Runeberg i *Helsingfors Morgonblad* sina översättningar av några sidor ur denna text under titeln "Om folkpoesien" med undertiteln "Tankar af Herder".²¹⁹

I denna uppsats skriven 1771 och publicerad två år senare i den lilla programskriften *Von Deutscher Art und Kunst* beskrev Herder sina funderingar kring Ossian och den "primitiva" diktningen. Denna fingerade "Briefwechsel über Ossian" är ett försvar för folksången. I uppsatsen sökte Herder försäkra den tilltänkte adressaten om ossiansångernas äkthet: dikternas ålderdomliga kännetecken och verkets *Geist* övertygade honom om att de inte skulle kunna vara skapade i nutid.

Herder hade påverkats starkt av Giambattista Vicos tankar om de homeriska verkens storhet som mot 1700-talets slut legitimerade ett intresse för all folkpoesi. Herder utvecklade Vicos idéer om kulturens historicitet och satte dem mot klassicismens uppfattning om konstens oföränderliga genrer och former sådana de hade postulerats under antiken.²²⁰ Konsten och konstkritiken är tids- och kulturbetingade: ett litterärt verk bör betraktas utifrån sin historiska värdeskala. Det får inte analyseras utifrån nutida måttstock utan måste ses och värderas så som det setts och värderats av den kultur som frambringat det. Termen *Volkslied*, som Herder lanserar första gången i denna uppsats, använder han i motsats till konstpoesi, d.v.s. den poesi som byggde på någon av Aristoteles inspirerad poetik. Medan konstillitteraturen imiterar sina antika förebilder, bygger folkdiktningen på genuina erfarenheter, den imiterar naturen.²²¹ Bland folkliga diktare kunde man därför förutom muntliga sångare även hitta författare som Shakespeare. Till skillnad från de fransklassicistiska författarna som härmade den antika konsten, en förebild de ansåg universell, formades Shakespeare utifrån sin egen tids villkor. Därför är hans pjäser 'natur' och inte 'konst'. Herder ifrågasatte behovet av regler och formella estetiska kriterier vid bedömningen av konsten. En äkta dikt, vilken för honom sammanföll med en folksång, fick bryta mot vad *decorum* föreskrev eftersom den hade andra inre värden, natur och originalitet. I sådan poesi, som han antog vara kollektivt skapad av folket som helhet, kunde man hitta folkets *Geist* och *Ton*. I texten "Om folkpoesi" väljer Runeberg just det avsnitt som handlar om hur folkdiktningen skiljer sig från den senare konstdiktningen: den är naturpoesi skapad av folksångare, rapsoder och trubadurer, "tills att ändteligen konsten kom och undertryckte naturen" som Runeberg översätter det.²²²

²¹⁹ Runeberg: "Om Folkpoesien (Tankar af Herder)", SS VIII:2: 45–46 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 5/10 1832, nr. 76).

²²⁰ Jfr. Robert T. Clark Jr.: "Herder, Cesarotti and Vico", *Studies in Philology*, nr. 44, 1947, s. 645–671; Isaiah Berlin: *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*, London 1976, passim; Tore Wretö: *Folkvisans upptäckare. Receptionsstudier från Montaigne och Schefferus till Herder*, Uppsala & Stockholm 1984, s. 69 och 129; Isaiah Berlin: *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*, London 2000, s. 170.

²²¹ Redan Addison hade ansett att folkdiktaren kopierade naturen, något som förenade Vergilius med skaparen av "Chevy Chase" (Addison, 1965 (25/5 1711): 316).

²²² Runeberg, SS VIII:2: 45.

Den 5/12 1836 ingick i *Helsingfors Morgonblad* en annan översättning ur *Stimmen der Völker in Liedern*, "Om Visan" med underrubriken "Efter Herder". Texten är ett utdrag ur "Vorrede der Volkslieder".²²³ Flera runebergforskare har här velat se en överrensstämmelse mellan Runebergs och Herders åsikter.²²⁴

Visans väsende är sång, icke målning; dess fullkomlighet ligger i passionens och känslans melodiska uttryck. [...] Finns [det] [...] i en visa ton, en väl anslagen och hållen lyrisk ton, så vare innehållet till och med af föga betydighet; hon får ändå varaktighet och blir sjungen.²²⁵

Det som karakteriserar folksångerna är enligt Herder deras ton. Tonen är för Herder en separat kategori avskiljd från innehållet och det är denna ton som är svårast att överflytta till ett annat språk:

Också vid öfversättningar är det den svåraste uppgift, att rätt öfverflytta från ett främmande tungomål denna sångton, denna inre melodie [...].²²⁶

Huvudparten av *Stimmen der Völker in Liedern* utgörs av folksånger. Tre av sammanlagt fyra centralsydslaviska sånger härstammar som sagts från franciskanermunken Andrija Kačić Miošić, en man vars verksamhet kräver en exkurs till.

* * *

Som munk fick denne man besöka olika katolska samhällen i Dalmatien och blev under sina resor bekant såväl med folkets okunnighet om den egna historien, som med deras muntliga skatt. Han medgav denna folkdiktnings konstnärlighet, men anmärkte på dess bristande sanningshalt. Trots att han inte ansåg dessa folksånger vara helt verklighetstroga tillerkände han dem en sann grund. För att kunna upplysa folket om dess historia i en tid då de avgörande striderna mot turkarna började närma sig, sökte Kačić utröna det sanna i den muntliga diktningens värld med hjälp av andra källor samtidigt som han rensade bort det som han tyckte vara påhittat och saga. Han använde sig av såväl muntliga vittnesmål som handskrifter och publicerade källor såsom italienska, latinska och kroatiska böcker. De händelser som folksångaren inte behandlat skrev han själv om. Resultatet blev krönikorna *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* ('Angenämt tidsfördriv hos det slaviska folket', Venedig, 1:a utg. med 41 dikter 1756, 2:a med 136 dikter 1759) och *Korabljica* ('Arken'; Venedig 1760), båda med tydliga didaktiskt nationella tendenser. Medan den sistnämnda är skriven på prosa, redogjorde Kačić i *Razgovor ugodni* för de viktigaste och mest kända händelserna i de centralsydslaviska folkens historia från den äldsta tiden till 1700-talet på en blandning av prosa och traditionell episk poesi

²²³ Herder, 1815: 96–99.

²²⁴ T.ex. Söderhjelm, 1929: I: 181f.

²²⁵ Runeberg: "Om Visan (Efter Herder)", SS VIII:2: 139 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 5/12 1836, nr. 92).

²²⁶ *Ibid.*, s. 140.

på det tiostaviga versmåttet. Valet av den episka formen kan förstås i ljuset av hans uppfostringssyfte: för de tilltänkta läsarna, "de fattiga, bönderna och herdarna"²²⁷ som "utom det slaviska inte kunde tala något annat"²²⁸, d.v.s. inte kunde latin, var de episka dikternas språk både poesins och historiens uttrycksmedel. I sin historieskildring infogade han även några, enligt hans definition, autentiska folksånger. Då Kačić inte drog sig för att ändra den muntliga texten och själv härmade den muntliga stilen är det ofta svårt att med exakthet avgöra var folksångaren slutar och var Kačić börjar. Därmed blir *Razgovor ugodni* kanske det bästa exemplet på ett verk där gränsen mellan muntligt och skriftligt har suddats ut. Han arbetar med samma litterära grepp som den muntlige sångaren: hans motiv, lexikologi, fraseologi och komposition är traditionella, men han avviker från den muntlige poeten genom att indela dikterna i katrener som dessutom ofta är rimmade. Kačić delar med sångaren även sitt historiebegrepp: historia uppfattas som en uppradning av hjälteedåd. Hans divergens består i en digrare betoning av händelseförloppet där förebilderna, kämparna, inte är individuella personer utan allmänna bärare av en abstrakt idé, i detta fall egenskapen hjältemod.²²⁹ Detta gör hans krönika bredare än en vanlig historieskildring: kačićforskaren Divna Zečević beskriver den som en moralisk historia organiserad kring kampen mellan gott och ont med kristna förtecken.²³⁰ Den centrala skillnaden gentemot folksångaren är emellertid att när Kačić besjunger folksångernas hjälteskara, hämtar han sina uppgifter företrädesvis ur skriftliga källor.

Razgovor ugodni blev snabbt en populär läsning, med exemplar utspridda över alla de kroatiska regionerna. Vissa exemplar spreds även till grannländerna, framför allt Slovenien, Bosnien och Serbien, och därifrån även Makedonien och Bulgarien. Publiken uppskattade dessa dikters folkliga ton i så hög grad att de togs tillbaka till folket och sjöngs vidare som folksånger.

Samlingens likhet med den muntliga diktingen ledde till missförstånd: många, däribland under en kort period även Vuk, trodde att det var en folksångsantologi. Kačićs dikter började blandas ihop med muntliga sånger och översättas till andra språk som anonyma folksånger. De första översättningarna gjordes av den ovan s. 46 nämnde Alberto Fortis.

* * *

År 1771 publicerade Fortis i Venedig sitt verk *Saggio d'osservazioni sopra l'isola di Cherso ed Osero* ('Essä över observationer av öarna Cherso och Osero') där han

²²⁷ Förordet till Andrija Kačić Miošić: *Razgovor ugodni naroda slovinskoga*, Zagreb 1956 (1756), s. 27 ('siromasi, težaci i čobani').

²²⁸ Ibid., efterordet, s. 418 ('koji izvan slovinski drugim jezikom govoriti ne znadu').

²²⁹ Jfr. Divna Zečević: "Pučka književnost", *Povijest hrvatske književnosti*, Del I: Maja Bošković-Stulli & Divna Zečević: "Usmena i pučka književnost", Zagreb 1978, s. 378.

²³⁰ Divna Zečević: "Pučka povjesna pjesma – stihovani memorabile", *Umjetnost riječi*, nr. 30, Zagreb 1986, s. 143–154.

beskrev sin i maj föregående år påbörjade färd.²³¹ Till reseskildringen fanns bifogat ett brev till Fortis resekamrat John Symonds. Brevet avslutas med den italienska översättningen av en förment centralsydslavisk folksång med titeln "Canto di Milos Cobilich e di Vuko Brancovich". Det som Fortis inte visste var att den i själva verket var skriven av Andrija Kačić Miošić själv och publicerad som den femtonde dikten i *Razgovor ugodni* under rubriken "Pisma od Kobilića i Vuka Brankovića", ('Sången om Kobilić och Vuk Branković').

Denna sång med tydliga muntliga influenser besjunger en episod från slaget på Trastfältet, Kosovo polje, snarlik den som möter i "Slaget på Fågelfältet", den episka sång som Runeberg översatte efter Goetze: hur rivaliteten mellan furste Lazars två svärsöner Vuk Branković och Miloš Obilić (Kobilić) orsakad av systrarnas gräl om makarnas hjältemod utvecklar sig till hela nationens undergång. Denna drabbning är den centrala händelsen i den serbiska historiografin, det serbiska nationalmedvetandet och den muntliga traditionen och det är i kontexten till denna tradition som historiska fakta omskapats. Även i de historiska källor Kačić använde, såsom Mauro Orbini *Il regno degli slavi* (Pesaro 1601), har traderingen lämnat sina spår och gett t.ex. Vuk Branković förrädarens roll²³² samt i den episka relevansuppfattningens anda gjort den turkiske sultanen Murats mördare Miloš Obilić till Lazars svärson. Händelsen skildras som en riddarlegend där Miloš Obilić som felaktigt anklagats för trolöshet av den egentlige förrädaren Vuk Branković bevisar sin oskuld genom att mörda sultanen. Huvudhjältarna är varandras motsatser och skildras genom ett av den muntliga diktingens äldsta grepp, kontrasterande parallellismer. Den mytologi som bildats i den serbisk-ortodoxa kyrkans hägn om Lazar som i en drömmuppenbarelse väljer nationens undergång för frälsningens skull intresserade inte franciskanen Kačić.

Då Fortis kunskaper i sångernas originalspråk var bristfälliga fick han alltid i sitt översättningsarbete hjälp av sina lärda dalmatiska vänner. Översättningarna skedde från skriftliga källor och ingalunda vid ett muntligt framförande. I tron att det var autentiska folksånger översatte Fortis ytterligare två poem ur Kačićs samling, som han dock inte publicerade.

Den första av dessa, "Pisma od Radoslava", ('Sången om Radoslaus') är den femte dikten i Kačićs samling. Skrönan härstammar från Orbini, som i sin tur haft *Letopis popa Dukljanina* ('Den dukljanske prästens krönika', 1100-talet) som

²³¹ Kroatiska namn för öarna är Cres och Osor, numera Lošinj. För mer information om Fortis se Peter Redhers bibliografi i: Fortis: 1974: 9–12; Josip Bratulićs förord och bibliografi i den kroatiska översättningen av Alberto Fortis: *Put po Dalmaciji*, Zagreb 1984, s. V–XXVII; Žarko Muljačić: *Putovanja Alberta Fortisa po Hrvatskoj i Sloveniji (1765–1791)*, Split 1996; Larry Wolff: *Venice and the Slavs. The Discovery of Dalmatia in the Age of Enlightenment*, Stanford: 2001.

²³² Att Vuk Branković felaktigt anklagas i den litterära traditionen visades oberoende av varandra redan 1888 av Ilarion Ruvarac: *O knezu Lazaru*, Novi Sad 1888 och Ljubomir Kovačević: "Vuk Branković 1372–1398", *Godišnjica Nikole Čupića*, nr. 10, 1888, s. 215–301. Om Brankovićs historiska roll se t.ex. Rade Mihaljčić: "Motiv izdaje u istoriografiji", *Kosovska bitka u istoriografiji*, red. Sima Ćirković, Beograd 1990, s. 23–31.

källa,²³³ och berättar om hur den legendariske härskaren Radoslaus avsattes av sin son Cijaslav, men räddades av Guds och italienarnas nåd. Den muntliga inspirationen är lätt skönjbar: flera verser är direkt hämtade ur folkdiktningens värld, den mytiska *vila*, 'älvan', likaså. Dikten om Radoslaus är en av Kačićs dikter som återgått till folket och börjat sjungas där som en genuin folksång.²³⁴

Medan dikten om Radoslaus var författad av Kačić berättade han själv i underrubriken till dikten nr. 44 "Pisma od Sekule, Jankova netjaka, divojke Dragomana i paše Mustaj-bega", ('Sången om Sekula, Jankos brorson, flickan Dragomana och paschan Mustaj-beg') att den var en genuin folksång. Kačić har dock inte dragit sig för att göra ändringar i den: enligt Mirjana Drndarski hade han lagt till 10 verser.²³⁵ Dessa verser anpassar sångens syfte till Kačićs patriotiskt-religiösa avsikt: den vackra Dragomanka som lämnar sin trolovade och byter tro genom att välja en turk straffas grymt – Sekula hugger av hennes hand. Kačićs verser förklarar att Sekula inte reagerat så för att hon valt en annan, utan för att hon övergett sin trosbekännelse.

* * *

När Herder 1777 uppmanade sina vänner att skicka honom folksånger svarade hertig August von Sachsen-Gotha-Altenburg från Rom med två "morlackiska" sånger, nämligen Fortis tolkningar av Kačićs dikter om Radoslaus och Dragomanka.²³⁶ Ingen av dem hade anledning att tvivla på att dessa dikter inte var riktiga muntliga skapelser. Dikten om Miloš Obilić och Vuk Branković fick Herder redan 1773 via en annan vän, Rudolf Erich Raspe.²³⁷

Det är av intresse att Fortis i sin andra bok *Viaggio in Dalmazia* ('Resa i Dalmatien'; Venedig 1774) faktiskt nämnde Kačić fast i en tämligen negativ kontext: Kačićs har gjort sitt urval "med föga god smak, och med än mindre förnuft däri infört en mängd onödiga och apokryfiska saker."²³⁸

Det var i detta senare verk som Fortis publicerade "Hasanaginica" vars vägar ut i Europa redan omtalats. I sina antologier *Volkslieder* och den andra utgåvan *Stimmen der Völker in Liedern* publicerade Herder Goethes översättning "Klaggesang von der edlen Frauen des Asan-Aga". Istället för det elvastaviga jambiska versmått som både Fortis och Werthes hade använt i sina översättningar,

²³³ Tihomir Ostojić: "Milan Ćurčin, Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur", *Letopis Matice srpske*, 1906, LXXIX, nr. 235, s. 117.

²³⁴ Jeronim Šetka berättar om två upptecknade folksånger om Radoslaus som bygger på Kačićs text. Jeronim Šetka: "Fra Andrija Kačić Miošić i narodna pjesma", *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, nr. 38: "O 250. godišnjici rođenja fra Andrije Kačića Miošića", Zagreb 1954, s. 43f.

²³⁵ Mirjana Drndarski: *Između prosvetiteljstva i predromantizma*, Beograd 1994, s. 60.

²³⁶ Själv hade han fått dessa översättningar av lord Frederick Augustus Hervey, den anglikanske biskopen av Londonderry, Fortis gode vän och välgörare. Ćurčin, 1987: 35.

²³⁷ *Ibid.*, s. 34f.

²³⁸ Fortis, 1974: 110 ('[...] con poco buon gusto, e con meno criterio v'abbia introdotto una quantità di cose inutili, ed apocrife')

omarbetade Goethe något den centralsydslaviska epikens huvudversmått – den syllabiska tiostaviga versen utan rim med cesur efter fjärde stavelsen – till den syllabo-accentuerande orimmade femfotade trokiska versen utan obligatorisk cesur som han introducerade i sin förtyskning av balladen.²³⁹ Denna av Goethe omarbetade meter fick i den tyska metriken namnet *der serbische Trochäus* och blev ett produktivt grepp i den europeiska litteraturen: Goethe själv började skriva kärleksdikter på detta versmått. Särskilt omtyckt blev det i ungersk litteratur där det introducerades av Kazinczy i dennes översättning av "Hasanaginica" och där fick namnet *szerbus manier*.²⁴⁰

Det var just Fortis reseskildring och Herders folkvisesamling som Kopitar använde som argument för att förmå Vuk att publicera sin första antologi av folksånger. I den infogade Vuk en i enlighet med Goethes text avsevärt omarbetad version av Fortis text. Under många år sökte Vuk finna balladen bland folket, men alla hans försök var förgäves: redan under hans tid slutade man sjunga om Hasanagas ädla maka. Tack vare antologierna kom sången så småningom tillbaka till folket, men alla dessa senare versioner var starkt påverkade av den upptecknande versionen och därför inga genuina varianter av sången. Det var först år 1883 som Franz Miklosich publicerade en version av sången som kan ha varit Fortis förlaga i sin uppsats "Über Goethes Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga".²⁴¹ Denna text lokaliserade han till Split – därav beteckningen *Splitski rukopis*, 'Splithandskriften', men själva sången härstammade troligtvis från Imotski, en stad på gränsen mellan Dalmatien och Hercegovina som då var en del av det ottomanska imperiet.

* * *

"Hasanaginica" blev också en av de första tolkningarna ur Herders *Stimmen der Völker in Liedern* som Runeberg publicerade i *Helsingfors Morgonblad* i egenskap av redaktör. Den gavs ut den 6 februari 1832 och trycktes om året därpå med några få ändringar i det andra häftet av hans *Dikter*.

²³⁹ Se t.ex. Milan Ćurčin: "Petostopni (srpski) trohej. Prelaz srpskog deseterca u petostopni trohej u nemačkom pesništvu", *Hasanaginica 1774–1974*, 1975: 117–121 (publicerat första gången i *Srpski književni glasnik*, 15, nr. 8, Beograd, 16/10 1905, s. 604–61).

²⁴⁰ Där användes detta versmått av flera romantiska diktare, bl.a. av Mihály Vörösmarty i hans patriotiska dikter. István Póth: "Srpskohrvatska narodna poezija u mađarskoj književnosti u Vukovo doba", *Hasanaginica 1774–1974*, 1975: 294. (publicerat första gången i *Anali Filološkog fakulteta*, nr. 4, Beograd 1964, s. 399) och István Póth: *Iz kulturne i književne prošlosti Srba u Mađarskoj*, http://www.rastko.rs/rastko-hu/umetnost/knjizevnost/studije/istvan_poth.html [Besökt den 15/9 2013].

²⁴¹ Miklosich 1883: 413–490. Det måste noteras att Miroslav Pantić framfört en rad argument mot Miklosichs tes om att Fortis övertagit "Hasanaginica" direkt från denna källa, och hävdad att de båda snarare härstammar från en gemensam tidigare källa som numera är försvunnen. Miroslav Pantić: "Problem 'Hasanaginice' u zapisima Ivana Meštrovića i Matije Murka", *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, 1974, 4:1, Beograd–Tršić–Novi Sad, s. 310–312.

Redan i Goetzes *Serbische Volkslieder* hade Runeberg emellertid för första gången uppmärksammats på balladen om Hasanagas maka: Goetze nämner både Fortis och "Hasanaginica" som exempel på tidigare publicerad "serbisk" folkpoesi.²⁴² Runebergs uppmärksamhet på denna sång kunde också ha väckts av en recension av *Serviska Folksånger* där "Hasanaginica" nämns:

Men den kostligaste försmak av samma poesi gaf Mulen Hasan Agas makas klagan, som Goethe framdrog efter Fortis' mäterliga förebild.²⁴³

Trots att Runebergs recensent av *Serviska Folksånger* i *Helsingfors Tidningar* uttryckligen anger att de sånger som Herder publicerat härstammade från Andrija Kačić Miošić och från Fortis "Resa i Dalmatien" betecknar Runeberg alla dessa sånger som "serviska". Detta kan vara en påverkan av Goetzes förord, men mer troligt är att det var ett sätt att förbinda de nya översättningarna med de tidigare publicerade. Herder hade i Fortis efterföljd betecknat alla dessa sånger som "morlackiska".

Den 1/10 1832 publicerade Runeberg i tidningen dikten om Radoslaus, som senare också fick plats i det andra häftet av hans *Dikter* utan större ändringar.²⁴⁴ Lika lite som Herder visste Runeberg att dikten var författad av Kačić Miošić, utan trodde att "Radoslaus" var en folksång.

"Den vackra tolken", dikten om Dragomanka som utgavs den 7/2 1834 blev det sista centralsydslaviska bidraget i Runebergs tidning.²⁴⁵ Översättningen trycktes om 1861 i det andra bandet av *Samlade arbeten*, bland övriga "Öfversättningar och bearbetningar" som Theodor Sederholm för sin upplaga hade samlat från *Helsingfors Morgonblad*. Som nämns hade Runeberg av en ren slump denna gång faktiskt rätt i att detta var en autentisk folksång.²⁴⁶

Runeberg valde att inte översätta dikten om Miloš Obilić sannolikt då han redan översatt en sång om Kosovoslaget ur Goetzes samling.

Översättningarna i *Helsingfors Morgonblad* publicerades utan redaktionella kommentarer eller någon introduktion. Översättarens namn anges inte, men *Morgonbladets* trogna läsare kunde erinra sig hans tillkännagivande om att "hvarje förut införd eller framdeles införande original artikel, som icke bär någon signatur eller rubriken: insändt, är att anses såsom af honom författad, med undantag af

²⁴² SV: II.

²⁴³ "I anledning af den hos oss utkomna öfversättningen af Serviska Folksångerna", *Helsingfors Tidningar*, 23/2 1831, nr. 15. 'Mulen' betecknar här 'mulla', muslimsk andlig ledare.

²⁴⁴ "Radoslaus", *Helsingfors Morgonblad*, 1/10 1832, nr. 78.

²⁴⁵ "Den vackra tolken", *Helsingfors Morgonblad*, 7/2 1834, nr. 10.

²⁴⁶ Hans kommentatorer hade dock mindre tur: Inger Haskå följer i kommentarer till Runebergs översättningar Eks felaktiga uppgifter om att även denna dikt skulle författats av Kačić. Runeberg, SS XIII:2: 125. Som en kuriositet kan nämnas att Runebergs översättning tjänat som förlaga till en ny rysk översättning av V. Dorofeev: "Krasivaja tolmačka (iz serbskich narodnych pesen)", J. L. Runeberg: *Izbrannoe*, övers. V. Dorofeev & J. Dorofeeva, Sankt-Peterburg 2004, s. 85–91.

uppsatserna i N:ne 3, 4, 6, hvilka [...] blifvit af en annan hand redigerade.”²⁴⁷ Att översättaren varit Runeberg torde därför ha varit klart för läsarna.

2.3. SLUTSATSER

Intresset för folksången låg i tiden och kan ses som en bakomliggande drivkraft till att Runeberg ägnade sig åt de centralsydslaviska folksångerna som han lärt känna vid två tillfällen. Mötet med Goetzes översättningar av de folksånger som Vuk Karadžić samlat ledde till en kort, men intensiv översättningsverksamhet: 1830 publicerade han *Serviska Folksånger* för att sedan, som redaktör för *Helsingfors Morgonblad* 1832–36, fortsätta översätta, främst ur Herders antologi som erbjöd ytterligare fyra centralsydslaviska sånger. I båda fallen var det befintliga tyska översättningar som Runeberg läste och dessa förblev Runebergs enda källa till de centralsydslaviska folksångerna.

Översättningarna publicerades på olika sätt: *Serviska Folksånger* utgjorde en egen bok, medan översättningarna av tre av Herders fyra morlackiska sånger i *Helsingfors Morgonblad* var en del av ett större översättningsprojekt som också inbegrep folksånger från andra länder och mer teoretiska verk. Därmed fick de ett annat sammanhang: översättningarna ur Goetzes samling kunde anknytas till Runebergs eget diktande, framför allt den första ”Idyll och epigram”-samlingen. Hans tre i tidningen publicerade tolkningar var däremot anslutna till en kulturell ambition att introducera folksånger från olika länder och olika perioder. För att binda samman de senare översättningarna av centralsydslaviska folksånger i tidningen med dem som han publicerat i bokformat ändrade Runeberg Herders beteckning ”morlackiska” till ”serviska”.

Folksångerna representerade den typ av diktning som Schiller betecknade som naiv, något som Runeberg betonar i förordet till *Serviska Folksånger*. För honom blev folksångerna ett sätt att lära sig mer om ”det rent menliga”, en källa till kunskap om andra folk. Hans intresse för den muntliga diktningen delades av flera av hans samtida intellektuella.

En fråga som runebergsforskningen ägnat mycket uppmärksamhet är dateringen av Runebergs första bekantskap med Herder. Att Runeberg i viss mån varit bekant med Herders idéer innan han läste Goetze anser jag är mycket troligt, men svaret på frågan om han själv ingående studerat dennes verk eller inte kan inte fastställas. Att Runeberg måste ha hört folksånger är dock säkert.

²⁴⁷ J. L. Runeberg: ”Tillkännagivande”, *Helsingfors Morgonblad*, 2/4 1832, nr. 26.

KAPITEL 3

RUNEBERG SOM ÖVERSÄTTARE

CENTRALSYDSLAVISKA FOLKSÅNGER SOM ÖVERSÄTTNINGSPROJEKT

3.1. INLEDNING

Ett debutverk med den anspråkslösa titeln *Dikter. Första häftet* (i fortsättningen: *Dikter I* eller DI) kom ut i början av april 1830. Det var på 184 sidor och försett med en vinjett – en svan simmande i ett sund – samt med ett motto – slutstrofen i dikten ”Svanen” som vinjetten anspelade på. Författaren var Johan Ludvig Runeberg. Samlingen bestod av 68 dikter, av vilka 27 ingick i en cykel med rubriken ”Idyll och epigram”. Den var påfallande heterogen, dikterna skilde sig från varandra både form- och innehållsmässigt. Det framöver berömda verket har kommenterats av en rad litteraturvetare och poesiintresserade som ofta letat efter erfarenheter och upplevelser i författarens liv som kunde belysa dikterna. Kärleksdikterna har ofta förknippats med Runebergs förhållande till Fredrika Tengström: de första ”Idyll och epigram”-dikterna skrev han bara några dagar efter förlovningen med henne. I en del av dikterna torde det finnas spår av Runebergs intryck av den karga naturen och ”de enkla groft tillhuggna, men alfvarliga och innerliga menniskor”²⁴⁸ han träffade under vistelsen som informator i ödemarkssocknarna Saarijärvi och Ruovesi i Tavastland 1823.

Ett annat sätt att förklara samlingens tillkomst har varit att undersöka vilka verk som utövat inflytande på Runeberg: i samlingens sista dikt, ”Svartsjukans nätter”, har man funnit påverkan från både Stagnelius och Byron, medan en del andra dikter verkar ha påverkats av Franzéns och Tegnér’s skapelser. Det som Runeberg själv avslöjat är att den enkelhet och klarhet som kännetecknar den helt visst mest nyskapande delen i detta debutverk, ”Idyll och epigram”, har sina rötter i den centralsydslaviska folkpoesin. Sina tolkningar av de folksånger som inspirerade honom utgav han till julen samma år under titeln *Serviska Folksånger*. I kapitel 4 kommer jag att undersöka ”Idyll och epigram” och deras relation till de centralsydslaviska folksångerna, men innan dess vill jag ägna ett kapitel åt Runebergs översättningsarbete.

När jag i kapitel 2 talade om det stigande intresset för centralsydslavisk muntlig diktning, syftade jag i själva verket främst på ett intresse som i huvudsak var inriktat på *översättningar* av centralsydslaviska folksånger: de allra flesta tillägnade

²⁴⁸ I brev till Jacob Grot den 21/4 1839 i: J. L. Runeberg: *Samlade skrifter*, Del IX: ”Brev”, red. Paul Nyberg & Olav Panelius, Helsingfors 1970, s. 58.

sig dessa sånger genom översättningar. Bara ett fåtal översättningar gjordes från originalspråket, flertalet från redan befintliga översättningar i första, andra, tredje eller t.o.m. fjärde hand. Skälen till att man översatte dessa sånger till andra språk hade inte alltid något med de centralsydslaviska folksångerna i sig att göra.²⁴⁹

Det var översättare som gjorde urvalet, tolkade sångernas betydelse, ibland tillskrev dem metriska former som de inte hade i originalet eller inte sällan till och med översatte dem till prosa, och som inspirerades – i likhet med Mérimée och Runeberg – till att i deras efterföljd skapa egna verk. Det var översättare som upprättade en bild av de centralsydslaviska sångerna och i detta kapitel kommer jag att undersöka Runebergs bidrag till denna bild.

Det överordnade syftet med detta kapitel är att rekonstruera de normer som styrte Runeberg i hans arbete (för normer i översättning se vidare avsnitt 3.2.1. och 3.2.2.). Som en jämförelse med Runebergs arbetssätt ämnar jag också vid behov undersöka de normer som styrte Goetze och de andra tyska översättare vars arbeten Runeberg använt som förlaga.

Serviska Folksånger var Runebergs första publicerade översättningar. Detta innebar att de var mycket viktiga för hans översättningsarbete som helhet: det var i samband med översättandet av dessa sånger han formulerade sina principer som översättare. Denna samling och de senare översatta centralsydslaviska folksångerna ur Herders *Stimmen der Völker in Liedern* är representativa för hela hans översättningspraktik. För att kunna rekonstruera de normer som styrte Runebergs översättningsarbete kommer jag i detta kapitel att undersöka vilka strategier Runeberg, men i viss utsträckning även de översättare vars verk han använt som förlaga, valt vid översättningen av de centralsydslaviska sångerna. Dessa sångers hemvist i den muntliga kulturen gör muntligheten till deras textuella dominant. Därför är det de element som kan associeras med muntligheten och dessas översättning som jag i synnerhet kommer att ägna mig åt: det som intresserar mig är alltså i vilken mån dessa sångers muntlighet bevarats i översättningarna och de eventuella anpassningar översättarna gjort i sin medvetenhet om att dessa texter tillhör den muntliga sfären. Vilka grepp i förlagorna associerar översättarna med muntlig diktning?

²⁴⁹ Som exempel kan vi nämna Fortis översättningar. Den fråga man måste ställa sig är varför Fortis infogar folksånger i sina vetenskapliga reseskildringar som mestadels handlar om geologi och geografi. Svaret måste sökas i bakgrunden till Fortis arbeten. Några av Fortis resor till Dalmatien hade nämligen finansierats av samme lord John Stuart, Earl of Bute, vars protegéer varit både James Macpherson och dennes italienske översättare Melchior Cesarotti. Det brev där "*Hasanaginica*" publicerades i *Viaggio in Dalmazia*, "*De' Costumi de' Morlacchi*", var ställt till lord Bute. Enligt Mira Janković hade Bute, en ivrig propagandist för den skotska saken och under kort tid även brittisk premiärminister, själv varit övertygad om att Macpherson inte förfalskat sina verk och uppmuntrat Fortis att infoga folksånger i sina reseskildringar för att sålunda bevisa att dessa kunde bevaras muntligt under längre perioder och därmed indirekt intyga ossiansångernas äkthet. Mira Janković: "*Ossian kao poticaj za skupljanje narodnih pjesama kod južnih Slavena*", *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, nr. 38: "O 250. godišnjici rođenja fra Andrije Kačića Miošića", JAZU, Zagreb 1954, s. 207.

Inledningsvis följer en presentation av de teoretiska synsätt som jag behöver för att besvara dessa frågor.

3.2. DEN TEORETISKA RAMEN: ÖVERSÄTTNINGSVETENSKAPLIGA TEORIER

Studiet av översättningar som forskningsfält – på svenska oftast benämnt översättningsvetenskap – har under de senare decennierna utvecklats explosionsartat. Ämnet, som är relativt nytt, är tvärvetenskapligt och berör en mängd akademiska discipliner. Dess bredd gör försöken att inventera detta ännu växande forskningsfält till en krävande och omfattande uppgift.²⁵⁰ Därför har jag valt att koncentrera mig på de arbeten som jag haft nytta av i mitt avhandlingsskrivande, främst i detta kapitel och i kapitel 7.

Ett försök att avgränsa ämnet och skapa en generell konsensus över dess omfattning och struktur gjordes redan 1972 av pionjären James Holmes.²⁵¹ Trots att hans avgränsning kan te sig alltför skarp, är den fortfarande användbar. Holmes föreslog också ett sammanhållet namn, *Translation Studies*, för den nya disciplinen som han indelade i "pure translation studies" och "applied translation studies". Medan den sistnämnda inriktningen avser praktisk översättning – översättarutbildning, utveckling av hjälpmedel (lexikografiska och terminologiska arbeten, grammatikor m.m.), översättningspolicy och översättningskritik – är målet för den förstnämnda inriktningen dels att beskriva översättning och översättningar, dels att etablera generella principer för att förklara och förutse dessa. "Pure translation studies" kan indelas i deskriptiva översättningsstudier, "descriptive translation studies" och översättningsteori, "translation theory". De deskriptiva studierna kan enligt Holmes vara:

- a) produktorienterade – beskrivningar av existerande översättningar eller komparativa analyser av olika översättningar av samma text som kan utvidgas till större översättningskorpusar;
- b) funktionsorienterade – beskrivningar av översättningens funktioner i en socio-kulturell kontext;
- c) processinriktade – beskrivningar av översättningsprocessen.

Holmes betonar att översättningsteori, den andra inriktningen av "pure translation studies", inte avser att beskriva enskilda översättningar utan i stället att skapa

²⁵⁰ Mary Snell-Hornby: *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints*, Amsterdam 2006 och Susan Bassnett: "Translation Turn in Cultural Studies", *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, red. Susan Bassnett & André Lefevere, Clevedon 1998, s. 123–140 ger sammanställningar av forskningsläget. För en redogörelse för och en bibliografi över svenska bidrag till översättningsvetenskapen hänvisar jag till Birgitta Englund Dimitrovas artikel "Tjugo år av svensk översättningsvetenskap", *Gränslösa texter. Perspektiv på översättning*, red. Yvonne Lindqvist, Uppsala 2007, s. 13–31.

²⁵¹ James Holmes: "The Name and Nature of Translation Studies", *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam 1988 (1972), s. 66–80.

generella principer, teorier och modeller som kan förklara och förutse vad översättningar är eller vill vara. Vidare påpekar han att översättningsteoriens komplexitet förmodligen gör en generell teori ouppnåbar och att de nuvarande teorierna är partiella och kan indelas i sex undergrupper som avgränsas enligt olika kriterier: mediebegränsade, språk- och områdesbegränsade, språknivåbegränsade, texttypbegränsade, tidsbegränsade och problembegränsade.

Föreliggande avhandling ansluter sig i huvudsak till det Holmes kallar deskriptiva översättningsstudier. Denna inriktning av översättningsstudiet började utvecklas på 1970-talet och täcker numera tre närbesläktade forskningsriktningar. Den första är Itamar Even-Zohars polysystemsteori, den andra deskriptiva studier – deskriptiva i motsats till preskriptiva – som oftast associeras med Gideon Tourys arbeten och där särskilt termen *normer* får en framträdande plats, den tredje är 'manipulationsskolan' och dess namn härleds från den av Theo Hermans 1985 sammanställda boken *The Manipulation of Literature*.²⁵² Den sistnämndes *Translation in Systems* ger en överskådlig framställning av deskriptiva och systemorienterade metoder.²⁵³ Det är de första två riktningarna – med polysystem och deskriptiva studier – som jag kommer att använda i min avhandling. Even-Zohars polysystem kommer att tas upp i kapitel 7, medan en diskussion av Tourys teorier följer omedelbart nedan.

Med avstamp i deskriptiva översättningsstudier har flera forskare utvecklat egna inriktningar: feministisk översättningsteori, postkolonial översättningsteori m.fl. En sådan forskare är Maria Tymoczko vars texter och deras relevans för min avhandling diskuteras nedan.

Ett område som översättningsteorin inte belyst i tillräckligt hög grad är översättning av muntlig diktning. Därför har jag valt att nedan i avsnitt 3.2.4. diskutera det.

3.2.1. NORMER

Gideon Toury, som har utvecklat teorier om de kulturella normernas effekter på översättningen, hävdar att översättning, som alla sociokulturella aktiviteter, är normstyrd.²⁵⁴ Normerna, det vill säga de konventioner som styr översättarens val i hans eller hennes arbete, bestämmer allt från urvalet av texter som ska översättas

²⁵² *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, red. Theo Hermans, London 1985.

²⁵³ Theo Hermans: *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*, Manchester 1999.

²⁵⁴ Gideon Toury: *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam & Philadelphia 1995. Förutom Toury ger bl.a. Andrew Chesterman en typologi över de normer som styr översättaren i hans eller hennes arbete, men det är Tourys indelning som jag använt i min analys. Andrew Chesterman: *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam 1997, s. 64f.

till översättningens textuella utformning i målspråkskulturen. Dessa normer, som är tids- och socio-kulturspecifika och därför instabila, kan indelas i tre grupper:²⁵⁵

- a) preliminära normer som rör frågor om översättningspolicy, det vill säga urvalet av texter och texttyper som ska översättas och från vilka språk, och översättningens direkthet (den toleransnivå som finns i målspråkskulturen för indirekta översättningar, det vill säga översättningar genom ett eller flera förmedlande mellanled istället för direkt från originalet);
- b) initiala normer som grundas i översättningens dubbla position i målspråkskulturen: den är dels en del av målspråkskulturen, dels en representation av källspråket och källspråkskulturen. Översättaren opererar därför med två typer av normer: källspråkskulturens och målspråkskulturens normer. Om han eller hon ansluter sig till de förstnämnda blir översättningen *adekvat*, i det sistnämnda fallet *acceptabel*.²⁵⁶ I sin avhandling väljer Yvonne Lindqvist att översätta Tourys termer till svenska som *adekvans-* resp. *acceptansinriktad* översättning. Initiala normer diskuteras nedan i avsnittet 3.2.2.;
- c) operationella normer, som styr översättarens val i själva översättningen och kan vidare indelas i matrisnormer och textuellt-lingvistiska normer. Matrisnormerna ansluter till frågor kring textens segmentering, tillägg av textdelar eller fotnoter, utelämnanden eller omstruktureringar av textdelar. Textuellt-lingvistiska normer styr urvalet av målspråkskulturens språkmaterial såsom ord och fraser.

Översättning ser Toury som en produkt av översättarens val i översättningsprocessen. Normerna kan, enligt Toury, utläsas utifrån olika former av regelbundenheter i denna process och i själva produkten, det vill säga översättningen. Som huvudsakliga källor för rekonstruktion av normer anger Toury, i pragtstrukturalisten Felix Vodičkas efterföljd, dels textuella källor – översättningarna; dels extratextuella källor – diverse teoretiska och kritiska kommentarer såsom olika preskriptiva översättningsteorier, anmärkningar gjorda av översättarna, redaktörerna, utgivarna eller andra aktörer på den litterära marknaden, kritiska omdömen om individuella översättningar, m.fl.²⁵⁷

Normer är tidsbundna, men det är inte så att alla översättare under en avgränsad tid och i ett gemensamt litterärt system använder likadana översättningsstrategier: översättaren av en bruksanvisning till en espressobryggare har andra ambitioner och tillvägagångssätt än översättaren av en tjeckisk surrealistisk poet. Skillnaden består inte enbart i divergensen mellan facktext och skönlitteratur utan kan gälla litteraturens ställning inom systemet: som Lindqvist

²⁵⁵ Toury, 1995: 56f. Yvonne Lindqvist formulerar sin tolkning av Tourys normindelning i en grafisk framställning i: *Översättning som social praktik. Toni Morrison och Harlequinserien Passion på svenska*, Stockholm 2002, s. 43.

²⁵⁶ Lindqvist, 2002: 43f.

²⁵⁷ Toury, 1995: 65. Jfr. Felix Vodička: "The History of the Echo of Literary Works", *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, red. Paul L. Garvin, Washington 1955, s. 74.

visat kan valet av översättningsstrategi för en skönlitterär text t.ex. vara beroende av textens inplacering inom låg- resp. högprestigelitteratur.²⁵⁸ Men inte heller översättare som samtidigt översätter samma högprestigeverk av den tjeckiske poeten behöver nödvändigtvis ha samma utgångspunkt eller tillvägagångssätt. Som Toury påpekar är det vanligt att flera motstridiga normer förekommer i ett och samma litterära system: medan systemets centrum kan operera utifrån de rådande mainstream-normerna, kan man fortfarande laborera med normer från ett tidigare skede, samtidigt som nya progressiva normer kan ta form i systemets periferi.²⁵⁹ Valet av översättningsstrategi kan även skilja sig beroende på den ställning som källtexten och källspråskulturen har – postkolonial översättningsforskning har visat att valet av översättningsstrategier kan påverkas av den maktrelation som finns mellan käll- och målspråskulturen.²⁶⁰ Därför är det nödvändigt att försöka rekonstruera normerna för varje översättning, och det är vad jag kommer att göra i undersökningen av de översättningar som aktualiseras i det följande.

3.2.2. INITIALA NORMER

Den tyske teologen och filosofen Friedrich Schleiermacher hävdade 1813 att det i huvudsak fanns endast två sätt att översätta:

Antingen får översättaren i möjligaste mån lämna författaren i fred och föra läsaren mot honom; eller också lämnar han i möjligaste mån läsaren i fred och för författaren mot honom.²⁶¹

Laurence Venuti förklarar Schleiermachers uttalande:

[...] Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.²⁶²

Venutis "domesticating method" resp. "foreignizing method" svarar mot Tourys termer adekvatnsinriktad resp. acceptansinriktad och kommer inte att användas i min avhandling, då jag väljer att använda Tourys motsvarande termer. Själva distinktionen mellan två olika typer av översättningar är äldre än Schleiermacher: i två tusen år har diskussionerna kring översättning kretsat kring två typer: 'bokstavstrognä' och 'fria'. Denna skillnad förbinds ursprungligen med namn som Cicero och Hieronymus som båda skilde mellan en ordagrann översättning 'ord-för-

²⁵⁸ Lindqvist, 2002.

²⁵⁹ Toury, 1995: 62f.

²⁶⁰ Se: Douglas Robinson: *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*, Manchester 1997; *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, red. Susan Bassnett & Harish Trivedi, London 1999.

²⁶¹ Friedrich Schleiermacher: "Om de olika metoderna att översätta", övers. Lars Bjurman i: *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg, Stockholm 1998, s. 118.

²⁶² Lawrence Venuti: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London 1995, s. 20.

ord' (*verbum pro verbo*) och en översättning som tog fasta på innebörden, meningen 'mening-för-mening' (*sensum pro sensu*).²⁶³ Men att just Schleiermacher tar upp denna problematik har mycket att göra med en viktig förändring i synen på översättningen som aktualiserades i brytpunkten mellan klassicism och romantik.

Vid översättning av poesi är möjligheterna fler än två då översättaren måste ta hänsyn till såväl formen som innehållet. James Holmes har upprättat en lista med de strategier en översättare av poesi har tillgängliga.²⁶⁴

- a) Den första strategin kallar han *mimetisk*, då översättaren reproducerar originalets versform i målspråkstexten. Likheten är dock delvis en illusion påpekar Holmes: då versformen inte existerar utanför språket kan den inte behållas i översättningen. Då Holmes användning av termen endast rör metriken har jag valt att använda Tourys bredare beteckning *adekvansinriktad*.
- b) Den andra av Holmes strategier inbegriper ersättning av källspråktextens versform med en ekvivalent metrisk lösning i målspråkkulturen. Översättningen blir därmed *analog*. Holmes begrepp analog inbegrips i Tourys *acceptansinriktad*, dvs. målspråksorienterad översättningsstrategi. Jag kommer att använda den sistnämnda.
- c) Den tredje strategin kallar Holmes *organisk*: här utgår översättaren från källtextens semantiska material och låter det få sin unika poetiska form under översättningsprocessen. Innehållet ses därmed som skilt från formen och översättaren låter det dominera målspråkstexten.
- d) Den fjärde och sista strategin, där översättaren varken utgår från källtextens form eller innehåll, vilket gör att resultatet divergerar eller tillför ny information, betecknar Holmes som *avvikande* eller *yttre form*.

Medan den fjärde strategin aldrig haft sina teoretiska förespråkare, men i praktiken alltid förekommit, har den tredje strategin enligt Holmes levt vid sidan av de första två strategierna alltsedan 1600-talet.²⁶⁵ De första två strategierna däremot är på ett tydligare sätt bundna till de litterära normer som under en given epok finns i målspråkkulturen. Som översättningsforskningen redan visat spelar tidsandan en viktig roll vid valet av den initiala normen: under olika litterära epoker råder olika dominanter och oftast får en av de två översättningsstrategierna ett företräde.

²⁶³ Under antiken var det vanligt att översätta från grekiska till latin *verbum pro verbo* det vill säga bokstavligt då det förväntades att läsaren redan hade kunskaper i grekiska och använde översättningen som ett hjälpmedel. I samband med en översättning av grekiska oratorer betonade Cicero år 46 f. Kr. att han inte följt 'ord-för-ord'-metoden utan sökt bevara verkets mening. (Marcus Tullius Cicero: "De optimo genere oratorum", *De inventione; De optimo genere oratorum; Topica*, Cambridge & London 1949 (46 f. Kr.), s. 364.) Hieronymus beskrev år 395 sin strategi vid översättningen av Bibeln med termen *sensum pro sensu* och inte *verbum pro verbo*. S:t Jerome: "The Best Kind of Translator" ("De optime genere interpretandi", 395), övers. av Paul Carroll, *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, red. Douglas Robinson, Manchester 1997, s. 24.

²⁶⁴ James S. Holmes: "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form", *The Nature of Translation*, red. James S. Holmes, Bratislava 1970, s. 91–105.

²⁶⁵ *Ibid.*, s. 99.

Särskilt påfallande är skillnaden mellan klassicistiska och romantiska perioder. Perioder präglade av klassicism kräver en anpassning av översättningen till målspråkskulturens smak och estetiska normer. Holmes påpekar att idealet är en översättning av verkets idéer och mening, medan man sällan söker rekonstruera formen då genresystemet är så utvecklat att det har svårt att tillåta okända former.²⁶⁶ Jag menar att Holmes idéer kan kopplas till Jurij Lotmans estetiska teorier på ett fruktbart sätt: grundsynen i den klassicistiska estetik, som Lotman betecknar som en *identitetsestetik*²⁶⁷, är att avsändarens och mottagarens estetik bör sammanfalla. Denna grundsyn omfattar i så fall även översättningar, där ambitionen därför är pragmatisk: att översätta källtexten till läsarens kulturella sfär. Målspråkskulturens normer dominerar och översättningen strävar med Tourys terminologi efter acceptabilitet. Texten omformas så att den anpassas till läsaren, metrisk former ersätts med inhemska versmått som i målspråkets litteratur har en motsvarande funktion. Holmes förklarar att översättningen styrs av analoga principer.²⁶⁸

Med sina nyhetskrav medförde romantiken en estetisk förändring som även inverkad på valet av översättningsform. Romantikens estetiska grundsyn kan hänföras till den klass Lotman kallar *oppositionsestetik*, där "författaren ställer sina egna, originella lösningar, som han tycker är sannare, mot de metoder för modellering av verkligheten som läsaren är förtrogen med."²⁶⁹ Historicismens insteg ledde till en ny världsbild och ett nytt översättningsideal enligt vilket läsaren skulle närmas författaren, och inte författaren läsaren. Romantikens originalitetskrav inkluderade även översättare som skulle berika den egna litteraturen genom att bejaka det främmande, de skulle översätta "troget", d.v.s. metriskt- och bokstavstroget.²⁷⁰

Begreppet trogen översättning har olika innebörder under klassicismen och romantiken. Under båda epokerna eftersträvas innehållsekivalens, men då översättarna koncentrerar sig på olika lingvistiska nivåer, genomför de detta på olika sätt. De element som en översättare använder från källtexten, *the units of translation*, 'översättningsenheterna' skiljer sig åt.²⁷¹ Peter Newmark poängterar att "all lengths of language can, at different moments and also simultaneously, be

²⁶⁶ Holmes, 1970: 97.

²⁶⁷ Jurij M. Lotman: *Struktura chudožestvennogo teksta*, Providence 1971, s. 345–358.

²⁶⁸ Holmes, 1970: 95–97.

²⁶⁹ Lotman, 1971: 353. ('Привычным для читателя способам моделирования действительности художник противопоставляет свое, оригинальное решение, которое он считает более истинным').

²⁷⁰ Holmes, 1970: 95–98. Erik Mesterton påpekar att denna förändring gäller för profana texter – hos de sakrala texterna hade bokstavstrohet krävts även tidigare. Erik Mesterton: "Om möjligheten och omöjligheten att översätta", *Speglingar. Essäer, brev, översättningar*, red. Lars Fyhr & Gunnar D. Hansson, Gråbo 1985, s. 170 (Publicerades första gången i: *Radix*, I, 1979, s. 121–144).

²⁷¹ Termen refererar till "the linguistic level at which ST [source text] is recodified in TL [target language]", Mark Shuttleworth & Moira Cowie: *Dictionary of Translation Studies*, Manchester 1997, s. 192.

used as units of translation in the course of the translation activity.”²⁷² Valet är starkt påverkat av de dominanta estetiska strömningar som råder under en viss epok: översättningsstrategin är alltså beroende av målspråkskulturens normer.²⁷³ Medan man under romantiken strävar efter den adekvansinriktade översättningen av ord och grammatiska strukturer, koncentrerade man sig under klassicismen på den acceptabla översättningen av fraser, satser eller andra större enheter.²⁷⁴ Därför uppfattas de klassicistiska översättningarna som fria och interpretativa och de romantiska som filologiska och bokstavstroga. Målet för de klassicistiska översättarna var att uppnå dynamisk ekvivalens, att texten skulle ha samma effekt på läsare i målspråkskulturen som den haft i källspråkskulturen. Under romantiken tillät man sig istället att främmandegöra texten, det skulle vara tydligt att det man läste var en översättning. Den bästa översättningen skulle vara ekvivalent med originalet ”så att den inte blir något istället för det utan träder i dess ställe”, skrev Goethe.²⁷⁵ Samtidigt riskerade en alltför främmandegjord översättning att bli oläslig på målspråket.²⁷⁶ Följden blev något av en balansgång baserad på läsarnas toleransgräns mellan det främmande, men ändå begripliga, och det fullständigt oacceptabla.

Romantikens krav på en adekvansinriktad översättning kan sättas i samband med utvecklingen av lingvistik och filologi. Det är värt att nämna att de första översättarna av centralsydslaviska folksånger i Tyskland var filologer – Jacob Grimm och Jernej Kopitar. I sina översättningar sökte de behålla det främmande in i minsta detalj, bl.a. genom att behålla ordföljden, etymologiska figurer och främmande ord. Under senromantik började dock även estetiska krav ställas på en översättning. Talvjs översättningar var de första där total bokstavstrohet frångås till förmån för en ”andlig trohet” och en litterär stilisation anpassad till målspråket, något som väckte polemik med såväl Kopitar som Grimm, men som gav hennes översättningar en litterär funktion och en positiv reception.²⁷⁷

²⁷² Peter Newmark: *A Textbook of Translation*, New York & London 1988, s. 66f.

²⁷³ Jfr. Toury, 1995: passim.

²⁷⁴ Jfr. Mats Malm: *Minervas äpple. Om diktsyn, tolkning och bildspråk inom nordisk göticism*, Stockholm 1996, s. 155.

²⁷⁵ Johann Wolfgang von Goethe: ”West-Östlicher Divan” (1819), *Goethes Werke*, Del II: ”Gedichte und Epen”, Hamburg 1948, s. 256. ([...] so dass eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle.). Den svenska översättningen är hämtad från: Johann Wolfgang von Goethe: ”Översättningar”, övers. Lars Bjurman, i *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg, Stockholm 1998, s. 113.

²⁷⁶ Angående denna aspekt skriver Marilyn Gaddis Rose: ”The marketplace or the patronage system, which can include state censorship, publishing economics and dominant mores, will influence the tolerable degree of strangeness. If a translation sounds too strange, it may not be accepted.” Gaddis Rose: *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*, Manchester 1997, s. 28.

²⁷⁷ Se: Manfred Jenihien: ”Talfjini prevodi srpske narodne poezije u kontekstu prevoda slovenske narodne poezije u doba nemačkog kasnog romantizma”, *Talfj i srpska književnost i kultura*, red. Vesna Matović & Gabriela Šubert, Beograd 2008, s. 95–110; Petra Himštet-Faid: ”Recepcija srpskih narodnih pesama i njihovih prevoda u prvoj polovini 19. veka” i samma verk, s. 221–249.

Inriktningen på antika ideal och förebilder som varit förhärskande under klassicismen efterträddes under romantiken av ett omfattande intresse för folkdiktningen. Det är därför följdriktigt att de flesta översättningarna av muntliga verk härstammar från just denna period. Vad händer då när man översätter folksånger som själva präglas av identitetsestetik under en epok då oppositionsestetik dominerar? Den frågan kommer att belysas i det följande. Trots att folkdiktning präglas av identitetsestetik behöver den inte upplevas som klichéartad: genom den bokstavstroga, adekvansinriktade översättningen bevaras den främmande kulturens element och verket kan därför upplevas som nyskapande i målspråkets litteratur – ett förhållande av betydelse för Runebergs idyll- och epigramdiktning. Dessutom påverkas perceptionen av läsarens kännedom om att verket präglas av en av de två estetikerna. Enligt Lotman "förbereder sig läsaren på ett bestämt sätt för perceptionen och i denna förberedelse ingår också en medvetenhet om att verket tillhör klassen identitetsestetik eller oppositionsestetik."²⁷⁸ Förutsatt att en medvetenhet om att ett verk präglas av identitetsestetik finns, kan texter styrda av identitetsestetik accepteras på sina egna premisser oavsett vilken estetik som råder i läsögonblicket.

3.2.3. ÖVERSÄTTNING SOM EN METONYMISK PROCESS

Översättningsprocessen kan inte begränsas till överföring av betydelse från ett språk till ett annat utan omfattar flera extra-lingvistiska kriterier. Detta blir förståeligt om vi med Lotman betraktar språket som ett modellbildande system. Han beskriver litteratur och konst som *sekundära* modellbildande system härledda från det naturliga språket som är det *primära* modellbildande systemet.²⁷⁹ Kulturen och språket är oskiljaktigt förbundna och kan inte existera utan varandra:

[...] in their actual historical functioning, languages are inseparable from the culture. No language (in the full sense of the word) can exist unless it is steeped in the context of culture; and no culture can exist which does not have, at its center, the structure of natural language.²⁸⁰

Översättning av skönlitteratur intar en speciell plats inom översättningsteorin. Det beror på att den dominanta språkliga funktionen i en skönlitterär text är den estetiska.²⁸¹ Vid översättning av en litterär text måste även den estetiska

²⁷⁸ Lotman, 1971: 356. ('[...] читатель определенным образом настраивается на восприятие, и в эту настройку водит и ощущение принадлежности произведения к классу эстетики тождества или противопоставления.')

²⁷⁹ Jurij Lotman: *Den poetiska texten*, övers. Lars Kleberg, Bengt A. Lundberg m.fl., Stockholm 1974, s. 37 (Jurij M. Lotman: *Analiz poetičeskogo teksta. Struktura sticha*, Leningrad 1972, s. 21).

²⁸⁰ Yu. M. Lotman & B. A. Uspensky: "On the Semiotic Mechanism of Culture", *New Literary History*, Vol. 9, 1978:2, s. 212.

²⁸¹ Roman Jakobson: "Dominanten", *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Med ett postscriptum av Roman Jakobson*, Stockholm 1974, s. 121. (Eller: Roman Jakobson: "The Dominant", *Selected Writings*, Del III: "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", The Hague, Paris & New York 1981 (1935), s. 753).

funktionen skapas på nytt i den nya litterära produkten, översättningen. Uppfattningen av den estetiska funktionen ändras över tid, därför finns det ett behov av ständiga nyöversättningar. Då språket, enligt Lotman, är litteraturens material, det primära modellbildande systemet, bygger litteraturen på det naturliga språkets principer men har en mer komplicerad struktur: litteraturen är skapad på det naturliga språkets grund, men är inte ekvivalent med det, då den är ett *sekundärt* modellbildande system. Om Lotmans tes accepteras kan en slutsats som berör litterär översättningsteori dras: en översättningsanalys av ett litterärt verk bör inte bara söka svara på frågan om hur språket översatts utan också på hur denna mer komplicerade struktur översatts till ett annat språk för att skapa en ny konstnärlig text. Detta är en viktig aspekt av studiet av Runebergs översättningar. Förutom språket är det alltså både verkets strukturella element och deras funktion i texten samt även eventuell avsaknad av element – ”minus-grepp”²⁸² – som bör analyseras. Eftersom varje text har egna ”textuella dominanter” är det de element som är karakteristiska för just den undersökta texten som fokus bör sättas på. Översättningar av poesi – som de texter som Goetze och Runeberg översatt – är ännu mer komplicerade: i poesin är *alla* språkliga nivåer betydelsebärande, enligt Roman Jakobson, vilket försvårar översättandet då t.ex. alla grammatiska kategorier – fonem, morfologiska och syntaktiska enheter m.m. – har en egen betydelsebärande funktion. Jakobson ansåg därför att översättning av poesi inte var möjligt och att det enda möjliga är ”en skapande transponering”.²⁸³

Översättning är därför inte bara ett språkbyte utan en *semiotisk transformation*. Lingvistiska, kulturella och de rådande estetiska skillnaderna mellan två språk och två kulturer, särskilt mellan språk och kulturer som inte har några starka förbindelser, gör att översättaren alltid måste välja vilka aspekter han eller hon vill överföra till ett annat språk. Även översättningar som förses med omfattande kommentarer kommer alltid att realisera enbart vissa relationer mellan den översatta texten och de litterära system källtexten ger uttryck för, å ena sidan, och å andra sidan mellan texten och kulturen som helhet. Den information som varje verk för med sig är alldeles för stor för att kunna överföras till ett annat språk i sin helhet och översättaren tvingas till selektion. En översättning representerar alltid bara delar av originalet: delarna får representera helheten, det vill säga

²⁸² Lotman påpekar att ”begreppet text för litteraturforskaren är betydligt mer komplicerat än för lingvisten. Om man skall likställa ’text’ med begreppet ’det faktiskt givna konstverket’ måste man absolut räkna med även ’minus-greppen’ [...]”, Lotman, 1974: 49. ([...] понятие ’текст’ для литературоведа оказывается значительно более сложным, чем для лингвиста. Если приравнивать его понятию ’реальная данность художественного произведения’, то необходимо учитывать и ’минус-приемы’ [...]) i: Lotman, 1972: 32).

²⁸³ Roman Jakobson: ”Lingvistiska aspekter på översättning”, övers. Erik Andersson, *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg, Stockholm 1998, s. 154. (Eller: Roman Jakobson: ”On Linguistics Aspects of Translation”, *Selected Writings*, Del II: ”Word and Language”, The Hague, Paris & New York 1971 (1958), s. 266).

översättaren arbetar enligt en *metonymisk* logik.²⁸⁴ Därför är, hävdar Maria Tymoczko, alla översättningar metonymiska i förhållande till sin förlaga.²⁸⁵ Hon hävdar att översättaren alltid är tvungen att välja bort vissa metonymier:

The choice of which metonymies to preserve has much to do with the translator's purpose, and the translator who wishes to challenge elements of the privileged center of the target system of poetics, will probably privilege metonymies of genre or poetics over those of content or language, while a translator who wishes to challenge the value structure, say, of the receptor audience will make different choices.²⁸⁶

Valet av översättningsstrategi beror alltså på översättningens syfte och ställning i det litterära systemet. Översättaren måste välja vilka aspekter som ska översättas och göra en partiell översättning av textens litterära information eller söka format som ska möjliggöra överföring av information med hjälp av en rad översättningskommentarer.²⁸⁷ Urvalet av vilka delar av källtexten översättaren vill översätta styrs av normer och en analys av de regelbundheter – men också oregelbundheter – som översättningen uppvisar kan säga oss något om dessa normer. Vilka aspekter av originalet han eller hon väljer att referera till bestämmer vad som kommer i fokus.²⁸⁸ Översättarens läsning blir därför central då det är dennes tolkning av textens mening som är utgångspunkt för översättningen. I sin år 1975 publicerade bok *After Babel* konstaterade George Steiner att översättning är tolkning, det vill säga resultatet av en hermeneutisk process.²⁸⁹

Michael Riffaterre anser att all poesi skapas av andra texter: "the poem is made up of texts, of fragments of texts, integrated with or without conversion into a new system".²⁹⁰ Fenomenet kan med fördel tillämpas även på alla andra genrer: alla texter har i själva verket kopplingar till andra texter. Sådana kopplingar kan vara genremässiga, innehållsmässiga, formmässiga osv. Det finns emellertid en risk när avståndet mellan källspråks- och målspråkskulturerna är för stort att de litterära kopplingar som i källspråkskulturen frammanas vid läsningen inte inträffar: läsare av översättningen har inte den litterära kompetens som behövs för att förstå de

²⁸⁴ Då de delar som representerar originalet inte nödvändigtvis är delar av originalet, utan kan vara delar av andra närbesläktade texter föredrar jag att här tala om metonymi som är ett vidare begrepp än synekdoke. På detta sätt ansluter jag mig till den tradition av forskare som t.ex. Roman Jakobson och hans efterföljare som definierade även synekdoke som metonymi. Roman Jakobson: "Two Aspects of Language", *Selected Writings*, Del II: "Word and Language", The Hague, Paris & New York 1971 (1956), s. 239–259.

²⁸⁵ Maria Tymoczko: "The Metonymics of Translating Marginalized Texts", *Comparative Literature*, 1995, Vol. 47:1, s. 11–24; Maria Tymoczko: *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*, Manchester 1999.

²⁸⁶ Tymoczko, 1995: 19.

²⁸⁷ Ibid., s.17f.

²⁸⁸ Tymoczko, 1999: 50.

²⁸⁹ George Steiner: *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford 1992 (1975).

²⁹⁰ Michael Riffaterre: *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London 1978, s. 164.

litterära signalerna i texten.²⁹¹ I sådana fall är översättarens arbete särskilt svårt, han eller hon skapar en text som bygger på texter som är okända för publiken.

Samtidigt aktiverar översättningen målspråkskulturens egna metonymier: "The translator consciously or unconsciously picks other metonymies to evoke than those of the marginalized text, specifically the metonymies of the receptor-language literary system and language".²⁹² En möjlighet som översättaren har är att söka skapa nya relationer i sitt arbete för att kompensera och ersätta dem som gått förlorade. Därför färgas en översättning av målspråkskulturen: översättning innebär en omskrivning enligt de normer som är gällande i målspråkskulturen.

Vid översättning från mindre språk får översättarens val ytterligare dimension: texturvalet och översättningssättet skapar, menar Tymoczko, en bild som läsaren metonymiskt upplever som en bild av hela källspråkskulturen. Denna aspekt är särskilt framträdande om översättningen som görs är en av de första översättningarna från ett visst språkområde, så som Runebergs *Serviska Folksånger* var i Finland och Sverige. Detta är förstas ingen slump: de första översättningarna görs ju ofta just i syfte att introducera en främmande litteratur. Men den 'helhetsbild' som den metonymiska översättningen ger resulterar alltså delvis i en missuppfattning.

3.2.4. ATT ÖVERSÄTTA MUNTLLIG DIKTNING

Enligt Holmes är en generell översättningsteori ouppnåelig och alla befintliga teorier bara partiella. För att kunna undersöka var en teori som riktar in sig på översättningar av muntlig diktning kan placeras i hans ovan s. 69 nämnda indelning blir det nödvändigt att klargöra den i vårt sammanhang aktuella muntliga poetikens huvuddrag och dennas skillnad gentemot den skriftliga poetiken. Muntliga drag i de centralsydslaviska sångerna i relation till Runebergs "Idyll och epigram"-dikter behandlas sedan i kapitel 4.

²⁹¹ Culler definierar litterär kompetens som förmågan att läsa text som litteratur, att förstå litteratur, det vill säga att producera litterär mening. Enligt Culler har ett verk litterär struktur och betydelse därför att det har lästs på ett bestämt sätt; litterär kompetens utgörs av tillgång till den uppsättning konventioner för läsning av litterära texter som gör det möjligt att omvandla språkliga sekvenser till litterära strukturer och litterär betydelse. Jonathan Culler: "Litterär kompetens", *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, Del II, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, Lund 1993, s. 96f.

²⁹² Tymoczko, 1995: 20.

3.2.4.1. MUNTIG POETIK

Muntlig poetik kännetecknas av stereotypisk form och stereotypiskt innehåll: textens element – från nyckelord till hela verser – upprepas i andra texter. Upprepningen av element sker även mellan olika genrer. Dessa element kan vara olika stilistiska figurer, stående epitet, standardiserade uttryck, klichéer osv. som tillsammans skapar en standardiserad stil. Liksom i de homeriska dikterna kännetecknas stilen också av en flitig användning av arkaismer samt av dialektblandning – i de centralsydslaviska folksångerna blandas sålunda ekaviska, ijekaviska och ikaviska former fritt:

Like the *aidos*, the *guslar* employs a specialized idiom marked not only by formulaic phraseology and metrical irregularities but also by multiple dialects [...] and archaisms [...]. Together such features alert the audience or reader that the singer is using a particular version of the South Slavic language devoted solely to the performance of epic poetry, one among a sizeable cultural repertoire of registers.²⁹³

Liknande blandning av dialekter och arkaismer förekommer även i de lyriska genererna.

De muntliga sångerna framfördes i det forna Jugoslaviens bergstrakter ännu under 1900-talets första decennier. Dit sökte sig de amerikanska forskarna Milman Parry och Albert B. Lord som med hjälp av då ännu levande centralsydslaviska episka muntliga kulturen sökte besvara den centrala frågan om de homeriska eposens ursprung: var det möjligt att skapa så långa episka texter som *Iliaden* och *Odysseen* muntligt? Ett ännu viktigare resultat än själva slutsatsen att Homeros epik verkligen var muntligt komponerad var den *oral-formulaic theory* som presenterades i sin helhet i Lords doktorsavhandling *The Singer of Tales* år 1960.²⁹⁴ Teorin fick mycket snart sin tillämpning inom vitt skilda områden.²⁹⁵ Parrys och Lords resor ledde nämligen till en viktig upptäckt rörande den muntliga skapandeprocessen. Med utgångspunkt i den centralsydslaviska epiken konstaterade de att den muntliga epiken byggdes upp genom improvisation²⁹⁶ av mindre, traditionella delar – formler – som kunde varieras och bilda ett formelsystem där olika element applicerades på en gemensam grundstruktur.

I sin doktorsavhandling från 1928 definierade Parry formler som "une expression qui est régulièrement employée, dans les mêmes conditions métriques,

²⁹³ John Miles Foley: *How to Read an Oral Poem?*, Urbana & Chicago 2002, s. 25.

²⁹⁴ Albert B. Lord: *The Singer of Tales*, Cambridge 2000 (1960).

²⁹⁵ Se: John Miles Foley: *Oral-Formulaic Theory and Research. An Introduction and Annotated Bibliography*, New York 1985 (för en uppdaterad version se: <http://www.oraltradition.org/bibliography/> [Besökt den 10/9 2013].). Det finns även andra användbara bibliografier som t.ex. Edward R. Haymes: *A Bibliography of Studies Relating to Parry's and Lord's Oral Theory*, Cambridge, Massachusetts 1973.

²⁹⁶ Att sångerna improviserades var känt sedan tidigare – detta påpekades av Vuk Karadžić redan 1833 och sedan även av Matija Murko, men Parry och Lord var de första som insåg att improvisationen var en nödvändig följd av det muntliga kompositionssättet.

pour exprimer une certaine idée essentielle.”²⁹⁷ Då det franska uttrycket *une expression* kan beteckna även enstaka ord preciserade han senare sin definition: ”a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.”²⁹⁸ Lord har övertagit denna Parrys definition i sin helhet.²⁹⁹

Två mycket produktiva formler i den centralsydslaviska tiostaviga epiken är *Vino pije X* (‘X dricker vin’) och *Knjigu piše X* (‘X skriver en bok’, det vill säga ett brev). I båda exemplen används samma element: direkt objekt – 2 stavelser, predikat – 2 stavelser, subjekt – 6 stavelser. Den första halvversen kommer sålunda att bestå av ett fyrstavigt predikatsyntagm, den andra av en sexstavig kombination av namnet med någon bestämning.

Vino pije	+	Kraljeviću Marko	Vin dricker	+	Kungasonen Marko
Knjigu piše	+	Stari Jug Bogdane	Ett brev skriver	+	den gamle Jug Bogdan

Tillsammans med andra formler, som byggs upp på samma sätt, bildar de ett system där olika begrepp kan appliceras på en gemensam struktur. En sådan struktur kallar Parry ”formula type.”³⁰⁰

Begreppet formel inbegriper i denna teori alltid en regelbundenhet, men det råder stor osäkerhet om vad det är som ska vara regelbundet. Nästan varje forskare efter Parrys banbrytande upptäckt omdefinierade detta begrepp på sitt eget sätt, vilket gör att vi idag kan finna många olika tolkningar dolda bakom termen.³⁰¹ Därför måste användningen av detta begrepp preciseras.

²⁹⁷ Milman Parry: *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, red. Adam Parry, Oxford 1971, s. 13. (originalpublikationen: Milman Parry: *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris 1928, s. 16). I fortsättningen hänvisar jag till den engelska översättningen först och det franska originalet inom parantes.

²⁹⁸ Milman Parry: ”Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style”, *Harvard Studies of Classical Philology*, 41, 1930, s. 80. Återutgiven i: Parry, 1971: 272.

²⁹⁹ Lord, 2000: 4.

³⁰⁰ Parry, 1971: 14 (Parry, 1928: 16).

Trots att dessa formler oftast har samma utseende, finns i den muntliga poesin även plats för individuell variation: i stället för de vanligaste *Vino pije X* eller i pluralis: *Vino piju X* förekommer även omvänd ordföljd *Pije vino X* och *Pije X vino*, diminutivformer *Vince pije X* och tempusbyten *Vino pili X*. *Vino piju X* som inledande formel återfinns 10 gånger i Vuk II, 16 gånger i Vuk III och 8 gånger i Vuk IV. *Pije vino X* inleder Vuk II, 28; Vuk II, 100; Vuk III, 24; Vuk III, 36; Vuk III, 53, Vuk III, 87; Vuk IV, 42 och *Pije X vino* Vuk IV, 15, diminutivformerna *Vince pije X* används i Vuk III, 77. Tempusbyten i form av perfektum i stället för presens förekommer som inledande formel *Vino pili X* i Vuk IV, 9 och Vuk IV, 60. Det individuella i ett muntligt verk bör dock inte överskattas: det finns åtskilliga exempel där formlerna används mekaniskt och där t.ex. *vjerna ljuba*, ’den trogna makan, betecknas som ”trogen” även i de sånger som berättar om hennes otrohet (Se t.ex. Vuk II, 44, r. 146).

³⁰¹ John B. Hainsworth: ”Homer”, *Greece & Rome. New Surveys in the Classics*, 3, Oxford 1969, s. 19f. ger en översikt över de olika betydelse begreppet formel har i den homeriska forskningen. Se även Foleys och Haymes bibliografier. En utmärkt genomgång av formelbegreppet finns också i: Zdeslav Dukat: ”Pojam i funkcija epske formule”, *Umjetnost riječi*, Zagreb 1977, nr. 4, s. 295–320. Inte ens Parry själv använder termen konsekvent och gör den så småningom så bred att den även innefattar

Parry betraktar formler som produkter av diktionsteknik och som ett hjälpmedel för *composition in performance*, det vill säga skapande under framförandet.³⁰² Lord förstärker ytterligare Parrys åsikt genom att betona formlernas mnemotekniska roll. Parrys utgångspunkt att den muntliga epiken komponeras med hjälp av de modeller som finns i repertoaren³⁰³ såsom formler och motivsegment kan förvisso accepteras, men formlernas funktion kan inte avgränsas enbart till en modell för skapande av verser som baseras på de metriska principerna. Denna syn är mekanisk och förklarar bara delvis formlernas roll. Detta blir särskilt tydligt om andra genrer än epiken undersöks.

I den muntliga lyriken, vars texter är betydligt kortare än de episka texterna som Parry och Lord undersökt, är denna roll betydligt svagare: "De mnemotekniska funktionerna kan bara delvis och mycket ensidigt förklara formlernas roll och specifika egenskaper i folklyriken"³⁰⁴ hävdar den ryske forskaren Georgij Mal'cev som tvärtemot Parry och Lord anser att formeln inte är en produkt av metern, utan ser metern som underordnad formeln – därav olika metriska avvikelser.³⁰⁵ Minnet är en viktig faktor, men det ska inte överdrivas, påpekar Mal'cev: formler förekommer inte bara i den muntliga poesin, utan i alla kanoniska verk, muntliga såväl som skriftliga, där det inte kan vara tal om ett stöd för minnet.³⁰⁶

Parrys och Lords teori fokuserar på längre narrativa texter där föränderligheten är lätt märkbar – varje framförande av en episk sång är en improvisation byggd efter de mönster som finns i den gemensamma repertoaren. Musik och ritualer kan fungera som faktorer som delvis motverkar förändringen, men som Lord påpekar lever repertoaren i ett ständigt återskapande.³⁰⁷ Detta innebär dock inte att det exakta memorerandet är helt uteslutet, särskilt vid kortare texter: den muntliga lyriken skapas i själva verket vanligtvis inte vid själva framförandet och minnet

enstaka ord. Ett problem i Parrys definition är att "a given essential idea" är semantiskt obestämt. Sin definition vidareutvecklar han på följande sätt: "What is essential in an idea is what remains after all stylistic superfluity has been taken from it", Parry, 1971: 13 (Parry, 1928: 16).

³⁰² "[...] the definition in no way implies, and should not in no way imply whether the formula belongs to the tradition or whether it is, on the contrary, the poet's creation. For the Homeric formula is being considered here as a means of versification easier for the poet or poets of the *Iliad* and the *Odyssey* at the moment when these poems were composed." Parry, 1971: 14 (Parry, 1928: 16f). Se också: Parry, 1971: 38 (Parry, 1928:46).

³⁰³ Begreppet tradition har kraftigt ifrågasatts (se t.ex. Ruth Finnegan's uppsats "Tradition, But What Tradition, and For Whom?" i *Oral Tradition*, 6/1, 1991, s. 104–124) därför använder jag enligt Stina Hanssons förslag termen *repertoar*. Stina Hansson: "Repertoar och tradition", *Edda*, 1, 1993, s. 45-54.

³⁰⁴ Georgij Mal'cev: *Tradicionnye formuly russkoj narodnoj neobrazovoj liriki. Issledovanie po estetike ustno-poëtičeskogo kanona*, Leningrad 1989, s. 17. ('Однако мнемотехнические функции только отчасти и очень односторонне объясняют роль и специфику формул в народной лирике').

³⁰⁵ *Ibid.*, s. 15.

³⁰⁶ *Ibid.*, s. 18.

³⁰⁷ "The picture that emerges is not really one of conflict between preserver of tradition and creative artist; it is rather one of the preservation of tradition by the constant re-creation of it. The ideal is a true story well and truly retold." Lord, 2000: 29.

spelar en annan roll än i epiken.³⁰⁸ De korta sångerna har vanligtvis inte improviserats utan memorerats. Cootes undersökning av lyriska folksånger visar att sångens längd står i proportion till användningen av formlerna: i längre sånger används formler oftare än i de kortare sångerna, men till skillnad från epiken, där en sångare ofta upprepar samma formler i flera sånger, begränsas formelupprepningen i lyriken oftast till upprepningar inom ramen för samma sång:³⁰⁹

The technique of composition of a lyric seems to consist in the combination of familiar clusters of lines rather than in the recomposition of an entire song line by line in traditional formulaic language.³¹⁰

Mal'cev, som i första hand talar om lyriken, men vars idéer med fördel kan appliceras på andra muntliga genrer, ser formler som en estetisk kategori.³¹¹

³⁰⁸ Jfr. Mal'cev, 1989: 18.

Lords antagande att "An oral poem is not composed *for* but *in* performance" (Lord, 2000: 13) stämmer under alla omständigheter inte ens för epiken. I förordet till den fjärde delen av *Srpske narodne pjesme*, 'Serbiska folksånger' beskriver Vuk två fall där dikterna komponerats *prior to performance*, innan de framförts:

a) "[...] och hans son Toma hade jag år 1803 sett arbeta på fältet. Han viskade och komponerade en sång om Smail-beg Begzadićs död som hade omkommit 4–5 dagar tidigare. När han kom för att vila sig kallade han mig till sig och började med ett leende recitera sången" (originaltexten: '[...] a sina njevogov Tomu ja sam 1803. g. gledao kako radeći poljski posao šapće i spevava pesmu o smrti Smail-bega Begzadića, koji je pre 4–5 dana bio poginuo, pa sedavši da se odmori, dozove mene k sebi, i smešeći se stane mi je kazivati'), Vuk IV, s. XXVI.

b) "Denna den sista sången hade Anđelko ställt samman år 1821 medan han reste tillsammans med mig under två dagar från Kragujevac till Belgrad. Efteråt bad han en köpman att skriva ned den under natten och gav den till mig dagen därpå", ('Ovu je poslednju pesmu Anđelko spevao 1821 godine putujući sa mnom dva dana iz Kragujevca u Beograd, pa onda zaokupi jednog trgovca, te mu je noću prepíše, i sutradan je meni preda. ') Vuk IV, s. XXI.

Liknande exempel finns också i andra traditioner. Jfr. Lars Lönnroth: "Hjalmar's Death-Song", *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, nr. 46, Cambridge 1971, s. 2f: "As a matter of fact, there is a good deal of evidence showing that the Eddic poems were memorized, not improvised by the performers, even though the text could vary from one performance to the next." Se också: Ruth Finnegan: *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication*, Oxford 1988; Walter J. Ong i: *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, Göteborg 1990, s. 75f.

Även Lord pekar på undantag från reglen att sångaren skapar *ex tempore*. I *The Singer of Tales* berättar han om herden Šečo Kolić som i lugn och ro under dagen återskapade de sånger han hört för att först senare, efter att de blivit perfekta, framföra dem inför sina vänner, alltså inte "in performance": "When I was a shepherd boy, they used to come for an evening to my house, or sometimes we would go to someone else's for the evening, somewhere in the village. Then a singer would pick up the gusle, and I would listen to the song. The next day when I was with the flock, I would put the song together, word for word, without the gusle, but I would sing it from the memory, word for word, just as the singer had sung it [...] I didn't sing among the men until I had perfected a song, but only among the young fellows in my circle not in front of my elders and betters" Lord, 2000: 21.

³⁰⁹ Coote, 1992: 337f.

³¹⁰ Ibid., s. 339.

³¹¹ Mal'cev, 1989: 33.

Formlernas form och innehåll är kanoniska och oskiljaktiga. Formlerna är estetiskt metonymiska och kännetecknas framför allt av "den givna framställningens stadighet, den givna traditionella betydelsen, och inte av den morfologiska stabiliteten."³¹² Därför är varianter av en formel möjliga, formelns delar kan utvecklas eller tas bort så det är möjligt att växla formlernas morfologiska uttryck inom ramen för det av den givna repertoaren bestämda *variationsfältet*.³¹³ Regelbundenheten uppnås inte inom ramen för en sång utan inom ramen för en bredare kontext. Formulaiska element är nämligen ett effektivt och ekonomiskt sätt att sammanfatta den givna informationens förhållande till repertoaren som helhet. Foley skriver:

The grammars of "words" at various levels – the formulaic phraseology, the typical narrative scenes, and the story-pattern as a whole – are understood as highly focused, densely encoded systems of integers that open onto implicit and ever-impinging worlds of signification.³¹⁴

Formlernas lingvistiska utseende är, som Mal'cev framhåller, bara "toppen av ett isberg".³¹⁵ Formlerna är element ur den repertoar som sångaren och publiken delar och som styr publikens förväntningar, de används inte bara som ett mnemotekniskt hjälpmedel utan har en bredare funktion: att anknyta sången till repertoaren och till genren. En formel har en dubbel funktion – den är en del av en text samtidigt som den är en del av repertoaren som inte är bunden till någon enskild text, utan används vid skapandet av många olika texter. Därmed fungerar formeln som en mellanhand mellan texten och repertoaren, den projicerar repertoaren på texten.³¹⁶

Dessa formulaiska element bildar den muntliga diktningens grammatik som sångaren lär sig på samma sätt som sitt modersmåls grammatik. I intervjuer med sångare betecknar de ofta formler som kan sträcka sig upp till två tiostaviga rader som *reč*, 'ett ord'.³¹⁷ "Ordet" i denna grammatik sammanfaller alltså inte med den moderna lingvistikens begrepp *lexem*. *Reč* är istället det minsta yttrandet i ett

³¹² Ibid., s. 53: 'постоянство данного представления, данного традиционного смысла, а не морфологическая стабильность'.

³¹³ Också den amerikanske forskaren John Miles Foley lägger märke till att formulaiska element är byggda enligt de modeller som finns i den gemensamma repertoaren, men är inte främmande för förändringar: "the phraseology is most productively understood not as a collection of prefabricated units ready to hand, but as a living tissue of language with genetic associations." John Miles Foley: "Literary Art and Oral Tradition in Old English and Serbian Poetry", *Anglo-Saxon England*, 1983, nr 12, s. 206.

³¹⁴ John Miles Foley: *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington 1995, s. 7.

³¹⁵ Mal'cev, 1989: 68.

³¹⁶ Ibid., s. 71–72.

³¹⁷ Parry, Nr. 6612. John Miles Foley: "Guslar and Aoidos: Traditional Register in South Slavic and Homeric Epic", *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 126, 1996, s. 16. Se även Foley, 2002: 11–21.

framförande, en formel som inte går att klyva i mindre delar utan att betydelsen ändras:

For the [...] *guslari a reč* is not a string of black letters bounded by white spaces or something enshrined in a dictionary, but rather a unified utterance – never as small and partial as what we mean by a word but large and complete enough to have idiomatic force as a speech-act.³¹⁸

För att beteckna den metonymiska laddningen som dessa "ord" kan ha i förhållande till repertoaren har Foley föreslagit termen *word-power*.³¹⁹ Muntliga sånger är metonymiska, de innehåller inte hela verkets information, utan bara en liten del av den: ett kanoniskt verk, som t.ex. en muntlig text, är enligt Lotman inte informationens källa, utan dess framkallare, *vozbuditel'*.³²⁰ Det är just formler som fungerar som informationens framkallare i en kanonisk text: varje liten beståndsdel av en muntlig text kan hos den traditionella publiken fungera som en framkallare av komplexa referenser.³²¹ Formen, innehållet och framföringssättet av ett muntligt verk är något som sångaren eller berättaren ärver av sina föregångare: återigen gäller resonemanget för såväl lyrisk som episk diktning. Foley har med rätta noterat att när ett muntligt verk framförs, är berättandet metonymiskt på flera nivåer.³²² När den traditionella publiken hört en sångare sjunga om en bestämd hjälte eller en bestämd tilldragelse minns de alla de andra gångerna de hört honom sjunga denna sång, men också de andra sångarnas varianter av samma sång. Dessutom framkallas metonymiskt alla andra sånger om hjältens äventyr i hela den centralsydslaviska repertoaren som sångaren och publiken delar. Även formen har en metonymisk funktion: formlerna, metern, kompositionen och genren tillhör ju också den gemensamma repertoaren.³²³ Denna aspekt miste inte sin betydelse när kulturen blev mer skriftspråkig utan kunde användas av senare författare, men i den muntliga kulturen går sångaren aldrig utanför repertoaren, vilket en författare ju lätt kan göra. Sångaren utnyttjar inte repertoaren, han eller hon är en del av den. I muntlig diktning finns inte medvetenheten om att den repertoar som man har är en repertoar: det är först med skriften och de historiska insikter den medför som denna medvetenhet möjliggörs.³²⁴

³¹⁸ Foley, 2002: 17.

³¹⁹ Foley, 1995: passim.

³²⁰ Jurij M. Lotman: "Kanoničeskoje iskusstvo kak informacionnyj paradoks", *Izbrannyje stat'i v trech tomach*, Del I: "Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury", Tallin 1992, s. 246.

³²¹ Mal'cev, 1989: 91. I den konkreta texten realiserar en formel förstas aldrig all sin information: de olika betydelserna är latent närvarande och bara en del av betydelserna realiserar. Jfr. Mal'cev, 1989: 103.

³²² John Miles Foley: "Reading the Oral Traditional Text: Aesthetic of Creation and Response", *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry*, red. John Miles Foley, Columbus 1987, s. 192f.; John Miles Foley: *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington 1991.

³²³ Jfr. Tymoczko, 1999: 43.

³²⁴ Jfr. Jan Lindhardt: *Tale og skrift – to kulturer*, København 1989, s. 103f.

Enligt Parrys och Lords teori behärskar den muntliga epikens sångare modeller ur repertoaren på såväl vers- som kompositionsnivå. Dessa modeller anser Parry vara så starka att sångarens individualitet och originalitet inte längre är centrala.³²⁵ Sångaren har dock en mer aktiv roll i skapandet av sångerna än Parry föreställt sig: i den muntliga lyriken anspelar sångaren ofta på den aktuella framförandesituationen och anpassar exempelvis namn. Men han eller hon har också möjlighet att ändra formlernas funktion. I "Studije o krajinskoj epici" ('Studier över krajinaepiken') betonar Alois Schmaus vikten av att studera formlernas funktion i varje enskilt fall: "ett nytt materiellt element kan så småningom få en formulaisk funktion och som sådant ingå i fonden av traditionella episka medel" samtidigt som "en detalj som redan varit reducerad till sin formulaiskt-funktionella roll kan tilldra sig sångarens uppmärksamhet genom sitt konkreta innehåll", vilket leder till att formeln upplöses.³²⁶ En sådan defunktionalisering innebär att repertoaren förändras. Schmaus varnar för föreställningen att sångskapande bara är ett enkelt arrangemang av färdiga klichéer. Genom att använda formler som traditionellt hör till en annan genre eller genom att upplösa formeln genom tillägg skapar sångaren nya effekter. Detta leder till att nya varianter skapas och att repertoaren förändras. Följaktligen är det inte tillräckligt att bara registrera de formler som finns i en text utan det är nödvändigt att analysera vilken funktion dessa element har i en konkret framförandesituation.³²⁷

³²⁵ "But in treating the oral nature of Homeric style we shall see that the question of a remnant of individuality in Homeric style disappears altogether." Parry, 1971: 317 (Parry, 1930: 138).

³²⁶ Alois Schmaus: "Studije o krajinskoj epici", *Rad JAZU*, 297, Odjel za filologiju 6, Zagreb 1953, s. 91: 'Nov materijalni elemenat može vremenom da dobije formalnu funkciju i kao takav da uđe u fond tradicionalnih epskih sredstava.' samt s. 193: 'detalj koji je već bio sveden na formalno-funkcionalnu ulogu može da se nametne pevačevoj pažnji svojom konkretnom sadržajnošću.'

³²⁷ Den oklarhet som kan uppstå efter å ena sidan Parrys och Lords ställningstaganden och Schmaus å den andra verkar dock bero på att de inte talar om samma sak. I sin text "Om litterär evolution" från 1927 urskiljer Jurij Tynjanov två olika typer av funktioner: "Den relation som varje enskilt element i det litterära verket, betraktat som system, har till de andra elementen och därmed till systemet i dess helhet kallar jag elementets konstruktiva funktion. / Vid en närmare granskning visar det sig, att det som kallas funktion är ett sammansatt begrepp. Det enskilda elementet är på en gång relaterat till å ena sidan räckan av liknande element i andra verks system, å andra sidan till andra element inom samma system (autofunktion och synfunktion)." Tynjanov, 1971: 87. ('Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной функцией данного элемента. / При ближайшем рассмотрении оказывается, что такая функция – понятие сложное. Элемент соотносится сразу: с одной стороны, по ряду подобных элементов других рядов, с другой стороны, с другими элементами данной системы (автофункция и синфункция).' Tynjanov, 2002: 192).

Parrys definition som betonar formlernas frekventa användning i sångerna och deras metrisk funktion talar om formlernas autofunktion, medan Schmaus betonar att även synfunktionen, hur formlerna fungerar i texten, är viktig. *Vino pije X* relaterar sålunda till både *Vino pije X* i andra sånger (autofunktion) och till den sång där den förekommer (synfunktion) då man t.ex. kan utläsa var och när sången utspelar sig beroende på vem det är som dricker). Se: Sonja Miladinović: "Funkcija inicijalne formule *Vino pije* u lirskom usmenom tekstu", *Naučni sastanak slavista u Vukove dane: Beograd, 11–15.9.2002.*, Beograd 2004, s. 109–118.

Formlernas metonymiska karaktär ställer krav på publiken som måste känna till repertoaren så att de koder som formerna väcker realiseras. Sångerna skapas individuellt, men de blir accepterade kollektivt: "Ett verk inom folkloren börjar inte existera som sådant förrän det accepteras av ett visst kollektiv, och blott så mycket av det existerar som detta kollektiv har tillägnat sig", menade Roman Jakobson och Pëtr Bogatyrev.³²⁸ Även den bästa varianten skulle gå förlorad om publiken inte uppskattat den, kommit ihåg den och fört den vidare. Bara de sånger som accepteras sjungs vidare, om än ofta i en annan skepnad – man lägger till eller tar bort verser och skapar nya varianter – medan de icke accepterade sångerna glöms bort.

Publiken i den muntliga kulturen ansåg frågan om författaren eller upphovsmannen vara ovidkommande. Vuk beskriver detta fenomen så här:

Att man inte ens för de senaste (för att inte tala om de äldre) sångerna (folksångerna) riktigt kan veta vem som skapat dem är inte så konstigt, men det konstiga är att bland folket tycker ingen att det är något skickligt eller berömvärt att skapa en ny sång och det är inte bara så att ingen skryter med det, utan var och en (även den som verkligen gjort den) slår ifrån sig och påstår att han hört den från någon annan.³²⁹

Att sångarna slår ifrån sig det egna sångskapandet är inte konstigt: å ena sidan kan det ses som ett skydd mot det som Jakobson och Bogatyrev kallar "kollektivets preventiva censur"³³⁰ och å andra sidan är det i den muntliga diktningen inte förmågan att skapa nya sånger som anses vara viktig, utan förmågan att framföra sången och anpassa det traditionella stoffet till ett nytt framförande inför en ny publik. Vuk har liknande tankar: i sina texter framhäver han inte den sångare som skapat flest nya sånger (Filip Višnjić) utan den som kunde berätta dem vackrast (Tešan Podrugović).³³¹

Sångerna i en muntlig tradition fortlever i ständig förändring vilket gör frågan om sångens upphovsman irrelevant. Den muntliga diktningens grundläggande poetiska princip är förhållandet mellan de modeller som finns i repertoaren och sångarens förmåga att utnyttja dessa modeller på ett nytt sätt.³³² Med utgångspunkt i Ferdinand de Saussures term *la langue*, språket som system, utifrån vilket det i en enskild yttrandesituation faktiskt användas uttrycket, *la parole*, byggs upp, sökte Jakobson och Bogatyrev beskriva den muntliga diktningen:

³²⁸ Roman Jakobson & Pëtr Bogatyrev: "Folklore som en särskild form av skapande", *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Med ett postscriptum av Roman Jakobson*, Stockholm 1974, s. 66.

³²⁹ Vuk I, s. 536. ('Da se ni najnovijim (a kamoli starijim) pjesmama (kao narodnim) ne može upravo doznati ko je koju upravo spjevao, to nije začudo, ali je začudo da u narodu niko ne drži za kakvu majstoriju ili slavu novu pjesmu spjevati i ne samo što se niko tim ne hvali, nego je svaki (baš i onaj koji jest) odbija od sebe i kaže da je čuo od drugoga').

³³⁰ Jakobson & Bogatyrev, 1974: 69.

³³¹ Vuk I, s. 537. Vuk IV, s. XXX.

³³² Jfr. Novica Petković: "Proučavanje imanentne poetike: predmet i svrha", *Poetika srpske književnosti: zbornik radova*, red. Novica Petković, Beograd 1988, s. 14.

Liksom *la langue* är det folkloristiska verket utompersonligt och har endast en potentiell existens, det är endast ett komplex av vissa normer och impulser, en väv av aktuella traditioner, vilka recitatörerna ger liv med hjälp av det individuella skapandets utsmyckningar, på samma sätt som är fallet med de som producerar *la parole* i förhållande till *la langue*.³³³

Detta är en av de mest grundläggande skillnaderna mellan muntlig diktning och skriftlig litteratur.

Element som används i muntlig diktning kan vara desamma som i den skriftliga litteraturen, men deras funktion är inte densamma. Det individuella spelar en betydligt mindre roll – tiden, rummet och även exempelvis färger återges så som de finns kodifierade i den muntliga repertoaren och inte så som den individuella sångaren upplever dem.³³⁴

Någon "konstnärlig form" existerar inte i den muntliga diktningen, betonar Mal'cev, en sådan form förekommer först med förekomsten av en författare.³³⁵ Vuk betonar dock mer än andra teoretiker att sångerna inte traderas passivt: vissa sånger blir 'större och vackrare', andra 'kortare och sämre' och det är där skillnaden mellan en god och en dålig sångare ligger.³³⁶ Originalitetens roll har skiftat även vid skapandet av skriftliga verk: den har förvisso blivit viktig i den nyare litteraturen, men under tiden fram till romantiken bekymrade sig författarna inte särskilt mycket om frågor kring originalitet.³³⁷ Det är alltså snarare den moderna litteraturen som kan betraktas som ett undantag! Stina Hansson betecknar den

³³³ Jakobson & Bogatyrev, 1974: s. 70f. Termerna *la langue* och *la parole* definieras på följande sätt: "Förutom den individuella talakten – *la parole* enligt F. de Saussures terminologi – känner den moderna språkvetenskapen också *la langue*, det vill säga "en samling konventioner, som antas av ett bestämt kollektiv för att säkerställa förståelsen av talet". I detta traditionella, interpersonliga system kan talande individer införa personliga ändringar, men det är då endast frågan om individuella avvikelser från *la langue*, och de kan endast tolkas i relation till detta. Faktiska beståndsdelar i *la langue* blir de först sedan kollektivet, bäraren av det givna *langue*, sanktionerat dem och accepterat dem som allmängiltiga." Ibid., s. 66.

³³⁴ Jfr. Petković, 1988: 14.

³³⁵ Mal'cev, 1989: 49–50. Mal'cev noterar att det är just den medeltida författarens försök att inom vissa ramar uttrycka sin originalitet och individualitet som skiljer den medeltida litteraturen från den muntliga diktningen.

³³⁶ "Olika framföranden av samma sånger hos folket visar tydligt att alla sånger inte omedelbart (från deras första början) har blivit sådana som de är, utan en börjar och diktar ihop det som han kan och sedan när sången går från mun till mun blir den större och vackrare, och ibland kortare och sämre, för att precis som en människa talar vackrare och tydligare än en annan, sjunger och berättar hon också sånger." Vuk I, s. 536 (Förord till *Srpske narodne pjesme*, Del I, Leipzig 1824). ('Jedni pjesama različno pjevanje po narodu pokazuje očevidno, da sve pjesme nisu odma (u prvom početku svome) postale onake, kakve su, nego jedan počne i sastavi što, kako on zna, pa poslije idući od usta do usta raste i kiti se, a kašto se i umaljuje i kviri; jer kakogod što jedan čovjek ljepše i jasnije govori jedan od drugoga, tako i pjesme pjeva i kazuje').

Lord påpekar att den tid sångaren har på sig också spelar stor roll i anpassningen av sångens längd. Se Lord, 2000: 17.

³³⁷ Stina Hansson: *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, nr. 39, Göteborg 2000, s. 12.

konstlitteratur som skrivits fram till romantiken som repertoardiktning – en term som hon lånat av Horace Engdahl – och betonar att en kvardröjande muntlighet, tillsammans med den litterära repertoaren och den klassiska litteraturen, satt sina tydliga spår i litteraturen ända fram till romantikens övergång till verkdiktning. Författarna i repertoardiktningen utgick från en gemensam kulturell och litterär repertoar som vidarefördes genom bl.a. florilegier, minnesböcker och kunde inläras.³³⁸ Repertoardikten ställde därför samma krav på sina läsare eller lyssnare som den muntliga diktningen: för att litteraturen skulle fungera ”måste alltså även de som lyssnade eller läste dikterna ha tillgång till och kunna aktualisera den repertoar av ’saker’, som dikterna tog i bruk i sin diktning.”³³⁹

Övergången från muntlig till skriftlig kultur sker inte över en natt: istället har de två kulturerna ofta sina bestämda verkningsområden. Den skriftliga kulturen var ofta begränsad till några få människor, en yrkesgrupp eller en klass: det första skriftspråket utarbetades för slaverna redan år 863, men skrivkunnigheten var förunnad endast ett fåtal, oftast inom kyrkan. Därför kunde muntlig och skriftlig kultur i århundraden leva sida vid sida utan att påverka varandra.³⁴⁰ Den centralsydslaviska muntliga diktningen bär tydliga spår av denna samexistens: i sångerna nämns ofta hur en person skickar en *knjiga*, ’ett brev’, till någon. Brevet behövde från början inte beteckna en utvecklad skriftspråkighet – det kunde ju bestå av symboler eller teckningar – men i de upptecknade sångerna märks tydligt hur skriftspråkigheten möts av en stor respekt.³⁴¹

Historien har visat att det inte bara är muntliga verk som kollektivet kan tillägna sig. Den muntliga och den skriftliga kulturen kan koexistera och tillsammans bilda nya muntliga verk: det finns flera exempel där sånger skrivna av kända författare anammats av folket och fortsatt leva som muntliga texter – ett exempel som nämnts i kapitel 2 är dikter av Andrija Kačić Miošić. Samtidigt har man också insett att människor som lärt sig läsa och skriva inte förlorar möjligheten att skapa muntlig diktning. Detta visar att gråzonen mellan muntlig och skriftlig kultur inte är oansenlig.³⁴² Den sekellånga dikotomin mellan muntlig och skriftlig kultur är inte

³³⁸ Ibid., s. 49; se också s. 94–100.

³³⁹ Ibid., s. 63.

³⁴⁰ Eric A. Havelock påpekar att det var först under Platons dagar det antika Grekland hade blivit helt skriftspråkigt. Eric A. Havelock: *Preface to Plato*, Cambridge 1963; Eric A. Havelock: *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to Present*, New Haven & London 1986, s. 8.

³⁴¹ Den svenske slavisten Alfred Jensen hade mot 1800-talets slut själv erfarit detta på den serbiska landsbygden: ”’Papper’ fordras, hvart man kommer söder om Donau, och mitt på franska affattade pass har mer än en *kmet* (byfogde) med förundran och beundran stirrat på en god stund – naturligtvis utan att begripa ett jota. Lika gärna kunde jag ha presenterat en ”Zahlungsbefehl” från en tysk exekutor – hufvudsaken är ju ändå stämpeln och en oläslig namnteckning. En stämpel är och förblir kvintessensen i vår skriftsjuka och formalistiska tid!”, Alfred Jensen: *Slavia. Kulturbilder. Ny följd. Från Donau till Adria och Bosporen*, Stockholm 1897, s. 185f.

³⁴² Idén om en absolut gräns mellan muntlig och skriftlig kultur har starkt kritiserats av Ruth Finnegan i flera verk, se t. ex. Ruth Finnegan: *Oral Poetry. It's Nature, Significance, and Social Context*, Cambridge 1977.

hållbar: det finns inte bara en muntlighet och bara en skriftlighet, utan en rad muntligheter och en rad skriftligheter. Muntlig och skriftlig diktning är inte exkluderande utan delvis överlappande strategier. Frågan som då måste ställas är: finns det någon skillnad när man analyserar översättningar av muntliga respektive skriftliga texter. Behöver man en särskild översättningsteori för muntliga texter?

3.2.4.2. ÖVERSÄTTNINGAR AV MUNTliga TEXTER

Av alla de tre tusen språk som idag talas på vår planet är det bara 78 som har producerat skriftlig litteratur; av alla de tiotusentals som någonsin talats har 106 fått en tillräckligt utvecklad skriftlig form för att kunna skapa litterära verk skrev Munro Edmonson år 1971.³⁴³ Siffrornas exakthet kan förmodligen ifrågasättas, men inte det faktum att muntligheten i alla tider har varit den klart dominerande kommunikationsformen. Trots detta har den muntliga diktningen ofta negligerats i arbeten om översättningens teori och praktik. Det finns få undantag. Ett är Maria Tymoczko's år 1990 publicerade pionjärbete "Translation in Oral Tradition as a Touchstone for Translation Theory and Practice".³⁴⁴ Hon är mycket kritisk mot hur muntlig diktning åsidosätts i arbeten om översättning:

Our discussions of the practice and theory of interlingual literary translation generally presuppose the presence of fixed source texts and the generation of fixed translation texts. In ignoring and failing to account for interlingual oral literary translation, the terms of our very discourse about literary translation presuppose a framework about literature and the workings of literature that fails to account for the position of literature in most of the world at present and the position of literature through most of human history.³⁴⁵

Vidare framhåller hon att muntlighet och översättning kan komma i kontakt i tre situationer: (1) muntlig diktning kan översättas muntligt i en muntlig kultur, (2) skriftlig litteratur kan översättas muntligt i en muntlig kultur, och (3) muntlig diktning som fixerats i skrift kan översättas i en skriftlig kultur. Tymoczko nämner inte den fjärde möjligheten: (4) muntlig diktning som inte fixerats i skrift (framför allt olika kortare genrer såsom ordspråk och gåtor) kan översättas i en skriftlig kultur.

Det finns en intressant jämförelse som man ibland finner både när det är tal om översättning och om muntlig diktning: det är vanligt att texterna liknas vid palimpsester i Genettes mening, texter skrivna "ovanpå" andra, äldre,

³⁴³ Munro S. Edmonson: *Lore. An Introduction to the Science of Folklore and Literature*, New York 1971, s. 323.

³⁴⁴ Maria Tymoczko: "Translation in Oral Tradition as a Touchstone for Translation Theory and Practice", *Translation, History and Culture*, red. Susan Basnett & André Lefevere, London & New York 1990, s. 46–55.

³⁴⁵ *Ibid.*, s. 53.

underliggande texter som reflekteras i den nya texten.³⁴⁶ Med detta menas att översättningar betingas av originaltexten, medan muntliga verk har uråldriga skikt som omskapas varje gång de sjungs utifrån repertoaren och de redan existerande varianterna som bestämmer dem. I analogi med Tymoczkos "Every writing is a rewriting" kan man här säga "Varje sjungande är ett omsjungande". Finns det då några skillnader mellan muntlig diktning och översättning?

Den muntliga diktningen borde göra det lätt för översättaren: då varje sångare eller berättare omskapar, "översätter", den muntliga texten, och dessutom gör det på nytt vid varje framförande, verkar det inte finnas någon författare eller någon originaltext att vara trogen mot. I en sådan situation kompliceras kommunikationsmodellen författare – originaltext – läsare₁ / översättare – översättning – läsare₂ i de första två punkterna.³⁴⁷ Å ena sidan skapas inte muntliga verk av en person, å andra sidan är originalet otillgängligt och därmed irrelevant: varje version är en transformation av en transformation. Översättaren kan dock inte betraktas som en i raden av alla upphovsmän, särskilt inte om hans eller hennes utgångspunkt är en översättning av en nedskreven muntlig text då den inte längre tillhör den muntliga sfären utan blir en del av målspråkets skriftliga kretslopp. Detta innebär en rad skillnader mellan översättaren och den muntliga sångaren: medan den förste begränsas av den fixerade texten, har sångaren stor frihet att förändra och omskapa ett muntligt framförande han eller hon lyssnat till: detta gäller i första hand episka sånger, men även lyriska sånger omskapas trots att musik och sångernas längd bromsar förändringen. Som Jakobson och Bogatyrëv har visat begränsas sångarens frihet emellertid av kollektivets förväntningshorisont och godkännande – folksånger skapas av individer, men deras fortsatta existens är beroende av publikens acceptans. På samma sätt kan också en översättare påverkas av den tilltänkta målgruppens förväntningar.

Översättarens position kan inte heller likställas med den inhemska författarens omarbetning av muntlig diktning. När författare använder muntlig diktning som inspirationskälla i sitt skapande, har de möjlighet att använda hela repertoarens spektrum: de kan utnyttja dess versmått, motiv, hjältar, stilistiska figurer, komposition m.m. De kan arbeta med färdiga muntliga formler och infoga hela verser i sina verk. De möjligheter som en översättare till ett annat språk har är mer begränsade: de färdiga formler som en inhemska författare kan använda går oftast förlorade vid en översättning.³⁴⁸ Detta gäller oavsett om formler uppfattas som ett mnemotekniskt hjälpmedel i Parry-Lords mening – en översättare tillhör den skriftliga kulturen och har inget behov av ett sådant verktyg – eller, så som deras

³⁴⁶ Gerard Genette: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, Lincoln & London 1997 (originalet: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris 1982). Jag hänvisar i fortsättningen till den engelska översättningen.

³⁴⁷ Jfr: Krinka Vidaković-Petrov: "Usmena književnost u prevodu", *Ogledi o usmenoj književnosti*, Beograd 1990, s. 128.

³⁴⁸ Möjligen skulle en översättare kunna hitta likvärdiga formler i målspråkets folklore eller försöka anpassa ordföljd och bilda formler enligt de formelsystem som är kända i målspråkets muntliga poesi.

kritiker anmärkt, som bärare av det ärvda kondenserade innehåll som skapats av generationer av sångare: i den nya miljön är dessa innebörder okända och publiken delar inte samma repertoar, så formlerna aktiverar inte motsvarande tolkningskoder. I en översättning kan dock formler få en ny funktion: en del av formlerna kan nämligen användas som en stilistisk markering av textens muntliga ursprung.

Då den muntliga översättningen av både muntligt och skriftligt material sker inom ramen för en identitetsetetik, och alltså faller under den muntliga diktningens receptionslagar, anpassas dessa texter i hög grad till målspråkets kultur. I det första av de fyra fallen där muntlighet och översättning kommer i kontakt, då texten inte ens finns fixerad i en skriftform, är omöjligheten att översätta ord-för-ord ännu mer påfallande. Vid översättning av en upptecknad muntlig text i en skriftlig kultur har översättaren möjlighet att välja sin översättningsstrategi utifrån de rådande initiala normerna: här är de dominanta estetiska strömningarna under en viss epok avgörande för valet. Under litterära epoker som präglas av identitetsetetik kommer muntliga verk att vid en översättning sannolikt att anpassas till målspråkets kultur. Det är bara under perioder med stark oppositionsetetisk dominans som texterna kan komma att översättas adekvansinriktat då sådana översättningar (av såväl skriftliga som muntliga verk) i allmänhet föredras under dessa perioder. Sammantaget kan det alltså konstateras att de muntliga texterna i en översättningssituation betydligt oftare tenderar att anpassas till målspråkskulturen än de skriftliga. Den blomstring av översättningar som uppstod med romantiken gör dock att de flesta översättningar som vi har tillgång till idag är gjorda utifrån nedskrivet material då en oppositionsetetik varit rådande.

Även Tymoczko kommer till en liknande slutsats. I sin artikel redogör hon för de anpassningar Geoffrey of Monmouth gjorde i sin latinska översättning av walesiska muntliga sånger, *Historia Regum Britanniae*, och summerar:

[...] whether we look at interlingual oral translations of written or fixed literary texts, interlingual oral translations of oral literary materials, or written translations of oral literature done in cultural contexts dominated by the standards of an oral aesthetic, we find similar translation procedures.³⁴⁹

Översättare av muntliga texter som arbetar inom en skriftlig kultur använder oftast en och samma översättningsstrategi: de behandlar sina texter som litterära verk. Den upptecknade texten läses då på den skriftliga litteraturens villkor där ett *reč* begränsas till begreppet ord. Genom översättarens acceptans av den upptecknade texten som om det vore fråga om ett originellt, men anonymt, verk bevaras även den ovannämnda kommunikationsmodellen. Den upptecknade varianten kan liknas vid ett fotografi, en fixering av en sång i en bestämd skepnad vid ett bestämt tillfälle. När en variant upptecknas upphör den att tillhöra den muntliga kulturen och inlemmas i den skriftliga.

³⁴⁹ Ibid.

Vid en tillbakablick på Holmes indelning kan det konstateras att undersökningar av översättningar av muntlig diktning teoretiskt sett kan härledas till såväl mediebegränsade som till texttypsbegränsade teorier. Behöver man då en ny och speciell översättningsteori för muntliga texter? Svaret är både ja och nej och beror på vilken av de ovan nämnda kontaktsituationerna mellan muntligt och skriftligt det är tal om. Medan texter som översätts muntligt kan kräva andra analysmetoder med beröringspunkter till studier av muntlig tolkning³⁵⁰ – en undersökning som ligger utanför min avhandlings ramar – är det för majoriteten av översättningarna, som ju är gjorda utifrån nedtecknade texter, inte nödvändigtvis fallet. De muntliga texternas starka förankring i den inhemska repertoaren och dess motiv- och formelement ställer förvisso översättaren inför svårigheter som han eller hon vanligtvis inte möter i sin verksamhet. Denna omständighet gör att översättare av en muntlig text inte bör lastas för att deras läsare inte kan få del av precis samma effekt som lyssnare av originaltexten: denna effekt beror på något som inte är en del av den aktuella texten. Men då de flesta översättningar av muntliga texter, som redan konstaterats, numera utgår från skriftliga texter är källtextens koppling till repertoaren redan försvagad: vid uppteckningen förlorar nämligen muntliga texter hela sin framförandekontext. Ett muntligt verk är mer än en text, det är också summan av alla de element man kan koppla till framförandet av texten: gester, tonval, interaktion med publiken, musik, ritual osv.³⁵¹ Vid textens uppteckning går denna kontext förlorad samtidigt som verket begränsas till en text och dess estetiska funktion blir dominant.³⁵² Jakobson och Bogatyrev hävdar det omöjliga i att transformera muntlig text till en skriftlig form.³⁵³ De enda spåren av denna kontext finns i de texter där kontexten finns inskriven i texten som en del av den, som i de av Runeberg översatta "Den serviska jungfrun" (Vuk I, 599 – SV 10 – SF 10) och "Den skrämde" (Vuk I, 385 – SV 54 – SF 46), vilka båda skildrar ringdanser. Att ringdanser i dessa sånger omtalas innebär dock givetvis ingalunda att läsaren får en klar bild av hur det fungerar vid ett framförande. Vid översättningen av den text som återstår går ännu en del av muntligheten förlorad: förutom att man går ut ur den muntliga formen in i en skriftlig, fixerad text, går man över till en ny språk- och kulturkod. Då de upptecknade folksångerna i översättningssituationen behandlas som alla andra litterära verk där källtexten inte är en muntlig sång utan en muntlig sångtext är behovet av en egen översättningsteori ringa.

³⁵⁰ En utgångspunkt kan vara Michael Cronins uppsats "The Empire Talks Back: Orality, Heteronomy, and the Cultural Turn in Interpretation Studies", *Translation and Power*, red. Maria Tymoczko & Edwin Gentzler, Amherst & Boston 2002, s. 45–62.

³⁵¹ Jfr. Lars Lönnroth: *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba*, Stockholm 2008, s. 8.

³⁵² I ett muntligt verk förekommer den estetiska funktionen tillsammans med verkets andra funktioner och intar inte den dominanta platsen. Jfr. Jan Mukařovský: *Aesthetic Function, Norm and Value As Social Facts*, Ann Arbor 1970, s. 8. Se även: Maja Bošković-Stulli: "O usmenoj književnosti izvan izvornoga konteksta", *O usmenoj književnosti nekad i danas*, Beograd 1983, s. 151–178.

³⁵³ Jakobson & Bogatyrev, 1974: 77.

Men även om man för en skriftlig översättning av en muntlig text i mångt och mycket kan utgå från samma översättningsanalys och applicera samma översättningsteorier som används i analyser av andra översättningar av skönlitterära texter finns det några saker man särskilt måste titta på om den skönlitterära texten har en muntlig bakgrund. Hur återges formler och andra element som metonymiskt framkallar andra delar av den muntliga repertoaren? Då de muntliga texterna är tagna ur sin kontext och sin repertoar blir den nya kontext där texten förekommer mycket viktig. Om texten exempelvis ingår i en folksångssamling är det viktigt att undersöka om översättaren sökt enhetliggöra element ur repertoaren i hela samlingen osv. Förekommer t.ex. samma formler i flera texter inom samlingen och hur har översättaren handskats med detta? Källtextens förankring i den muntliga kulturen ställer alltså vissa krav på undersökningens inriktning.

3.3. HYPOTESER, METOD OCH MATERIAL

I den empiriska undersökningen av materialet i detta kapitel kommer jag främst att koncentrera mig på översättningens textuella sida och de språkliga uttrycken. Den undersökning som redovisas nedan är alltså en produktorienterad beskrivning av Goetzes och Runebergs översättningar. Uppgiften är att genom en jämförelse av käll- och målspråkstexter kartlägga de översättningsstrategier som kan utläsas ur texterna och de normer som styrts översättarna i deras arbete. Min hypotes är 1) att Goetze och Runeberg, som var verksamma under en epok då oppositionestetik och krav på adekvat översättning var gällande, sökt översätta sina förlagor adekvansinriktat. Jag vill undersöka vilka element ur texten översättarna valt att fästa särskild vikt vid. Hypotesen innefattar även 2) att Runeberg sedan, när han i sin egen diktning sökte skriva i folksångernas manér, använt just dessa element. Runebergs användning av de centralsydslaviska översättningarna som material i sitt eget skapande ger oss en ovanlig källa till hans normer och översättningsstrategier. De regelbundenheter som upptäcks i detta kapitel kommer jag därför i kapitel 4 och 5 att ställa mot Runebergs eget författarskap.

Den överordnade metoden för analysen i detta kapitel är inversiv och består i att med utgångspunkt i översättningen som slutprodukt försöka rekonstruera översättarnas normer. Vid beskrivningen av dessa normer kommer jag att använda Tourys indelning (se 3.2.1). Då Tourys indelning framför allt är applicerbar på prosa och på översättningar av en källspråkstext till en målspråkstext – och inte på översättningar i flera led – kommer jag inte att följa den slaviskt, utan anpassa den till mitt material. De normer som jag i det här kapitlet främst koncentrerar mig på är de initiala och operationella normer som styrts Runebergs arbete. De preliminära normerna kommer jag här att beröra bara delvis för att sedan diskutera dem ytterligare i kapitel 7.

Översättning är en praktik som inte sker i ett vakuum, utan bör ses i sitt kulturella och sociala sammanhang. Översättningarnas position i det svenska och

finlandssvenska litterära polysystemet kommer att beaktas i kapitel 6 där jag kommer att gå igenom recensenternas läsning av Runebergs översättningar och i kapitel 7 där översättningarna ställs i ett större sociokulturellt sammanhang och deras funktion i det litterära mottagarsystemet undersöks.

Analysen inleds med en presentation av de extratextuella källor som kan utläsas ur paratexter i Goetzes *Serbische Volkslieder* och Runebergs *Serviska Folksånger* och andra översättningsanmärkningar som åtföljs av en analys av översättningarnas språkliga element. Därefter analyseras de tre översättningar av centralsydslaviska sånger där Runeberg haft Herders antologi som förlaga. Kapitlet avslutas med en sammanfattande karakteristik av Runeberg som översättare.

De centralsydslaviska översättningar som Runeberg läste finns alla antingen i Peter Otto von Goetzes *Serbische Volkslieder* eller i Herders *Stimmen der Völker in Liedern*.

Originalen till Goetzes översättningar är något oklara:

- 22 sånger fanns publicerade 1814 i Vuks *Pjesnarica*
- 22 sånger fanns publicerade 1815 i Vuks andra *Pjesnarica*
- 27 sånger har han antingen fått av Vuk (som han själv påstår) eller "lånat" från Talvj

Alla dessa sånger trycktes sedan om på originalspråk i Vuks *Srpske narodne pjesme* (1823; i fortsättningen SNP). För alla de tidigare opublicerade sångerna och för alla de sånger där det inte förekommer några skillnader mellan SNP och de tidigare utgåvorna citerar jag från SNP. I några fall har Vuk gjort ändringar mellan sina båda *Pjesnarica* och SNP. I sådana fall hänvisar jag till *Pjesnarica 1814* eller *Pjesnarica 1815*.

3.4. PARATEXTUELLA ELEMENT I *SERBISCHE VOLKSLIEDER* OCH *SERVISKA FOLKSÅNGER*: INITIALA OCH PRELIMINÄRA NORMER

Varken Goetze eller Runeberg har lämnat någon redogörelse för sina översättningsstrategier, men vissa saker kan utläsas utifrån de tillgängliga paratextuella element som finns i samlingarna. Paratexter är, enligt den franske strukturalisten Gérard Genette, "det som gör en text till bok och gör att den framträder som sådan för sina läsare, och mer generellt för publiken".³⁵⁴ En undersökning av paratexter fokuserar alltså på det som omger och kompletterar texten när den framträder som en bok. Dit hör titel, undertitel, förord, efterord, noter och liknande. Som titel har Genette "Seuils" (trösklar), och undertiteln i den engelska översättningen är "Thresholds of interpretation". Trösklar är Genettes bild

³⁵⁴ Gérard Genette: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, övers. Jane E. Lewin, Cambridge 1997a, s. 1: "what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public." (Originala: *Seuils*, Paris 1987. Jag har valt att citera och hänvisa till de engelska översättningarna).

för de ingångar som leder läsaren till själva texten, eller får honom att vända om, men också styr läsaren i dennes läsning om det nu blir någon läsning. I en översättning kan paratexter även säga något om de preliminära och initiala normer som styrts översättarna i deras arbete.³⁵⁵

3.4.1. FÖRLAGET, CENSUREN OCH TRYCKNINGEN

Serviska Folksånger utgavs, precis som Runebergs *Dikter*, på hans eget förlag. Båda trycktes på Gustaf Otto Wasenius tryckeri.³⁵⁶ För översättningen innebär det att översättaren haft friare händer: det fanns inget förlag som kunde styra valet av text att översätta eller redigera slutprodukten. Som alla andra litterära produkter fick *Serviska Folksånger* genomgå en censurgranskning innan försäljningstillståndet inom Finland medgetts, varvid således involverades en annan aktör på den litterära marknaden som kunde inverka på valet av översättningstexten eller redigera i efterhand. Pia Forssell påpekar att Runebergs censorer i årtal varit ”män som i många fall stod hans litterära kotteri Lördagssällskapet nära.”³⁵⁷ I det här fallet – och, som Pia Forssell påpekar, i alla andra fall före *Fänrik Ståls sägner*, undantaget *Elgskyttarne*, var censor Runebergs syssling J. M. af Tengström, ärkebiskopen J. Tengströms son. *Serviska Folksånger* passerade denna instans utan några svårigheter.³⁵⁸

Serviska Folksånger var en nyhet inte bara i det avseendet att det var översättningar från ett språkområde som dittills varit helt förbisett, utan också därför att publicering av översättningar över huvud taget varit sällsynt. Samlingen trycktes på Gustaf Otto Wasenius tryckeri som genom en samtidig publicering av två översättningsvolymerna – Runebergs *Serviska Folksånger* och Nervanders *Dikter af konung Ludvig i Bäjern* – sökte etablera sig som det främsta av den finska huvudstadens tre tryckerier: förutom Wassenius var det J. C. Frenckells och Jacob Simelius.³⁵⁹ En publicering av översättningar kan därför, menar jag, ses som ett försök av Wassenius att skapa ett eget gebit. Att det i Runebergs fall var översättningar av just folksånger sammanföll med en annan av tryckeriets

³⁵⁵ Jfr. Toury, 1995: 65; Hermans, 1999: 85.

³⁵⁶ Jfr. Runeberg, SS XIII:2: 10; Forssell, 2009: 66.

³⁵⁷ Forssell, 2009: 50.

³⁵⁸ Ibid., s. 62. Försäljningstillståndet medgavs den 30/10 1830, bara fem dagar efter att boken lämnats till censorn. *Riksarkivet, II Sensuurikomitea, Painoasiain yllhallitus. Kotimaisen tarkastettavan kirjallisuuden diaari / Diarium öfver den Inhemska Litteraturens Alster för åren 1830–1863*, det 25:e inlämnade arbetet för 1830. Jag tackar Pia Forssell för uppgiften. I sin avhandling påpekar Forssell att snabb censurgranskning inte innebär någon särställning, utan snarare var regel. Forssell, 2009: 64.

³⁵⁹ Carl-Rudolf Gardberg klargör den ekonomiska bakgrunden: ”Wassenius måste [...] räkna med att vissa ekonomiskt givande områden på förhand var reserverade för konkurrenterna, det officiella trycket för Simelius, det akademiska trycket, almanackor, psalmböcker och katekeser för Frenckell. Carl-Rudolf Gardberg: ”Petter Widerholm, en svensk boktryckare i Finland”, *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen*, 56, Uppsala 1969, s. 137.

etablerade inriktningar: det var på samma tryckeri som Lönnrot året innan hade tryckt *Kantele I–II*.

Det nya förstärktes även av den omsorgsfullt valda typografin, något som, enligt Carl-Rudolf Gardberg helt är Wassenius faktors, Petter Widerholm, förtjänst.³⁶⁰ Istället för den asketiskt sparsamma nyklassicistiska typografin framträder här för första gången ”biedermayertidens smak med dess krav på en rikare dekorativ utsmyckning”:

Titelbladens lugna balans, måttfulla typgrader och luftiga karaktär representerar visserligen det nyklassiska arvet, men i stället för de merendels enhetliga typsnitten har trätt en medveten växling, rad för rad, en antikva, kursiv, ”göthiska”, genombrutna, skuggade eller på annat sätt ornerade rubriktyper, såsom dagens internationella mod föreskrev.³⁶¹

Det sista bladet illustrerades med en lyra. Det moderna utseendet förband *Serviska Folksånger* med Runebergs *Dikter* som hade tryckts på samma tryckeri, liksom med ett flertal andra av Runebergs senare verk där Widerholm ansvarade för typografin, samtidigt som det visuellt förebådade nyheter också på det innehållsliga planet.

3.4.2. SAMLINGARNAS TITLAR

Goetze och Runeberg använder en snarlik titel för sina översättningssamlingar. Båda använder sig av en rematisk titel³⁶² som består av genrebeteckningen, *Volkslieder* resp. *Folksånger*, försedd med en insnävande områdesbeteckning, *Serbische* resp. *Serviska*. Varken Goetze eller Runeberg anger i rubriken från vilket språk översättningarna var gjorda. I Goetzes rubrik implicerar i viss mån adjektivet *serbische* ursprunget. I Runebergs rubrik borde i så fall *serviska* implicera samma sak, något som inte stämmer.

De båda översättarna väljer inte bara att ange att texterna var översatta, utan uppger även sina namn i samlingarnas undertitlar. Att översättarens namn över huvud taget nämns sticker ut i tidens praxis: i samtida tidskrifter och poetiska kalendrar nämns översättaren nästan aldrig med för- och efternamn. Istället används andra signaturer – pseudonymer och initialförkortningar.³⁶³ Att översättarens namn anges i undertiteln kan därför ses som anmärkningsvärt. Inte heller Nervanders samtidigt tryckta *Dikter af konung Ludvig i Bäjern* innehåller

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Ibid., s. 139.

³⁶² Genette skiljer mellan rematiska och tematiska titlar – begrepp med ursprung i språkvetenskapen, se: Genette, 1997a: 76–89. Medan tematiska titlar refererar till textens innehåll, refererar de rematiska titlarna inte endast till formen utan, mer precist, till själva texten som produkt och objekt. (Genette, 1997a: 78).

³⁶³ Jfr. Pirkko Lilius: ”Översättning eller imitation? Översättning och svenskspråkig tidningspress i Finland under åren 1776–1829”, *Från översättning till etik. En festskrift till Irma Sorvali på hennes 60-årsdag den 15 oktober 2005*, red. Paula Rossi, Oulu 2005, s. 152.

översättarens namn i titeln eller undertiteln. Frågan är då varför Goetze och Runeberg avviker från denna kutym.

Talvjs framgångar och de centralsydslaviska folksångernas popularitet i Europa hade gjort det prestigefyllt att sysselsätta sig med översättningar av sådana: detta kan ha varit Goetzes skäl till att på en så uppenbar plats betona vems översättningar det var tal om. Ett mer troligt skäl är dock att Goetzes *Serbische Volkslieder*, som redan nämnts, var tänkta som den första delen av ett större verk, *Stimmen der slavischen Völker in Liedern* och att han därför varit mån om att binda samman denna bok med dem som komma skulle. Att detta kan ha varit fallet visas även av ett liknande förfaringssätt vid publiceringen av hans översättningar av ryska folksånger under rubriken *Stimmen des russischen Volks in Liedern. Gesammelt und übersetzt von Peter O. v. Goetze*.

Den efterfrågan på den "primitiva" diktningen som uppstått på vissa håll i Europa hade ännu inte nått Finland i lika hög grad. Om Goetze möjligen även sökt prestige genom att sätta ut sitt namn i rubriken är Runebergs skäl i första hand av en litterär art. I ett brev till Snellman som Runeberg skickat tillsammans med sina första sex "Idyll och epigram"-dikter står det: "Såg du dede Serbiska sångerna här. Dessa äro alla i deras maner".³⁶⁴ Brevet visar att *Serviska Folksånger* varit tänkta att läsas tillsammans med "Idyll och epigram". Översättarens namn i titeln var alltså inte enbart en härmning av förlagan, utan kan utläsas som ett sätt att understryka att översättaren av dessa folksånger och författaren av de några månader tidigare utkomna *Dikter* var en och samma person. För Runebergs del blev detta särskilt viktigt efter de beskyllningar för plagiat som han fått vidkännas för sin debutsamling och som jag kommer att redogöra för i kapitel 6.

Samtidigt var akten nära förbunden med den litterära verkligheten: enligt Ragnar Öller var den litterära äganderätten i det tidiga 1830-talets Finland fortfarande föga utvecklad.³⁶⁵ Översättarens namn i titeln kunde därför ge ett visst skydd mot eftertryck. Censurförordningen införde 1829 litterärt rättsskydd i Finland, men det hjälpte inte mot att kopior skapades på andra sidan Östersjön.³⁶⁶

3.4.3. DEDIKATIONEN

Redan i dedikationen till storfurstinnan Elena Pavlovna antyder Goetze syftet med sin volym. Han vänder sig direkt till furstinnan och påminner henne om de nära förbindelserna när det gäller ursprung, språk och tro mellan ryssar och serber, och betonar sångernas äkthet och enkelhet.³⁶⁷ Goetzes dedikation används som ett komplement till det därpå följande förordet. Både dedikation och förord får på

³⁶⁴ Runeberg, SS X: 212. Ek visar att brevet måste ha skrivits kort efter den 21/12 1828. Ek, 1937: 2f.

³⁶⁵ Öller, 1920: 22.

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ SV: dedikationen.

detta sätt en dubbel funktion: de ska ge information och fånga publikens intresse, men samtidigt utverka beskydd och sponsring.³⁶⁸

Runeberg har ingen dedikation.

3.4.4. FÖRORDET

Paratexter är viktiga för att bygga upp läsarförväntningar och ett sätt för författaren eller, som här, översättaren att förtydliga sina syften. Genette diskuterar inte översättarförord i sin bok, men denna typ av inledning delar flera funktioner med förord skrivna av en författare. Den viktigaste av dessa funktioner är "att säkerställa att texten läses rätt."³⁶⁹ Goetze gör detta genom att i korta drag teckna sångernas bakgrund. Förordet inleds med en kort översikt över serbernas historia och folkdiktning. Serberna presenteras som ett av naturen begåvat folkslag som det turkiska väldet berövat bildning, något som ger texten en politisk dimension. Översättningar från mindre språk skapar, enligt Tymoczko en bild av hela kulturen och hela nationen och denna bild har en tendens att uppfattas som överensstämmande med verkligheten. Goetzes och Runebergs förord söker belysa denna bild och rikta den åt ett bestämt håll: serberna framställs som ett primitivt, men begåvat folk som drabbats av en stor oförrätt, men som genom sina sånger lyckats rädda sin tradition och sin kultur. Det finns i Goetzes företal som även Runeberg refererar en tydlig gränsdragning mellan vi, de civiliserade européerna som utforskar och intresserar oss för dessa sånger och de, de icke fulländat bildade balkanfolken:

Begripligtvis kunde derföre de lyckliga anlag, hvarmed detta Folk af naturen är begåfvadt, icke hinna utveckla sig till en fulländad bildning. Men undan olyckorna och förtrycket har denna Nation likväl lyckats rädda sina sånger, och deras outtömliga källa. Och just denna omständighet, att Servien icke äger någon annan litteratur än sina sånger, ger de samma ett särdeles intresse i Historikerns och menniskoforskarens ögon.³⁷⁰

Undan olyckorna och förtrycket har de likväl lyckats rädda sina sånger: en formulering som avslöjar samtidens utbredda uppfattning om att folksångerna en gång i tiden skapats av hela folket och därefter bevarats i oförändrad form. I denna romantiska tanke med rötter i Herders kulturfilosofi ansågs muntlig diktning vara idealet för all annan poesi, en idealpoesi frambringad ur folksjälen. Denna poesi är således en kollektiv produkt, medan skriftlig litteratur alltid har en författare, även

³⁶⁸ Enligt Sharry Simon är det ett gammalt fenomen: "Since the Middle Ages the preface has spoken a double language – it is at the same time speech and action. Offering information, it also seeks protection from the outrages of power; advancing propitiatory disclaimers, it also propels the work towards new markets and audiences. It seeks above all to capture the goodwill of the public, as its Latin name the *captatio benevolentia* emphasized". Sharry Simon: "Translating the Will to Knowledge: Prefaces and Canadian Literary Politics", *Translation, History and Culture*, red. Susan Basnett & André Lefevere, London & New York 1990, s. 111.

³⁶⁹ Genette, 1997a: 197: Kursiveringen är Genettes: "to ensure that the text is read properly".

³⁷⁰ Runeberg, SS IV:2: 3.

om han eller hon är anonym. Skillnaden mellan kollektivt och individuellt skapande ansågs därför vara den viktigaste skillnaden mellan muntlig diktning och skriftlig litteratur.

Efter att ha nämnt Fortis översättningar, berättar Goetze vidare om Vuks arbete med insamlandet av muntlig diktning. Han fortsätter med att teckna sitt tilltänkta projekt *Stimmen der slavischen Völker in Liedern* och förklarar därefter Vuks sånguppdelning.

I sitt förord avslöjar Runeberg sin källa och citerar därefter en stor del av Goetzes förord. Han avslutar med det ovan s. 55 citerade stycket om de små sångernas "naiva täckhet" och de större sångernas "rena episka skönhet".

Förord kan förse oss med uppgifter om hur översättaren ser på sin uppgift och förhåller sig till sin källtext och avslöja både den sociopolitiska kontext och de litterära ideologier en översättare har. Tiden de levde i påverkade även Goetze och Runeberg. Deras verksamhet illustrerar tydligt den förändring i översättningskonsten som inträffade med romantiken. Blott några årtionden tidigare hade Johan Henrik Kellgren föreslagit att:

Det bör inte nekas honom [översättaren] att tillägga av sitt eget, så ofta sammanhanget skulle brytas av allt för hastiga transitioner, ej heller att utesluta vad smaken förkastar, ej heller att förbyta vad hans språk ej väl kan uttrycka, ej heller att kläda vad som allt för nakot skulle sära anständigheten.³⁷¹

I klassicismens anda krävde Kellgren en acceptansinriktad översättning, en anpassning av texten till läsaren och dennes smak och till anständigheten. Goetze och Runeberg hade en helt annan agenda: genom adekvansinriktad översättning strävade de efter att behålla så mycket som möjligt av originaltexten och dess intryck av att föra läsaren till originalet.

I förordet till *Serbische Volkslieder* skriver Goetze att en trohet mot originalet, som inte sätter sig mot naturligheten i uttrycket och enkelheten, varit den ledande principen i hans arbete. "Därför är försköningar och beskrivningar otillbörliga, vilka förvränger andemeningen i de enkla folksångerna",³⁷² skriver han. En metrisk översättning ska enligt Goetze inte tillåtas utöva våld mot det tyska språket. Där man således inte uppnår överensstämmelse mellan det främmande uttryckets ordagranna översättning och en poetisk trohet borde man då inte aktualisera det senare. Goetze strävar alltså efter att målspråkstexten ska vara mimetisk och adekvat återge källspråkstexten, men bara till en viss grad: översättningen tillåts aldrig bryta mot normerna, bakom betydande av analogiciteten döljer sig det domesticerande kravet. Vidare avslöjar han att det är de kortaste sångerna som orsakat honom mest huvudbry samt att han sökt behålla den ursprungliga metern.

³⁷¹ Johan Henrik Kellgren: "Anmärkning", *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg, Stockholm 1998, s. 95.

³⁷² SV: V: "Deshalb sind Verschönerungen und Beschreibungen unzulässig, die den Sinn des einfachen Volksliedes entstellen."

Precis som Goetze anför Runeberg i sitt förord vikten av översättningens trohet: med detta menar han, liksom Goetze, mimetisk och adekvat översättning. I en senare artikel från 1835 ger Runeberg sin syn på översättningsarbetet. I samband med en översättning av en finsk runa betonar han att trohet mot originalet bör förenas med en "finhet" på målspråket:

Obilligt vore derföre, att med sträng ömtålighet fordra, att en öfversättning af en finsk runa äfven i det enskilda ordet skall förena den trohet, som i någon mon antyder originalets mening, och den finhet, man i modersmålet är van att se iakttagen äfven i de minsta detaljer.³⁷³

"Finhet" tyder på ett domesticerande inslag också i Runebergs översättningsstrategi: trots att målet är en adekvat översättning ska den anpassas till målspråkspublikens smak och normer.

Jag har redan konstaterat att de rådande översättningsidealen under den tid Goetze och Runeberg varit verksamma varit inriktade mot en adekvat textöverföring. Trogna sin epok med dess tydligt uttalade krav på den adekvata och källbundna översättningen sökte alltså Goetze och Runeberg "troget" återge sina källtexter. Att översätta "troget" är emellertid inte helt oproblematiskt. Som jag sagt är "troheten" inget ahistoriskt begrepp. Tvärtom är det i hög grad föränderligt beroende på de rådande estetiska strömningarna: under de epoker som styrs av acceptansinriktade principer söker översättare "troget" överföra en texts innebörd 'mening-för-mening'; i de mimetiskt präglade epokerna med uttalade krav på adekvans är en "trogen" översättning den som är ordagrann 'ord-för-ord'. Goetze och Runeberg åstundade det sistnämnda, med den reservationen att texten fortfarande ska inbegripa det som Runeberg uttrycker som "finhet" på målspråket, det vill säga vara läsbar. Som lärare i latin sökte han förmedla samma översättningsstrategi till sina studenter: de skulle översätta ordagrant och därjämte formfulländat.³⁷⁴

Angående den egna översättningen framhåller Runeberg i förordet att han såsom obekant med det serbiska språket sökt följa den tyska översättaren i spåren så nära han kunnat. Under de perioder som strävar efter adekvata, mimetiska översättningar är toleransen för indirekta översättningar liten.³⁷⁵ Genom sitt påpekande visar Runeberg att han varit medveten om problemet att inte översätta från originalspråket. Att han tar upp detta i förordet pekar på ett brott mot de rådande preliminära normerna, något som hans recensenter, som det ska framgå i kapitel 6, inte var sena att påpeka.

Vidare berättar Runeberg att han uteslutit några sånger vilket han inte anser skadat samlingen.

³⁷³ Runeberg: "Nionde Runon i Kalevala", SS VIII:2: 93 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 23/11 1835, nr. 91).

³⁷⁴ Strömborg, III, 1889: 110.

³⁷⁵ Jfr. Toury, 1995: 143.

3.4.5. FOTNOTER OCH ANMÄRKNINGAR

I *Serbische Volkslieder* kommenterar Goetze ibland sin översättning i form av fotnoter och avslutande anmärkningar. Denna viktiga typ av paratext har för översättaren en liknande funktion som förordet: översättaren får därmed möjligheten att kommentera verket och sina översättningsval eller förklara det som är svårt att översätta.³⁷⁶ Som inledning till två bröllopsånger ges en framställning av serbiska bröllopsleder. Goetzes utförliga anmärkningar avslutar samlingen.³⁷⁷ Flera av dem innehåller en skildring av de historiska och mytiska personerna eller händelserna bakom sångerna. Ibland utnyttjar han sina kunskaper i rysk folkloristik för jämförelser med de serbiska förhållandena, t.ex. vid redogörelsen av bröllopsleder. Utöver dessa längre förklaringar använder sig Goetze även av en fotnotsapparat för att förtydliga sina översättningsval eller oklarheter i texterna såsom relation mellan gestalterna, mindre kända geografiska namn, realiaord som han låtit vara översatta eller symboliken av vissa begrepp.

Runeberg översätter Goetzes fotnotsapparat, men inte i dess helhet. Undantag utgör framför allt de fall där Goetze behåller och förklarar källspråkets ord, som Runeberg försvenskar och därför inte behöver kommentera. Han översätter inte allt, men är mån om att återge allt som är väsentligt. I ett fall missar han dock att översätta en fotnot som är viktig för sångtolkningen: i "Skadars grundläggning" kommenterar han inte att namnen Stojan och Stoja (Stojana i Goetzes och därmed också i Runebergs översättning) anspelar på verbet *stajati*, 'att stå'. Två barn med dessa namn kräver nämligen den mytiska *vilan* 'älvan'³⁷⁸ att man levande ska mura in i stadens grundvalar för att hon ska tillåta att Skadar – det centralsydslaviska namnet för staden Shkodër eller Skutari i dagens Albanien – ska få byggas och bestå.

Runeberg förkortar kraftigt Goetzes utläggningar om serbiska bröllopsleder och flyttar dessa till sina avslutande kommentarer. Dessa avslutande anmärkningar är färre och mycket kortare än hos Goetze då Runeberg inte översätter förklaringar av geografiska namn och upplysningar om historiska personer och mytiska väsen. Goetzes översättningar av vissa sångpassager behandlas på samma sätt. Avsaknad

³⁷⁶ Jfr. Margareta Björkman: *Original och översättning. Om två romaner av Restif de la Bretonne*, Uppsala 1996, s. 93: "Även översättaren kan skapa noter. Översättaren får där tillfälle att framträda som jämbördig med författaren genom att själv lägga sina kommentarer till det verk hon/han arbetar med. Översättarens noter ansluter ofta till själva översättningsarbetet. Det som inte är översättningsbart kan där förklaras. [...] Översättarens noter är ett led i en anpassning som går utöver själva översättningen av en källtext till det nya målspråket".

³⁷⁷ Jovanović reagerar alldeles för starkt mot dessa kommentarer: "Då han själv inte varit särskilt väl underrättad, tog han uppgifter från andras verk, upprepade alla de andras felaktigheter och lade till egna." ('Kako ni sam nije bio mnogo obavešten, on je obaveštenja vadio iz tuđih dela, ponavljaio sve tuđe netačnosti, a dodavao im i svoje'). Jovanović, 2001b: 203. Enligt Jovanović har Puškin använt Goetzes kommentarer som källa till sin dikt om Karađorđe publicerad i *Pesni zapadnyh slavjan*.

³⁷⁸ Se t.ex. Slobodan Zečević: *Mitska bića srpskih predanja*, Beograd 1981, s. 39–49.

av dessa upplysningar gör Runebergs översättningar mer exotiska och främmande än Goetzes.

3.5. ANALYS AV GOETZES OCH RNEBERGS ÖVERSÄTTNINGAR: OPERATIONELLA NORMER

Runeberg hade inga kunskaper i serbiska och han hade inte heller någon med sådana kunskaper till hjälp. Men trots att hans översättningar var helt beroende av Goetzes förtydskningar, hamnar hans översättningar, som följande analys ska visa, ibland närmare originalet än Goetzes. För även om Runeberg inte kunde något slaviskt språk, var han en poet med utpräglat sinne för diktens hantverk och denna förmåga var stundom viktigare än språkkännedomen.

Då båda översättarna i sina förord betygar sin strävan mot en "trogen" (underförstått bokstavstrogen och adekvansinriktad) översättning kommer jag i det följande att undersöka på vilket sätt detta ideal påverkat deras översättningsstrategiska val. Den fråga man ställer sig är hur pass väl Goetzes och Runebergs ambition att åstadkomma adekvata översättningar stämmer. Vilka element valde de att bevara och vad försvann? Vilka urvalskriterier hade de för att bestämma vad som var viktigt att värna om? För att kunna besvara dessa frågor måste jag kartlägga de regelbundheter i översättarnas val vid översättningen av olika mikrostrukturer som finns att utläsa i översättningarna. Om inget annat anges är alla kursiveringar som förekommer i exemplen mina.

3.5.1 TEXTURVAL

I detta avsnitt vill jag utreda vilka matrisnormer som på hela samlingens nivå kan utläsas ur framför allt Runebergs, men även Goetzes översättningsstrategier. Avsnittet inleds med en presentation av Goetzes och Runebergs källor, därefter undersöks Runebergs urval och ordningen av sångerna i hans samling.

3.5.1.1. KÄLLOR

Medan Runeberg använt en och samma källa, d.v.s. Goetzes tyska översättning, är Goetzes användning av Vuks samlingar mer komplicerad. Alla de sånger som Goetze översatt finns i *Narodne srpske pjesme* (1823–1833). Men en del av dessa sånger fanns publicerade redan i Vuks första samlingar: 22 sånger finns sålunda även i *Mala prstonarodnja slaveno-serbska pjesnarica* (1814) och 22 i *Narodna serbska pjesnarica* (1815). Vid omtryckningen i *Narodne srpske pjesme* (1823–1833), införde Vuk i vissa fall mindre ändringar vilket gör det nödvändigt att exakt avgöra vilken sång Goetze använt som källa. I sitt urval av källmaterialet är Goetze inte konsekvent: ömsom använder han de äldre versionerna och ömsom de nya. I nio sånger där skillnaderna är mer påfallande är det tydligt att Goetze följt de äldre sångvarianterna. Sju av dessa sånger har Runeberg senare översatt. Dessa sånger är:

VUK (Pjesnaricans utgivningsår och sångnummer)	GOETZE	RUNEBERG
Vuk 1814, 42	SV 1	SF 1
Vuk 1814, 44	SV 5	SF 5
Vuk 1815, 41	SV 7	SF 7
Vuk 1814, 49	SV 14	SF 14
Vuk 1814, 98	SV 18	SF 17
Vuk 1814, 48	SV 24	–
Vuk 1814, 63	SV 36	SF 31
Vuk 1815, 51	SV 44	SF 37
Vuk 1815, 97	SV 68 III	–

I de fall där det inte förekommit några ändringar i omtryckningen utgår jag från standardutgåvan av *Srpske narodne pjesme*.³⁷⁹ Enligt Goetzes egen utsägo har han fått en del av de sånger som Vuk senare publicerade i *Narodne srpske pjesme* vid sitt möte med Vuk 1819. Då några manuskript från detta möte såvitt jag vet inte finns bevarade är det inte möjligt att avgöra om några skillnader förekommit mellan dessa manuskript och de av Vuk senare publicerade versionerna – det är t.o.m. omöjligt att med exakthet avgöra vilka sånger det är tal om.

Vid återgivningen av originaltexterna har jag använt den reformerade stavningen som Vuk använde i *Srpske narodne pjesme* även för de texter från 1814 och 1815 där Vuk använt den äldre ortografin. Alla texter skriver jag dessutom med latinskt alfabet för att underlätta för de läsare som inte är bekanta med kyrillisk skrift. En tabell med en förteckning över alla källtexter ges nedan i ett appendix. Vid hänvisningar till sånger som inkluderar både originalet och den tyska och den svenska översättningen ges i texten nedan den svenska titeln samt sångernas nummer hos Vuk, Goetze resp. Runeberg som finns samlade i appendixet, däremot inte några sidhänvisningar.

3.5.1.2. URVAL OCH ORDNING

Av Goetzes 71 översatta dikter översatte Runeberg 59. Sångerna publicerades i samma ordning som hos Goetze, men i de sista åtta ändrades denna uppläggning med all sannolikhet för att de episka sångerna skulle skapa en enskild avdelning i antologins avslutning. De fyra episka sångerna återges inte i samma ordning som hos Goetze: medan Goetze börjar med de episka sånger, som enligt Vuks definition

³⁷⁹ Tropsch anför Goetzes i förordet till *Serbische Volkslieder* felaktiga stavning av Vuks samlingar från 1814 och 1815 som argument för att Goetze inför den slutliga redaktionen av sin översättning endast haft tillgång till Vuks Leipzigutgåva av *Narodne srpske pjesme*. Stjepan Tropsch, 1991:219f. not 3. Jag använder den vetenskapliga utgåvan som ingår i Vuks samlade verk, *Sabrana dela Vuka Karadžića*, baserad på Wienutgåvan av *Srpske narodne pjesme*.

var från "äldre tid"³⁸⁰ och avslutar med "Blodhämnden", den enda sången från "yngre tid", ställer Runeberg den sistnämnda sången först i gruppen episka sånger. Därmed låter Runeberg "Slaget på Fågelfältet" (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58) avsluta samlingen. I kapitel 7 kommer jag att diskutera möjliga politiska skäl till att just denna sång fick en så framträdande plats.

Serviska Folksånger präglas således av en rad utelämnanden och omstruktureringar i förhållande till sin förlaga. Det är uteslutande lyriska sånger som utelämnas: tio kärlekssånger och två skördesånger. I det exemplar av *Serbische Volkslieder* som Runeberg fått av Cygnæus och som numera finns i Helsingfors i Svenska litteratursällskapets arkiv kan man ännu se hur han med blyerts skrivit en svensk översättning mellan raderna i 51 av samlingens 71 dikter. Av dessa 51 dikter där en påbörjad översättning finns publicerade han så småningom alla utom fyra (SV 15, 24, 31 och 37). Sju dikter är markerade med ett kryss (SV 21, 22, 24, 31, 37, 38 och 46). Ingen av dessa översattes i *Serviska Folksånger* och fyra av dessa sju har inte heller någon påbörjad översättning (SV 21, 22, 38 och 46). En av dessa fyra kryssmarkerade dikterna utan någon anteckning är "Flickan i dörren" (SV 38) som Runeberg inte publicerade i *Serviska Folksånger* men senare i *Helsingfors Morgonblad*.³⁸¹ Kryssmarkeringarna pekar på att Runeberg tidigt bestämt sig för vad som skulle översättas. I övrigt finns det inga andra anteckningar.

Utelämnandena och omstruktureringarna visar att Runeberg, trots de krav på en "trogen" översättning som han angett, tog sig friheten att göra denna typ av översättningsurval, något som han också betonat i förordet.

3.5.2. RUBRIKER

Rubriker är inte en organisk del av den muntliga texten – det muntliga framförandet känner inte till någon rubrik. Trots detta sätter redan Vuk i sina samlingar ut rubriker och Goetze och Runeberg återger dessa mer eller mindre troget. Ett mindre antal av dem översätts ordagrant: endast i tolv folksånger i SF är originalets och de båda översättningarnas rubriker identiska.³⁸² I andra fall finns en större eller mindre diskrepans i översättningen som avslöjar översättarens ingrepp. De mindre ändringarna handlar oftast om titelförkortningar. I dessa uteslutningar har översättaren sökt koncentrera sig på det han sett som det viktigaste: "Smiljana i vijenac" ('Smiljana och kransen') blir sålunda hos Goetze och sedan förstås också hos Runeberg bara "Smiljana", "Želja djevojčina" ('Flickans önskan') bara "Wunsch"

³⁸⁰ Notera att Goetze inte följer den kronologiska ordning som Vuk har i sin samling, utan ställer Vuk II, 98 före Vuk II, 26 och 45.

³⁸¹ Se kapitel 2, not 201.

³⁸² Det gäller följande sånger: SF 6, 7, 10, 17, 19, 25, 35, 42, 48, 50, 54 och 57. "Bror och syster" (SV 7 – SF 7) har som original den version som Vuk publicerade i *Pjesnarica* från 1815 ("Brat i sestra", Vuk 1815, 41) och faller därför i denna grupp trots att Vuk senare (Vuk I, 298) ändrat titeln till "Brat i sestra i tuđinka" ('Bror och syster och den främmande').

resp. "Önskan".³⁸³ Även Runeberg gör liknande förkortningar där Goetze inte har några: medan Goetze behåller originalets "Lijepo, ljepše, najljepše" och har "Schön, schöner, am schönsten" förkortar Runeberg titeln till "Den Skönaste".³⁸⁴

De mer anmärkningsvärda fallen handlar om sånger där översättarna i högre grad frångått Vuks rubriker. I merparten av dessa fall är det Goetze som ändrat titlarna och Runeberg, som ju inte sett originalet, har bara översatt Goetzes text. Problemet med förtyskningen av rubrikerna till två sångvarianter med snarlik titel: "Smrt drage i dragoga" (Vuk I, 340, 'De älskandes död') och "Opet smrt drage i dragoga" (Vuk I, 341, 'Återigen de älskandes död') löser Goetze t.ex. genom att sätta helt andra titlar: "Die schwarzen Augen" (SV 55) respektive "Der Liebenden Grab" (SV 52). Runeberg följer Goetzes översättningar och ger sångerna rubriker "De svarta ögonen" (SF 47) resp. "De älskandes Graf" (SF 44). I några fall är det emellertid Runeberg själv som använder sig av denna frihet. Medan Goetze låter titeln i Vuk I, 447, "Šta bi koja najvolila?" vara oförändrad, "Was hätte jede wohl am liebsten?" (SV 48), förkortar Runeberg rubriken till "Önskningarna" (SF 40). Genom rubriceringen "Den skrämnda" (SF 46) för Vuk I, 385: "Koja majke ne sluša" ('Den som inte lyder sin mor') (SV 54: "Wenn man der Mutter nicht folgt") ändrar Runeberg sångens fokus från flickans olydnad gentemot modern till den situation i texten där älskaren Thomas mordhotar henne.

Första gången som Runeberg publicerade sin översättning av "Die sorgsame Geliebte" (SV 8) i *Helsingfors Tidningar*, 11/9 1830 gav han denna sång rubriken "Älskarinnan", för att senare i *Serviska Folksånger* ändra rubriken till "Den omtänksamma" (SF 8). Ändringen skiftar fokus från kvinnans roll som älskarinna till hennes egenskaper som omtänksam hustru.

Goetzes långsökta översättning av titeln i Vuk I, 581, "Smrtna bolest" ('Dödlig sjukdom') – "Sterben will ich für dich" (SV 17) förvandlar Runeberg till den fråga som sången postulerar i den första raden och därefter söker besvara – "Hvad vill jag?" (SF 16).

Det händer ibland att Runeberg i sin titelöversättning väljer en konstruktion som till och med är närmare originalet än Goetzes översättning: Vuk I, 669, "Mutan Dunav" blir hos Goetze "Die Donau ist trübe" (SV 19), medan Runeberg lyckas gissa det ordagranna "Donau grumlig" (SF 18). Likaså får Vuk I, 285, "Riba i djevojka" ('Fisken och flickan') hos Goetze en längre rubrik – "Jeder Fisch kann dich belehren" (SV 41), som Runeberg senare förkortar till "Fisken" (SF 34).

Vid översättningen av paratextuella element såsom rubriker som inte sätts av sångernas muntliga skapare utan samlaren svarar för, känner sig våra översättare friare i förhållande till originalet. Det är möjligt att de varit medvetna om att dessa titlar inte är en organisk del av den muntliga texten. Tydligt är det att vare sig Goetze eller Runeberg uppfattar rubriker som egentliga delar av texten och därför tillåter sig stor frihet vid deras översättning. Goetzes och Runebergs strävan efter

³⁸³ Vuk I, 330 – SV 47 – SF 39; Vuk I, 350 – SV 49 – SF 41.

³⁸⁴ Vuk I, 619 – SV 23 – SF 20.

noggrannhet vid översättningen är direkt beroende av den vikt de lägger vid verkets olika grepp. Då rubriken inte upplevs som en del av texten tillåter de sig i högre grad att förändra den så att den bättre överensstämmer med de egna sångtolkningarna.³⁸⁵

3.5.3. VERSIFIKATION

Som redan nämnts (s. 100) bedyrar de båda översättarna i förordet sin önskan om att behålla sångernas meter. I detta avsnitt söker jag därför utreda Goetzes och Runebergs val vid översättning av olika versifikatoriska element: indelning av verser i versgrupper, meter, överklivning och rim.

3.5.3.1. INDELNING I VERSGRUPPER

Till de grepp som av Goetze och Runeberg behandlas med stor frihet hör indelning av verser i versgrupper. Ordet versgrupp i stället för det kanske vanligare strof är ett medvetet val: medan strof "innebär systematiska kombinationer av versrader i historiskt givna former, en grupp versrader ordnade i en upprepningsbar och igenkännbar helhet" definierar Eva Lilja versgrupp som "en följd versrader omgiven av blankrader"³⁸⁶, något som bättre stämmer överens med Goetzes och Runebergs indelning där grundvalen för grupperingen inte är strofisk komposition utan skeenden i sången. Vid översättning av sångerna gör de båda en indelning i versgrupper efter eget tycke. Inte en enda av originalets sånger är indelad i versgrupper. Alla centralsydslaviska episka och merparten av de lyriska muntliga sångerna saknar denna indelning. Inte heller den avslutande poängen som finns i vissa sånger får någon särskild versgrupp. För att avskilja olika kompositionella segment använder sig den muntlige sångaren av andra markörer som jag kommer att behandla nedan. Medan Vuk respekterar detta förhållande och inte har någon indelning, grupperar redan Goetze och därefter även Runeberg merparten av sina översättningar i versgrupper. Bara 16 sånger är stikiska. I tre sånger gör Goetze en indelning i versgrupper som Runeberg inte återger utan låter sångerna vara stikiska och i en sång gör Runeberg en egen indelning där Goetze inte har någon. I 22 sånger gör de indelningar i versgrupper på samma ställe och i 17 sånger har de olika lösningar. I de sånger där de har olika lösningar har Runeberg i allmänhet färre versgrupper än Goetze, vilket är särskilt påfallande i de episka sångerna.

³⁸⁵ Jfr. Mirjana Drndarski: *Na vilinom vijalištu. O transpoziciji folklornih žanrova*, Beograd 2001, s. 151.

³⁸⁶ Eva Lilja: *Svensk metrik*, Stockholm 2006, s. 106 och 118.

INDELNING I VERSGRUPPER	ingen indelning i versgrupper	16
	Indelning i versgrupper hos Goetze, men inte hos Runeberg	3
	indelning i versgrupper hos Runeberg, men inte hos Goetze	1
	samma indelning i versgrupper	22
	skillnader i indelningen i versgrupper	17

Då Goetze och Runeberg tillhör den skriftliga kulturen använder de markörer som indelning i versgrupper för att skilja olika sångavsnitt. Att de gör det på olika sätt visar att det är här översättarens röst kan höras. Därmed skriver de in sig i en lång översättningstradition: redan Fortis hade med indrag markerat en uppdelning av verser i versgrupper och i sina översättningar av de centralsydslaviska folksångerna gjorde Talvj tydliga indelningar i versgrupper.

En indelning i versgrupper som inte finns i originalet kan få intressanta följder i en översättning. Den paus som Runeberg genom indelningen i versgrupper lägger till mellan raderna 13 och 14 i "De svarta ögonen" (Vuk I, 340 – SV 55 – SF 47) förstärker det oväntade i Jovos beslut att till följd av kärlekens plågor välja döden. Sista ordet i rad 13, döden, klingar sålunda vidare i pausen som uppstår mellan versgrupperna:

Vuk:	Goetze:
12 „Koja mi je crn’oka djevojka,	Um die mit den schwarzen Augen,
13 „Za onom ću, majko, umrijeti.	Alte Mutter! will ich sterben.
14 „Metni mene na laka nosila,	Sollst mich auf die Bahre legen
15 „Pa me nosi pored dvora njena,	Vor das Haus der liebsten tragen,
16 „Ne bi l’ vid’la crn’oka djevojka.”	Dass sie’s sieht mit schwarzen Augen!”

Runeberg:
12 Men af den med svarta ögon,
13 Gamla moder, tar jag döden.
14 Lägg mig på en bår, och för mig
15 Till den huldass tjell, att hennes
16 Svarta ögon må mig skåda.”

En liknande situation uppstår i "De älskandes Graf" (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44) där fokus i sången ändras i översättningarna genom Goetzes och Runebergs olika indelning av texten. Mot Goetzes två versgrupper svarar Runeberg med fyra. Hos Goetze beskrivs kärleken och moderns ogillande i en versgrupp och döden, begravningen och graven i den andra. Livet och döden får alltså var sin versgrupp. Medan den första versgruppen är en hyllning till kärleken läggs fokus i den andra

versgruppen på följderna av att den förhindras, d.v.s. på det tragiska i de unga människornas död. Genom att dödsscenen, begravningen och graven får var sin versgrupp flyttar Runeberg tyngdpunkten på de tre dödsscenerna. Därmed är det de älskandes död som fokus ligger på och inte deras liv. Genom att gravscenen får en egen versgrupp lyfter Runeberg dessutom fram miraklet som sker vid graven. I förhållande till originaltexten har redan Goetze förstärkt gravbilden genom sin ovan på s. 106 nämnda titeländring som Runeberg bara tar över, medan Runebergs indelning gör samma bild ännu mer påfallande.

1	Dva se draga vrlo milovala,	1	Knab' und Mädchen liebten sich von Herzen,
2	Na jednoj se vodi umivala,	2	Wuschen beide sich an einem Wasser,
3	O jedan se peškir otirala.	3	Trockneten sich beid' an einem Tuche.
4	Jedno ljeto niko ih ne znade,	4	Niemand wusste drum im ersten Jahre,
5	Drugo ljeto svatko ih saznade;	5	Aber allen ward es kund im zweiten,
6	Saznade ih i otac i majka.	6	Ward auch kund dem Vater und der Mutter.
7	Majka ne da, da se dragi ljube,	7	Doch die Mutter wehrt der treuen Liebe,
8	Već rastavi i milo i drago.	8	Trennt die Liebende von dem Geliebten.
9	Dragi dragoj po zv'jezdi poruči:		
10	„Umri, draga, dockan u subotu,	9	Durch den Stern entbot ihr drauf der Jüngling:
11	Ja ću junak rano u nedjelju.”	10	„Stirb, Geliebte, du am Samstag Abend!
12	Što rekoše, to i učiniše:	11	Sterb' ich mit des Sonntags Morgenröthe.”
13	Draga umre dockan u subotu,	12	So besprachen sie und so geschah es.
14	Dragi umre rano u nedelju.	13	Starb das treue Mädchen Samstag Abend,
15	Ukopaše jedno do drugoga,	14	Ihr Geliebter mit der Morgenröthe.
16	Kroz zemlju im ruke sastaviše,	15	Sie begruben beide zu einander,
17	A u ruke zelene jabuke.	16	Einten ihre Hände durch die Erde,
18	Malo vreme zatim postajalo,	17	Legten in die Hände grüne Aepfel.
19	Više dragog zelen bor izraste,	18	Und nach wenig Monden, ob dem Jüngling
20	A viš' drage rumena ružica;	19	Hob empor sich eine grüne Fichte,
21	Pa se vije ruža oko bora,	20	Ob der Jungfrau eine rothe Rose;
22	Kao svila oko kite smilja.	21	Und die Rose schlang sich um die Fichte,
		22	Wie ein seiden Band um Immortellen.

1 Tvenne unga älskade hvarandra,
 2 tvådde båda sig i samma vatten,
 3 torkade med samma duk sig båda.
 4 Ingen visste derom första året,
 5 men på andra blef det kändt för alla,
 6 kändt också för fader och för moder.
 7 Modern hindrar dock de trognas kärlek
 8 och den älskande från älskarn skiljer.

9 Genom stjernan sände gossen budskap:
 10 "Dö, min älskade, om Lördagsqvällen,
 11 jag vill dö med Söndagsmorgonrodnan."
 12 Så beslöts det, så det skedde äfven.
 13 Lördagsqvällen dog den troгна flickan,
 14 hennes älskling dog med morgonrodnan.

15 Man begrof dem båda med hvarandra,
 16 hand i hand i jordens sköte sänkta,

- 17 och i händern lades gröna äpplen.
- 18 Några måna'r, — och från gossens läger
19 reste sig en lummig gran i höjden,
20 och från flickans sköt en rosenbuske.
21 Men kring granen slingrade sig rosen
22 som ett sidenband kring eterneller.

Då en indelning i versgrupper i någon form förekommer hos Goetze i 42 av de undersökta 59 sångerna (d.v.s. i 73 % av fallen) är det tydligt att han på denna punkt inte följer det muntliga originalet. Runeberg som översätter från Goetze följer densamme i 37 sånger (62 %) som förvisso är en något lägre siffra, men hans avvikelser är alldeles för omfattande för att inte motsäga hans i förordet omtalade påstående om att han troget ska följa den tyske översättaren i spåren. Avvikelse visar en tydlig brist på respekt på matrisnivån: de båda översättarna bestämmer indelningen av verser fritt, någon "trohet" kan det här inte vara tal om.

3.5.3.2. METERN

Medan indelningen i versgrupper behandlas fritt anser både Goetze och Runeberg andra versifikationselement, såsom valet av meter, höra till den muntliga diktningens textuella dominanter och söker därför frambringa en större ekvivalens. Som jag med Lotman redan har sagt är en konstnärlig text ett sekundärt modellbildande system. I poesi förekommer som ytterligare en parameter en särskild indelning av texten – versen. Hur verserna bildas och organiseras kan variera mellan originalet och översättningen.

I förordet betonar Goetze att han sökt behålla metern i sina översättningar. I själva verket stämmer det för bara 57 av 71 sånger i *Serbische Volkslieder*. I 14 fall byter han originalets meter mot en annan.³⁸⁷ Genom att översätta alla de 59 sånger som publicerades i *Serbiska Folksånger* i den meter som han läst hos Goetze visar Runeberg en större trohet mot sin förlaga.

Meterns stabilitet är en av den muntliga poetikens viktigaste beståndsdelar. Den syllabiska tiostaviga metern med cesur efter den fjärde stavelsen är den vanligaste metern i den centralsydslaviska muntliga diktningen.³⁸⁸ Formlerna i denna meter byggs inom halvverser där cesuren utgör gräns mellan versens två delar. Cesuren skapar därmed två tydliga halvverser varav den första har fyra och den andra sex

³⁸⁷ Observera att Goetzes sextaviga verser i "Trefaldig sorg" (Vuk 1814, 42 – SV 1 – SF 1) följer Vuks utgåva från 1814 med sextavig meter och inte hans senare utgåva (Vuk I, 542) med tolvstavigt.

³⁸⁸ Roman Jakobson har påpekat att cesuren efter den fjärde stavelsen är en egenskap som de centralsydslaviska muntliga sångerna inte delar med andra tiostaviga slaviska metrisk former. Därför torde inte detta vara en arkaisk slavisk form. Roman Jakobson: "Zur Vergleichenden Forschung über die Slavischen Zehnsilbler", *Selected Writings*, Del IV: "Slavic Epic Studies", The Hague, Paris & New York 1966c (1929), s. 19–37.

stavelser.³⁸⁹ Vid framförandet uttalas den nionde stavelsen längre än de andra: sångaren förlänger den betydligt och sjunger något tystare, medan det med den tionde stavelsen kommer ett abrupt slut.³⁹⁰ Därmed karakteriseras versens slut av en kadens eller en antikadens, medan en halvkadens som finns inom versen oftast överensstämmer med cesuren.³⁹¹ Av de lyriska och episka sånger som översattes av Runeberg hade 40 i originalet tiostavig meter. I sina översättningar är Goetze och Runeberg inte helt konsekventa. I 33 av dessa 40 sånger söker de behålla den syllabiska tiostaviga metern, men de söker dessutom skapa en i den germanska poesin avsevärt vanligare accentsyllabiska vers och använder i förekommande fall den femfotade trokén utan obligatorisk cesur.³⁹² Trots att versen på originalspråket inte är accentsyllabisk ligger betoningen ofta på udda stavelser, det finns alltså goda skäl för översättarna att använda den trokiska versfoten. Detta innebär dock att ett metriskt system ersätts med ett annat.³⁹³

I epiken är den tiostaviga metern helt dominerande (utom i s.k. *bugarštice*³⁹⁴), medan metern i de lyriska sångerna kan variera mellan 4 och 14 stavelser. Lyriken har en egen variant av den tiostaviga metern där cesuren kommer efter den femte stavelsen, vilket bildar en symmetrisk vers. Denna lyriska variant av den tiostaviga metern finns endast i två sånger: i "Pröfningen" (Vuk I, 301 – SV 26 – SF 22) och "Den sköna Ilija" (Vuk I, 64 – SV 51 – SF 43). I dessa två sånger väljer Goetze och Runeberg en kombination av daktyler och trokéer: –uu/–u/–uu/–u. Vid översättningen av den sistnämnda sången och ytterligare fem sånger som i originalet har tiostavig meter, är Goetze och Runeberg metriskt inte helt konsekventa. Därför behandlas dessa längre ned i detta avsnitt där jag redogör för översättarnas metriska avvikelser.

I Goetzes och Runebergs avsikt att metriskt identiskt återge originalet utgör cesurens plats ett undantag då den oftast inte har någon bestämd plats i deras översättningar om den alls förekommer. Att ständigt förändra cesurens plats så

³⁸⁹ Jfr. Roman Jakobson: "Slavic Epic Verse. Studies in Comparative Metrics", *Selected Writings*, Del IV: "Slavic Epic Studies", The Hague, Paris & New York 1966a (1952), s. 443.

³⁹⁰ Det är den s.k. kvantitativa klausulan som säger att den nionde stavelsen om betonad – vilket den normalt är – har en av den štokaviska dialektens två långa accenter. Om detta har som den förste Tomo Maretić och senare bl.a. Roman Jakobson skrivit. Tomislav Maretić: "Metrika naših narodnih pjesama", *Rad JAZU*, 168, Zagreb 1907, s. 1–112; Tomo Maretić: *Naša narodna epika*, Beograd 1966, s. 69; Roman Jakobson: "Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen", *Selected Writings*, Del IV: "Slavic Epic Studies", The Hague, Paris & New York 1966b (1933), s. 57f.

³⁹¹ Jfr. Jakobson, 1966 (1933): 56f.

³⁹² Här räknar jag bara de sånger som också Runeberg översatte, bland de övriga sångerna finns ytterligare fem sånger där Goetze återger originalets tiostaviga meter.

³⁹³ Om verssystem se: Lilja, 2006: 182-194.

³⁹⁴ *Bugarštica* är en episk sång med 15 eller 16 stavelser lång meter och cesur efter den sjunde eller åttonde stavelsen. Namnet *bugarštica* är omtvistat och kan tolkas på olika sätt: det kan härstamma från det latinska *carmen vulgare*, från italienska *poesia volgare*, från ordet *Bugarin* ('Bulgar') eller *bugarin* (herde), eller från verbet *bugariti*, 'att sjunga med sorglig röst'. Jfr: Milošević-Dorđević & Pešić, 1996: 39f.

som t.ex. Runeberg gör i "Manna-trohet" (Vuk I, 538 – SV 39 – SF 32) skulle av det muntliga kollektivet upplevas som mycket störande.

Även andra metriska former som förekommer i samlingen är syllabiska. De som återges noggrant i översättningarna är femstavig vers bestående av en daktyl och en troké (1 sång), sexstavig troké (2), åttastavig troké (8) och elvastavig troké (1).³⁹⁵

I "Förbannelsen" (Vuk 1814, 49 – SV 14 – SF 14) följer Goetze Vuks utgåva från 1814 och delar originalets trettonstaviga meter i två rader om 8 stavelser i udda verser resp. 5 i jämna. Muntliga sånger med en meter som varierar på detta sätt förekommer sällan eftersom det musikaliska ackompanjemanget föredrar samma antal stavelser i alla verser. I sina senare utgåvor ersätter Vuk därför denna meter med en trettonstavig (Vuk I, 363).

VUK, SV, SF	TAKTARTER I SV OCH I SF	ANTAL SÅNGER
femstavig	en daktyl och en troké	1
sexstavig	troké	2
åttastavig	troké	8
åttastavig + femstavig	troké	1
tiostavig	troké	33
tiostavig	daktyl / troké / daktyl / troké	1
elvastavig	troké	1
		47 sånger

I 12 sånger förekommer skillnader mellan originalets och översättningarnas meter. I samtliga fall är det Goetze som gör sig skyldig till dessa avvikelser, medan Runeberg minutiöst följer Goetzes översättningar.

Runebergs princip att troget följa Goetze kan tydligast ses i de fall där han söker återge Goetzes metriska avvikelser. I "Den sköna Ilija" låter Runeberg sålunda efter Goetze i r. 1 den första trokén bli en daktyl vilket gör versen elvastavig. Liknande sker i r. 31 där de båda ersätter den andra daktylen med en troké och gör versen niostavig. Denna praxis har Runeberg inte alltid, i r. 23 och r. 30 där Goetze har liknande avvikelser följer Runeberg sångens tiostaviga meter. Ett annat exempel där han låter troheten mot sångens genom övriga verser påtagliga meter segra över troheten mot sin tyska förlaga föreligger i r. 12 i den andra av de två bröllopssångerna (Vuk I, 36 – SV 67 I – SF 53 II), där han översätter raden tiostavigt, precis som alla de andra verserna, trots att Goetze där har en elvastavig vers.

I den andra bröllopssången (Vuk I, 36 – SV 67 II – SF 53 I) avviker Goetze i den första raden från den tiostaviga trokén genom att ha en tolvstavig vers, som Runeberg återger med en tiostavig.

³⁹⁵ Bland de sånger som inte medtogs i SF finns ytterligare en åttastavig.

I flertalet avvikelser minskar Goetze antalet stavelser i versen. Åttastaviga och tiostaviga verser blir i tre sånger sexstaviga med den metriska strukturen: –uu/–u/–. Tiostaviga sånger blir åttastaviga (i 3 sånger), elvastaviga återges med åtta- resp. niostaviga trokéer (1 sång vardera).

I den i originalet åttastaviga "Fisken" (Vuk I, 285 – SV 41 – SF 34) växlar Goetze, och därmed också Runeberg, i sin översättning mellan åtta- och niostaviga rader. Metern är en fyrtaktig fallande vers, där sista takten alltid saknar sänkning, men antalet trestaviga takter växlar mellan 1 och 2 per rad. I raderna 1–9 och 15 följer Runeberg Goetzes metrik, medan han i r. 10-14 gör vissa mindre ändringar i daktylernas antal och placering. Sådana växlingar förekommer i den muntliga kulturen bara i de svagare sångerna, när sångaren inte riktigt lyckats med sin uppgift.

En liknande indelning som i "Förbannelsen" (Vuk 1814, 49 – SV 14 – SF 14) gör Goetze även i "Der Basilica jag sådde, skjuter malört opp" (Vuk I, 609 – SV 45 – SF 38), där han ersätter originalets tolvstaviga meter med verspar om 8+5 stavelser.

Vuk	SV och SF		Antalet sånger
	antalet stavelser	taktarter	
åttastavig	sexstavig	–uu/–u/–	2
åttastavig	varierande åtta- och niostavig	fyrtaktig fallande vers, varierar	1
tiostavig	sexstavig	–uu/–u/–	1
tiostavig	åttastavig	troké	3
tiostavig	SV: 12-stavig i r.1, resten 10-stavig	troké	1
tiostavig	SV och SF: 11-stavig i r. 1 och 9-stavig i r. 31, resten 10-stavig	–uu/–u/–	1
elvastavig	åttastavig	troké	1
elvastavig	niostavig	troké	1
tolvstavig	8 + 5-stavig	troké	1
			12 sånger

Sammanfattningsvis kan det konstateras att Goetze och Runeberg är måna om att återge sångernas metrisk gestalt. Medan Goetze tillåter sig vissa mindre ändringar, följer Runeberg sin förlaga närmast undantagslöst. Översättarnas noggrannhet i användningen av samma eller liknande meter avslöjar underliggande översättningsnormer: metern ansågs tydligen vara textens litterära dominant, ett viktigt kännetecken för den centralsydslaviska folkdikningen.

3.5.3.3. ÖVERKLIVNING (ENJAMBEMENT) OCH ÖVERFÖRING (REJET)

Även inom versifikationsområdet, som Runeberg ändå söker mimetiskt översätta, finns det element där han inte följer den centralsydslaviska muntliga dikningens normer. Ett sådant element är överklivning, *enjambement*, där "den fonetiska frasen fortsätter över radbrottets gräns" för att använda Eva Liljas definition.³⁹⁶ Följden är en tätare förbindelse mellan verserna då den förväntade pausen mellan två verser förkortas.

Versgränser överensstämmer i originalet med syntaktiska gränser. Den centralsydslaviska muntliga dikningen tillåter inte överklivning, trots att den i mycket sällsynta fall kan förekomma. Den muntliga poesins genrer föredrar den stil som Jørgen Fafner kallar för radstil.³⁹⁷ Syntaktisk ordning överensstämmer i denna stil med den metrisk och frasgränserna och versgränserna sammanfaller. Versrytmen i muntlig dikning är definierad av repertoaren och byggs på principen att den syntaktiska ordningsföljden och intonationen är hopvuxna med den metrisk modellen. Den centralsydslaviska muntliga dikningen använder inte hela språkets uppsättning av syntaktiska konstruktioner, utan väljer från selektionsaxeln³⁹⁸ de syntaktiska element – muntliga formler – som kan sättas in i de av kollektivet accepterade metrisk modellerna, vilket gör denna syntax icke-elastisk. Fafner ställer radstilen mot bindingsstil där frasen överskrider versgränser.

När syntaktiska och metrisk gränser inte sammanfaller, som vid överklivning, bildas i poesin en spänning, en konflikt mellan frasen och versen, "ett divergerande drag som gör sången mångtydig, då läsaren kan välja antingen frasens enhet eller

³⁹⁶ Lilja, 2006: 341. Ibland definieras överklivning som alla fall där en menings slut inte sammanfaller med versens slut, men här används överklivning i Liljas avgränsning. Se t.ex. Carolyn Higbie: *Measure and Music. Enjambement and Sentence Structure in the Iliad*, Oxford 1990, s. 4: "If sentence end and verse end do not coincide, the verses are enjambed and the sentence occupies part or all of at least two verses."

³⁹⁷ Jørgen Fafner: *Digt og form. Klassisk og moderne verslære*, København 1989, s. 89.

³⁹⁸ Jfr. Roman Jakobson: "Lingvistik och poetik" *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Med ett postscriptum av Roman Jakobsson*, Stockholm 1974, s. 150: "Den poetiska funktionen projicerar ekvivalensprincipen från selektionsaxeln på kombinationsaxeln." Förf.kurs. (Eller: Roman Jakobson: "Linguistics and Poetics", *Selected Writings*, Del III: "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", The Hague, Paris, New York 1981 (1960), s. 27: "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination." Förf.kurs.)

versradens, vilket påverkar ordens förhållande till varandra [...]”.³⁹⁹ I den centralsydslaviska muntliga diktningen förekommer detta grepp mycket sällan eller inte alls då kollektivet skulle värdera något sådant negativt. Skalden Runeberg har en motsatt åsikt. När han vill skapa en divergens i sina egna dikter för att motverka enformigheten och, som Viktor Šklovskij skulle uttrycka det, uppnå en främmandegjord, desautomatiserad läsning (*ostranenie*) och göra dikterna mer dynamiska, använder han överklivning.⁴⁰⁰ Han låter de syntaktiska och metriska gränserna kämpa mot varandra: den metriska indelningen skapar monotoni, medan syntaxen inför en skillnad, en variation som avbryter denna. Båda pauserna ska beaktas vid diktläsandet menar han:

Örat och tanken har i dessa afseenden samma natur och böra äga samma prerogativer, så att det är lika orätt att för meningens skull icke markera slutet af en vers, som att för versens fyllnad löpa öfver en punct inom den, utan att antyda öfvergången ur en mening i en annan.⁴⁰¹

Samma princip använder han även i sitt översättningsarbete. Det intressanta är att överklivning bara förekommer hos honom, medan Goetze undviker den. I ”Smiljana” (Vuk I, 330 – SV 47 – SF 39) får originalets verb *zapitati*, ’fråga’ och Goetzes fria översättning av samma verb som *sprechen* följande klädnad i r. 9–10:

„Te doplovi do Đurđeva dvora,	Schwimme hin bis zu Georgens Pforte
„Pa zapitaj Đurđevu majčicu	Und sprich so zu seiner lieben Mutter

Simma hän till Georgs port, och bringa
 Detta budskap till hans goda moder–

Att överklivningen är underordnad den exakta återgivningen av metern kan vara en möjlig förklaring till Runebergs flitiga användning av detta grepp, men dess frekvens pekar på att det inte är så enkelt. Till synes för att behålla metern skriver Runeberg i ”Hästen vill ej dricka” (Vuk I, 441 – SV 43 – SF 36), r. 2 följande:⁴⁰²

- 1 O du flicka, gyllne peruns-blomma!
- 2 Har du vattnat ren min skymmel?” – ”Vattnat

³⁹⁹ Lilja, 2006: 127.

⁴⁰⁰ Viktor Šklovskij: ”Konsten som grepp” övers. Bengt A. Lundberg i: *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Stockholm 1971, s. 45–63.

⁴⁰¹ Runeberg: ”Några ord om methoden att uppläsa bunden stil”, SS VIII:2: 59f. (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 7 och 11/1 1833, nr 2 och 3).

⁴⁰² I originalet och i den tyska översättningen står:

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1 Oj devojko, plava peruniko! | O du Mädchen, goldne Perunsblume! |
| 2 Jesi l' moga konja napojila? – | Hast du meinen Schimmel wohl getränket? |
| 3 Ja ga pojim, a on vode ne će, | „Tränkt' ihn wohl, doch will er nicht vom Wasser, |
| 4 Već on gleda s onu stranu Save, | Sondern schaut nach jenem Sawaufer, |
| 5 Gdi junaci rujno vino piju, | Wo vom gelben Wein die Helden trinken |
| 6 A devojke vence spletavaju. | Und die Mädchen Blumenkränze winden.“ |

- 3 Har jag väl; men han vill ej från vattnet,
- 4 Utan skådar mot den strand af Sawa,
- 5 Hvarest flickor binda blomsterkransar,
- 6 Och de gula viner hjeltar dricka.”

Ordet ”Vattnat” kommer här i överklivningsposition efter ett frågetecken som bryter versen och dessutom isolerar versens sista ord. Frågesatser har sin speciella stigande intonation. Frågetecknet här överensstämmer emellertid inte med cesurens plats eller versens slut, vilket bildar en konflikt mellan två typer av gränser – den syntaktiska och den metriska – och skapar tension, spänning. En sådan spänning kan förstås betraktas som ett medel att ge värde åt en viss form av poesi,⁴⁰³ men detta gäller för poesi utan musikaliskt ackompanjemang. En folksång som använder sig av detta grepp är svårare att sjunga.

Liknande fall av överklivning som också bara finns hos Runeberg möter i flera andra sånger.⁴⁰⁴

Runeberg använder även ett närbesläktat grepp, nämligen överföring (*rejet*), där ett ord ur en syntaktisk fras förs över till nästa vers som i ”Skördeflickan” (Vuk I, 253 – SV 68II – SF 52):

- 18 Skalk var skördeflickan dock, och löste
- 19 Sig med några skälmska ord från löftet:

Den täta användningen av överklivningar i Runebergs översättningar kan vara inspirerad av de homeriska dikterna: framför allt tack vare den längre metern, hexametern, förekommer i de grekiska eposen överklivning tillräckligt ofta för att

⁴⁰³ Allen Tate: ”Tension in Poetry”, *Collected Essays*, Denver 1959 (1938), s. 75.

⁴⁰⁴ Några exempel:

- SF 2 (Vuk I, 612 – SV 2), r. 17–18:
Men så snart jag saknar henne, frågar / Icke jag: är klar, är mulen natten?
- SF 14 (Vuk 1814, 49 – SV 14) r. 11–12:
Älskar han en annan, – tillgift / Må hans kärlek få.
- SF 23 (Vuk I, 639 – SV 27), r. 14–15:
Sen du mig begynte älska – sjelfmant / Har all lycka kommit mig till mötes,
- SF 28 (Vuk I, 405 – SV 33) r. 3–4:
Finn mig mer ej hos min mor; men finn mig / Hos en make, eller ock i grafven!
- SF 33 (Vuk I, 395 – SV 40), r. 20–21:
Att du ljufligt skulle mot den / Unga makens kyssar dofta.
- SF 34 (Vuk I, 285 – SV 41) r. 14–15:
Socker öfvergår honing – och / Älskarkyssen en broderkyss.
- SF 40 (Vuk I, 447 – SV 48) r. 2–3:
Kommo dit tre flickor, talte / Under färden med hvarandra
- SF 51 (Vuk I, 646 – SV 61) r. 9–10:
Tänds hans bröst af kärlek – och åt tärnan / Kastar han ett äpple och ett qvitten.
- SF 57 (Vuk II, 26 – SV 64) r. 170–171:
Bed till Gud om helsa blott – ett äpple, / Mera skönt ännu kan du dig gjuta

man skulle kunna beteckna det som ett signifikant mönster.⁴⁰⁵ Därför är det ingalunda förvånande att Runeberg inte uppfattat överklivning som en avvikelse från den centralsydslaviska muntliga poetiken, trots att den inte heller är vanlig i den finska.⁴⁰⁶ Överklivning blir därmed ett tydligt exempel på hur det antika kulturarvet smält samman med den centralsydslaviska folkdikningen i Runebergs översättningar.

3.5.3.4. RIM

Rim är mycket sällsynt såväl i originalet liksom i översättningarna. Det finns inte en enda konsekvent rimmad sång. Som bekant används rimmet som ett sätt att signalera versens slut. Detta är en senare företeelse i poesin – exempelvis används i den tiostaviga muntliga poesin den ovannämnda nionde stavelsens kvantitativa klausula för detta ändamål. Det är först senare, när verserna skilts från sin beledsagande musik, som rimmet övertar kadensens roll.⁴⁰⁷ I de fall där man överhuvudtaget kan tala om rim är den begränsad till några enstaka rader i ett mindre antal sånger. Rimmet är oftast skapat genom syntaktisk parallellism där sångaren inte sökt skapa rim utan använt samma morfologiska former för att skapa parallellism. I ”Hvad vill jag?” (Vuk I, 581 – SV 17 – SF 16) är r. 3 och 4 rimmade såväl i originalet som i de båda översättningarna, ett rim som sannolikt är en syntaktisk parallellism av likadana verbformer:

Srce mi <i>gori</i> ,	Kummer und <i>Schmerzen</i> ,	Oro och <i>smärta</i> ,
Muka me <i>mori</i> ,	Qual in dem <i>Herzen!</i>	Qual i mitt <i>hjerter</i> –

Denna sång är en av de yngsta som Vuk publicerade i sin *Pjesnarica* och möjligen kan den ses som ett uttryck för påverkan från en begynnande skriftspråklighet och nya litterära ideal.⁴⁰⁸

I andra exempel där rimmet redan från början också begränsas till några få rader har Goetze inget rim.⁴⁰⁹ Också där är det ofta snarare fråga om parallellism

⁴⁰⁵ År 1929 publicerade Parry en artikel om överklivning hos Homeros. Till följd av Homeros överklivningar ansåg Parry att överklivning kunde användas som ett test för muntlighet. Milman Parry: ”The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse” *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 60, 1929, s. 200–220. Senare jämförelser med den centralsydslaviska folkpoesin av bl.a. Lord har visat att det inte är så enkelt. Albert B. Lord: ”Homer and Huso III: Enjambement in Greek and Southslavic Heroic Song”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 79, 1948, s. 113–124. För nyare forskning se Higbie, 1990.

⁴⁰⁶ Jfr. Osmo Hormia: ”Annikainens visa. Svensk tolkning av en medeltida finsk ballad”, *Från språk till språk. Sjutton uppsatser om litterär översättning*, red. Gunnel Engwall & Regina af Geijerstam, Lund 1983, s. 86; Pirjo Kukkonen: *Det sjungande jaget. Att översätta känslan och själen. Den lyriska samlingen Kanteletar i svenska tolkningar 1830–1989*, Helsingfors 2009, s. 66f.

⁴⁰⁷ Jfr. Novica Petković: ”Ritam i intonacija u razvoju srpskog stiha”, *Ogledi o srpskim pesnicima*, Beograd 1999, s. 31.

⁴⁰⁸ Vladan Nedić: ”O prvoj i drugoj Vukovoj *Pjesnarici*”, efterord i: Vuk S. Karadžić: *Sabrana dela*, Del I, s. 371.

och användning av samma morfologiska former än om rim. I några fall gör Goetze halvhjärtade försök till rim som Runeberg inte noterar i sina översättningar ("Älskarens häst", r. 15–18 i Vuk 1814, 44 – SV 5 – SF 5; Vuk här i nyare ortografi):

„Ja bih moje pavte *raskovala*,
„Pa bih tvoju uzdu *okovala*,

Wollte meine Spangen ich *zerschmieden*,
Wollte gern an deinen Zaum sie *schmieden*,

Ville jag slå sönder mina spännen
Och dem gerna vid ditt betsel smida,

Det finns dock en typ av rim som är något vanligare i centralsydslavisk folkpoesi (och mycket vanlig i ordspråk), nämligen leoninskt rim. Leoninskt rim är det rim som i den tiostaviga metern förekommer före cesuren och versens slut. Foley skriver om det leoninska rimmet:

This aspect of acoustic architecture tends to fix phraseology and limit variation; because the lines it undergrids are more tightly organized, both by sense and by sound-patterning, they tend to resist change even more stubbornly than other 'words' in the traditional registrar.⁴¹⁰

Ett exempel finns i r. 16 i "Den omtänksamma" (Vuk I, 483 – SV 8 – SF 8). I översättningarna faller rimmet bort:

A ja *misli* sve na jedno *smisli*
Also wählend, kam mir der Gedanke
Så, i valet, föll mig in en tanke

Samma formel återkommer i r. 10 i "Bättre gammalt guld än nysmidts silfver!" (Vuk I, 436 – SV 42 – SF 35): "*Sve mislio*, na jedno *smislio*", men inte heller där återges rimmet i översättningarna ("Also denkend, kommt er zum Entschlusse" / "Så i valet kom han till beslutet").⁴¹¹

Avslutningsvis kan det alltså konstateras att såväl originalet som översättningarna i huvudsak är orimmade med bara några få mycket sällsynta undantag som snarare handlar om syntaktisk parallellism än rim. Leoninskt rim som emellanåt förekommer i originalet återges i allmänhet inte i översättningarna.

⁴⁰⁹ Som t.ex. i de första raderna av "Till en ros" (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4), "Den serviska jungfrun" (Vuk I, 599 – SV 10 – SF 10) och "Flickans anlete" (Vuk I, 395 – SV 40 – SF 33); r. 2–3, 7–8 och 9–10 i "Den nygifta" (Vuk I, 460 – SV 28 – SF 24); r. 2–5 i "Den försigtiga" (Vuk I, 594 – SV 30 – SF 26) och r. 3–4 och 6–7 i "Fästmöns dröm" (Vuk I, 639 – SV 27 – SF 23) m.fl.

⁴¹⁰ Foley, 1996: 36.

⁴¹¹ Inte heller r. 2 i "Dommen" (Vuk I, 548 – SV 34 – SF 29) "Brdom *smilje*, a dolom *bosilje*" översätts med leoninskt rim: "Quendel auf dem Berg und Münz' im Thale". Se även rad 1 och 3 i den nedan s. 142 citerade "Den serviska jungfrun".

3.5.4. TEXTENS RAMAR: INLEDANDE OCH AVSLUTANDE FORMLER

Liksom den skriftliga litteraturens verk har en muntlig text samtliga tre attribut som, enligt Jurij Lotman, en text måste innehålla för att den ska accepteras som text: uttryck, avgränsning och struktur.⁴¹² Det muntliga framförandet rymmer dock ett viktigt ytterligare attribut, nämligen nödvändigheten att förtydliga gränsen mellan icke-text och text: i den skriftliga litteraturen används olika paratextuella element som typografiskt uttryckta text- och segmentavgränsningar, vilket inte är möjligt vid framförandet av en muntlig text. För att skilja mellan det vanliga talet och det muntliga framförandet samt mellan olika kompositionssegment (som motsvarar olika "kapitel" eller "stycken" i en bok och kan likställas med Lords *themes*) används i stället i den muntliga diktningen diverse inledande och avslutande formler samt olika inre formler.⁴¹³ Dessa formler är hierarkiskt ordnade. Eftersom den semantiska belastningen är störst i början och i slutet av en text,⁴¹⁴ finns det hos motsvarande grupper av formler en tendens att bli förstelnade och förvandlas till klichéer, vilket är mycket tydligt såväl i prosa (t.ex. folksagornas "Det var en gång") som i poesi (t.ex. "Jag sjunger om"). Ett gott exempel på detta är formeln *Vino pije*, då det är en formel som både förekommer som inledning till episka sånger (detta är den vanligaste inledningen i Vuks episka sångsamlingar) och lyriska och även används som en inre segmentavgränsning.⁴¹⁵ Då den muntliga diktningen kännetecknas av identitetestetik,⁴¹⁶ är dessa formlers förvandling till klichéer inte något negativt: avsändaren anpassar sin estetik till adressaten och ett sätt att göra detta är just användning av klichéer.

Trots att både den inledande och den avslutande formeln har markerade funktioner i texten (som en följd av deras närhet till icke-text) finns det ett hierarkiskt förhållande även bland dem: medan dess position i texten gör att den avslutande formeln kan utelämnas, är det mycket svårt att göra det med den inledande formeln. "[...] even if the poet would like it otherwise, the poem cannot begin its narration in medias res: it needs shifters not to make the communication more efficient (as is usually supposed), but merely to make it work", skriver Mirjana Detelić i sin resumé.⁴¹⁷

⁴¹² Lotman, 1971: 67–69.

⁴¹³ Terminologin är övertagen från Mirjana Detelić: *Urok i nevesta. Poetika epske formule*, Beograd 1996.

⁴¹⁴ Jfr. Lotman, 1971: 69: "Gränsen som visar läsaren att han har med en text att göra och som i hans medvetande aktiverar hela systemet av motsvarande koder, befinner sig strukturellt i stark position" ('Граница, показывая читателю, что он имеет дело с текстом, и вызывая в его сознании всю систему соответствующих кодов, находится структурно в сильном положении').

⁴¹⁵ Om användning av denna formel i lyriska folksånger se: Miladinović, 2004.

⁴¹⁶ Lotman, 1971: 354f.

⁴¹⁷ Detelić, 1996: 119.

Vladimir Propp betonar att valet av den inledande formeln är förbundet med resten av texten: "Det finns ett visst beroende mellan inledningssituationen och de efterföljande funktionerna."⁴¹⁸ Berättaren eller sångaren måste ta hänsyn till detta beroendeförhållande för att en muntlig text ska fortsätta att existera – Jakobson och Bogatyrëv har, som redan nämnts, visat att det är publiken som här agerar domare.⁴¹⁹

Den inledande formeln påverkar starkt vår upplevelse av texten. Om en text inleds med formeln "Det var en gång tre bröder" vet man både att genren är en saga och att det är den tredje, yngste brodern som är den gode och därmed sagans hjälte.⁴²⁰ Även vårt exempel *Vino pije* visar detta mycket tydligt för en som känner den centralsydslaviska muntliga diktningen. I sin analys av denna och andra formlers användning i epiken beskriver Mirjana Detelić hur dessa styr publikens förväntningar. Då man i den centralsydslaviska muntliga repertoaren delar in historien i två perioder, före och efter slaget på Kosovofältet 1389, hänvisar personerna som dricker vin till den tidsperiod sången ska behandla (före eller efter slaget). Dessa personer befinner sig alltid på de platser och i den tid som repertoaren tilldelar dem: de gamla serbiska furstarna som levde före slaget drack i var sin stad, *hajdukerna* som slogs mot turkarna efter slaget drack däremot i skogen eftersom turkarna hade ockuperat städerna.⁴²¹ Genom att personen presenteras i den första versen kan man alltså här direkt få kunskap om när och var handlingen kommer att utspela sig. Trots att de ofta är mer generella använder även lyriska sånger den inledande formeln för att förebåda handlingen. "Vintern i hjertat" (Vuk I, 311 – SV 3 – SF 3) inleds i Runebergs översättning med "Snö föll neder på Sanct Görans dagen": den för Balkan ovanliga att snö faller i maj (Sanct Görans-dagen infaller den 6/5, det vill säga den 23/5 enligt den gamla kalendern) antyder att sången kommer att handla om något sällsamt.

Den inledande formeln behöver inte begränsas till en rad – den är så lång som det behövs för att definiera platsen, tiden och personerna. Denna formel innehåller genresignaler, utifrån vilka publiken bygger upp sitt förhållande till texten. Element som nämns i inledningen styr publikens förväntningar på texttypen, men hur den realiserar konkret återstår att höra. Om sångaren ändrar den balans som finns mellan den inledande formeln, sujetten och den avslutande formeln kommer publikens förväntningar att svikas och den konstnärliga effekten att utebli (till skillnad från i modern skriftlig poesi, där avvikelsen representerar ett estetiskt värde).

Inledande och avslutande formler behöver inte vara inriktade på texten. Ibland fungerar de som självständiga delar utanför narrationen och utan någon som helst

⁴¹⁸ Vladimir Propp: *Morfologija skazki*, Leningrad 1928, s. 102. ('Есть известная зависимость между начальной ситуацией и следующими функциями').

⁴¹⁹ Jakobson & Bogatyrëv, 1974: passim.

⁴²⁰ Om den inledande formeln i den muntliga prosan se: Snežana Samardžija: *Poetika usmenih proznih oblika*, Beograd 1997, s. 15–31.

⁴²¹ Se: Detelić, 1996: 54–57.

relation till sångens handling och kan i princip appliceras på vilken sång som helst. Sådana formlers funktion är inte att säga någonting om sången utan att signalera till publiken att en sång ska följa eller ska avslutas: *Stan'te, braćo, da vi čudo kažem*, 'Stanna upp, bröder, jag har ett under att berätta för er'⁴²²; *Bože mili, čuda velikoga*, 'Herre Gud, vilket under'.⁴²³ I de avslutande formlerna av denna typ vänder sig sångaren ofta direkt till publiken.⁴²⁴ Denna typ av formler är starkt förbundna med framförandekontexten där publiken ibland träder fram, som här i "Blodhämndens" avslutande rad (140):

A ostalim zdravlje i veselje.
Und verleih' uns Allen Heil und Segen!
Och välsigne hägnande oss alla.

Tyvär saknas en stor del av dessa allmänna formler i de äldre antologierna. Eftersom de inte uppfattades som en del av folksången redigerades de oftast bort. Samma tendens förekommer även i översättningsprocessen: exemplet *Bože mili, čuda velikoga*, 'Herre Gud, vilket under' som är hämtad från "Blodhämnden" (Vuk IV, 1) saknas i Goetzes (och därmed också i Runebergs) översättning av texten (SV 66 – SF 55).

Lars Lönnroth har framhävt flera exempel där berättandets och berättelsens scen sammanfaller i en dubbel scen och skapar "en dramatisk illusion".⁴²⁵ Publikens närvaro ger möjligheter till en tvåvägskommunikation som den skriftliga texten saknar.⁴²⁶ I den skriftliga texten väcker sådana tvära vändningar förundran då läsaren, som ju är helt avskuren från framförandet och den ursprungliga kontexten, upplever dessa formler som en del av folksången. Detta förmår Goetze att skriva en förklaring till denna formel som plötsligt dyker upp efter att en blodshämnd har utkrävts:

Gamlingen Pero upplever att hans sista önskan här på Jorden går i uppfyllelse, därav det oväntat uppbyggliga slutet på visan. För övrigt bör man notera att den blodshämnd som utövas mot en muslim för den politiskt-religiösa fanatismen framstår som ett förtjänstfullt dåd som behagar himlen.⁴²⁷

De inledande och avslutande formlerna i både episk och lyrisk muntlig diktning är dock oftast inriktade på texten. Som framgått av exemplet *Vino pije X* utnyttjar sångaren i sådana fall de inledande (och avslutande) formlernas klichering för att

⁴²² Vuk II, 12.

⁴²³ Vuk IV, 1.

⁴²⁴ Jfr. Marija Kleut: "Concluding Formulas of Audience Address in Serbo-Croatian Oral Epic", *Oral Tradition*, red. John Miles Foley 6:2–3, 1991, s. 266–278.

⁴²⁵ Lönnroth, 2008: 9.

⁴²⁶ *Ibid.*, s. 10.

⁴²⁷ "Der greise Pero erlebt die Erfüllung seines letzten Wunsches auf Erden; daher der unerwartet erbauliche Schluss des Liedes. Man erinnere sich übrigens, dass dem politisch-religiösen Fanatismus die an einem Muselman verübte Blutrache als eine verdienstliche, dem Himmel wohlgefällige, That erscheint." SV: 224.

koncentrera narrationen. En stående formel skriver in sången i den muntliga repertoaren. Detta öppnar möjligheter för den inledande formeln att förebåda hela handlingen. Eftersom dessa formler måste kunna anpassas till texten är det här den största variationen finns: formelns struktur måste vara mer öppen och flexibel för att kunna anpassas till handlingen.⁴²⁸

Då de inledande formlerna hör till de mest iögonenfallande kommer jag här att undersöka hur Goetze och Runeberg gått tillväga i sina översättningar av två typer av inledande formler: direkt tilltal och den slaviska antitesen.

3.5.4.1. DIREKT TILLTAL

De lyriska folksångerna använder ofta samma formler som de episka, men de har också sina egna. Den formel som är mest typisk för de lyriska sångerna vill jag se som en underavdelning av, för att använda den retoriska termen, apostrof, det vill säga den figur där en talare vänder sig bort från sina egentliga åhörare för att i stället tala till frånvarande eller döda personer, gudar, högre väsen och idéer osv.).⁴²⁹ Jag vill kalla denna lyriska apostrof för direkt tilltal. Direkt tilltal skiljer sig från den invokation (som är en annan underavdelning av apostrof) som används i t.ex. den homeriska epiken där sånggudinnan ofta åkallas och som utgör en inledande bön om inspiraton så att sången kan börja och fortgå på rätt sätt: "Sjung, o gudinna, om vreden, som brann hos Peliden Akilles".⁴³⁰ I den lyriska sången är det inte sånggudinnan som åkallas: det direkta tilltalet står inte utanför sången utan är en del av den. Direkt tilltal används i lyriken för att utan någon annan inledning direkt vända sig till någon eller något och kan ses som uttryck för en önskan om att uppnå total koncentration av sången: genom att använda direkt tilltal tillgodoser sångaren motivationsbehovet. Med hjälp av denna formeltyp aktualiseras subjektets förhållande till andra människor eller objekt utan någon inledning. Sångaren närmar sig omedelbart det som är det viktigaste i de lyriska kvinnoångerna – gestalternas känslor. För att verbalisera dessa känslor behöver de först aktualiseras genom den levande eller icke-levande andre.

Direkt tilltal och gestaltens relation till adressaten klargörs sedan i sångens centrala del. De sånger som inleds med direkt tilltal är oftast komponerade i monolog- eller dialogform: denna formeltyp har alltså som förutsättning någon form av samtal, då kompositionen förutsätter den fiktiva adressatens närvaro.

Bland de 59 sånger Runeberg översatte förekommer inledande direkt tilltal i flera av dem (här med Goetzes och Runebergs översättningar), t.ex.:⁴³¹

⁴²⁸ Jfr. Mirjana Detelić: *Mitski prostor i epika*, Beograd 1992, s. 282.

⁴²⁹ I *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, red. Alex Preminger & T. V. F. Brogan, Princeton 1993, s. 82: definieras apostrof som "A figure of speech which consists of addressing an absent or dead person, a thing, or an abstract idea as if it were alive or present."

⁴³⁰ Homeros: *Ilyaden*, övers. Erland Lagerlöf, Stockholm 1995, r. 1

⁴³¹ Vuk I, 322 – SV 11 – SF 11: Ljubičice, ja bih tebe brala / Veilchen, wohl pflückt' ich dich, / Vål jag dig bröt, viol

Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4, r. 1-2:
Ah! moja vodo studena!
I moja ružo rumena!

O du mein Quellchen kühl,
Und du mein Röschen roth!

O, du min källa sval,
O, du min ros så röd,

Medan det i Vuks episka antologier (II, III, IV) inte finns ett enda exempel på denna typ av inledande direkt tilltal finns exempel på detta redan i de äldsta upptecknade lyriska verserna från 1462:⁴³²

O Jelo, vita jelo, / ne hod' sama na vodu!
'O Jela, du smärta gran / gå inte ensam till vattnet'

Det finns inte heller några lyriska narrativa sånger som inleds med denna formeltyp: den är används endast i lyriska folksånger som mestadels är icke-narrativa och som regel korta: i Vuk I rör det sig om sånger om 4–14 verser, utom en (Vuk I, 602) som består av 34 verser, men då åttastaviga och med flera upprepade rader.

Både Goetze och Runeberg var noga med att återge direkt tilltal i sina översättningar. På grund av skillnaden i språkens struktur var de tvungna att hitta olika lösningar. Tyska och svenska använder nominativ där man i de centralsydslaviska språken har vokativ. För att uttrycka direkt tilltal använder Goetze personliga pronomina för andra person singularis: 'O du Mädchen' (SV 43, r. 1 och SV 30, r. 1). I andra sånger tillägger han det possessiva pronomenet *mein*: 'O du mein Quellchen kühl, / Und du mein Röschen roth!' (SV 4, r. 1 och 2); 'Du mein Mädchen, du mein Seelchen' (SV 12, r. 1). Det är intressant att även Runeberg använder samma lösning när han i "Den försigtiga" (Vuk I, 594 – SV 30 – SF 26) tillägger ordet *min*, men istället tar bort interjektionen: 'Du min flicka, du min röda blomma' (jfr. med Goetzes 'O du Mädchen, o du rothe Rose!'). Att översättarna för

Vuk I, 441 – SV 43 – SF 36: Oj devojko, plava peruniko! / O du Mädchen, goldne Perunsblume! / O du flicka, gyllne peruns-blomma!

Vuk I, 567 – SV 59 – SF 49: Čarna goro, puna ti si lada! / Dunkler Wald, wie ist dein Schatten kühlend! / Dunkla skogspark, hvad din skugga svalkar!

Vuk I, 594 – SV 30 – SF 26: Oj devojko, rumena ružice! / O du Mädchen, o du rothe Rose! / Du min flicka, du min röda blomma

Vuk I, 602 – SV 12 – SF 12: Oj devojko, dušo moja! / Du mein Mädchen, du mein Seelchen / Du min flicka, du mitt hjerta

Vuk I, 649 – SV 25 – SF 21: Ravno polje, žao mi je na te, / Eb'nes Feld! wie machst du mich so traurig, / Flacka fält, hur djupt du mig bedröfvar!

Vuk I, 669 – SV 19 – SF 18: Oj Dunave, tija vodo! / Donau, Donau! Stilles Wasser! / Donau, Donau, lugna vatten.

⁴³² Miroslav Pantić: "Manji prilozai za istoriju naše starije književnosti i kulture. Narodna pesma i njeni pevači u Dubrovniku u XV i XVI veku", *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 19/1, 1971, s. 6.

en och samma formeltyp i en samling folksånger använder en pluralitet av lösningar har till följd att översättningarna fjärrmar sig från den muntliga kulturens identitetsetetik med dess starkt uttalade förkärlek för klichéer.

Direkt tilltal används inte enbart som en inledningsformel, utan kan också användas inuti sången som en segmentavgränsare, i "Flickan i dörren" (Vuk I, 571 – SV 38 – SA 1861) som Runeberg publicerade först 1861 finns direkt tilltal sålunda i r.12 :

Oj djevojko, dušice!
Du mein Seelchen – schönstes Kind!
O, min sköna flicka, du!

Det är intressant att Runeberg här, i motsats till Goetze, väljer att använda interjektion, något som för honom närmare det centralsydslaviska originalet.

Användningen av samma formeltyp i samma översättningssamling i en så betydande omfattning skapar den kontext för läsaren som den inhemska publiken har genom att dela repertoaren med sångaren: läsaren av översättningen kan snart inse att formeln är en del av det muntliga registret och för honom eller henne blir ett för muntligheten kännetecknande drag. Urvalet i sig skapar alltså en strukturupprepning som betonar verkets tillhörighet till en identitetsetetik.

3.5.4.2. DEN SLAVISKA ANTITESEN

Den slaviska antitesen är en särskild form av negativ liknelse eller negativ parallellism, omtyckt i den slaviska muntliga diktningen, men även känd av andra folk. Den indelas i två huvudgrupper, metaforiska och dialogiska,⁴³³ och består i sin fullständiga form av tre delar som alla förekommer i den sannolikt mest kända slaviska antitesen i den centralsydslaviska folkdiktningen – inledningen till den lyriskt-episka balladen "Hasanaginica" som Runeberg översatte 1832 från Goethes tyska översättning i Herders antologi.⁴³⁴

1 Što se b'jeli u gori zelenoj?	Was ist weisses dort am grünen Walde?
2 Al' su sn'jezi, al' su labudovi?	Ist es Schnee wohl, oder sind es Schwäne?
3 Da su sn'jezi, već bi okopnuli,	Wär es Schnee da, wäre weggeschmolzen,
4 Labudovi, već bi poletjeli.	Wären's Schwäne, wären weggeflogen.
5 Nit' su sn'jezi, nit' su labudovi	Ist kein Schnee nicht, es sind keine Schwäne,
6 Nego šator age Hasanage.	'S ist der Glanz der Zelten Asan Aga;
7 On boluje u ranama ljutim.	Niederliegt er drein an seiner Wunde.

1 Säg, hvad hvitt syns der i djupa skogen?
2 Ser man snö der, eller ser man svanor?
3 Vore snö der, hade den väl smultit,
4 Vore svanor, hade ren de flugit.
5 Icke snö, och icke heller svanor;

⁴³³ Miodrag Maticki: "Poetika epskog narodnog pesništva. Slovenska antiteza", *Književna istorija*, III:9, 1970, s. 3–51.

⁴³⁴ Originalen ges i Alija Isakovićs textetablering i *Hasanaginica 1774–1974*, 1975: 427–432.

- 6 Nej, blott Hassan Agas tält der glänsa;
7 Själ i ett af dem han ligger sårad.

I den första delen ges en gåtliknande frågesats eller ett konstaterande (r. 1), samt några alternativfrågor där händelser eller bilder ställs som alla har något gemensamt med jämförelseföremålet (r. 2). Dessa objekt bestäms av ett karakteristiskt drag, vanligtvis en gemensam färg eller ett likartat ljud som ofta förebådar hela handlingen: den vita färgen antyder ett personligt drama, klagosång och jämmer indikerar en sång om en fånge osv.⁴³⁵ Mellan den första och den andra delen kan ges förklaringar som "konkretiserar *de metaforiska slaviska antitesernas* jämförelsebilder eller kompletterar dialogerna i *de dialogiska slaviska antiteserna*". I "Hasanaginica" uttrycks detta i konditionalsatserna i r. 3–4.⁴³⁶ I den andra delen ges ett antitetiskt svar: alla dessa föremål eller företeelser upprepas men nu med ett negativt förtecken (r. 5). Slutligen, i det tredje momentet, ges det affirmativa svaret på frågan, d.v.s. jämförelseobjektet som inte nämnts bland de alternativa svaren uttrycks explicit (r. 6). Antalet beståndsdelar i en slavisk antites kan variera.

Förmodligen var det ingen slump att Goetze som sin första publicerade översättning, i *Morgenblatt*, valde folksången "Perović Batrić", "Die Blutrache" eller "Blodhämnden" i Runebergs översättning (Vuk IV, 1 – SV 66 – SF 55), som inleds just med en slavisk antites, en stilistik figur som direkt för tankarna till "Hasanaginica". Förutom i denna folksång, som sedermera skulle ingå i *Serbische Volkslieder*, finns den slaviska antitesen i flera av de folksånger han översatte. Den slaviska antitesen används ofta som de episka sångernas inledande formel:

- | | | |
|---|----------------------------------|--|
| 0 | Bože mili, čuda velikoga! | |
| 1 | Što procvilje u Banjane gornje? | Welch ein Klaggeschrei dort in Banjani? |
| 2 | Da l' je vila, da li guja ljuta? | Ist's die Wila? ist's die böse Schlange? |
| 3 | Da je vila, ne bi više bila, | Wär's die Wila, käm' der Ton vom Berge, |
| 4 | Da je guja, pod kamen bi bila; | Wär's die Schlange, käm' er aus der Felskluft. |
| 5 | Nit' je vila, niti guja ljuta, | Keine Wila, keine böse Schlange, |
| 6 | Već to cvili Perović-Batriću | Klage schreit der Perowitche Batrič |
| 7 | U rukama Čorović-Osmana, | Unter Osman Tchorowitche's Händen. |

- 1 Hvems är klagoskrit der i Banjani?
- 2 Månne Vilans? männ' den onda ormens?
- 3 Ropte Vila, komme det från berget,
- 4 Ropte ormen, komme det från klyftan.
- 5 Vilan ej, och ej den onda ormen,
- 6 Batrič Perovitsch är den, som klagar,
- 7 Under Osmans, Tchorovitschens händer.

Även lyriska sånger kan börjas med en slavisk antites, som ibland har en ofullständig form. Genom en negativ liknelse ger inledningsformeln till

⁴³⁵ Hatidža Krnjević: *Lirski istočnici. Iz istorije i poetike lirске narodne poezije*, Beograd 1986, s. 169.

⁴³⁶ Ibid., s. 32: "Ovi stihovi konkretizuju poredbene slike *metaforičnih slovenskih antiteza* ili pak upotpunjuju dijaloge u *dijaloškim slovenskim antitezama*" (författarens kurs).

”Skiljasmässan” (Vuk I, 555 – SV 9 – SF 9) en stark bild av kärleken mellan två ungdomar. Den tredje radens vändning är typisk för de lyriska sångerna:

1	Obvila se bela loza vinova	Eine weisse Rebe wand sich
2	Oko grada oko bela Budima;	Um die weisse Feste Buda.
3	To ne bila bela loza vinova,	Das war keine weisse Rebe,
4	Već to bilo dvoje mili i dragi,	Liebster war es und Geliebte,
5	Oni su se u mladosti sastali,	Die sich jung einander fanden
6	A sada se u nevremu rastaju,	Und zur Unzeit trennen sollen.

1	Kring det hvita fästet Buda
2	Slingrat sig en mjällhvit ranka.
3	Ingen mjällhvit ranka var det,
4	Fästman var det och hans fästmö,
5	Som hvarandra tidigt funnit,
6	Och i otid skiljas skulle.

Både Goetze och Runeberg följer den slaviska antitesens schema, men hos Runeberg byter de första två radernas plats. Runeberg inför ännu en ändring genom att använda två adjektiv – *hvit* och *mjällhvit*, vilket fjärmar honom något från originalets och Goetzes exakta upprepning (*bela / weisse*). När den slaviska antitesen brukas i lyriken finns en tendens att hela sången fokuseras på inledningsformelns arkitektur och den får en stark kompositionell funktion. Det är i allmänhet idén som är viktig för sången som helhet som betonas. I den aktuella sången återuppstår växten, *bela loza* (‘vit vinranka’, *mjällhvit ranka* i Runebergs översättning) i rosen, medan staden Budim återuppstår i marmorstenen och dess vithet i snöbollen:

7	Jedno drugom na rastanku govori:
8	„Pođi, dušo, pođi, srce, u napred,
9	„Ti ćeš naći jednu bašču građenu,
10	„I u bašči bokor ruže rumene,
11	„Ti uzberi jedan stručak ružice,
12	„Pa ga metni u nedarca do srca!
13	„Kako vene onaj stručak ružice,
14	„‘Nako vene srce moje za tobom.’”
15	Ono drugo na rastanku govori:
16	„A ti pođi malo, dušo, u natrag,
17	„Ti ćeš naći jednu goru zelenu
18	„I u gori bunar voda studena,
19	„U bunaru jedan kamen mermera,
20	„Na kamenu jedna čaša srebrna
21	„I u čaši jedna gruda snežana;
22	„A ti uzmi onu grudu snežanu,*
23	„Pa je metni u nedarca do srca:
24	„Kako kopni ona gruda snežana,
25	„‘Nako kopni srce moje za tobom.’”

7	Bei der Trennung sprach die Jungfrau:	Flickan så vid afskedsstunden:
8	„Seelchen, Herzchen! ziehst du fürder,	Gode älskling, när du färdas,
9	Kommst du zum umzäunten Garten,	Kommer du till stängda gårdar,

10	Wo die rothen Rosen stehen.	Der de röda rosor blomma;
11	Pflücke dir ein Rosensträusschen,	Bryt dig några rosenstänglar,
12	Leg' es auf dein Herz im Busen!	Lägg dem vid din barm på hjertat:
13	So wie diese Rosen welken,	Såsom dessa rosor vissna,
14	Welkt um dich mein treues Herze."	Vissnar ock för dig mitt hjerta.
15	Sprach der Jüngling bei der Trennung:	Gossen så vid afskedsstunden:
16	„Seelchen, wenn zurück du gehest,	Goda, när du återvänder,
17	Kommst du zu dem grünen Walde,	Kommer du till skogen gröna,
18	Wo der kühle Brunnen quillet.	Der den svala brunnen väller;
19	Liegt ein Marmelstein am Brunnen,	Marmorsten vid brunnen ligger,
20	Auf dem Stein ein Silberbecher,	Silverbägare på stenen,
21	Und im Becher ist ein Schneeball.	Och i bägaren en snöboll;
22	Leg' ihn auf dein Herz im Busen!	Lägg den, vid din barm på hjertat:
23	So wie dieser Schneeball schmilzet,	Såsom denna snöboll smälter,
24	Schmilzt um dich mein treues Herze."	Smälter ock för dig mitt hjerta."

* raden saknas i översättningen

Den slaviska antitesen från den inledande raden återkommer ibland i slutet på samma sång. I en jämförelse utifrån både färg (vit) och stoff (snö, svanor) får detta grepp i "Hasanaginica" sin fullkomliga form. Landskapets vithet från sångens början återkommer snillrikt i Hasanaginicans vita ansikte i balladens slut (r. 88), en bild som återigen stärker uppfattningen om att formlerna inte borde betraktas som klichéer utan som produkter av en skapande kraft.

Den slaviska antitesens inledande rader antyder det positiva slutet även i "Pröfningen" (Vuk I, 301 – SV 26 – SF 22): både klockor och tuppen (hane i Runebergs översättning) bådar något gott. Kyrkklockor ljuder bara vid bröllop och positiva händelser, inte vid begravningar. Om tuppar trodde man att de bringade med sig lycka och välstånd.⁴³⁷

1	Šta s' ono čuje na onoj strani?	Was für Getön von drüben herüber?
2	Il' zvona zvone, il' petli poju?	Läuten die Glocken? Krähen die Hähne?
3	Nit' zvona zvone, nit' petli poju,	Läuten nicht Glocken, krähen nicht Hähne,
4	Već sestra bratu svom poručuje:	Boten dem Bruder sendet die Schwester:
5	„Ja sam ti, brate, Turska robinja,	„Bruder! ich bin von Türken gefangen,
6	„Iskup' me, brate, iz Turski ruku;	Kaufe mich los aus türkischer Knechtschaft!
1	Säg dock hvad då'n kringskallar i nejden?	
2	Ljuda då klockor? gala då hanar?	
3	Klockor ej ljuda, hanar ej gala,	
4	Bud till sin broder sänder en syster:	
5	Broder, jag är af turkarne tagen,	
6	Köp mig då fri ur turkarnas händer!	

Då den inledande slaviska antitesen redan antytt en positiv omvändning är upplösningen inte lika överraskande på Balkan som i norra Europa:

14	Al sestra bratu otporučuje:	Darauf entbot hinwieder die Schwester:
15	„Nisam ti, brate, Turska robinja,	„Bin ja mit nichten türkische Sklavin,

⁴³⁷ Dušan Bandić: *Narodna religija Srba u 100 pojmova*, Beograd 1991, s. 40.

16 „Već sam ti, brate, Turska carica.” Bin eine türk'sche Sultanin, Bruder!”

14 Derpå ett budskap skickade system:

15 Är dock allsicke turkisk slafvinna,

16 Nej, jag är Sultaninna, min broder.

Goetzes och Runebergs val att i samlingen ha flera sånger som inleds med den slaviska antitesen som översätts källbundet och adekvansinriktat låter läsaren bilda sig en uppfattning om denna inlednings struktur. Särskilt påfallande är de strukturella likheterna mellan ”Blodhämnden” och ”Pröfningen” som båda inleds med tre alternativa frågor. Genom att välja ett antal sånger med samma inledning framhäver översättarna den slaviska antitesens ställning i den muntliga repertoaren: hela strukturen accepteras som en muntlighetsmarkör. I nästa kapitel kommer jag att visa hur Runeberg använder detta grepp i sin egen diktning.

3.5.4.3. GOETZES ”EGNA FORMLER”

Haskå noterar i sina kommentarer att Runeberg i Goetzes efterföljd låter flera översättningar börja med ett prepositionsuttryck.⁴³⁸ Hon noterar dock inte att detta inte har någon motsvarighet i originalet:

”Den älskade och den försmådda” (Vuk I, 310 – SV 13 – SF 13):

Konj zelenko rosnu travu pase
In dem Thaugras weidete der Schimmel
I det friska gräset bette skymmeln

”Fästmöns dröm” (Vuk I, 639 – SV 27 – SF 23):

Jovo konja *na mostu* kovaše
An dem Steg beschlug sein Ross Johannes
Nära trappan skodde Johan fålen

”Flickan vid Zetinja” (Vuk I, 738 – SV 53 – SF 45):

Vino pije trideset Cetinjana / *Kraj Cetinje, tihe vode ladne*
An Zetinja's tiefem kühlen Strome / *Sitzen zechend dreissig wackre Helden*
Vid Zetinjas djupa, svala bölja / *Satt i dryckeslag en skara hjeltar*

Analogt med Goetzes översättningar använder Runeberg på egen hand samma struktur i ”Den skönaste” (Vuk I, 619 – SV 23 – SF 20, r. 1)

Zafali se žuti limun *na moru*
Eine Goldcitron' am Meere rühmte sich
Invid hafvet stod en guldcitron och skröt

Det är bara en sång i originalet som börjar med ett prepositionsuttryck – ”Våra mödrar bära skulden” (Vuk I, 608 – SV 58 – SF 48):

S one strane Save vode

⁴³⁸ Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 36.

Jenseit an der Sawa Ufer
Bakom Sawas våg, på stranden

Genom att använda samma struktur i den inledande raden i en rad översättningar i samlingen skapar Goetze ett sken av att strukturen är vanligare i den centralsydslaviska muntliga diktningen än den verkligen är. I tron att så är fallet använde Runeberg den sedan i sin egen diktning, något som jag ska återkomma till i nästa kapitel.

3.5.5. REPETITIONSFIGURER

Upprepning är en av de typiska ordeffekter som förekommer i folkdiktningen. Eleazar Meletinskij ansåg upprepningar vara ”folklorens äldsta drag” och ”det muntliga skapandets viktigaste mekanism.”⁴³⁹ Det som upprepas kan vara ljud, ord, ordföljder eller större textsegment, ofta i kombinationer som bildar sammansatta upprepningsstrukturer. I större narrativa texter är det vanligt att upprepa större textsegment: när i en viss punkt av det narrativa förloppet redan genomgångna händelser återberättas, förkortas de inte, utan upprepas en gång till.⁴⁴⁰ Också i kortare lyriska sånger upprepas textsegment: det är t.ex. vanligt att upprepa frågan i svaret.⁴⁴¹ Även syntaktiska strukturer upprepas och skapar parallellismer. I den

⁴³⁹ Eleazar M. Meletinskij: *”Édda” i rannie formy éposa*, Moskva 1968, s. 19: “Povtory – drevnejšaja čërta fol’klora”, ”javljajutsja važnejšim mehanizmom ustnogo tvorčestva”.

⁴⁴⁰ Josip Kekez: “Usmena književnost”, *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, red. Zdenko Škreb & Ante Stamač, Zagreb 1998, s. 182.

⁴⁴¹ Som t.ex. i ”Den serviska jungfrun” (Vuk I, 599 – SV 10 – SF 10) r. 17–25:

„Oj Milice, naša drugarice!
„Il’ si luda, il’ odviše mudra,
„Te sve gledaš u zelenu travu,
„A ne gledaš s nama u oblake,
„Đe se munje vijuju po oblaku.”
Al’ govori Milica đevojka:
„Nit’ sam luda, nit’ odviše mudra,
„Nit’ sam vila, da zbijam oblake,
„Već đevojka, da gledam preda se.”

„Militza, du wunderliches Mädchen!
Bist du thöricht oder überweise?
Immer schaust du auf den grünen Rasen,
Und nicht schauest mit uns nach den Wolken,
Wo die goldnen Blitze widerleuchten.“

Militza, du underliga flicka,
Är du oklok eller öfverklok här?
Ständigt ser du på den gröna marken,
Och du blickar ej med oss mot molnen,
Der de gyllne blixtrar återstråla.

Da entgegnet Militza, die Jungfrau:
„Bin nicht thöricht, bin nicht überweise,
Keine Wila, dass ich Wolken sammle,

Dem besvarar Militza den unga:
Oklok ej och öfverklok ej heller.
Ingen Vila, att jag moln må samla,

muntliga diktningen – särskilt i lyriken – är parallellism en grundläggande kompositionsprincip.

En upprepning innebär ett återvändande till samma information, men nu i en annan kontext, som medför förskjutningar i den ursprungliga betydelsen. Därför upplevs den varje gång på nytt. Det är föga förvånande att detta grepp är kännetecknande för muntlig kultur. Enligt Ong är redundansen ett av den primärt talspråkliga kulturens viktigaste kännetecken:

Det muntliga yttrandet försvinner så snart det har utsagts, och utanför den mänskliga hjärnan finns ingenting att se tillbaka på. Därför måste tanken röra sig långsammare framåt i talspråkiga sammanhang och hålla allt sådant nära uppmärksamhetens fokus som den redan behandlat. Redundans, omtagning av det just sagda, håller både talaren och lyssnaren i samma spår.⁴⁴²

Utan skrift är upprepadet minnets enda stöd.

Upprepningar i muntlig diktning behöver inte vara ordagranna, utan kan innehålla mindre mutationer och rekombinationer av de upprepade elementen.⁴⁴³ Vid parallellism rör sig sångaren ofta inom samma formelsystem och en del av informationen upprepas exakt. Ju striktare upprepning av det invarianta, desto större effekt har det som varierar, konstaterar Jakobson.⁴⁴⁴

Parallellism används ofta som grund för skapandet av metaforer, liknelser och andra stilistiska figurer. A. N. Veselovskij ansåg att totemism var människans grundläggande verklighetssyn som i lyriken manifesterade sig i olika former av, med hans ord, psykologisk parallellism. Psykologisk parallellism innehåller en jämförelse mellan en situation i människans liv eller känslor med en naturbild.⁴⁴⁵ Den muntliga diktningens värld innefattar den cykliska tiden som medför en ständig upprepning av allt som sker i naturen: de fyra årstiderna ständiga växlingar (vår, sommar, höst, vinter) motsvaras av de fyra delarna varje dag består av (morgon, dag, kväll, natt) eller också av de fyra etapperna i människans liv (födelse, mognad, ålderdom och död), vilket skapar förutsättningar för ett omfattande analogibildande: morgonen och våren avbildar födelsen, vintern och natten döden. Makrokosmos och mikrokosmos återspeglas i varandra, som här i "Den nygifta" (Vuk I, 460 – SV 28 – SF 24) där månen och stjärnor reflekterar herden och lammen:

7	„Ljubila bi čobanina,	Würde dann den Hirten lieben,
8	„Čobanina Kostadina,	Constantin, den jungen Hirten,
9	„Koji šeće pred ovcama,	Der daherzieht vor den Lämmern,
10	„Kano mesec pred zvezdama.”	Wie der Mond vor den Gestirnen.

Bin ein Mädchen, dass ich vor mich schaue.“ Flicka är jag, – att jag må se för mig.

⁴⁴² Ong, 1990: 53.

⁴⁴³ Jfr. Albert B. Lord: *The Singer Resumes the Tale*, Ithaca 1995, s. 10: "It is to be noted that within the verbal repetitions there is a subtle kaleidoscopic mutation and recombination of elements."

⁴⁴⁴ Roman Jakobson: "Grammatical Parallelism and its Russian Facet", *Selected Writings*, Del III: "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", The Hague, Paris & New York 1981 (1966), s. 129.

⁴⁴⁵ A. N. Veselovskij: "Psichologičeskij paralelizm i ego formy v otaženijah poëtičeskogo stilja", A. N. Veselovskij: *Istoričeskaja poëtika*, Leningrad 1940 (1895), s 125–194.

- 7 Skulle då en herde älska,
- 8 Constantin den unga herden,
- 9 Som der tågar framför lammen
- 10 Såsom månen framför stjernor.

Nedan kommer det att undersökas i vilken utsträckning Goetze och Runeberg återger repetitionsfigurer i sina översättningar.

3.5.5.1. ALLITTERATION OCH PARONOMASI

Muntliga sångare skapar gärna allitterationer. De inledande raderna i "Den nygifta" (Vuk I, 60 – SV 28 – SF 24) innehåller flera konsonantupprepningar, något som Goetze inte återger i sin översättning i någon större grad:

- | | | |
|---|------------------------------|----------------------------------|
| 1 | Mlada <i>neva vodu nela,</i> | Wasser schöpft die Neuvermählte, |
| 2 | <i>Na vodu se nadvodila,</i> | Und sich neigend auf die Quelle, |
| 3 | <i>Sama sebe besedila:</i> | Spricht sie also zu sich selber: |
-
- | | |
|---|--------------------------------|
| 1 | Vatten öser gårdagsbruden, |
| 2 | Och utöfver källan lutad, |
| 3 | Talar vid sig sjelf hon detta: |

Källspråkstextens *vodu nadvodila* är en paronomasi, en upprepning av ljudlika ord, som är frekvent förekommande i den centralsydslaviska muntliga diktningen.

Om språken inte är väldigt närbesläktade är det förstås näst intill omöjligt att exakt återge allitterationer eller paronomasier. Alternativet är att kompensera förlust av en alliteration eller paronomasi på ett annat lämpligt ställe. Den alliteration som uppvisas i inledningsraden i "Den bönhörde" (Vuk 1814, 63 – SV 36 – SF 31) återger Goetze inte, men söker kompensera den genom en alliteration i r. 2 och 3 som även Runeberg delvis återger:

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1 | Boga <i>moli mlado momče:</i> |
| 2 | „Daj mi, Bože, zlatne roge |
| 3 | „I srebrne paroščice, |
-
- | | |
|---|----------------------------------|
| 1 | Ber till Gud den unga gossen: |
| 2 | Gif, o Gud, åt mig ett gullhorn, |
| 3 | Gyllne horn med silfver ändar, |

Också i flera andra fall söker Goetze kompensera användningen av allitterationer genom att skapa egna.⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ I "Bror och syster" (Vuk 1815, 41 – SV 7 – SF 7) låter Goetze i r. 14–15 tre ord börja på t: "Tief ist der trübe Sumpf / Trauter, bleib hier, bleib hier!", medan Runeberg endast återskapar alliteration i den första raden: "Djupt är det *dystra* kärr / Gode, bli här, bli här!". Goetzes tillägg *mein* i inledningsraden av "Du är min egen" (Vuk I, 602 – SV 12 – SF 12) kan också tolkas som ett försök att återge originalets alliteration:

Oj djevojko, <i>dušo</i> moja!
Du <i>mein</i> Mädchen, du <i>mein</i> Seelchen!
Du min flicka, du mitt hjerta:

I de inledande raderna i "Fästmöns dröm" (Vuk I, 639 – SV 27 – SF 23) arbetar både Goetze och Runeberg med såväl allitterationer som andra typer av upprepningar:

- | | | |
|---|-------------------------------|--|
| 1 | Jovo konja na mostu kovaše, | An dem Steg beschlug sein Ross Johannes. |
| 2 | Gledala ga draga sa pendžera, | Aus dem Fenster schaute die Geliebte, |
| 3 | Gledajući ružom posipala, | Schauend streut' sie Rosen auf ihn nieder, |
| 4 | Posipljući tiho govorila: | Rosen streuend, sprach sie zu ihm leise: |
-
- | | |
|---|--|
| 1 | Nära trappan skodde Johan fålen, |
| 2 | Och ur fenstret såg derpå hans fästmö, |
| 3 | Såg, och strödde rosor ned på honom, |
| 4 | Strödde rosor ned, och talte sakta: |

I vissa översättningar skapar även Runeberg egna allitterationer. Ett sådant fall finns i inledningen av "Bättre gammalt guld än nysmidet silfver!" (Vuk I, 436 – SV 42 – SF 35) där Goetze bara delvis återger källspråktextens allitteration och

I "Den bekymrade" (Vuk I, 360 – SV 16 – SF 15) utnyttjas en rad repetitionsfigurer: sången bygger på exakta upprepningar, parallellism och anafor. Även allitteration och paronomasi förekommer: Goetze översätter varken den allitteration som finns i r. 1: *bože blagi* 'milde gud' eller paronomasin i r. 3 och 5: *put putuje* 'reser en resa', men låter 6 av sångens 12 verser börja på s och 3 på i:

- | | | |
|----|--------------------------|------------------------------|
| 1 | Ah moj bože blagi! | Wo, du lieber Himmel, |
| 2 | Gdi l' je sad moj dragi! | Ist wohl jetzt mein Trauter? |
| 3 | Ili <i>put putuje</i> , | Ist er auf der Reise? |
| 4 | Ili vince pije? | Sitzt er bei dem Weine? |
| 5 | Ako <i>put putuje</i> , | Ist er auf der Reise, |
| 6 | Srečno putovao! | Soll er glücklich reisen! |
| 7 | Ako l' vince pije, | Sitzt er bei dem Weine, |
| 8 | Na zdravlje mu bilo! | Soll der Wein ihm munden! |
| 9 | Ako l' drugu ljubi, | Liebt er eine Andre, – |
| 10 | Od mene mu prosto! | Sey auch das verziehen, |
| 11 | Od mene mu prosto, | Sey's von mir verziehen, |
| 12 | Od Boga proketo! | Aber Gott bezahl's ihm! |

- | | |
|----|-------------------------|
| 1 | Hvar, du vida himmel, |
| 2 | Är väl nu min älskling? |
| 3 | Är han på en resa? |
| 4 | Sitter han vid bägarn? |
| 5 | Är han på en resa, |
| 6 | Må han resa lyckligt; |
| 7 | Sitter han vid bägarn, |
| 8 | Smake honom vinet; |
| 9 | Älskar han en annan, |
| 10 | Må det honom tillges; |
| 11 | Må af mig det tillges, |
| 12 | Gud dock hinne honom. |

Goetze kan ha tagit intryck av sådana allitterationer som skapas i versens början från "Ali-Agas maka" (Vuk 1815, 51 – SV 44 – SF 37) där r. 8–10 börjar på *n*. I sin översättning av denna folksång återskapar Goetze allitterationen (samt en anafor) på tyska genom att låta de tre verserna i sin översättning börja på *w*, något som Runeberg i det här fallet inte gör (r. 9–10 se nedan, s. 139).

paronomasi. I den första raden skapar Runeberg en allitteration genom att börja fyra ord med *s*, som även fortsätter i nästa rad i ordet *Sarajewo*, platsen där handlingen utspelas.

- | | | |
|---|------------------------------|---------------------------------------|
| 1 | Soko leti preko Sarajeva, | Ueber Sarajewo flog ein Falke, |
| 2 | Traži lada gdje će ladovati, | Schatten suchend, um sich abzukühlen, |
-
- | | |
|---|-------------------------------------|
| 1 | Skugga sökande, för att sig svalka, |
| 2 | Flög en falk utöfver Sarajewo, |

I denna sång utnyttjar Runeberg denna stilistiska figur till fullo. I r. 4 finns "en kylig källa", medan han i r. 11 återigen använder en *s*-allitteration: "Och han talte sakta i sitt sinne." I de sista två raderna förekommer ytterligare två allitterationer – "älska enkor" och "Gamla gubbar". Likartad strategi uppvisar Runeberg även i en rad andra översättningar.

Flera allitterationer skapar Runeberg även i den korta "Suck" (Vuk I, 567 – SV 59 – SF 49):

- | | | |
|---|------------------------------|---|
| 1 | Čarna goro, puna ti si lada! | Dunkler Wald, wie ist dein Schatten kühlend! |
| 2 | Srce moje, puno ti si jada! | Herz, mein Herz, wie bist du so bekümmert! |
| 3 | Gledajući prema sebi draga, | Dir so nahe schaust du den Geliebten, |
| 4 | Gledajući, al' ga ne ljubeći | Dir so nah' – und darfst ihn doch nicht küssen! |
-
- | | |
|---|--|
| 1 | Dunkla skogspark, hvad din skugga svalkar! |
| 2 | Hjerta, hjerta, hur du är bedröfvadt! |
| 3 | Dig så nära ser du den du älskar, |
| 4 | Dig så när – och får ej kyssa honom! |

Liknande exempel finns det i också andra sånger.⁴⁴⁷

Såväl Goetze som Runeberg sökte återskapa de redan existerande och skapa nya allitterationer i sina översättningar. Den regelbundenhet som Runeberg uppvisade tyder på en medveten strategi: det är tydligt att han uppfattade allitterationer som ett av källtextens karrakteristiska drag. Man kan fråga sig om

⁴⁴⁷ I "Fisken" (Vuk I, 285 – SV 41 – SF 34) skapar Runeberg en allitteration i r. 10: "fjolliga flicka". I "Stum kärlek" (Vuk I, 649 – SV 25 – SF 21) bildar han på egen hand ett antal allitterativa ordpar: "flacka fält" (r. 1), "dig dyra" (r. 3 och 8), "högra handen" (r. 6).

I sitt exemplar av *Serbische Volkslieder* skrev Runeberg i r. 1 i "Dommen" (Vuk I, 548 – SV 34 – SF 29) ovanför Goetzes drei hübsche Mädchen "trenne vackra flickor". Samma formulering finns även i *Helsingfors Tidningar* där den första gången publicerades (25/9 1830, nr. 76), men inför utgivningen av *Serviska Folksånger* ändrade Runeberg frasen till "trenne täcka flickor" och skapade därmed en allitteration.

Runeberg låter de första tre verserna i "De älskandes Graf" (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44) börja på *t*, medan han i "Bror och syster" (Vuk 1815, 41 – SV 7 – SF 7), som Haskå noterar, börjar 8 av de första nio verserna på *s*, r. 4 och 13 på *v*, r. 10 och 14 på *j* samt r. 12 och 15 på *g*. (Runeberg, SS XIII:2: 27). Därmed utvecklar han Goetzes översättning som låter r. 6 och 7 börja på *l*, r. 8 och 9 på *s*, r. 4 och 13 på *v* samt r. 12, 14 och 15 på *t*. I originalet förekommer företeelsen endast i några rader förorsakade av parallellism. Haskå noterar inte att fenomenet i Runebergs översättning framför allt grundas på de anaforskt bildade verserna.

Runebergs talrika allittereringar kan ha påverkats av den finska folkdikningen.⁴⁴⁸ Paronomasierna som är svåra att göra rättvisa i översättningar (annat än kompensatoriskt) återgavs i princip inte alls.⁴⁴⁹ I ett fall – ”Den försigtiga” (Vuk I, 594 – SV 30 – SF 26) lyckades dock Runeberg ovetandes återge en centralsydslavisk paronomasi som saknas hos Goetze (r. 2):

Ni *sađena*, ni *presadıvana*,
Nicht gepflanzet, nimmer auch versetzt,
Aldrig *satt* ännu, och aldrig *omsatt*,

3.5.5.2. ANAFOR

Som bekant är anafor en vanlig figur i muntlig poesi: i den ovan citerade ”Suck” (Vuk I, 567 – SV 59 – SF 49, se s. 133) används anaforen i r. 3–4. Vissa lyriska sånger som ”Fisken” (Vuk I, 285 – SV 41 – SF 34) använder denna figur som ett viktigt kompositionssegment: de anaforinledda verserna bildar sångens första del, medan syntaktisk parallellism används i fiskens svar, som är sångens andra del. Sången inleds med en bild där flickan sitter vid stranden och talar för sig själv:

- 4 „Ima l’ što šire od mora?
- 5 „Ima l’ što duže od polja?
- 6 „Ima l’ što brže od konja?
- 7 „Ima l’ što slađe od meda?
- 8 „Ima l’ što draže od brata?”

I översättningen av den första och den fjärde av dessa fem verser som börjar med samma anafor (r. 4, 7) väljer Goetze emellertid att undvika upprepningen och använda sig av andra stilmedel, en modell som Runeberg, som inte känner till originalet, sedan självklart följer:

- | | | |
|---|--|-----------------------------------|
| 4 | Giebt’s denn was breiteres als das Meer? | Finns väl hvad bredare är än haf? |
| 5 | Oder was weiteres als das Feld? | Eller hvad vidare är än fält? |
| 6 | Oder was schnelleres als das Ross? | Eller hvad snabbare är än häst? |
| 7 | Wäre was süsser denn Honigseim? | Hvad är väl mera än honing sött, |
| 8 | Oder was ginge vor Bruderkuss? | Eller hvad öfvergår broderkyss? |

Medan originalets kompakta femradiga anaforer med sina minimalistiska förändringar används för att förbereda fiskens parallellistiskt uppbyggda svar och sångens oväntade slut, inför Goetzes variation en störning i strukturen som leder

⁴⁴⁸ Hormia hävdar att alliteration förutom den variationsrika rytmen är ”den finska forndiktens viktigaste poetiska effektmedel”, Hormia: 1983: 85. Enligt Kukkonen är alliterationen ”den poetiskt och tekniskt sett viktigaste stilfiguren som bidrar till att forma den typiska finska *Kalevala*-rytmen”, Kukkonen 2009: 66.

⁴⁴⁹ Jfr. ovan s. 118 ”Bättre gammalt guld än nysmidet silfver!” (Vuk I, 436 – SV 42 – SF 35), r. 10: *Sve mislio, na jedno smislio*; samt nedan s. 136 ”Skadars grundläggning” (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57), r. 1: *grad gradila*; s. 138 ”Örnen och ugglan” (Vuk I, 717 – SV 20 – SF 19) r. 5: *čudnovate čudi*; s. 141 ”Den sköna Ilija” (Vuk I, 648 – SV 51 – SF 43), r. och 19: *vez veze*; s. 164 ”Mor, syster och maka” (Vuk I, 597 – SV 60 – SF 50), r. 18: *Zakukaše do tri kukavice* m.fl.

till att den tilltänkta effekten som bygger på den i de lyriska folksångerna vanliga oppositionen mellan det väntade och det oväntade ebbat ut:

- 9 Govori riba iz vode:
- 10 „Djevojko, luda budalo!
- 11 „Šire je nebo od mora,
- 12 „Duže je more od polja,
- 13 „Brže su oči od konja,
- 14 „Slađi je šećer od meda,
- 15 „Draži je dragi od brata.”

- | | |
|---|-----------------------------------|
| 9 Schaut aus dem Wasser ein Fisch empor: | Tittar ur vågen en liten fisk: |
| 10 Mädchen, was denkst du, närrisch Ding? | ”Fjolliga flicka, hvad tänker du? |
| 11 Himmel ist breiter als das Meer, | Himmel långt bredare är än haf, |
| 12 Meer viel weiter ist als das Feld, | Haf ju långt vidare är än fält, |
| 13 Augen sind schneller als das Ross, | Öga ju snabbare är än häst; |
| 14 Zucker gehet vor Honigseim, | Socket öfvergår honing – och |
| 15 Kuss des Geliebten vor Bruderkuss. | Älskarkysssen en broderkysss.” |

Liknande variation inför Goetze även i ”Slaget på Fågelfältet” (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58) där sex rader i originalet (r. 165–170) inleds med *De pogibe*, ‘Var stupade’: i en av raderna väljer Goetze att bryta anaforen som hos Runeberg slutligen helt uppluckras. Den anaforiska inledningen till ”Den försigtiga” (Vuk I, 594 – SV 30 – SF 26) där flickan beskrivs som en ros, r. 2–5 översätts av Runeberg med hjälp av andra stilistiska figurer:

- | | |
|---|---|
| 2 <i>Ni</i> sađena, <i>ni</i> presađivana, | <i>Nicht</i> gepflanzet, <i>nimmer</i> auch versetzt, |
| 3 <i>Ni</i> studenom vodom zalivana; | <i>Nicht</i> mit kühlem Wasser je begossen, |
| 4 <i>Ni</i> trgana, <i>ni</i> omirisana; | <i>Nicht</i> gepflückt, die keinem noch geduftet, |
| 5 <i>Ni</i> ljubljena, <i>ni</i> omilovana; | <i>Nicht</i> geküsset, <i>nimmer</i> noch geherzet, – |
-
- 2 *Aldrig* satt ännu, och *aldrig* omsatt,
 - 3 *Ej* med svala flöden än begjuten,
 - 4 *Än ej* plockad, *än* för ingen doftfull,
 - 5 *Aldrig* kysst ännu, och *aldrig* famnad!

Originallets anafor som i de fyra raderna inleder sju av åtta halvverser förtyskar Goetze genom en anafor i de första halvverserna samt en upprepning av ytterligare ett ord (*nimmer*) två gånger i de andra halvverserna, han skapar alltså en *mesodiplosis*. Runeberg har ingen anafor, men upprepar flera ord på och runt halvversernas gränser: upprepningen blir dock på detta sätt mindre artikulerad än i Goetzes översättning.

Trots de ovan nämnda exempel där anaforer inte återskapas i översättningen kan man inte dra slutsatsen att översättarna inte är medvetna om deras vikt: i flera fall – som t.ex. i ”Skadars grundläggning” (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57) där Vuks sångare Raško bildar en rad anaforer i alla de mest centrala verserna – återges anaforerna både av Goetze och av Runeberg. Därtill söker de båda översättarna ibland bilda egna anaforer på ställen där de inte förekommer i originalet. Sålunda

skapar Goetze en egen anafor i r. 15–17 i "Älskarens häst" (Vuk I, 407 – SV 5 – SF 5). Även Runeberg skapar egna anaforer – inledningen till den ovan nämnda "Skadars grundläggning" är ett exempel:⁴⁵⁰

- | | |
|----------------------------------|--|
| 1 Grad gradila tri brata rođena, | Eine Feste gründeten drei Brüder, |
| 2 Do tri brata tri Mrljavčevića: | Die drei Brüder, drei Merljawtschewitschen |

- 1 *Trenne bröder* grundade ett fäste,
- 2 *Trenne bröder*, tre Merljawtschewitscher.

I "Den omtänksamma" (Vuk I, 483 – SV 8 – SF 8) översätter Runeberg den anafor som i originalet och hos Goetze finns i tre rader (r. 5–7) bara i de två sista, men genom att skapa en egen anafor som inte återfinns vare sig i originalet eller hos Goetze i r. 17–19 kompensera han med råge denna förlust.

- | | |
|-------------------------------|--|
| 5 Na livadi mog draga dolama, | Auf der Wiese fand ich seinen Mantel, |
| 6 Na dolami svilena marama, | Auf dem Mantel auch sein seiden Brusttuch, |
| 7 Na marami srebrna tambura, | Auf dem Tuch die Silbertamburine |

- | | |
|---------------------------------|--|
| 17 Zagrišću mu zelenu jabuku, | Jenen grünen Apfel anzubeissen, |
| 18 Neka znade, da sam dolazila, | Anzubeissen, doch nicht aufzuessen, |
| 19 Da sam moje drago oblazila. | Dass er merke, Liebchen sey's gewesen, |

- 5 Men på ängen fann jag då hans mantel,
- 6 På hans mantel låg hans siden bröstlapp,
- 7 På hans bröstlapp silfvertamburinen,

- 17 Att uti det gröna äpplet bita,
- 18 Att blott bita i – ej äta opp det,
- 19 Att han märka skulle, att hans flicka,

Sammanfattningsvis kan det konstateras att de båda översättarna fäster vikt vid anaforer och om möjligt söker återge dem eller kompensera förlusten av dem genom att skapa nya anaforer, men att de inte gör det helt konsekvent. Följden blir att översättningarna innehåller färre anaforer än originaltexten.

3.5.5.3. EPIFOR

En *epifor* är motsatsen till en anafor: upprepning av samma ord eller fras i slutet av varje mening. I "Po srcu zima" (SF: "Vinter i hjertat", Vuk I, 311 – SV 3 – SF 3) förekommer en epifor där ordet *zima* 'vinter' upprepas fem gånger direkt efter varandra. Goetze och Runeberg återger dem bara delvis genom att kombinera

⁴⁵⁰ Ett annat exempel är r. 22–24 i "De begge Jakschitcherne" (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56) där Runeberg låter alla de tre raderna inledas med *Om*.

epiforer med anaforer och upprepning inuti versen. De gör det dessutom på olika sätt:

5 „Je! ti, sejo, po nogama *zima*?” – „Fühlst du nicht den *Winter* an den Füßen?”
6 „Nije meni po nogama *zima*, „ „Nicht an meinen Füßen fühl' ich *Winter*,
7 „Već je meni po mom srcu *zima*; Aber *Winter* ist's in meinem Herzen.
8 „Al' mi nije sa snijega *zima*, Doch vom Schnee nicht ist es drinnen *Winter*,
9 „Već je meni s moje majke *zima*, *Winter* ist es da von meiner Mutter,
10 „Koja me je za nedraga dala.” Die mich dem giebt, ach! den ich nicht liebe.”

5 ”Kännes ej i dina fötter *vintern*?”
6 Ej i mina fötter kännes *vintern*,
7 *Vintern* känner jag uti mitt hjerta;
8 Dock från snön är *vintern* ej derinne,
9 *Vintern* der är kommen från min moder,
10 Som mig ger åt den, som jag ej älskar.

Den sista versen ger en överraskande förklaring bakom epiforens kyla: modern har tvingat flickan att gifta sig med en hon inte älskar. På ett liknande sätt som i exemplet med anaforer i t.ex. ”Fisken” minskar variationen i upprepningarna som förekommer i översättningarna den konstnärliga effekten om den jämförs med originaltexten.⁴⁵¹

I andra fall återges epiforiska upprepningar noggrannare. Upprepning av på varandra följande konsekutiva radslut är vanlig, t.ex. i ”Hexeriet” (Vuk I, 646 – SV 61 – SF 51):

⁴⁵¹ Liknande variation finns i skildringen av kampen mellan en and och en falk i ”De begge Jakschitcherne” (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56) där sångaren låter ’den gråa falcken’, *sivoga sokola* (i ackusativ singularis), avsluta fyra verser (r. 69, 72, 77 och 78). Upprepningen i r. 69 och 72 (68 och 71 i översättningarna) saknas, men de sista två versernas epifor återges såväl av Goetze som av Runeberg:

69 „Pusti Dmitar sivoga sokola,

72 „Nego ščepa sivoga sokola

77 „Te izvadi sivoga sokola,

78 „Pa on pita sivoga sokola:

68 Dmtar lässt den grauen Falken steigen, Dmtar låter gråa falcken stiga,

71 Hat sie schon gepackt den grauen Falken Har hon redan öfvervunnit falcken,

76 Wo er aufhob seinen grauen Falken. Och tog opp derur den gråa falcken;

77 Und er fragte seinen grauen Falken Och han frågte så den gråa falcken:

- 23 Jednu piše, u vatru je *Baca*:
 24 „Ne gor', knjigo, ne gori *Jazijo*,
 25 „Veće pamet *seje Ivanove*.“
 26 Drugu piše, u vodu je *Baca*:
 27 „Ne nos', vodo, *knjige ni jazije*,
 28 „Veće pamet *seje Ivanove*.“
 29 Treću piše, u vjetar je *Baca*:
 30 „Ne nos', vjetre, *knjige ni jazije*,
 31 „Veće pamet *seje Ivanove*.“

De båda översättarna är måna om att översätta denna figur:

- 23 Schreibt den ersten, wirft ihn in die Flammen:
 24 „Flammen, brennt, verbrennet nicht *den Zauber*,
 25 Flammt, entflammet *Angelija's Seele!*“
 26 Schreibt den andern, wirft ihn in die Fluthen:
 27 „Fluthen, reisst von hinnen nicht *den Zauber*,
 28 Reisst, entreisset *Angelija's Seele!*“
 29 Schreibt den dritten, wirft ihn in die Lüfte:
 30 „Lüfte, führet nicht hinweg *den Zauber*,
 31 Führt, entführet *Angelija's Seele!*“

- 23 Skrifver ett, och kastar det i elden:
 24 "Eld förbränn, förbränn ej *brefets trollkraft*,
 25 Tänd blott, tänd blott *Angelijas hjerta!*"
 26 Skrifver än ett – kastar det i böljan:
 27 "Bölja ryck ej med dig *brefets trollkraft*,
 28 Bortryck, bortryck *Angelijas hjerta!*"
 29 Skrifver än ett – kastar det i luften:
 30 "Vindar, fören ej bort *brefets trollkraft*,
 31 Fören, fören *Angelijas hjerta!*"

Goetze står för en kompensation i "Örnen och ugglan" (Vuk I, 717 – SV 20 – SF 19): genom att avsluta fyra verser med substantivet *Adler*, vilket inte har någon motsvarighet i originalet, söker Goetze skapa en egen epifor. Runeberg följer Goetze i tre av de fyra fallen:

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1 Sova sjedi na bukovu panju, | 1 Eule sass auf einem Buchenstamme, |
| 2 Viš' nje or'o na jelovoj grani. | 2 Auf der Fichte nebenan ein <i>Adler</i> . |
| 3 Sova orlu tiho besjedila: | 3 Leise sprach die Eule zu dem <i>Adler</i> : |
| 4 „Idi, orle, ne namiguj na me; | 4 „Geh doch, Aar, was blinzelst du herüber! |
| 5 „Sad su ljudi čudnovate ćudi, | 5 Jetzt sind gar zu wunderlich die Leute, |
| 6 „Pak će reći, ljubi sova orla.“ | 6 Werden sagen: Eule liebt den <i>Adler</i> .“ |
| 7 Al' besjedi siva tica orle: | |
| 8 „Id' odatle, sovo bućoglava! | 7 Ihr zur Antwort drauf versetzt der <i>Adler</i> : |
| 9 „Nije 'vaki čelebija za te.“ | 8 „Mach' dich fort, du grauer Dickkopf, Eule! |
| | 9 Nicht für dich ist solch ein schmucker. |

- 1 Ugglan satt uppå en gren af boken,
 2 Men i granen bredevid satt *örnen*.
 3 Sakta talte ugglan då till *örnen*:
 4 Bort dock, örn! hvad sneglar du hitöfver?

- 5 Underligt är nu för tiden folket,
- 6 Kunde säga: ugglan älskar örnen.
- 7 Örnen åter svarar henne detta:
- 8 Packa dig, du gråa, plumpa uggla:
- 9 Ej åt dig bestås en sådan herre.

Någon motsvarande kompensatorisk praktik förekommer inte hos Runeberg.

Epifor förekommer i de muntliga sångerna i betydligt färre fall än anafor. I de fall den förekommer återges den ofta, men inte alltid, i den tyska översättningen. Runeberg söker i huvudsak återge de epiforer som finns kvar i Goetzes översättning, men utan en fullständig konsekvens. Precis som i fallet med anaforer leder det till en kvantitativ minskning av repetitionsfigurer i samlingen som helhet.

3.5.5.4. SYMPLOKE

Också *symploke*, det vill säga en ordfigur där anafor och epifor används samtidigt, förekommer men det är därvid sällan tal om rena epiforer. I "Den sköna Ilija" (Vuk I, 648 – SV 51 – SF 43) finns ett exempel (notera dock att verben inte är i samma form):

- 7 „Sokole sivi! ja te ne ranim,
- 8 „Ja te ne ranim, čime se rani;
- 9 „Ja te ne pojim, čime se poji;
- 10 „Ja lice grdim, tebeka ranim;
- 11 „Ja suze ronim, tebeka pojim;

Upprepningen av samma verb (*ranim* och *pojim*) före cesuren i r. 8 och 9 och i slutet av r. 10 och 11 samt upprepningen av ord efter cesuren (*čime* och *tebeka*) skapar dessutom en korsstruktur som förstärker den nya information man får i de första halvverserna i r. 10 och 11. Vid översättningen av de första tre raderna använder Goetze *anadiplosis* i r. 7 och 8 (upprepning av versens sista ord i början på nästa vers) och *epanalepsis*, (en upprepning av versens början i slutet på samma vers) i r. 9, medan Runeberg ytterligare fjärrar sig från originalets redundanskaraktär:

- 7 „Falke, mein Vogel! will dich nicht nähren,
- 8 Nähren, womit ich selber mich nähre,
- 9 Tränken, womit ich selber mich tränke.
- 7 Fågel, min falk! ej vill jag dig nära,
- 8 Nära med lika kost, som min egen,
- 9 Vattna med samma dryck, som jag sjelf har.

I de sista två raderna är emellertid Runebergs lösning mer lyckad: r. 10 och 11 gör han parallella till r. 4 och 5, medan Goetze ökar avståndet från den muntliga sången genom ordföljds- och substantivbyte:

- 4 On lice grdi, sokola rani; Kummer im Herzen, reicht er ihm Futter
- 5 On suze roni, sokola poji; Reicht ihm zu trinken, Thränen vergiessend.

- 10 „Ja lice grdim, tebeka ranim; Kummer im Herzen, biet' ich dir Speise,
 11 „Ja suze ronim, tebeka pojim; Thränen vergiessend, reich' ich den Trank dir.

- 4 Sorgsen i hågen ger han den näring,
 5 Gjutande tårar ger han den dricka.

- 10 Sorgsen i hågen ger jag dig näring,
 11 Gjutande tårar ger jag dig dricka.

Symploke förekommer alltför sällan för att någon tydlig översättningsstrategi ska kunna utläsas, men exemplet ovan visar en tendens att återge den med andra repetitionsfigurer.

3.5.5.5. ANADIPLOSIS

Även avsaknaden av överklivning löses av den muntlige sångaren genom upprepningar. I stället för att avbryta den syntaktiska ordningen använder han anadiplosis, en fullständig eller partiell upprepning av den sista frasen från slutet av en vers i början av den närmast efterföljande versen. Detta skapar en terrasseffekt som är typisk för centralsydslavisk diktning. Dessa upprepningar är inte syntaktiskt nödvändiga och deras funktion är enbart att anknyta till den traditionella poetiken.⁴⁵² Goetze, som känner till denna upprepningsfigur, använder detta grepp ofta i sina översättningar, även när de inte förekommer i originalet, t. ex. i r. 17 och 18 av ”Den omtänksamma” (Vuk I, 483 – SV 8 – SF 8): ”Zagrišću mu zelenu jabuku, / Neka znade, da sam dolazila” – ”Jenen grünen Apfel *anzubeissen*, / *Anzubeissen*, doch nicht aufzuessen”.⁴⁵³ Goetze är dock inte konsekvent i sin användning av anadiplosis och på flera ställen använder han den inte.⁴⁵⁴ I ”Den skrämnda” (Vuk I, 385 – SV 54 –SF 46) använder han sålunda en anafor i stället för en anadiplosis, som Runeberg sedan ersätter med en epifor:

- 11 Ona ode *dol' u polje*, *Auf das Feld* ging sie hinunter,
 12 *Dol' u polje*, *dol' u kolo*, *Auf das Feld* zum Reihentanze,

- 10 Utan vandrar ner till *fältet*,
 11 Till en ringdans der på *fältet*,

I de fall där Goetze har anadiplosis har Runeberg ofta ingen figur, som i r. 2 och 3 i ”Flickornas förbannelser” (Vuk I, 368 – SV 50 – SF 42):

⁴⁵² Jfr. Foley, 1996: 21.

⁴⁵³ Också i r. 2 och 3 (samt 6 och 7) av ”Den bönhörde” (Vuk 1814, 63 – SV 36 – SF 31): ”Daj mi, Bože, zlatne roge / I srebrne parošiče” – ”Gieb mir Gott, ein *Goldenhörne*, / *Goldenhörn'* mit Silberenden”. (Originalet efter Vuks moderna ortografi i Vuk I, 505).

⁴⁵⁴ Bl.a. i r. 6 och 7 i ”Bror och syster” (Vuk 1815, 41 – SV 7 – SF 7); i r. 7 och 8 i ”Den nygifta” (Vuk I, 405 – SV 28 – SF 24); i r. 2 och 3 i ”Manna-trohet” (Vuk I, 538 – SV 39 – SF 32).

- 2 Žao majci Kondu *zakopati*, Leid der Mutter war's ihn *zu begraben*,
 3 *Zakopati* daleko od dvora, *Zu begraben* fern von ihrem Hofe;

- 2 Lemnande sin mor det qval, att honom,
 3 Fjerran från sin boning, ge åt jorden

I andra fall byter Runeberg ordföljd, och omintetgör sålunda denna karakteristiska stilfigur, som i "Den sköna Ilija" (Vuk I, 648 – SV 51 – SF 43), r. 18 och 19:

- 18 A moja draga *na pendžer' sedi*, Eil' und lass am Fenster dich *nieder*,
 19 *Na pendžer' sedi*, sitan vez veze; *Nieder* am rothen Rosengesträuche!

- 18 Ila och sänk dig *neder* vid fenstret,
 19 *Neder* på rosenbusken den röda,

Anadiplosis är vanlig i den centralsydslaviska folkdiktningen och den är inte okänd i *Iliaden* och *Odysseen*. I avsnittet om överklivning påpekades att Runeberg ibland använt sig av sina kunskaper i den antika diktningen i sitt översättningsarbete. I detta fall var dock de antika referenserna alltför vaga: hos Homeros förekommer anadiplosis i en avsevärt mindre omfattning. Därför är det inte förvånande att de homeriska eposen sannolikt inte lett Runeberg till en ökad användning av anadiplosis så som det till exempel med betydligt större sannolikhet skett vid överklivningen.⁴⁵⁵ Ett undantag finns i "Ali-Agas maka" (Vuk 1815, 51 – SV 44 – SF 37) där Runeberg utan att veta om det återger originalets (inte helt genomförda) anadiplosis där Goetze väljer en anafor:

- 9 Niti znade, *na čem' žito rodi*, *Wie das Korn* wächst nimmer nicht erfahren,
 10 *Na čem' žito*, na čem' rujno vino. *Wie das Korn* und wie die rothen Trauben.

- 9 Aldrig än fått se hur *kornet växer*,
 10 *Kornet växer*, och den röda drufvan.

I några fall finns anadiplosis både i originalet och hos de båda översättarna, som i r. 2 och 3 i "Den serviska jungfrun" (Vuk I, 599 – SV 10 – SF 10). Dessa rader är ännu ett bevis för att Goetze och Runeberg lagt större vikt vid översättningen av de olika repetitionsfigurerna, som här anadiplosis (understruken), än vid rim (kursiverat):

- 1 U Milice duge *trepavice*, Lange Wimpern an Militzens *Augen*
 2 Prekrile joj rumen' *jagodice*, Ueberschatten ihre rothen *Wangen*,
 3 *Jagodice* i bijelo *lice*; Rothen *Wangen* und ihr weisses Antlitz.

- 1 Långa hår uppå Militzas ögon

⁴⁵⁵ Foley, 1996: 21, not 24. Foley hänvisar till Higbie, men de exempel på upprepning av substantiv som står där motsvarar inte helt de centralsydslaviska exemplen då det bara i en av de fyra upprepningarna handlar om anadiplosis och även då står substantivet inte i samma kasus. Higbie, 1990: 34f.

- 2 Öfverskuggade dess röda kinder,
- 3 Röda kinder och dess hvita anlet.

Vid anadiplosis kan det alltså konstateras att Goetze söker återge den eller eventuellt ersätta den med andra repetitionsfigurer. Hos Runeberg är den andra av de två strategierna dominerande. Detta pekar på en normskillnad mellan de båda översättarna: medan Goetze är väl medveten om vikten av denna figur i den centralsydslaviska folkdiktningen och söker återskapa den saknar Runeberg denna kunskap eller, vilket är mindre sannolikt, ignorerar den.

3.5.5.6. ANNAN UPPREPNING

Vid granskningen av upprepningsfigurerna kan en skillnad upptäckas i Goetzes och Runebergs uppfattningar om hur mycket frihet en adekvansinriktad översättning kan tolerera: de förskjutningar som uppstår när det gäller upprepningar av olika slag är det oftast Goetze som är ansvarig för, medan Runeberg mycket mer ordgrant följer hans översättningar.

Genom att ta bort ordet *brate* 'bror i vokativ sg.' i r. 6, 14 och 15 i "Pröfningen" (Vuk I, 301 – SV 26 – SF 22; se ovan s. 127) gör Goetze översättningen mindre repetitiv än förlagan – i stället för två upprepningar av tre rader – *bratu / brate / brate* (dativ, resp. vokativ sg.) i r. 4–6 och 14–16, har Goetze ordet *Bruder* enbart i r. 4, 5 och 16 vilket försvagar tretalets roll i sången.

I "Bror och syster" (Vuk1815, 41 –SV 7 – SF 7) förbiser Goetze helt upprepningen av ordet *tuđinka* 'den främmande', som i originalet används fyra gånger (i raderna 6, 7, 9 och 11). I stället benämner han henne varje gång på ett nytt sätt, något som Runeberg, om man bortser från omkastningen av raderna 6 och 7, sedan noggrant försvenskar:

6	„Ali mi ne da <i>tuđinka</i> ,	Liesse <i>die Liebliche</i> ,
7	„ <i>Tuđinka</i> , dobra devojka;	Liesse <i>die Fremde</i> mich.
8	„Ja dobra konja osedlam,	Sattl' ich das wackre Ross,
9	„ <i>Tuđinka</i> mi ga rasedla;	Sattelt <i>die Maid</i> es ab;
10	„Ja britku sablju pripašem,	Gürt' ich das Schwert mir um,
11	„ <i>Tuđinka</i> mi je otaše:	Löst <i>sie</i> das Schwert mir ab:

- 6 Släppte *den främmande*,
- 7 Släppte *den hulda* mig.
- 8 Sadlar jag fålen, då
- 9 Sadlar *min flicka* af;
- 10 Gjordar jag svärdet om.
- 11 Löser *hon* svärdet opp.

(Originalet i Vuks reformerade ortografi, Vuk I, 298)

Medan originalet tydligt betonar flickans främlingskap och väljer att endast indirekt förklara hennes relation till sångjaget, avslöjar Goetze arten av denna relation

redan vid första förekomsten: hon är inte bara en främmande, hon är "die Liebliche".

Att förbise fall av så tydliga upprepningar är dock ovanligt: både Goetze och Runeberg är medvetna om upprepningens vikt i muntlig diktning och söker oftast rekonstruera den. De lägger särskilt märke till olika repetitionsfigurer, såväl upprepningar av ljud som ord och större kompositionssegment. Ibland lägger de till och med till upprepningar som inte finns i originalet för att kompensera för de fall där de inte kunnat återge källans repetitioner exakt. I raderna 10 och 11 ovan upprepar sålunda Goetze ordet *das Schwert* – som i originalet i r. 11 ersätts av pronomen. I "Älskarens häst" (Vuk I, 407 – SV 5 – SF 5) söker han genom upprepning av *Ross/Rosse* resp. *Rothross* efterbilda den variation av synonymer som möter i originalet. Runeberg väljer att använda *häst(en)* i fyra av de fem fallen och *fåle* i ett:

- | | | |
|----|--|--|
| 5 | Ja joj dadoh <i>konja</i> provađati, | Ihr gab ich das <i>Ross</i> umherzuführen. |
| 6 | Ona <i>konju</i> tiho govoraše: | Leise sprach sie also zu dem <i>Rosse</i> : |
| 7 | „Oj <i>dorate</i> , grive pozlaćene! | „O du <i>Rothross</i> mit der goldnen Mähne! |
| | [...] | [...] |
| 9 | <i>Konjic</i> njojzi vriskom odgovara: | Wiehernd drauf entgegnet ihr das <i>Rothross</i> : |
| | [...] | [...] |
| 14 | Tad' djevojka <i>doru</i> govoraše: | Und das Mädchen redet zu dem <i>Rosse</i> : |

- | | |
|----|---|
| 5 | Henne gaf jag då min <i>häst</i> att ledas, |
| 6 | Och hon talte sakta så till <i>hästen</i> : |
| 7 | <i>Röda fåle</i> med den gyllne mahnen, |
| | [...] |
| 9 | Gnäggande besvarar henne <i>hästen</i> : |
| | [...] |
| 14 | Och till <i>hästen</i> säger flickan detta: |

I sin upprepningsiver går Goetze ibland så långt att han gör en trefaldig upprepning som i "De svarta ögonen" (Vuk I, 340 – SV 55 – SF 47):

- | | | |
|----|--------------------------------|---|
| 21 | Pa govori svojoj staroj majci: | Und sie spricht zur alten <i>Mutter</i> : |
| 22 | „Ja umrijeh, moja stara majko! | „ <i>Mutter! Mutter!</i> lass mich sterben! |
| | [...] | [...] |
| 21 | Och hon talar till sin moder: | |
| 22 | Låt mig dö, min gamla moder! | |

Samtidigt kan detta ställas mot hans val att i samma sång översätta den två gånger upprepade versen "Metni mene na laka nosila" i r. 14 som "Sollst mich auf die Bahre legen" och i r. 23 som "Leget mich auf eine Bahre" som Runeberg sedan försvenskar som "Lägg mig på en bår, och för mig" resp. "Lägg mig sen på båren, lägg mig".

Särskilt intressant är när Goetze och Runeberg kompenserar förlusten av en upprepningsfigur genom att skapa en upprepning av vanliga muntliga formler

såsom stående epitet. Detta sker t.ex. i r. 6 i "Hertig Stephans fästmö" (Vuk 1814, 98 – SV 18 – SF 17) där originalets *dvori* 'borgar' hos Goetze får det stående epitetet *vita*: *weissen Hofe*, hos Runeberg *hvit borg*. Det stående epitetet *bijeli dvori* – *weissen Hofe* – *hvit borg* återfinns i r. 14 (r. 13 i SV och SF). Därmed betonas sångernas muntlighet sådan som översättarna uppfattade den.

Även Runeberg söker i flera fall kompensera förluster av upprepningsfigurer.⁴⁵⁶ I "Till en ros" (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4) förstärker han upprepningen som hela sången bygger på, genom att ta om inledningens direkta tilltal ("O, du min källa sval") i andra raden ("O, du min ros så röd") och sedan också återanvända denna formels början, "O," i r. 12. ("O; han är långt från mig"). Detta sker inte slumpmässigt: på detta sätt skapar han ännu en ring och förstärker sångens cykliska komposition samtidigt som han förstärker det direkta tilltalet.

1	Ah! moja vodo studena!	O du mein Quellchen kühl,
2	I moja ružo rumena!	Und du mein Röschen roth!
3	Što s' tako rano procvala?	Röschen so früh erblüht,
4	Nemam te kome trgati:	Wem möcht' ich pflücken dich?
5	Ako b' te majci trgala,	Möcht' ich's für Mütterchen?
6	U mene majke ne ima;	Hab' ja nicht Mutter mehr;
7	Ako b' te seji trgala,	Möcht' ich's für Schwesterchen?
8	Seja se moja udala;	Weilt bei dem Gatten fern;
9	Ako b' te bratu trgala,	Möcht' ich's für Brüderchen?
10	Brat mi je o'šo na vojsku;	Zog in das Feld hinaus.
11	Ako b' te dragom trgala,	Möcht' ich's dem Liebsten mein?
12	Dragi je od men' daleko:	Liebster ist weit von mir,
13	Preko tri gore zelene,	Hinter drei Wäldern grün,
14	Preko tri vode studene.	Hinter drei Strömen kühl.

⁴⁵⁶ I "Blodhämnden" (Vuk IV, 1 – SV 66 – SF 55) upprepar Runeberg i r. 64–66 ordet *ren* (redan) utan motsvarighet i hans tyska förlaga. I "Hjorten och vilan" (Vuk I, 370 – SV 6 – SF 6) låter Runeberg, men inte Goetze, verserna 8–9 bli exakt likadana som r. 2–3, något som för honom närmare originalet än Goetzes friare tolkningar.

2	Za dan pase, za drugi boluje,	Graset einen Tag, erkrankt am zweiten
3	A za treći jade jadikuje.	Und erhebt am dritten laute Klage.
8	„Za dan paseš, za drugi boluješ,	Einen Tag nur grasest, dann erkrankest
9	„A za treći jade jadikuješ?“	Und am dritten laute Klag' erhebest?“
2	Betar en dag, sjuknar in den andra,	
3	Och begynner klaga högt den tredje.	
8	Betar en dag, sjuknar in den andra,	
9	Och begynner klaga högt den tredje.	

- 1 O, du min källa sval,
- 2 O, du min ros så röd,
- 3 Ros, som så snart slog ut!
- 4 Hvem skall jag ge dig åt?
- 5 Månne åt moder min?
- 6 Har ju ej moder mer.
- 7 Månne åt syster då?
- 8 Fjerran hos maken hon.
- 9 Månne åt broder då?
- 10 Drog ju i härnad han.
- 11 Männ' åt min älskling då?
- 12 O; han är långt från mig,
- 13 Bakom tre skogars löf,
- 14 Bakom tre strömmars våg.

Runebergs accentuering av repetitionsfigurer för honom sig själv ovetande ibland närmare originalet än Goetze. I r. 13 och 14 i "De älskandes Graf" (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44) upprepar han, men inte Goetze, verbet precis som den muntlige sångaren.

- | | | |
|----|--|--|
| 13 | Draga umre dockan u subotu, | Starb das treue Mädchen Samstag Abend, |
| 14 | Dragi umre rano u nedelju | Ihr Geliebter mit der Morgenröthe. |
| 13 | Lördagsqvällen dog den trogna flickan, | |
| 14 | hennes älskling dog med morgonrodnan. | |

Ett liknande exempel är den exakta upprepningen av ordet 'bröstlapp' där Goetze har 'Brusttuch' resp. 'Tuch' i "Den omtänksamma" (Vuk I, 483 – SV 8 – SF 8, r. 6, 7 och 12): Runebergs lösning stämmer överens med originalets dubbelupprepade *marama*. I "Önsknigarna" (Vuk I, 447 – SV 48 – SF 40) utnyttjar Runeberg upprepningen i den egna översättningen i likhet med den muntliga sången: versparen 5–6, 7–8 och 9–10 är nästan identiska, det är bara ett ord som skiljer sig i varje rad utom i den sista versen där skillnaden är något större då även verbet och dess modus ändras.

Detta grepp, att upprepa det lika för att finna en olikhet är typiskt för muntlig diktning: det finns en strävan i denna konstform efter ett maximalt sammanfall.⁴⁵⁷ Genom att variera r. 5, 7 och 9 fjärrmar sig emellertid Goetze markant från originalet:

- | | | |
|---|---------------------------|-------------------------------------|
| 5 | Najstarija govorila: | Es begann der Jungfraun erste: |
| 6 | „Ja bi prsten najvolila.“ | „Hätt' am liebsten einen Goldring;“ |
| 7 | A srednja je govorila: | So entgegnet ihr die zweite: |
| 8 | „Ja bi pojias najvolila.“ | „Hätt' am liebsten einen Gürtel.“ |

⁴⁵⁷ Jfr. Lotman, 1974: 60 (Lotman, 1972: 41f).

- | | | |
|----|-----------------------------------|-------------------------------------|
| 9 | Najmlađa je govorila: | Und es sprach der Jungfrau jüngste: |
| 10 | „Ja bi Ranka najvolila; | „Hätt’ am liebsten doch den Ranko. |
| 5 | Och den första flickan talar: | |
| 6 | Helst jag önskar mig en gullring. | |
| 7 | Och den andra flickan talar: | |
| 8 | Helst jag önskar mig en gördel. | |
| 9 | Och den yngsta flickan talar: | |
| 10 | Helst jag ville äga Ranko. | |

Genom att skapa en anafor i r.11-12 förstärker Runeberg ytterligare översättningens repetitiva prägel:

- | | | |
|----|-----------------------------------|------------------------------------|
| 11 | „Prsten će se razlomiti, | Leicht wird ja ein Ring zerbrochen |
| 12 | „Pojas će se poderati: | Und der Gürtel wird zerrissen, |
| 11 | Lätt kan dock en ring bli bruten, | |
| 12 | Lätt en gördel sönderrivas, | |

Det finns emellertid även exempel där Runeberg försummar en upprepningmöjlighet: i ”De svarta ögonen” (Vuk I, 34 – V 55 – SF 47) följer Goetzes originalets väg: *pored dvora njena, vor das Haus der Liebsten* (r. 15 och 19) som Runeberg varierar: *till den huldas tjell* resp. *till flickans boning*.⁴⁵⁸ I ”Slaget på Fågelfältet” (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58) r. 105 undviker Runeberg att upprepa det stående epitetet *hvita* för att inte använda samma epitetet i tre på varandra följande rader:

- | | | |
|-----|---|--|
| 104 | „Ti odjaši od konja labuda, | Schwing’ herab dich von dem Schwanenrosse, |
| 105 | „Uzmi gospu na bijele ruke, | Nimm die Herrin auf die weissen Hände, |
| 106 | „Pak je nosi na tananu kulu; | Trage sie zurück zum weissen Thurme! |
| 104 | Sväng dig af den svanlikt hvita hästen, | |
| 105 | Tag furstinnan vid den mjella handen, | |
| 106 | Och till hvita borgen framför henne: | |

Runebergs val leder till ännu en upprepning förlust, de vita händerna som visar sig igen i r. 113:

- | |
|--|
| Uze gospu na bijele ruke, |
| Nimmt die Zarin auf die weissen Hände, |
| Tag Zarinnan vid den hvita handen, |

⁴⁵⁸ Liknande finns även i ”Trefaldig sorg” (Vuk 1814, 42 – SV 1 – SF 1) där Goetzes *eine Rose* i r. 22 och 26 hos Runeberg översätts som det mer specifika *en rosenbuske* (r. 21) resp. det mer generaliserande *en blomma* (r. 26) samt i ”Älskarens häst” (Vuk 1814, 44 – SV 5 – SF 5) där Goetzes *ein wunderschönes Mädchen* (r. 3) resp. *du wunderschönes Mädchen* (r. 10) översätts med *en flicka skön till undran* (r. 3) resp. *du undersköna flicka* (r. 10).

Trots att avvikelser förekommer är det tydligt att såväl Goetze som Runeberg respekterat den muntliga diktningens förkärlek för upprepningar och sökt återge dessa antingen genom en noggrann översättning eller genom att kompensera nödvändiga förluster genom att skapa nya upprepningmöjligheter.

3.5.5.7. PARALLELLISM

Parallellism används ofta som kompositionens grundläggande princip: den ovan s. 133 citerade "Suck" (Vuk I, 567 – SV 59 – SF 49) bygger helt på parallellism. "Hjorten och vilan" (Vuk I, 370 – SV 6 – SF 6) inleds med en situationsbild byggd på parallellism som upprepas i vilans frågor ställda till hjorten om varför han klagar. I sitt svar använder han parallellism och upprepningar: de tre möjliga orsakerna upprepas två gånger, den andra med hjortens förhoppningar om vad som skulle ske i vart och ett av fallen. I sådana kompositionsmodeller förstärks parallellismen genom en minsta möjliga förändring i upprepningen: det mesta av informationen upprepas exakt och det är bara det mest betydelsefulla som ändras. Genom mindre ändringar i ordföljden och ordvalet avviker Goetze ibland i sina översättningar från parallellismens exakthet, något som Runeberg sedan följer i sin översättning, som i "Den unga makan" (Vuk I, 459 – SV 32 – SF 27) där Goetze behåller parallellismen i r. 3–5 i sin helhet, men inte i r. 7–9 där särskilt r. 8 får en avvikande utformning:

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1 Kad sam bila kod majke devojka, | 1 Da ich noch bei Mutter war zu Hause, |
| 2 Lepo me je setovala majka, | 2 Hat sie mir gar schönen Rath gegeben: |
| 3 Da ne pijem crvenoga vina, | 3 Erstens sollt' ich rothen Wein nicht trinken, |
| 4 Da ne nosim zelenoga venca, | 4 Dann sollt' ich kein grünes Kränzchen tragen, |
| 5 Da ne ljubim tuđina junaka. | 5 Endlich sollt' ich keinen Jüngling lieben. |
| 6 Kad se jadna ja promisli sama: | |
| 7 Nema lica bez crvena vinca, | 6 Denk' ich Aermste aber bei mir selber: |
| 8 Ni radosti bez zelena venca, | 7 Giebt's doch ohne Wein nicht volle Wangen, |
| 9 Ni milosti bez tuđa junaka. | 8 Keine Freuden ohne grünes Kränzchen, |
| | 9 Giebt's doch ohne Jüngling keine Liebe! |

- 1 Då jag än var hemma hos min moder,
- 2 Gaf hon mig rätt vackra råd att följa:
- 3 Första rådet: att rödt vin ej dricka,
- 4 Andra: att ej bära gröna kransar,
- 5 Sista: att ej älska någon yngling.

- 6 Men jag arma tänker vid mig sjelf här:
- 7 Ges dock utan vin en fyllig kind ej,
- 8 Utan gröna kransar ingen glädje,
- 9 Ges dock utan yngling ingen kärlek.

Siffran tre har en särställning i all muntlig kultur och den centralsydslaviska folkloren är inget undantag. Därför är även upprepningar ofta tre, medan

parallellismen vanligtvis grundas på en trefaldig variation av samma tema. I "Mor, syster och maka" (Vuk I, 597 – SV 60 – SF 50) fordrar Vila moderns högra hand, systemens lockars fläta och makans pärlehalsband. När maken vägrar uppfylla vilans önskan dör Jovo och den muntlige sångaren utvecklar en parallellism tydligt uppbyggd kring siffran tre som Goetze och Runeberg adekvat återger:

18	Zakukaše do tri kukavice:	Wohl drei Kukuk' rufen aus die Klage:
19	Jedna kuka, nikad ne prestaje,	Einer rufet ohne aufzuhören,
20	Druga kuka jutrom i večerom,	Früh und Abends ruft der andre Kukuk,
21	Treća kuka, kad joj na um padne;	Und der dritte, wenn's ihm kommt zu Sinne.
22	Koja kuka, nikad ne prestaje,	Der da klaget ohne aufzuhören,
23	To je jadna Jovanova majka;	Ist des Jowo unglücksel'ge Mutter;
24	Koja kuka jutrom i večerom,	Der da früh und Abends ruft die Klage,
25	To je tužna Jovanova seja;	Ist des Jowo kummervolle Schwester;
26	Koja kuka, kad joj na um padne,	Der da klaget, wenn's ihm kommt zu Sinne,
27	To je mlada Jovanova ljubica.	Ist des Jowo jugendliche Gattin.

18 Trenne sorgefåglar klaga sedan:
19 Ena klagar utan uppehållan,
20 Sent och tidigt klagar blott den andra,
21 Och den tredje när det så sig faller.

22 Den, som klagar utan uppehållan,
23 Är den dödes olycksburna Moder;
24 Åter den, som klagar sent och tidigt,
25 Är den dödes sorgebundna syster;
26 Den, som klagar när det så sig faller,
27 Är den dödes ungdomsfriska Maka.

Parallellismen förstärks ofta med hjälp av anafor. En exakt översatt anafor finns i de parallella r.13–15 i "Flickans förbannelser" (Vuk I, 368 – SV 50 – SF 42):

13	„Kad uzdišu, do Boga se čuje;	Wenn sie seufzen, tönt's im Himmel wieder,
14	„Kad zakunu, sva se zemlja trese;	Wenn sie fluchen, bebt der Grund der Erde,
15	„Kad zaplaču, i Bogu je žao.“	Wenn sie weinen, muss es Gott erbarmen!“

13 När de sucka, ges i himlen gensvar,
14 När de banna, skälfver jordens grundval,
15 När de gråta, måste Gud bevekas.”

Vid översättningen av den treledade parallellismen söker Goetze och Runeberg ibland själva accentuera den genom användning av olika hjälpmedel. I "Dommen"

(Vuk I, 548 – SV 34 – SF 29) förstärker Goetze parallellismen genom att skapa en egen anafor i r. 7–9:⁴⁵⁹

- 7 Jedna veli: „Da ga sažežemo;” *Spricht die* eine: „werft ihn in die Flammen!”
8 Druga veli: „Da ga proteramo;” *Spricht die* andre: „jagt ihn aus dem Lande!”
9 Treća veli: „Da ga obesimo.” *Spricht die* dritte: „nein, man muss ihn hängen!”
- 7 Ena så: ”i lågorna med honom!”
8 Andra så: ”ur landet skall han jagas!”
9 Tredje så: ”nej, nej, han måste hängas!”

Såväl Goetze som Runeberg uppvisar stor noggrannhet i återgivandet av parallellismen i översättningen av ”Den Valackiska flickan” (Vuk I, 484 – SV 35 – SF 30) där parallellismens tre led dessutom framhålls med hjälp av indelningen i versgrupper (r. 9–20).

I båda samlingarnas inledande sång ger redan rubriken ”Trefaldig sorg” (Vuk 1814, 42 – SV 1 – SF 1) en antydning om att den bygger på en treledad parallellism:

- | | | | |
|----|-----------------------|---------------------------|----------------------------|
| 5 | Prva mi je tuga | Ach! das erste Wehe | Och den första sorgen |
| 6 | na srdašcu mome, | Mir in meinem Herzen, | Sjöng han för mitt hjerta: |
| 7 | Što me nije majka | Dass bis jetzt die Mutter | Att min moder hittills |
| 8 | oženila mlada; | Mir die Braut versagte. | Mig min brud förvägrat. |
| 9 | Druga mi je tuga | Und das zweite Wehe | Och den andra sorgen |
| 10 | na srdašcu mome, | Mir in meinem Herzen, | Sjöng han för mitt hjerta: |
| 11 | Što moj vranac konjic | Dass mein flinker Rappe | Att min flinka skymmel |
| 12 | poda mnom ne igra; | Unter mir nicht tanzet. | Under mig ej dansar. |
| 13 | Treća mi je tuga, | Und das dritte Wehe | Och den tredje sorgen |
| 14 | ah! na srcu mome, | Mir in meinem Herzen, | Sjöng han för mitt hjerta: |
| 15 | Što se moja draga | Dass mein trautes Mädchen | Att min troгна flicka |
| 16 | na me rasrdila. | Auf mich böse worden. | Har på mig förtörnats. |

(Originallet i Vuks reformerade ortografi, Vuk I, 542)

⁴⁵⁹ Likaså i r. 5–7 i ”De svarta ögonen” (Vuk I, 340 – SV 55 – SF 47):

- | | | |
|---|--------------------------------|----------------------------------|
| 5 | „Jedna mi je tanka i visoka | Eine hoch und schlank gewachsen, |
| 6 | „Druga mi je b’jela i rumena, | Eine weiss und roth von Wangen, |
| 7 | „Treća mi je crn’oka djevojka; | Eine brennendschwartz von Augen. |
- 5 En var hög och smärt till växten,
6 En var röd och hvit om kinden,
7 En bar ögon, lika natten.

Det intressanta med exemplet är den konsekvens som Runeberg uppvisar i sin översättning och som är mer strikt än Goetzes som i r. 5 infogar ett jämfört med *Und* i r. 9 och 13 varierande *Ach!*. Runeberg skiljer sig här t.o.m. från originalet som i r. 14 (*ah! na srcu mome*) väljer bort den exakta upprepningen av r. 6 och 10. Hans stringens och valet att fjärma sig från sin förlaga för att tydliggöra parallellismen och behålla den exakta upprepningen avslöjar en mycket medveten översättningsstrategi.⁴⁶⁰

Trots att Goetze och Runeberg är medvetna om den muntliga dikningens redundanta karaktär och söker återskapa exakta upprepningar och parallellismer använder de i några få fall mindre variationer i sånger som helt bygger på den nästan exakta upprepningen. Ett exempel på en sådan variation finns i "Den skönaste" (Vuk I, 619 – SV 23 – SF 20) där Goetze av oviss anledning inför några mindre ändringar. Denna sång bygger på en parallellism där tre rader upprepas nästan ordagrant genom sångens första del. Den enda variationen bildas genom att subjekten och de tilltalade ändras, men även de står i parallell position. Medan Goetze låter samma rad upprepas sex gånger (raderna 2, 5, 8, 11, 14 och 17) varierar han r. 3 i förhållande till raderna 6, 9, 12 och 15. Liknande sker även i parallellismens tredje verspar, där r. 7 varierar gentemot r. 4, 10 och 13 (r. 16 avviker även i originaltexten). Runeberg i sin tur återställer den tredje raden så att subjektets position överensstämmer med de andra, men han låter ändringen i r. 7 bestå samt lägger till ordet *dock* i r. 10 och 13, vilket skapar ytterligare variation i denna versrække.

1	Zafali se žuti limun na moru:	Eine Goldcitron' am Meere rühmte sich:
2	„Danas nema ništa ljepše od mene.“	Heut' ist keiner schöner, schöner doch als ich!
3	To začula zelenika jabuka:	Solches hat ein grüner Apfel angehört:
4	„Mala t' fala, žut limune na moru,	Klein nur ist dein Ruhm, du Goldcitron' am Meer,
5	„Danas nema ništa ljepše od mene.“	Heut' ist keiner schöner, schöner doch als ich!
6	To začula nekošena livada:	Solches hat gehört die ungemähte Flur:
7	„Mala t' fala, zeleniko jabuko,	Grüner Apfel, klein, ja klein nur ist dein Ruhm,
8	„Danas nema ništa ljepše od mene.“	Heut' ist keiner schöner, schöner doch als ich!
9	To začula nežnjevena všenica:	Solches hat gehört das ungeschnitt'ne Korn:
10	„Mala t' fala, nekošena livado,	Klein nur ist dein Ruhm, du ungemähte Flur,
11	„Danas nema ništa ljepše od mene.“	Heut' ist keiner schöner, schöner doch als ich!
12	To začula neljubljena đevojka:	Solches hat gehört die ungeküsste Maid:

⁴⁶⁰ Liknande förfaringssätt uppvisas även i "Öfver klippor, öfver floder finner kärlek väg" (Vuk I, 612 – SV 2 – SF 2) där Runebergs upprepningar tydliggör de sista två radernas parallellism:

20	„Putem idem, za njim praha nema,	Ueber's Feld – kein Staub zeigt unsre Fährte,
21	„Vodu gazim, za njim brčka nema.“	Durch den Strom – und nicht ein Wellchen plätschert.“

20 Öfver fält – och ej ett spår oss röjer,
21 Öfver ström – och ej en bölja plaskar.

13	„Mala t' fala, nežnjevena všenice,	Klein nur ist dein Ruhm, du ungeschnitten Korn,
14	„Danas nema ništa ljepše od mene.“	Heut' ist keiner schöner, schöner doch als ich!
15	To začuo mlad neženjen junače:	Solches hat gehört der led'ge Junggesell:
16	„Mala vama svima fala kod mene:	Klein ist gegen mich ja euer Aller Ruhm:
17	„Danas nema ništa ljepše od mene:	Heut' ist keiner schöner, schöner doch als ich!
18	„Ja ću obrat' žuti limun na moru,	Pflücken will ich wohl die Goldcitron' am Meer,
19	„I otrešču zeleniku jabuku,	Schütteln von dem Baum den grünen Apfel ab,
20	„Pokosiću nekošenu livadu,	Niedermähn will ich die ungemähte Flur,
21	„Požnjeti ću nežnjevenu všenicu,	Aernten will ich ein das ungeschnittne Korn,
22	„I obljubit' neljublenu đevojku.“	Und dann, Ungeküsste! will ich küssen dich.

- 1 Invid hafvet stod en guldcitron och skröt:
- 2 "Nu är ingen här så skön, så skön som jag."
- 3 Detta har ett gulgrönt äpple lyssnat till:
- 4 "Ringa är ditt pris, du strandens guldcitron,
- 5 Nu är ingen här så skön, så skön som jag."
- 6 Detta har oslagna ängen lyssnat till:
- 7 "Gröna äpple, ringa endast är ditt pris,
- 8 Nu är ingen här så skön, så skön som jag."
- 9 Detta har oskurna kornet lyssnat till:
- 10 "Ringa är ditt pris dock, du oslagna äng,
- 11 Nu är ingen här så skön, så skön som jag."
- 12 Detta har okyssta flickan lyssnat till:
- 13 "Ringa är ditt pris dock, du oskurna korn,
- 14 Nu är ingen här så skön, så skön som jag."
- 15 Detta har den muntra gossen lyssnat till:
- 16 "Ringa är, I alla, dock ert pris mot mitt,
- 17 Nu är ingen här så skön, så skön som jag."
- 18 Plocka vill jag dig, du strandens guldcitron,
- 19 Skaka ned från trädet, gröna äpple, dig,
- 20 Slå och berga vill jag dig, oslagna äng,
- 21 Skörda åter vill jag dig, oskurna korn,
- 22 Sen, okyssta flicka, vill jag kyssa dig.

Runeberg står för ett annat exempel på variation utan något metriskt behov: i "Till en ros" (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4) varierar han parallellismen i flickans frågor ställda till en ros i r. 5, 7, 9 och 11:

4	Nemam te kome trgati:	Wem möcht' ich pflücken dich?
5	Ako b' te majci trgala,	Möcht' ich's für Mütterchen?
6	U mene majke ne ima;	Hab' ja nicht Mutter mehr;
7	Ako b' te seji trgala,	Möcht' ich's für Schwesterchen?
8	Seja se moja udala;	Weilt bei dem Gatten fern;
9	Ako b' te bratu trgala,	Möcht' ich's für Brüderchen?
10	Brat mi je o'šo na vojsku;	Zog in das Feld hinaus.

- | | | |
|----|-----------------------------------|---------------------------------|
| 11 | ako b' te dragom trgala, | Möcht' ich's dem Liebsten mein? |
| 12 | dragi je od men' daleko: | Liebster ist weit von mir, |
| | | |
| 4 | Hvem skall jag ge dig åt? | |
| 5 | Månne åt moder min? | |
| 6 | Har ju ej moder mer. | |
| 7 | Månne åt syster <i>då</i> ? | |
| 8 | Fjerran hos maken hon. | |
| 9 | Månne åt broder <i>då</i> ? | |
| 10 | Drog ju i härnad han. | |
| 11 | Männ' åt min älskling <i>då</i> ? | |
| 12 | O; han är långt från mig, | |

Sådana variationer som inte grundas i något metriskt skäl, det vill säga där det metriska behovet att ha tillräckligt många stavelser inte behöver uppfyllas, hör dock till undantagen: att översätta den muntliga förlagan adekvat med alla dess repetitionsfigurer, värderade de båda översättarna högt. Detta pekar på ett medvetet avståndstagande från den skriftspråkliga estetiken som värdesätter originalitet och variation.

Olika repetitionsfigurer som alliteration, paronomasi, anafor, epifor, symploke, anadiplosis, parallellism och andra typer av upprepningar är ett område som såväl Goetze som Runeberg finner viktigt att översätta till sina respektive språk. Detta tyder på att de ansåg dessa figurer vara ett av originalets viktigaste kännetecken som är metonymiskt representativ för hela verket.

3.5.6. EPITET

De vanligaste epiteterna består av ett adjektiv som anger en egenskap hos ett substantiv, det s.k. *epitheton ornans*, 'smyckande epitet'. Sådana epitet är vanliga i all muntlig diktning och förekommer ofta i centralsydslavisk folkpoesi. N. I. Kravcov betonar att epitet används olika i olika muntliga genrer: i ryska lyriska sånger används epitet oftare och de är mer subjektiva, i epiken mer sällan och är mer objektiva.⁴⁶¹ Vidare skiljer han mellan stående, traditionella epitet och nya, sällsynta. De stående epiteterna utgör huvudparten av alla epitet. Oftast förekommer epiteterna i form av ett adjektivattribut, men Tomo Maretić påpekar att det också kan utgöras av ett adverb- eller genitivattribut, en apposition etc.⁴⁶² I vissa fall upprepas samma epitet vid ett bestämt substantiv flera gånger varvid skapas ett *epitheton perpetuum*, 'stående epitet'. Stående epitet är en återkommande formel som alltid ansluter sig till ett huvudord som det är en oskiljaktig bestämning till. Därför noteras stående epitet samman med det bestämda substantivet. Dess

⁴⁶¹ N. I. Kravcov: "K izučeniju épiteta v ruskoj fol'kloristike", *Épitet v ruskom narodnom tvorčestve*, red. V. P. Anikin, Moskva 1980a, s. 6.

⁴⁶² Maretić, 1909: 46f. Jfr. också Milošević-Đorđević & Pešić, 1996: 81; N. I. Kravcov: "Épitet v liričeskijh bytovych pesnjach", *Épitet v ruskom narodnom tvorčestve*, red. V. P. Anikin, Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta 1980b, s. 60.

funktion är ofta ornamental och behöver inte nödvändigtvis relatera till den bestämda situation som epitetet förekommer i. Då såväl Goetze som Runeberg varit medvetna om den höga frekvensen av stående epitet i muntlig poesi är det intressant att se hur de arbetat med dessa i sina översättningar.

Epitet som förekommer i muntlig diktning är alla hämtade ur samma repertoar av stående epitet: händerna är alltid 'vita', äpplena alltid 'gröna'. Epitetet är så starkt hopvuxet med substantivet att det ibland har påfallande lite att göra med den aktuella texten: det har redan påpekats ovan att formlerna kan användas automatiskt och mimetiskt fixerat, utan att de svarar mot de verkliga förhållandena. Av respekt för den muntliga poetikens grundsatsen för vilka färger som är tillbörliga i olika sammanhang beskriver sångaren alltid en äng som 'grön', *zelena livada*, så även i "Den omtänksamma" (Vuk I, 483 – SV 8 – SF 8, r. 4) där vi i sångens början får veta att rimfrost hade höljt fälten under natten. Såväl Goetze som Runeberg respekterar detta *epithenon otiosum*, 'överflödiga epitet' i sina översättningar *die grüne Wiese* resp. *den gröna ängen*.⁴⁶³

Epitet används för att karakterisera huvudordet, men i lyrisk diktning kan de också vara ett sätt att skildra människans inre och hennes känslotillstånd som *čarna gora – dunkel skogspark* i Runebergs översättning av det ovan s. 133 citerade "Suck" (Vuk I, 567 – SV 59 – SF 49, r. 1): det dunkla beskriver inte de faktiska förhållandena utan används som ett sinnebild för människans inre tillstånd, något som också förklaras i den nästföljande versen.

Medan Homeros ofta använder sammansatta epitet ("den rosenfingrade Eos") är sådana ovanliga i centralsydslavisk diktning. Ett undantag är *utva zlatokrila, die goldbeschwingte Ente* resp. *en guldbevingad and* hos Goetze och Runeberg (Vuk II, 98 r. 68 – SV 63 r. 67 – SF 56 r. 67). I de allra flesta fall är det smyckande epitetet ett vanligt adjektiv: *crne oči, schwarzen Augen* resp. *svarta ögon* (Vuk I, 599 – SV 10 – SF 10 r. 6 och Vuk I, 649 – SV 25 – SF 21 r. 5), *stara majka, alte Mutter, gamla moder* (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57 r. 204). Runeberg själv söker dock skapa homeriserande epitet som *huggormsvresig* – ett ord som han troligen skapat själv⁴⁶⁴ – för den tyska *Böse Natter* (Vuk 1814, 98 – SV 18 – SF 17, r. 19 och 24) som i originalet inte motsvaras av ett stående epitet men av en liknelse: *ljuta kao guja, 'arg som en orm'*.

Andra stående epitet som förekommer kan bestå av ett substantiv som bestämning till ett annat substantiv som t.ex. *lepota devojka, 'skönhet flicka'* som Goetze och Runeberg i de flesta fall översätter med adjektiv: *dem schönen Mädchen* eller *das holde Mädchen*, resp. *den sköna flickan* eller *den hulda bruden* (Vuk I, 330 – SV 47 – SF 39 r. 13; Vuk I, 36 – SV 67 I – SF 53 II r. 15, Vuk och SV äv. r. 16). I ett fall behåller dock Goetze detta centralsydslaviska epitet och använder det som flickans namn *Lepota* (Vuk I, 253 – SV 68 II – SF 52, r. 2; se nedan i 3.5.12. Egennamn). Ett annat exempel finns i "Den serviska jungfrun" (Vuk I, 599 – SV 10 –

⁴⁶³ Jfr. Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 29.

⁴⁶⁴ Jfr. Ibid., s. 41.

SF 10) där huvudgestalten tre gånger (r. 8, 14, 22) omnämns som *Milica đevojka* som Goetze ordagrant översätter med ett substantiv *Militza, die Jungfrau* medan Runeberg ersätter substantivet med ett adjektiv *Militza, den unga*.

Flera epitet kan bestämma samma substantiv: i den ovan citerade inledningen av "Flickan vid Zetinja" (Vuk I, 738 – SV 53 – SF 45) bestäms floden Cetina som ett tyst och svalt vatten. Goetze översätter det första epitetet med *tief, 'djup'*, något som Runeberg sedan följer:

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | Vino pije trideset Cetinjana | An Zetinja's <i>tiefem</i> kühlen Strome |
| 2 | Kraj Cetinje, tihe vode ladne | Sitzen zechend dreissig wackre Helden |
| 1 | Vid Zetinjas <i>đjupa</i> , svala bölja | |
| 2 | Satt i dryckeslag en skara hjeltar | |

I ett annat fall där samma substantiv bestäms av två epitet byter Goetze deras plats (Vuk 1815, 41 – SV 7 – SF 7):

- | | | |
|----|----------------------------------|---------------------------|
| 13 | „Ravno je polje široko, | Weit ist das Blachgefeld, |
| 14 | „Mutna je voda duboka, | Tief ist der trübe Sumpf. |
| 13 | Vidt är dock fältet sträckt, | |
| 14 | <i>Djupt</i> är det dystra kärr, | |

Epitetet *weit* översätter Runeberg med adverbialt *vidt*, vilket fjärmar texten ytterligare från såväl originalet som Goetzes översättning.

De vanligaste epiteterna – adjektivattributen – står normalt före subjektet, vilket är den normala ordföljden i de centralsydslaviska språken. I denna position är det epitetets betydelse som står i fokus. Genom den inverterade ordföljden där epitetet står efter subjektet – som *polje široko* och *voda duboka* i exemplet ovan – får ordgruppen en arkaisk eller folkslig ton,⁴⁶⁵ en effekt som förstas är svår att återge i en översättning.

I några fall återges epitet och bestämt ord i översättningarna med en sammansättning: *žuti limun*, 'en gul citron' översätts sålunda som *eine Goldcitron* resp. Runebergs ordagrant återgivna *en guldcitron* (Vuk I, 619 – SV 23 – SF 20, r. 1, 4 och 18), vilket kan jämföras med översättningen av *žute gunje* som *die gelbe Quitte* och *gula qvitten* (Vuk I, 646 – SV 61 – SF 51, r. 12). I några verser översätts epitetet inte, men i de flesta fall söker översättarna återge det stående epitetet i sina översättningar.

I den muntliga repertoaren förekommer ofta namn bestämda av epitet och bildar sålunda fasta formler. Ett sådant namn är den redan omtalade *Mali Radoica*, 'Lille Radoica'. I "Flickan vid Zetinja" (Vuk I, 738 – SV 53 – SF 45) översätter varken Goetze eller Runeberg epitetet som en formulaisk del av hans namn. Det får samma status som en beskrivning: *Radoitza, der beherzte* resp. *den kække Radoitza* (r. 18). Genom att inte upprepa namnet i r. 31, utan kalla honom för *Jüngling* respektive *ynghlingen* fjärmar de sig ytterligare från den muntliga sången. Vid andra

⁴⁶⁵ Kravcov, 1980b: 61.

tillfällen arbetar översättarna utifrån andra premisser: alla de fyra gångerna huvudhjälten namnges i "Hexeriet" (Vuk I, 646 – SV 61 – SF 51, r. 3, 8, 16 och 44) betecknas han på samma sätt såväl i originalet (*postidan Stojane*) som av Goetze (*der blöde Stojan*) och Runeberg (*den veka Stojan*). Tymoczko påpekar att de formulaiska epitetens funktion i muntlig diktning just är att lägga redundans till namn och följaktligen framförhållning i det muntliga framförandet⁴⁶⁶: vid muntligt framförande är det inte möjligt att vid behov gå tillbaka i texten på samma sätt som en läsare kan göra. "Thus, any verbal device that increases the redundancy associated with key elements, particularly names which are not supported by other redundancies of language, would be an important aspect of the poetics", påpekar hon.⁴⁶⁷

När ett och samma stående epitet upprepas i en folksång – som i "Hexeriet" – eftersträvar Goetze och Runeberg att behålla det sången igenom, men varken Goetze eller Runeberg är helt konsekventa och tillåter ibland betydande variation. I "Dommen" (Vuk I., 548 – SV 34 – SF 29) översätter sålunda Goetze *momče neženjeno*, 'ogift yngling' som såväl *ein led'ger Knabe* resp. *der led'ge Knabe* (r. 3 och 10) som *der kecke Knabe* (r. 6). Runeberg försvenskar detta till *en yster gosse* resp. *den ystra gossen* (r. 3 och 10) och *den yra, käckä gossen* (r. 6), där *yra* används i betydelsen *ystra*.⁴⁶⁸

Inte heller Runeberg söker alltid upprepa ett epitet när det förekommer i en och samma sång: *lijepa djevojka*, 'skön flicka' som i originalet förekommer i "Älskarens häst" (Vuk 1814, 44 – SV 5 – SF 5) i r. 3 och 10 i akkusativ resp. vokativ översätter Goetze med ett och samma epitet som Runeberg varierar:

3 *Lijepu ti djevojku* vidjesmo! Sahen dort *ein wunderschönes Mädchen*;
10 „Oj Boga mi, *lijepa djevojko!* „Nein, bei Gott, *du wunderschönes Mädchen!*

3 Sågo der *en flicka skön till undran*;
10 Nej, vid Gud, *du undersköna flicka!*

I analogi med raderna 6 och 13 lägger Goetze till adjektivet *weisses* framför *Antlitz* i r. 19 i "Flickans anlete" (Vuk I, 395 – SV 40 – SF 33) som saknas i originalet och skapar därmed såväl en upprepning till som ett stående epitet som då blir konsekvent använt i sången. Runeberg följer här inte samma tanke när han i r. 3 lägger till ordet *sköna* ("Spreds från hennes *sköna* anlet"): tillägget skapar en avvikelse i användningen av det stående epitetet.

Som jag redan noterat var variation vare sig Goetzes eller Runebergs huvudstrategi, snarare tvärtom: i några sånger försöker de t.o.m. vara mer konsekventa än originalet. I "Skadars grundläggning" (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 27) omtalas Gojko Mrljavčevićs månadsgamla son Jovo fyra gånger med namn. Medan Vuks sångare Raško i originalet växlar mellan tre varianter: *nejaki Jovo*, 'svage

⁴⁶⁶ Tymoczko, 1999: 223.

⁴⁶⁷ Ibid., s. 240, not 2.

⁴⁶⁸ Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 55.

Jovo", *nejaki Jovane* och *Jovo* (2 gånger) översätter Goetze, och efter honom Runeberg, namnet med ett genomgående realiserat stående epitet: *der Säugling Jowo* resp. *spenbarn Jovo*.

Stående epitet är starkt förbundna med den muntliga repertoaren. En översättning som bara är ett utdrag ur denna repertoar har svårt att gestalta epitetens repetitiva beskaffenhet som den traditionella publiken i källspråkskulturen är mycket medveten om. Därför blir kontexten – som här består av översättningsantologin som helhet – ett fält där man som översättare möjligen kan söka enhetliggöra de stående epitet som förekommer inte bara inom en och samma folksång, utan i samlingen som helhet. Som det ska framgå utnyttjar Goetze och Runeberg denna möjlighet ytterst sällan. Betydligt oftare får ett stående epitet vitt skilda utformningar. Då dessa olika lösningar inte förekommer mer än en gång i samlingen får de status av smyckande, men inte längre av stående epitet.

De stående epitet som är mest talrika i samlingen som helhet är *bijeli dvor* (*dvori* i pluralis), 'vit borg' och *vjerna ljuba*, 'trogen maka'. Trots att Goetze och Runeberg ofta söker återge dessa på enahanda sätt när de förekommer inom en och samma sång, finns det ingen exakthet i samlingen igenom. *Vjerna ljuba* översätts sålunda som *eine treue Gattin* resp. *en trogen maka* alla de nio gångerna det förekommer i "Skadars grundläggning" (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 27), men i "Flickan vid Zetinja" översätter Goetze r. 15 där uttrycket förekommer som 'Dessen *treues Liebchen* wollt' ich werden' ('Dennes *trogna fästmo* vill jag blifva' hos Runeberg). Måhända har Runeberg anat vikten av den exakta upprepningen när han i "Skördeflickan" (Vuk I, 253 – SV 68 II – SF 52, r. 10) översätter Goetzes tolkning *treues Liebchen* av *vjerna ljuba* som *en trogen maka*, men man ska också notera att attributet *trogen* samtidigt i Runebergs egen diktning är det mest använda under 1820- och början på 1830-talet.⁴⁶⁹ Än större variation uppvisar översättningarna av *studena vodica*, 'kallt vatten' en formel som dock även i originalet varierar på olika sätt:

- moja vodo studena – mein Quellchen kühl – du min källa sval (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4, r. 1)
- tri vode studene – drei Strömen kühl – tre strömmars våg (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4, r. 4)
- bunar voda studena – der kühle Brunnen quillet – den svala brunnen (Vuk I, 555 – SV 9 – SF 9, r. 18)
- studenom vodom – mit kühlem Wasser – med svala flöden (Vuk I, 594 – SV 30 – SF 26, r. 3)
- studena vodica – eine kühle Quelle – en kylig källa (Vuk I, 436 – SV 42 – SF 35, r. 4)
- studena vodica – ein kühles Quellchen – en källa sval (Vuk I, 350 – SV 49 – SF 41, r. 1)
- u vodu studenu – in das kühle Wasser – i den svala böljan (Vuk I, 646 – SV 61 – SF 51, r. 15)

⁴⁶⁹ Castrén anser att Runebergs frekventa användning av adjektivet *trogen* "sammanhänger tydligen med hans uppskattning av troheten och det obrottsliga kamratskapet även om anv. icke sällan blir något stereotyp och formelartad" Runeberg, SS X: 230.

- studenom vodicom – mit frischem Wasser – med friskt vatten (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58, r. 156)

Epitetet *studen* översätts alltså hos Goetze i 8 fall som *kühl* och en gång som *frisch*, medan substantivet *voda* 'vatten' och dess diminutivform *vodica* varierar än mer genom fem olika substantiv. För Runebergs del blir det därför svårt att se den muntliga formeln bakom Goetzes olika översättningar.

Men Goetze använder en annan strategi för att motverka att samlingens redundanskaraktär blir svagare jämfört med den muntliga förlagan: jag har redan nämnt att han ibland lade till en bestämning vid vissa substantiv för att skapa stående epitet ('vitt ansikte', 'vit borg'). I själva verket förekommer detta så ofta att man kan tala om en övervägd strategi – en genomgång visar fler än tjugo sådana fall. Följden blir att Runeberg faktiskt ställs inför en samling som t.o.m. innehåller fler stående epitet än originalet. I sina nybildade stående epitet söker Goetze efterbilda den muntliga sångaren. Ibland sker detta med en redundans som inte har någon motsvarighet i källtexten: oavsett vilken språklig skepnad som kvinnor uppträder i, får de hos Goetze nästan alltid ett och samma epitet: *sköna*:

- devojka im čobanica ('en flicka är deras herdinna') – Zwischen sitzt die *schöne* Hüt'rin (Vuk I, 598 – SV 22 – ej översatt av Runeberg, r. 22)
- s trima djevojkama ('med tre flickor') – bei dreien *schönen* Jungfraun – hos tre sköna flickor (Vuk I, 340 – SV 55 – SF 47, r. 4)
- devojčica ('flicka') – die *schöne* Maid – den sköna flickan (Vuk I, 608 – SV 58 – SF 48, r. 10)
- seja Ivanova ('Ivans syster') – Iwan's *schöne* Schwester – Ivans sköna syster (Vuk I, 646 – SV 61 – SF 51, r. 7 och 21)
- Za kadunom Mamut-pašinicom ('för Mamut-paschas fru') – Zu der *schönen* Frau des Mehmed-Pascha – af Mehmed Paschas sköna maka (Vuk I, 737 – SV 62 – SF 54, r. 9)

I många fall väljer Goetze att lägga till ett epitet som också finns i den centralsydslaviska folkpoesin – *ljuba* 'maka' får sålunda det traditionella epitetet *trogna* som i: 'Ob er sich ein *treues* Weib erwürbe' (Vuk I, 738 – SV 53 – SF 45 r. 30), men hon betecknas också som *hulda*: 'Dass er nicht das *holde* Weib mehr sähe' (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57, r. 174). I källtraditionen är rosor alltid röda – och bland de sånger som Goetze översatt är de det i sex sånger.⁴⁷⁰ I Goetzes översättning av "Förbannelsen" (Vuk 1814, 49 – SV 14 – SF 14) dyker dock ett oväntat epitet upp: i r. 7 blir rosor plötsligt 'friska': *die frischen Rosen*.

För Runebergs del kan det återigen konstateras att han strävat efter en adekvat och källbunden återgivning av sin förlaga och med få undantag lämnat ett stående epitet översatt.⁴⁷¹ Några epitet där de inte fanns i hans förlaga förekommer hos

⁴⁷⁰ Vuk , 319 – SV 4 – SF 4; Vuk I, 555 – S 9 – S 9; Vuk I, 594 –SV 30 – SF 26; Vuk I, 423 – SV 37 – ej översatt; Vuk I, 648 – SV 51 – SF 43; Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44.

⁴⁷¹ Ett undantag, antagligen av metriska skäl, finns i r. 4 i "Flickornas förbannelser":

Već ga nosi u zelenu bašču
Sie begrub ihn in dem grünen Garten,

Runeberg inte om man undantar några lösningar som snarast är språkligt eller metriskt betingade. Ett sådant exempel finns i r. 153 i "Skadars grundläggning" (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57):

Junaku se srce ražalilo
Tiefer Schmerz ergreift den Heldenjüngling,
Djupt af smärta grips den unge hjelten,

Goetzes variation av befintliga epitet leder till att Runebergs förlaga på flera punkter skiljer sig från den ursprungliga texten, men Goetzes strykningar kompenseras av hans arbete med att skapa nya epitet där sådana inte finns i källtexten. Följden blir att Runeberg lätt kunde urskilja stående epitet som en viktig muntlighetsmarkör, något som han sedan sökte adekvat återge i sina översättningar.

3.5.7. ÄNDRINGAR PÅ ORD- OCH SATSNIVÅ

Goetze och Runeberg söker med olika metoder målspråksanpassa sina översättningar. Bland dessa metoder finns olika former av tillägg, strykningar, överöversättningar (hyperonymer), underöversättningar (hyponymer), förändringar i ordvalet, osv. Tillägg och strykningar avslöjar översättarnas respekt för texten som helhet och därmed, enligt Toury, de matrisnormer som styr deras översättningsstrategier. Över- och underöversättningar och avvikande ordval avslöjar textuellt-lingvistiska normer.

3.5.7.1. TILLÄGG

Tillägg betyder att översättaren lägger till stoff i måltextern som inte har någon motsvarighet i källtexten. Goetze och Runeberg är måna om att återge sångerna i sin helhet, så det finns få tillägg och de begränsar sig oftast till enstaka ord. Ingen av dem markerar sådana tillägg, så läsaren har ingen möjlighet att urskilja originalets ord från översättarens.

I de allra flesta fall är tillägg i översättningarna Goetzes verk: enligt Tropsch bekymrar sig Goetze inte om exaktheten:⁴⁷² i "Flickans anlete" (Vuk I, 395 – SV 40 – SF 33) skapar han sålunda tre rader där originalet har två:

1 Devojka je kraj gore stajala,
2 Sva se gora od lica sijala,

1	Mädchen stand auf Berges Höhe,	Flickan stod på bergets kulle,
2	Ueber den ein milder Schimmer	Öfver hvilken mildt ett skimmer
3	Sich ergoss von ihrem Antlitz.	Spreds från hennes sköna anlet.

Hon begrof den käre i sin trädgård,

⁴⁷² Tropsch, 1991: 231.

I vissa fall är tillägget förorsakat av ordens betydelseglidningar: i "Pröfningen" (Vuk I, 301 – SV 26 – SF 22, r. 8) lägger Goetze till ordet *Säcke*:

Tri litre zlata i dve bisera
Goldes drei Litra's, Perlen zwei Säcke
Guld blott tre litrar, perlor två säckar

Originallets liter kan i det poetiska språket användas som mått såväl för guld som för pärlor: formeln är stående och används som en beteckning för en viss, dock ej obegränsad förmögenhet. Såväl Goetze som Runeberg känner sig tvungna att i en fotnot närmare förklara vad som menas med en liter guld där det fastslås att det motsvaras av "nära hundra Dukater". Osäkerheten kring värdet på två litrar pärlor föranledde Goetze och i hans efterföljd Runeberg att lägga till ordet *säckar*.

Ett annat exempel på tillägg finns i r. 6 i "Donau grumlig" (Vuk I, 669 – SV 19 – SF 18): 'Mit dem Speer ihn aufgerühet' ('Med sitt spjut rört opp din botten' hos Runeberg) som vare sig finns i Vuk 1814, 45 eller i Vuk I, 669. Antingen hade Goetze haft tillgång till en annan källa eller så har han lagt till raden själv. Syftet med tillägget är att skapa parallellism i sången: hjortens horn motsvaras därvid hos Goetze av Mirčetas spjut:

- 1 Oj Dunave, tija vodo!
- 2 Što ti tako mutna tečeš?
- 3 Il' te jelen rogom muti,
- 4 Il' Mirčeta vojevoda? –

- | | |
|--------------------------------------|-------------------------------------|
| 1 Donau, Donau! Stilles Wasser! | Donau, Donau, lugna vatten, |
| 2 Wie so trüb' sind deine Wellen! | Hvi så grumlig är din bölja? |
| 3 Hat vielleicht mit dem Geweihe | Skulle någon hjort, kanhända, |
| 4 Dir ein Hirsch den Grund getrübet? | Med sitt horn din botten rubbat? |
| 5 Hat Mirtschéta, der Woiwode, | Har, kanske, Voivod Mirtschéta |
| 6 Mit dem Speer ihn aufgerühret? | Med sitt spjut rört opp din botten? |

I r. 4 lägger Goetze dessutom till *den Grund*: istället för vattnet grumlas alltså här dess botten. Runeberg återger ordet *botten* även i flodens svar på frågan vem som grumlat henne "Nicht der Hirsch hat mich getrübet" med "Ingen hjort min botten grumlat" i r. 7 möjligen för att göra den parallell med r. 4, samtidigt som han i motsats till denna tendens ersätter verbet *rubbat* med *grumlat*.⁴⁷³

Goetzes och Runebergs tillägg kan ibland ses som ett försök att använda de muntliga sångernas kännetecken som en kompensation för de fall där översättaren av andra skäl, t.ex. metriskt, tvingats till en annan lösning. Liknande tillägg finns hos Goetze i hans talrika nybildningar av stående epitet, t.ex. tillägget av epitetet *kühlen* i r. 18 – "zu der kühlen Gruft" i "Der basilica jag sådde, skjuter malört opp" (Vuk I, 609 – SV 45 – SF 38), eller *treuer Diener!* r. 54 i "Prins Mustaphas sjukdom"

⁴⁷³ På svaga grunder kritiserar Berg Runebergs agerande i r. 7: att det är botten och inte vattnet som grumlas står Goetze och inte Runeberg för. Berg, 1938: 48.

(Vuk I, 737 – SV 62 – SF 54). I ”Skiljasmässan” (Vuk I, 555 – SV 9 – SF 9) lägger Goetze i den sista raden till *treues* ”Schmilzt um dich mein treues Herze”, något som Runeberg sedan tar bort ovetande om att han därmed faktiskt följer det centralsydslaviska originalet. Tropsch ger fler exempel på Goetzes tillägg, varför jag hänvisar till hans arbete.⁴⁷⁴

I förhållande till Goetze är Runeberg själv betydligt sparsammare i sina tillägg, men några exempel finns, som t.ex. *muntert* i r. 14 i ”Bättre gammalt guld än nysmidet silfver! (Vuk I, 436 – SV 42 – SF 35); *tynde* i r. 30 i ”Hertig Stephans Fästmö” (Vuk 1814, 98 – SV 18 – SF 17)⁴⁷⁵ osv.

Som Haskå påpekar innehåller Runebergs översättningar flera mindre tillägg – *dock, blott, åter, sedan* m.fl. – som fungerar främst som versfyllnad för meterns skull.⁴⁷⁶ Sådana tillägg påverkar inte sångens betydelse, men Runeberg har i enstaka fall även tillägg som gör det. I r. 6 i ”Manna-trohet” (Vuk I, 538 – SV 39 – SF 32) lägger han till ordet *herrlig*, vilket anteciperar den parallellism som ska utvecklas i r. 9 och 10: den likhet som finns mellan himlens och gossens föränderliga beteende utvecklas hos Runeberg till en mäktig personifiering där människan återspeglas i himlens makrokosmos.

6	„Kao što je ono vedro nebo,	Wie der Himmel erst so heiter scheint,
7	„Časom vedro, a časom oblačno.	Plötzlich dann die Wolken ihn verdunkeln,
8	„Onaka je vjera u junaka:	Also wechselt auch des Jünglings Treue.
9	„Dok te ljubi: „„Uzeću te, dušo” ”;	Küsst er, heisst es: „Sollst mein Weibchen werden!”
10	„Kad obljubi: „„Čekaj do jeseni.” ”	Ist geküsst: ”Nun warte bis zum Herbste!”

6	Ty som himlen först är klar och herrlig,
7	Men dock snart af skyar öfverdrages,
8	Så omväxlar gossens trohet äfven.
9	Kysser han – då skall man bli hans maka;
10	Har han kysst – då skall till hösten väntas;

I den sista versen i ”Trefaldig sorg” (Vuk 1814, 42 – SV 1 – SF 1) lägger han till ordet *brand* och skapar därmed en metafor som inte har någon motsvarighet i vare sig originalet eller Goetzes översättning:

27	Koje l' staro prođe,	Und dem Alten kühle	Och den gamle svalke
28	neka žeđu gasi.	Seinen Durst die Quelle!	Törstens brand i källan.

Trots dessa enstaka exempel kan det i huvudsak konstateras att Goetzes och Runebergs matrismått skiljer sig vad gäller tillägg: medan Goetze tillåter sig att lägga till ord eller t.o.m. hela verser, är Runebergs respekt för förlagan stor. De

⁴⁷⁴ Tropsch, 1991: 235.

⁴⁷⁵ Jfr. Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 42.

⁴⁷⁶ Ibid., s. 19.

flesta av Runebergs tillägg betingas av önskan att behålla metern och han är mycket sparsam med betydelseförändrande tillägg.

3.5.7.2. STRYKNINGAR

Strykning innebär att översättaren stryker stoff i källtexten. I Goetzes och Runebergs översättningar är strykningar sällsynta och begränsas i de allra flesta fall till något ord i texten.

Den mest omfattande strykningen består av fem rader (r. 12–16) i "Du är min egen" (Vuk I, 602 – SV 12 – SF 12) som Goetze tar bort, men vars innehåll han återger i en fotnot. Då Runeberg inte översätter fotnoten får den svenske läsaren inte ens information om innehållet i de berörda raderna – han eller hon får faktiskt inte ens veta att några strykningar förekommit. En möjlig förklaring till Goetzes agerande är att han genom strykningen försökt framhäva tretalets roll: kompositionellt är sången byggd kring replikväxlingar mellan en flicka och hennes friare som i originalet är fyra, men hos Goetze, och därmed också hos Runeberg blir tre. Att ange strykningar i en fotnot är mycket ovanligt även för Goetze och är här förmodligen orsakad av den borttagna textens omfång. Strykningar av en hel vers lämnas utan några förklaringar – r. 22 i "Skiljsmässan" (Vuk I, 555 – SV 9 – SF 9, se ovan s. 126), r. 37 i "Hexeriet" (Vuk I, 646 – SV 61 – SF 51) och r. 47 och 50 i "Prins Mustaphas sjukdom" (Vuk I, 737 – SV 62 – SF 54, se nedan s. 176) saknas. Inte heller i de fall där det handlar om enstaka ord lämnas några förklaringar, t.ex. ordet *sejo*, 'syster' i r. 5 i "Vinter i hjertat" (Vuk I, 311 – SV 3 – SF 3), *vode* 'vatten' i r. 15 i "De begge Jakschitcherne" (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56) o. dyl. Eftersom sångerna är forbundna tillåter inte den fasta metern översättningen att bli längre än originalet: Goetzes val att uppfylla de stränga formella kraven på bekostnad av semantiken bör ses i detta sammanhang.

Även hos Runeberg saknas markeringar av de strykningar han gör. I "Den skrämde" (Vuk I, 385 – SV 54 – SF 46) utelämnar han helt Goetzes r. 4: "Höre Mara, meine Tochter!", i "Hexeriet" (Vuk I, 646 – SV 61 – SF 51) utelämnas r. 46: "Und ergreift sie bei den weissen Händen". Flera utelämnningar av enstaka ord förekommer i texterna: i "Den omtänksamma" (Vuk I, 483 – SV 8 – SF 8) översätts i r. 11 *der holde Junge* som *den gode*, i "Flickan och vila" (Vuk I 227 – SV 29 – SF 25) blir *die weisse Wila* i r. 9 bara *Vila*, medan *im Hof* i r. 10 försvinner helt. Precis som hos Goetze är sådana strykningar tydligt betingade av en önskan att behålla metern. I "Smiljana" (Vuk I, 330 – SV 47 – SF 39) stryker Runeberg sålunda epitetet *grön* i r. 3:

Izvila je tri zelena venca
Windet draus drei grüne Blumenkränze
Binder sen af dem tre blomsterkransar:

Att anledningen till strykningen är metrisk och inte att en krans av blommor sannolikt inte är helt grön visar såväl r. 8 i samma sång som r. 5 i "Den nygifta" (Vuk

I, 460 – SV 28 – SF 24) och r. 8 i ”Den unga makan” (Vuk I, 459 – SV 32 – SF 27) där Runeberg behåller epitetet.

Precis som med tilläggen är de flesta strykningar beroende av de stränga metriska kraven. Både Goetze och Runeberg tillåter sig dock smärre matrisförändringar där såväl hela verser som enstaka ord stryks.

3.5.7.3. ”UNDERÖVERSÄTTNING” (HYPONYMER)

Hyponymer, användningen av mer specifika termer än förlagan, låter översättaren komma med en egen tolkning av texten. I ”Förbannelsen” (Vuk 1814, 49 – SV 14 – SF 14) preciserar Goetze det neutrala *ga* ’honom’ som den övergivna flickan kallar den man som övergivit henne till *den Falschen*, något som Runeberg sedan översätter till svenska:

13	Vedro nebo zagrmilo	Doch erdonnre, klarer Himmel,
14	Grom ga udario.	Triff den Falschen, triff!

13	Dock en åskvigg, klara himmel,
14	Mot förrådarn sänd!

I ”Önsknigarna” (Vuk I, 447 – SV 48 – SF 40) preciseras i r. 6 originalets *prsten* ’ring’ till *Goldring*, hos Runeberg *en gullring*, i ”Den sköna Ilija” (Vuk I, 648 – SV 51 – SF 43) i r. 3 översätts *na ruci* ’på handen’ med *auf der Rechten* resp. *på högra handen*.

Tidsangivelserna i ”De älskandes Graf” (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44) *dockan u subotu* (’sent på lördagen’, r. 10 och 13) och *rano u nedjelju* (’tidigt på söndagen’, r. 11 och 14) återges med ’Samstag Abend’ (’Lördagskvällen’) och ’Sonntags Morgenröthe’ (’söndags-morgonrodnan’). Det är särskilt i den sistnämnda preciseringen som Goetze, och därmed Runeberg, med all sannolikhet inspirerade av Homeros, fjärrar sig från originalet.

I ”Vinter i hjertat” (Vuk I, 311 – SV 3 – SF 3) ger Goetze och Runeberg var sitt exempel på underöversättning: originalets *snijeg*, ’snö’ som r. 2 och 3 ersätts av pronomenet *ga*, preciseras hos Goetze med *die Flocken* i r. 2 och i r. 3 hos Runeberg med *drifvan*:

1	Snijeg pade o Đurđevu danu,	Schnee fiel nieder am Georgentage,
2	Ne može ga tica preletjeti,	Nicht ein Vogel flöge durch die Flocken.
3	Djevojka ga bosa pregazila;	Barfuss watet durch den Schnee die Jungfrau,

1	Snö föll neder på Sanct Görans dagen;
2	Fågeln genomflöge ej dess flingor.
3	Flickan trampar drifvan bar om foten,

Den oklara formuleringen ”Bog ubio onu svaku drugu” – ’Straffe [eg. Döde] Gud varje annan’ i r. 3 i ”Manna-trohet” (Vuk I, 538 – SV 39 – SF 32) föranleder Goetze att precisera objektet till Guds bestraffning som *jegliche Gespielin*, ’varje

barndomsvän, väninna'. Runeberg översätter det med *mina syskontärnor*, ett ord som Haskå inte finner något belägg för i SAOL.⁴⁷⁷ I översättningarna begränsas alltså den varning för männens trolöshet som den svikna flickan utfärdar för alla sina medsystrar hos Goetze till hennes barndomsväninnor och hos Runeberg till en ännu snävare krets av syskontärnor.

Också Runeberg gör ett flertal preciseringar, t.ex. i de avslutande raderna i "Till en ros" (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4) där adjektiv ersätts med metonymiska substantiv:

13	Preko tri gore zelene,	Hinter drei Wäldern grün,
14	Preko tri vode studene.	Hinter drei Strömen kühl.

13	Bakom tre skogars löf,
14	Bakom tre strömmars våg.

I "Den omtänksamma" (Vuk I, 483 – SV 8 – SF 8) preciserar Runeberg i r. 8 *einen grünen Apfel* till *ett gulgrönt äppel*, förmodligen av metriska skäl. I r. 17 ändras färgen till *grönt*, så Runeberg missar där ett upprepningstillfälle.

I "Slaget på Fågelfältet" (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58) gör Runeberg i r. 193 en precisering av fienden som skiljer sig från hans tyska förlaga:

Schlug mit eigner Hand zwölftausend *Feinde*.
Slog med egen hand tolf tusen *Turkar*

Att det år 1830 i Finland i en översättning av en folksång som besjunger ett förlorat krig finns ett behov att precisera fienden kan förstås läsas med politiska konnotationer: det fanns alltid en risk att censuren och läsarna kunde fylla ordet "fiende" med en helt annan innebörd och Runebergs hyponym kan möjligen tolkas som ett försök att undvika det.

I både Goetzes och Runebergs översättningar finns alltså flera exempel på underöversättningar. En del av dem kan förklaras som ett sätt att rädda metern, men deras antal pekar ändå på att den uttalade initiala normen inriktad på adekvans inte alltid iakttas i praktiken.

3.5.7.4. "ÖVERÖVERSÄTTNING" (HYPERONYMER)

Överöversättning eller hyperonymi innebär en översättning i mer generella termer. Ofta är det kulturspecifika detaljer eller geografiska bestämningar som översättarna förändrar till mer allmänna termer: i "Våra mödrar bära skulden" (Vuk I, 608 – SV 58 – SF 48) ändrar Goetze *Sava voda* ('vattnet [det vill säga floden] Sava') till *den wilden Wogen* (Runeberg: *hvirfvelvågen*) första gången ordet framträder i sången, möjligen för att tydliggöra det geografiska begreppet för de läsare som inte är bekanta med det.

En generalisering av blommor leder till att deras symboliska användning försvinner: att gossen använder direkt tilltal i den inledande raden för att kalla sin

⁴⁷⁷ Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 60.

flicka en röd ros, *rumena ružice* resp *du rothe Rose*, är en direkt uttalad kärleksförklaring som i Runebergs *du min röda blomma* inte är lika tydlig (Vuk I, 594 – SV 30 – SF 26). I den andra av de båda bröllopsångerna (Vuk I, 36 – SV 67 I – SF 53 II) skapar Goetze en hyperonym genom att översätta det symboliskt laddade *bosiljak*, ‘basilika’ med *Blumen* som Runeberg i dennes efterföljd återger med ‘blommor’.⁴⁷⁸ Samma växt återges dock som ‘Basilicum’ resp. ‘basilica’ i ”Der Basilica jag sådde, skjuter malört opp” (Vuk I, 609 – SV 45 – SF 38).

I sitt exemplar av *Serbische Volkslieder* antecknar Runeberg ovanför Goetzes avslutande rad ”Dass er seinen Busen kühlte” i ”Önskan” (Vuk I, 350 – SV 49 – SF 41) ”och *sin barm* han måtte svalka”. I *Serviska Folksånger* väljer han dock det mer generaliserande *sig* samt ett tillägg: ”Och *sig* svalka med *min bölja*”.

Verbet *umivala* i r. 2 i ”De älskandes Graf” (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44, se ovan s. 109) översätter Goetze (och därmed även Runeberg) med ett överbegrepp: *wuschen sich* respektive *tvådde sig*. I originalet är verbets betydelse mer inskränkt, att ‘tvätta ansiktet’. Goetzes och Runebergs översättningar anrikas därmed med en erotisk laddning som saknas i originalet.

Två överöversättningar avslöjar Runeberg själv i sina anmärkningar. Den första finns i r. 18 i ”Mor, syster och maka” (Vuk I, 597 – SV 60 – SF 50):

Zakukaše do tri kukavice
Wohl drei Kukuk’ rufen aus die Klage
Trenne sorgefåglar klaga sedan

Såväl Goetze som Runeberg förser sina översättningar med en fotnot, men medan Goetze väljer att behålla den exakta fågelarten samt i anmärkningarna återberätta sägnen om hur *kukavica* ‘göken’ börjat symbolisera sorgen: sägnen berättar att *Kukavica* varit en flicka som sörjt sin bror så länge att hon till slut förvandlades till en gök. Goetze berättar vidare att såväl den serbiska som den ryska och vitryska folkdiktningen använder gökens rop som symbol för de efterlevandes sorg.⁴⁷⁹ Runeberg förkortar Goetzes utläggning: ”Originalet har Gökar. Denna fågel brukas oftast för att föreställa en klagande.”⁴⁸⁰ Samma fågel används i ”De begge Jakschitcherne” (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56) där huvudhjältinnan ställer en fråga:

41 Što će ova sinja kukavica?
40 Grauer Kukuk! was soll aus dir werden?
40 Gråa Gök! hvad skall blifva af dig?

Frågan är retorisk så Goetzes översättning är något missvisande då genusändringen till maskulinum (der Kukuk) kan tolkas som om adressaten varit hjältinnans make.⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Basillika har en viktig roll i den serbiska magin, religionen och kulten, medicinen och poesin, påpekar Veselin Čajkanović i: *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, Beograd 1985, s. 36–43.

⁴⁷⁹ SV: 211f., anmärkning 8.

⁴⁸⁰ SF, anmärkning 2. Runeberg, SS IV:2: 72.

⁴⁸¹ Så tolkas det av Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 102.

Runeberg står för en anmärkningsvärd hyperonym när han ändrar originalets Kosovo polje, *Amselfeld* hos Goetze till Fågelfältet. Runebergs anmärkningar visar att översättningen ingalunda varit slumpartad:

Fågelfältet, på Serviska kóssowo (pólje) egentligen trastfältet, är en vidsträckt flacka i Södra Servien. Den slagting, som år 1389 der föreföll, skakade för beständigt Serviens sjelfständighet. I denna batalj förlorade Serviens sista Zar, Lasar, den historien skildrar som en from välvillig, och tapper Furste, lifvet.⁴⁸²

Lönnqvist ställer en rad tankeväckande frågor: "Har det skett i en strävan att göra berättelsen mindre lokalbunden? Ville Runeberg associera till andra fåglar? Skulle namnet rentav framkalla bilden av korpar som kalasade på de fallna krigarnas kroppar?"⁴⁸³ I kapitel 7 återkommer jag till denna sång och till möjliga anledningar till en önskan hos Runeberg att göra sången mindre lokalbunden.

Sammanfattningsvis kan det fastställas att överöversättning är ett grepp som utnyttjas både av Goetze och av Runeberg, men i en mindre omfattning än underöversättning.

3.5.7.5. ORDVALET

I "Flickan vid Zetinja" (Vuk I, 738 – SV 53 – SF 45) lovar huvudhjältinnan bli maka till den som kan simma över floden Cetina *od brda do brda* (r. 16), 'från berg till berg'. Floden ligger i en ravin så uttrycket 'från berg till berg' är inte anmärkningsvärt. Det anmärkningsvärda är istället att Goetze väljer "von dem einen Ufer bis zum andern", "från den ena stranden till den andra" – kanske för att slippa en översättningsfotnot om de geografiska förhållandena?

Flera ändringar i ordvalet förefaller vara gjorda av metrisk skäl: i "Hertig Stephans fästmö" (Vuk 1814, 98 – SV 18 – SF 17) byter Goetze ut det stående epitetet – "ljuto kune *lijepa đevojka*", 'argt fördömer den vackra flickan' i r. 22 till ett smyckande epitet för att återge innehållet i originalets adverbial samtidigt som han behåller metern och uttrycker objektet: "Da vervünscht sie die *erzürnte Jungfrau*", som Runeberg återger ordagrant: "Då fördömer dem den *vreda jungfrun*".

I andra fall är det snarare översättarens tolkning av sången som förorsakar ändringar i ordvalet: i "Till Sanct Göran" (Vuk I, 405 – SV 33 – SF 28) ändrar Goetze såväl sångens rubrik som r. 2: i originalet ber flickan till 'Sankt Görans dagen', inte till *Sanct George* som Goetze översätter det. I r. 11 i "De älskandes Graf" (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44) översätter Goetze inte ordet *junak* ('hjärte'), ett ord som inte bara beskriver huvudpersonen och hans i den lyriska kärleksdikningen ädlaste av gärningar – att dö för sin älskades skull – utan även framkallar viktiga pragmatiska associationer – att säga till en man att han är en hjälte är den vackraste komplimang man kan ge honom i källspråkets kulturkrets, en komplimang som

⁴⁸² SF, anmärkning 8. Runeberg, SS IV:2: 73.

⁴⁸³ Lönnqvist, 2004: 170.

mimetiskt framkallar en rad associationer. Genom att söka andra alternativ i ett flertal fall där detta ord förekommer i originalet fjärrar sig Goetze från den muntliga repertoaren: *junak* översätts som *Jüngling – yngling*,⁴⁸⁴ *dem Armen – den arme*,⁴⁸⁵ *ein Knabe – gosse*,⁴⁸⁶ *Trauten – älskling*,⁴⁸⁷ ersätts med ett personligt pronomen⁴⁸⁸ eller stryks helt.⁴⁸⁹ Bland de lyriska sångerna är det bara i två fall som *junaci*, i nominativ pl. översätts som *die Helden*, resp. *hjelftar* och *hvar hjelte*, i "Hästen vill ej dricka" (Vuk I, 441 – SV 43 – SF 36) samt en av de tre gånger ordet förekommer i "Flickan vid Zetinja" (Vuk I, 738 – SV 53 – SF 45, r. 18). I två andra fall där ordet förekommer i den sistnämnda sången ersätts det med pronomen (r. 11) eller översätts till *der kühne Schwimmer* resp. *den djerfve simmaren* (r. 26). I den episka "Slaget på Fågelfältet" (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58) översätts *junak* i r. 88 som *Krieger – krigarn*, i "Skadars grundläggning" (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57) r. 153 som *Heldenjüngling – den unge hjelten*. Det förefaller som om Goetze förvisar hjältar från de lyriska sångerna bortsett från "Hästen vill ej dricka": undantaget som *die Helden* utgör i "Flickan vid Zetinja" handlar om en skara där huvudpersonen är en känd episk hjälte. Regelbundenheten i hans val tyder på en genomtänkt strategi och ett avsteg från den uttalade avsikten att översätta bokstavstroget. Exempelen ovan avslöjar också hur Runeberg däremot noggrant "följer den tyska översättaren i spåret".

På några ställen stöter läsaren på ordval som kraftigare avviker från förlagan och kan ha förorsakats av missförstånd av texten eller bero på rena lapsusar. Av Goetzes översättning av r. 11–12 i "Öfver klippor, öfver floder finner kärlek väg" (Vuk I, 612 – SV 2 – SF 2) framgår att det är druvor och inte bröstduken som förstörs, något som inte överensstämmer med originaltexten. Runeberg följer Goetzes översättning. *Zumbul*, 'hyacint' blir i "Bättre gammalt guld än nysmid silfver!" (Vuk I, 436 – SV 42 – SF 35) hos Goetze *Hagebutte*, hos Runeberg *Njupon*. Ett annat exempel är den extremitet som Jovo bryter i r. 3 i "Mor, syster och maka" (Vuk I, 597 – SV 60 – SF 50): medan originalet talar om en höger hand (*desnu ruku*) och Goetze om *den Arm* bryter Jovo hos Runeberg *benet* – trots att Runeberg i sitt exemplar av *Serbische Volkslieder* ovanför Goetzes *Arm* antecknat *armen*. I "Flickornas förbannelser" (Vuk I, 368 – SV 50 – SF 42) frågar modern i r. 8 sin begravda son om almbrädorna inte är tunga – "Jesu l' teške *daske javorove*" som hos Goetze blir lönnbrädor: "Oder drücken dich die *Ulmenbreter*". Genom en överöversättning kommer Runeberg med en tredje lösning: "Eller trycka dig *kistans* bräder?" Samma träd åsamkar olägenheter, denna gång för Runeberg, i r. 27 i "Den skrämde" (Vuk I, 385 – SV 54 – SF 46): *suvi javor* 'torr alm' som hos Goetze

⁴⁸⁴ Vuk I, 459 – SV 32 – SF 27, r. 5 och 9; Vuk I, 538 – SV 39 – SF 32, r. 5 och 8; Vuk I, 716 – SV 31, r. 6–7.

⁴⁸⁵ Vuk I, 542 – SV 1 – SF 1, r. 3.

⁴⁸⁶ Vuk I, 584 – SV 34 – SF 29, r. 13 och Vuk I, 602 – SV 12 – SF 12, r. 3, 10 och 17.

⁴⁸⁷ Vuk I, 609 – SV 45 – SF 38, r. 1.

⁴⁸⁸ Vuk I, 612 – SV 2 – SF 2, r. 7 och Vuk I, 737 – SV 62 – SF 54, r. 37.

⁴⁸⁹ Vuk I, 602 – SV 12 – SF 12, r. 8, 22 (SV: 15), 29 (SV: 22).

översätts till 'alm': *den faulen Ahorn*, men hos Runeberg förvandlas till *den murkna lönnen*.

Tropsch ger flera exempel där Goetzes förändringar kan förklaras som en strävan att inte väcka anstöt: *kurva*, 'hora' översätts som *Schelm* (Vuk I, 548 – SV 34 – SF 29, r. 12), *kučka* 'slyna' som *Hexe* (Vuk I, 737 – SV 62 – SF 54, r. 7), *kučko Nero* som *garst'ge Nera* (Vuk I, 484 – SV 35 – SF 30, r. 5). I "Prins Mustaphas sjukdom" (Vuk I, 737 – SV 62 – SF 54) där prinsen tillfångatar Paschans fru står det i originalet att han kysst henne i tre dagar – "Ljubio je tri bijela dana" (r. 44), som Goetze översätter som "Hält er sie züruck drei helle Tage" (r. 46).⁴⁹⁰ De av Goetze gjorda förändringarnas regelbundenhet pekar på att målspråkkulturens normer skulle ha haft svårt att acceptera en adekvat översättning i dessa fall. Runeberg får därmed en "sedesammare" samling, men bidrar också själv till den kyska tonen när han i "Skördeflickan" (Vuk I, 253 – SV 68II – SF 52) ändrar flickans löfte från att bli *treues Liebchen* i Goetzes översättning, till *trogen maka*, samtidigt som han, utan att veta om det, träffar innebörden av originalets *verna ljuba*. Den ovan s. 106 nämnda ändringen av rubriken i SF 8 från "Älskarinnan" till "Den omtänksamma" kan ses som en liknande praktik. Denna typ av förändringar är möjligen det mest domesticerande inslaget i hela samlingen: källspråkstexten översätts acceptansinriktat för att anpassas till målspråkläsarnas normer.

Ett annat fall där Runeberg i sitt ordval ovetande kommer närmare originalet än Goetze möter i "Öfver klippor, öfver floder finner kärlek väg" (Vuk I, 612 – SV 2 – SF 2) där hans val av verb istället för Goetzes substantiv för honom närmare den muntlige sångaren:

3 Po njoj pasu dva gospodska konja, Wo zwei muth'ge Herrenrosse weiden.

4 Čuvala ih dva gospodičica: Ihre Hüter sind zwei edle Herren

3 Der två käckä herre-hästar beta:

4 Dem *bevaka* tvenne ädla herrar

Runebergs översättning av "Aber Gott bezahl's ihm" i r. 14 i "Den bekymrade" (Vuk I, 360 – SV 16 – SF 15) som "Gud dock hinne honom" fann Berg i sina kommentarer vara alltför svag och obestämd,⁴⁹¹ något som även kan sägas gälla Goetze i förhållande till hans förlaga: "Od boga prokleta!" 'Av gud förbannat'. För varje översättningsled förmildras förbannelsen.

I r. 8 i "Ali-Agas maka" (Vuk 1815, 51 – SV 44 – SF 37) väljer Runeberg av oklar anledning att ersätta *mâne* – en översättning som han också antecknat i sitt exemplar av *Serbische Volkslieder* – med *stjerner*:

Nit' je vid'lo sunca ni meseca
Weder Mond noch Sonne hat gesehen,
Skådat icke sol och icke stjerner

⁴⁹⁰ Tropsch, 1991: 236.

⁴⁹¹ Berg, 1938: 48.

Sådana val är ytterst sällsynta i Runebergs översättningar, men det finns några fler avvikande ordval som troligen bottnar i missförstånd av Goetzes text. Söderhjelm har påpekat flera sådana exempel, t.ex. "das Mädchen im Stadthor" som "Flickan i dörren" i sången med samma namn (Vuk I, 517 – SV 38 – SA II, 1861) m.fl.⁴⁹²

Även Ruben G:son Berg ger en rad exempel: översättningen av r. 114 i "Slaget på Fågelfältet" (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58) "trägt zürück sie nach dem *schlanken Thurme*" med "och den *smärta* återför till borgen", *stiglös* i stället för *stiglöst* i r. 5. i "Den älskade och den försmådda" (Vuk I, 310 – SV 13 – SF 13), *dunkler Wald* med *dunkla skogspark* i r. 1 i "Suck" (Vuk I, 567 – SV 59 – SF 49). Språkligt mindre lyckade betecknar Berg översättningen av "Gürt ich das Schwert mir um, / löst sie das Schwert mir ab" som "Gjordar jag svärdet om, / löser hon svärdet opp" (r. 10–11 i "Bror och syster" Vuk 1815, 41 – SV 7 – SF 7), "Konda starb, der einz'ge Sohn der Mutter" med "Konda dog, hans moders enda sällhet" (r. 1 i "Flickornas förbannelser" Vuk I, 368 – SV 50 – SF 42). För Runebergs strykning och tillägg *en bar ögon lika natten* istället för *eine brennenschwarz von Augen* (r. 7 i "De svarta ögonen", Vuk I, 340 – SV 55 – SF 47) frågar sig G:son Berg hur man bär ögon och vart *brennenschwartz* tagit vägen.⁴⁹³ Enligt Berg kunde Runebergs val att översätta *ein wunderschönes Mädchen* som *en flicka skön till undran* (r. 3 i Vuk 1814, 44 – SV 5 – SF 5) av samtiden knappast tas på allvar, något som Haskå med hjälp av flera exempel framgångsrikt tillbakavisar i sina översättningskommentarer.⁴⁹⁴ Haskå pekar på fler exempel: trollformeln i r. 33–34 i "Hexeriet" (Vuk I, 646 – SV 61 – SF 51) betecknar hon med rätta som fritt översatt:

33 „Ne lez', knjigo, ne lezi jazijo, „Füge drunter nicht umsonst dich, Zauber,
34 „Sa mnom legla seja Ivanova!" Bis sich Angelija dir gefüget!"

33 "Hvila icke kraftlöst der, o trollbrev,
34 Tills att Angelija med dig hvilar!"

Den tyska översättningens betydelse menar hon är snarare "se att du inte ligger därunder förgäves, du trollbrev, tills Angelija fogar sig under dig (det vill säga under din trollkraft)."⁴⁹⁵ Översättningen av ordet *Sitnica*, hos Goetze *Sitnitza*, som *Zitinja* (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58, r. 190) är förmodligen, som Haskå påpekar, en sammanblandning med *Cetinja* (eg. *Cetina*), *Zetinja* i "Flickan vid Zetinja" (Vuk I, 738 – SV 53 – SF 45).⁴⁹⁶

Sådana anmärkningar säger en del om de normer som varit rådande under kommentarernas tillkomsttid, men kravet på en källbunden exakthet är också

⁴⁹² Söderhjelm, 1929: I: 390, not 285.

⁴⁹³ Berg, 1938: 47–51.

⁴⁹⁴ Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 25.

⁴⁹⁵ Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 87.

⁴⁹⁶ Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 119.

något som Runeberg själv postulerar i sitt förord. Hans avvikelser strider därför mot de av honom uttalade normerna.

3.5.8. VILKET GENUS HAR EN STJÄRNA?⁴⁹⁷

Som Jakobson påpekar kan även språkliga kategorier som grammatiskt genus påverka språkbärarnas fantasi och mytologiska uppfattning:

Också en sådan kategori som grammatiskt genus, ofta ansett som ovidkommande, spelar en stor roll för olika språkgemenskapers mytologiska attityder. På ryska kan femininum aldrig användas om en mansperson, eller maskulinum om en kvinna. Sätten att personifiera icke levande substantiv eller tolka dem metaforiskt avgörs av deras genus.⁴⁹⁸

Han ger exempel: då ordet för 'dag' är maskulinum på ryska och för 'natt' femininum har ryska poeter skildrat dagen som nattens älskare. Den utbredda ryska föreställningen om att en kniv som fallit förebådar en manlig gäst och en gaffel en kvinnlig utgår också från grammatiskt genus: ordet för 'kniv' är maskulinum medan ordet för 'gaffel' är femininum.

När personifierade ord har en mytisk laddning, som t.ex. vid beteckningen av stjärnor och planeter, kan det faktum att personifieringen utgår från grammatiskt genus ställa till problem vid översättningen. Om genus inte sammanfaller mellan källspråk och målspråk kommer myten bakom orden att påverkas.

Då ordet för 'stjärna', *zvijezda* eller *zvezda*, är femininum på de centralsydslaviska språken förekommer stjärnan i den centralsydslaviska folkloristiken alltid i kvinnokepnad. Kring de viktigaste stjärnorna har man bildat flera myter: sålunda är Danica, morgonstjärnan,⁴⁹⁹ i den centralsydslaviska folkkosmologin oftast syster till månen, *mjesec* eller *mesec*, som är maskulinum.⁵⁰⁰ Det associativa betydelsenätet frammanar dessa myter i inledningen av "Dijoba Jakšića"⁵⁰¹ som återger en dialog mellan månen och morgonstjärnan:

- 1 Mjesec kara zvijezdu danicu:
- 2 "Đe si bila, zvijezdo danice?"
- 3 „Đe si bila, đe si dangubila?"
- 4 „Dangubila tri bijela dana?"

I översättningen av den ovan citerade kosmiska dialogen finns en anmärkningsvärd förändring hos Goetze och därmed även hos Runeberg:

- 1 Scheltend sprach der Mond zum Morgensterne:

⁴⁹⁷ Avsnittet baseras på en tidigare publicerad text. Sonja Miladinović: "Stjärnans plats i syskonskaran", *Komparativa studier i språk och litteratur*, Gusli 10, red. Nadezjda Zorikhina Nilsson, Göteborg 2002, s. 165–173.

⁴⁹⁸ Jakobsson, 1998: 152. (Eller: Jakobson, 1971: 265).

⁴⁹⁹ Då man inte visste att det var Venus man såg skilde man mellan morgon- och aftonstjärnan.

⁵⁰⁰ Jfr. t.ex. Vuk I, 229 och Vuk I, 231.

⁵⁰¹ Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56.

- 2 Morgensternlein! Wo bist du gewesen?
- 3 Wo hast du die schöne Zeit vertändelt,
- 4 Dass man dich drei Tage nicht gesehen?

- 1 Månen förebrådde morgonstjernen:
- 2 "Morgonstjerna, säg, hvar har du varit?
- 3 Hvarest jollrat bort den sköna tiden;
- 4 Då man dig ej sett på trenne dagar?"

Eftersom ordet för 'stjärna' är maskulinum på tyska får detta i Goetzes översättning vissa konsekvenser: den förändring som det tyska språkets formlära påtvingat översättaren påverkar sångperceptionen. Den mytologiska laddningen hos ordet 'stjärna' skiljer sig mellan serbiska och tyska. Det är naturligtvis grammatiskt genus som gör att besjälningen av naturen sker enligt just sådana könsmonster som den gör – det finns ju inga "naturliga" egenskaper som gör att en stjärna uppfattas som femininum på de centralsydslaviska språken och maskulinum på tyska.

Källspråkets mytiska makrokosmos där månen och morgonstjärnan ingår återspeglar de mikrokosmiska patriarkala förhållandena i vilka sången skapats: det är månen, brodern, som förebrår sin syster för att hon "jollrat bort" tiden. I det patriarkala tänkandet är försök att klassificera universum i termer av manligt och kvinnligt återkommande, vilket också projiceras i språket. Den feministiska forskningen har visat att den grammatiska oppositionen mellan maskulina och feminina substantiv innefattar en rad övertoner som i det aktuella fallet försvinner i den tyska översättningen. I *Feminism and Linguistic Theory* påpekar Deborah Cameron att en klassifikation grundad på oppositionen manligt/kvinnligt framkallar en rad associationer:

[...] the concepts of 'masculine' and 'feminine' operate conceptually at a highly abstract level, subsuming a number of lower-level contrasts such as 'strong/weak' and 'active/passive'. In other words we are dealing with a tightly-woven mesh of metaphorical oppositions.⁵⁰²

Det är både denna (konstruerade) skillnad mellan månen och stjärnan, manligt och kvinnligt, och den hierarki som ansetts råda mellan dem som går förlorade i den tyska översättningen.

Då genus av inanimata substantiv på svenska har reducerats från tre klasser (femininum, maskulinum, neutrum) till två (utrum och neutrum), markerar inte Runeberg stjärnan som vare sig maskulinum eller femininum utan upprepar substantivet. Bland de här aktuella översättningarna av Goetze och Runeberg finns även den hercegovinska muntliga "Hertig Stephans fästmö" (Vuk 1814, 98 – SV 18 – SF 17) som inleds med en dialog där en ung förälskad flicka frågar en stjärna om sin fästman. Den intressanta detaljen finns i de första två raderna:⁵⁰³

Đevojka je zv'jezdu sestrimila:

Jungfrau grüsst den Stern mit Brudernamen:

⁵⁰² Deborah Cameron: *Feminism and Linguistic Theory*, London 1992 (1985), s. 83.

⁵⁰³ Originalen återges i Vuks reformerade ortografi, Vuk I, 728.

„Bogom sestro, zvjedzo prehodnice! „Stern, der hinzieht, du in Gott mein Bruder!

Stjernan helsar mön med brodernamnet:

”Vandringsstjerna, inför Gud, min broder!

Stjärna, som alltså är femininum på de centralsydslaviska språken men maskulinum på tyska, betecknas här som syster respektive bror. På svenska kan dock en maskulin personifiering av ordet stjärna uppfattas som något oväntat, vilket kan ses som en reminiscens av det faktum att ordslutet *-a* i äldre svenska då de tre klasserna fortfarande var aktuella signalerade femininum. Då Runeberg som översättare vill vara trogen sin tyska förebild betecknar han stjärna som maskulinum trots sin känsla för ordets grammatiska genus. Att han var medveten om denna problematik torde hans egen produktion vittna om. Som Esaias Tegnér d.y. påpekar använde sig Runeberg mycket medvetet av genus i sitt skapande – trots att han vanligtvis inte använder de gamla svenska genusformerna utbyter han i *Fänrik Ståls sägner* tre gånger det normala den-genuset till förmån för han eller hon för att nå en poetisk effekt. Sålunda betecknar han *natten* och *fågeln* som maskuliner men *fanan* som femininum⁵⁰⁴. I nästa kapitel kommer jag att diskutera hur Runeberg bearbetat motivet samtal med en stjärna i sin diktproduktion.

Den inledande slaviska antitesen i ”Skiljsmässan” (Vuk I, 555 – SV 9 – SF 9) syftar med sitt genus tydligt på det förälskade paret: det feminina *loza*, ’ranka’ förebådar flickan, medan den maskulina *grad*, ’stad’ (det vill säga Budim) förebådar den unge mannen. Genom att använda två feminina substantiv förbiser Goetze helt denna anspelning. Runebergs ’fäste’ i neutrum överensstämmer vare sig med originalet eller med Goetzes översättning.

1 Obvila se bela loza vinova	Eine weisse Rebe wand sich
2 Oko grada oko bela Budima;	Um die weisse Feste Buda.
3 To ne bila bela loza vinova,	Das war keine weisse Rebe,
4 Već to bilo dvoje mili i dragi,	Liebster war es und Geliebte,

- 1 Kring det hvita fästet Buda
- 2 Slingrat sig en mjällhvit ranka.
- 3 Ingen mjällhvit ranka var det,
- 4 Fästman var det och hans fästmö,

Det kan alltså konstateras att genusperspektivet, som förväntat, lätt försvinner i en översättning.

⁵⁰⁴ Esaias Tegnér: *Om genus i svenskan*, Stockholm 1962 (1892), s. 9.

3.5.9. BILDSPRÅK

Trots att de centralsydslaviska folksångerna kännetecknas av enkelhet, är de inte främmande för bilder. Dessa används dock ofta på ett sätt som skiljer sig från den skriftliga litteraturen. Hatidža Krnjević hävdar att folkdiktningens bärande princip är att alla talar och alla förstår varandra. Också metaforer och symboler lyder under denna princip och står därför ofta förklarade i texten.⁵⁰⁵ Ett exempel är den slaviska antitesen som ofta börjar med en metafor som snart klargörs: i "Skiljmassan" förklaras i r. 4 att gossen är fästet, flickan (vin)rankan. I de avslutande raderna i "Bättre gammalt guld än nysmidet silfver!" (Vuk I, 436 – SV 42 – SF 35) avslöjas i den näst sista raden att falken är en metafor för en ung gosse, att guld och nypon – *njupon* i Runebergs översättning – syftar på änkorna och silver och vita rosor på unga flickor förklaras också direkt i sången. I en av de två bröllopsångerna som Runeberg översatt (Vuk I, 36 – SV 67 I – SF 53 II) förklaras det omedelbart att den bukett som bruden utlovat sin blivande svåger egentligen är en metafor för hennes väninna. Detta underlättar översättningen av bildspråket då läsaren i själva texten får en förklaring av detta som annars ofta är kulturspecifikt. Goetze och Runeberg kan därför adekvat återge sångernas bildspråk.

De båda översättarna söker dock ibland skapa egna bilder: I r. 9 i "Skördeflickan" (Vuk I, 253 – SV 68II – SF 52) blir översättningen i varje led mer bildrik: från *ladak* 'skugga' till *en skuggrik löfsal*:

„A ko bi mi *ladak* načinio,
Wer mir eine *kühle Laube* baute,
Den som bygger mig *en skuggrik löfsal*,

Runeberg skapar i några fall egna metonymier: *Wasser* översätts sålunda som *vågen* i r. 9 i "Fisken" (Vuk I, 285 – SV 41 – SF 34) eller som *böljan* i r. 6 i "Smiljana" (Vuk I, 330 – SV 47 – SF 39).⁵⁰⁶ Dessa exempel är dock fåtaliga och tyder inte på något övergripande översättningsstrategi.

3.5.10. DET MYTOLOGISKA SKIKTET OCH SYMBOLER

Den yngling som i "Den bönhörde" (Vuk 1814, 63 – SV 36 – SF 31) ber Gud om ett guldhorn för att borra granens bark och se vad som finns i granen aktualiserar en gammal slavisk tro på att träd har en själ eller att dödas själ kan finnas i ett träd.⁵⁰⁷ Händelserna i denna sång utspelar sig på två plan – det faktiska, om förälskelsen mellan flickan och den unge mannen – och det mytologiska, där dessa personer, tillsammans med flickans överbeskyddande familj, representerar gamla hedniska gudar. Ridande på sina svarta hästar – vars färg försvunnit i Goetzes översättning –

⁵⁰⁵ Jfr. Krnjević, 1986: 163.

⁵⁰⁶ Jfr. Haskå i: SS XIII:2, s. 63 och 68.

⁵⁰⁷ Špiro Kulišić: *Stara slovenska religija u svjetlu novijih istraživanja posebno balkanoloških*, Sarajevo 1979, s. 61.

och med sina vargskinnsmössor kan flickans bröder förknippas med den högsta gudomligheten i serbernas lunara hedniska panteon: de är månens gudar.⁵⁰⁸ Enligt Nikola Gržetić är flickan en personifiering av den gamla sol- och fruktbarhetsgudinnan Lada som bara om våren, på Đurđevdan (den 23/4 efter den julianska resp. den 6/5 efter den gregorianska kalendern) kommer ned från himmelriket till berget där hon förvandlas till en tall (som Goetze och efter honom Runeberg översätter som 'gran').⁵⁰⁹ Även i den antika mytologin förknippades tallen med en fruktbarhetsgudinna, Kybele,⁵¹⁰ och Runeberg, som kände den antika litteraturen mycket väl, var nog medveten om åtminstone vissa delar av denna sångs mytologiska nivå.

1	Boga moli mlado momče:	1	Fleht' zu Gott ein junger Knabe:
2	„Daj mi, Bože, zlatne roge	2	„Gieb mir Gott, ein Goldgehörne,
3	„I srebrne paroščiče,	3	Goldgehörn' mit Silberenden,
4	„Da probodem boru koru;	4	Dass ich bohr' der Fichte Rinde,
5	„Da ja viđu, šta j' u boru.”	5	Dass ich seh', was in der Fichte!”
6	Bog mu dade zlatne roge		
7	I srebrne paroščiče,	6	Gab ihm Gott das Goldgehörne,
8	Te probode boru koru;	7	Goldgehörn', mit Silberenden.
9	Al' u boru mlada moma,	8	Und er bohrt der Fichte Rinde,
10	Pak zasija, kano sunce.	9	Find't im Baum ein schönes Mädchen,
11	Njoj govori mlado momče:	10	Das erglänzet gleich der Sonne.
12	„Oj čuješ li, mlada moma!		
13	„Pro시오 b' te, ne dadu te;	11	Zu ihr spricht der junge Knabe:
14	„Mamio b' te, poći nećeš;	12	„Höre, du mein junges Mädchen!
15	„Otim' o b' te, sam ne mogu.”	13	Würb' ich auch, man gäb' dich nimmer,
16	Al' govori mlada moma:	14	Lockt' ich dich, du folgtest nimmer,
17	„Oj Boga mi, mlad junače!	15	Möcht' dich rauben und vermag's nicht.”
18	„Ne prosi me, ne dadu me;		
19	„Ne otimlji, poginućeš:	16	Und es spricht das junge Mädchen:
20	„U men' ima devet braće,	17	„Wirb du nicht, man gäb' mich nimmer,
21	„I toliko bratučeda,	18	Raub' mich nicht, du wirst verderben!
22	„Kad pojašu vrane konje,	19	Denn ich hab' der Brüder neune
23	„A pripašu britke sablje,	20	Und so viel auch hab' ich Vettern.
24	„Pak nakrive vuči-kape,	21	Schwingen sie sich auf die Rappen,
25	„Straota je pogledati,	22	Gürten um die scharfen Säbel,
26	„A kamo li dočekati;	23	Rücken schief die Wolfsfellmützen, –
27	„Grijota je poginuti,	24	Ist's ein Graun sie anzublicken,
28	„A sramota pobjegnuti;	25	Schlimmer noch sie zu erwarten.

⁵⁰⁸ Se t.ex. Sreten Petrović: *Sistem srpske mitologije*, Del I, Niš 1999, s. 162.

⁵⁰⁹ Nikola Gržetić G.: *O vjeri Starih Slovjena prema pravjeri Arijata i Prasemita*, (Mythologia Comparativa Slavorum), Mostar 1900, s. 4.

⁵¹⁰ J. Chevalier & A. Gheerbrant: *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb 1983, s. 59.

29 „Već me mami, ja ću poći.” 26 Sünde wär’ es zu verderben,
 27 Schande wär’ es zu entfliehen!
 28 Lieber lock’ mich – ob ich folge?”

1 Ber till Gud den unga gossen:
 2 Gif, o Gud, åt mig ett gullhorn,
 3 Gyllne horn med silfver ändar,
 4 Att jag granens bark må borra,
 5 För att se hvad finns i granen.”

6 Gaf åt honom Gud ett gullhorn,
 7 Gyllne horn med silfver ändar;
 8 Och han borrar nu i granen,
 9 Finner der en vacker flicka,
 10 Hvilken lyser skön, som solen.
 11 Talar då till henne gossen:
 12 Hör mig du, min unga flicka!
 13 Friar jag, man ger dig icke;
 14 Lockar jag, du följer icke;
 15 Ville rövva dig – och kan ej.

16 Och den unga flickan talar:
 17 Fria ej – man ger mig icke;
 18 Rövva ej – du är förlorad;
 19 Ty jag äger nio bröder,
 20 Syskonbarn till lika antal.
 21 Svänga de sig opp på hästar,
 22 Gjorda om sig skarpa sablar,
 23 Sneda sina vargskinnsmössor,
 24 Är det fasligt att dem åse,
 25 Ännu mera att dem bida.
 26 Synd det vore att förloras,
 27 Skam det vore att fly undan.
 28 Nej, men locka – månn’ jag följer?

De antika källorna kunde vara behjälpliga även vid förekomsten av *vilor* i de centralsydslaviska texterna. Goetze ger förvisso en utförlig förklaring i sina anmärkningar⁵¹¹, men vilor är också besläktade med antika grekiska nymfer. Precis som nymferna indelades de i tre grupper – *vile brodarice* (i grekisk mytologi: *najader*, käll- eller flodnymfer och *neraider*, havsnymer), *vile u gori* (*oreader*, bergnymfer) och *vile u drveću* (*dryader*, trädnymer).⁵¹² I anmärkningarna nämner

⁵¹¹ SV: anmärkning 1, s. 203.

⁵¹² Jfr. Éva Pócs: *Fairies and Witches at the Boundary of South-Eastern and Central Europe*, Helsinki 1989, s. 15.

Goetze bara den sistnämnda gruppen. Den oread, *zagorkinja vila*, som förekommer i "Mor, syster och maka" (Vuk I, 597 – SV 60 – SF 50) betecknas hos Goetze och Runeberg som *die Wila von dem Berge* resp. *Vila ifrån berget*.

Ett annat exempel på folksångernas starka förbindelser med den gamla slaviska mytologin är namnet på den blomma som förekommer i den första raden av den ovan s. 115 citerade "Hästen vill ej dricka" (Vuk I, 441 – SV 43 – SF 36):

Oj devojko, plava peruniko!
O du Mädchen, goldne Perunsblume!
O du flicka, gyllne peruns-blomma!

I sin översättning väljer Goetze att fokusera just på ordets mytologiska och etymologiska betydelse som man i källspråket inte nödvändigtvis direkt tänker på, men som också hos åhöraren kan suggerera fram en rad mytologiska associationer. Etymologiskt förknippas blomman nämligen med den slaviske åskguden Perun.⁵¹³ I en fotnot ger Goetze följande kommentar: "Perúnika, Perunsblume, Iris Pseudacorus Linn.", det vill säga svärdsliilja. Man kan spekulera om hans val att betona den etymologiska betydelsen och undra om anledningen inte var just att starkare betona folksångernas relationer till de slaviska hedniska myterna som centralsydslaverna delade med ryssarna? Runeberg verkar inte ha bekymrat sig särskilt om ordets mytologiska bakgrund: han försvenskar Goetzes översättning, men tar bort fotnoten helt och hållet. Man kan också notera att Goetze återigen inte är konsekvent och i "Donau grumlig" (Vuk I, 669 – SV 19 – SF 18) översätter samma blomma som *Wasserlilien* (Runeberg: *vattenliiljor*).⁵¹⁴

Symboler låter sig sällan med oförändrad innebörd översättas till andra språk. *Zelen bor* ('grön tall', icke 'lummig gran', som Goetze och därmed också Runeberg översätter det) som aktualiseras i raderna 19 och 21 av "De älskandes Graf" (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44) är i den serbiska kulturen en symbol för evigt liv.⁵¹⁵ Ett liknande fall finns i r. 17, där det gröna äpplet – symbolen för fruktsamhet – nyttjas dubbeltydigt: både som en symbol för bröllop (brudgummen i den serbiska traditionen måste med ett spjut träffa ett äpple som ställs framför huset där bruden bor innan han får bruden av hennes föräldrar; i andra fall väljer flickan brudgummen genom att ge honom ett äpple) och som en sinnebild för döden (eftersom man i den serbisk-ortodoxa traditionen ställer tre äpplen och en duk på korset ovanför graven).

I en översättning kan symbolerna förses med förklaringar eller ersättas med andra symboler med likvärdig betydelse i målspråkets kultur. Det första alternativet använder Goetze i "Hexeriet" (Vuk I, 646 – SV 61 – SF 51) genom en fotnot efter r. 10 där Stojan kastar ett äpple och ett kvitten till Ivans syster: Runeberg översätter Goetzes förklaring, men flyttar den till sina anmärkningar: "Tillkastandet af en frukt är hos Servierne likasom hos Nygrekerne en kärleksförklaring om ett

⁵¹³ Louis Léger: *La mythologie slave*, Paris 1901, s. 59f.; Čajkanović, 1985: 30; Petrović, 1999: 219–231.

⁵¹⁴ Enligt Haskå menas näckrosor. Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 43.

⁵¹⁵ Se Milošević-Đorđević & Pešić, 1996: 118.

äktenskapstillbud”.⁵¹⁶ Det andra alternativet använder Runeberg i ”Prins Mustaphas sjukdom” (Vuk I, 737 – SV 62 – SF 54) när han i r. 50 ersätter Goetzes *eine Goldent’ – zlatna utva* i originalet (r. 49) – med *en dufva*. I den muntliga repertoaren förebådar *utva zlatokrila* ’guldbevingad and’ ett ruskigt livsöde.⁵¹⁷ Den förekommer alltid tillsammans med en falk. Här används den som en metafor för Mehmed Paschas sköna makas öde som i dikten genom bedrägeri tillfångatas av prins Mustapha. I r. 54–56 står det klart att falken, prins Mustapha, vägrar släppa henne. I en översättning väcks dessa tolkningskoder inte och en läsare av den tyska översättningen kan bara konstatera att det ”avser något slags anka eller and”.⁵¹⁸ Genom att ersätta anden med duvan, en fågel som, förutom i den kristna symboliken där duvan symboliseras den helige Anden, i antiken förknippats med kärlekens gudinnan Afrodite och som i ”Höga visan” (2:13–14) används som en kärlekssymbol, öppnar Runeberg för nya tolkningsmöjligheter: i stället för en förnimmelse av en annalkande tragedi symboliserar fågeln hos Runeberg Mehmed Paschas kärleksförklaring till den tillfångatagna frun.

45 Kad četvrti danak osvanuo	47 Aber an dem vierten in der Frühe
46 Mamut-paša sitnu knjigu piše,	48 Schreibt ein zierlich Brieflein Mehmed-Pascha:
47 Te je šalje caru gospodinu:	49 „Grosser Sultan, theuerster Gebieter!
48 „Sultan care, mili gospodine!	50 Eine Goldent’ ist mir weggeflogen,
49 „Zlatna mi je utva odlećela,	51 Ist nach deinen Höfen hingeflogen.
50 „I u tvoje dvore zalećela,	52 Lass’ sie frei, wofern du Gott erkennest!”
51 „Evo ima tri bijela dana;	
52 „Pusti mi je, ako Boga znadeš!”	53 Drauf die Antwort kommt ihm von dem Sultan:
53 Mamut-paši care odgovara:	54 „Treuer Diener, Mehmed! Einen Falken
54 „Oj Boga mi, slugo Mamut-pašo!	55 Hab’ ich, einen ungezähmten Falken,
55 „U mene je soko nenaučen;	56 Der nicht loslässt, was er eingefangen.”
56 „Što uvati, više ne popušta.”	

47 Men på morgonstunden af den fjerde,
 48 Med ett artigt bref uppvaktar Paschan:
 49 ”O Sultan, min store, dyre herre!
 50 Från min boning har en dufva bortrymt,
 51 Till ditt slott hon flugit – lösgif henne,
 52 Lösgif henne, om du Gud bekänner!”
 53 Derpå får han från Sultan det svaret:
 54 ”Mehmed trogna slaf! jag har en falk här,
 55 En otämjelig och vildsint fågel,
 56 Som ej släpper hvad han en gång fångat.”

⁵¹⁶ Runeberg, SS: IV:2: 72.

⁵¹⁷ Detelić, 1996: 88–93.

⁵¹⁸ Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 94.

Samma fågelpar, *utva zlatokrila* (denna gång översatt som *die goldbeschwingte Ente* resp. *en guldbevingad and*) och *sivi soko* (*der graue Falke* resp. *den gråa falken*) förekommer även i "De begge Jakschitcherne" (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56). Fåglarna presenteras i sångens centrala parti och förebådar den oskyldige broderns död, som i en dramatisk vändning undviks.

3.5.11. REALIAORD

Jag har redan konstaterat att man sedan romantiken sökt behålla ett visst mått av det främmande för att till följd därav desautomatisera läsandet och därmed uppmärksamma att det är tal om en översättning. Detta kan bäst ses i de fall där en översättare låter vissa ord förbli oöversatta. Följden blir att översättningen tydligt får en präglning av källspråskulturen.

En del av dessa realiaord förses med en fotnot där översättaren förklarar ordets betydelse. Så är fallet med ordet *kapetan* (Vuk I, 612 – SV 2 – SF 2, r. 5 och 15) som lämnas oöversatt och förklaras med "Kapetan – erblicher Anführer eines Bezirks", respektive "Kapetan, ärftlig hufvudman för en krets". Andra gången lämnas läsaren ovetande om ordets betydelse: ordet *Ban*, en titel som från 1100-talet använts för mäktiga styresmän under kungen av Ungern i Kroatien, Dalmatien, Slavonien och andra gränsområden samt Bosnien,⁵¹⁹ som förekommer i samma sång som *kapetan* (r. 5 och 6), lämnas sålunda oöversatt och utan förklaring av både Goetze och Runeberg, vilket kan föranleda läsaren att tro att det är tal om ett egennamn och inte om en furstetitel.

I några fall väljer Runeberg att översätta ord som Goetze låtit vara oöversatta, men försedda med en översättarfotnot. Sådana exempel är *kalpak* (Vuk I, 639 – SV 27 – SF 23, r. 10) som Goetze förklarar med "Kalpak, eine Art Mütze" och Runeberg översätter med 'mössa' som ju inte behöver förklaras närmare. Liknande sker med ordet *Ercog* (Vuk 1814, 98 – SV 18 – SF 17, r. 5), som hos Goetze får formen "Herzog" och en anmärkning där förbindelsen mellan ordet Herzog och området Herzegovina tydliggörs.⁵²⁰ Hos Runeberg kommer denna förbindelse i skymundan när han i stället väljer att översätta ordet som 'Hertig'.

Runebergs undvikande av fotnoter leder ofta till en ytterligare främmandegöring av texten: genom att inte förse realiaord som *peruns-blomma* och *Divansmantel* – den mantel som bärs i divanen, det vill säga den turkiska rådsförsamlingen (Vuk I, 738 – SV 53 – SF 45, r. 12 och 22)⁵²¹ – med förklarande fotnoter låter han läsaren bli påmind om att den text som han eller hon håller i sina händer kommer från ett fjärran land. Läsaren lämnas att med stöd av kontexten själv tillskriva dessa ord betydelse. De oöversatta orden blir ett tydligt inslag av det som Venuti betecknar som "foreignizing method" vars funktion är att signalera att

⁵¹⁹ *Nationalencyklopedin*.

⁵²⁰ SV: 203.

⁵²¹ I originalet heter det: *divan-kabanica*; hos Goetze: "Diwanmantel" som han förklarar: "Diwän-kabanitza, derMantel, den man im Diwan (der Rathsversammlung) trägt."

texten faktiskt kommer från en annan språklig och litterär miljö. Dessa ord blir därmed en exotiserande ingrediens.

3.5.12. EGENNAMN

Att ha en bestämd åsikt om hur man ska översätta texten och att verkligen genomföra sitt val in i minsta detalj är ibland två skilda saker. Det blir särskilt tydligt i fall där det inte är tal om *en* text utan flera separata texter – som t.ex. i en diktsamling. Ett område där våra översättares strategier blandas och växlas och ibland byts från sång till sång är återgivningen av egennamn.

De episka muntliga sångerna berättar om bestämda hjältar som alltid namnges. De lyriska sångerna som är mer allmängiltiga handlar ofta om en obestämd "flicka", "brodern", "den älskade" osv.: gestalternas antal är begränsat och har sina bestämda funktioner.⁵²² I andra fall när personerna i lyriken omtalas med ett namn är detta namn det som i de följande sångvarianterna lättast byts. Namnet på någon skön flicka en folksång berättar om kommer i nästa generation eller på nästa plats att bytas mot den nya lokala skönhets namn, de två förälskade kommer i varje variant att heta annorlunda osv.

Översättning av egennamn kan upplevas som den lättaste delen av översättningsprocessen: de kan uppfattas som små oaser i texten som man inte behöver fördjupa sig i utan bara låta stå kvar oöversatta. Men namns beroende av kulturella paradigmer gör deras översättning mer komplex och öppnar möjligheten till flera översättningsstrategier.

I en del fall låter de båda översättarna verkligen namn behålla samma utseende som de har på originalspråket: Konda, Ranko, Ilija, Mara får heta likadant både på tyska och svenska.⁵²³ Snart märker man emellertid att det bara är namn som inte vållar några problem vid uttalet som får stå oförändrade. I andra fall transkriberar Goetze stavningen för att den ska överensstämma med originalets uttal: Milica blir då Militza, Mirčeta – Mirschéta.⁵²⁴ Han lägger märke till att det inte är ortografin som är namnets primära kännetecken utan dess uttal och söker därför bevara det sistnämnda. Runeberg övertar i sina översättningar den tyska stavningen som gör att centralsydslaviska namn på svenska ser tyska ut: efternamnet Mrljavčević blir sålunda både hos Goetze och hos Runeberg Merljawtschewitsch.⁵²⁵ Problemet är att ljudsystemen i olika språk kan skilja sig avsevärt: varken tyska eller svenska har ett stavelsebildande *r* och tillåter därför inte kombinationen av de första ljuden i detta efternamn, utan kräver ett vokaltillägg: Mrlj blir Merlj.⁵²⁶ I sin undersökning

⁵²² Jfr. Mal'cev, 1989: 40.

⁵²³ Vuk I, 368 – SV 50 – SF 42; Vuk I, 447 – SV 48 – SF 40; Vuk I, 648 – SV 51 – SF 43; Vuk I, 385 – SV 54 – SF 46.

⁵²⁴ Vuk I, 599 – SV 10 – SF 10 och Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58; Vuk I, 669 – SV 19 – SF 18.

⁵²⁵ Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57.

⁵²⁶ I den äldre ortografin tyckte sig även štokavisktalande behöva en stödvokal och skrev t.ex. *serbski* istf. *srpski*.

av översättarstrategier vid återgivning av irländska namn till engelska lägger Tymoczko märke till en paradox som kan uppstå vid översättning av namn när språkens fonemiska repertoarer inte överensstämmer:

If the *name* itself is by definition a *sound* sequence and if the sound sequence of the name does not exist as a normal poetic pattern delineated by similar contrasts in the phonemic repertory of the receptor language, then a translator is faced with an irreducible paradox: any phonological adaptation of a name will be tantamount to the creation of another name, but any retention of the name-as-the-sound sequence will be a failure to translate.⁵²⁷

Översättaren ställs alltså inför en omöjlig uppgift: en fonologisk adaptation skapar i viss bemärkelse ett nytt namn, samtidigt som en fonologisk sekvens som inte finns på målspråket kräver en översättning.

Den tredje strategin som både Goetze och Runeberg tillämpar är att försöka hitta en acceptansinriktad motsvarighet till namnet: Stijepo blir Stephano, Tomaš – Thomas, Đurđev dan – Georgentage respektive Sanct Görans-dagen.⁵²⁸ Men just när det gäller Đurđe är Runeberg inte konsekvent – i "Smiljana" (Vuk I, 330 – SV 47 – SF 39) behåller han den tyska varianten Georg. Hans handskrifter avslöjar att valet Sanct Görans-dagen inte var självklart – i det exemplar av *Serbische Volkslieder* som han läste hade han ovanför Goetzes text skrivit "på St Georgstage".⁵²⁹ Goetzes och Runebergs beslut kan ha mycket att göra med de olika språkens position på prestigeskalan: Goetze översätter från ett marginaliserat språk och för honom är det självklart att ge de centralsydslaviska namnen ett tyskt utseende antingen genom att förtyska deras stavning eller genom att använda en inhemsk traditionell variant av namnet. Runebergs variant kan ses mot bakgrund av att han översätter från ett mer prestigefyllt språk till ett mindre, vilket gör att, förutom de svenska, även de tyska varianterna godtas.

Konsekvens är inte något våra översättare alltid varit uppmärksamma på. Den form ett och samma namn kan stå i kan skilja sig från sång till sång. Den största variationen uppvisar namnet Jovo som i de olika folksångerna får en mycket disparat skepnad: i två sånger anpassar Goetze stavningen så att den ska överensstämma med det tyska uttalet till Jowo.⁵³⁰ Runeberg använder sig likväl av olika strategier: ena gången är det Jowo, nästa Jovo. I de andra två sångerna där samma namn förekommer väljer Goetze att bruka den tyska varianten av samma namn – Johannes.⁵³¹ Runeberg bestämmer sig för att behålla den tyska varianten i ett fall, men försvenskar det i den andra sången till Johan. Då dessa folksånger förmodligen inte handlar om samma person vållar Runebergs fyra olika versioner

⁵²⁷ Tymoczko, 1999: 224.

⁵²⁸ Vuk I, 612 – SV 2 – SF 2; Vuk I, 385 – SV 54 – SF 46; Vuk I, 311 – SV 3 – SF 3 och Vuk IV, 1 – SV 66 – SF 55.

⁵²⁹ Vuk I – 405 – SV 33 – SV 28. Jfr. Haskå i: Runeberg, SS XIII:2: 54.

⁵³⁰ Vuk I, 597 – SV 60 – SF 50 och Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57.

⁵³¹ Vuk I, 639 – SV 27 – SF 23 och Vuk I, 612 – SV 2 – SF 2.

av samma namn inte så stort problem. Tymoczko påpekar emellertid att standardisering av namn inte är något trivialt ämne:

[...] because a name indicates unique reference, variation in the name itself raises questions about the stability of the referent and suggests the possibility of multiple referents. In the case of the literature that is not canonized and that is seeking entry into canons of the world literature, stability of nomenclature facilitates the identification of mythic and legendary figures, as well as of traditional tales. Lack of stability in the phonology and orthography of names impedes the process of acceptance of such a literature in translation.⁵³²

Ett motsvarande praxis i översättningen av episka sånger skulle alltså omöjliggöra igenkännande av folksångens mytiska och legendariska hjältar.

Mera märkligt är ändå Goetzes val att i "De svarta ögonen" (Vuk I, 340 – SV 55 – SF 47) förvandla Mihailo till Jowo (som hos Runeberg senare förvandlas till Jovo). Man kan misstänka att det är metriska skäl som ligger bakom ett sådant beslut, men det bör anmärkas att det finns ett stort antal tvåstaviga namn som ligger betydligt närmare namnet Mihailo. Smeknamnet Mišo som också finns i originalet i r. 2 och som t.ex. kunnat användas i översättningen översätts inte alls utan byts mot ordet *Sohn* som Runeberg återger med *son*.

Slutligen finns det fall som uppvisar en del egendomligheter: epitetet *lepota* i *lepota devojka*, 'den sköna flickan', den sköna flickan i "Skördeflickan" (Vuk I, 253 – SV 68II – SF 62) låter Goetze stå kvar oförändrat från källspråket och använder det som ett egennamn. Även om det faktum att ett sådant namn verkligen finns på källspråket kan ha förvillat översättaren är hans val inte det lämpligaste. Han förlorar nämligen helt attributet "den sköna" – på tyska betyder ju *Lepota* inte någonting. Runeberg använder förstås namnet på samma sätt.

Namn kan ha symbolisk betydelse eller karakterisera och beskriva en person.⁵³³ Etymologiskt kommer namnet Smiljana från blomman *smilje* – hedblomster eller evighetsblomma på svenska (*helichrysum arenarium*). Det är precis denna blomma Smiljana plockar i första raden av sången med samma namn (Vuk I, 330 – SV 47 – SF 39):

1 Smilj Smiljana pokraj vode brala,

Denna blomma förknippas i den serbiska traditionen endast med unga ogifta kvinnor: den ansågs inte passa de gifta.⁵³⁴ Förutom en paronomasi skapar blommans och namnets placering intill varandra en starkare förbindelse till denna nedärvda uppfattning: för den traditionella publiken är det uppenbart att Smiljana inte är gift. Blomman ska symboliskt förklara för den tilltänkta brudgummens mor att det är Smiljana hon borde låta honom gifta sig med:

⁵³² Tymoczko, 1999: 228.

⁵³³ Jfr Lefevere, 1992: 39.

⁵³⁴ Jfr. Čajkanović, 1985: 219.

- 12 „Ne ženi ga mladom udovicom, O so gieb ihn nicht der jungen Wittwe,
 13 „Već ga ženi lepotom devojkom.” Gieb dem schönen Mädchen ihn, o Mutter!
- 12 Gif ej honom åt den unga Enkan,
 13 Åt den sköna flickan unna honom!”

I den serbiska traditionen ska bruden när bröllopsföljet kommer titta på brudgummen genom en krans gjord av denna blomma.⁵³⁵ Därför sjöngs denna sång ofta vid bröllop. Smiljana binder tre blomsterkransar – den första åt sig själv, den andra åt en väninna, medan den tredje skickas till brudgummens mor.

Ställd inför svårigheten att översätta dessa speciella namnbetydelser till tyska väljer Goetze och Runeberg i dennes efterföljd att helt bortse från såväl blomproblematiken som paronomasin och låter Smiljana i sångens inledande rad plocka – blommor:

Smilj Smiljana pokraj vode brala,
 An dem Bache pflückt Smiljana *Blumen*,
Blommor plockar utmed ån Smiljana,

Då den speciella blomarten generaliseras förlorar namnet Smiljana den symboliska betydelsen.

I den muntliga kulturen kan namn få en rituell och magisk funktion. Namnet Vuk och dess variant Vukašin som förekommer i ”Skadars grundläggning” (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57) är ett sådant exempel. I sin serbiska ordbok förklarar Vuk hur han själv fått detta namn som på serbiska betyder ’varg’:

När en kvinna inte får behålla sina barn [utan de dör strax efter födseln, *övers. anm.*], då ger man barnet namnet Vuk, för att de tror att det är häxor som ätit upp deras barn, men att dessa inte vågar angripa en varg (det är därför jag fått detta namn).⁵³⁶

I en litterär text kan namnsymboliken användas för att nå konstnärlig effekt. Som det tidigare nämnts kräver vilan i ”Skadars grundläggning” två barn att offras för att låta kungen bygga sin stad. Barnens namn Stojan och Stoja (Stojana i Goetzes och Runebergs översättningar) alluderar på verbet *stajati* ’att stå’.

Namn kan bära mycket information vilket gör att frågan om hur egennamn ska översättas varken är lätt eller banal. Då den semiotiska betydelsen av namn är kulturbunden kan den vålla stora svårigheter vid översättning. Namn kan t.ex. fungera som sociolingvistiska tecken och upplysa om kön, klass, ras, etnisk och religiös tillhörighet.⁵³⁷ I den muslimska sången ”Ali-Agas maka” (Vuk 1815, 51 – SV 44 – SF 37) betonar Goetze Ali-agas klass och nationalitet genom att han den andra gången denna medlem av den muslimska adeln namnges bara kallar honom Aga (r.

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Vuk S. Karadžić: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del XI:1: ”Srpski rječnik”, Beograd 1986 (1852), s. 131. ’Kad se kakvoj ženi ne dadu djeca, onda nadjene djetetu ime Vuk, jer misle da im djecu vještice jedu, a na vuka da ne će smjeti udariti (za to su i meni ovako ime nadjeli)’.

⁵³⁷ Jfr. Tymoczko, 1999: 223.

5) istället för originalets Al-aga. Runeberg övertar Goetzes former i sin helhet. Ett liknande exempel där namn och titel är sammanvuxna finns i "Violen" (Vuk I, 32 – SV 11 – SF 11) där Goetze behåller originalets "Ali-beg" i r.3, för att i nästa rad bara kalla honom "Ali". Runeberg försvenskar den turkiska titeln som genom borttagandet av bindestrecket i r.3 framhävs än tydligare: "Ali Bey" och "Ali".

Cesurens uppdelning av versen i två delar om fyra resp. sex stavelser i den vanligaste tiostaviga metern leder till en frekvent strategi vid förekomsten av namngrupper där namnet och efternamnet eller titeln tillsammans består av färre än sex stavelser som t.ex. kralj Vukašin, 'konung Vukašin' eller Kraljević Marko, 'prins Marko'. Dessa namn placeras vanligtvis efter cesuren, på en plats där metriken förordar sex stavelser. I stället för att ange dessa namn i nominativ, ställs därför både titeln och namnet ofta i vokativ som ger sex stavelser utan att meningen syntaktiskt anpassas till vokativ. Vokativformerna övertar därmed nominativens funktion. Före dessa namn lägger man en fyrstavig fras för att bilda en vers. "Skadars grundläggning" (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57) förser oss med flera exempel:

r. 3:

Jedno bješe Vukašine kralje,
Wukaschin, der König, war der ält'ste,
Wukaschin var Konung, och den äldste,

r. 25/57/76:

Kad to začu Vukašine kralje
Als dies König Wukaschin vernommen,
När Kung Wukaschin förnummit detta,

I "Slaget på Fågelfältet" (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58) omnämns Boško Jugović:

28 „Pred njima je Boško Jugoviću,

Goetze och Runeberg översätter detta med:

27 Und voran der Jugowitsche Boschko,
27 Och i spetsen Jugovitschen Boschko,

Liknande vokativisering sker även i "Skadars grundläggning" där namnet det trestaviga namnet *Desimir* återges i vokativ *Desimire* i r. 41 för att tillsammans med titeln *sluga*, 'undersåte' bilda en sexstavig fras:

Kad to začu sluga Desimire,
Dessimir vernahm des Königs Worte,
Dessimir förnamm sin Kungs befallning.

I de flesta fall översätter Goetze dessa namn precis som i ovan nämnda exempel i deras nominativform. Men i "De begge Jakschitcherne" (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56), r. 10 står Bogdan i vokativ:

„Jakšić Dmitar i Jakšić Bogdane

Både Goetze och Runeberg behåller vokativformen i sina översättningar:

Jakschitch Dmitar und Jakschitch Bogdane
Jakschitch Dmitar och Jakschitch Bogdane.

Goetze förklarar sitt val med en not ("Im Original wird er bald Bogdan, bald Bogdane genannt.") som Runeberg inte översätter.

Även avsaknaden av namn kan vara betecknande. Patriarkaliteten medför t.ex. att kvinnor definieras genom sitt förhållande till män. "Prins Mustaphas sjukdom" (Vuk I, 737 – SV 62 – SF 54) handlar om ett triangeldrama mellan prins Mustapha, Mehmed Pascha och Mehmed Paschas maka (Mamut-pašinica) vars egennamn i det patriarkala samhället inte är av någon större vikt. Samma gäller också titelpersonen i "Hasanaginica" som Runeberg senare skulle översätta från Herders samling. I "Hexeriet" (Vuk I, 646 – SV 61 – SF 51) betecknas hjältinnan som "Ivans syster", inte med ett eget namn. Av andra sånger hos Vuk som Goetze inte översatt – t.ex. "Senjanin Ivo i njegovja sestra" ('Senjanin Ivo och hans syster', Vuk I, 720) – framgår det att Ivan Senjanins syster hette Anđelija. Goetze måste ha känt till detta och kallar flickan i "Hexeriet" ibland "Iwan's Schwester" och ibland "Angelija", något som Runeberg sedan följer. Goetzes val kan ses som ett försök att låta sina läsare ta del av den kunskap som källspråkets publik haft genom att dela samma repertoar som den muntliga sångaren. Han fyller alltså här ett minus-grepp med betydelse för att i översättningen uppnå en liknande effekt som originaltexten haft när den framförts. Till skillnad från Goetze som i en fotnot avslöjar sitt ingrepp och upplyser om att namnet inte anges i originalet, återger Runeberg inte fotnoten och låter namnet för den svenske läsaren vara en integrerad del av texten.

Vid översättning av egennamn uppvisar Goetze och Runeberg en rad olika strategier. Medan de namn som lätt kan uttalas ofta kvarstår i samma form, transkriberar Goetze de svåruttalade namnen enligt tyska normer som Runeberg sedan följer. I andra fall söker översättarna ersätta namnen med en inhemsk motsvarighet. Samlingen som helhet uppvisar ingen konsekvens.

3.6. ÖVERSÄTTNINGAR AV CENTRALSYDSLAVISKA FOLKSÅNGER UR HERDERS *STIMMEN DER VÖLKER IN LIEDERN*

Goetzes översättningar var inte Runebergs enda förlaga för översättningar av centralsydslaviska folksånger. Som redan nämnts i kapitel 2 hade han översatt ur Herders *Stimmen der Völker in Liedern* för att skaffa stoff till sin tidning *Helsingfors Morgonblad*. Det är anmärkningsvärt att Runeberg i tidningen ur samma bok även tryckte en översättning av Herders uppsats "Om folkpoesin", en text som glorifierar folksångerna jämfört med den moderna poesin samt "Om visan" där Herder hävdar

att det som karakteriserar folksångerna är deras ton.⁵³⁸ Tonen är för Herder en separat kategori avskild från innehållet och det är denna ton som är svårast att överflytta till ett annat språk:

Också vid översättningar är det den svåraste uppgift, att rätt överflytta från ett främmande tungomål denna sångton, denna inre melodie [...]. Ofta ges icke annan utväg, än att, om det är omöjligt att återge sången själf, såsom den i sina egna ord sjunger, uppfatta själfva den återklang, den hos oss väcker och söka att uttrycka den. Allt sväfvande mellan tvenne språk och toner, författarens och översättarens är odrägligt. Örat märker det genast och afskyr den haltande budbäraren, som hvarken vet att tala eller tåga.⁵³⁹

Herder kritiserar en alltför ordagrann ord-för-ord-översättning: för att behålla den rätta tonen får en översättare alltså anpassa sången. Målet är att rekonstruera folksångernas ton på målspråket: en läsare på målspråket ska ha samma upplevelse som källspråkets läsare eller, i fall det är tal om muntliga skapelser, åhörare.

Runebergs översättningar av dessa uppsatser pekar på att Herder varit en av Runebergs läromästare vad gäller hans syn på folksångerna och översättningsarbetet.

Villkoren för god översättning tas upp fler gånger i *Stimmen der Völker in Liedern*: vid tolkningen bör "der Geist des Werkes" bevaras och "den Gesangton einer fremden Sprache" fångas, skriver han i förordet.⁵⁴⁰ I uppsatsen "Briefwechsel über Ossian" betonar han att en bra översättare ska tränga in i texten. Han ska inte bara ta hänsyn till textens ton och ande utan också diktens form oavsett om den strider mot gällande stilideal: vid översättningen av folksånger måste hänsyn tas till att de sjungits.⁵⁴¹

Bland de muntliga sånger som Runeberg översatte ur *Stimmen der Völker in Liedern* fanns fyra centralsydslaviska sånger som alla är narrativa: "Hasanaginica" en ballad, de övriga tre episka sånger. I sin tidning översatte han tre av dem: "Hasanaginica", "Radoslaus" och "Den vackra tolken". Medan *Serviska Folksånger* var en översättning av en översättning, var de tre centralsydslaviska sånger som Runeberg översatt från Herders antologi översättningar i tredje led då alla tre, som jag visat i kapitel 2, först översattes till italienska, därefter till tyska och slutligen till svenska. I sin samling lämnade Herder översättarfotnoter där han förklarade att översättningarna var gjorda utifrån Fortis italienska översättningar. Vid översättningen av "Hasanaginica" avslöjar fotnoten även att översättningen inte är gjord av Herder. Som omtalats i kapitel 2 var översättaren i detta fall Goethe. I min

⁵³⁸ Runeberg, SS VIII:2: 46–47 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad* 5/10 1832, nr 76); Runeberg, SS VIII:2: 139–140 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad* 5/10 1836, nr 92).

⁵³⁹ Runeberg, SS VIII:2: 140.

⁵⁴⁰ Herder, 1815: 97f.

⁵⁴¹ Som ett dåligt exempel på försköningar anför han Michael Denis engelska hexameteröversättning av Ossiansångerna: vid översättningen av folksånger bör man inte förbise faktumet att de sjungits, vilket hexametern omöjliggör. *Ibid.*, s. 2f.

analys kommer jag endast att koncentrera mig på det sista ledet, det vill säga Runebergs översättningar.⁵⁴²

Runeberg publicerade sina översättningar i *Helsingfors Morgonblad* utan några översättningskommentarer. Alla de tre översättningarna betecknades, som redan nämnts, som serviska folksånger och inte som morlackiska som hos Herder, troligen för att binda samman dessa med *Serviska Folksånger*. Generellt kan det sägas att Runeberg följer samma översättningsprinciper som vid översättningen av Goetzes *Serbische Volkslieder*. Som i de tidigare översättningarna kan Runebergs tendens att tätt följa sin källa och rekonstruera samma metriska former noteras.

Runebergs översättning av "Hasanaginica" är alltså gjord efter Goethes översättning "Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga." Goethe, som inte kunde originalspråket, hade utgått från Werthes tyska översättning av Fortis text som han jämfört med originalet. Medan Fortis och Werthes sökte anpassa sina översättningar till målspråket och använde 11-staviga jamber, strävade Goethe efter en adekvat och mimetisk översättning. Tack vare sina jämförelser med originalet kunde han rekonstruera originalets metriska form: han översatte i femfotad troké, övertog originalets namnformer, lade märke till upprepningar m.m.⁵⁴³ Avsaknad av språkkunskaper gjorde att Goethes översättning, liksom alla andra översättningar med utgångspunkt i Fortis översättning, innehåller en rad tillägg och bestämningar som gör texten i överensstämmelse med tidens smak mer sentimental än originalet, något som sedan återkommer även i Runebergs översättning.⁵⁴⁴

Även Runeberg söker adekvat och mimetiskt översätta sin källa och använder samma femfotade trokiska meter som han tidigare använt i ett flertal av *Serviska Folksånger*. Sången indelas i 13 versgrupper om 2–14 verser. Indelningen följer i

⁵⁴² Ćurčin redogör för alla de fyra översättningarna till tyska, Ćurčin, 1987:31–88. "Hasanaginica" har lett till – och leder till – en mycket ansenlig vetenskaplig och populärvetenskaplig uppmärksamhet. En bibliografi över de viktigaste vetenskapliga verken i sin helhet eller utdrag och 37 översättningar till andra språk finns i den av Alija Isaković sammanställda jubileumsutgåvan: *Hasanaginica 1774–1974*: 1975. Det årliga vetenskapliga slavistmötet under Vukdagarna i Belgrad år 1974 med anledning av 200-årsjubileet av Fortis publicering av "Hasanaginica" tillägnades denna folksång: *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, 1974, 4, sv. 1, Beograd–Tršić–Novi Sad. Om översättningen av "Hasanaginica" till svenska se: Davidsson: 1974; Ruman: 1987; Sonja Miladinović: "Tri 'Hasanaginice' na švedskom", *Swedish Contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists*, red. Per Ambrosiani, Umeå Studies in Language and Literature 6, Umeå 2009, s. 67–79. En nyöversättning till svenska med omfattande kommentarer publicerades i: *Hasanaginica. Hasanagas hustru. I ny svensk översättning av Ulla-Britt Frankby, Gunnar Jacobsson och Bengt A. Lundberg. Med kommentarer av Bengt A. Lundberg*, Gusli 14, Göteborg 2007.

⁵⁴³ Jfr: Ćurčin, 1987:54.

⁵⁴⁴ I sina kommentarer tar Bengt A. Lundberg särskilt upp följande: *dies harte Wort* (r. 14), *voller Schmerzen* (r. 15), *Aengstlich* (r. 19), *Weinend bittre Thränen* (r. 20), *jammernd* (r. 24), *den Trauer-Scheidbrief* (r. 32), *im bitterm Schmerz* (r. 36), *der ungestüme Bruder* (r. 37), *mit der bange Frauen* (r. 39), *in ihrer Witwen Trauer* (r. 43), *weinend* (r. 46), *meiner lieben / Armen Kinder* (r. 49–50), *Meine lieben Waisen* (r. 61), *Traurig* (r. 72), *vor der lieben Thüre* (r. 75, 77), *den armen Kindern* (r. 78), *hülflös* (r. 81), *gar traurig seinen lieben Kindern* (r. 84), *ihr lieben armen Kleinen* (r. 85), *dem bange Busen* (r. 90). *Hasanaginica. Hasanagas hustru*: 2007: 54–55.

allmänhet Goethes, men inte helt – likadan praxis som Runeberg använt vid översättningen ur Goetzes samling. Precis som vid översättningen av *Serviska Folksånger* skapar Runeberg överklivningar och överföringar som inte finns i hans förlaga, t.ex. i följande verser:

27 Schweigt der Bruder und zeiht aus der Tasche,
28 Eingehüllet in hochrothe Seide

27 Brodern svarar intet, *ur sin ficka*
28 *Drar han skiljobrefvet, redan färdigt*

68 Aber als sie Asans Wohnung nahten,
69 Sahn die Kinder oben ab die Mutter

68 Men när Hassans hus de nådde, *sågo*
69 Barnen uppifrån sin mor och ropte:

Översättningen följer i det närmaste Goethes text ord för ord, de avvikelser och förvanskningar som finns mellan originalet och Runebergs översättning är gjorda av mellanöversättarna. Runeberg beaktar särskilt repetitionsfigurer – alliteration, anafor, parallellism m.m.

Precis som vid översättningen av "Hasanaginica" där Runeberg bokstavstroget söker återge sin tyska förlaga är hans översättningar av "Radoslaus" och "Den vackra tolken" adekvansinriktade. Merparten av de förändringar av texten som gjorts är gjorda av Fortis och Herder. Då Fortis översättningar av "Radoslaus" och "Den vackra tolken" endast finns i otryckta brev som jag inte har tillgång till, är det svårt att med exakthet avgöra vem av de två översättarna som är ansvarig för ändringarna. Men av Fortis publicerade översättningar av "Hasanaginica" och "Kobilić i Vuk Brankovićs sång" framgår det tydligt att hans huvudsakliga initiala norm varit strävan efter acceptabilitet. Inte heller för Herder som sökt koncentrera sig på sångernas "ton", är målet en ordagrann översättning, utan en som bevarar denna ton: översättningen strävar mot acceptans, en läsare på målspråket ska få möjlighet att få samma upplevelse av sångens ton och den inre melodin, sångens "Geist". Därför får sångernas rubriker förkortas avsevärt: "Pisma o Radoslavu", 'Sången om Radoslav' förkortas till "Radoslaus", "Pisma od Sekule, Jankova netjaka, divojke Dragomana i paše Mustajbega", 'Sången om Sekula, Jankos brorson, flickan Dragomana och pascha Mustajbeg' till "Die schöne Dollmetcherin", "Den vackra tolken" hos Runeberg. Det turkiska Dragoman kan förvisso betyda tolk, men det kan också användas som egennamn.

Fortis och Herder tillåter sig omfattande friheter på matrisnivån: trots att antalet verser i "Radoslaus" i originalet hos Kačić och hos Herder är samma (123 vardera), är bilden mer komplicerad då översättarna tar bort flera verser i originalet, flyttar runt verserna, lägger till ord och fraser. Därför finns en stor diskrepans mellan Kačićs original och Herders översättning. Skillnaden är än större i "Den vackra tolken" som hos Kačićs består av 149 verser, men hos Herder av enbart 102: originalets sista 34 rader är sammanfattade i bara 9. Också Runebergs översättning är något kortare, 99 verser. De omfattande ändringarna kan enligt

Ćurčin tyda på att Fortis eventuellt haft en annan källa än Kačić, sångerna gick ju tillbaka till folket och "Den vackra tolken" var en av de genuina folksånger som Kačić infört i sin samling.⁵⁴⁵

Runeberg däremot rör sig alltid nära sin källa. Metriskt följer han Herders översättningar (som i detta avseende följer originalet) och använder den tiostaviga metern. Indelningen i versgrupper följer i huvudsak Herders tematiska indelning i versgrupper om olika antal verser i varje versgrupp, med några mindre avvikelser, och skiljer sig därmed från originalets katrener. Ćurčin berättar att manuskript av "Radoslaus" visar hur Herder så småningom kommit till insikt om avsaknad av överklivningar och överföringar i originalet och därför tagit bort ett flertal av dem inför publiceringen.⁵⁴⁶ I sin översättning tillåter sig Runeberg däremot såväl överklivningar som överföringar och avviker därmed från sin källtext.

Repetitionsfigurer återges noggrant, ett exempel som Runeberg står för är den anafor som han bildar i "Radoslaus" som inte har någon motsvarighet hos Herder:

- 1 Kaum noch, daß am Himmel Morgenrothe
- 2 Und der Morgenstern am Himmel glänzte

- 1 Knappt ännu på himlen morgonrodnan,
- 2 Knappt på himlen morgonstjerna lyste

Runeberg använder sällan strykningar och tillägg utan söker återge källtexten 'ord för ord'. De enda undantagen orsakas av en önskan att behålla metern.

Översättningar av de centralsydslaviska folksångerna ur Herders samling uppvisar alltså liknande översättningsnormer som *Serviska Folksånger*.

3.7. SAMMANFATTNING: RNEBERG SOM ÖVERSÄTTARE

I detta avsnitt kommer Runebergs, men även Goetzes, just belagda praktik att diskuteras sammanfattande och ställas i relation till Tourys normbegrepp.

Vad gäller de preliminära normerna kan det konstateras att målspråkskulturen hade en hög tolerans för översättningar från redan befintliga översättningar. Runeberg sökte inte och kunde inte jämföra sina översättningar med det centralsydslaviska originalet. Översättningarna har en tydlig introducerande funktion: *Serviska Folksånger* är den första översättningen från detta språkområde. Då Runeberg publicerat sina översättningar i egen regi behövde han inte ta hänsyn till någon förläggare.

Goetzes och Runebergs översättningar bevisar medelst exempel det faktum att det var med romantikens början som en radikal förändring i översättningskonsten inträffade: istället för klassicismens parafraaserande acceptansinriktade översättningar – som Fortis och Herders översättningar – sökte man nu översätta

⁵⁴⁵ Ćurčin, 1987:42.

⁵⁴⁶ Ibid., s. 40. "Den vackra tolken" innehåller flera undantag som Ćurčin negligerar.

adekvat och föra in läsaren i källspråkets litterära sfär. I förorden redogör Goetze och Runeberg för sina avsikter att översätta "troget", det vill säga adekvansinriktat och bokstavstroget. Den postulerade troheten omfattade dock inte alla paratextuella element. Till exempel lade översättaren Goetze till fotnoter och anmärkningar, vilka Runeberg ofta förkortade eller inte alls översatte. Ett liknande förfarande utsattes sångernas rubriker för; de båda översättarna förändrade ofta rubrikerna i överensstämmelse med den egna tolkningen av den aktuella sången.

Analysens resultat verifierar hypotesen om en adekvansinriktad översättning som initial norm. Såväl Goetze som Runeberg väljer som den operationella normen att lägga sig nära sin källtext för att bevara dess form och innehåll. Men trots att de var verksamma inom samma epok och uttryckte samma ideal i sina förord fanns det skillnader i deras uppfattningar om vad en "trogen" översättning var. Medan Goetze inte alltid översätter ordagrant, söker Runeberg följa Goetzes text betydligt mer adekvat och källbundet: skillnaden kan möjligtvis böttna i att Goetze kan ha känt till att originaltexten kunde variera. Runebergs önskan att söka följa den tyske översättaren i spåret som han uttalar i förordet kan anses bekräftas av de regelbundenheter som hans översättning visar. Han söker en adekvat översättning även i sådana fall där det strider mot hans känsla för svenska: sålunda får stjärna kallas för en bror och inte för en syster. En översättning kan sällan karakteriseras som enbart adekvans- eller acceptansinriktad. De två översättningsstrategierna är två poler som en översättare strävar mot, men inte alltid uppnår helt. Goetze är ett bra exempel då det finns en skillnad mellan den i hans förord postulerade adekvansinriktade avsikten och den i hans praktik uppnådda.

Metriken är ett fält som de båda översättarna söker behålla, med varierande resultat: medan Runeberg undantagslöst följer sin källtext, avviker Goetze flera gånger från originalets meter.

De texter som Goetze lärt känna med hjälp av Vuks samlingar och handskrifter var ju alla upptecknade folksånger som i översättningssituationen behandlades som skriftliga verk. De båda översättarna respekterar källtextens fullständighet. Tillägg och strykningar på syntaktisk nivå är ovanliga: de markeras oftast inte så läsaren får inte veta något om sådana åtgärder. De som finns är ofta gjorda av metriska skäl: bevarandet av metriken är viktigare än exakt återgivning av matrisnivån. Ingrepp på matrisnivån är sällsynta inom ramen för de enskilda texterna, men samlingen som helhet behandlas på ett annat sätt då Runeberg gör ett urval av vilka sånger som ska översättas. Han följer inte heller ordningen av sånger i samlingen utan anpassar den enligt eget tycke. Både urvalet och anpassningen är dock förhållandevis blygsamma och redovisas i förordet. Folksångerna betraktas som unika litterära verk, men samlingen som helhet gör det inte. Inte ens för de element som ansågs viktiga fanns det någon gemensam strategi för hela samlingen, t.ex. ansåg Goetze och Runeberg att stående epitet och upprepningar var viktiga, men de sökte inte översätta ett och samma stående epitet på samma sätt i hela samlingen. Sången är det primära, samlingen som helhet sekundär.

Epoken tillät en viss dos av det främmande i texten: både Goetze och Runeberg utnyttjar detta och låter ett fåtal ord stå oöversatta som realiaord.

Språkligt ligger översättningarna nära sina källtexter på vers- och ordnivån, men konsekvensen brister emellanåt. Över- och underöversättningar är inte vanliga och översättarna är måna om att bevara folksångernas stil. För att bevara denna använder översättarna olika kompensationsmedel. Detta blir särskilt tydligt vid översättningen av repetitionsfigurer: kompensationsstrategin som de tillämpar, där de söker kompensera för en förlust av repetitionsfigurer genom att skapa nya, gör att redundanskaraktären hos översättningen motsvarar originalets. Förekomsten av kompensationer är ett tydligt uttryck för önskan att uppnå en adekvat översättning: avsikten är att återge källtextens form och struktur.

I sina senare översättningar "Hasanaginica", "Radoslaus" och "Den vackra tolken" följde Runeberg samma översättningsnormer som uppvisats vid översättningen av *Serviska Folksånger*.

KAPITEL 4

RUNEBERG SOM DIKTARE I

”IDYLL OCH EPIGRAM” OCH SERVISKA FOLKSÅNGER

4.1. INLEDNING

Mötet med den centralsydslaviska folkpoesin ledde inte bara till ett omfattande översättningsarbete utan även till förändringar i Runebergs egen poetik. Snart efter att ha läst Goetzes antologi bestämde sig Runeberg för att själv börja använda den muntliga poesins uttrycksätt. Som det visats av det ovan (s. 98) citerade brevet till Snellman sökte Runeberg inte dölja sin förebild: de sju dikter som han bifogade var i samma ”manér” som de ”serviska sångerna”. Vid renskrivningen av de första åtta ”Idyll och epigram”-dikterna gav han dem t.o.m. titeln ”Stycken i folksångens manér”.⁵⁴⁷ 27 dikter, inklusive sex av de sju som han skickat till Snellman, publicerade han under titeln ”Idyll och epigram” som en särskild avdelning i *Dikter I*.

Att hitta inspiration i exotisk, primitiv och folklig diktning blev en viktig beståndsdel i den romantiska poetiken. Vuk Karadžić ansåg liksom Herder t. ex. att konstpoesi borde och måste bygga på folkspråket och folkpoesi.⁵⁴⁸ Det gällde särskilt de serbiska författarna som alltför ofta sökte inspiration i tyska och ryska klassicistiska verk. Även Runeberg skapade en konstdiktning på folkdiktningens grund där den centralsydslaviska folksången utgjorde ett viktigt element.

I det här kapitlet kommer jag att undersöka det verk där påverkan av de centralsydslaviska folksångerna är tydligast: den första ”Idyll och epigram”-cykeln. Den fråga som intresserar mig är alltså det sätt på vilket Runeberg i ”Idyll och epigram” återanvänder de centralsydslaviska folksånger som han hade läst i Goetzes tyska översättning.

En annan fråga som jag ämnar undersöka är huruvida det kan spåras någon utveckling eller förändring i bildandet av de transtextuella relationerna samlingen igenom. Det är frestande att se ”Idyll och epigram”-cykelns 27 dikter som en färdig produkt och analysera dessa dikter i den ordning de är publicerade. Men en sådan analys skulle vara statisk och delvis missvisande då den inte skulle beakta en potentiell utveckling. De flesta runebergforskare har valt att analysera cykeln i den ordning dikterna är publicerade. Det enda undantaget är Sverker Ek vars

⁵⁴⁷ Se nedan, s. 195, manuskriptgrupp 1.

⁵⁴⁸ Vuk Karadžić: ”Recenzija Vidakovićevog ’Usamljenog junoše’ ”, *O jeziku i književnosti. Izabrani spisi*, Beograd 1969, s. 16.

undersökning följer tillkomstordningen, men främst koncentrerar sig på de två första manuskriptgrupperna (mer om indelningen kommer i 4.4.). I min undersökning kommer jag att analysera dikterna i tillkomstordningen och gå igenom alla manuskriptgrupperna. På detta sätt hoppas jag kunna blottlägga hur relationen mellan "Idyll och epigram"-cykeln och de centralsydslaviska folksångerna förändrats under tidens gång.

Min analys är indelad i olika delkapitel, men inom varje delkapitel kommer jag att diskutera dikterna i deras tillkomstordning.

Kapitlet inleds med en översikt av den teoretiskt grundade metod som sedan används i analysen.

4.2. TRANSTEXTUALITET

Min undersökning av Runebergs utveckling som diktare inriktas således på förhållandet mellan de centralsydslaviska sångerna och Runebergs egna dikter. Undersökningen genomförs med stöd av den typologi för relationer mellan texter som Gérard Genette utarbetat i sin trilogi *The Architext, Palimpsests* och, den i kapitel 3 (s. 95) nämnda, *Paratexts*.⁵⁴⁹ I dessa verk presenterar Genette sin teori om 'transtextualitet', *transtextualité*, *transtextuality*, som avser att klargöra alla typer av mellantextliga relationer, inklusive intertextualitet. *Transtextuality* definierar Genette som "all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts".⁵⁵⁰ Litteraturen anser Genette vara generellt transtextuell, en andragskonstruktion som bygger på tidigare texter och innehåller spår av dem. I sina verk söker han kartlägga arten av de relationer som kan existera mellan texter och indelar transtextualiteten i fem kategorier: 'intertextualitet', *intertextuality* – den synliga närvaron av en text i en annan text som manifesterar sig i form av citat, plagiering och allusion; 'paratextualitet', *paratextuality* – relationen mellan en text och dess paratext, det vill säga allt som omger den egentliga texten: titel, undertitel, för- och efterord, illustrationer m.m.; 'arketextualitet', *architextuality* – bestämning av en text såsom tillhörande en eller flera genrer; 'metatextualitet', *metatextuality* – "the critical relationship par excellence" mellan texterna där en text talar om en annan utan att nödvändigt citera denna, det vill säga kommentarens relation till det som kommenteras, och, slutligen, 'hypertextualitet' *hypertextuality*, "any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary."⁵⁵¹ Vergilius *Aeneiden* och Joyces *Ulysses* är två hypertexter till samma hypotext, Homeros *Odysséen*.

⁵⁴⁹ Gérard Genette: *The Architext. An Introduction*, övers. Jane E. Lewin, Barkeley & Oxford 1992 (originalet: *Introduction à l'architexte*, Paris 1979); Genette, 1997b; Genette, 1997a. Jag har valt att citera och hänvisa till de engelska översättningarna.

⁵⁵⁰ Genette, 1997b: 1.

⁵⁵¹ *Ibid.*, s. 1–7. Genetts kursiv.

Det är viktigt att notera att Genettes kategorier är begreppsligt klart åtskilda, men inte logiskt uteslutande, och kan finnas parallellt i en och samma text: "[...] one must not view the five types of transtextuality as separate and absolute categories without any reciprocal contact or overlapping. On the contrary, their relationships to one another are numerous and often crucial."⁵⁵² Detta får jag anledning att återkomma till.

Den relation som Genettes *Palimpsests* koncentrerar sig på är hypertextualiteten. Genom att använda bilden av en palimpsest, där en text läggs på en annan utan att täcka den helt, åskådliggör Genette sina tankar. Sin definition exemplifierar han med det sätt på vilket Vergilius *Aeneiden* och Joyces *Ulysses* förhåller sig till Homeros *Odysseen*. Både *Aeneiden* och *Ulysses* har *Odysseen* som sin hypotext, men de hypertextuella relationerna som bildas är inte av samma art. Joyce söker säga samma sak på ett annat sätt och denna typ av hypertextuella relationer betecknar Genette som *transformationer*. Vergilius berättar en annan historia, men på ett liknande sätt som Homeros. Denna hypertextuella relation är mer komplex och indirekt och kallas av Genette för *imitation*.

I Genettes indelning av transtextuella relationer kan relationer till en annan texts innehåll placeras i olika grupper: om det är fråga om en faktisk närvaro av en text i en annan – Genette exemplifierar med citat, plagiat och allusion – talar han om intertextualitet, om det är fråga om en omarbetning av en hel text talar han om hypertextuella transformationer. Sin genomgång exemplifierar han endast med fall där det är tal om en massiv omarbetning som dessutom är mer eller mindre officiellt angivet.

I min analys av relationerna mellan Runebergs översättningar av centralsydslaviska folksånger och hans eget författarskap där han inspirerats av dessa sånger i detta och i det nästföljande kapitlet använder jag Genettes begreppsapparat.

4.3. RELATIONEN MELLAN "IDYLL OCH EPIGRAM" OCH SERVISKA FOLKSÅNGER

Det finns en stark relation mellan "Idyll och epigram" och *Serviska Folksånger*. *Serviska Folksånger* fungerar som bakgrund till idyll- och epigramdikterna: översättningen och diktsamlingen skapades samtidigt i interaktion med varandra. "Idyll och epigram" blir därmed en ytterst ovanlig källa till kunskap om de litterära normer som styrte Runeberg i hans översättningsarbete: de aspekter av källspråkstexten som han översatte med största omsorg är desamma som dem han senare skulle använda i sina egna verk. Men interaktionen fungerade även tvärtom: det var de element som Runeberg som skald behövde som han med särskild omtanke översatte. Det centralsydslaviska inflytandet härrör inte från de centralsydslaviska folksångerna som sådana, utan från dessa sånger så som

⁵⁵² Ibid., s. 7.

Runeberg uppfattade och översatte dem. De två samlingarna står i ett dialogförhållande till varandra. Denna dialogicitet manifesterar sig i en spänning mellan de två samlingarnas texter: Kjell Espmark betonar att en senare text ofta, men inte alltid, kan läsas som ett svar på en tidigare som den på samma gång förutsätter som bekant.⁵⁵³ Samma grundtanke om litteraturens historia som en dialektik mellan fråga-svar förs fram av receptionshistorikern H. R. Jauss i *Question and Answer*.⁵⁵⁴

"Idyll och epigram" står i relation till flera texter, men relationen till *Serviska Folksånger* respektive *Serbische Volkslieder* är klart dominerande. Att jag nämner både Runebergs och Goetzes översättningar är ingen slump. Anledningen till att en skillnad mellan dessa båda verk måste göras trots att det ena är en översättning av det andra är att Runeberg också kunnat relatera till texter som han läst i Goetzes samling, men som han lämnat oöversatta.

Den primära transtextuella relationen mellan de centralsydslaviska folksångerna och en del av Runebergs egna verk kan enligt Genettes begreppsbildning betecknas som arketextuell: Runeberg försöker i första hand återskapa genren. Därtill förekommer hypertextuella relationer också mellan bestämda sånger inuti samlingen. Båda typerna av hypertextuella relationer – transformation och imitation – bildas nämligen mellan enskilda dikter i "Idyll och epigram" i förhållande till bestämda sånger i *Serviska Folksånger* resp. *Serbische Volkslieder*, och detta ska jag återkomma till. Men om diktcykeln "Idyll och epigram" resp. *Serviska Folksånger* och Goetzes *Serbische Volkslieder* betraktas som helhet kan man även tala om hypertextuella relationer mellan verken som helhet. Om Genettes terminologi appliceras på det för min avhandling intressanta materialet är i så fall "Idyll och epigram" hypertexten och *Serviska Folksånger* och Goetzes *Serbische Volkslieder* dess hypotexter. Hypertextuella relationer bildas antingen genom imitation av en stil, det vill säga pastisch, eller genom parodi, det vill säga transformation av en text genom ett urval av en texts egenskaper – det är inte hypotexten som helhet som återskapas i hypertexten, utan några av dess specifika drag. Mitt syfte är att kartlägga vilka element av hypotexten som återskapats.

Det är viktigt att Genette även betraktar översättning som en form av transformation.⁵⁵⁵ Detta innebär att *Serviska Folksånger* är en hypertext till *Serbische Volkslieder* som i sin tur är en hypertext till Vuk Karadžićs upptecknade folksånger. Genette säger inget om relationen mellan muntliga texter och deras uppteckningar, men frågan är om inte dessa också kan omfattas av hans breda definition av begreppet transformation: som transformation betraktar han förutom tematiska transformationer även övergången från ett modus till ett annat –

⁵⁵³ Kjell Espmark: *Dialoger*, Stockholm 1985, s. 24f. Espmark betonar att "dialogicitet" är ett smalare begrepp än "intertextualitet": "Inom den senare ryms många fall där tidigare texter ekar i den aktuella utan att denna ger något svar, där det förflutna brusar med i ett föredrag utan att den talande rösten tar ställning." *Ibid.*, s. 26.

⁵⁵⁴ Hans Robert Jauss: *Question and Answer. Forms of dialogic understanding*, Minneapolis 1989.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, s. 214–218.

transmodalization, 'transmodalisering': "any kind of alternation in the mode of presentation characterizing the hypotext"⁵⁵⁶ och en rad andra "formella" transformationer. Vid uppteckningen av en text sker en transformation som består däri att en muntligt framförd text, som ursprungligen är rörlig och anpassad till en unik framförandesituation, inskränks, fixeras och stelnar; den nedskrivna texten förlorar också hela den till framförandet knutna kontexten. Även där sägs alltså samma sak på ett annat sätt och en formell förändring sker. Därför anser jag att man kan tala om transformationer även i sådana situationer.⁵⁵⁷ Sammanfattningsvis kan alltså konstateras att "Idyll och epigram" är en hypertext i åtminstone tredje, och jag vill påstå också i ett fjärde led.

Översättningar får som framgått (ovan 3.2.3.) en metonymisk roll i förhållande till sin förlaga och sin källspråkskultur. Den muntliga diktningen kännetecknas också av en stark metonymiskhet: både innehåll och form är starkt repertoarbundna och framkallar metonymiskt i åhörarnas medvetande hela den muntliga repertoaren. Men även skriftlig litteratur är metonymisk: Genette påminner om att Michael Riffaterre likställer intertextualitet (som hos Riffaterre snarare motsvarar Genettes vidare begrepp transtextualitet) med litteraritet.⁵⁵⁸ Det finns inte bara text och kontext utan ett nät av transtextuella relationer som förbinder texter med andra litterära verk. Därför är ett litterärt verk, precis som en översättning, beroende av andra texter.⁵⁵⁹ En läsning av Joyces *Ulysses* utan att man erinrar sig andra versioner av Odysseusmyten – Riffaterre nämner Homeros, Dante och Tennyson, men också Eyvind Johnson skulle kunna tilläggas – skulle leda till en besynnerlig uppfattning om Joyces verk.⁵⁶⁰ Användningen av det hävdvunna stoffet skiljer sig mellan muntliga och skriftliga diktare: medan den muntlige sångaren använder repertoaren (jämförbart med Saussures *la langue*) som en utgångspunkt för att skapa nya yttranden (Saussures *la parole*) av relevans för kollektivet i den nya kontexten,⁵⁶¹ använder skrivande författare ofta den kanoniserade nedskrivna versionen av en myt som ett jämförelseobjekt med den egna texten – det är skillnaden mellan den traditionella versionen och den egna texten som är viktig för

⁵⁵⁶ Ibid., s. 277. Genette exemplifierar detta med en rad fall där dramatisering och narrativisering förekommer (s. 277–292).

⁵⁵⁷ Över huvud taget förbiser Genette den muntliga diktningsens fält: Homeros texter nämns enbart som hypotexter, aldrig själva som potentiella hypertexter.

⁵⁵⁸ Ibid., s. 2.

⁵⁵⁹ Tymoczko, 1999: 41: "Deconstruction, as well as its critical progenitors, has been at pains to point out that writers do not simply create original texts: to a great extent any literary work is dependent on texts that have gone before and, moreover, literature is as much about literature as about life. There are not only text and context, but a fabric of intertextuality that links texts to other literary works, both textual predecessors and contemporaries. Thus, a literary work, like a translation, depends on previous texts [...]"

⁵⁶⁰ Ibid., s. 44.

⁵⁶¹ Jfr. Hansson, S., 1993: 53.

dem.⁵⁶² Därför förväntar de sig att publiken ska vara bekant med den allmänt accepterade, kanoniserade versionen för att därmed kunna tillägna sig texten.

Runeberg kan ha haft en liknande tanke när han läste de centralsydslaviska folksångerna och satte igång med att parallellt översätta och skriva egna dikter. I förhållande till "Idyll och epigram" skulle dessa sånger i så fall vara den kanoniserade versionen ur repertoardiktningen, den version som metonymiskt skulle framkallas vid läsningen av hans egna texter. Då denna repertoar inte var bekant för hans publik var han då helt enkelt tvungen att publicera den. Om Runeberg använder den centralsydslaviska diktningen som en kanoniserad urversion så är det viktigt att inte bara undersöka de likheter som finns mellan hans tolkningar och det egna skapandet utan också det som skiljer dem åt. Att Runeberg använder dessa sånger som en kanoniserad urversion förefaller här snarast handla om sångernas estetiska dimension, inte den transcendent, mytiska. Detta kan förklara det faktum att just några av de mytiskt laddade sångerna förblir oöversatta, t. ex. "Der Schäferknabe" (Vuk I, 237 – SV 56) och "Schnitterlieder I: Beim Aernten am Sonntage für die türkische Herrschaft" (Vuk I, 246 – SV 68 I).⁵⁶³ Det realistiska ges företräde inför det dunkla, mytiska, något som också har klara samband med Runebergs poetik som kommer att diskuteras nedan i 4.10.

4.4. MANUSKRIFT

Eks och Castréns forskning kring "Idyll och epigram"-dikternas manuskript har visat att dessa utifrån tidpunkten för sin tillkomst kan indelas i fyra grupper.⁵⁶⁴ Ordningen mellan dikterna nedan följer manuskripten. Den första raden anges nedan inom hakparentes, men i fortsättningen kommer bara diktnummer att meddelas.

Den första gruppen utgörs av sju dikter som Runeberg skickade till Snellman kort efter den 21/12 1828: IE 20 ["Edvard talte till morgonstjernen"], IE 17 ["Flickan knyter, i Johanne-natten"], IE 22 ["Till en bondes koja kom en krigsman"], IE 19 ["Dottern sade till sin gamla moder"], ["Våren kom, och bort jag skulle resa"] (SS II, 37)⁵⁶⁵, IE 18 ["Till en källa talte gossen vredgad"] och IE 21 ["Gossen sade till sin flicka"]. Under IE 19 har Runeberg skrivit: "Såg du deder Serbiska sångerna här. Dessa äro alla i deras maner." Vid en renskrivning av dessa dikter (undantaget SS II, 37) hade Runeberg rubricerat dem som "Stycken i folksångens manér". Där har han även lagt till dikterna IE 27 ["Stor var Tavastländarn Ojan Pavo"] och IE 16 ["Trenne

⁵⁶² Tymoczko, 1999: 44.

⁵⁶³ En annan förklaring är att Runeberg här ansluter till Porthans tradition: i den sista delen av *De poësi Fennica* fördömer Porthan trollkväden och magiska folksånger som vidskepelse. Se: Klinge, 1983: 39.

⁵⁶⁴ Ek, 1937: 1–7; Runeberg, SS X: 8–12, 211–214.

⁵⁶⁵ J. L. Runeberg: *Samlade skrifter*, Del II: "Strödda dikter", red. Gunnar Castrén, Stockholm 1939, s. 120. I fortsättningen: SS II. Sifferhänvisningar efter SS II avser diktnummer. Dikten har ingen rubrik, anvisningen inom hakparentesen avser den första raden.

råd gaf modern åt sin dotter"]. Grupperingen visar tydligt att det redan från början var tänkt att dessa dikter skulle utgöra en egen avdelning.

Den andra gruppen består av 18 dikter skrivna i ett tolvsidigt häfte under förra hälften av 1829. 14 av dem skulle senare ingå i "Idyll och epigram", medan de återstående fyra finns publicerade i *Strödda dikter*.⁵⁶⁶ IE 1 ["Flickan kom ifrån sin älsklings möte"], IE 2 ["Först gå bäckens första bubblor sönder"], IE 3 ["Om sin lycka talade en fästman"], "Modrens ord" (SS II, 38), IE 26 ["Flickan ägde af sin mor ett minne"], IE 14 ["Minna satt i lunden"], IE 4 ["Gossen hann till femton år — och trodde"], IE 6 ["När den sköna maj med sippor kommit"], IE 8 ["Mellan friska blomster genom lunden"], IE 9 ["I sin fästmans armar gret en flicka"], IE 5 ["Tvenne myrtnar stå i Lauras fönster"], ["Wid det späda barnets christning"] (SS II, 39), "Den säkraste vakten" (SS II, 40), IE 7 ["Tvenne popplar susa öfver grafven"], "Blommans död" (SS II, 41), IE 24 ["Under strandens granar lekte gossen"], IE 10 ["Tvenne finkar byggde bo i parken"] och IE 23 ["Vid en flickas fönster stod en gosse"].

Den tredje gruppen består av sex dikter skrivna före 4/7 1829: IE 11 ["Fjärlar, I vårens barn"], IE 12 ["Våren flyktar hastigt"], IE 15 ["Ack, Natur! hur har jag kunnat"] och IE 13 ["Lutad mot gärdet stod"], "Svanen" (D I, XIV) och "Den ena kyssen" (SS II, 42).⁵⁶⁷

Den sist författade dikten är IE 25 ["Högt bland Saarijärvis moar bodde"] och till den finns inget manuskript. Den utgör ensam den fjärde gruppen.

Sex av de ovan nämnda dikterna som numera finns i *Strödda dikter* valde Runeberg att inte publicera under sin livstid. Dessa dikter hör emellertid samman med "Idyll och epigram"-diktningen och kommenteras nedan i 5.3.1. Om inget annat anges är dessa dikter inte medräknade vid hänvisningar till manuskriptgrupperna i detta kapitel. De övriga dikterna publicerades första gången i *Dikter I*.

Runeberg författade "Idyll och epigram"-cykeln mellan december 1828 och försommaren 1829. Den enda som kan ha varit skriven senare är dikten IE 25, men dess datering kan inte avgöras med säkerhet.

4.5. TITELN

Både den slutliga titeln "Idyll och epigram" och den ursprungliga "Stycken i folksångens manér" är tydliga genreindikatorer. Genremarkeringen, som ju i Genettes definition skapar en arketextuell relation mellan två texter, finns i de båda titlarna som ju är paratextuella, vilket är ett av många exempel på hur flera olika transtextuella relationer kan bildas samtidigt i en och samma text, något som ju Genette påpekat i citatet ovan på s. 192. Skillnaden i valet mellan de två paratexterna är påfallande. Den ursprungliga titeln "Stycken i folksångens manér", som Runeberg angett i det första manuskriptet, skulle tydligare peka på de

⁵⁶⁶ Ibid., s. 122–125.

⁵⁶⁷ Ibid., s. 126.

transtextuella relationerna mellan dessa dikter och de centralsydslaviska folksångerna: den etablerar ett tydligt transtextuellt kontrakt med läsaren där folksånger utpekas som en distinkt genre – en arketext, som också blir en hypotext. Denna titel upplyser dock inte i sig om vilka folksånger det är tal om. Genom att ändra titeln till "Idyll och epigram" har Runeberg etablerat ett nytt kontrakt med läsaren där de transtextuella relationerna hänvisar till en skriftlig tradition med rötter i antiken. Jämfört med den ursprungliga titeln har fokus skiftat från det muntliga till det skriftliga. Runebergforskningen har framgångsrikt undvikit frågan varför Runeberg gjort denna ändring: varken Ek, Castrén eller Belfrage ställer denna fråga.⁵⁶⁸ På senare år har den dock i olika sammanhang dykt upp utan att något direkt svar har getts.⁵⁶⁹

Den slutliga genremarkeringen förbinder cykeln med den klassiska litteraturen. Intresset för de antika idyllerna och epigrammen fanns i Finland sedan tidigare och de båda genrerna blev genom Axel Gabriel Sjöströms översättningar högaktuella.⁵⁷⁰ Som docent i romersk litteratur torde Runeberg ha varit väl bevandrad i de ursprungliga betydelseerna av dessa båda genrer. Runebergs tidigare produktion där han på ett tydligt sätt tagit intryck av den antika idyllen (eller senare imitationer av densamma)⁵⁷¹ och hans översättningar av bl.a. Tibullus⁵⁷² visar tydligt hans fallenhet för denna genre. Men medan dessa tidigare dikter hade klara samband med de klassiska genrerna, faller "Idyll och epigram" utanför de traditionella idyll- eller epigramtraditionerna – dikterna i cykeln kan näppeligen indelas i dikter tillhörande den ena eller den andra av de båda genrerna.

Medan epigram av allt att döma syftar på den epigrammatiska vändning som ofta förekommer i dikternas slut, är genrebeteckningen "idyll" svårare att applicera: "Ingen utom Runeberg skulle ha kommit på tanken att kalla de vidlyftigaste och mest berömda dikterna i sviten, de om bonden Pavo och Ojan Pavo, för idyller eller epigram", skriver Pertti Lassila.⁵⁷³ För Runebergs läsare måste valet ha tett sig besynnerligt och diskrepansen mellan vad som utlovats och vad som erhålles stor. Någon tydlig anknytning till den pastorala idyllen i Theokritos eller Vergilius efterföljd är det inte tal om här: huvudpersonerna är inte herdar, någon kontrast mellan den lantliga och urbana miljön finns inte, natur och landskap

⁵⁶⁸ Ek, 1937; Castrén och Belfrage i: Runeberg, SS X.

⁵⁶⁹ Pertti Lassila: "Runeberg och biedermeier", *HLS*, 79, Helsingfors 2004, s. 34; Teivas Oksala: "Quid sit classicus? Det klassiska arvet i Runebergs diktning", *HLS*, 79, Helsingfors 2004, s. 212.

⁵⁷⁰ 1821–1826 publicerade Sjöström en översättning av en antologi med grekiska epigram och 1830–1833 översättningar av Theokritos idyller. Werner Söderhjelm: "Axel Gabriel Sjöström och hans vittra verksamhet", *Förhandlingar och uppsatser*, 9, 1895, s. 161–167.

⁵⁷¹ Som i "Vallgossen" (D I, 7), "Mina dagar" (D I, 8), "Idyll" (SS II, 35), "Elegi" (SS II, 36) m.fl. För vidare hänvisningar kring detta inflytande se: Runeberg, SS X: 54, 58; J. L. Runeberg: *Samlade skrifter*, Del XI: "Kommentarer till Strödda dikter", red. Gunnar Castrén & Sixten Belfrage, Helsingfors 1956, s. 134, 137f.

⁵⁷² Werner Söderhjelm: "Anteckningar om och ur handskrifterna till Runebergs lyriska dikter", *Förhandlingar och uppsatser*, 13, 1900, s. 94f.

⁵⁷³ Lassila, 2004: 34.

är inte heller den antika pastoralens utopiskt sköna plats, *locus amoenus*: det är sålunda inte en sorlande och svalkande källa utan en ond källa som förekommer i IE 18, för att inte tala om det antiidylliska frostiga hemmanet högt bland Saarijärvis moar i IE 25. Det epigrammatiska slutet är ovanligt för idyllgenren: som Wretö påpekar är överraskningsmomentet inte ett av den genrens postulat.⁵⁷⁴ En möjlig förklaring till att Runeberg ändå använder termen idyll är att han går tillbaka till ordets etymologiska betydelse: det grekiska *eidýllion* brukar (felaktigt) anges som "liten bild".⁵⁷⁵ Det som stödjer tesen att Runeberg använder termen idyll just i denna betydelse är det faktum att termen idyll endast används i den aktuella cykeln och dess fortsättning som Runeberg publicerat i *Dikter II* – sina senare episka hexameteridyller *Elgskyttnarne*, *Hanna* och *Julqvällen* genrebestämmer han inte som idyller. I "Idyll och epigram" kan han också ha använt termen för att beteckna framställningens grundton: det är återvändandet till naturen och enkelheten som här representerar den ouppnåeliga guldåldern.

Ett annat sätt att tolka Runebergs val är att betrakta titeln som en ny genrebeteckning. Runebergforskaren och –översättaren Teivas Oksala påpekar med rätta att den idylliska stämningen i många dikter krossas av en dramatisk laddning eller en tragisk vändning, samtidigt som den lyriska stegringen i de flesta dikterna är mera emotionell än vad begreppet epigram förutsätter och tillåter. Därför vill han se dem som ett slags *hendiadyoin*, 'en genom två'.⁵⁷⁶ Dikterna är varken idyller eller epigram, utan en helt ny genre, därför är det följdriktigt att använda genremarkeringen *idyllepigram* för samlingens dikter, menar han. Själv ansluter jag mig inte till denna tolkning då jag anser att det är mer skäligt att tolka Runebergs användning av beteckningen "idyll" som "liten bild" och "epigram" som kort dikt av sentenskaraktär.

Titeländringen reflekterar den förändring i Runebergs poetik som skett under det halvår då Runeberg författade "Idyll och epigram": medan den första manuskriptgruppen kunde betecknas som verk skrivna "i folksångernas manér" kunde de senare dikterna det inte. Ändringen visar att "Idyll och epigram"-dikterna inte bara var en imitation av folksångerna, utan något nytt. Därför kunde inte slutprodukten ha samma titel som hans första folksångsinspirerade dikter. Titeländringens samband med Runebergs poetik återkommer jag till i 4.10.

⁵⁷⁴ Wretö, 1977a: 63.

⁵⁷⁵ Med åberopande av den tyske filologen W. Christ som 1868 bestred denna etymologi påpekar Wretö att denna tolkning är felaktig och hänvisar istället till Thomas G. Rosenmeyers förklaring att ordet ursprungligen refererade till "any brief poem of whatever complexion". Wretö framhåller att den felaktiga tolkningen under historiens gång visat sig vara mycket produktiv och haft "ett bestämmande inflytande på den moderna idyllens utveckling". Wretö, 1977a: 18, 34. Jfr. Oksala som också menar att Runeberg kan ha inspirerats av denna betydelse. Oksala, 2004: 212. Liknande tolkning av begreppet *idyll* står även i *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1993: 374 där det idyll utifrån den etymologiska betydelsen *eidýllion* definieras som "short separate poem".

⁵⁷⁶ Oksala, 2004: 212.

4.6. FORMELLA LIKHETER: ARKETEXTUALA RELATIONER OCH HYPERTEXTUELLA IMITATIONER

Än en gång måste jag gå tillbaka till Runebergs brev till Snellman: "Såg du dede Serbiska sångerna här. Dessa äro alla i deras maner".⁵⁷⁷ Citatet utgör ett externt belägg för att det verkligen är tal om *påverkan*, och inte endast om *likhet* mellan dessa verk. Vidare pekar citatet på att Runeberg själv uppfattat den transtextuella relation som han etablerat mellan sina egna texter och de centralsydslaviska folksångerna som en imitation av manéret, det vill säga stilen. Detta innebär att Runeberg strävat efter att peka på det mest specifika i de centralsydslaviska folksångerna, eller i alla fall det som han själv upplevt vara det mest specifika. Runeberg imiterar inte en särskild sång eller text, utan de centralsydslaviska folksångernas 'sätt' i allmänhet,⁵⁷⁸ det vill säga sådan som han uppfattade den. Därför kan denna relation i första hand utläsas som en form av arketextualitet, det vill säga skapande återbruk av en genre: Genette själv påpekar att arketextualitet historiskt nästan alltid upprättats just genom imitation.⁵⁷⁹

For to imitate a particular text in its particularity first means that one should establish that text's idiolect – i.e., identify its specific stylistic and semantic features – and then *generalize* them: that is, constitute them as a matrix of imitation, or a network of mimetisms, which can serve indefinitely. No matter how individual and specific the corpus of extraction, an idiolect, by definition, is not a word {parole}, a discourse, a message but rather a language {langue}: i.e., a code wherein the specificities of the message have been made fit for generalization.⁵⁸⁰

Att imitera innebär inte att ta över färdiga element, utan att generalisera en texts mest specifika element för att kunna producera nya texter: de komplexa transtextuella relationerna bildas inte genom att innehållet transponeras till nya förhållanden utan genom att ett nytt innehåll skapas utifrån hypotextens generiska modeller. Författaren imiterar och återskapar ett språk med oändliga möjligheter att skapa nya element på samma sätt, i samma genre och i enighet med sin förlaga:

Imitation, too, is no doubt a transformation, but one that involves a more complex process: it requires [...] a previously constituted model of generic competence [...] drawn from [...] [a] singular performance [...], one that is capable of generating an indefinite number of mimetic performances.⁵⁸¹

I det följande kommer jag att analysera de komplexa transtextuella mekanismer som förbinder "Idyll och epigram"-dikternas formella drag med de

⁵⁷⁷ Runeberg, SS X: 212. Ek visar att brevet måste ha skrivits kort efter den 21/12 1828. Ek, 1937: 2f.

⁵⁷⁸ Enl. SAOB "manér" 1: "sätt varpå ngt tillgår l. försiggår l. framträder l. utföres". <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/sökord:manér> [Besökt den 20/9 2013].

⁵⁷⁹ Genette, 1997b: 7.

⁵⁸⁰ Ibid., s. 83.

⁵⁸¹ Ibid., s. 6.

centralsydslaviska folksångerna. De innehållsliga likheterna och påverkan ska jag återkomma till nedan i kapitel 4.7.

4.6.1. RUBRIKER

I sina tolkningar omskapade Runeberg ofta fritt de centralsydslaviska folksångernas rubriker då han inte ansåg dem vara en del av texten och i "Idyll och epigram"-dikterna försvinner rubrikerna helt. Avsaknaden av rubriker avskiljer denna diktcykel från resten av samlingen med dess explicit rubricerade dikter, samtidigt som diktsammanhållningen inom cykeln blir tydligare. Att några icke medtagna "Idyll och epigram"-dikter eller idyllepigramliknande dikter har rubriker tyder på att frånvaron av rubriker i cykeln var medvetet vald. Detta val ansluter dikterna inte bara till den folkliga utan också till den antika traditionen: både idyll och epigram tillhör de genrer som alltsedan antiken som regel publicerats orubricerade – ett exempel är Theokritos *Idyller*.

4.6.2. METERN

Metern ägnade Runeberg stor uppmärksamhet i sina tolkningar och var också mån om i sitt eget skapande. Att han haft ett synnerligt intresse för metriska frågor skulle också visas senare i hans uppsats om den latinska metriken.⁵⁸² I en av sina litteraturkritiska artiklar har Runeberg skrivit om diktarens val av meter:

[...] versslaget, så mycket det än synes vara en arbiträr utsida, har sin i språkets, i ämnets, i nationens individuella utbildning grundade nödvändighet, och att detsamma, i stället för att i detta förhållande utgöra skaldens frihet, i motsatt fall blir en boja, hvars menliga inflytelse ingen ansträngning af hans konst skall kunna aflägsna.⁵⁸³

Runeberg betonar alltså interaktionen mellan valet av ämne, det språkliga uttrycket och metern. Valet av meter är inte fritt, man kan inte använda vilken meter som helst för att sjunga om ett visst ämne eller för vilka språkliga uttryck som helst, samtidigt som metern i sig inte skapar poesi: "blotta filosofiska satser, i meter klädda, aldrig kunna vara poesi."⁵⁸⁴ Kravet på nationell förankring är tydlig.

I *Dikter I* som helhet förekommer en rad versmått, "Svartsjukans nätter" är t.ex. skriven på blankvers, och Runeberg arbetar med olika antal takter i versen och olika taktarter. I de stycken som var tänkta att vara "i folksångens manér" använde han däremot inte någon mångfald av metriska uttrycksmedel. Istället sökte han efterbilda muntliga metriska mönster och begränsa sig till dessa former. De

⁵⁸² J. L. Runeberg: "Grunddragen av latinska metriken", *Samlade skrifter*, Del XIX: "Varia", red. Pia Forsell, Stockholm 2004, s. 21–29. Uppsatsen publicerades första gången 1844 i Johan Edvard Öhmans *Latinsk Språklära för Skolor och Gymnasier*.

⁵⁸³ Runeberg: "Samlade Dikter af Euphrosyne. Första Delen", SS VIII:2: 209 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 24, 27 och 31/8 och 7/9 1832, nr 64, 65, 66 och 68).

⁵⁸⁴ *Ibid.*, s. 210.

centralsydslaviska folksångernas tiostaviga meter börjar leva igen i Runebergs poesi, här klädd i ett annat språk och, som man kan se, strikt trokaisk. Den orimmade tiostaviga trokén utan cesur är diktsamlingens huvudvers och återfinns i 21 av de 27 dikterna.⁵⁸⁵ Den användes också i tre av de sex opublicerade idyll- och epigramdikterna. Det var inte första gången denna meter användes i svensk poesi – i sin uppsats om Runebergs versifikation påpekade Fridolf Gustafsson att Stagnelius "Suckarnes Mystèr" också var skriven på denna meter och att såväl Franzén som Michael Choraëus redan använt rimmade femfotade trokéer i sina verser. Men aldrig förr hade denna meter fått en lika framträdande plats i en diktcykel skriven på svenska.⁵⁸⁶

I de första två manuskriptgrupperna använder Runeberg nästan uteslutande denna meter. I den första gruppen är bara IE 21 skriven på fyrfotad troké, en meter som sammanlagt förekommer tolv gånger i Runebergs *Serviska Folksånger*.⁵⁸⁷ Med sin 11-staviga meter avviker även den opublicerade SS II, 37. Även i den andra gruppen finns det bara två undantag, varav bara ett publicerades: med sin meter bestående av trefotad troké med jämna rader katalektiska (och dessutom korsvis rimmad) är IE 14 den enda dikt i cykeln som inte har någon förebild i vare sig *Serviska Folksånger* eller i *Serbische Volkslieder*:

- 1 Minna satt i lunden
- 2 Och på kransen såg,
- 3 Som, af rosor bunden,
- 4 I dess sköte låg,

Den andra avvikande dikten, "Blommans död" (SS II, 41) förblev opublicerad (se kapitel 5.3.1.). Inte heller denna dikt har någon förebild vare sig i Goetzes eller Runebergs översättningar. Metriskt kan den spåras tillbaka till en dryckesvisa skriven av dansken Rahbek som översattes till svenska av fru Lenngren.⁵⁸⁸

I den tredje gruppen sker en förändring: inte en enda av de fyra lyriska dikterna är skriven på femfotad troké. Men också här använder Runeberg metriska former som han funnit i Goetzes översättningar av de centralsydslaviska folksångerna. I tre dikter används en tretaktig meter. I IE 12 är det en sextavig troké – samma meter som i "Trefaldig sorg" (Vuk 1814, 42 – SV 1 – SF 1) och "Den bekymrade" (Vuk I, 360 – SV 16 – SF 15), medan en blandning bestående av en daktyl, en troké och en betonad stavelse: –uu/–u/–, används i IE 11 (i r. 5 och 6 är slutstavelsen obetonad)

⁵⁸⁵ Även i sina egna dikter skrivna på andra versmått (t.ex. hexameter och alexandrin) undvek Runeberg cesur. Jfr. F[ridolf] Gustafsson: "Om Runebergs verskonst", *Förhandlingar och uppsatser* 6, Helsingfors 1891, s. 12.

⁵⁸⁶ Jfr. *ibid.*, s. 15.

⁵⁸⁷ Därmed ansluter jag mig till Söderhjems och Castréns uppfattning om versmåttets förebild i denna dikt gentemot Estlanders påstående att Runeberg inspirerats av den finska runometern. Till skillnad från Söderhjelm och Castrén har jag, i likhet med Estlander, räknat till tolv och inte elva sånger i *Serviska Folksånger* som är översatta på åttastavig troké; Estlander, 1914: 291; Söderhjelm, 1929: I: 249; Gunnar Castréns kommentarer i: Runeberg, SS X: 249.

⁵⁸⁸ Runeberg, SS XI: 144.

och i IE 13.⁵⁸⁹ Samma meter som i de båda sistnämnda används i "Till en ros" (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4), "Bror och syster" (Vuk 1814, 44 – SV 5 – SF 5) och "Violen" (Vuk I, 322 – SV 11 – SF 11). Även den för den muntliga sången ovanliga meterkombination, som Runeberg använder i IE 15 och som består av en växling av fyrfotade trokéer i udda och trefotade katalektiska trokéer i jämna rader, har han sett i Goetzes tolkning: i det föregående kapitlet på s. 113 noterades det att Goetze i översättningen av "Förbannelsen" efter Vuks utgåva 1814 (Vuk 1814, 49 – SV 14 – SF 14) delade upp originalets trettonstaviga meter i två rader om 8+5 stavelser och hur han senare använde samma meter i "Der Basilica jag sådde, skjuter malört opp" (Vuk I, 609 – SV 45 – SF 38). Men till skillnad från Goetzes och sina egna översättningar lägger Runeberg till en korsvis rimflätning:

- 1 Ack, Natur! hur har jag kunnat
- 2 Förolämpa dig?
- 3 Andra har du fågring unnat,
- 4 Ingen fågring mig.

De avvikande IE 14 och IE 15 kunde hänföras till en särskild grupp: skillnaden är bara att IE 14 har en troké mindre i de udda raderna; men framför allt är de de enda rimmade dikterna i "Idyll och epigram". Metern och rimmet, samt en lyriskhet helt utan de episka undertoner som förekommer i cykelns andra lyriska dikter, avskiljer dessa dikter från de andra idyll- och epigramdikterna, samtidigt som de förbinds med andra dikter i *Dikter I* som ju oftast är rimmade. Metern i IE 14 påminner snarare om Franzéns "Den flyktige."⁵⁹⁰

I den sista gruppen, som utgörs av en enda episk dikt – IE 25 om bonden Pavo – återgår Runeberg till den femfotade trokén. Ek tolkar det som att Runeberg "då kommit till insikt om att den var mindre tjänlig för lyrik och i stället borde sparas för episka uppgifter" och jag är benägen att hålla med honom.⁵⁹¹ Den omarkerade rytmen skapar lugn, och ger, enligt Pfaller, "stundom en illusion av poetisk prosa".⁵⁹² Runeberg skulle senare i huvudsak bevara detta versmått för kortare episka dikter – "Grafven i Perrho", "Molnets broder", "Crysanthos" m.fl.

Trokén framträder därmed som cykelns klart dominerande taktart – så dominerande att IE 21, som i brevet till Snellman var skriven på jamber, gjordes om till trokaisk meter.⁵⁹³

Följden av den återhållsamhet som Runeberg uppvisar i sina metriska val är att "Idyll och epigram"-dikternas enkelhet understryks, vilket blir särskilt påfallande

⁵⁸⁹ I den opublicerade "Den ena kyssten" (SS II, 42) som Runeberg skrivit i samma manuskript används samma meter, men rimmad. I samma manuskript finns även "Svanen" (D I, 14) som metriskt inte har någon förebild i Goetzes och Runebergs översättningar (se nedan, s. 203).

⁵⁹⁰ Frans Michael Franzén: *Skaldestycken*, Åbo 1810, s. 266; Gunnar Hasselberg: *Realistisk lyrik. Studier i svensk versdiktning från Bellman till Talis Qualis*, Lund 1923, s. 113; Ek, 1937: 41; Runeberg, SS X: 238.

⁵⁹¹ Ek, 1937: 27.

⁵⁹² Pfaller, 1947: 374.

⁵⁹³ Estlander, 1914: 291.

när dikterna ställs i kontrast mot samlingens övriga dikter. Men trots att trokén förhärskar bland idyll- och epigrammdikterna blir inte dikterna enformiga för den sakens skull. Sångernas ämnesval representerar ett brett spektrum med såväl lyriska och episka som dramatiska element.⁵⁹⁴

4.6.3. RIM

Bortsett från "Idyll och epigram" och "Svartsjukans nätter" är de allra flesta dikterna i *Dikter I* rimmade, ofta med invecklade mönster som korsvis rimflätning eller *ottave rime*. Avsaknad av rim i 25 av "Idyll och epigrams" 27 dikter utgör en stark kontrast till resten av samlingen.

C. G. Estlander skriver om den centralsydslaviska versifikationens betydelse för Runeberg: "I de serviska folksångerna finnes icke rim, och det lider intet tvivel att Runeberg här till först lärde känna huru väl den orimmade trokén svarade till den folkeliga tonart, som föresvävade honom."⁵⁹⁵ Sixten Belfrage påpekar att bortvalet av rim (naturligt nog kan det tilläggas) för Runeberg medfört "en större frihet i uttrycksättet."⁵⁹⁶ Det bör noteras att Runeberg var förtrogen med orimrad dikt också genom antikens litteratur.

De två dikter i "Idyll och epigram" där rim, dessutom med korsvis rimflätning, förekommer – IE 14 och IE 15 – avviker även på andra sätt från övriga dikter i cykeln, bland annat – som sagts, genom metern. De andra två rimmade idyll- och epigrammdikterna "Blommans död" (SS II, 41) från den andra manuskriptgruppen och "Den ena kyssen" (SS II, 42) från den tredje förblev opublicerade. Den i den tredje manuskriptgruppen skrivna "Svanen" (D I, 14) som också är rimmad publicerades i *Dikter I* bland de separata dikterna (se kapitel 5.2.). Ek hävdar att rimmet i dessa dikter innebar en övergång till "folklig visstil".⁵⁹⁷ I kapitel 5.4. kommer det att visas hur Runeberg i den andra diktsamlingen går än mer i denna riktning: från det centralsydslaviska inflytandet mot den Franzén-inspirerade rimmade balladformen.

4.6.4. INDELNING I VERSGRUPPER

Det stora flertalet dikter i "Idyll och epigram" är stikiska. Endast tre dikter är indelade i versgrupper (IE 17, IE 18 och den längsta dikten IE 27). Samtliga dessa tre dikter finns i den första manuskriptgruppen. Trots att det bland dikterna i den tredje manuskriptgruppen finns två versgruppsindelade dikter – "Blommans död" (SS II, 41) och "Svanen" (D I, 14) – är det tydligt att Runeberg snabbt gått ifrån indelningen i versgrupper i sin nya "serviskt" inspirerade poetik. I detta avseende

⁵⁹⁴ Pfaller konstaterar att trokén kommer närmast "det talade ordets rytm" och visar hur trokéns "neutrala karaktär" tillika ger den "möjlighet att uttrycka de mest olika stämningar och varierande innehåll". Pfaller, 1941: 371.

⁵⁹⁵ Estlander, 1914: 289.

⁵⁹⁶ Belfrage, 1938: 20.

⁵⁹⁷ Ek, 1937: 41f.

skiljer sig "Idyll och epigram"-dikterna tydligt från resten av samlingen som ju i huvudsak skrivits innan han blivit bekant med den centralsydslaviska folkdiktningen. I de andra dikterna i *Dikter I* är indelning i versgrupper och strofer mycket vanlig och Runeberg experimenterar gärna med antika förebilder som den alkaiska och den asklepiadeiska strofen eller varianter av den sapfiska. Strofindelningen kan också vara en anledning till "Svanens" placering bland dessa andra dikter och inte i "Idyll och epigram"-cykeln. "Blommans död" (SS II, 41) förblev som redan sagts opublicerad.

I de tre fall i "Idyll och epigram" där Runeberg väljer bort den stikiska principen är indelningen i versgrupper starkt förbunden med innehållet och kompositionen. IE 18 återger en dialog mellan en gosse och en personifierad källa och deras repliker bildar diktens två symmetriska strofer om elva rader. I IE 27 får hjälten och hjältinnan var sin strof som förbinds med en kort narrativ del.

Genom att indela "Flickan knyter i Johanne-natten" (IE 17) i versgrupper förstärks tretalskompositionen i den andra versgruppen: den "svarta" / "röda" / "gröna" stängeln, "sorgens" / "glädjens" / "kärleks" stängeln och "talar hon och sörjer" / "talar hon och fröjdas" / "tiger hon och fröjdas":

- 1 Flickan knyter, i Johanne-natten,
- 2 Kring den gröna broddens späda stänglar,
- 3 Silkestrådar utaf skilda färger;
- 4 Men, på morgonstunden, går hon sedan
- 5 Dit, att leta ut sin framtids öden.

- 6 Nu, så hör hur flickan der betar sig:
- 7 Har den svarta, sorgens stängel, vuxit,
- 8 Talar hon och sörjer med de andra.
- 9 Har den röda, glädjens stängel, vuxit,
- 10 Talar hon och fröjdas med de andra.
- 11 Har den gröna, kärleks stängeln, vuxit,
- 12 Tiger hon och fröjdas i sitt hjerta.

I många av cykelns dikter finns emellertid en tydlig indelning i versgrupper som inte tydliggörs med en blankrad. Dessa avdelningar antyds av textinnehållet som är tydligt indelat i olika avsnitt, men tydliggörs inte i skrift med radavstånd.⁵⁹⁸ Detta är särskilt tydligt i dikter vars komposition innehåller diktklyvning genom att dikten t.ex., i likhet med den ovannämnda IE 18:s samtal mellan en gosse och en källa eller IE 12:s samtal mellan en flicka och en gosse, bygger på en dialog med två repliker. Som jag kommer att visa är det inte bara de dialogiska, utan också de berättande dikterna som är kluvna i olika avsnitt. I IE 14 stöds detta genom diktens komposition där den första hälften av dikten upptas av en berättande inledning och den andra av flickans monolog.

Runeberg använder även andra sätt att stödja intrycket av en regelbunden avsnittsindelning: i IE 16 anger ett långt tankstreck i r. 3 att ett nytt avsnitt vidtar.

⁵⁹⁸ Jfr. Gustafsson, 1891: 16.

Liknande tankstreck förekommer även i två av de sex opublicerade idyll- och epigramdikterna: [”Våren kom, och bort jag skulle resa”] (SS II, 37) och ”Modrens ord” (SS II, 38).

I förra kapitlet noterade jag att såväl Goetze som Runeberg i flera fall indelat sina översättningar i versgrupper. Då konstaterade jag också att dessa indelningar – som de dessutom gjort på olika sätt – tyder på ett avsteg från deras uttalade önskan om en adekvansinriktad översättning. Genom att inte indela sina egna alster i versgrupper – utom de tre ovannämnda dikterna – närmar sig Runeberg här – helt oavsiktligt – den centralsydslaviska muntliga diktningen starkare än i sina översättningar av densamma. Denna oöverlagda arketextuella relation förblir fördold.

4.6.5. ÖVERKLIVNING (ENJAMBEMENT) OCH ÖVERFÖRING (REJET)

Trots att överklivning inte förekom i Goetzes översättningar använde Runeberg detta grepp i *Serviska Folksånger*. Därför är det inte underligt att överklivning också är vanlig i hans ”Idyll och epigram”-dikter. I IE 4 upprepas överklivningen nästan ordagrant:

- 1 Gossen hann till femton år — och trodde
- 2 *Ej ännu*, att kärlek fanns i världen,
- 3 Och han lefvde fem år till — och trodde
- 4 *Ej ändå*, att kärlek fanns i världen.

Överklivningen gör tempot långsammare och skapar en känsla av ett enformigt liv som år efter år levs på samma sätt.⁵⁹⁹ Men plötsligt kommer en omställning – tempot förändras och överklivning överges:

- 5 Kom så oförtänt en bildskön flicka,
- 6 som på några timmar honom lärde,
- 7 Hvad han under tjugu år ej fattat.

Överklivning förekommer i dikter skrivna under hela perioden och inom varje manuskriptgrupp (IE 20, [Våren kom...] (SS II, 37), IE 4, IE 13, IE 15, IE 25). Runeberg använder detta grepp i hela *Dikter I*, så ”Idyll och epigram”-dikterna skiljer sig därvidlag inte från resten av samlingen.

Överföring, som inte heller förekommer i muntlig diktning, men som Runeberg emellanåt använt i sina översättningar, finns representerad i ”Idyll och epigram” genom ett enda exempel i det andra i ordningen författade idyll- och epigramdikten, IE 17:

- 4 Men, på morgonstunden, går hon sedan
- 5 *Dit*, att leta ut sin framtids öden.

⁵⁹⁹ Jfr. Pfaller som är benägen att betrakta denna överklivning som ett uttryck för ”ett varandets legato, ett harmoniskt framflytande liv, måhända även något av lugn självsäkerhet” Pfaller, 1947: 382.

Då Runeberg redan använt överklivningar och överföringar i sina översättningar och de också funnits i hans tidigare diktning är det på intet sätt förvånande att de förekommer i "Idyll och epigram"-cykeln. Följden blir dock att Runeberg därmed avviker från de centralsydslaviska folksångerna i *Serbische Volkslieder*. För de läsare som var bekanta med *Serviska Folksånger* osynliggörs detta normbrott och den arketextuella relationen bevaras eftersom Runeberg använder samma strategi i sina översättningar.

4.6.6. REPETITIONSFIGURER

Bland de stilistiska figurer Runeberg använder är olika repetitionsfigurer de mest framträdande. I förra kapitlet har det visats att upprepningar på ljudets, ordets, versens och versgruppens nivå, som ibland samverkar, ibland varieras, ibland på ett komplext sätt, är ett kännetecknande drag för den centralsydslaviska folkpoesin. I detta delkapitel kommer jag att undersöka förekomsten och funktionen av repetitionsfigurer i "Idyll och epigram".

4.6.6.1. ALLITTERATION

I Runebergs "Idyll och epigram"-diktning förekommer allitteration – och jämförbara ljudupprepningar – i dikter ur alla manuskriptgrupperna. Jag är benägen att här hålla med Gustafsson i hans åsikt att det skulle vara vågat att i Runebergs allitterationer söka en viss ljudsymbolik, och att t.ex. tillskriva vissa vokaler särskilda stämningar.⁶⁰⁰ Allitterationen är här snarare ett sätt att närma dikten till den muntliga poetikens redundanta karaktär. Genom detta grepp närmar sig Runebergs dikter inte bara de centralsydslaviska folksångerna utan även den finska folkdiktningen som ofta använder allitterationer. Sixten Belfrage noterade att även Runebergs ordval anpassats till allitterationerna: i stället för de hos Runeberg vedertagna *hydda* eller *tjäll*, använde han i IE 22 det för honom ovanliga *koja* för att därmed skapa en allitteration i r. 1 som därmed kom att "väga lika med den följande, där det allittererade ordparet *tung – trädben* dominerar".⁶⁰¹

- 1 Till en bondes *koja* kom en krigsman,
- 2 Tung af år och vandrande på *trädben*,

Ett annat tydligt exempel ger oss IE 2 där fonemet *f* förekommer fem gånger i de första två raderna, *b* fyra gånger och *ö* sex:

- 1 Först gå *bäckens första bubblor sönder*,
- 2 Först förvissna vårens första *blommor*;

Pfaler har med rätta påpekat att det just är de rikligt förekommande allitterationerna som ger särprägel åt dikten IE 25 om Bonden Pavo.⁶⁰² Ett exempel

⁶⁰⁰ Gustafsson, 1891: 19.

⁶⁰¹ Runeberg, SS X: 250.

⁶⁰² Pfaler, 1947: 381.

finns i de parallella raderna 19–24 resp. 36–41 där varje vers innehåller flera allitterationer.

19 *Blanda du, till hälften, bark i brödet,*
20 *jag skall gräfvade dubbelt flera diken,*
21 *men af Herren vill jag vänta växten.*
22 *Hustrun lade hälften bark i brödet,*
23 *gubben gräfvade dubbelt flera diken,*
24 *sålde fåren, köpte råg och sådde.*

36 *Blanda du, till dubbelt, bark i brödet,*
37 *jag vill gräfvade dubbelt större diken,*
38 *men af Herren vill jag vänta växten.*
39 *Hustrun lade dubbelt bark i brödet,*
40 *gubben gräfvade dubbelt större diken,*
41 *sålde korna, köpte råg och sådde.*

De talrika alliterationerna på återkommande konsonanter skapar kontinuitet och gör dikten till en sammanfogad helhet.

Av det föregående kapitlet har framgått hur vanliga allitterationer är i den centralsydslaviska folkdiktningen och att såväl Goetze som Runeberg sökt skapa egna allitterationer för att kompensera för de gånger där deras förlagas allitterationer inte kunnat återges.⁶⁰³ Detta, och allitterationernas höga frekvens i de finska folksångerna, torde visa att Runeberg uppfattat allitterationerna som ett viktigt muntligt drag och därför sökt återskapa dem i sina dikter ”i folksångens manér”. Varför Runeberg sökt återskapa det muntliga i sin egen diktning kommer jag att svara på i kapitel 7.

4.6.6.2. ANAFOR, EPIFOR OCH SYMPLOKE

Jag har redan konstaterat att Runeberg i sina översättningar sökt skapa egna anaforer och att detta påvisar att han tolkat dessa som ett av folksångernas grundläggande drag. Därför är det inte förvånande att han när han låter sig inspireras av folksångerna använder anaforer. Som grepp var anaforer inte okända för Runeberg innan han läste *Serbische Volkslieder* och han hade själv använt dem tidigare, men inte i lika hög grad som i ”Idyll och epigram”: i ”Det ädlas seger” tillkommen våren eller sommaren 1828 hade anaforen förvisso förekommit i 23 rader,⁶⁰⁴ men då handlar det i 19 fall om upprepning av ett och samma ord, ”och”, som också inleder flera andra icke anaforiskt bildade verser. I ”Idyll och epigram” är anaforererna mer utvecklade och innefattar ofta flera ord. Några prov på detta finns i IE 12:

13 *Fritt må våren flygta,*
14 *Fritt må kinden vissna,*

⁶⁰³ Därför är jag inte benägen att hålla med Pfaler när hon antar att Runeberg inspirerats av *Kalevala*, som dessutom inte publicerades förrän fem år senare. Pfaler, 1947: 381.

⁶⁰⁴ R. 2–3, 14–15, 37–38, 46–47, 50–51, 53–55, 57–59, 62–63, 65–67, 70–71.

- 15 *Låt oss nu blott älska,*
- 16 *Låt oss nu blott kyssas.*

I IE 6 använder Runeberg den trefaldiga anaforen, en formel som återfinns även i de centralsydslaviska folksångerna:

- 5 *Glad är den, som bär ett vackert smycke,*
- 6 *Glad är den, hvars blomsterkrans är lyckad,*
- 7 *Glad är den, som känner kinden rodna*

Anaforens upprepningar visualiserar rörelsen i ringdansen runt majstången och förebådar och förstärker slutradernas vändning:

- 8 Frågar du vem gladast är av alla?
- 9 Den, som ser sin fästman med i ringen.

Liknande anaforer finns också i IE 27 där Runeberg utvecklar tre anaforer om tre verser vardera (r. 17–19, 29–31 och 45–47), och en anafor om två verser (r. 1–2).

Anaforerna förekommer i omkring en tredjedel av idyll- och epigrammdikterna under hela perioden och i alla manuskriptgrupper.⁶⁰⁵ I synnerhet de treledade anaforerna fungerar som ett tydligt hypertextuellt band till de centralsydslaviska folksångerna.

I *Serbische Volkslider* och *Serviska Folksånger* är epifor inte lika vanlig som anafor och samma förhållande utmärker också Runebergs diktcykel där bara några enstaka epiforer finns, t.ex. i de inledande verserna i IE 21:

- 1 Gossen sade till sin *flicka*:
- 2 Du flyr unnan goda *flicka*,

Ett annat exempel finns i IE 1 där epiforerna ingår i en parallellism:

- 17 En gång kom hon hem med röda *händer*;
- 18 Ty de rodnat mellan älskarns *händer*.
- 19 En gång kom hon hem med röda *läppar*;
- 20 "Ty de rodnat under älskarns *läppar*.

Genom att inte använda epiforen i de två nästföljande raderna förstärks diktens sista ord, *otro*:

- 21 Senast kom hon hem med bleka kinder;
- 22 Ty de bleknat genom älskarns *otro*.

Symploke är sällsynt och förekommer inte i på varandra nästföljande rader. I IE 12 förekommer den i r. 9 och 11:

- 9 *Än i höstens dagar*
- 10 Gläda vårens minnen

⁶⁰⁵ Anaforer finns också i IE 2 (r. 1–2), IE 3 (r. 2–4), IE 26 (r. 37–39), IE 10 (r. 2–3 och 9–10), IE 11 (r. 5–6), IE 25 (r. 54–55). Bland de opublicerade idyll- och epigrammdikterna finner vi anaforer i "Modrens ord" (SS II, 38) där nio verser inleds med "Och" varav två tvåradiga anaforer (r. 9–10 och 21–22) och i "Den säkraste vakten" (SS II, 40, r. 2–3).

- 11 *Än i vinterns dagar*
- 12 *Räcka sommarns skördar.*

När den förekommer ingår den ibland i en parallellism som i det just citerade stället och i exempelvis IE 17 (citerad ovan på s. 204) där raderna 7, 9 och 11 respektive 8 och 10 börjar och slutar likadant.

Svag förekomst av epiforer och symploke i de texter som Runeberg använt som sin inspirationskälla förklarar förstås varför Runeberg bara i några enstaka fall använder epifor och symploke i sin diktcykel: de få fall där epiforen förekommer ledde till svaga arketextuella relationer. Deras funktion är en allmän höjning av cykelns repetitivitet i den muntliga estetikens efterföljd.

4.6.6.3. ANADIPLOSIS

Trots att anadiplosis var ett grepp som Runeberg kunde iaktta såväl i Goetzes översättningar som hos Homeros, använde han det i liten omfattning i sina översättningar. Därför är det något oväntat att finna exempel på anadiplosis i hans egen diktning som i IE 16 där den används för att förstärka chockeffekten i r.6:

- 4 *Moder, om din dotter icke felar,*
- 5 *Icke felar mot det sista rådet,*
- 6 *Skall hon fela mot de första båda.*

Ett annat exempel, som består av ett enda ord, finns i IE 19:

- 3 *Modern sade: låt det bli till våren;*
- 4 *Våren, Dotter, passar bäst för bröllop*

I de opublicerade idyll- och epigramdikterna förekommer anadiplosis i [”Våren kom, och bort jag skulle resa”] (SS II, 37):

- 3 *Wåren kom, och bort jag skulle resa;*
- 4 *Resa långt långt bort ifrån min flicka*

För de läsare som var bekanta med *Serbische Volkslieder* kunde anadiplosis bilda hypertextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna. Men också för läsaren av Runebergs egna översättningar, där olika repetitionsfigurer var mycket framträdande, kunde sådana relationer skapas trots att han där sällan använder anadiplosis: själva upprepningen fungerar som en muntlighetsmarkör som leder tankarna till de centralsydslaviska folksångerna i synnerhet och folkdiktning i allmänhet.

4.6.6.4. PARALLELLISM, ORD-, VERS- OCH VERSGRUPPSUPPREPNING. TRETAL

Det är tydligt att Runeberg starkt förknippar vissa stilistiska medel såsom parallellism och upprepning med muntlig diktning – både i hans tolkningar och i "Idyll och epigram" förekommer de synnerligen ofta, något som också uppmärksammats av alla forskare som skrivit i ämnet. Som Ruth Hedvall noterat är det i "Idyll och epigram" som Runeberg för första gången använder parallellism som stilistiskt verktygsmedel.⁶⁰⁶ Redan Söderhjelm hade påpekat att en av de mest påfallande formella karakteristikerna som Runeberg övertog från de centralsydslaviska folksångerna var de i tretal sammanställda parallella verserna.⁶⁰⁷ Tretalets roll i kompositionen är central för folkpoesin. Ordupprepningen och parallellismen, speciellt den treledade som stegrar mot kulmen, tillhör de vanligaste formlerna, något som Runeberg tar fasta på såväl i sina översättningar som i egna dikter som har dessa översättningar som hypotext. Detta gäller alla manuskriptgrupperna.

Så tidigt som i IE 20, den första dikten han skrev i samma "maner" som folksångerna, använder Runeberg parallellismer i r. 11–16 (dikten finns citerad nedan på s. 230). Också raderna 1: "Edvard talte till morgonstjärnan", 5: "Morgonstjärnan svarade och sade" och 10: "Edvard åter svarade och sade" är parallella. Pleonasmerna i 'svarade och sade' är inte bara ett drag som leder tankarna till Bibeln och Homeros, utan också till de centralsydslaviska folksångernas stil. Men medan folksångerna merendels strävar efter en ordagrann upprepning av ord varierar Runeberg ofta sina upprepningar. I IE 20 får sålunda r. 4 och r. 7 ett nästan likadant utseende, men med en liten skillnad som avviker från den muntliga poetiken. I stället för att upprepa det för den muntliga diktningen så kännetecknade smyckande epitetet i 'lätta slöjan' och därmed efterlikna ett stående epitet, upprepar han i r. 7 bara substantivet. Dessutom använder han i samma rad den i muntlig diktning mycket sällsynta överklivningen:

- 4 Och kring skuldran kastat lätta slöjan?
- 7 Och kring skuldran kastat slöjan, *går hon*
- 8 *Till sitt fönster, ser på mig och tåras,*

Användningen av muntlighetsmarkörer sker alltså varken fullständigt eller urskillningslöst, utan dessa grepp avänds som ett komplement i det egna skapandet.

Också IE 17, den andra i ordningen av de dikter som Runeberg skickade till Snellman, innehåller parallellismer i r. 7–12 (se ovan, s. 204). Verserna i båda dessa dikter består av tre parallella versdubletter. För att bygga parallella rader använder Runeberg här, som redan nämnts, symploke. Genom ett avvikande sista led får dikten ett överraskande epigrammatiskt slut.

⁶⁰⁶ Hedvall, 1915: 21.

⁶⁰⁷ Söderhjelm, 1929: I: 249.

En annan typ av parallella upprepningar föreligger när man i en dialog upprepar den andres argument eller delar av den andres fråga innan man ger sina egna kommentarer. Också denna typ av parallellism skapar arketextuella relationer till den centralsydslaviska förlagan och greppet kan även betecknas som en hypertextuell imitation. Runeberg använder detta grepp i IE 20, IE 19 och IE 18, samtliga från den första manuskriptgruppen. I IE 18 frågar gossen källan:

- 9 Skall jag straffa dig, du onda källa,
- 10 Grumla opp din bölja; dika ut dig,
- 11 Och förtrampa dina blomsterbräddar?

I sitt svar upprepar källan först dessa rader:

- 13 Gosse, hvarför skulle du mig straffa,
- 14 Grumla opp min bölja, dika ut mig,
- 15 Och förtrampa mina blomsterbräddar?

Det är mycket vanligt i folksångerna att en eller flera hela versrader upprepas. Runeberg verkar ha tagit intryck av det när han i IE 27 två gånger skildrar hur Ojan Pavo stod bland folket "Som den höga furan ibland småskog" (r. 12 och 28). Denna och alla de andra episka dikter som förekommer i olika diktgrupper innehåller parallellismer. I denna dikt förstärker Runeberg parallellismerna med hjälp av anaforer i en minimalt varierad versgruppsupprepning:

- 17 Den må taga strax mitt rika hemman,
- 18 Den må vinna mina silfverskatter,
- 19 Den må äga mina många hjordar,
- 20 Och med kropp och själ är jag dess egen.

- 45 Du må taga strax mitt rika hemman,
- 46 Du må vinna mina silfverskatter,
- 47 Du må äga mina många hjordar,
- 48 Och med kropp och själ är jag din egen.

I den andra manuskriptgruppen används upprepningar av ord, verser och versgrupper samt parallellismer flitigt. Runeberg upprepar såväl hela verser som halvverser, fraser eller enstaka ord: ordet 'först / första' förekommer fem gånger i de tre första raderna av IE 2. Genom en parallellism i tre avsnitt där "kom med röda" i sista ledet ersätts med "kom med bleka" framhävs i IE 1 det sistnämnda ordet och flickans tragiska slut. Upplösningen och förklaringen till flickans beteende framställs med ytterligare en parallellism i tre led:

- 1 Flickan kom ifrån sin älsklings möte,
- 2 Kom med röda händer — Modern sade:
- 3 Hvaraf rodna dina händer, flicka?
- 4 Flickan sade: jag har plockat rosor
- 5 Och på törnen stungit mina händer.
- 6 Åter kom hon från sin älsklings möte,
- 7 Kom med röda läppar — Modern sade:
- 8 Hvaraf rodna dina läppar, flicka?

- 9 Flickan sade: Jag har ätit hallon
- 10 Och med saften målat mina läppar.
- 11 Åter kom hon från sin älsklings möte,
- 12 Kom med bleka kinder — Modern sade:
- 13 Hvaraf blekna dina kinder, flicka?
- 14 Flickan sade: red en graf, o moder!
- 15 Gömm mig der och ställ ett kors deröfver,
- 16 Och på korset rista, som jag säger:
- 17 En gång kom hon hem med röda händer;
- 18 Ty de rodnat mellan älskarns händer.
- 19 En gång kom hon hem med röda läppar;
- 20 Ty de rodnat under älskarns läppar.
- 21 Senast kom hon hem med bleka kinder;
- 22 Ty de bleknat genom älskarns otro.

I samma manuskriptgrupp finns IE 3 där en parallellism återigen byggs i två treledade versgrupper parallella såväl inom sig – de första tre raderna resp. de andra tre är uppbyggda närmast identiskt – och förenade med varandra genom ordupprepningar. Det första ledet inrymmer den ovan (not 605) nämnda anaforen:

- 2 Nästa söndag lyses sista gången,
- 3 Nästa måndag skall mitt bröllop firas,
- 4 Nästa torsdag för jag hem min fästmö.
- 5 Söndag kom — det lystes sista gången,
- 6 Måndag kom — och firadt blef hans bröllop,
- 7 Torsdag kom — och hemkomstöl blef hållet

Parallellismerna i ”Idyll och epigram” kan vara två- eller treledade. I det episka IE 26 ställs de båda fästmännen och deras avsikter mot varandra i tvåledade parallella rader:

- 5 Stolt och rik och mäktig var den ena;
- 6 Men han friade till flickans spänne.
- 7 Och den andra han var blyg och fattig;
- 8 Men han friade till flickans hjerta.

Den kiastiskt utformade parallellismen i r. 5 och 7 accentuerar de andra två radernas likvärdighet än starkare. Parallellismen återkommer i diktens avslutande anaforinledda rader som bildar en treledad parallellism:

- 37 Hvad är höghet, mot min framtids lycka,
- 38 Hvad är guld, emot ett lif med kärlek,
- 39 Hvad är spännet, mot min ynglings hjerta?

Andra exempel på tvåledade parallellismer är de ovan citerade inledningsraderna av IE 4 (s. XX) där parallellismerna skapas genom exakta upprepningar – en epifor i r. 1 och 3 samt symploke i r. 2 och 4.

Förutom i de redan anförda IE 18, IE 27, IE 3 och IE 26 förekommer treledad parallellism i IE 6, IE 9, IE 5, och i IE 23. I den sistnämnda dikten står en gosse vid en flickas fönster:

- 4 Första qvällen fick han hot och bannor,
- 5 Andra qvällen fick han ord och böner,
- 6 Tredje qvällen fick han fönstret öppnadt.

I det episka idyll- och epigrammdikten IE 24, som helt bygger på parallellism och ord- och vers(grupps)upprepning, indelar Runeberg dikten i två delar som båda avslutas med samma verspar: "Men, i samma ögonblick, till djupet / Flydde Necken med sitt sköna byte" (r. 16–17 och 32–33). Versupprepning med minimal variation är ofta ett led i parallellismen: genom att verserna upprepas nästan ordagrant får det som skiljer dem en särskild intensitet. I IE 24 upprepas samma episka motiv i sången tills det får en varierad upplösning.

Parallellism och upprepningar förekommer också bland den andra manuskriptgruppens opublicerade idyll- och epigrammdikten: "Modrens ord" (SS II, 38), ["Wid det späda barnets christning..."] (SS II, 39) och "Den säkraste vakten" (SS II, 40). Mer om dessa dikter kommer i kapitel 5.3.1.

I den tredje manuskriptgruppen kan det noteras en förändring i Runebergs poetik. Några treledade parallellismer finns inte och över huvud taget är de parallella och upprepade verserna färre än i de andra grupperna – undantagen är de anaforinledda parallella r. 13–16 i IE 12 samt upprepningen av r. 4 som r. 7 i IE 11. Eljest varieras verserna mer som här i IE 12 där Runeberg använder adverb och komparativ istället för en ordagrann upprepning:

- 3 Hösten dröjer länge
- 4 Vintern ännu *längre*

Det förefaller som att Runeberg i denna diktgrupp söker lösgöra sig från den muntliga poetiken och har ett friare förhållningsätt till de centralsydslaviska folksånger som inspirerat honom – något som är svårt att upptäcka om man inte undersöker dikterna i deras tillkomstordning. I denna dikt är märkbart även i undvikandet att upprepa frågan i svaret. I IE 15, IE 13, "Svanen" (D I, 14) och "Den ena kyssten" (SS II, 42) saknas parallellism och upprepningar helt.

I den sista gruppen finns en dikt (IE 25) skriven vid en oklar tidpunkt. I denna dikt återgår Runeberg till de aktuella greppen: dikten bygger på en varierad versupprepning tre gånger. Denna låter stegringen framträda, men ger, enligt Hedvall, samtidigt dikten "en prägel av monotoni, som kan vara konstnärligt verkningsfull; sålunda fördjupar den i dikten om bonden Pavo intrycket av berättelsen om det sega, oförtröttade arbetet, den tåligt burna, sent lindrande nöden".⁶⁰⁸ De parallella versgrupperna strävar efter en maximal upprepning och det är bara de små skiftningar som är nödvändiga för att den nya informationen ska förmedlas som ändras:

- 8 Våren kom, och drifvan smalt af tegen,
- 9 Och med den flöt hälften bort af brodden;
- 10 Sommarn kom och fram bröt hagelskuren,

⁶⁰⁸ Hedvall, 1915: 22.

- 11 Och af den slogs hälften ned af axen;
- 12 Hösten kom och kölden tog hvad öfvrigt.

Därefter:

- 25 Våren kom, och drifvan smalt af tegen,
- 26 Men med den flöt intet bort af brodden;
- 27 Sommarn kom, och fram bröt hagelskuren,
- 28 Men af den slogs hälften ned af axen;
- 29 Hösten kom, och kölden tog hvad öfvrigt.

Och slutligen:

- 42 Våren kom, och drifvan smalt af tegen,
- 43 Men med den flöt intet bort af brodden;
- 44 Sommarn kom, och fram bröt hagelskuren,
- 45 Men af den slogs intet ned af axen;
- 46 Hösten kom, och kölden, långt från åkern,
- 47 Lät den stå i guld, och vänta skördarn.

Tretalets roll i dikten är starkt betonat: händelserna utspelar sig under tre år, Pavo hotas av tre naturföreteelser (vårfloden, hagelskuren och frosten) som inträffar under tre årstider (vår, sommar, höst). Den nästan exakta upprepningen, tillsammans med den trokaiska rytmen, bäddar för en känsla av enformighet. Också hustruns reaktion på motgångarna – ”Tagom staven, Gud har oss förskjutit; / svårt är tigga, men att svälta, värre” resp. ”låt oss dö, ty Gud har oss förskjutit; / Svårt är döden, men att lefva, värre” och Pavos reaktion – att han första året ”sålde fåren, köpte råg och sådde”, andra året ”sålde korna, köpte råg och sådde” – uttrycks med parallellism liksom Pavos svar till henne (r. 18–21 resp. 35–38). Ett liknande stegring med parallella händelser kunde Runeberg se i ”Skadars grundläggning” (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57) där tre bröder som bygger staden bestämmer att dens hustru som dagen därpå kommer med maten ska bli levande inmurad i fästets grundval för att den ska bestå: också i denna dikt är det den tredje händelsen – den yngste broderns respekt för eden – som kontrasteras mot de första två identiska handlingarna – de äldre brödernas brytande av löftet.

De talrika ansträngningar att kompensera förluster av upprepningar som Runeberg gör i sina översättningar pekar tydligt på att även han uppfattat dem som ett kännetecknande drag. Därför är Estlanders försök att finna samband med finsk folkdiktning när det gäller upprepningar och parallellism i ”Idyll och epigram” antagligen långsökt.⁶⁰⁹ Parallellism och upprepningar, särskilt de treledade, är ett nytt grepp i Runebergs poetik med tydliga arke- och hypertextuella samband med de centralsydslaviska folksångerna. Dessa grepp används under hela perioden, i alla episka och i de flesta lyriska dikter och i alla manuskriptgrupper, men i en betydligt mindre omfattning i den tredje manuskriptgruppen, för att sedan återigen användas i den sist skrivna IE 25. Från början användes alltså repetitionsfigurer för

⁶⁰⁹ Estlander, 1914: 292.

såväl lyriska som för episka dikter för att sedan alltmer reserveras enbart för episk diktning.

4.6.7. EPITET

Alla epitet i muntlig diktning är hämtade ur repertoaren och därför stående. I skriftlig litteratur kan epitet vara smyckande – det vill säga en gång förekommande eller stående som används när en diktare söker imitera den folkliga stilen.

Epitheton ornans, 'smyckande epitet', förekommer i "Idyll och epigram" i nästan varje dikt och i alla manuskriptgrupper, mestadels i form av adjektivattribut. Som jag visat i kapitel 3 förekommer sådana epitet som alltid läggs till något visst föremål eller viss person, så ofta dessa nämns och således blir stående epitet rikligt i den centralsydslaviska folkdiktningen. När Runeberg använder smyckande epitet i "Idyll och epigram" söker han återskapa folksångernas stående epitet. Genom att upprepa samma smyckande epitet skapar han flera gånger stående epitet. Nedan noteras epitet samman med sina styrda substantiv. Som jag visat i det föregående kapitlet är de stående epitet som förekommer i de centralsydslaviska folksångerna av enklare slag än Homeros sammansatta epitet som t.ex. 'den mångförslagne Odysseus'. Stående epitet av detta slag skulle Runeberg spara till sina hexameterdikter, jfr. t.ex. *Elgskyttarnes* 'den brunskäggyvige Ontrus'.

De epitet som används i "Idyll och epigram" är av det enklare slag som kännetecknar den centralsydslaviska folksången. Den första dikt som Runeberg skrev "i folksångens manér", IE 20, innehåller ett antal epitet: 'hulda morgonstjärna' (r. 2), 'lätta slöjan' (r. 4), 'goda gosse' (r. 6). Inget av dessa förekommer i exakt samma gestalt i *Serviska Folksånger*: gosse / gossar kan där vara 'djerfva' (SF 12), 'muntra' (SF 20), 'yster' / 'ystra' (SF 29), 'käckä' (SF 29) eller 'unga' (SF 31 och 35), men inte 'goda'. 'Morgonstjärna' utan adjektivattribut förekommer i SF 56 och adjektivet 'hulda' tillsammans med andra substantiv vid ett flertal tillfällen.⁶¹⁰ Uttrycken 'himlens dotter' och 'lätta slöjan' förekommer inte i de centralsydslaviska folksångerna.

Som för att betona allmänmänskliga drag inskränker sig både den folkliga sångaren och Runeberg till något enstaka epitet, som träffande beskriver gestaltens typkaraktär och situation. Människans inre skildras med hjälp av det yttre – rörelser, hållning och ansiktsuttryck. Den muntliga lyrikens universalitetsanspråk gör att egennamn egentligen sällan förekommer och även när de gör det är de lätt utbytbara. I stället får de folkdiktningens beteckningar: 'flicka', 'gosse', 'moder', 'bonde' osv. Även detta ger en illusion av universalitet och används för att betona det allmänna. Dessa substantiv föregås nästan alltid av ett epitet. Oavsett den rådande oenigheten kring vad en formel i muntlig diktning är finns det knappast någon forskare som inte räknar in fraser av typen "epitet + substantiv" som en formel. I människobeskrivningen har Runeberg övertagit folkdiktningens

⁶¹⁰ 'Hulda flicka' (SF 37 och 53 I), 'hulda Mara' (SF 46), 'hulda maken' (SF 53 II), 'hulda bruden' (SF 53 II), 'hulda maka' (SF 57).

användning av epitet: förutom ovan nämnda 'goda gosse' (IE 20), besjunger Runeberg 'den gamle knekten' (IE 22), 'den gamla modern' och 'goda moder' (IE 19), 'goda flicka' (IE 21, IE 8 samt den opublicerade SS II, 37), 'den ädla flickan' (IE 26), 'en bildskön flicka' (IE 4), 'gode yngling' och 'den trogna flickan' (IE 9), 'unge älskling' (IE 5), 'en trogen yngling' (IE 7), 'den sköna gossen', 'den muntra gossen', 'den sköna qvinnan' och 'den sorgsna qvinnan' (IE 24) m.fl. Några av dessa epitetsformler har Runeberg skapat själv – ett exempel är 'den ädla flickan' som inte förekommer vare sig i Goetzes eller i Runebergs översättningar. Andra är direkt hämtade ur *Serviska Folksånger* : trots att Runeberg inte upprepar samma epitet i IE 19 utan använder 'gamla moder' resp. 'goda moder' är båda varianterna rikligt representerade i *Serviska Folksånger*. 'Gamla moder' förekommer tre gånger i SF 47 samt i SF 57, 'goda moder' i SF 30, SF 39 och SF 57.⁶¹¹

Runebergs epitet är ofta färgord. De används på samma sätt som i folksångerna: det finns knappt några nyanser och ett substantiv är koloristiskt accentuerat med hjälp av bara en färg – röda händer och läppar (IE 1), gröna trån (IE 11), svarta, röda eller gröna stängel (IE 17), gula hår (IE 27). Så till exempel använder Runeberg i IE 26 ett av den centralsydslaviska diktingens vanligaste stående epitet 'hvit' – jfr. användningen av 'hvit' i uttryck som 'hvita händer', 'hvita anlet' och 'hvita borgen' som redovisats i kapitel 3 – och låter det dessutom styra substantivet 'hand'. I den centralsydslaviska muntliga repertoaren bildar detta en så stabil och vanlig formel att den ibland förlorar sin funktion av mimetisk karakterisering och i stället används mekaniskt så att den muntlige sångaren lämnar logiken därhän och påstår att alla alltid har 'hvita händer'; detta i sin tur medför att även araber, som i den centralsydslaviska folkdiktingen vanligtvis syftar på mörkhyade personer, har 'hvita händer'.⁶¹² När Runeberg använder denna epitetsformel kan man möjligen inte bara tala om en hypertextuell imitation, utan även om en intertextuell allusion i Genettes mening: det är en formel som är svår att förbise i Goetzes och Runebergs översättningar trots att de, som framgått i kapitel 3, inte behållit den alla gånger den förekommit i sina respektive förlagor. Samma formel förekommer i SF 45 – en sång som, precis som IE 26, handlar om en flicka som prövar sin fästman, men också i SF 50, samt de episka SF 57 och SF 58.

Inte minst i de episka dikterna använder Runeberg smyckande och stående epitet. Till skillnad från lyriken besjunger den muntliga epiken bestämda händelser som förknippas med klart fastställda och namngivna hjältar. Runeberg lägger märke till denna olikhet och i sin mer episka avslutningsdikt IE 27 låter han

⁶¹¹ I SF 57 där såväl 'goda moder' och 'gamla moder' finns, åsyftas inte samma person. I r. 140 är det drottningen, svägerskan som Gojkos hustru vänder sig till ("Ädla Drottning, du min goda moder!") och i r. 204 omnämner hon sin moder ("Låt mig fara till min gamla moder!").

⁶¹² Zdenko Škreb ger ett annat exempel när han påpekar att flickor och kvinnor i den centralsydslaviska folkdiktingen alltid har vita händer och ansikten trots att de, efter att ha arbetat vid alla väderförhållanden, knappast kan fortsätta vara vita. Zdenko Škreb: "Mikrostrukture stila i književne forme", *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, red. Zdenko Škreb & Ante Stamać, Zagreb 1998, s. 265f.

huvudpersonen framträda genom en mera utförlig beskrivning, även om det endast handlar om de mest centrala dragen. Han omnämns två gånger tillsammans med ett stående epitet: 'den starke Ojan Pavo' (r. 9 och 27). En gång till betecknas han som "den starke gossen" (r. 41). Också bonden Pavo karakteriseras med ett stående epitet i Maretićs vidare bemärkelse (s. 150) när hans hustru efter missväxterna utbrister (IE 25, r. 14 och 31):

Pavo, Pavo, olycksfödde gubbe

Det är anmärkningsvärt att det bara är i de episka dikterna som namn förekommer tillsammans med ett epitet: Runeberg följer här den muntliga traditionen där epiken alltid har klart definierade gestalter. När egennamn förekommer är de inte hämtade ur den centralsydslaviska traditionen utan är vanliga nordiska och finska namn: Edvard och Amanda (IE 20), Ojan Pavo och Anna (IE 27), Minna (IE 14) och i den sist skrivna sången Pavo (IE 25). På motsvarande sätt blir det centralsydslaviska Đurđevdan – Georgentage respektive Sanct Göransdagen – i Runebergs egen diktning Johanne-natten (IE 17). Denna namnrealism kan ses som ett led i en anpassning av den omplacerade muntliga genren till en ny publik. Runeberg försvenskar eller förfinskar miljön, men håller sig i övrigt fast vid den muntliga genretraditionen.

Den trokaiska metern föranleder ett tydligt mönster i skapandet av epitetsformler som består av ett adjektiv och ett substantiv om två stavelser vardera, 'olycksfödde gubbe' är diktcykeln's enda undantag.

Smyckande epitet förekommer också vid personifieringar och metaforiska uttryck: 'onda källa' (IE 18), 'varma källa' (IE 18) m.fl.

Runeberg kombinerar gärna epitetsformler med upprepningar och parallellism – i den ovan citerade IE 1 förbinder upprepningen 'röda händer' – 'röda läppar' – 'bleka kinder' diktens två parallella avsnitt. På så vis får detta i folksången viktiga element en central plats i idyll- och epigrammdikternas struktur. Smyckande epitet som ett led i parallellismer används i IE 17, IE 8, den opublicerade SS II, 39 samt IE 24. I den sistnämnda dikten är de stående epitetetsformlerna det enda som skiljer de två parallella avsnitten:

- 6 Då, som gubbe steg han först på stranden,
- 7 Men *den muntra gossen* flydde honom;
- 8 Och som yngling steg han sen på stranden,
- 9 Men *den muntra gossen* bidde icke;
- 10 Sist, förvandlad till *en yster fåle*,
- 23 Då, som gubbe steg han först på stranden,
- 24 Men *den sorgsna qvinnan* flydde honom;
- 25 Och som yngling steg han sen på stranden,
- 26 Men *den sorgsna qvinnan* bidde icke;
- 27 Sist, förvandlad till *den muntra gossen*,

Sammanfattningsvis kan det konstateras att smyckande och stående epitet används i hög grad i "Idyll och epigram" i dikter i alla manuskriptgrupper och att de

starkt bidrar till skapandet av de arketextuella relationerna mellan Runebergs diktcykel och hans översättningar.

4.6.8. KOMPOSITION

Runeberg använder flitigt den centralsydslaviska muntliga lyrikens och epikens former. Med sin knappa, slutna och koncentrerade form är hans kompositionella grepp i "Idyll och epigram" en arke- och hypertextuell efterbildning av den centralsydslaviska förlagan: dikterna är i allmänhet små scener utan kommentarer av en berättare. I det här delkapitlet kommer jag att gå igenom tre slags kompositioner: den dialogiska, den monologiska och den berättande, som alla är mycket vanliga i den centralsydslaviska folklyriken:

The lyric song, then, represents associations on a theme, or typescene, usually portraying a relationship in tension. This theme is presented in a selection of narrative scenes, often metaphorical, and monologue or dialogue, for which the words are supplied by clusters of traditional formulas. The formula clusters pervade the tradition, linked into lyrics and entering both heroic songs and ballads as the narrative evokes them. Individual singers may create new songs by recombining traditional elements, not to tell a story but to express a feeling. Less constrained than narrative to make sense or convey information, the combinations of elements are held together by unstated connections that may or may not survive and spread in oral tradition.⁶¹³

Dessutom behandlas i särskilda avsnitt direkt tilltal, inledande formler och epigrammatiskt slut.

4.6.8.1. DIALOGISK KOMPOSITION

I flera dikter anknyter Runeberg till en kompositionsmodell som såväl är en arketextuell imitation av de centralsydslaviska folksångerna som en litterär konvention som varit synnerligen vanlig under den period som sträcker sig från renässansen till romantiken. Stina Hansson beskriver denna modell på följande sätt:

Här brukar författaren redan i diktens inledning gestalta en situation ur vilken ett muntligt talande kunde ta sin början. Därefter följde ett 'tal', som omfattade hela eller huvuddelen av dikten.⁶¹⁴

Det efterföljande talet kan bestå av en monolog eller en dialog. Också den muntliga lyriken utgår på liknande sätt gärna från en ögonblicks- eller en situationsbild. Denna utgångssituation – den berättande inledningen – kan vara mycket kort och kan – i den dialogiska kompositionsmodell som vi först ska befatta oss med – begränsa sig till en bekantskap med samtalsparterna: "Edward talte med morgonstjärnan" (IE 20), "Dottern sade till sin gamla moder" (IE 19), "Gossen sade

⁶¹³ Coote, 1992: 342.

⁶¹⁴ Hansson, S., 2000: 15. Hansson hänvisar med rätta vidare till Ongs iakttagelser om 'muntliga tanke- och uttrycksvanor'. Ong, 1990: 39.

till sin flicka" (IE 21). I andra fall skildras situationen närmare och gestalternas känslotillstånd avslöjas: "I sin fästmans armar gret en flicka / och beklagade sitt hårda öde" (IE 9).

Den dialogiska kompositionsmodellen med den inledande situationsbilden finns hos Runeberg särskilt tydlig i den först författade diktgruppen där fyra dikter av åtta är komponerade på detta sätt (IE 20, IE 22, IE 19 och IE 18). Därtill finns dialoger i den opublicerade berättande SS II, 37.

De centralsydslaviska lyriska folksångerna komponeras ofta i en stiliserad dialogform. Formen är enkel och består av en fråga och ett svar som kan följas av ett nytt svar. Vanligtvis inleds replikerna med situationsbilder. Ett exempel är "Hertig Stephans fästmö" (Vuk 1814, 98 – SV 18 – SF 17), en dikt som, enligt bl.a. Ek, i avseende på formen kan anses vara förebild för Runebergs först nedskrivna dikt IE 20.⁶¹⁵ Ek pekar särskilt på likheterna mellan de dialoginledande situationsbilderna: r. 1: "Edvard talte till morgonstjernen", 5: "Morgonstjernen svarade och sade" och 10: "Edvard åter talade och sade", vilka i IE 20 motsvaras av r. 1: "Stjernen helsar mön med brodernamnet", 9: "Sakta svarar vandringsstjernen detta" och 21: "Då fördömmar dem den vrede jungfrun." Ett andra svar finns även i IE 19, i de andra två dikterna består dialogen bara av en fråga och ett svar.

I den dialogiska kompositionsmodellen realiseras tretalet på två sätt: genom att dikten innehåller en inledning, en fråga och ett svar – som t.ex. IE 22 – eller genom att dikten som i IE 19 består av en fråga, ett svar och ett återsvar utan någon inledning.

I svaret resp. återsvaret låter Runeberg påfallande ofta den som svarar upprepa frågans centrala delar eller den andres argument med ringa förändringar, t.ex. i IE 20, IE 19 och IE 18. Det är anmärkningsvärt att det bara är i den första manuskriptgruppen som Runeberg använder detta i den centralsydslaviska folkdiktningen vanliga grepp.

I IE 18 utspelar sig samtalet mellan en gosse och en källa. Dikten är uppdelad i två antitetiska delar om 11 verser vardera. Klyvningsmodellen, med vilket jag menar en syntaktiskt uttryckt indelning som inte uttrycks genom indelning i versgrupper, gör dikten regelbunden och proportionerlig som, med Söderhjelm, "en geometrisk figur och klar som ett genomskinligt vatten."⁶¹⁶ Förebilden för detta kompositionssätt fann Runeberg i de centralsydslaviska folksångerna: t.ex. i "Fisken" (Vuk I, 285 – SV 41 – SF 34) där den av Goetze införda indelningen i versgrupper ytterligare förstärker klyvningen.⁶¹⁷

IE 27 är en berättande dikt, men innehåller dialoger. Därmed är den första manuskriptgruppen undersökt.

⁶¹⁵ Ek, 1937: 29.

⁶¹⁶ Söderhjelm, 1929: I: 270.

⁶¹⁷ Samma gäller även SF 18, SF 21, SF 25, SF 26, SF 27, SF 40, SF 48, SF 53 I. I alla dessa dikter står Goetze för strofindelningen som Runeberg följer.

I grupp 2 förekommer den dialogiska kompositionsmodellen två gånger av de 14 dikterna, i IE 1 och IE 9. I IE 9 modifierar Runeberg något denna modell genom att inte låta gossen tala högt utan tänka i sin själ:

- 1 I sin fästmans armar gret en flicka
- 2 Och beklagade sitt hårda öde:
- 3 Under sista natten, gode yngling,
- 4 Brann min hydda, brunno mina hjordar,
- 5 Allt, ack, allt, vad jag i verlden ägde.
- 6 Gossen gladdes i sin själ och tänkte:
- 7 Har den trogna flickans hydda brunnit,
- 8 Dubbelt skall hon då min hydda älska;
- 9 Hafva hennes många hjordar brunnit,
- 10 Dubbelt skall hon fägnas då af mina;
- 11 Har hon mistat allt i verlden,
- 12 Dubbelt, dubbelt är jag henne dyrbar.

Att tankarna återges på detta sätt är inte främmande för folksångerna, ett exempel finns i "Den omtänksamma" (Vuk I, 483 – SV 8 – SF 8, r. 10–15).

Bland de återstående opublicerade fyra dikterna i denna grupp är en dikt, SS II, 41 dialogisk.

I den tredje manuskriptgruppen används den dialogiska kompositionsmodellen i IE 12 – en av fyra dikter som längre fram skulle ingå i "Idyll och epigram" – men här avstår Runeberg helt från inledningen: det finns ingen situationsbild, ingen kontext och fram till r. 5 är det oklart vem det är som talar:

- 1 »Våren flyktar hastigt,
- 2 Hastigare sommarn,
- 3 Hösten dröjer längre,
- 4 Vintern ännu längre.
- 5 Snart, i sköna kinder,
- 6 Skolen i förvissna,
- 7 Och ej knoppas mera.»
- 8 Gossen svarte åter:
- 9 »Än i höstens dagar
- 10 Gläda vårens minnen,
- 11 Än i vinterns dagar
- 12 Räcka sommarns skördar.
- 13 Fritt må våren flygta,
- 14 Fritt må kinden vissna,
- 15 Låt oss nu blott älska
- 16 Låt oss nu blott kyssas!»

Också här finns motsvarande komposition bland sångerna han läst i Goetzes samling: i likhet med IE 12 inleds dialogen i "Donau grumlig" (Vuk I, 669 – SV 19 – SF 18) utan att kontexten anges.

- 1 Donau, Donau, lugna vatten,
- 2 Hvi så grumlig är din bölja?
- 3 Skulle någon hjort, kanhända,

- 4 Med sitt horn din botten rubbat?
- 5 Har, kanske, Voivod Mirtschéta
- 6 Med sitt spjut rört opp din botten?
- 7 Ingen hjort min botten grumlat,
- 8 Ej Voivod Mirtschéta heller,
- 9 Nej de ystra flickor bara,
- 10 Hvilka hvarje morgon komma
- 11 För att plocka vattenliljor,
- 12 Och att tväta sina kinder.

Bland de återstående två dikterna i samma manuskriptgrupp finns den opublicerade dialogiska "Den ena kyssten" (SS II, 42).

IE 25 om bonden Pavo ur den fjärde och sista manuskriptgruppen är berättande, men innehåller dialoger.

Det kan konstateras att den dialogiska kompositionsmodellen i början använts i mycket hög utsträckning: i den första manuskriptgruppen är fyra av gruppens åtta dikter (nio om den opublicerade SS II, 37 räknas) skrivna i dialogform. Runeberg ersätter dock snabbt denna modell med andra kompositionella lösningar: i den andra gruppen är bara två av 14 dikter (tre av 18 med de opublicerade) dialogiska och i den tredje en av fyra (två av sex om den opublicerade "Den ena kyssten" (SS II, 42) och "Svanen" (D I, 14) räknas). Förslagor till de variationer som finns i det dialogiska kompositionssättet i de senare manuskriptgrupperna finns bland de centralsydslaviska sånger som Runeberg läste. Den dialogiska kompositionsformen bidrar till att skapa arketextuella band mellan Runebergs diktcykel och hans översättningar.

4.6.8.2. MONOLOGISK KOMPOSITION

Den monologiska kompositionsmodellen förekommer mer sparsamt än den dialogiska.

Den monologform som finns i IE 21 – den enda förekomsten av monologisk komposition i den första manuskriptgruppen – byggs med en inledande situationsbild och en retorisk fråga, utan att svaret anges. Både situationsbilden och talet aktualiserar adressaten, flickan:

- 1 Gossen sade till sin flicka:
- 2 Du flyr unnan goda flicka,
- 3 Hvarje gång jag vill dig fånga;
- 4 Men dock säg, säg fann du nånsin
- 5 Någon trygg och säker fristad,
- 6 Förrän i min famn du flydde?

Handskrifterna till IE 21 pekar på att Runeberg fäst stor vikt vid situationsbilden: i den första versionen i brevet till Snellman innehöll dikten enbart monologen, inte den inledande versen.⁶¹⁸ Situationsbilden lade Runeberg till vid renskrivningen. Också monologerna i den andra manuskriptgruppen, IE 14 och IE 8 (två av 14

⁶¹⁸ Runeberg, SS X: 248.

publicerade "Idyll och epigram" resp. 18 med de opublicerade), inleds med en situationsbild. Då inledningen i IE 14, där Minna och kransen presenteras, omfattar exakt lika många verser som själva monologen med åtta verser vardera, klyvs dikten i två delar. Även monologen innehåller en symmetrisk klyvning: i monologens första hälft skildras det alternativ där ynglingen behåller kransen som ett bevis på sin kärlek till Minna, i den andra hälften alternativet att han tar av sig kransen.

I den tredje manuskriptgruppen avstår Runeberg helt från den berättande inledningen.

Förutom dessa dikter innehåller de berättande IE 3 (manuskriptgrupp 2) och IE 13 (manuskriptgrupp 3) monologer.

Monologisk kompositionsmodell använder Runeberg i liten skala: bara fem dikter är byggda på detta sätt och ytterligare två berättande dikter innehåller monologer, sammanlagt en fjärdedel av dikterna. Detta kan jämföras med *Serviska Folksånger* där en tredjedel av sångerna är monologiska. Bland de opublicerade idyll- och epigramdikterna finns det inga monologiskt komponerade dikter. Trots att Runeberg alltså inte följer samma proportioner som i sina översättningar är också denna typ av komposition ett sätt att förbinda "Idyll och epigram" med de centralsydslaviska folksångerna.

4.6.8.2.1. DIREKT TILLTAL

Som det framgån i 3.5.4.1. inleds muntlig poesi gärna med direkt tilltal, och att detta var ett av de centralsydslaviska folksångernas karaktärsdrag kunde inte undgå Runeberg: åtta av de sånger han läste hade denna typ av inledning och inuti sångerna användes detta grepp ännu oftare.

Direkt tilltal är ett grepp som inte var nytt för Runeberg: redan i de dikter som bevisligen skrivits innan han läste *Serbische Volkslieder* som "Maj sången" (D I, 5), "Flyttfåglarne" (D I, 6) m.fl. används direkt tilltal.⁶¹⁹ I "Maj sången" vänder sig diktrösten direkt till "Sköna maj":

- 1 Sköna maj, välkommen
- 2 Till vår bygd igen!

I "Flyttfåglarne" (D I, 6) åkallas flyttfåglarna på ett liknande sätt:

- 1 I flyktande gäster på främmande strand,
- 2 När söken I åter ert fädernesland?

- 34 Du, flyktande ande på främmande strand,
- 35 När söker du åter ditt fädernesland?

När Runeberg i "Idyll och epigram" vill imitera den muntliga stilen använder han samma typ av början i IE 11 ("Fjärlar, i vårens barn") och i IE 15 ("Ack, Natur! hur har jag kunnat"). Dessa direkta tilltal, de lyriska folksångernas vanligaste typ av

⁶¹⁹ Om dikternas datering se: Runeberg, SS X: 43, 47–48.

inledningsformler, får här en annan funktion än de har i muntlig diktning: här signalerar de inte att en lyrisk folksång ska börja, utan att dikten vill efterlikna den muntliga poetiken.

Användningen av direkt tilltal begränsas inte till den första versen och inte heller till dikter som helt komponeras som monologer. De används ofta också som inledningar till repliker i de dialogiska dikterna. I den första manuskriptgruppen används den i fem av gruppens dikter. I IE 20 används den i r. 2, efter den berättande inledningen, som en upptakt till Edwards tal: "Hulda morgonstjerna, himlens dotter!" Morgonstjärnan svarar i r. 6 med samma grepp: "Goda gosse". På samma sätt inleder gestalterna dialoger i IE 22 (r. 5) och IE 18 (r. 2 och 13) och IE 27 (r. 44). I IE 16, r. 4 inleder diktjaget sitt gensvar till modern med ett direkt tilltal.

Också i den andra gruppen inleds två verser med ett direkt tilltal, IE 14, r. 9: "Sköna!" och IE 8, r. 4: "Sköna blomma, om du vingar ägde". De direkta tilltalen är i två verser flyttade till dessas slut: IE 1, r. 14: "red en graf, o moder!" resp. IE 9, r. 3: "Under sista natten, gode yngling".

Dikterna IE 11 och IE 15 består bara av en monolog som båda inleds med ett direkt tilltal: "Fjärilar, I vårens barn" (IE 11) respektive "Ack, Natur! hur har jag kunnat" (IE 15). Förutom dessa direkta tilltal finns det inga fler direkta tilltal i den tredje manuskriptgruppen, medan i den fjärde gruppen – som ju bara består av den episka berättande IE 25 – varje dialog inleds med direkt tilltal (r. 14, 31, 53, 58).

Antalet direkta tilltal är förstas tätt förknippat med kompositionssättet: de existerar endast i de dikter som innehåller dialoger eller monologer. Därför är det inte förvånande att de flesta finns i den första manuskriptgruppen. Ändå kan det noteras att Runeberg i den andra manuskriptgruppen söker experimentera med detta grepp: i IE 14 består tilltalet av ett adjektiv utan substantiv ("Sköna!" i r. 9) och i två dikter är ordföljden inverterad så det direkta tilltalet står sist. Trots att den tredje manuskriptgruppen innehåller de enda diktinledande direkta tilltalen är experimentlustan inte mindre: "Ack, Natur" i IE 15 tilltalar ett begrepp som ligger på en högre abstraktionsnivå än i de centralsydslaviska ofta mycket konkreta tilltalen.

Trots att Runeberg redan tidigare använt direkt tilltal i sina dikter får de nu en mer framträdande plats och en annan funktion: de används som arketextuella muntlighetsmarkörer.

4.6.8.3. BERÄTTANDE KOMPOSITION

Med stöd i de centralsydslaviska folksångerna låter Runeberg sina dikter i åtskilliga fall enbart bestå av en kort berättelse utan monologer eller dialoger. I den första manuskriptgruppen är IE 17 och IE 16 byggda på detta sätt. Den opublicerade idyll- och epigrammdikten SS II, 37 som finns i samma grupp har en berättande komposition, men innehåller två repliker. IE 17 är uppdelad, inte helt symmetriskt, i två delar om 5 resp. 7 verser. Den andra hälften domineras av en treledad parallellism. Ek konstaterar: "Att klyva dikten i två kompositionellt lika hälften har

mycket tilltalat Runeberg.”⁶²⁰ Klyvningen i IE 16 är helt symmetrisk. Den första hälften av dikten som beskriver moderns goda råd till sin dotter är berättad av en utomstående berättare, medan diktjaget i den andra delen aktivt kliver in och intar en didaktisk roll genom att förklara sin åsikt om moderns råd.

Berättande komposition dominerar den andra manuskriptgruppen: 10 av gruppens 14 dikter – 13 av 18 om man räknar de opublicerade dikterna – är berättelser, därtill består IE 14 som redan nämnts av en längre berättande inledning och en därpå följande lika lång monolog. Diktklyvning förekommer i flera dikter: IE 3, SS II, 38, IE 26, IE 4, IE 6, IE 9, IE 5, SS II, 39, SS II, 40, IE 7, IE 24 och IE 10. IE 5 är uppdelad i två avdelningar om tre verser, med en frågande rad (r. 4) inskjuten mellan dem:

- 1 Tvenne myrtnar stå i Lauras fönster;
- 2 Till den ena bär hon vatten ständigt,
- 3 Men den andra torkar bort i krukan.
- 4 Hvarför vårdas en och glöms den andra?
- 5 Ty hon fick dem ej af en och samma;
- 6 Men den ena af sin unge älskling,
- 7 Och den andra af sin man, den gamla.

Den första delen berättar om Lauras beteende, medan den andra ger förklaringen till detta. Mellan dem finns en i r. 4 inskjuten fråga, som samtidigt är en form av tilltal. Liknande frågor finns i IE 6, r. 8 och i IE 10, r. 5, alla i den andra manuskriptgruppen. I det första avsnittet i IE 10 följer efter den inledande versen tre rader som behandlar var sin årstid: våren, sommaren och hösten. I det andra avsnittet får varje årstid två rader. De båda avsnitten innehåller var sin tvåradig anafor. Mellan de två avsnitten finns en inskjuten fråga i r. 5, ”Hvarför?”, Castrén påpekar att sådana inskjutna frågor inte finns i *Serbische Volkslieder*, något som inte är helt korrekt.⁶²¹ Även om frågetecknet saknas, utformar Goetze r. 4–5 i ”Ali-Agas maka” (Vuk I, 384 – SV 44 – SF 37) en liknande fråga, något som i och för sig avviker från originalet, men som Runeberg inte känt till.

- 4 Zalud' njojzi sva lepota njena,
- 5 Kad Alaga i ne gleda na nju,

- 4 Doch was mag ihr solche Schönheit frommen,
- 5 Wenn auf ihr nicht weilen Aga's Blicke.

- 4 Dock vad bätar henne denna skönhet,
- 5 Då på henne Agas blick ej hvilat?

Genom att sätta ut ett frågetecken i översättningen ger Runeberg dessa rader samma utformning som de inskjutna frågorna i hans egna dikter. Sådana frågor som ställs av en utomstående berättarröst, är förvisso något som vanligtvis inte förekommer i muntlig diktning där alla frågor i allmänhet har en tydlig avsändare.

⁶²⁰ Ek, 1937: 30.

⁶²¹ Runeberg, SS X: 225.

Berättarröstens framträdande ställning är ett utslag av skriftspråkighet som fjärrar de berörda idyll- och epigrammdikerna från de centralsydslaviska folksångerna. Men någon sådan motsättning behövde alltså Runeberg inte uppleva, eftersom hans lösningar haft stöd av Goetzes översättning.

I den andra manuskriptgruppen finns också samlingens enda dikt, IE 2, som består av en enda omedelbart subjektiv reflektion med ett i första person markerat diktjag, och med en adressat som aktualiseras i r. 3 som kan tolkas endera som diktjaget självt eller som någon annan. Kompositionellt har dikten inte någon motsvarighet i Goetzes översättningsvolym, men dess versmått och talrika repetitionsfigurer – parallellism, upprepningar, allitteration och anafor – förbinder den med de centralsydslaviska folksångerna:

- 1 Först gå bäckens första bubblor sönder,
- 2 Först förvissna vårens första blommor;
- 3 Men din första kärlek, unga hjerta,
- 4 Öfverlefver länge hvarje annan.

Den tredje manuskriptgruppens enda berättande dikt, IE 13, innehåller inga treledade parallellismer eller anaforer. Efter en inledning på tre rader följer en fem verser lång monolog varpå berättelsen fortsätter i ytterligare sex rader. Dikten är därmed uppdelad i tre delar. I samma manuskript finns även den berättande "Svanen" (D I, 14) som Runeberg valt att inte publicera i "Idyll och epigram"-cykeln utan bland de övriga fristående dikterna i *Dikter I*.

Klyvningen använder Runeberg i alla de fyra längre episka dikterna: IE 27 (grupp 1), IE 24 och IE 26 (grupp 2) och IE 25 (grupp 4). IE 27 är uppdelad i två exakt lika långa delar om 24 verser vardera: Ojan Pavos framträdande på tinget upptar diktens första hälft, Annas seger över honom den andra. Också IE 24 är uppdelad i två nästan lika långa delar: den första, som består av 17 verser, berättar om Näckens fångst av gossen, medan den andra 16 verser långa hälften skildrar hur Näcken fångar gossens mor. De båda delarna är byggda med strängt genomförd treledad komposition med de ovan (s. 212) anförda parallella och nästan identiska verserna: Näcken förvandlar sig i de båda fallen tre gånger till något annat väsen för att fånga sitt byte och lyckas med detta först i och med den tredje förvandlingen. Orden skiljer sig endast för att anpassa delarna till det faktum att den första hälften handlar om gossen och den andra om modern.

Den sist skrivna dikten, IE 25 om bonden Pavo, är en arke- och hypertextuell imitation av de centralsydslaviska folksångernas form. Diktens komposition är indelad i tre parallella avsnitt. Genom talrika upprepningar skapas ett grepp som liknar den muntliga diktningens formulaiska uppbyggnad. Versmått och allitterationer förbinder dikten ytterligare med folksångerna.

Berättande komposition förekommer således i alla manuskriptgrupperna, mest varierad i den andra där Runeberg i särskild grad experimenterade med den berättande kompositionsformen. Trots att de lyriska sångerna ofta har en berättande inledning förekommer några lyriska berättande sånger helt utan monolog eller dialog inte i *Serbische Volkslieder*: det är bara de episka sångerna

som är helt narrativa. Genom att använda denna kompositionstyp i sina lyriska dikter avviker Runeberg alltså från den centralsydslaviska muntliga poetiken.

4.6.8.4. INLEDANDE FORMLER

I sina kommentarer uppmärksammar Sixten Belfrage att Runeberg påverkats av de centralsydslaviska folksångernas inledande formler – eller som han uttrycker det – dess ingresser.⁶²² I flera ”Idyll och epigram”-dikter söker Runeberg återskapa folksångernas klichéartade strängt uppbyggda inledande formler. En sådan formel använder Runeberg i tre dialogiska dikter i den första manuskriptgruppen som alla inleds på ett likartat sätt:

IE 20: Edvard talte till morgonstjernen
IE 19: Dottern sade till sin gamla moder
IE 21: Gossen sade till sin flicka

Med rätta noterar Belfrage att dikterna påminner om inledningen till ”Till Sanct Görän” (Vuk I, 405 – SV 33 – SF 28): ”Flickan beder till Sanct Görans dagen.” Det är anmärkningsvärt att denna formeltyp inte alls förekommer i de senare manuskriptgrupperna. Förutom den ovan (s. 201) nämnda ändringen av jambiskt versmått till trokaiskt i IE 21 är det just denna, om de centralsydslaviska folksångerna erinrande ingressen, som Runeberg lägger till när han ändrar dikten från dess första form i brevet till Snellman till dess slutliga form vid renskrivningen i den första manuskriptgruppen. På detta sätt närmar Runeberg dikten till de övriga idyll- och epigramdikterna och de centralsydslaviska folksångerna.⁶²³ En nästan identisk formel, men med omvänd ordföljd finns i IE 18: ”Till en källa talte gossen vredgad.” Att låta en preposition inleda en dikt kunde Runeberg ha sett i Goetzes översättningar: i det föregående kapitlet redogjorde jag för Goetzes betydliga användning av inledande prepositionsuttryck som inte har någon motsvarighet i originalet (se 3.5.4.3.). Goetzes praktik föranledde Runeberg att tro att sådana uttryck var vanliga i den muntliga diktningen, så när han i ”Idyll och epigram” sökte skapa egna dikter på folksångernas grund inledde han flera dikter med snarlika, genom prepositionsfraser uttryckta rumsadverbial:

IE 22: Till en bondes koja kom en krigsman
IE 23: Vid en flickas fönster stod en gosse,
IE 24: Under strandens granar lekte gossen

Användningen av liknande strukturer leder förvisso tankarna till den muntliga poetiken och en överrensstämmelse när det gäller inledningsstrukturer märks även

⁶²² Runeberg, SS X: 246.

⁶²³ Viljanen och Berg söker finna ytterligare förbindelser med den centralsydslaviska folkdiktningen, nämligen med sången ”Du är min egen” (Vuk I, 602 – SV 12 – SF 12), men jag är benägen att hålla med Castrén om att likheterna där är alltför svaga. Viljanen, 1947: 219; Berg, 1938: 16; Runeberg, SS X: 249.

i andra dikter: i den andra manuskriptgruppen finns tre dikter med en nästan likadan inledning:

- IE 5: Tvenne myrtnar stå i Lauras fönster
- IE 7: Tvenne popplar susa öfver grafven
- IE 10: Tvenne finkar byggde bo i parken

Alla tre dikterna tillhör gruppen korta berättelser. Ytterligare en dikt i samma manuskriptgrupp, "Den säkraste vakten" (SS II, 40) har en liknande inledning:

Tvenne vakter vårda flickans oskuld

Också den i den första manuskriptgruppen hemmahörande IE 16 kan hänföras till denna grupp:

Trenne råd gaf modern åt sin dotter

Någon exakt motsvarighet till dessa inledande strukturer finns inte i *Serbische Volkslieder*, men genom att använda likartade inledningar närmar sig Runeberg användningen av formler i den muntliga diktningen.

4.6.8.5. EPIGRAMMATISKT SLUT

Kännetecknande för den centralsydslaviska folkdiktningen i allmänhet och folklyriken i synnerhet är att den som regel avslutas med en slutreplik av epigrammatisk karaktär. Den utgörs vanligtvis av en antitetisk, överraskande vändning som ger en ny innebörd åt hela visan: i "Pröfningen" (Vuk I, 301 – SV 26 – SF 22) ber en syster som tillfångatagits av turkarna sin bror om att köpa henne fri, något som han påstår sig inte ha råd med:

- 10 Tarfvar mitt guld till tygel åt hästen,
- 11 Att han må pråla, när jag på ridt far;
- 12 Perlor behöfver jag för min flicka,
- 13 Att hon är skön, när jag henne kysser.

Sången slutar med en oväntad epigrammatisk vändning:

- 14 Derpå ett budskap skickade systemn:
- 15 Är dock alls icke Turkisk slafvinna,
- 16 Nej, jag är Sultaninna, min broder.

Samma grepp använder Runeberg även i sina egna dikter, t.ex. i IE 11 där slutraderna antitetiskt ställs mot naturbeskrivningen i diktens första del:

- 1 Fjärlar, I vårens barn,
- 2 Leende blommor, I,
- 3 Buskar och gröna trån,
- 4 Vissnen, o vissnen snart!
- 5 Bilder av ungdomen,
- 6 Bilder av kärleken,
- 7 Vissnen, o vissnen snart!
- 8 Såld åt den gamles famn,

9 Får jag ej älska er.

Epigrammatiskt slut förekommer i de allra flesta idyll- och epigrammdikterna i alla manuskriptgrupperna och i alla kompositionsformer. I vissa dikter är det förbundet med den stegrade treledade parallellismen och utgör det tredje, sista ledet⁶²⁴ i andra står det självständigt.⁶²⁵

4.6.9. HÄNVÄNDELSER TILL LÄSAREN

I Runebergs tidigare dikter förekommer ibland hänvändelser till läsaren. Ett exempel är de talrika upprepningarna av imperativformen "Se" i "Det ädlas seger" (D I, 3):

9 Se, med stjärnprydd mantel går den fräcke boven
17 Se, det gamla lejon, som en nejd föröder
41 Se, av våld ej krossat, och ej skrämt av glavar
49 Se, då flyr hans dvala, och hans vrede glöder

Likaså i "Vårmorgonen" (D I, 10):

1 Se, hur härlig solen träder

I sina översättningar använde Runeberg "se" i tre av de fyra episka folksångerna: i "De begge Jakschitcherne" (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56), r. 70:

Ona mu se ne da ni gledati,
Aber kaum berührt von seinem Flügel
Se, men knappt berörd utaf hans vinge,

i "Skadars grundläggning" (Vuk II, 26 – SV 64 – SF 57), r. 101:

Al' da vidiš čuda velikoga!
Aber siehe! Wunder zu berichten
Se dock! Under är det att berätta,

samt i "Slaget på Fogelfältet" (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58), r. 98:

Al' eto ti slavnoga Lazara,
Sieh! da naht Lasar sich, der Erlauchte,
Se, då nalkas Zar Lasar, den höge,

Men när Runeberg i "Idyll och epigram"-dikterna söker alludera på den muntliga framförandesituationen väljer han i IE 17 i stället för ett "se" riktat till läsaren, ett "hör" som vänder sig till åhörarna:

6 Nu, så hör, hur flickan der betar sig

⁶²⁴ Som t.ex. i IE 20, IE 17, IE 1, IE 9, SS II, 39, IE 23.

⁶²⁵ IE 19, SS II, 37, IE 18, IE 21, IE 16, IE 2, IE 3, SS II, 38, IE 4, IE 6, IE 8, IE 5, SS II, 40, SS II, 41, IE 24, SS II, 42, IE 25.

Det finns ingen motsvarighet till en sådan användning av verbet "höra" vare sig i Goetzes eller i Runebergs översättningar, men genom att förutsätta en åhörare istället för en läsare kan denna hänvändelse ändå utläsas som en vink till läsaren om diktens relation till folkdiktningen.

Runeberg använder även andra sätt att förstärka intrycket av en muntlig framförandekontext. Vid några andra tillfällen vänder sig berättaren direkt till läsaren i 2:a person singularis, vilket ger intryck av ett levande samtal. Så i IE 6:

8 Frågar *du*, hvem gladast är av alla?

Liknande finns även i IE 2:

3 Men *din* första kärlek, unga hjerta

Det ska noteras att samma grepp förekom redan tidigare, som i de ovan citerade verserna ur "Flyttfåglarne" (D I, 6, r. 34 och 35, här på s. 222).

4.7. INNEHÅLLSLIGA LIKHETER. HYPERTEXTUELLA TRANSFORMATIONER, INTERTEXTUELLA ALLUSIONER

Trots att Runeberg i sitt brev till Snellman framför allt torde ha menat att imitation av "maneret", stilen, var hans huvudsakliga transtextuella grepp, dvs. att han, med Genette, i första hand söker skapa arketextuella relationer, så använder han sig emellanåt även av transformationer. Med *transformation* avser Genette den typ av hypertextuella relationer där en hypertext inte kan existera utan hypotexten: den frammanas mer eller mindre märkbart utan att den omtalas eller citeras.⁶²⁶

De intertextuella relationerna behandlas inte alls i *Palimpsests*. Därför blir det oklart om vart texter som bara delvis återger en annan texts innehåll ska hamna. Var går gränsen mellan en allusion och en transformation? Eller kan man tänka sig att båda fenomenen föreligger samtidigt? Särskilt svårt blir det att avgöra i fall där också andra transtextuella praktiker ingår – i vårt exempel arbetar Runeberg i hela "Idyll och epigram"-cykeln med arketextuella relationer och hypertextuella imitationer, samtidigt som han, vilket jag kommer att visa, inte begränsar de transtextuella relationerna till formen, utan också relaterar till innehållet. Diskussionen nedan följer den kronologiska ordningen för dikternas tillkomst.

Redan på 1880-talet talade runebergforskaren Gustaf Ljunggren om en transformation, utan att beteckna den som sådan, när han pekade på likheterna mellan den centralsydslaviska "Stum kärlek" (Vuk I, 649 – SV 25 – SF 21) och IE 20.⁶²⁷ Ljunggren förklarar inte vari denna likhet består, men syftar med all sannolikhet på parallellismen i dikternas andra del där i båda dikterna en av de förälskade försöker tolka den andres beteende utan att några ord utväxlas:

Stum kärlek

⁶²⁶ Genette, 1997b: 5.

⁶²⁷ Ljunggren, 1882: 17, not. Jfr. också Ek, 1937: 29; Berg, 1938: 15f.

- 1 Flacka fält, hur djupt du mig bedröfvar!
- 2 O, min älskling skiljdes här ifrån mig,
- 3 Och han sade ej: Gud med dig dyra!
- 4 Tryckte blott sin mössa ned på pannan,
- 5 Slog till jorden sina svarta ögon
- 6 Och mot barmen förde högra handen.
- 7 Att han tryckte mössan ned på pannan,
- 8 Dermed sade han: Gud med dig dyra!
- 9 Att han slog till jorden sina ögon,
- 10 Dermed mentes: mer än ögat dyra!
- 11 Att han förde handen mot sitt hjerta,
- 12 Sade: aldrig skall jag dig förgäta.

IE 20

- 1 Edvard talte till morgonstjernen:
- 2 Hulda morgonstjerna, himlens dotter!
- 3 Säg, hvad gör Amanda, när hon uppstått
- 4 Och kring skuldran kastat lätta slöjan?
- 5 Morgonstjernen svarade och sade:
- 6 Goda Gosse, när Amanda uppstått,
- 7 Och kring skuldran kastat slöjan, går hon
- 8 Till sitt fönster, ser på mig och tåras,
- 9 Och sen vänder hon sin blick mot vester.
- 10 Edvard åter talade och sade:
- 11 Godt är att hon ser på morgonstjernen,
- 12 Det bevisar hennes hjertas renhet;
- 13 Godt är att hon ser på den med tårar,
- 14 Det bevisar hennes hjertas vekhet;
- 15 Men det bästa är att hon ser mot vester,
- 16 Ty i vester ligger Edwards hydda.

Här är det mera oklart om den transtextuella relation som etableras mellan dessa två texter ska betecknas som en arketextuell relation och/eller hypertextuell imitation eller som en hypertextuell transformation. Runeberg återanvänder folksångens parallellism och imiterar den centralsydslaviska förlagan, därtill används samma motiv med stumma gesters språk, men den spänning som finns mellan dikterna i och med att talaren hos Runeberg ändrar sin position från en kvinna till en man gör att dikterna kommer i ett dialogförhållande som skapar en transformation.

”Stum kärlek” är inte den enda folksång som IE 20 kan ha bildat transtextuella relationer till. Även om huvudpersonen i denna först författade dikt inte heter Dmitar eller Bogdan utan Edvard inleds den med en bild som har sin uppenbara adress bakåt till den centralsydslaviska traditionen: Edvard inleder där en dialog med en stjärna.⁶²⁸

- 1 Edvard talte till morgonstjernen:
- 2 Hulda morgonstjerna, himlens dotter!

⁶²⁸ Jfr: Berg, 1938: 15; Miladinović, 2002: 165–173.

Det finns flera förebilder till detta samtal: t.ex. inledningen av sången "De begge Jakschitcherne" (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56) som återger en dialog mellan månen och morgonstjärnan. I "Hertig Stephans fästmö" (Vuk 1814, 98 – SV 18 – SF 17) är relationen ännu tydligare. Denna folksång, som även har kompositionella likheter med IE 20, inleds med en dialog där en ung förälskad flicka frågar en stjärna om sin fästman:

- 1 Stjernen helsar mön med brodernamnet:
- 2 "Vandringsstjerna, inför Gud, min broder!

Notera att Runeberg i sin egen dikt hänvisar till stjärnan som en feminin varelse, medan han i översättningen – som det diskuterats i 3.5.8. – kallar stjärnan sin broder och ger den en maskulin form.

Att sångernas fortsättning skiljer sig – "Hertig Stephans fästmö" slutar med förbannelser och IE 20 med välsignelser – gör att samtalet med stjärnan snarare bör betecknas som en allusion än en transformation. Denna typ av transtextuella relationer använder Runeberg sparsamt och företrädesvis i någon kännetecknande detalj. Här är det aldrig tal om att transformera en centralsydslavisk folksång i dess helhet, utan i stället bara alludera på några välvalda mikrostrukturer. Dessa mikrostrukturer har alltid något som kan uppfattas som "typiskt serviskt" över sig som gör att de synliggörs än mer i ett annars finländskt stoff. De är indikationer på det främmande, centralsydslaviska elementet, ett eko av typiskt centralsydslaviska motiv, *ostranenie*, 'främmandegöring' i Šklovskijs mening.⁶²⁹ Genom sådana allusioner säkerställs läsningen av andra transtextuella relationer och "Idyll och epigram" knyts ännu tydligare till de centralsydslaviska folksångerna. Varför sådana allusioner är viktiga kommer jag att gå närmare in på i kapitel 7, men redan här ges några exempel. Problemet är förstås att dra gränsen mellan hypertextuella transformationer och intertextuella allusioner: i många fall är det strukturernas storlek som avgör inplaceringen i de olika grupperna.

IE 20 är inte den enda runebergsdikt i vilken huvudgestalterna ägnar tid åt en dialog med stjärnorna. I "Den första kyssen" som publicerades i den andra cykeln av "Idyll och epigram" (*Dikter II*, IE II: 6), har huvudpersonen en stjärna som samtalspartner.

I den andra av de båda centralsydslaviska bröllopssånger som Runeberg översatte (Vuk I, 36 – SV 67 I, SF 53 II) sår flickan blommor för att dagen därpå av deras växt dra slutsatser om sin blivande makes lycka. I Runebergs dikt IE 17 försöker flickan "leta ut sin framtids öden" genom att knyta silkestrådar kring broddens stänglar. I denna dikt sammanflätar Runeberg den lokala, inhemska seden med den centralsydslaviska bröllopstraditionen. Som Castrén påpekat kände Runeberg från sin födelsebygd seden att under midsommarnatten knyta trådar

⁶²⁹ Šklovskij, 1971: 45–63.

kring broddstrån för att få reda på sin framtid.⁶³⁰ Diktens treledade parallellismer knyter den än mer till den centralsydslaviska folkpoesin.

”Till en bondes koja kom en krigsman” (IE 22) innehåller ett första frö av Runebergs senare patriotiska diktning där bönders hårda arbete likställs med krigarens. Några innehållsliga likheter med de centralsydslaviska folksångerna finns inte.

I IE 19 diskuterar dottern och modern om vilken som är den bästa årstiden för att fira bröllop:

- 1 Dottern sade till sin gamla moder:
- 2 Får ej nu i höst mitt bröllop firas?
- 3 Modern sade: låt det bli till våren;
- 4 Våren, Dotter, passar bäst för bröllop,
- 5 Äfven fågeln bygger bo om våren.
- 6 Dottern sade: hvarför bli till våren,
- 7 Hvarför passar våren bäst för bröllop,
- 8 Hvad, om fågeln bygger bo om våren?
- 9 Hvarje årstid, goda moder, passar
- 10 Ju för den, som, hvarje årstid, älskar.

Mödrar som sätter stopp för ett bröllop för att invänta den bästa årstiden finns även i ”Våra mödrar bära skulden” (Vuk I, 608 – SV 58 – SF 48), något som påpekats i forskningen.⁶³¹

- 1 Bakom Sawas våg, på stranden
- 2 Leder ynglingen sin fåle.
- 3 Mössan i sin hand han håller,
- 4 Och befuktat den med tårar.
- 5 Och han bannar hvirfvelvågen:
- 6 ”Måtte Gud dig straffa, Sawa!
- 7 Hvarken kan jag genomvada,
- 8 Eller kan jag simma öfver,
- 9 För att der min flicka kyssa.”
- 10 Och den sköna flickan svarar:
- 11 Nej, vid Gud, du gode yngling!
- 12 Vredgas ej på Sawaströmmen;
- 13 Sawa är dig ej fiendtlig:
- 14 Nej, fiendtlig är din moder,
- 15 Din mot dig, som min mot mig är.
- 16 Din vill, att du ren med våren
- 17 Hem skall föra den du älskar,
- 18 Min står fast deri, att dottren
- 19 Skall till hösten vara ogift.

En möjlig läsning av IE 19 är att se den som ett eko av ”Våra mödrar bära skulden”, en senare skriven förhistoria till SF 48 som den alluderar på. I denna dialog har gestalterna bytt plats: flickans moder vill flytta bröllopet till våren, inte till hösten

⁶³⁰ Runeberg, SS X: 241.

⁶³¹ Berg, 1938: 15; Viljanen, 1947: 219.

som i den centralsydslaviska förlagan. Lästa genom varandra intar dikterna därmed en dialogisk position som gör att Runebergs epigrammatiska slut kan appliceras oavsett om frågan ställts på de centralsydslaviska språken eller på svenska. Slutet ger ett svar på frågeställningar om vilken årstid som bäst passar till bröllop: "Hvarje årstid, goda moder, passar / Ju för den, som, hvarje årstid, älskar."

Våren hos Runeberg får en ny funktion då den kan förklaras med fåglarnas beteende: sången förknippas därmed med naturen. I den centralsydslaviska folksången ges inga förklaringar till mödrarnas beslut, ingen bakgrund ges och ingen kontext. Därför framstår samhället som ännu mer auktoritärt än hos Runeberg: varken den centralsydslaviska flickan eller pojken har någon bra förhandlingsposition – de förväntas inte ens ifrågasätta beslutet: mödrarnas beslut får en nästan sakral betydelse i den sydslaviska folkdiktningen som kan förknippas med en allmän mödrarkult på Balkan och i hela det slaviska området.⁶³² Via inledningen till Goetzes översättningar av bröllopsånger, "Hochzeitlieder", kunde Runeberg få en inblick i balkanska arrangerade äktenskap där bröllop bestämts utan att de blivande makarna rådfrågats.⁶³³ Ek påpekar att detta var något som Runeberg påträffat också i Finland:

En dylik nykter syn på äktenskapet hade han själv mött i Tavastland, och där hade han också iakttagit motsvarande gammaldags bröllopsceremonier som Goetze beskrivit.⁶³⁴

Det centralsydslaviska och det finska smälter här samman.

Flera forskare har påpekat att IE 18 har innehållsliga förbindelser dels med "Donau grumlig" (Vuk I, 669 – SV 19 – SF 18) och dels med "Manna-trohet" (Vuk I, 538 – SV 39 – SF 32).⁶³⁵ Likhetera med den förstnämnda dikten syns också i kompositionssättet: både IE 18 och "Donau grumlig" är dialoger med en noggrann klyvning där frågan och svaret består av lika många verser. Likhetera i innehållet är ännu tydligare: bägge texterna består av ett samtal mellan huvudpersonen och en flod resp. en källa. Några upplysningar om vem talaren i folksången är ges inte, även dess kön förblir oklart. I Runebergs dikt framgår det klart att det är en gosse som vänder sig till källan. Flickor i "Donau grumlig" grumlar upp Donaus vatten, medan gossen i IE 18 hotar källan med att göra samma sak. De båda texterna slutar dock på olika sätt: folksången med en glad beskrivning av flickornas upptåg, IE 18 med källans anklagelser om gossens ombytliga hjärta.⁶³⁶ Detta slut förbinder idyll-

⁶³² Jfr. Margaret Beissinger: "Epic, Gender, and Nationalism. The Development of Nineteenth-Century Balkan Literature", *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*, red. Margaret Beissinger m.fl., Berkeley 1999, s. 72 och 83, not 13. Om mödrarnas roll i den traditionella familjen se: Andrei Simić: "Machismo and cryptomatriarchy: power, affect, and authority in the traditional Yugoslav family", *Gender Politics in the Western Balkans*, red. Sabrina. P. Ramet, Pennsylvania 1999, s. 21-23.

⁶³³ SV: 184–191.

⁶³⁴ Ek, 1937: 25.

⁶³⁵ Ibid., s. 30; Söderhjelm, 1929: I: 250; Berg, 1938: 15.

⁶³⁶ Jfr. Ek, 1937: 32.

och epigrammdikten med "Manna-trohet" där en flicka anklagar gossen för samma ogärning.

Berg finner en svag likhet i motivet mellan IE 21 och "Du är min egen" (Vuk I, 602 – SV 12 – SF 12) där i bägge dikterna älskaren söker övertyga flickan om att hennes rätta fristad är hos honom.⁶³⁷

Både Söderhjelm och Ek söker förklara Annas beteende i IE 27 med ett inflytande av de centralsydslaviska lyriska folksångerna. Söderhjelm frågar sig: "När [...] Anna går fram till tavastländarn Ojan Pavo, som ingen kan mäta sig med i styrka, slår armarna kring hans hals och pressar kinden till hans, så tyckes dock detta företagsamma sätt att visa sin kärlek rätt främmande för en finsk bondflicka."⁶³⁸ Också Ek anser hennes uppträdande vara "mera serbiskt än nordiskt."⁶³⁹ Mot detta kan anmärkas att Annas beteende heller inte är påfallande typiskt "serbiskt" eller "centralsydslaviskt": exempelvis gör Militzas blyghet i "Den serviska jungfrun" (Vuk I, 599 – SV 10 – SF 10) att ingen kan se hennes ögon då hon bara tittar framför sig – "för sig" i Runebergs översättning – på den gröna marken.

Innehållsliga likheter finner Ljunggren också mellan "Den unga makan" (Vuk I, 459 – SV 32 – SF 27) och IE 16, något som senare också påpekats av en rad andra av runebergdiktens kommentatörer:⁶⁴⁰

SF 27

- 1 Då jag än var hemma hos min moder,
- 2 Gaf hon mig rätt vackra råd att följa:
- 3 Första rådet: att rödt vin ej dricka,
- 4 Andra: att ej bära gröna kransar,
- 5 Sista: att ej älska någon yngling.
- 6 Men jag arma tänker vid mig sjelf här:
- 7 Ges dock utan vin en fyllig kind ej,
- 8 Utan gröna kransar ingen glädje,
- 9 Ges dock utan yngling ingen kärlek.

IE 16

- 1 Trenne råd gaf modern åt sin dotter:
- 2 Att ej sucka, att ej missnöjd vara,
- 3 Och att icke kyssa någon gosse. —
- 4 Moder, om din dotter icke felar,
- 5 Icke felar mot det sista rådet,
- 6 Skall hon fela mot de första båda.

Förutom de arketextuella relationerna med avseende på formen – det stikiska, orimmade tiostaviga trokaiska versmättet, parallellismen m.m. – är också dessa

⁶³⁷ Berg, 1938: 16.

⁶³⁸ Söderhjelm, 1929: I: 389.

⁶³⁹ Ek, 1937: 32.

⁶⁴⁰ Det är bara i denna dikt som Estlander funnit någon innehållslig påverkan från de centralsydslaviska folksångerna, men min analys nedan visar att det finns betydligt fler exempel. Estlander, 1914: 292f. En rad andra forskare har undersökt relationen mellan "Den unga makan" och IE 16. Ek, 1937: 31; Berg, 1938: 14; Tideström, 1941: 197, not 2; Runeberg, SS X: 240.

diktens innehåll så sinsemellan besläktat att man kan tala om en transformation. De båda dikterna inleds med moderns tre råd till sin dotter: folksångens och Runebergs första två råd skiljer sig, men det tredje är likadant. "Vinnet och de gröna kransarne, karakteristiska för det glada lifvet i den varma södern, hafva ingen användning på flickan i den kalla nordn; de ersättas af två råd, som icke hafva något som helst gemensamt med glädjen: att ej sucka och ej missnöjd vara" förklarar Ljunggren.⁶⁴¹ Ljunggren menar att skiljaktigheten har sin orsak "i behandlingen af det olika sätt hvarpå det gemensamma innehållet återspeglas i den serviska och den finska folkandan"⁶⁴², men det är snarare valet av poetiskt uttrycksmedel som leder till skillnaden: medan folksångaren använder en treledad parallellism där källor till glädje som modern inte vill unna flickan skildras, ställer Runeberg antitetiskt missnöjet mot glädjen. Både parallellism och antites är vanliga grepp i den centralsydslaviska muntliga diktningen, varför Runebergs val inte avviker från den muntliga poetiken.

En viktig skillnad finns i diktens andra del där Runeberg låter diktjaget träda fram och vända sig till modern istället för att låta flickan själv stå för dessa ord. Castrén påpekar att det är "tänkbart och mer överrensstämmande med den vanliga kompositionen i IE [...] att han lagt den i flickans mun, ehuru han låter henne tala i tredje person."⁶⁴³ Då detta grepp inte förekommer i någon annan dikt i IE är jag benägen att i likhet med Ljunggren och Ek se det hela som ett uttryck för diktjagets slutreflektion.⁶⁴⁴ Diktjaget intar en didaktisk roll, vilket gör att Runebergs dikt får en mer skriftspråkig prägel, som fjärrar den från den centralsydslaviska förlagan.

Därmed är den första manuskriptgruppen undersökt.

Den inledande idyll- och epigrammdikten IE 1, som återfinns i den andra manuskriptgruppen, skildrar en dialog mellan mor och dotter. Både i motiv och i form visar dikten samband med *Serbische Volkslieder*. Besvikelsen över att ha svikits av den älskade som också uttrycks genom parallellism förbinder dikten innehållsmässigt med "Manna-trohet" (Vuk I, 538 – SV 39 – SF 32).⁶⁴⁵ Ännu tydligare är de transtextuella sambanden med "Trefaldig sorg" (Vuk 1814, 42 – SV 1 – SF 1) som IE 1 kan anses vara en transformation av.⁶⁴⁶ I "Trefaldig sorg" klagar en yngling över att näktergalen sjunger glädje åt alla, men åt honom trefaldig sorg: att ha nekats sin brud av modern, att hans häst ej dansar under honom och att hans flicka förtörnats på honom. Efter den sista och den svåraste sorgen, den obesvarade kärleken, ber han sin mor: "Nu, en graf mig reden" (r. 17). En treledad parallellism uppbyggd kring andra kriterier, men med bakgrund i en lika olycklig kärlekshistoria, föregriper de snarlika ord som flickan i IE 1 uttalar till sin mor: "red

⁶⁴¹ Ljunggren, 1882: 17.

⁶⁴² Ibid.

⁶⁴³ Runeberg, SS X: 240.

⁶⁴⁴ Ljunggren, 1882: 17; Ek, 1937: 50.

⁶⁴⁵ Jfr. Viljanen, 1947: 216.

⁶⁴⁶ Påverkan har påpekats av flera forskare: Ek, 1937: 33; Berg, 1938: 10; Tideström, 1941: 206, not 1.; Runeberg, SS X: 221.

en graf, o moder!" (r. 14). Gestalterna i IE 1 får, precis som i IE 19 i förhållande till "Våra mödrar bära skulden", ombytta roller. Att gå i döden efter att ha blivit avvisad eller förnekats kärlek finns även i de två varianterna av samma folksång "De svarta ögonen" (Vuk I, 340 – SV 55 – SF 47) och "De älskandes Graf" (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44). Dödsmotivet i de centralsydslaviska folksångerna har särskilt tilltalat den unge Runeberg och han återkommer till det i flera dikter: "Om sin lycka talade en fästman..." (IE 3), "Tvenne popplar susa över graven..." (IE 7) och "Lutad mot gärdet stod..." (IE 13). I många sådana dikter ställs livets och lyckans förgänglighet mot naturens varaktighet. I den sistnämnda dikten kontrasteras människan och naturen i två parallella situationer: i den första scenen ställs en flickas ungdom mot ett vissnat höstlandskap, i den andra har den grönskande våren väckt naturen till liv igen, men flickan ligger död. En imitation av veckodagsangivelserna förbinder IE 3 ytterligare med "De älskandes Graf." Medan denna dikt skildrar de båda huvudgestalternas död – flickan dör "om Lördagsqvällen" och gossen "med Söndags-morgonrodnan" – liknar dödsscenen i IE 3 snarast den som skildras i "De svarta ögonen" där den unge mannen dör och hans älskade följer honom i graven. Dödsscenen i IE 3 är utformad som en motsats till "De svarta ögonen" då personerna i relation till denna dikt byter roller precis som i IE 19 och i IE 1: i IE 3 är det den nygifte som "till grafvens hem" följer bruden. Den omfattande användningen av sådana rollbyten tyder möjligen på en medveten strävan att utforma idyll- och epigrammdikterna som ett svar på och en antites till *Serviska Folksånger*.

I IE 26 låter Runeberg en flicka göra uppror mot ett arrangerat äktenskap som hennes giriga styvmor och den snikne fästmannen vill påtvinga henne. Motivet gör den centralsydslaviska diktingen synnerligen påmind. Samma motiv, flickan som vägrar gifta sig med den rike friaren, fanns också i "Den älskade och den försmådda" (Vuk I, 310 – SV 13 – SF 13).⁶⁴⁷ Flickans gördel i IE 26 vill Belfrage se som en allusion på "Önskningsarna" (Vuk I, 447 – SV48 – SF 40).⁶⁴⁸

En annan allusion är Minnas krans i IE 14: unga kvinnor med kransar har en viktig plats i en rad centralsydslaviska folksånger – "Den nygifta" (Vuk, I 460 – SV 28 – SF 24), "Den unga makan" (Vuk, I 459 – SV 32 – SF 27), "Hästen vill ej dricka" (Vuk, I 441 – SV 43 – SF 36), "Smiljana" (Vuk, I 330 – SV 47 – SF 39), den andra av de två bröllopsångerna (Vuk I, 36 – SV 67 I – SF 53 II) och i "Blodhämnden" (Vuk, IV 1 – SV 66 – SF 55). *Venac / vijenac*, 'krans' har en så viktig funktion vid giftermålet att hela vigselceremonin, *venčanje / vjenčanje* fått sitt namn efter det. Att smycka sig med kransar vid vigseln är en urgammal indoeuropeisk sed.⁶⁴⁹ En grön krans symboliserar därför giftermål eller äktenskap.⁶⁵⁰

⁶⁴⁷ Jfr. Berg, 1938: 18; Tideström, 1941: 197, not 3; Runeberg, SS X: 262.

⁶⁴⁸ "Flickans gördel är väl en reminiscens från SV." Runeberg, SS X: 263.

⁶⁴⁹ Veselin Čajkanović: *Stara srpska religija i mitologija*, Beograd 1994, s. 143f.

⁶⁵⁰ Veselin Čajkanović: "O božanstvima braka kod Srba", *Studije iz srpske religije i folklor 1925–1942*, Beograd 1994, s. 348.

Försök att med hjälp av en blomma skicka budskap till den älskade förbinder IE 8 med "Till en ros" (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4) och "Violen" (Vuk I, 322 – SV 11 – SF 11). Skillnaden är att flickorna i de båda folksångerna inte har någon som de kan skicka budskapet till. Budskap som fästs under en vinge förekommer i "Den sköna Ilija" (Vuk I, 648 – SV 51 – SF 43).⁶⁵¹

Dikterna i "Idyll och epigram" handlar för det mesta om kärlek, både den lyckliga och den olyckliga. Kärlekslyriken utgör också den största gruppen i den centralsydslaviska muntliga lyriken. Den unga flickans äktenskap med en äldre man skildras ofta, t.ex. i "Flickans anlete" (Vuk I, 395 – SV 40 – SF 33) där flickan säger att hon skulle tvätta sitt ansikte i bitter malört om hon vetat att en gammal man skulle kyssa det, men i rosenvatten om det blir en ung man. Runeberg använder samma motiv både i "Tvenne myrtnar stå i Lauras fönster..." (IE 5) och i "Fjärilar, I vårens barn..." (IE 11).⁶⁵² Skildringar av olyckliga äktenskap kunde Runeberg också finna i "Vinter i hjertat" (Vuk I, 311 – SV 3 – SF 3) och "Den nygifta" (Vuk I, 460 – SV 28 – SF 24).

En allusion utgör i IE 7 uttrycket 'poppelskuggan'. Det anser Belfrage vara "ett tecken på verbal inverkan från Goetze."⁶⁵³ Goetze och Runeberg har använt samma uttryck i "Önskningsarna" (Vuk I, 447 – SV 48 – SF 40), – 'skugga' är för övrigt Goetzes tillägg; det finns inte hos Vuk. När Runeberg i IE 7 använder detta uttryck sätter han dock in det i en ny kontext:

- 4 Nu i poppelskuggan springa barnen,
- 5 Som hon fostrat med en annan make,
- 6 Jaga fjärilar och plocka blommor.

Det är i poppelskuggan vid ynglingens grav som barnen leker, en bild som inte har någon motsvarighet i de centralsydslaviska sånger som Runeberg läste. Enligt Lars Huldén anknöt Runeberg här snarare till den litterära tradition där poppel är ett sorgeträd, som ofta susar över graven.⁶⁵⁴ Uttrycket ger ett bra exempel på den sammanflätning av det muntliga och det skriftliga som idyll- och epigrammdikterna utgör: de muntliga elementen sätts i en kontext som anknyter till den skriftliga traditionen. I en sådan kontext hade Runeberg använt poppeln i den ungefär samtidigt skrivna *Den gamles hemkomst* (D I, 2). Uttrycket 'poppelskugga' skulle Runeberg senare återanvända i "Den ångrande" (D II, 9).

Den allusion som finns i IE 7 tillhör de sista tydliga innehållsliga förbindelsen med de centralsydslaviska folksångerna. I de återstående nio idyll- och epigrammdikter finns det varken några tydliga transformationer eller allusioner. Runeberg imiterar förvisso folksångernas handlag, "maner", och de formella likheterna är fortfarande betydande – om än som det visats svagare än tidigare, men han relaterar inte längre direkt till innehållet. Trots de stora formella

⁶⁵¹ Jfr. Berg, 1938: 13.

⁶⁵² Jfr. Berg, 1938: 12f.; Runeberg, SS X: 224 och 232f.

⁶⁵³ Belfrage, 1938: 2.

⁶⁵⁴ Runeberg: *Dikter*, red. Lars Huldén, 1998, s. 267.

likheterna med de centralsydslaviska folksångerna uppvisar inte heller den sist skrivna IE 25 vare sig några hypertextuella transformationer eller intertextuella allusioner. Genom att ha en bonde som hjälte uppvisar Runeberg snarare en viktig skillnad gentemot de centralsydslaviska folksångerna: medan de centralsydslaviska hjältedikterna tilldrar sig i adlig miljö (utom i "Blodhämnden", men av sången framgår att det ändå är välbärgade personer) har Runebergs hjältedikter ofta bönder som huvudpersoner. Personerna i den centralsydslaviska kärlekslyriken är ofta allmänna – gosse, flicka, moder etc. Om de namnges ges vanligtvis ingen anvisning om deras stånd, men i den mån detta anges tillhör de också i lyriken snarare de högre klasserna.⁶⁵⁵ Undantaget är Constantin, den unga herden i "Den nygifta" (Vuk I, 460 – SV 28 – SF 24). De lägre klasserna förekommer i arbetssångerna – i "Skördeflickan" (Vuk I, 253 – SV 68II – SF 52) är 'den unge herden' en av huvudgestalterna. Att besjunga en bondes hjältemod tillhör inte den centralsydslaviska muntliga repertoaren.

Om man betraktar "Idyll och epigram" i tillkomstordningen är det tydligt att de innehållsliga relationerna minskar i takt med en avtagande exponentialfunktion: dikterna i den första manuskriptgruppen bildar hypertextuella transformationer och allusioner till en rad folksånger; i den andra manuskriptgruppen är relationerna färre för att sedan helt upphöra. Med avseende på innehållsliga likheter finns det alltså en tydlig rörelse bort från det centralsydslaviska repertoaret mot ett mer självständigt innehåll.

4.8. DEN SLUTLIGA ORDNINGSFÖLJDEN I "IDYLL OCH EPIGRAM"

Det var strax innan dikterna skulle gå i tryck som Runeberg beslutade i vilken ordning de skulle publiceras.⁶⁵⁶ Dikterna grupperades på samma sätt som i *Serviska Folksånger* med lyriska dikter först och episka sist i cykeln. Ek har framkastat en hypotes om att IE 25, om bonden Pavo författats just för att jämna ut den av Runeberg inför trycket upptäckta obalansen mellan de lyriska och de episka sångerna.⁶⁵⁷ Detta är dock svårt att bevisa.

I den slutliga ordningsföljden inleds cykeln med tio dikter från den andra manuskriptgruppen (IE 1–10). Därefter följer tre dikter ur den tredje manuskriptgruppen (IE 11–13), ytterligare en från den andra (IE 14) och den sista ur den tredje gruppen (IE 15). Alla dikter ur den första manuskriptgruppen publiceras tillsammans (IE 16–22), undantaget den episka IE 27. Därefter följer IE 23 och IE 24

⁶⁵⁵ Ban Stephano, Kapetan Johannes (Vuk I, 612 – SV 2 – SF 2), Ali Bey (Vuk I, 322 – SV 11 – SF 11), Hertig Stephan (Vuk 1814, 98 – SV 18 – SF 17), Voivod Mirschéta (Vuk I, 669 – SV 19 – SF 18), Ali Aga och hans maka (Vuk 1815, 51 – SV 44 – SF 37), Mehmed Paschas maka, prins Mustapha, Sultaninna, Pasha och Sultan (Vuk I, 737 – SV 62 – SF 54).

⁶⁵⁶ Jfr. Ek, 1937: 6.

⁶⁵⁷ Jfr. Ibid., s. 6f.

ur den andra gruppen, den sist skrivna IE 25, IE 26 ur den andra och IE 27 ur den första manuskriptgruppen.

En viss obenägenhet att splittra dikterna i samma manuskriptgrupp kan noteras, samtidigt som dikterna inom en och samma grupp sällan får stå i oförändrad ordningsföljd (undantag: IE 1–3 och IE 8–9 i den andra och IE 11–12 i den tredje gruppen).

Den tredje manuskriptgruppens dikter där såväl de formella som de innehållsliga hypertextuella relationerna till de centralsydslaviska folksångerna minskat är därmed väl dolda mellan dikter från den andra och den första gruppen.

Då Runebergs förhållande till de centralsydslaviska folksångerna nyanserades under arbetets gång blev konsekvensen av den nya ordningsföljden att det blev svårare att spåra denna utveckling och de poetiska förändringar som beledsagade denna. Nästa avsnitt handlar om denna process.

4.9. ETT POETISKT VÄGVAL: ”SVARTSJUKANS NÄTTER” ELLER ”IDYLL OCH EPIGRAM”

Eftersom Tideström i sin avhandling redan utförligt har diskuterat de rådande estetiska strömningarna i Sverige och Finland under decenniet före Runebergs framträdande, räcker det för mitt ändamål att erinra om de för mitt arbete viktigaste resultaten av hans undersökning.⁶⁵⁸ Striden mellan den gamla klassicistiska och den nya fosforistiska skolan som hade präglat 1810-talet hade vid övergången till det följande decenniet avtagit. Tiden då Runeberg framträdde som skald var en brytningspunkt i svensk litteratur: epoken dominerades av de stora romantiska poetiska verken: Tegnér's *Frithiofs saga*, Atterboms *Lycksalighetens ö*, Stagnelius *Samlade skrifter*. Samtidigt höll en ny realistisk estetik på att inta sin plats: Fredrika Bremer debuterade 1828 med sina realistiska familjeberättelser *Teckningar utur hvardagslifvet*. Den romantiska bildrika poesin hade blivit omodern: i stället ställdes allt oftare krav på en objektiv framställning. Den enkla stilen och de små idylliska ämnena började alltmer uppskattas: Tideström skönjer en utveckling ”från Atterboms över Tegnér's mot Franzéns stil.”⁶⁵⁹

De politiskt omtumlande händelserna skapade hos en del revoltstämningar, samtidigt som det hos många andra snarare innebar en dragning till reaktionär respekt för den fasta ordningen, till lugnet – med drag av resignation – och konservatism. I litteraturen uttrycktes den sistnämnda tendensen i, som Tideström formulerar det, ”en förnyad dragning till idyllen och en smak för de begränsade motiven, gärna ur det vanliga, vardagliga livets sfär i nuet eller historien.”⁶⁶⁰ Små

⁶⁵⁸ Tideström, 1941: 1–70.

⁶⁵⁹ Tideström, 1941: 28.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, s. 51.

och anspråkslösa genrer blev moderna: "Man odlade det korta lyriska sångstycket, sällskapsvisan, den folkliga roll-lyriken, versberättelsen och novellen."⁶⁶¹

Gränsen mellan romantik och realism är långt ifrån knivskarp och flera forskare har påpekat att gränsperioden haft en rad egna kännetecknade drag och varat för länge för att den inte skulle få status av en egen period. Åsikter om hur denna mellanperiod skulle betecknas går isär: högromantik, efterromantik, liberalism, biedermeier, poetisk realism, idealrealism.⁶⁶² Att Runebergs tidiga verk är representativa för denna period är dock forskningen tämligen enig om.

I den tyska litteraturen kallas denna efterromantiska period inriktad på skildring av familj- och vardagslivet *Die Biedermeierzeit*, en term som ibland även används i svensk litteraturvetenskap för att beteckna en stilepok som berör kulturen som helhet.⁶⁶³ Med detta begrepp, som började användas på 1910-talet, syftade man enligt runebergforskaren Pertti Lassila på "restaurationens och den Heliga alliansens tid då människorna drogs till det begränsade, borgerliga, säkra och intima, i motsats till krigserfarenheterna och romantikens ytterligheter."⁶⁶⁴

En äldre benämning som används för denna period i svensk litteraturhistoria myntades av Atterbom: *poetisk realism*.⁶⁶⁵ Atterbom kallade Runeberg i en kritik av hans poetiska verksamhet för "afgjort en poetisk realist."⁶⁶⁶ Med denna term menade Atterbom en objektiv beskrivning av ett ämne, inte en subjektiv reflektion över det.⁶⁶⁷ Som program syftade poetisk realism – eller idealrealism som den också kallas – till en syntes av det ideala och det reala, av *poiesis* och *mimesis*, poesi och verklighet. Kurt Aspelin som undersökt den aktuella perioden beskriver poetisk realism som "en typisk sådan kompromissrörelse med sin dubbla frontställning mot å ena sidan en verklighetsreproduktion utan 'poesi', å den andra en 'tom' fantasikonst utan verklighetssubstans. Dess verklighet är beskuren; den kan litterärt gestaltas, bara i den mån det 'ideella' så att säga skimrar igenom företeelsernas yta såsom harmoni och skönhet."⁶⁶⁸ Den tidiga realismen, menar Aspelin, har ofta "en idealistiskt präglad estetik strax under ytan, och typiskt romantiska idéer bildar outtalade ideologiska förutsättningar."⁶⁶⁹ Som beteckning för denna blandning av realism och idealism är termen tämligen lyckad, men Ingrid

⁶⁶¹ Ibid., s. 51

⁶⁶² Kurt Aspelin: *Poesi och verklighet*, Del I: "Några huvudlinjer i 1830-talets svenska kritikerdebatt", Stockholm 1967, s. 5f; Elam, 1985: 53f.

⁶⁶³ Lassila, 2004: 31.

⁶⁶⁴ Ibid., s. 32.

⁶⁶⁵ Clifford A. Bernd: *Poetic Realism in Scandinavia and Central Europe 1820–1895*, Columbia 1995, s. 82.

⁶⁶⁶ P. D. A. Atterbom: "Om Runebergs Dikter", *Swenska Litteratur-Föreningens Tidning*, 28/2 1838, vol 6, s. 130.

⁶⁶⁷ Ibid., s.132.

⁶⁶⁸ Kurt Aspelin: *Poesi och verklighet*, Del II: "1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem", Stockholm 1977, s. 199.

⁶⁶⁹ Ibid.

Elam påvisar svårigheten med att applicera denna term för perioden som helhet: den associeras numera i alltför hög grad med verklighetsgestaltning i romanen och kan därför vara svår att applicera på andra genrer.⁶⁷⁰

Min avsikt är inte att närmare gå in i diskussionen kring periodbeteckningarna, utan att peka på de motsatta tendenser som vid tiden för Runebergs debut fanns i den svenska vitterheten: det romantiska och det realistiska levde inte bara sida vid sida, utan också invävt i vartannat, något som Runebergs *Dikter I* är ett gott exempel på.

Som redan nämnts består Runebergs första diktsamling av tre delar: dikter som han i huvudsak skrivit i Saarijärvi, Åbo och Pargas innan han läst Goetzes *Serbische Volkslieder*, "Idyll och epigram" samt den långa praktfulla monologen "Svartsjukans nätter". Skillnaden mellan de tre diktgrupperna är betydande. Ett av de viktigaste skälen till detta är den långa tillkomstperioden: samlingens äldsta dikt, "Vid en väns död", hade redan hunnit bli fem år gammal när *Dikter I* kom ut. De fem åren var den period då Runeberg skapade sin identitet som skald och dikterna avslöjar denna utveckling. Fredrika Runeberg skulle senare i sina minnen notera denna utveckling som hon bevittnat:

Åren 1827 och än mer 1828, 29, 30 torde ock en betydande utveckling i Runebergs själslif hafva försiggått. Hvad han före denna skref, när ännu på långt när icke i värde likt, hvad han under dessa nämnda år frambringade. [...] äfven de flesta lyriska stycken före denna tid äro ännu lärjungens, men redan de såväl större som mindre stycken af 1828 och än mer af 1829, 30, 31 äro den fullt utvecklade skaldens. Nu hade han utvecklats sig fullt både till kropp och själ.⁶⁷¹

Om dateringen stämmer så skulle Runeberg ha nått sin enligt hustrun mest genomgripande utveckling som skald strax innan och framför allt efter att ha läst *Serbische Volkslieder*. Trots att Runeberg påbörjade arbetet med "Svartsjukans nätter" redan under sommaren 1828,⁶⁷² skrevs merparten av dikten under våren 1829, alltså samtidigt som han översatte de centralsydslaviska folksångerna och diktade "Idyll och epigram". Svartsjukans andra natt renskrevs i samma manuskript som de första idyll- och epigramdikterna.⁶⁷³

Medan dikterna med en tidigare tillkomst stött sig på traditionella poetiska förebilder hade Runeberg – som framgått av den föregående analysen – i "Idyll och epigram" bildat en rad transtextuella relationer till ett i Finland och Sverige okänt

⁶⁷⁰ Elam, 1985: 53.

⁶⁷¹ Runeberg F., 1946: 37.

⁶⁷² Enligt Fredrika Runebergs uppgift hade Runeberg medfört en påbörjad dikt "Svartsjukans nätter" när han den 4/10 1828 kom till Helsingfors. Hon skriver i sina anteckningar: "Att Runeberg redan i Pargas hade börjat skriva 'Svartsjukans nätter' tyckes för mig i minnet nästan visst, liksom att han skref största delen deraf i sin bostad i Nystaden i Helsingfors." Runeberg F., 1946: 37. Castrén som går igenom de tidigare forskningsresultaten kommer utifrån en undersökning av manuskripten till slutsatsen att v. 1–98 i den första natten är skrivna under Runebergs vistelse i Pargas 1828. Runeberg, SS X: 290f.

⁶⁷³ Ek, 1937: 45.

verk. Detta verk var folksångerna, låglitteratur som markant skilde sig från de påfallande höglitterära inspirationskällorna till den samtidigt skrivna "Svartsjukans nätter": i sina kommentarer till den sistnämnda dikten redogör Castrén för olika forskningssynpunkter och bidrar själv till diskussionen om inflytanden från i synnerhet Stagnelius och Tegnér, men också Kellgrens "Till Christina" samt icke-svenska källor såsom Youngs *Night Thoughts*, Shakespeares *Hamlet*, Goethes *Werther* och Byrons *Manfred*, antika källor såsom Sophokles *Ajas* och *Philoktetes* samt Aischylos *Eumeniderna*.⁶⁷⁴ Wrede söker förklara de två olika stilarna just genom att hänvisa till de litterära källor där Cygnæus varit mellanhand: å ena sidan förmedlade Cygnæus *Serbische Volkslieder* till Runeberg, å den andra var han förtjust i den romantiska poesin och skänkte Runeberg Byrons *Manfred*.⁶⁷⁵ Det var inte bara inspirationskällorna till "Idyll och epigram" och "Svartsjukans nätter" som tillhörde två motsatta riktningar: även resultaten blev två vitt skilda poetiska alster. Tideström har framhållit hur ovanligt det var att Runeberg under en och samma period arbetade "omväxlande med två diametralt motsatta stilarter, den ena yppigt bildrik, den andra så enkel och konstlös som möjligt, den ena passionerad, den andra diskret och stramt behärskad."⁶⁷⁶ Svartsjukans blankvers – i metriskt hänseende unikt i Runebergs författarskap – ställs mot idyll- och epigramdikternas folkliga versmått, det överdrivna mot det enkla, det bildrika mot det bildfattiga, det subjektiva mot det objektiva, konventionella höglitterära element mot folkdikningens former. Kontrasten kan knappast vara större.

Att den metafortunga "Svartsjukans natters" titel är något missvisande då dess fokus inte är på svartsjukan har påpekats av flera forskare.⁶⁷⁷ Dikten skildrar känslolivet hos en man vars älskade ingick ett kärlekslöst äktenskap med en annan, vilket driver henne till vansinne. Sinnesrubbad träffar hon sin älskade, men känner inte igen honom. Diktens slut skildrar hennes död och hans extas i förhoppningen om en förening bortom döden med henne som han på jorden förlorat. Medan känslorna i "Idyll och epigram" framställs distanserat, objektivt, uttrycker huvudgestalten i "Svartsjukans nätter" dem oförmedlat: händelseförloppet förs fram ur huvudgestalternas mun och hela dikten blir subjektiv och passionerad. Kompositionen är oklar och komplicerad, med många antydiga innebörder. Det rika och överdådiga språket överskyler berättarens röst, fördunklar händelseförloppet och gör dikten svårtillgänglig. Den oklara strukturen där lyrik, epik och dramatik blandas skapar en genremässigt svårbestämd dikt.

Michel Ekman – en forskare som ägnat sig åt "Svartsjukans nätter" på senare tid – hävdar med rätta att poemet har många beröringspunkter med idyllen sådan Tore Wretö skildrar den i sitt arbete om idyllens tradition från Theokritos till

⁶⁷⁴ Runeberg, SS X: 301f. Jag går inte närmare in på en granskning av Runebergs inspirationskällor utan hänvisar till kommentarerna.

⁶⁷⁵ Wrede, 2005: 161f.

⁶⁷⁶ Tideström, 1941: 187f.

⁶⁷⁷ Jfr. Runeberg, SS X: 294.

Strindberg: miljön – den begränsade, lantliga omgivningen och harmonin med naturen förbinder det med idylltraditionen.⁶⁷⁸ Samtidigt påpekar Ekman att skildringen av kärleken i "Svartsjukans nätter" är "radikalt annorlunda än i idyllerna", då den inte tjänar till att fastare knyta de sociala banden i diktens värld.⁶⁷⁹ Resultatet blir "en omvänd idyll, där den begränsade miljön tas till vara, men där varken harmoni mellan människorna eller mellan människan och naturen finns, och där kärleken saknar konstitutiv funktion."⁶⁸⁰ Med begreppet idyll syftar Ekman på den traditionella idyllgenren. Som jag diskuterat ovan i 4.5. använder Runeberg detta begrepp på ett avvikande sätt i "Idyll och epigram", för att senare inte använda det alls för att beteckna sina traditionella idyller. En omvänd idyll som inte betecknas som idyll står alltså sida vid sida med den icke-idylliska "Idyll och epigram"-cykeln i *Dikter I*.

Titeln blir därmed något som förbinder "Idyll och epigram"-dikterna med "Svartsjukans nätter": trots att "Svartsjukans nätter" har en tematisk titel, medan titeln "Idyll och epigram" är en genreindikator, förenas de i titelvalets besynnerlighet: den förstnämnda dikten är inte i första hand en dikt om svartsjuka, den sistnämnda består inte nödvändigtvis av idyller eller epigram. I de båda texterna skapar Runeberg en spänning mellan den paratextuella rubriken och textens innehåll. Genom att skapa diskrepans mellan det postulerade och det realiserade krossar Runeberg läsarförväntningarna. Diskrepansen fungerar som en *ostranenie*, 'främmandegöring' i Šklovskijs mening.⁶⁸¹

Som framgått i kapitel 2 spelade Schillers "Über naive und sentimentalische Dichtung" en viktig roll för valet att översätta de centralsydslaviska folksångerna. Samma uppsats har också betydelse för *Dikter I* där Runeberg i en och samma diktsamling kontrasterar uttryck för i den schillerska meningen sentimental diktning – "Svartsjukans nätter" – mot den naiva diktningen – "Idyll och epigram".⁶⁸² Tideström förklarar debutsamlingens heterogenitet med att framhålla att Runeberg "knappast nått fullt fram till denna principståndpunkt", det vill säga valet av naturpoesins linje, "eller ansåg sig inte ha råd att offra de många ungdomspoem, som inte helt stämde med ståndpunkten."⁶⁸³ Men om Schillers inflytande på

⁶⁷⁸ Ekman, 2004: 93.

⁶⁷⁹ Ibid., s. 95.

⁶⁸⁰ Ibid., s. 103. Se också: Michel Ekman: "Kärlek, kaos och klaustrofobi – en läsning av 'Svartsjukans nätter'", *Festskrift till Johan Wrede 18.10.1995.*, Helsingfors 1995, s. 17f.

⁶⁸¹ Šklovskij, 1971: 45–63.

⁶⁸² Det är tydligt att Runeberg uppfattat idyllen som en naiv genre men någon motsättning till Schiller som betecknade idyllen som en sentimental genre finns inte: dels används inte termen idyll här i klassisk bemärkelse, dels betecknade inte Schiller alla idyller som sentimentala – som undantag nämner Schiller Voss *Louise*, ett verk som forskningen anser ha inspirerat Runebergs *Elgskyttarne*. Schiller, 1962: 471f, not. J. L. Runeberg: *Samlade skrifter*: XII:1: "Kommentar till Episka dikter: Wargen, Midsommarfesten, Elgskyttarne, Hanna", red. Kjell-Arne Brändström & Tore Wretö, Helsingfors 1971–1981, s. 150-152.

⁶⁸³ Gunnar Tideström: "Runeberg och den finlandssvenska litteraturen", *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Del III: "Romantiken, liberalismen", red. E. N. Tigerstedt, Stockholm 1967, s. 450.

Runeberg beaktas kan andra förklaringsmodeller urskiljas. Kontrasten hade nämligen en helt annan funktion. För att den känsla som en sentimental människa får när hon ställs inför naturen ska uppstå, behöver inte objektet "till sitt väsen" vara natur, det räcker att det uppfattas såsom natur. Det är iakttagaren – i det här fallet läsaren – som avgör vad som är naiv resp. sentimental diktning.⁶⁸⁴ Som Gunnar Hansson med rätta framhåller blir kontrasten mellan två verk det avgörande för kategoriseringen:

Det avgörande för om ett objekt framstår såsom naivt eller inte blir emellertid de inom iakttagaren uppväckta föreställningarna om natur resp. konst. Om han uppfattar objektet såsom natur, om han ställer det i kontrast mot vad han uppfattar såsom konst, och om han ger naturen företräde framför konsten [...], kommer objektet att framstå som naivt.⁶⁸⁵

För att ett objekt skulle framstå som naivt, måste det antingen vara natur eller uppfattas som natur genom att det ställdes i kontrast mot det konstlade. Den kontrasten uppstår i *Dikter I* genom att "Idyll och epigram" ställs mot "Svartsjukans nätter". Om betraktaren upplever objektet – i det här fallet "Idyll och epigram" – som natur och ställer det i kontrast mot vad han uppfattar som konst – här representerat av "Svartsjukans nätter", och om han ger naturen företräde framför konsten, kommer objektet att framstå som naivt. Placeringen av de två motsatta verken intill varandra kan alltså tolkas som ett sätt att jämföra naiv och sentimental diktning: det var i kontrast till "Svartsjukans nätter" som "Idyll och epigram" skulle framstå än mer naivt.

Samlingen innehåller alltså såväl prov på, i Schillers mening, sentimental diktning som naiv. I forskningen har dessa alster traditionellt ställts mot varandra, men så behöver inte vara fallet. "Idyll och epigram" och "Svartsjukans nätter" kan också ställas kompletterande mot varandra, som ett sätt att skapa syntes, vilket Schiller menade att diktare borde sträva mot: en sentimental diktare borde återerövra den naiva diktarens harmoni och fulländning och förena den med kulturmänniskans frihet och andliga kraft. Enligt Schiller var det bara Goethe som lyckats med en sådan syntes, men den var alltså teoretiskt tänkbar och för en ung skald möjligen lockande att försöka åstadkomma genom att ge prov på båda i en samling som helhet. Något svar på detta är förstås omöjligt att ge, därför lämnas frågan därhän.

I början på det avgörande halvåret då Runeberg sökte inringa sin nya poetiska stil valde han två olika stilriktningar att skapa i. Representativa verk för de båda riktningarna efterbildades noggrant både form- och innehållsmässigt. Den linje som "Svartsjukans nätter" utgör i Runebergs författarskap blev kortvarig. Idag är det tydligt att "Idyll och epigram" markerar en övergång till en ny fas i hans produktion. Mot halvårets slut framträdde valet av den ena stilriktningen alltmer självklart

⁶⁸⁴ Schiller, 1962: 413.

⁶⁸⁵ Gunnar Hansson: "Schillers bestämning av det naiva i Ueber naive und sentimentalische Dichtung", *Samlaren*, nr. 85, 1964, s. 149.

samtidigt som beroendet av förebildliga hypotexter minskade. Den egna stilen hade under tiden utvecklats så att han på ett friare sätt kunnat förhålla sig till sin förlaga. Han förhöll sig självständigare till formen samtidigt som han begränsade de innehållsliga relationerna till några enstaka allusioner. På samma sätt skulle han senare fortsätta att dikta bl.a. i *Dikter II*, något som behandlas i nästa kapitel.

4.10. ÖVERSÄTTNINGARNAS BETYDELSE FÖR SKAPANDET AV RONEBERGS NYA POETIK

I en artikel i *Scandinavian Review* diskuterade Tore Wretö den roll som folksångerna spelat för Runebergs verksamhet som skald. Enligt Wretö är Runebergs relation till impulserna från folksångerna tvåfaldig: dels fann han i dem poetiskt material – form och motiv – som han kunde använda i sitt eget skapande, dels sökte han själv skriva en form av förädlad folkdiktning dit bl.a. "Idyll och epigram" tillhör.⁶⁸⁶

I sin nya estetik använde Runeberg folksångerna för att skapa något nytt: de avslutande epigrammen skulle vara lite kvickare, upprepningarna mer varierade, uttrycken mer graciösa. Någon motsättning mellan folksånger och konstdiktning behövde Runeberg inte uppleva: gränsen mellan muntlig och skriftlig kultur var suddigare än i dag. Det var inte ovanligt att som i Herders antologi blanda folk- och konstsånger. En författare kunde gripa in och "förbättra" folksånger – Lönnrots *Kalevala* är ett bland många exempel –, publicera egna mystifikationer av folksånger som *Mérimée* i *La Guzla*, eller använda folksångerna som grund för eget skapande – som Runeberg. Klinge sammanfattar:

För Runeberg och hans samtida var det av sekundär betydelse om och i vilken grad Macphersons *Ossian* var "äkta" skotsk poesi, i vilken grad Lönnrot själv hade skapat sin *Kalevala* – dvs. omfattningen av Lönnrots egen insats samt de upptecknade dikternas olika ålder och härstämning – och om de grekiska epopéerna var skapade av en "folkpoet", Homeros, eller av flera.

Det folkliga var en stilfråga, inte en äkthetsfråga.⁶⁸⁷

Runebergs ursprungliga titel "Stycken i folksångens maner" borde ses i detta sammanhang: det är manéret, sättet, som avgör genreindelningen. Hans senare ändring av titeln pekar på att innehållet under arbetets gång i viss mån fjärrmat sig från folksångernas sätt och behandlades på ett friare sätt – något som också stöds av analysen av "Idyll och epigram"-cykeln i detta kapitel.

Under romantiken började man beundra det oskolade geniet, originaliteten, känslan och det autentiska, omedelbara uttrycket i den "primitiva" poesin. Runeberg tilltalades av andra värden: framför allt den muntliga stilens objektivitet och schillerska naivitet. Kravet på objektivitet låg i tiden. Tideström har genom en undersökning av den liberala tidskriften *Argus* visat att en smakförändring hos den

⁶⁸⁶ Wretö, 1977b: 25.

⁶⁸⁷ Klinge, 2004: 206f.

läsande publiken skedde under 1820-talet då den praktiska, oakademiska borgerligheten som var på frammarsch önskade "en lättbegriplig underhållningslitteratur, roande eller spännande och utan filosofiska djupsinnigheter eller estetiska subtiliteter."⁶⁸⁸ Objektiviteten var i motsats till den romantiska sjukligheten ett tecken på och en förutsättning för hälsa.⁶⁸⁹ I den naiva diktningen träder berättaren inte fram, händelserna framställs objektivt och distanserat utan berättarens kommentarer och reflektioner – en skillnad som Schiller exemplifierar med Homeros resp. Ariosto.⁶⁹⁰ Samma objektivitet finns även i de centralsydslaviska folksångerna. Följden av Runebergs möte med den centralsydslaviska folkpoesin beskriver Hedvall så här:

Denna poesi var för honom i sin plastiska klarhet och rena objektivitet en uppenbarelse av äkta naiv poetisk uppfattning. Den hjälpte honom att finna vägen till den enkla, objektiva och åskådliga stil, som senare karakteriserade honom som diktare.⁶⁹¹

Analysen i detta kapitel har visat på en rad element som Runeberg använde för att skapa transtextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna: formstramhet, versmått, avsaknad av rim, konkret, okonstlat öppet och naturligt språk med en enkel meningsbyggnad och få bisatser, återhållsamhet med bilder, karakteristiska stilistiska figurer som parallellism, särskilt det treledade, och andra former av repetitionsfigurer, stegring, smyckande epitet, antites, epigrammatiskt slut, kompositionsmodeller, hypertextuella transformationer och allusioner till enstaka sånger m.fl. En del av det som han använder är nytt, andra saker är sådant som han tidigare använt, men som han nu efter läsningen av *Serbische Volkslieder* framhävde eller började använda oftare. Strävan efter förenkling såväl i kompositionen som i metern är explicit och stilen kännetecknas av begränsning av stilistiska uttrycksmedel, en poetisk asketism. Det är genom denna avskalade form som tanken, idén klarast skulle framställas.

Runebergs diktning före läsningen av de centralsydslaviska folksångerna innehöll ibland ett tycke för det enkla och föregivet naturliga, men det var inte de karakteriserande dragen i hans poesi. Tideström påpekar:

En flyktig blick på metaforvimlet och personifikationerna i en dikt som Maj sång onödiggör alla bevis för att Runeberg ännu icke brutit med nyromantikens stilideal. Samma slutsats måste dras av en så sen dikt som Svartsjukans nätter. Den 25-årige skald som kunde skriva

"Och hennes blickar greto perlor till
En krona åt min segrande förhoppning",

⁶⁸⁸ Tideström, 1941: 13.

⁶⁸⁹ Ibid., s. 215.

⁶⁹⁰ Schiller, 1962: 434f.

⁶⁹¹ Hedvall, 1931: 52.

han har ännu ej nått fram till det stränga kravet på de poetiska bildernas enkelhet och sanning, till de stilprinciper, som vi nu kalla runebergiska.⁶⁹²

En dragning till en mer realistisk poetik fanns i Runebergs författarskap redan tidigare: Castrén skönjer fallenhet för realism i "Den väntande" (DI, 26) och "Färd från Åbo" (DI, 28) skrivna under våren resp. sensommaren 1828.⁶⁹³ Dylåka realistiska impulser kan ses som bakgrund till att Runeberg så omedelbart efter läsningen av Goetzes samling sökt översätta densamma och inspirerats till att skapa egna dikter i samma manér. Konturerna till hur denna poetik skulle realiseras frammanades först vid läsningen av de centralsydslaviska folksångerna. Dessa sånger åskådliggjorde en modell för den naiva diktningen sådan Schiller postulerat den: de kunde läsas som intuitiva, icke-reflekterande, harmoniska och realistiska uttryck för verkligheten. Medan "Svartsjukans nätter", som Ekman visat, är en djupt disharmonisk dikt, söker Runeberg i "Idyll och epigram" efterbilda den muntliga diktningens harmoni. I sina senare litteraturkritiska arbeten skulle han ofta anmärka på en bristande harmoni hos de författare han kritiserade. Dessa litteraturkritiska arbeten behandlas i kapitel 6.

Runebergs poesi har ofta betecknats som realistisk.⁶⁹⁴ Någon mimetisk verklighetsåtergivning är det dock inte tal om. Istället kombinerar Runeberg den muntliga sångarens framställning av verkligheten med sin egen tids idealistiska poetiska realism, idealrealism. I den muntliga diktningen som grundas på de traditionella formlerna framställs den konkreta verkligheten med hjälp av generaliserande modeller: en borg är alltid vit, *beli dvor*, hustrun alltid trogen, *vjerna ljuba*, etc. Den poetiska framställningen individualiseras aldrig. Folkdiktningens verklighetsåtergivning baseras inte på *mimesis*: verkligheten ses genom det prisma av poetiska medel som repertoaren erbjuder.⁶⁹⁵ Inte heller Runebergs realism innebär någon mimetisk återgivning av verkligheten. De realistiska tendenserna skulle förenas med idealitet: verklighetsåtergivningen skulle vara poetisk och ideell. I en av sina litteraturkritiska studier skulle Runeberg senare skriva: "[...] en poesie som icke är idealisk d. ä. i sig icke innebär sitt väsende är ett oting."⁶⁹⁶ Aspelin beskriver Runebergs realism på följande sätt:

I hans författarskap bryts annars periodens motstridande tendenser på ett på en gång typiskt och säreget individuellt sätt. Utifrån dessa formar han sin egen specifika verklighetsgestaltning och estetik, vari – som framför allt Tideström klarlagt – klassicistisk "objektivitet" och etnografisk saklighet paras med principen om den konstnärliga "förklaringen" av verkligheten i den poetiska realismens tecken.

⁶⁹² Tideström, 1941: 75.

⁶⁹³ Runeberg, SS X: 133: "Dessa två dikter visa tydligt, hur R. redan före bekantskapen med de serbiska folkdikterna begynt eftersträva en stiliserad realism."

⁶⁹⁴ T.ex. skrev Mortensen att Runeberg var "en född realist", Mortensen, 1904: 80.

⁶⁹⁵ Om *mimesis* i muntlig diktning se: Mal'cev, 1989: 60–63.

⁶⁹⁶ Runeberg: "Samlade dikter af Euphrosyne. Första Delen", SS VIII:2: 205 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, nr. 64, 24/8 1832).

Resultatet blir mimesis reglerad av stränga konstlagar, för att naturens väsentliga egenskaper ska framhåvas och det tillfälliga, icke-typiska elimineras.⁶⁹⁷

Det är essensen som är det viktiga, inte det tillfälliga. Strävan efter det realistiska ses även i Runebergs översättningsurval: som nämnts ovan (s. 195) var det de realistiska centralsydslaviska sångerna Runeberg översatte – inte de mytiska.

De imiterande och transformerande grepp som Runeberg använder förbinder tydligt hans egen produktion med hans översättningar. Genom sin praktik som översättare och som diktare etablerade Runeberg de centralsydslaviska folksångerna som en produktiv modell i det finlandssvenska litterära systemet. Som framgått av kapitel 3 kan Runebergs översättningar betecknas som adekvansinriktade. Effekten av en sådan översättning blir att det unika för källtexten bevaras och därmed något nytt introduceras i målkulturens litterära system. De nya elementen fungerar främmandegörande, som *ostranenie*, i Šklovskijs mening,⁶⁹⁸ vilket möjliggör en litterär evolution genom import av nya modeller. Översättning kan i sådana fall etableras som en aktiv modell för skapande av nya texter, en produktiv princip i målspråkets litterära system.⁶⁹⁹ I Runebergs fall sammanföll översättaren med diktaren vilket medförde en ovanlig situation: det var inte diktaren som inspirerades av en befintlig översättning, utan en diktare som använde översättningar som ett led i sin egen litterära produktion. Valet av översättning kan direkt sättas i samband med en önskan att importera en ny modell som skulle möjliggöra ett skapande enligt de av Schiller antagna teorierna om naiv diktning. Översättningar blev för Runeberg ett sätt att experimentera med nya litterära och lingvistiska former som kunde användas som modeller i egen skaldeverksamhet. Runeberg har inte i första hand varit intresserad av att förmedla centralsydslavisk poesi och kultur, utan att lägga en grund för sitt eget skapande. Han ser det han har ett behov av som skald, inte som översättare eller kulturförmedlare. Hans översättningsstrategi bygger på litterära värderingar: det var de element som Runeberg som skald behövde och de element som han uppfattade som kännetecknande för folkdiktningen som översattes ”troget”. För honom blev dessa sånger ett litterärt redskap som han kunde utnyttja i sin litterära verksamhet: *Serviska Folksånger* publiceras för att läsas tillsammans med ”Idyll och epigram”, folksångerna skapar en bakgrund till Runebergs egna dikter. Att

⁶⁹⁷ Aspelin, 1977: 209.

⁶⁹⁸ Šklovskij, 1971: 45–63.

⁶⁹⁹ Ang. användningen av översättningar som modell för skapande av nya texter jämför Even-Zohars diskussion av dynamisk kanonicitet: ”It is one thing to introduce a text into the literary canon, and another to introduce it through its model into some repertoire. In the first case, which may be called static canonicity, a certain text is accepted as a finalized product and inserted into a set of sanctified texts literature (culture) wants to preserve. In the second case, which may be called dynamic canonicity, a certain literary model manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter’s repertoire.”, ”Polysystem Theory”, *Poetics Today*, Vol 11:1, Tel Aviv 1990, s. 19. Se också: Rakefet Sheffy: ”The Concept of Canonicity in Polysystem Theory”, *Poetics Today*, Vol. 11, nr. 3, 1990, s. 511–522.

översättarens namn står i titeln *Serviska Folksånger, öfversatta af Joh. Ludv. Runeberg* var alltså en medveten akt nära förbunden med skaldens eget författarskap.

4.11. SAMMANFATTNING

Studiet av "Idyll och epigram" i detta kapitel har visat att cykelns transtextuella relationer till *Serviska Folksånger* är starka. Därtill har Runeberg själv officiellt angett relationen i brevet till Snellman. I "Idyll och epigram" bygger Runeberg upp en komplex praktik där en rad transtextuella relationer ingår.

Genom att överta de centralsydslaviska folksångernas handlag och "sätt" att vara dikt, deras "manér", skapar Runeberg sig en arketextuell relation mellan "Idyll och epigram" och de centralsydslaviska folksångerna. Den formella likheten är direkt iögonenfallande: sångernas strukturer övertas i betydande omfattning. Det som är anmärkningsvärt är att Runeberg i sitt skapande använder just de muntliga element och de strukturer som han varit mest mån om att bevara i sina översättningar av de centralsydslaviska folksångerna. "Idyll och epigram"-cykeln avviker därför tydligt från övriga dikter i Runebergs debutsamling. Det är framför allt de lyriska folksångernas form och deras genrekarakteristika som Runeberg väljer att efterbilda. Drag av den centralsydslaviska epikens form finner man bara i de episka dikter som avslutar hans diktcykel. Som ska framgå i kapitel 5 framträder påverkan av de episka folksångerna mer påtagligt i några av Runebergs senare dikter.

Rubriker som Runeberg i sina tolkningar ofta fritt omskapade avstår han i "Idyll och epigram" från. Metern däremot som han ägnat stor uppmärksamhet i sina tolkningar söker han flitigt använda i sitt eget skapande. Medan Runeberg i sina översättningar ibland löser de stränga metriska och formella kraven genom mindre naturliga uttryck, finns i "Idyll och epigram" inte några liknande nödfallslösningar. Även när det gäller språket har Runeberg tagit intryck från folksångerna: det är mycket konkret med få bilder.

Det är tydligt att Runeberg starkt förknippar vissa stilistiska medel såsom reptitionsfigurer med muntlig diktning – både i hans tolkningar och i "Idyll och epigram" förekommer de synnerligen ofta. Tretalets roll i kompositionen är central för folkpoesin. Upprepningar på ljudets, ordets, versens och versgruppens nivå och parallellism, speciellt den tredelade, är mycket vanliga, något som Runeberg tagit fasta på i sitt eget författarskap. Smyckande epitet förekommer i hela samlingen, särskilt vid människobeskrivningen där Runeberg efterbildat folksångernas karakteriseringar. Funktionen av dessa epitetsformler – och andra formler – skiljer sig mellan muntlig och skriftlig text. När en författare söker använda muntlig text som hypotext för en komplex imitation vänder han eller hon sig ofta till de formulaiska elementen. Som Genette formulerat det:

Each Homeric formula – *rosy-fingered Dawn*; *swift-footed Achilles* – already forms a class of multiple occurrences whose use by another author, whether epic or not, is no longer a quotation from Homer, or a borrowing from Homer, but rather a true *Homerism* – the definition of a formulaic style being precisely that nearly all its idioms are iterative.⁷⁰⁰

Med andra ord: även när Runeberg i sina egna texter imiterar den muntliga diktningen, uppvisar de en gentemot förlagan *Serviska Folksånger* alldeles avvikande funktion. För Runeberg blir dessa element inte några kännetecknande drag för muntlighet, utan ett sätt att imitera muntliga sånger. De muntliga elementen blir därför *muntlighetsmarkörer*. Det är dock viktigt att understryka att Runeberg inte är specifikt intresserad av det muntliga som sådant, t.ex. av framförandet eller den musikaliska sidan av dessa sånger, utan av den muntliga diktningens stil, enkelhet, det naiva språket och en rad formelement.

Även de kompositionella strukturerna skapar arketextuella relationer till den centralsydslaviska förlagan. Förutom monologer och dialoger med eller utan ögonblicks- eller situationsbilder som utgångspunkt bör diktklyvningen nämnas som ett viktigt kompositionellt grepp. En sådan komposition delar upp sången i antitetiska delar och är vanlig bland idyll- och epigramdikterna.

Förutom arke- och hypertextuell imitation förekommer i "Idyll och epigram" transformationer av och intertextuella allusioner på de centralsydslaviska sångerna vilket ytterligare stärker den transtextuella relationen mellan dessa verk. I vissa fall bildas ett dialogiskt förhållande mellan Runebergs översättningar och hans "Idyll och epigram"-dikter där hans dikter kan läsas som ett svar på en fråga ställd i de centralsydslaviska folksångerna.

Som framgått av analysen inleder Runeberg ibland sina dikter med ett grepp där han svarar på en fråga som ställs i den centralsydslaviska diktningen, som han ibland besvarar på ett liknande sätt som denna diktning, men som han också kan besvara på ett annat sätt. Därför vill jag beteckna den relation som finns mellan Runebergs översättningar av centralsydslaviska folksånger och ett antal av hans egna texter som *dialogisk*.

De transtextuella relationerna mellan Runebergs texter och Goetzes och hans egna översättningar kännetecknas av utveckling och förändring. Runebergs nya poetik skapades inte under de få dagar han tillbringade med att läsa boken han hittat på sitt golv för att sedan verka i oförändrad form. Läsningen blev en startpunkt, poetikförändringen var en process. Dikterna i "Idyll och epigram"-cykeln återspeglar denna förändring: det tog ett halvår för Runeberg att författa dem och under detta halvår kan man notera hur hans förhållande till de centralsydslaviska folksångerna nyanserades och omformades.

Genom en analys av idyll- och epigramdikterna i deras tillkomstordning i stället för den ordning som dikterna slutligen blev publicerade i, kan förändringar i Runebergs arbetssätt kartläggas och belysas. Även titeländringen från "Stycken i folksångens maner" till "Idyll och epigram" markerar att vägen från konceptet till

⁷⁰⁰ Genette, 1997b: 79.

idyll- och epigrammdikternas slutliga utformning inte var rak och utstakad. Det visade sig att de transtextuella relationernas karaktär under arbetets gång ändrades från en mer direkt påverkan till allt friare former där de centralsydslaviska medlen används mera behärskat. Den första författade dikten IE 20 stödjer sig tydligt på de centralsydslaviska förlagorna såväl när det gäller arke- och hypertextuell imitation (metern, de i tretal sammanställda parallella verserna, stående epitet m.m.) som transformation (relationen mellan parallellismer i "Stum kärlek" och i IE 20, r. 11–16) och intertextuella relationer (allusionen till stjärnan i r. 2). I senare dikter gör Runeberg ett något smalare urval av dessa element – i den andra gruppen avviker IE 14 och i den tredje IE 15 på flera sätt från andra idyll- och epigrammdikterna. I den tredje manuskriptgruppen manifesterar sig förändringen bl.a. i versmåttet där den tidigare dominerande tiostaviga trokén ersätts med andra metriska lösningar, också de dock med rötter i den centralsydslaviska folkdiktningen. Den slutliga ordningsföljden döljer denna förändring, något som forskningen hittills inte uppmärksammat i tillräcklig grad.

Vilken funktion de imiterande och transformerande grepp som Runeberg använder har i hans författarskap diskuteras närmare i det nästföljande kapitlet.

Jämfört med Runebergs tidigare verk utgör "Idyll och epigram" en poetisk innovation, en innovation vars utveckling är tydligt förknippad med läsningen av *Serbische Volkslieder*. Poetikbytet skedde inte över en natt: samtidigt som han arbetade med *Serviska Folksånger* och med "Idyll och epigram" skrev Runeberg "Svartsjukans nätter", ett verk som poetiskt intar en närmast diametralt motsatt position jämfört med "Idyll och epigram". Hans arbete under det avgörande halvåret kan därför betecknas som ett poetiskt vägval.

Min tanke är att Runeberg haft en poetisk idé redan vid översättningen och att denna i viss mån påverkat hans översättningsstrategi: det är inte bara *Serviska Folksånger* som inspirerat "Idyll och epigram", Runebergs poetiska verksamhet har också inspirerat hans översättningsarbete. Det som är viktigt att ha i åtanke är alltså att Runeberg inte enbart eller ens i första hand varit intresserad av att introducera den centralsydslaviska kulturen i Finland. För honom blev dessa sånger ett underlag som han kunde använda till att bygga en egen poesi på.

KAPITEL 5

RUNEBERG SOM DIKTARE II

ANDRA VERK DÄR DEN CENTRALSUDSLAVISKA PÅVERKAN MÄRKS

5.1. INLEDNING

”Idyll och epigram” är inte det enda av Runebergs verk där en relation till de centralsudslaviska folksångerna kan noteras. I det här kapitlet kommer jag att undersöka andra verk i Runebergs svenskspråkiga icke-religiösa poesi där någon relation till de centralsudslaviska folksångerna kan noteras.

5.2. DIKTER I

Efter att ha sett på vilket sätt den centralsudslaviska folkdiktningen påverkat Runeberg i ”Idyll och epigram”-cykeln, är det naturligt att undersöka om samma påverkan kan finnas i några andra dikter i Runebergs första diktsamling. De flesta av dessa dikter skrevs innan Runeberg läste Goetzes översättningar, men så är inte fallet med alla. Förutom att den största delen av ”Svartsjukans nätter” kommit till i Helsingfors, är det säkerställt att han skrev ”Den gamles hemkomst” (D I, 2), ”Svanen” (D I, 14), ”Begravningen” (D I, 23) och ”Barden” (D I, 40) samtidigt som han arbetade med ”Idyll och epigram”-dikterna. Alla dessa dikter ingår i samlingen *Dikter I*. Ytterligare några dikter kan förläggas till den tid då Runeberg gjorde bekantskap med den centralsudslaviska folkdiktningen: ”Till Franzén” (D I, 1), ”Flickans klagan” (D I, 19), ”Mötet” (D I, 29), ”Vaggsång till mitt hjerta” (D I, 32), ”Lif och död” (D I, 37). Redogörelsen följer den ordning som dikterna har i *Dikter I*.

Samlingens inledningsdikt ”Till Franzén” (D I, 1) tillhör den sistnämnda gruppen. Enligt bl.a. Gunnar Castrén, kan den ha skrivits efter att Runeberg blivit bekant med de centralsudslaviska folksångerna. Denna dikt är antingen skriven vintern 1827–28 i Pargas eller vintern 1828–29 i Helsingfors.⁷⁰¹ Castrén har i sina kommentarer framkastat möjligheten att ”den enkla, åskådliga stilen [...] kan tyda på att dikten är skriven efter det att R. lärt känna de serbiska folkdikterna, men dock även kan förklaras genom den medvetna anslutningen till Franzéns diktning.”⁷⁰² Såvitt jag kan bedöma är det dock svårt att se några ”centralsudslaviska” drag i denna parallellism- och upprepningslösa, rimmade dikt skriven på en fyrradig trokaisk strof där de udda femtaktiga raderna har kvinnligt slut och de jämna tretaktiga

⁷⁰¹ Runeberg, SS X: 16f.

⁷⁰² Ibid., s. 17.

manligt. Söderhjelm påpekande att strofindelningen är likadan som i Tegnér's "Den främmande ynglingen" medför att ett antagande om Runebergs påverkan från detta svenska håll ligger betydligt närmare till hands.⁷⁰³ De element som Runeberg använde när han sökte imitera de centralsydslaviska folksångerna saknas i "Till Franzén" och det finns inte heller några centralsydslaviska motiv eller innehållsliga transformationer.

Liksom "Till Franzén" skildrar "Den gamles hemkomst" (D I, 2), som vanligtvis dateras till 28/4 1829,⁷⁰⁴ en åldrad mans återkomst till sin barndomsbygd. Inspirationskällan tycks i första hand varit Tegnér.⁷⁰⁵ Ett möjligt inflytande från de centralsydslaviska folksångerna kan, som Tideström noterat, eventuellt ses i gravbilden som kan ha varit påverkad av bilden av blommorna på graven i "De älskandes Graf" (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44).⁷⁰⁶ Också poppeln kan bilda en liknande allusion som i den i kapitel 4 på s. 237 nämnda IE 7.

Ek har tydligt visat att "Svanen" (D I, 14) från början var tänkt att ingå som en namnlös dikt i "Idyll och epigram"-cykeln.⁷⁰⁷ Dikten finns nedskrivna tillsammans med "Idyll och epigram"-dikterna i den tredje manuskriptgruppen. Trots detta finns det inga påfallande transtextuella relationer mellan denna dikt och de centralsydslaviska folksångerna, om man undantar en allmän stilistisk enkelhet som präglar denna dikt: Castrén hävdar att "de serbiska folkdikternas enkelhet" för Runeberg visat "ett nytt stilideal" som varit nödvändigt för "Svanens" existens,⁷⁰⁸ medan Ek hävdar att "Svanen" ger "det renaste uttrycket åt Runebergs nya kärnliriska stil."⁷⁰⁹ Herders paramyti⁷¹⁰ *Der sterbende Schwan* ses allmänt som en mer trolig inspirationskälla.⁷¹¹ Som redan nämnts hade vinjetten och mottot till *Dikter I* hämtats från "Svanen".

Osäkerhet om dateringen råder kring "Flickans klagan" (D I, 19): medan Söderhjelm anser att dikten författats under sommaren 1828,⁷¹² vill Castrén förskjuta den till tiden efter att Runeberg läst *Serbische Volkslieder*, det vill säga slutet av 1828 eller början av 1829.⁷¹³ Inflytande från folksångerna ser Castrén "

⁷⁰³ Söderhjelm, 1929: I: 249.

⁷⁰⁴ Runeberg, SS X: 24.

⁷⁰⁵ Jfr. *Ibid.*, s. 25f.

⁷⁰⁶ Tideström, 1941: 204.

⁷⁰⁷ Ek, 1937: 5.

⁷⁰⁸ Runeberg, SS X: 84.

⁷⁰⁹ Ek, 1937: 7.

⁷¹⁰ "Paramyti (grek. *paramythi'a*, eg. vänligt tilltal, uppmuntran), ett af Herder skapat sedelärande diktslag, ett slags parabel (se d. o.), som åskådliggör en teoretisk sanning i en mytisk eller till någon myt sig anslutande berättelse." *Nordisk familjebok*, 2:a uppl., Band 21, Stockholm 1915, s. 42 (<http://runeberg.org/nfca/0037.html>) [Besökt den 13/9 2013].

⁷¹¹ Hedvall, 1915: 224f.; Ek, 1937: 43; Yrjö Hirn: "Svanen", *Runeberggestalten*, Stockholm 1942, s. 50f.; Runeberg, SS X: 84f.

⁷¹² Söderhjelm, 1929: I: 106.

⁷¹³ Runeberg, SS X: 109.

den slutna, fasta kompositionen och enkelheten i stil. Även själva motivet tyder därpå; R. talar i den unga flickans namn och skildrar hennes känslor liksom han gör det i flera av IE och i åtskilliga dikter i D II [...].⁷¹⁴ Castréns påpekanden kan dock ifrågasättas eftersom det saknas drag som Runeberg såg som karakteristiska för de centralsydslaviska sångerna. Diktens sapfiska strof tyder inte heller på något sådant inflytande, men denna strof använde Runeberg även efter läsningen av *Serbische Volkslieder*, bl.a. i "Den tillfrisknande" (D I, 31) skriven under våren 1829.

"Begravningen" (D I, 23) skrev Runeberg i månadsskiftet april–maj 1829, det vill säga flera månader efter att han läst Goetzes översättningar. Därför är det kanske inte förvånande att den ser ut att innehålla spår av denna läsning, något som också framhållits i forskningen. Estlander kallar den för "ett äkta runebergskt stycke i den nya stilriktningen, där en i hög grad känslfull konception bindes i formens utomordentliga plastik."⁷¹⁵ Spåren handlar dock framför allt om en allmän enkelhet, inte om några karakteristiskt muntliga drag så som de förekommer i "Idyll och epigram". Tematiskt kan den möjligen förknippas med "De älskandes Graf" (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44) och "De svarta ögonen" (Vuk I, 340 – SV 55 – SF 47), något som hittills undgått runebergsforskarna. Alla tre texterna handlar om unga personer som följer sina älskade i döden: i "Begravningen" dör en ung flicka vid en ung mans grav, i "De älskandes Graf" väljer det unga paret döden när de förmenas sitt förhållande ("Lördagsqvällen dog den trogna flickan, / hennes älskling dog med morgonrodnan", r. 13–14) medan flickan i "De svarta ögonen" sjunker död ner av sorg efter att ha sett den älskades begravningsprocession. I alla de tre sångerna har graven en central plats. De centralsydslaviska sångerna söker i döden symboliskt visa de älskandes själsfrändskap; i "De svarta ögonen" heter det.⁷¹⁶

25 Sen en graf oss red, och sänk oss

26 Hand i hand i den till hvila.

Flickan hos Runeberg hittas nästa morgon i ett försök att fysiskt närma sig sin älskandes kors:

23 Och mot korset, som hon slöt med armen,

24 Slog ej mera barmen.

Det är svårt att veta när de dikter som finns i ett manuskript från den 15/11 1828 författats: att "Till trånaden" (D I, 41) skrivits långt innan den infördes i manuskriptet är runebergsforskarna eniga om,⁷¹⁷ men tidsplaceringen av några andra dikter är mer oklar. En sådan dikt är "Mötet" (D I, 29) som säkerligen har författats före nämnda datum, men när exakt är forskarna oense om. Att Runeberg kan ha känt till Goetzes samling och dess enkelhet misstänker flera forskare: "Om

⁷¹⁴ Ibid., s. 110. Ljunggren, 1882:18, är en annan forskare som ansåg att "Flickans klagan" "förråder inflytandet af folkdikten."

⁷¹⁵ Estlander, 1914: 284.

⁷¹⁶ "De älskandes Graf" (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44) återges i Kapitel 3, s. 109.

⁷¹⁷ Runeberg, SS X: 209.

dikten är författad strax före den 15 nov. 1828 är det möjligt att denna enkelhet beror på intryck av de serbiska folkdikterna, som R. just vid denna tid gjorde bekantskap med; är den skriven tidigare, visar den, hur R. självständigt närmat sig den stil, som sedan i dessa folkdikter så djupt anslog honom.⁷¹⁸ Sylwan fann i "Mötet" "den ton, som härskar uti 'Idyll och epigram'."⁷¹⁹ Då dikten inte visar några tydliga transtextuella samband är det svårt att avgöra huruvida den påverkats av folksångerna eller inte.

Lika oklar är dateringen av "Vaggsång till mitt hjerta" (D I, 32) som finns i samma manuskript som "Mötet" och därför måste dateras till tiden före den 15/11 1828. Trots att de flesta forskare uppskattat att dikten skrivits före Runebergs kännedom om de centralsydslaviska folksångerna,⁷²⁰ talar diktens struktur om att så inte behöver vara fallet. Dikten inleds med ett direkt tilltal ("Sof, oroliga hjerta, sof!"), ett grepp som Runeberg emellertid också använt tidigare (se ovan s. 222). Tillsammans med den orimmade versen, allitteration och ljudupprepningar (r. 13: "Sof, som liljan, hon slumrar bort"), anaforer (t.ex. i r. 29–31: "Mins du famnen, som slöt dig der? / Mins du hjertat, som sökte dig? / Mins du än den kyssetäckta"), upprepningar och parallellt byggda verser ger intrycket att de centralsydslaviska sångerna inte var obekanta. Då detta inte med säkerhet kan beläggas kan jag komma till samma slutsats som Castrén i dikten ovan: dikten kan ha inspirerats av dessa sånger, men om dikten är skriven före Runebergs läsning av Goetzes bok, visar den att Runeberg redan självständigt börjat använda samma stil som han senare kom att uppskatta i de centralsydslaviska sångerna.

I forskningen kring "Barden" (D I, 40), som antagligen kan förläggas till början av 1829, har man uppehållit sig kring källor från tre olika håll: den svenska diktningen och då framför allt Geijer och Franzén, den tyska diktningen, representerad av Goethe och Uhland och de centralsydslaviska folksångerna jämte Herders essäer.⁷²¹ Denna dikt använder Ek som ett belegg för sitt påstående att Runeberg tidigt blivit bekant med Herder: i dikten "ger oss Runeberg en karakteristik av folksången, som förråder kunskap om Stimmen der Völker in Liedern och särskilt om Herders inledningar,"⁷²² men, skriver Ek, "stundom åsyftas nog [...] den serbiska diktningen, som vid denna tid helt behärskade hans föreställningsvärld."⁷²³ Själva titeln "Barden", hävdar Ek, kan ha fasthållits med tanke på Herders uppsats "Über Ossian und die Lieder alter Völker."⁷²⁴ Castrén konstaterar med rätta att ett sådant samband inte tydligt framgår av dikten. Anknytningen till de centralsydslaviska

⁷¹⁸ Runeberg, SS X: 153.

⁷¹⁹ Sylwan, 1902: 66f.

⁷²⁰ Estlander, Söderhjelm m.fl. ansåg dikten vara skriven på våren 1828. Castrén hade i en uppsats framkastat tanken om att dikten skrivits tidigare, men ändrade sig sedan och tyckte det vara möjligt att dikten skrivits under sommaren eller hösten 1828. Runeberg, SS X: 162.

⁷²¹ Runeberg, SS X: 200f.

⁷²² Ek, 1937: 14.

⁷²³ Ibid.

⁷²⁴ Ibid., s. 15.

folksångerna och Herder "kan förklaras utan att man behöver antaga någon idé- eller motivpåverkan från dessa håll. Men å andra sidan är det ju otvivelaktigt att R:s uppfattning av diktningen vid 'Bardens' tillkomsttid influerats av de serbiska dikterna och antagligen även av Herder, och det är därför sannolikt att själva den grund, ur vilken dikten sprungit fram, verkligen tagit intryck av dem. Men det synes mig svårt att bestämt precisera förekomsten av dessa intryck och deras betydelse."⁷²⁵

Ordet bard började användas för att beteckna en skald som besjunger hjältebragder på 1700-talet och senare särskilt i romantisk diktning med inspiration i fornnordisk litteratur och i Ossiansångerna. "Barden" är en av de få skaldroller som Runeberg gestaltar, men den ska inte tolkas som Runebergs syn på skaldebanan i allmänhet. Runeberg visar tydligt hur han föreställt sig skapelseprocessen i en muntlig kultur och tidsavståndet är, som Carl Fehrman betonar, tydligt markerat.⁷²⁶ Den centralsydslaviska diktningens betydelse handlar här mer om likhet vad gäller idéer och stämning än ett tydligt inflytande på form och innehåll. Ek har dock tyckt sig se ett inflytande från Goetzes uppdelning i kvinnosånger och hjältesånger i följande verser:⁷²⁷

- 13 Der såg han klippan trygg bland stormar stå,
- 14 En bild af mannens mod, en bild af hjelten,
- 15 Der lyste qvinnans själ ur himlens blå,
- 16 Och kärlek slog i blommor ut på fälten.

Bardens uppväxt skapar därmed en syntes av kvinnligt och manligt, av naturen. Uppvuxen går han och berör med sin sång både män och kvinnor. Runebergs bard, precis som den slaviske guslaren, är en central figur i en homogen kultur, en arketypisk och mytisk gestalt som bevarar minnen från en heroisk svunnen tid. Därmed blir han konstnär och lärare som bemästrar tidsavståndet och företräder nationens folksjäl.

Sammanfattningsvis kan det konstateras att trots vissa likheter påvisar ingen dikt i *Dikter I* förutom "Idyll och epigram" direkt påverkan från de centralsydslaviska folksångerna.

⁷²⁵ Runeberg, SS X: 206.

⁷²⁶ Carl Fehrman: "Runebergs syn på dikt och diktskapande", *Finsk Tidskrift*, nr. 9, 1970, s. 457.

⁷²⁷ Ek, 1937:14.

5.3. STRÖDDA DIKTER

5.3.1. STRÖDDA IDYLL- OCH EPIGRAMMDIKTER

Till "Idyll och epigram"-diktningen får räknas ytterligare sex dikter som Runeberg valde att inte publicera, men som återfinns i samma manuskript som övriga "Idyll och epigram"-dikter. De numrerades som IE-dikter, men Runeberg valde senare att inte infoga dem i *Dikter I*.⁷²⁸ Dessa dikter – ["Wåren kom, och bort jag skulle resa"] (SS II, 37), "Modrens ord" (SS II, 38), ["Wid det späda barnets christning"] (SS II, 39), "Den säkraste vakten" (SS II, 40), "Blommans död" (SS II, 41) och "Den ena kyssen" (SS II, 42) finns tryckta i *Strödda dikter*.⁷²⁹

Ingen av dessa dikter publicerades under Runebergs livstid. "Modrens ord", "Blommans död" och "Den ena kyssen" publicerades för första gången i Runebergs *Efterlämnade skrifter*,⁷³⁰ de övriga av Werner Söderhjelm i "Anteckningar om och ur handskrifterna till Runebergs lyriska dikter."⁷³¹

De arke- och hypertextuella imitationerna av centralsydslaviska folksånger som dessa dikter rymmer hänför dem till idyll- och epigrammdikterna. En anmärkningsvärd skillnad mellan de sex dikterna och "Idyll och epigram"-cykeln är att fyra av dessa har rubriker kvar. Alla dikter i denna grupp förutom "Blommans död" (SS II, 41) är stikiska. Den äldsta av dessa dikter, ["Wåren kom, och bort jag skulle resa"] (SS II, 37), innehåller flera drag som Runeberg förknippat med de centralsydslaviska folksångerna: för det elvastaviga orimmade trokaiska versmåttet hade han som förebild "Den skönaste" (Vuk I, 613 – SV 23 – SF 20). Andra "centralsydslaviska" element är stående epitet ('den goda flickan', r. 21), upprepningar, allitterationer, diktklyvningen i två delar om 13 resp. 12 rader som skildrar diktjagets avresa och återkomst, samt det epigrammatiske slutet.

I "Modrens ord" (SS II, 38) sökte Runeberg variera den tiostaviga orimmade trokén med en niostavig med manligt slut, men detta försök utföll, enligt Ek, "så olyckligt att det icke lockade till efterföljd."⁷³² Förebilden fann han i Goetzes niostaviga översättning av "Flickan och vila" (Vuk I, 227 – SV 29 – SF 25) som i originalet är avfattad på elvastavig troké. Med sin fosterländska tematik saknar dikten förebild bland de centralsydslaviska sångerna, men förbinds med dessa genom parallellism, kompositionell indelning och upprepningar i tre led. Enligt Castrén kan dikten utläsas som ett frö till Runebergs "Molnets broder" från 1835:

⁷²⁸ Se: Runeberg, SS X: 212–214.

⁷²⁹ Runeberg, SS II: 120–126.

⁷³⁰ J. L. Runeberg: *Efterlämnade skrifter*, Band I, Stockholm 1878: "Modrens ord", s. 18; "Blommans död", s. 22; "Den ena kyssen", s. 43.

⁷³¹ Söderhjelm, 1900: ["Wåren kom, och bort jag skulle resa"], s. 60; ["Wid det späda barnets christning"], s. 66; "Den säkraste vakten", s. 66.

⁷³² Ek, 1937: 27.

formellt bildar båda arketextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna, det fosterländska motivet är dock Runebergs egen insats.⁷³³

I egenskap av trolig tillfällesdikt⁷³⁴ står [”Wid det späda barnets christning”] (SS II, 39) tematiskt långt från *Serviska Folksånger*, men dess form med det tiostaviga orimmade versmättet och parallellismen vittnar om arketextuella relationer:

- 4 Stod den gamla frun och tänkte endast
- 5 På att vyssja barnet under dopet,
- 6 Stod den unga frun och tänkte endast
- 7 På att sjelf dock snart få fira barnsöl,
- 8 Stod den unga mön och tänkte endast
- 9 På den snart förfallna fadderkyssen.

Samma versmått finns även i ”Den säkraste vakten” (SS II, 40) som, precis som många centralsydslaviska folksånger handlar om en antagonism mellan moder och dotter. Dikten bygger på parallellism och upprepningar uppdelade i två verspar:

- 1 Tvenne vakter vårda flickans oskuld,
- 2 Moderns blick och hennes egen blygsel.
- 3 Moderns blick kann flickan nångång undgå,
- 4 Men på hvad sätt dock sin egen blygsel?

Med sin indelning i versgrupper och sitt korsvis rimmade trokaiska versmått avviker ”Blommans död” (SS II, 41) från det stora flertalet av idyll- och epigrammdikterna: den första versen är tvåtaktig med kvinnligt slut, den andra och den fjärde är tretaktiga med manligt slut och den tredje tretaktig med kvinnligt slut.⁷³⁵ Likheten finns i stället i den dialogiska kompositionen.⁷³⁶

Rim föreligger även i den sista dikten i denna grupp, ”Den ena kyssen” (SS II, 42), som tillsammans med de andra idyll- och epigrammdikterna återfinns i den tredje manuskriptgruppen. Samtalet mellan flickan och gossen och det epigrammatiska slutet skapar dock arke- och hypertextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna. Castrén påpekar att Runeberg använt satser med elliptiskt predikat – här representerad i r. 1: ”Gossen till flickan så” – i sina översättningar av ”Bror och syster” (Vuk 1815, 41 – SV 7 – SF 7), r. 3: ”System till brodern så”, och i ”Skiljsmässan” (Vuk I, 555 – SV 9 – SF 9), r. 7: ”Flickan så vid afskedsstunden”.⁷³⁷ Runebergs översättningar avviker där från Goetze som i de båda satserna har explicita predikat.

Även dessa ”Idyll och epigram”-dikter bjuder på intertextuella allusioner. Ett exempel finns i r. 7 i [”Wären kom, och bort jag skulle resa”] där Runeberg låter hjärtat tala sakta:

⁷³³ Castrén, 1930: 71–73.

⁷³⁴ Ek, 1937: 52.

⁷³⁵ Om Runebergs förebilder till denna meter, se: Runeberg, SS XI: 144.

⁷³⁶ Jfr. *ibid.*, s. 143.

⁷³⁷ *Ibid.*, s. 145.

Att tala sakta används i folkdiktningen som karakteriseringsmedel: "Att tala sakta bjuder, enligt Servisk sed, den goda tonen" förklarar Runeberg i *Serviska Folksånger* i en fotnot till sången "Hjorten och Vilan" (Vuk I, 370 – SV 6 – SF 6) och syftar på översättningen i r. 10 "Sakta talar hjorten då till Vila" av Goetzes "Leise sprache der Hirsch darauf zur Wila". Förklaringen är hämtad från Goetzes fotnot till en annan sång, "Fästmöns dröm" (Vuk I, 639 – SV 27 – SF 23) där originalets *potiho govori* översätts som 'leise spricht' resp. 'sakta talar'. Förutom i de två ovannämnda sångerna används adverbet också i "Den serviska jungfrun" (Vuk I, 599 – SV 10 – SF 10), "Örnen och ugglan" (Vuk I, 717 – SV 20 – SF 19), "Bättre gammalt guld än nysmidt silfver!" (Vuk I, 436 – SV 42 – SF 35) m.fl. Runeberg är dock inte helt konsekvent och väljer i en liknande konstruktion att översätta 'mit leisen Worten' i r. 7 i "Smiljana" (Vuk I, 330 – SV 47 – SF 39) som 'med tysta ord'.

5.3.2. ANDRA STRÖDDA DIKTER

Dikterna anges i den ordning som de kommer i *Strödda dikter*. De flesta av dikterna nedan publicerades inte under Runebergs livstid. Undantag anges.

Även i några andra av de dikter från början av 1830-talet som publicerades under rubriken *Strödda dikter* finns likheter med de centralsydslaviska folksångerna, dock utan att någon direkt påverkan kan säkerställas. Detta röjer sig inte minst i metriskt hänseende. Den tiostaviga orimmade trokén förekommer sålunda i "Skalden och skönheten" (SS II, 49) En annan likhet i denna dikt är en antydning till klyvning av dikten i två nästa identiska delar om 7 och 6 verser, som dock inte markeras genom någon tydlig indelning i versgrupper. Någon annan likhet i vare sig form eller innehåll är svår att påvisa.

Med tretalskompositionen och sin tydligt uttryckta parallellism där en flicka ber sin syster, sin bror respektive sin fästman om råd ansluter "Den rådfrågande" (SS II, 63)⁷³⁸ till andra dikter av Runeberg med centralsydslavisk påverkan som t.ex. IE 16, något som också Castrén påpekar i sina kommentarer.⁷³⁹ Indelningen i versgrupper finns som grepp hos Goetze men fjärmar denna dikt från de centralsydslaviska källorna.

Med den orimmade åttastaviga trokén utan indelning i versgrupper, samt tretalskomposition med parallellism och anaforer är "Huhhu-leken" (SS II, 64) ytterligare en runebergsdikt skriven i samma stil som "Idyll och epigram". Dikten, som Castrén daterar till hösten 1831,⁷⁴⁰ skildrar en sällskapslek, ett motiv som inte är främmande för den centralsydslaviska folkpoesin och bl.a. finns i Goetzes tredje skördesång som Runeberg valt att inte översätta (Vuk 1815, nr 97 – SV 68 III). Samma versmått finns även i den dialogiska "Den farligaste fällan" (SS II, 67). I

⁷³⁸ Dikten publicerades första gången i *Helsingfors Morgonblad*, 3/8 1832, nr. 58.

⁷³⁹ Runeberg, SS XI: 179.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, s. 180.

likhet med IE 16 är dikten uppdelad i två avsnitt om sex verser med ett långt tankestreck mellan.

”Le ej om jag rodnar” (SS II, 68) är skriven på sexstavig orimmad troké. Dikten innehåller även parallellism och upprepningar:

- 5 Nu en bön allenast,
- 6 Nu en enda önskan
- 7 Le ej om jag rodnar,
- 8 När nångong vi träffas;
- 9 Le ej åt den arma,
- 10 Om hon skiljs och tåras.

”Tårarna” (SS II, 72) från 1833⁷⁴¹ skildrar, som så många idyll- och epigrammdikterna, en dialog mellan en flicka och en gosse. Dikten inleds med en utblick över ett landskap, men till skillnad från de tidigare idyll- och epigrammdikterna är denna något utförligare. Castrén konstaterar att detta både i denna dikt och i dikterna i den andra ”Idyll och epigram”-cykeln ”betyder en frigörelse från de serbiska folkdikternas stil, där naturskildringen är ytterst knapp.”⁷⁴² Att dikten är skriven på blankvers ger ytterligare stöd åt Castréns åsikt.

Runebergs intryck av de centralsydslaviska folksångerna har dock ännu inte klingat av. Så sent som 1842 skulle han använda femstaviga trokéer med manligt slut i ”Den nekande” (SS II, 84), en dikt besläktad med ”Idyll och epigram”-dikterna. Ett sådant versmått, men med kvinnligt slut hade Runeberg använt i IE 12. Femstaviga versmått fanns även bland de centralsydslaviska dikterna – ”Hvad vill jag?” (Vuk I, 581 – SV 17 – SF 16) är femstavig i originalet, men då Goetze och Runeberg översatte denna dikt med en daktyl och en troké motsvarar den inte heller exakt versmättet i ”Den nekande”. Förutom versmättet har ”Den nekande” upprepningar och en kommentar som, vilket också Castrén noterar, motsvarar idyll- och epigrammdikternas överraskande epigrammatiska slut.⁷⁴³

Med sitt åttastaviga versmått, sin parallellism och sina allitterationer ansluter diktcykeln ”Ett litet öde” (SS II, 87) tydligt till den finska runodiktningen. Samma versmått och stilistiska medel fanns dock redan i *Serbische Volkslieder*. ”Ett litet öde” skrevs 1845–46.⁷⁴⁴ Delarna publicerades året därpå i *Borgå tidning*⁷⁴⁵ och senare samma år i sin helhet i den i Stockholm utgivna poetiska kalendern *Nordstjernen*.⁷⁴⁶ Vid den här tidpunkten hade Runeberg dock blivit väl bekant med de finska folksångerna och hade själv översatt ett antal av dem till svenska. De likheter som finns med de centralsydslaviska sångerna beror antingen på

⁷⁴¹ Dikten publicerades första gången i *Helsingfors Morgonblad*, nr. 52, 19/7 1833.

⁷⁴² Runeberg, SS XI: 190.

⁷⁴³ *Ibid.*, s. 227.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, s. 233.

⁷⁴⁵ *Borgå Tidning*, 24/1 1846, nr. 7 (dikt nr. 5: ”Kärlekens makt”); 11/2 1846, nr. 12 (dikt nr. 6 ”Den botfärdiga” och 7 ”Den vackra”); 16/5 1846, nr. 38 (dikt nr. 3 ”Den botfarande” och 9 ”Flickan”).

⁷⁴⁶ *Nordstjernen. Witterhetsstycken och poemer af Afzelius, Franzén, Runeberg, Sparre och Sturzenbecher*, red. L. G. Rylander, Stockholm 1846, s. 57–64.

strukturella likheter mellan den finska och den centralsydslaviska folkdiktningen eller på det faktum att vissa centralsydslaviska element sedan länge införlivats med Runebergs egen poetik. Castrén har med rätta påpekat att avsaknaden av tredelningen och det epigrammatiska slutet skiljer denna diktcykel från idyll- och epigrammdikterna.⁷⁴⁷

Det orimmade stikiska åttastaviga versmåtten förekommer även i "Simmaren" (SS II, 88), "Sångens gåfva" (SS II, 89), "Borta och hemma" (SS II, 90) – dikter som skrivits i nära anslutning till "Ett litet öde" och i samma manuskript.

5.4. DIKTER II

Runebergs andra diktsamling är betydligt mer homogen än den första. Enligt Söderhjelm kunde nästan alla dess dikter rymmas under rubriken "Idyll och epigram".⁷⁴⁸ Tideström påpekar att den nya tendensen hade att göra med Runebergs krav på en diktare som han framfört i sina kritiska arbeten under åren mellan de två samlingarna: en skald ska i sin diktning visa en egen klar världs- och livsåskådning.⁷⁴⁹ Det är under denna maxim Runeberg skriver sin andra diktsamling. De kritiska arbetena kommer jag senare att ha skäl att återkomma till i kapitel 6, men i detta delkapitel ska jag undersöka de transtextuella förbindelser som finns mellan de centralsydslaviska folksångerna i Goetzes resp. Runebergs översättningar och *Dikter II*. Dessa förbindelser har inte varit föremål för någon enskild studie, men de har berörts i runebergsmonografierna och i några av de specialstudier där relationen mellan dessa sånger och den första "Idyll och epigram"-cykeln behandlas. Trots att Söderhjelm medgett samlingens likhet med den första "Idyll och epigram"-cykeln, avvisade han bestämt något centralsydslaviskt inflytande: "varje spår av det serbiska inflytandet [är] [...] fullständigt utplånat."⁷⁵⁰ Att så inte är fallet hävdade, med rätta, såväl Ek som Berg.⁷⁵¹ Flera forskare har tyckts sig finna ett inflytande från den finska⁷⁵² eller germanska⁷⁵³ folkdiktningen. Förutom en användning av fyrtaktiga trokéer – som ju är den finska folkdiktningens versmått, men som också förekommer i flera sånger i *Serbische Volkslieder* – finns det dock inget som tydligt stödjer något finskt inflytande.⁷⁵⁴ Hedvalls exempel på ett inflytande från germanska folksånger övertygar vare sig Castrén eller mig.⁷⁵⁵ Andra författare vars inflytande spårats är Franzén, Goethe och Rückert. Att de

⁷⁴⁷ Runeberg, SS XI: 234.

⁷⁴⁸ Söderhjelm, 1929: I: 273.

⁷⁴⁹ Tideström, 1941: 156.

⁷⁵⁰ Söderhjelm, 1929: I: 273.

⁷⁵¹ Ek, 1937: 40f., Berg, 1938: 18f.

⁷⁵² Söderhjelm, 1929: I: 251; Tideström, 1941: 250; Viljanen, 1947: 319.

⁷⁵³ Hedvall, 1915: 88.

⁷⁵⁴ Jfr. Söderhjelm, 1929: I: 251 "[...] här och där tycker man sig höra ett starkare eko från Kanteletar, men om något omedelbart inflytande kan ej heller nu talas." Se också: Runeberg, SS XI: 357.

⁷⁵⁵ Runeberg, SS X: 358.

sistnämnda två tilltalat Runeberg söker Castrén förklara genom att hänvisa till dessas dragning till folklyriken.⁷⁵⁶ Det som tydligt framgår är att Runeberg i *Dikter II* strävat att närma sig folkdikningen och då i första hand den folkdikning som han funnit i Goetzes *Serbische Volkslieder* och i Herders *Stimmen der Völker in Liedern*.⁷⁵⁷ I det följande ska de transtextuella relationerna mellan Runebergs andra diktsamling och de centralsydslaviska sångerna i de nämnda två översättningsvolymerna undersökas.

Samlingen består av tre delar: 32 fristående dikter, en ny "Idyll och epigram"-cykel omfattande 33 dikter och 10 översättningar. *Dikter II* kom ut 1833, men merparten av dess dikter hade tidigare offentliggjorts i tidningar – i första hand i Runebergs *Helsingfors Morgonblad* – eller i kalendrar: i den första gruppen hade 25 dikter utgivits 1830–1833 och 22 av de 33 idyll- och epigramdikterna hade tidigare tryckts.⁷⁵⁸ Alla de tio översättningarna hade tidigare publicerats i *Helsingfors Morgonblad*.

Som framgått av kapitel 3 publicerade Runeberg i *Dikter II* översättningar av två centralsydslaviska sånger: "Klagosång öfver Hassan Agas ädla maka" och "Radoslaus". De två dikterna hittade Runeberg i Herders antologi. Som jag kommer att visa finns reminiscenser från bägge dessa dikter i samlingens inledningsdikt. Ur Herders antologi översatte Runeberg för *Dikter II* också "Den trogna flickan", "Chevy jakten" och "Den första bekantskapen". *Dikter II* innehåller ytterligare fem översättningar, varav en, "Flickans klagan", är en finsk dikt som Runeberg trott vara en folksång. Originalen till en av de övriga dikterna – "Den förrådade kärleken" är okänt, "Råden" är en översättning från Umland och två dikter – "Val af yrke" och "Till Cenzi" är skrivna av ungrarna Ladislav Tóth resp. Mihály Vitkovics.⁷⁵⁹

5.4.1. DIKTER II, 1: "GRAFVEN I PERRHO"

I inledningsdikten, "Grafven i Perrho" skriven under sensommaren och förra delen av hösten 1831,⁷⁶⁰ noteras tydliga inslag av den centralsydslaviska folkdikningen. Denna dikt har transtextuella trådar till flera centralsydslaviska folksånger, men till skillnad från "Idyll och epigram"-dikterna och andra dikter i den första diktsamlingen, där den centralsydslaviska lyriken varit väsentlig för såväl utformningen av form som av innehåll, låter sig Runeberg här i första hand inspireras av den centralsydslaviska epiken. Dikten blir den första där den heroiskt-krigiska komponenten framträder. Även här visar sig påverkan från folksångerna på flera plan.

⁷⁵⁶ Ibid.

⁷⁵⁷ Jfr. Ibid.

⁷⁵⁸ Ibid., s. 356.

⁷⁵⁹ Runeberg, SS XIII:2: 136-139.

⁷⁶⁰ Ibid., s. 369.

Den formella påverkan är väsentlig. Runeberg återgår här till den femfotade trokén. Genom att låta starka betoningar falla på olika takter har Runeberg, som Estlander påvisat, skapat omväxling och rörlighet i versen.⁷⁶¹

I "Grafven i Perrho" använder Runeberg för första gången en slavisk antites. Som framgått av kapitel 3 är detta ett vanligt grepp i den centralsydslaviska diktningen och inleder de båda centralsydslaviska folksångerna som Runeberg publicerade i *Dikter II*, "Klagosång öfver Hassan Agas ädla maka" och "Radoslaus". Den slaviska antitesen förekommer såväl i de episka dikterna och däribland "Blodhämnden" (Vuk I, IV – SV 66 – SF 55) som i en rad lyriska folksånger (se 3.5.4.2.). I "Grafven i Perrho" används den slaviska antitesen efter den inledande ramberättelsen och en invokation till "höga sångmö, Finlands dotter" där hon ombeds svara på en fråga. Frågan och svaret är uppbyggda efter samma principer som den slaviska antitesen:

- 12 Gömms en väldig Konung der i grafven,
- 13 Eller gömms en Konungs vederlike?
- 14 Ej en Konung, ej hans vederlike;
- 15 Gamle bonden Hane gömms i grafven,
- 16 Och med honom sex hans stora söner.

Den slaviska antitesen bildar här den första, men inte den enda hypertextuella relationen till "Blodhämnden", något som jag ska återkomma till.

Folksångernas stil imiteras också genom en frekvent användning av diverse repetitionsfigurer. Bland dessa utmärks allitterationer och jämförbara ljudupprepningar (t.ex. r. 10: Du vars *minne mer än menskans vårdar*) och anaforer:

- 36 *Ej* blott honom, men hans bröder äfven.
- 37 *Ej* som barn bemöttes de af honom,
- 38 *Ej* som tröstare på ålderns dagar;

Andra repetitionsfigurer som används är talrika upprepningar och parallellismer:

- 84 Trenne dars och trenne nätters växling
- 85 Skall hans skumma öga icke skåda,
- 86 Trenne dars och trenne nätters näring
- 87 Skall hans torra tunga icke smaka.

Tre diktpartier i diktens första del (r. 97–106; 107–117; 118–128) bygger på variation av en i övrigt likadan text där flera rader upprepas ordagrant.

Tretalet har en framträdande roll: sönerna är tre tvillingpar "det äldsta sjutton / och den yngsta femton vårar gammalt", i parallellismen ovan talas det om "trenne dars och trenne nätters växling" (r. 84) resp. "trenne dars och trenne nätters näring" (r. 86).

Dikten är uppdelad i två nästintill exakt lika långa avdelningar om 227 resp. 225 verser. Som framgått ovan (s. 221) var klyvningen av dikterna i två delar något som möjligen kan hänföras till de centralsydslaviska folksånger som Runeberg läst i

⁷⁶¹ Estlander, 1914: 332.

Goetzes översättning. De första 20 raderna i diktens första del bildar dock en inledning, en ramberättelse som består av en dialog mellan en främling som kommit till Perrho och en flicka, 'Finlands dotter', som berättar för honom om Hanes och hans söner. Resten av dikten meddelas av den kvinnliga berättarrösten; på detta sätt suggererar Runeberg muntligt framförande i denna skriftprodukt. I den första avdelningen utmålas Hanes brutala uppfostringsmetoder vars syfte var att skapa en samhörighetskänsla bland sönerna. Efter att ha sett att hans metoder varit framgångsrika och att han uppnått sitt syfte, ändrar han sitt beteende. I den andra delen skildras fem av Hanes söners död i striden med tjugo fientliga ryttare vars nationalitet inte avslöjas, men lätt gissas, och Hanes älsklingssons Thomas hämnd. Efter att ha fått gerillaledarens huvud av Thomas dör fadern glad över att hans söner mött en hedersam död, medan Thomas stupar av sina skador.

Den av Runeberg översatta montenegrinska dikten "Blodhämnden" (Vuk I, IV – SV 66 – SF 55) berättar om hur turken Osman tillfångatar Batritch Perovitsch och "från kroppen skär hans hufvud" (r. 44) varefter hans far utkräver hämnd som hans andre son Radul Perovitsch genomför. Efter att ha fått Osmans huvud av Radul dör fadern, lycklig över att hans sons död blivit hämnad. I en av sina etnografiska uppsatser om Montenegro skildrade Vuk den speciella form av strider, *četovanje*, som var vanliga i gränstrakterna mellan Montenegro och det Osmanska riket och vars mål inte var att erövra mark, utan att döda fienden och plundra. Halshuggningar var inte ovanliga:

De dödade fiendernas huvuden är synnerligen prisade troféer, och därför ser man alltid till att hugga av det och ta det med sig, även om det är förknippat med den största fara, till och med om det skulle kosta en livet.⁷⁶²

Likheterna mellan de båda dikternas handlingar är så slående att man kan tala om direkt påverkan. Detta har också uppmärksamats av Estlander, Söderhjelm och vid ett flertal tillfällen av Eirik Hornborg.⁷⁶³

Halshuggningen är förstås mycket sällsynt i en dikt som handlar om Finland och det är inte konstigt att så många forskare uppmärksammat relationer till de centralsydslaviska folksångerna. Med Genettes term skulle det kunna talas om en intertextuell allusion. Gärningens besynnerlighet gör denna allusion desto tydligare och det går inte att bortförklara den genom att påstå att Runeberg valt motivet "därför att det har passerat till hans känsla och till hans text" så som Magnus von Platen påstår.⁷⁶⁴ Att de oidentifierade soldaternas förfarande är samma som i "Blodhämnden", som utspelar sig i ett av turkar ockuperat land, bäddar för ett

⁷⁶² Vuk Karadžić: "Crna Gora i Crnogorci", *Etnografski spisi o Crnoj Gori*, Beograd 1987, s. 314: 'Glave ubijenih neprijatelja najslavniji su trijumfi, i zato gledaju uvijek da je odsijeku i odnesu, pa makar to bilo skopčano sa najvećom opasnošću, pa čak i po cijenu života.'

⁷⁶³ Estlander, 1914: 329f.; Söderhjelm, 1929: I: 250; Hornborg: 1928; Eirik Hornborg: "Litterär påverkan", *Nya Argus*, Helsingfors 16/10 1958, nr. 17, s. 260–262; Eirik Hornborg: "Idealism och realism i Runebergs patriotiska diktning", *HLS*, 7, Helsingfors 1931, s. 221–223.

⁷⁶⁴ Platen, 1980: 39, not 13.

igenkänningsmoment med Rysslands dåtida ockupation av Finland. Det som Finlands sångmö i denna samlingens inledande dikt förtäckt söker berätta kan tolkas som en uppmaning till Finlands söner att söka sina förebilder i serbernas kamp mot turkarna. Mer om denna utomlitterära aspekt kommer i Kapitel 7.

Likheterna med "Blodhämnden" är inte genomgående. Medan bröderna i Runebergs dikt uppvisar en stark solidaritet och kärlek som motiverar Thomas hämnd, förefaller hämnden i "Blodhämnden" snarare vara motiverad av konvention och pliktkänsla. Hornborg kallar "Blodhämnden" en "brutal hymn till hämnden såsom sådan" och anser att Runeberg lagt till ett moment som den föregivet 'primitiva' muntliga sången saknar:

Han har i hämndeakten sett en yttring av brödrakärlek och brödratrohet, icke av den på ett primitivt utvecklingsstadium religiöst förpliktande blodshämndsiden. Ur detta frö – brödrakärlek och brödratrohet – har "Graven i Perrho" spirat upp. Medan Radul Petrovitsch [sic!] drives till sin gärning av primitiv pliktkänsla, drives Thomas Hane av personligt förnummen tillgivenhet och trohet.⁷⁶⁵

Skillnaden här ligger dock snarare i en skillnad mellan muntlig och skriftlig kultur där den första överordnar det kollektiva över det individuella, medan den skriftliga kulturen, alltsedan humanismen, sätter individen i centrum. Thomas Hane är tillgiven och trogen sin bror, Radul Perovitsch är tillgiven och trogen sin familj och sin patriarkala kultur. Vuk Karadžić upplyste att även de rika, som inte hade någon anledning att plundra, kunde följa med om det var fråga om en hämnd då det skulle vara en skam att i en sådan situation stanna hemma.⁷⁶⁶

I Runebergs skildring av brödrakärleken i "Graven i Perrho" finner Söderhjelm påverkan av beskrivningen av nio Jugovitscher i "Slaget på Fågelfältet" (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58): "Också där är det fråga om tappra bröder, hvilka hålla ihop ända in i döden".⁷⁶⁷ Stridsscenen uppvisar en tydlig hypertextuell transformation:

Slaget på Fågelfältet

180 Åtta Jugovitscher äro fallna.
181 Broder ville icke lemna broder,
182 Ej så länge lif i någon rördes.
183 Sist var öfvrig än din broder Boschko.
184 Öfver fältet fladdrade hans fana,
185 Framför sig han dref af Turkar skaror,
186 Såsom falcken jagar dufvosvärmar.

Graven i Perrho

96 Striden växte, stygn med stygn blef växladt,
97 Sex af fienderna lågo döde,
98 Och af brödraskaran blödde alla.
99 Sist bland dem var Adolf ensam öfrig.
100 Sårad genom ben och skuldra redan,

⁷⁶⁵ Hornborg, 1931: 222.

⁷⁶⁶ Vuk Karadžić: "Crna Gora i Crnogorci", *Etnograski spisi o Crnoj Gori*, Beograd 1987, s. 315.

⁷⁶⁷ Söderhjelm, 1929: I: 250.

- 101 Slog han kring sig med en röfad sabel,
102 Tills, igenom bröstet dödligt stungen,
103 Än i döden sårande, han nedföll.

”Är inte detta den stolta scenen på Fågelfältet, överflyttad till en kargare mark och utspelad ‘på tallmon ovanför träskets bukt mot dalen’ ” frågar sig Hornborg.⁷⁶⁸ Men också det tveklösa offret för sitt land, här allegoriserat i familjen, kan ha samband med denna dikt. Att ”Grafven i Perrho” ska läsas allegoriskt antyder Runeberg själv genom att han låter Finlands sångmö få berättarrollen, något som också påpekats tidigare.⁷⁶⁹

Sverker Ek fann även ett möjligt ”sidoinflytande” av ”Radoslaus”, den tidigare nämnda (s. 184) dikt av Kačić som Runeberg läst i Herders *Stimmen der Völker in Liedern* och vars översättning Runeberg senare skulle publicera i *Helsingfors Morgonblad*: ”ty konung Radoslaus’ förbannelse över sonen-usurpatorn genljuder nog, när den gamle Hane förbannar älsklingssonen Thomas.”⁷⁷⁰ Ännu en möjlig koppling av ”Grafven i Perrho” till ”Radoslaus” utgörs av att sonen kräver sin fars Radoslaus huvud. Då samma hämndstrategi även skildras i ”Blodhämnden” är det dock mer troligt att Runeberg påverkats av den sistnämnda folksången.

Castrén och Belfrage påpekar i sina kommentarer att dikten på flera sätt skiljer sig från den centralsydslaviska folkdiktningen: naturskildringen har i Runebergs dikt fått en mer framträdande plats, dikten innehåller flera etnografiska detaljer och berättelsen i den andra avdelningen är ”enklare och livligare” än i den centralsydslaviska förlagan.⁷⁷¹

5.4.2. DIKTER II, 2–32

Relationen mellan dikterna i denna diktgrupp och de centralsydslaviska folksångerna har hittills inte behandlats i någon enskild studie. Estlander hävdade att det bara är en dikt, ”Hämnden” som påvisade någon sådan relation.⁷⁷² Den enda undersökning som gjorts är av Belfrage och Castrén inom den bredare ram som *Kommentarer av Dikter I–III* utgör.

Enligt Castrén står ”Zigenaren” (D II, 2) inte i samma grad som ”Grafven i Perrho” i beroende av ”de serbiska folkdikternas stil” och jag håller med.⁷⁷³ Det centralsydslaviska inflytandet finns dock kvar dels genom en arke- och hypertextuell imitation av det tiostaviga trokiska orimmade versmåttet, allitterationerna och andra ljudupprepningar, anaforerna, upprepningarna och de

⁷⁶⁸ Hornborg, 1928: 19.

⁷⁶⁹ Platen, 1980: 26.

⁷⁷⁰ Ek, 1937: 38.

⁷⁷¹ Runeberg, SS X: 375f.

⁷⁷² Estlander, 1914: 337: ”Originaliteten är fullständig även i avseende å uppslagen: endast ett stycke, Hämnden, där gossen döljer sig i häcken och bestraffas av de bespejade flickorna, har någon likhet med Domen i Serviska folksånger.”

⁷⁷³ Runeberg, SS X: 393.

treledade parallellismerna (r. 231–236; 239–241), och dels genom en intertextuell allusion som forskningen hittills inte noterat. Precis som i ”Grafven i Perrho” alluderar Runeberg i ”Zigenaren” på ”Blodhämnden” (Vuk I, IV – SV 66 – SF 55), denna gång på folksångens två scener där en fånge ber för sitt liv. I ”Blodhämnden” heter det:

9 Släpp mig, Osman Tchorovitsch, min broder,
10 Skona lifvet, du i Gud min broder!

Osman vägrar släppa sin fånge varefter han själv tillfångatas av fångens bror och bönen upprepas:

94 ”Släpp mig, Radul Perovitsch, min broder,
95 Skona lifvet, du i Gud min broder!

I ”Zigenaren” ber Anton som tillfångatagits av zigenaren Adolf:

79 Håll med hugget opp och skänk mig lifvet

Scenen realiseras i ”Zigenaren” med omvänt resultat: i ”Blodhämnden” uppfylls inte fångarnas böner och de dödas, medan Adolf – prototypen av den ädle vilden – låter sin fånge leva genom att i r. 87 göra precis det som Anton i r. 79 bett honom göra. Upprepningen som därmed skapats och den erbjudna brödratroheten som följer direkt efter förbinder dikten ytterligare med folksångerna, i första hand med ”Blodhämnden”:

86 Så han bad – och öfvertaladt Zigenarn
87 Höll med hugget opp och skänkte lifvet.
88 ”Om vid Gud du låfvar brödratrohet,
89 Skall ett hår ej på din hjessa krökas,
90 Ej så länge röfvarn Adolf andas,
91 Och med dessa båda ögon ser dig.”

Belfrage noterar ännu en möjlig allusion till samma folksång i r. 251–252:⁷⁷⁴

251 Här är mannen; ingen född af qvinna
252 Skall ohämnad tränga fram till thronen

I ”Blodhämnden” heter det:

84 Då – lägg an, hvem som af qvinna född är!”

Belfrage påpekar att samma rad kan ha inspirerat Runeberg i IE 27 där Ojan Pavo utbrister:⁷⁷⁵

14 Finns här en af qvinna född och ammad,
15 Som förmår att hålla mig på stället,

⁷⁷⁴ Runeberg, SS X: 400.

⁷⁷⁵ Ibid.

Uttrycket kan dock även betraktas som en kliché, vanlig i alla möjliga sorters texter, därför bör Belfrages tolkning av detta uttryck som en allusion tas med en viss reservation.

Användningen av anföringsordet *sade* i r. 78 ("Sade; men den fallne bad och sade") som "samtidigt betecknar avslutandet av ett tal och utgör upptakten till ett nytt avsnitt av berättelser" anser Belfrage är något som Runeberg övertagit från Homeros.⁷⁷⁶ Liknande anföringsord används även i r. 184: "Sagt, och värden åter: Ingalunda...", något som enligt Belfrage också kan hänföras till Homeros.⁷⁷⁷ Därför måste det påpekas att en liknande avsnittsbrytande anföring finns i r. 17 i "De svarta ögonen" (Vuk I, 340 – SV 55 – SF 47):

To izusti, a dušu ispusti.
Spricht's und ihm entflieht die Seele,
Sagt; och honom lemnar lifvet.

Alla de fristående dikterna som kommer efter "Zigenaren" utom "Den sjuttonåriga" (D II, 26) är rimmade och indelade i versgrupper. I metriskt hänseende kan det noteras ett tydligt avsteg från den centralsydslaviska folkdikningen: gruppen domineras av de 16 jambiska dikterna; 11 dikter är trokiska, en dikt använder en kombination av daktyl och troké och en dikt är skriven på anapest och en på daktyl. Likheter med de centralsydslaviska folksångerna är betydligt svagare än i idyll- och epigrammdikterna eller inte alls existerande – något tydligt påverkan existerar inte. Likheter som kan spåras är begränsade till något eller några mestadels formella drag. Bara ett drag förbinder t.ex. "Bondgossen" (D II, 5) och "Morgonen" (D II, 9) med de centralsydslaviska folksångerna, nämligen deras kompositionella uppdelning i två lika långa avsnitt. "Den sköna" (D II, 24) inleds med en anaforinledd parallellism som är diktens enda möjliga påverkan av den centralsydslaviska folkdikningen:

- 1 Allt är godt, hvad jag vill göra,
- 2 Allt är lätt, hvad jag begär

Några andra dikter innehåller fler drag som kan hänföras till Runebergs centralsydslaviska "maner". Den dialogiska kompositionen i "Roddaren" (D II, 6), upprepningen av frågan i svaret och parallellismer mellan r. 1 och r. 9, det smyckande epitetet 'trogna flickas' (r. 36) påminner om såväl idyll- och epigrammdikterna som de centralsydslaviska folksångerna samtidigt som dikten i övrigt avviker från dessa.

Smyckande epitet av samma typ som i de centralsydslaviska folksångerna finns i fler dikter: 'goda flicka' i "Kyssen" (D II, 10, r. 3) och i "Helsningen" (D II, 14, r. 17), 'goda gosse' i "Den ångrade" (D II, 11, r. 17). I "Blommans lott" (D II, 28) finns såväl

⁷⁷⁶ Ibid., s. 397.

⁷⁷⁷ Ibid., s. 399.

de enkla epiteten 'sköna blomma' (r. 5) och 'trånga hus' (r. 9) som det sammansatta fosforistiska 'den yra, guldbestänkta fjäriln' (r. 8).⁷⁷⁸

Dikt-klyvning finns i "Jägar-gossen" (D II, 8). I diktens slutverser (r. 21–24) söker Hedvall se "en typiskt folkviseartad vändning" av samma typ som de ovan i 4.6.8.5. diskuterade epigrammatiska slutet, men denna likhet menar hon finns med en nyländsk folksång och inte en centralsydslavisk.⁷⁷⁹

Det epigrammatiska slutet finns också i "Det var då" (D II, 12).

I de avslutande raderna av "Sjömans-flickan" (D II, 13) torkar en flicka sina tårar för att hennes mor inte skulle märka spåren av att hon gråtit efter hennes älsklings avfärd med båten. Detta kan, precis som Castrén påpekat,⁷⁸⁰ lätt leda tankarna till den roll en moder har i de centralsydslaviska folksångerna, men då denna eventuella transtextuella relation inte stöds av några av diktens andra egenskaper är den alltför vag för att med säkerhet kunna hänföras till något centralsydslaviskt inflytande.

Forskningen har med rätta sökt förebilder för "Akta, du är Guden nära" (D II, 15) i Franzéns diktning, den anakreontiska diktningen och eventuellt i Goethes lyrik,⁷⁸¹ men de smyckande epitetet 'sköna flicka, yra flicka' (r. 1) och de oftast anaforiskt inledda parallella verserna bildar hypertextuella relationer även med *Serviska Folksånger*.

Genom att "Serenad" (D II, 16) liknar en "Idyll och epigram"-dikt som i sin tur har tydliga transtextuella relationer till *Serviska Folksånger* skapas en indirekt relation mellan denna dikt och de centralsydslaviska folksångerna.⁷⁸² I IE 20 samtalar Edvard med morgonstjärnan, i "Serenad" vänder sig diktjaget till månskenet för att få veta vad hans älskade gör när hon går att sova. Förutom denna indirekta allusion och dikt-klyvningen finns inga andra likheter med de centralsydslaviska folksångerna.

Samma motiv finns också i "Till aftonstjärnan" (D II, 20) där diktjaget vänder sig till aftonstjärnan med ett direkt tilltal liknande den som finns i IE 20 r. 2:

IE 20: Hulda morgonstjärna, himlens dotter!

D II, 20: Stjärna! qvällens dotter du

Som ovan s. 228 nämns bildar sådana hänvändelser till en stjärna intertextuella allusioner på två folksånger: "De begge Jakschitcherne" (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56) och "Hertig Stephans fästmö" (Vuk 1814, 98 – SV 18 – SF 17). I "Till aftonstjärnan" aktualiseras folksångernas epitetet 'trogen flicka' (r. 14) och tretalet genom en uppräknings av tre alternativ till vad stjärnan ser. Versmåttet, fyrtaktiga trokéer med

⁷⁷⁸ Jfr. *ibid.*, s. 449.

⁷⁷⁹ Hedvall, 1915: 222.

⁷⁸⁰ Runeberg, SS X: 423.

⁷⁸¹ *Ibid.*, s. 426f.

⁷⁸² Jfr. *ibid.*, s. 428.

manligt slut, är samma som i "Flickan i dörren" (Vuk I, 571 – SV 38 – SA 1861), men här är dikten rimmad.

Den exakta upprepningen av rader förbinder "Föreställningen" (D II, 17) med folksångernas form: r. 3–4 återges ordagrant i r. 15–16 och r. 7–8 i r. 23–24. Dessutom inleds r. 4 och 8 med samma tre ord. Dessa ord, "Fast hon låtsar", upprepas därmed fyra gånger i dikten (r. 4, 8, 16 och 24). Dikten klyvs i två hälfter.

En liknande allusion skapad genom uttrycket 'poppelskuggan', som Runeberg, som ovan s. 235 nämns för första gången använt i IE 7, finns i "Den ångrade" (D II, 11, r. 1).

En liknande relation till en "Idyll och epigram"-dikt som mellan "Serenad" (D II, 16) och IE 20 finns mellan "Bruden" (D II, 30) och IE 19 som båda anser våren vara en tid för kärleken:

11 Kärleken har blommans art; och våren,

12 Endast våren är en tid för den.

Diskussionen om vilken årstid som lämpar sig bäst för bröllop förbinder, som framgått på s. 232, IE 19 med "Våra mödrar bära skulden" (Vuk I, 608 – SV 58 – SF 48). "Brudens" alludering på IE 19 skapar därmed en indirekt allusion på denna centralsydslaviska folksång. Detta intryck kan möjligen förstärkas genom upprepningar som den inledande "Om jag såg dig, om jag såg dig redan", men några andra transtextuella relationer har jag inte kunnat påvisa.

Också "Fjäriln och rosen" (D II, 18) relaterar till en idyll- och epigramdikt, IE 7: bägge dikterna skildrar samma motiv som Castrén sammanfattar som "människolivets förgänglighet i motsats till naturens varaktighet" genom att låta blommans och fjärilens korta liv symbolisera människans.⁷⁸³ Till skillnad från "Serenad" och "Buden", som relaterar till de element som i "Idyll och epigram" bildar transtextuella relationer och möjligen själva bildar sådana relationer med de centralsydslaviska folksångerna, finns det i "Fjäriln och rosen" ingen liknande indirekt relation till *Serviska Folksånger*.

Castrén upplyser om ett möjligt samband mellan "Hvad vill jag?" (Vuk I, 581 – SV 17 – SF 16) och Runebergs "Den sjuttonåriga" (D II, 26).⁷⁸⁴ Motivsambandet kan betraktas som en svag hypertextuell transformation:

Hvad vill jag?

- 1 Säg dock hvad vill jag?
- 2 Sömlös är natten,
- 3 Oro och smärta,
- 4 Qval i mitt hjerta –
- 5 Dö blott, ja dö blott
- 6 Vill jag för dig.

Den sjuttonåriga

- 29 Hur skall min oro skingras,

⁷⁸³ Se *ibid.*, s. 430f.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, s. 446f.

- 30 Och när min sorg förgå?
- 31 Hvad önskar jag, hvad vill jag?
- 32 Hvad tänker jag uppå?
- 33 Och den, som finge hvila
- 34 I dödens lugna bo,
- 35 Kanske att blott i grafven
- 36 Ett hjerta finner ro.
- 37 Men dock hur tungt, att redan
- 38 Från sol och vänner gå!
- 39 Hvad önskar jag, hvad vill jag?
- 40 Hvad tänker jag uppå?

”Den sjuttonåriga” trycktes första gången den 6/5 1831 i *Tidningar från Helsingfors* och intogs senare med mindre ändringar i *Dikter II*. En av de två ändringarna gäller bytet av ”min trånad fylles” till ”min oro skingras” i r. 29, något som starkare förbinder dikten med SF 16.⁷⁸⁵

Med rätta noterar Castrén också de skillnader som finns mellan de två dikterna: ”Det bör dock märkas, att *Den sjuttonåriga* ger uttryck åt oron i en flickas sinne, som ännu icke erfarit kärleken, medan flickan i den serbiska dikten talar om sin önskan att få dö för den hon älskar.”⁷⁸⁶ Förutom upprepningen av de sista två raderna i varje strof som påminner om de centralsydslaviska folksångernas repetitiva karaktär finns det inga arke- eller hypertextuella förbindelser mellan denna dikt och de centralsydslaviska folksångerna.

”Hämnden” (D II, 27) däremot innehåller såväl formella som innehållsliga förbindelser.⁷⁸⁷ Trots sin strofindelning och det korsvist genomförda rimmets finns kompositionella likheter via klyvningen i två delar: de första tre stroforna skildrar scenen och de andra tre handlingen. I de sista tre stroforna är den första och tredje raden parallella och inleds med samma ord:

- 13 Tänk om någon skulle höra
- 15 Tänk om häcken hade öra
- 17 ”Han skall fångas, han skall jagas!”
- 19 ”Han skall bindas, han skall agas!”
- 21 Gissa, hvaraf bojan gjordes?
- 23 Gissa hvari straffet spordes?

Innehållsligt finns likheter med ”Dommen” (Vuk I, 548 – SV 34 – SF 29): i såväl ”Dommen” som ”Hämnden” tillfångatar flickor en pojke och söker hämnas. I ”Dommen” hotar flickorna:

- 7 Ena så: ”i lågorna med honom!”
- 8 Andra så: ”ur landet skall han jagas!”
- 9 Tredje så: ”nej, nej, han måste hängas!”

⁷⁸⁵ Castrén ger en annan förklaring till utbytet: det kan ”ha sin orsak i att R. velat undvika alltför utnötta poetiska ord.” Runeberg, SS X: 447.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, s. 447.

⁷⁸⁷ Jfr. Estlander, 1914: 337; Hedvall, 1915: 35; Runeberg, SS X: 448.

Men pojken svarar att han vill hängas "Vid det olycksträdet – kvinnohalsen" (SF 29, r. 14). I "Hämnden" jagar, fångar och binder flickorna gossen:

- 17 "Han skall fångas, han skall jagas!"
- 18 Och han jagas, förrn han rymt.
- 19 "Han skall bindas, han skall agas!"
- 20 Och han binds och agas grymt.
- 21 Gissa, hvaraf bojan gjordes?
- 22 Bojan gjord af blommor var.
- 23 Gissa hvari straffet spordes?
- 24 I en kyss af en och hvar.

Belfrage pekar på en anmärkningsvärd paratextuell förbindelse mellan "Hvem styrde hit din väg?" (D II, 29) och sångerna i *Serbische Volkslieder*: "Titlar av detta slag, utgörande en hel versrad förekomma icke i R:s originaldikter förrän i D II" påpekar han.⁷⁸⁸ I såväl "Det var då" (D II, 15) och "Akta, då är Guden nära" (D II, 15) som i "Hvem styrde hit din väg?" utgörs titeln "av den versrad som uttrycksfullast sammanfattar grundmotivet i respektive dikter."⁷⁸⁹ Belfrage anser med rätta att det är "högst antagligt" att Runeberg fått uppslaget från Goetzes samling där såväl "Bist mein eigen" – "Du är min egen" i Runebergs översättning (Vuk I, 602 – SV 12 – SF 12) som "Sterben will ich für dich" – "Hvad vill jag" (Vuk I, 581 – SV 17 – SF 16) fått sina titlar av sångernas slutord i Goetzes översättning, en lösning som inte har någon motsvarighet i originalet där sångerna rubriceras som *Ti si moja svakojako*, "Du är min oavsett" resp. *Smrtna bolest*, "Dödssjukdom". Det bör noteras att Runeberg i sina översättningar använder samma lösning bara i ett av de två aktuella fallen – "Du är min egen", men inte i "Hvad vill jag". Belfrage noterar inte "Wo Basilicum ich sä'te, Geht mir Wermuth auf" / "Der Basilica jag sådde, skjuter Malört opp" (Vuk I, 609 – SV 45 – SF 38) där titeln utgörs av två verser, som emellertid inte är från sångens slut. Också här är lösningen Goetzes, i originalet heter dikten *Nesrećna djevojka*, 'En olycklig flicka'.

"Hvem styrde hit din väg?" liknar de centralsydslaviska folksångerna även genom de anaforinledda stegrande parallellismer som i den andra strofen dessutom är treledad:

- 5 Jag saknade ej dig,
- 6 Jag sökte ej din stråt;
- 7 Jag visste ej en stig

Gruppens sista dikt, "Vårvisa" (D II, 32) anknyter till de centralsydslaviska folksångerna genom en rad repetitionsfigurer som allitteration "Besöka blott leende land" (r. 12), anafor (r. 1 och 2 resp. 3 och 4), upprepning, t.ex. "De komma, de komma" (r. 1) och parallellism, t.ex. r. 5 och 7: "Der stormarna ilat" / "Der drifvan har ilat". Repetitionsfigurerna är kännetecknande för Runebergs nya 'serviska' poetik.

⁷⁸⁸ Runeberg, SS X: 452.

⁷⁸⁹ Ibid.

Mot bakgrund av den nu gjorda analysen kan konstateras, att de transtextuella förbindelserna med de centralsydslaviska folksångerna i denna grupp av dikter är svagare än i idyll- och epigramdikterna. Trots detta föreligger i flera av gruppens dikter likheter som kan tyda på en sådan relation, men i en svag form, som inte vittnar om direkt inflytande. I en del fall är det oklart om denna relation avser den första diktsamlingens "Idyll och epigram" eller de centralsydslaviska folksångerna. I omkring en tredjedel av dikterna saknas sådana förbindelser helt.

5.4.3. DIKTER II, 33: "IDYLL OCH EPIGRAM" II

Även *Dikter II* innehåller en "Idyll och epigram"-cykel, betecknad som *ett* enda verk, i diktsamlingen numrerat som 33 (i fortsättningen: IE II). Till de 33 idyll- och epigramdikter som avslutar denna samling har senare utgivare fogat "Eros förvandling" (SS II, 71) och "Tårarna" (SS II, 72) som Runeberg publicerat i *Helsingfors Morgonblad*.⁷⁹⁰ 21 av de 33 dikterna publicerades tidigare i *Helsingfors Morgonblad* och en (IE II: 32) i G. H. Mellins kalender *Vinterblommor för 1832*.⁷⁹¹

Cykelns titel – "Idyll och epigram" markerar att Runeberg här söker följa samma tradition som han utarbetat i den första diktsamlingens "Idyll och epigram"-cykel. De centralsydslaviska folksångerna återklingar även i dessa nya idyll- och epigramdikter, mest i de äldsta texterna. De transtextuella relationerna som bildas till dessa folksånger är, vilket snart kommer att diskuteras, något lösare än i den första "Idyll och epigram". Söderhjelm fann dikterna i den andra samlingen "hava ingenting kvar av det serbiska inflytandet"⁷⁹², en formulering som Ek med rätta avfärdat som "betänkligt överdriven".⁷⁹³ Enligt Ek "kan gott och väl en tredjedel av andra samlingen Idyll och epigram sägas vara inspirerade av de serbiska kvinnosångerna."⁷⁹⁴ Analysen nedan kommer att visa att även Eks uträkning ligger i underkant.

5.4.3.1. RUBRIKER

En direkt iögonenfallande skillnad mellan de två "Idyll och epigram"-cyklerna består i att dikterna i den andra cykeln är rubricerade, precis som andra dikter i samlingen och som översättningarna i *Serviska Folksånger*. Anknytningen till den folkliga och antika traditionen, samt den inre sammanhållningen mellan idyll- och epigramdikterna i den andra cykeln blir därför svagare än i den första cykeln. Samtidigt förstärks sammanhållningen med de övriga dikterna i *Dikter II*: idyll- och epigramdikterna är inte längre ett poetiskt manifest utan sin like bland de andra

⁷⁹⁰ J. L. Runeberg: "Eros förvandling", *Helsingfors Morgonblad*, 29/4 1833, nr. 31 och "Tårarna", 19/7 1833, nr. 52.

⁷⁹¹ *Vinterblommor för 1832*, red. G. H. Mellin, Stockholm 1831, s. 61.

⁷⁹² Söderhjelm, 1929: I: 251.

⁷⁹³ Ek, 1937: 40.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

dikterna i samma volym, utan i stället en manifestation av Runebergs numera vedertagna poetik som praktiseras i hela samlingen.

5.4.3.2. METER OCH RIM

26 av de 33 sångerna är byggda på trokéer. Den orimmade tiostaviga trokén används bara fem gånger, i "Kyssens hopp" (IE II: 8), "Kärleken" (IE II: 9), "Drömmen" (IE II: 11), "Den lättböjde" (IE II: 23) och "Den sällsynta fågeln" (IE II: 28). Tre dikter är skrivna på sexstavig orimmad troké, en på sjustavig och elva på åttastavig. Den åttastaviga metern som Runeberg i den första cykeln använt bara en gång (IE 21), används här i en tredjedel av cykelns dikter. Användningen av den orimmade åttastaviga metern i den första cykeln förklarade jag genom att hänvisa till tolv dikter i *Serviska Folksånger*, men här i den andra cykeln är det möjligt att även runometern och den finska folkdiktningen, som under perioden mellan de två diktcyklerna blivit alltmer känd, spelat en roll för Runebergs metrisk val.

I "Den långa dagen" (IE II: 20) och "Löjet" (IE II: 33) använder Runeberg samma blandning av en daktyl, en troké och en betonad stavelse: -uu/-u/-, som han använt i IE 11 och IE 13 med förebild i "Till en ros" (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4), "Bror och syster" (Vuk 1814, 44 – SV 5 – SF 5) och "Violen" (Vuk I, 322 – SV 11 – SF 11).

Dikter med metrisk förebild i SV och SF		
6-stavig orimmad	troké	3
6-stavig orimmad	-uu/-u/-	2 (förebild: Goetze)
7-stavig orimmad	troké	1
8-stavig orimmad	troké	11
10-stavig orimmad	troké	5
		22 sånger

Den tiostaviga metern är alltså betydligt mer sällsynt än i den första cykeln. Förutom de ovan nämnda fem dikterna används den också i den parvis rimmade "Den förändrade" (IE II: 19). Också de åttastaviga trokaiska "Sommaratten" (IE II: 17) och "Friden" (IE II: 18) är parvis rimmade, något som ju inte förekommer bland de centralsydslaviska folksånger som Runeberg läst.

Den tiostaviga metern används i ytterligare två dikter i kombination med verser med färre stavelser: "Skilnaden" (IE II: 10) består sålunda av en kombination av parvis rimmade 10+10+9+9-staviga trokaiska verser, medan "Den tidiga sorgen" (IE II: 2) är skriven på tio- och femstaviga trokéer. I "Törnet" (IE II: 25), som är skriven på åttastavig orimmad troké, låter Runeberg r. 2, 3, 7, 10 och 13 sluta manligt vilket gör dem sjustaviga. De tre dikterna har inga förebilder hos Goetze: som visats i 3.5.3.2. använde han endast två gånger en kombination av 8+5-staviga trokéer, i "Förbannelsen" efter Vuks utgåva 1814 (Vuk 1814, 49 – SV 14 – SF 14) och i "Der Basilica jag sådde, skjuter malört opp" (Vuk I, 609 – SV 45 – SF 38).

Elva dikter sammanlagt har inga metriska förebilder hos Goetze. Förutom de parvis rimmade trokiska IE II: 17, IE II: 18 och IE II: 19 samt de ovan nämnda IE II: 2, IE II: 10 och IE II: 25 gäller det fem dikter byggda på andra fötter. Avsteg från den centralsydslaviska förebilden i de andra dikterna är därför ännu mer tydlig: "Likhet" (IE II: 4) är jambisk, skriven dels på en niostavig och dels på en kombination av nio- och femstaviga orimmade verser, "Den första kysen" (IE II: 6) är skriven på 11-staviga parvis rimmade jamber, "Behagen" (IE II: 21) består av tretaktiga anapester och "Den enda stunden" (IE II: 24) av tvåtaktiga jamber med kvinnligt slut och "Norden" (IE II: 27) av daktyl+troké.

Dikter utan någon metrisk förebild i SV och SF		
8-stavig parvis rimmad	troké	2
10-stavig parvis rimmad	troké	1
kombination 10+10+9+9-stavig parvis rimmad	troké	1
10+5-stavig orimmad	troké	1
8-stavig med 7-staviga verser, orimmad	troké	1
9+5-stavig orimmad	jamb	1
11-stavig parvis rimmad	jamb	1
tretaktig orimmad	anapest	1
femstavig	jamb	1
orimmad	daktyl + troké	1
		11 sånger

Bara fem av cykelns 33 dikter är rimmade (IE II: 6, IE II: 10, IE II: 17, IE II: 18, IE II: 19), vilket särskiljer gruppen från andra dikter i *Dikter II* : av samlingens övriga 32 dikter är 30 rimmade och bara två (D II, 1 och 2) orimmade.

I båda "Idyll och epigram"-cyklerna använder sig Runeberg hellre av orimmade versmått. Rim används med något större frekvens i den andra samlingen men ändå ganska blygsamt jämfört med övriga dikter i hans tre diktsamlingar.

Avsaknad av rim och de trokiska versformerna i flertalet av cykelns dikter ser ut att skapa starka arke- och hypertextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna även i denna cykel, samtidigt som introduktionen av andra metriska former och rimmet pekar på ett fjärmande från denna inspirationskälla.

5.4.3.3. INDELNING I VERSGRUPPER, ÖVERKLIVNING OCH ÖVERFÖRING

Av cykelns 33 dikter är åtta indelade i versgrupper: "De fångna" (IE II: 1), "Drömmen" (IE II: 11), "Blomsterhandlaren" (IE II: 13), "Den lättböjde" (IE II: 23), "Törnet" (IE II: 25), "Den sällsynta fågeln" (IE II: 28), "Vill du byta öde?" (IE II: 29) och "Mötet" (IE II: 32).

I flera dikter förekommer avsnittsliknande indelningar som markeras på olika sätt. I "De fångna" (IE II: 1), "Behagen" (IE II: 21), "Den enda stunden" (IE II: 24) och "Norden" (IE II: 27) består den av tankestreck. Samma medel används också i "Likhet" (IE II: 4) där den niostaviga metern byts i den andra delen av 9+5 stavelser. Metern som ett stöd för en avsnittsindelning används även i "Skilnaden" (IE II: 10) som består av tre delar om två tiostaviga och två niostaviga verser. Genom byte av talare stödjer även innehållet en avsnittsindelning, något som också förekommer i "Sippan" (IE II: 31).

Runeberg följer alltså här en liknande princip som i den första "Idyll och epigram"-cykeln. Samma kan även sägas om överklivningar och överföringar som i den andra cykeln, precis som i den första "Idyll och epigram"-cykeln och Runebergs *Serviska Folksånger*, förekommer emellanåt. Indelning i versgrupper, överklivning eller överföring är alla avvikelser från de centralsydslaviska folksångerna som försvagar de arketextuella relationerna, men dessa avvikelser hade hos Runeberg förekommit redan i hans översättningar.

5.4.3.4. REPETITIONSFIGURER

Precis som i den första "Idyll och epigram"-cykeln innehåller den andra cykeln en rad repetitiva element och strukturer som bildar arketextuella relationer till Goetzes och Runebergs översättningar av de centralsydslaviska folksångerna.

Cykeln innehåller en rad allitterationer: i "Norden" (IE II: 27) allittererar *s* i en rad verser medan i "Fjärilposten" (IE II: 15) ett allittererat *f* får en framträdande plats dikten igenom samtidigt som dikten innehåller flera andra allitterationer och andra ljudupprepningar. Här ges endast tre verser som illustration:

- 6 Genast slöt hon fenstret, fasttog
- 7 Och försökte tämja fjäriln:
- 8 "Flyg ej bort du sköna fånge,

Allitteration förekommer även i andra dikter: exempelvis inleds "Den försmådda" (IE II: 12) med en parallellism innehållande alliteration:

- 1 Ax vid ax på åkern vagga,
- 2 Korn vid korn i axen gömmas

I samma dikt finns även ett bland cykelns flertaliga exempel på anafor:

- 8 Lemnar du åt himlens fåglar
- 9 Lemnar du åt snö och vindar.

Anaforer förekommer framför allt som en typ av parallellism och då främst treledad – mer om detta inom kort.

Epiforer är mer sällsynta, ett exempel finns i "Törnet" (IE II: 25):

- 2 Svept i vinterns is, försmås *du*,
- 3 Höljd af taggar, hatas *du*.

Samma dikt innehåller cykelns enda exempel på anadiposis:

- 10 Som behöfde kärlek *blott*,
- 11 *Blott* en solblick af ett hjerta,

Ordupprepningar används flitigt. "Likhet" (IE II: 4) bygger på en rad parallella ordupprepningar varav flera anaforer och epiforer:

- 1 *Hur många* vågor bo på fjärden,
- 2 *Hur många* tankar i mitt hjerta?
- 3 *De tyckas* fly – och dröja kvar dock,
- 4 *De tyckas* dö – och födas åter,
- 5 *Så skilda, och ändå så lika,*
- 6 *Så många, och ändå de samma!* –
- 7 *Ur samma* sjö, af *samma* vindar
- 8 *De höjas alla,*
- 9 *Ur samma* bröst *de höjas alla*
- 10 *Af samma* kärlek.

Dikten är tydligt kliven i två delar (r. 1–6, resp. 7–10). Den första domineras av orden *många* och *de tyckas*, den andra delen av ordet *samma* och ställs därmed antitetiskt mot varandra.

Treledad ordupprepning där samma ord upprepas i början på en vers, dess andra halvvers och i början på nästa vers är vanligt, t.ex. i "Flickans årstider" (IE II: 3):

- 6 *Du har* lefvat, *du har* njutit,
- 7 *Du har* ägt din vår och glädje,

Liknande ordupprepningar finns i "Blomesterhandlaren" (IE II: 13, r. 10–11 och 18–19) och "Den förändrade" (IE II: 19, r. 2–3).

Ibland upprepas hela verser: "Löjet" (IE II: 33) består av tre strofer som alla inleds med likalydande dubbelverser och därmed blir diktens ledande kompositionsprincip.

Parallellismer, särskilt anaforinledda, är vanliga, t.ex. när gossen i IE II: 21 vändas i valet av den skönaste flickan:

- 5 Den ena har klarare ögon,
- 6 Den andra har friskare kinder,
- 7 Den tredje har fullare läppar,
- 8 Den fjerde har varmare hjerta.

Treledade parallellismer förekommer flera gånger i cykeln. Alla de ovan s. 274 nämnda sex orimmade tiostaviga trokiska dikterna (IE II: 8, IE II: 9, IE II: 11, IE II:

19, IE II: 23 och IE II: 28) innehåller flera drag som Runeberg funnit i *Serbische Volkslieder*, Ek har t.ex. med rätta noterat att fem av de sex dikterna (IE II: 19 utgör det enda undantaget) innehåller treledad parallellism.⁷⁹⁵ "Drömmen" (IE II: 11) innehåller en treledad anaforinledd parallellism:

- 8 *Hvar är drömmen?* som en rök försvunnen;
- 9 *Hvar är flickan?* bortom land och sjöar
- 10 *Hvar är kyssen?* ack, blott i min längtan.

Samma grepp förekommer även i ett flertal andra dikter som i "Den lättböjde" (IE II: 23, r. 15–20), "KysSENS hopp" (IE II: 8, r. 8–13), "Hennes budskap" (IE II: 30, r. 4–9) m.fl. där stegringen förstärks för varje led. Den sistnämnda dikten ges som exempel:

- 4 Kommer du i fläkten,
- 5 Bär du hennes suckar;
- 6 Kommer du i ilen
- 7 Bär du hennes klagan;
- 8 Kommer du i stormen,
- 9 Bär du hennes verop

Även tvåledade parallellismer förekommer i cykeln, liksom i de centralsydslaviska folksångerna, som i "Vill du byta öde?" (IE II: 29):

- 7 Om mig strömmen skonar,
- 8 Om mig strömmen härjar

Analysen pekar på Runebergs fortsatta användning av repetitionsfigurer även i IE II, något som förbinder denna diktcykel med såväl *Serviska Folksånger* som IE I. Användningen av dessa stilistiska medel är dock något svagare jämfört med Runebergs översättningar och den första diktcykeln.

5.4.3.5. EPITET

En frekvent användning av smyckande epitet i den andra "Idyll och epigram"-cykeln påminner om såväl den första cykeln som de centralsydslaviska folksångerna. Merparten av epitet är, precis som i den första diktcykeln och *Serviska Folksånger*, enkla tvåstaviga adjektivattribut: 'gyllne lockar' (IE II: 1, r. 18), 'klara källan' (IE II: 8, r. 10), 'troгна hjerta' (IE II: 12, r. 4), 'runda läppar' (IE II: 28, r. 18) osv. De flesta epitetet av denna typ används för att beskriva människor: 'goda flicka' (IE II: 1, r. 11), 'goda gosse' (IE II: 1, r. 28), 'glada syster' (IE II: 2, r. 1), 'skälmska flicka' (IE II: 7, r. 1), 'blyga flickan' (IE II: 8, r. 4), 'sköna flickan' (IE II: 11, r. 5), 'gamla modern' (IE II: 28, r. 2), 'yra gossen' (IE II: 28, r. 7), 'gamla mor' (IE II: 28, r. 11) m.fl.

Trots att många epitet även i den här samlingen består av ett tvåstavigt adjektiv och ett tvåstavigt substantiv förekommer även en rad epitet som består av fler än

⁷⁹⁵ Ek, 1937: 40. På oklara grunder kallar Ek denna typ av parallellism för "den treledade serbiska avskedsformeln".

två stavelser: 'den rimbeströdda lunden' (IE II: 3, r. 2), 'grymma, otacksamma gosse' (IE II: 12, r. 5), 'en guldbevingad fjäri' (IE II: 15, r. 4), en rad komparativer i IE II: 21: 'klarare ögon' (r. 5), 'friskare kinder' (r. 6), 'fullare läppar' (r. 7) och 'varmare hjerta' (r. 8), och vidare: 'flyttande svanor' (IE II: 27, r. 3), 'tynande svanor' (IE II: 27, r. 13), 'silkeslena lockar' (IE II: 28, r. 17) och 'purpurstänkta moln' (IE II: 32, r. 9). Här kan också läggas till det icke adjektiviska 'på silfvermolnets kant' (IE II: 6, r. 1). Då den andra "Idyll och epigram"-cykeln är mer metriskt heterogen än den första samlingen verkar det trokaiska tvånget att skapa tvåstaviga epitet inte vara lika starkt som i den första cykeln. Men tvåstaviga epitet förekommer inte bara i dikter skrivna på de versmått som inte förekommer hos Goetze⁷⁹⁶ utan också i dikter som är skrivna på orimmade 6-, 8- eller 10-staviga trokéer, det vill säga versformer som lätt kan förnicklas med de centralsydslaviska folksångerna. Detta inför ett ovanligt element i de dikter som är metriskt så tydligt påverkade av dessa folksånger (IE II: 3, IE II: 12, IE II: 14, IE II: 28 och IE II: 32): i de översättningar som Runeberg läst är sådana epitet ovanliga, trots att epitetsformler i originalet inte begränsar sig till fyra stavelser – ett tvåstavigt epitet och ett trestavigt substantiv – utan kan ha fler (ofta sex).

När ett och samma substantiv föregås av ett smyckande epitet söker Runeberg inte skapa stående epitet: i "Den lättböjde" (IE II: 23) kallas huvudpersonen för 'den unge Adolf' (r. 2) och 'den vackra Adolph [sic!]' (r. 14), något som fjärmar Runeberg från den muntliga poetiken, samtidigt som han närmar sig densamma genom sin användning av den folksångsinspirerade 'den käcke gossen' (r. 7).⁷⁹⁷

Trots att antalet smyckande epitet inte är färre är det tydligt att Runeberg här alltmer fjärmar sig från den centralsydslaviska diktningen och experimenterar mer än i sin första "Idyll och epigram"-cykel.

5.4.3.6. KOMPOSITION

I den andra "Idyll och epigram"-cykeln följer Runeberg den tradition som han i den första cykeln utarbetat med de centralsydslaviska folksångerna som hypotext. Men medan den dialogiska formen dominerar de första idyll- och epigramdikterna, domineras den andra av monologer som oftast står utan någon berättande inledning: 14 dikter – IE II: 2, 4, 5, 7, 12, 14, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 30 och 31 – är komponerade på detta sätt, vilket kan jämföras med fem dikter i den första diktcykeln. I flera av dessa dikter är den andre närvarande, en adressat som talaren vänder sig till: i "Den tidiga sorgen" (IE II: 2), "Fågeln" (IE II: 5) och "Flyg ej unnan" (IE II: 7) vänder sig diktjaget till flickan, i "Den försmådda" (IE II: 12) talar flickan till gossen. Direkt tilltal, en formel med tydliga arke- och hypertextuella relationer till

⁷⁹⁶ Några dikter där tvåstaviga epitet förekommer som är skrivna i versmått som inte förekommer i den centralsydslaviska folkdiktningen är "Behagen" (IE II, 21) som är skriven på anapest, "Norden" (IE II, 27) som skriven på en kombination av daktyl och troké och "Den första kyssen" (IE II, 6) som är jambisk.

⁷⁹⁷ Jfr. "Dommen" (Vuk I, 548 – SV 34 – SF 29) där Goetze använder uttrycket 'der kecke Knabe' (r. 6).

de centralsydslaviska folksångerna, används i inledningen av två av dessa dikter: "Hennes budskap" (IE II: 30) och "Sippan" (IE II: 31).

"Flickans årstider" (IE II: 3) är också en monolog, men den innehåller en inledning berättad av en utomstående (extra- och heterodiegetisk⁷⁹⁸) berättare.

I "KysSENS hopp" (IE II: 8) citeras kysSENS monolog med en inledning där jaget, flickan som fungerar som en intra- och homodiegetisk berättare⁷⁹⁹, hör monologen i sina drömmar, en komposition vars förebild inte finns i *Serbische Volkslieder*.

Bara en av de dialogiskt komponerade dikterna – "Vill du byta öde?" (IE II: 29) – består av en dialog utan någon berättande inledning, något som Runeberg också använt i IE 12 med stöd av "Donau grumlig" (Vuk I, 669 – SV 19 – SF 18). De andra dialogiskt komponerade dikterna innehåller alltid en narrativ inledning berättad antingen av en utomstående, heterodiegetisk narratör – i IE II: 6, 9, 16 och 28 – eller en berättande inledning med jagberättaren som sedermera deltar i dialogen (homodiegetisk narratör), som i IE II: 10, 17, 18 och 32. I "Somnarnatten" (IE II: 17) är dialogen återberättad, medan dialogen i "Friden" (IE II: 18) består av en citerad och därefter kommenterad ordväxling mellan modern och dottern. Precis som i den första "Idyll och epigram"-cykeln används den dialogiska kompositionsmodellen med den inledande situationsbilden med förkärlek i dikter som även har flera andra transtextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna.

Denna inledning behöver inte nödvändigtvis vara kort och för vissa dikter är det fråga om man ska beteckna dem som dialogiska med långa narrativa delar eller berättande med omfattande dialoger: så är fallet både med "De fångna" (IE II: 1) och med "Blomsterhandlaren" (IE II: 13) där sångerna berättas av en heterodiegetisk berättare. Även andra berättande dikter – "Fjärilposten" (IE II: 15), "Norden" (IE II: 27) och "Löjet" (IE II: 33) – innehåller dialogiska eller monologiska inslag. "Drömmen" (IE II: 11) och "Den lättböjde" (IE II: 23) är berättade av en extra- och homodiegetisk berättare.

Klyvning som Runeberg börjat använda i sin diktning efter att ha stiftat bekantskap med de centralsydslaviska folksångerna finns i IE II: 6, 7, 17, 22 och 26.

I en rad dikter använder Runeberg den av Goetze introducerade inledningen med prepositionsuttryck:

- IE II: 1: På den röda elfvens botten
- IE II: 6: På silfvermolnets kant satt aftonstjernen
- IE II: 15: I det öppna lusthusfenstret
- IE II: 17: På den lugna skogs-sjöns vatten
- IE II: 26: Från det höga tornet sågo

⁷⁹⁸ Extra- och heterodiegetisk berättare definierar Genette som "a narrator in the first degree who tells a story he is absent from". Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca 1980, s. 248.

⁷⁹⁹ Intra- och homodiegetisk berättare är "a narrator in the first degree who tells his own story.", *Ibid.*

De flesta dikterna i cykeln avslutas med ett epigrammatiskt slut som här i "Den förändrade" (IE II: 19) där det i den sista raden ges en förklaring till flickans plötsliga beteendeändring:

- 1 Fordom fick jag bannor hela dagen;
- 2 Än satt spensen vårdslöst, än satt kragen,
- 3 Än var håret fästadt opp mot regeln,
- 4 Aldrig hölls jag länge nog vid spegeln.
- 5 Nu har allt förbytt sig! "Säg, hur är dig,
- 6 Flicka, då du aldrig vill bli färdig?
- 7 Hur du städar dig! det är förskräckligt!
- 8 Har du än ej speglat dig tillräckligt?"
- 9 Är mitt arma sinne då förtrollat,
- 10 Hvem kan väl en sådan växling vållat?
- 11 Ingen, svarar tyst mitt hjerta, ingen,
- 12 Om ej ynglingen, kanske, och ringen.

Tretalet använder Runeberg i flera dikter som en överordnad kompositionsprincip: "Skilnaden" (IE II: 10) byggs av tre stycken triader: frö – regn – kärlek, rik – nöjd – säll, vingar – ljud – brud.⁸⁰⁰ Också "Tre och Tre" (IE II: 26) bygger helt på tretalet (trenne flickor, trenne segel, tre kaptener).

Parallella verser är vanliga, men som en överordnad kompositionsprincip är parallellism ovanlig. Undantag utgörs enligt Hedvall bara av "Tre och tre" och "Mötet".⁸⁰¹

Av det föregående kan det konstateras att den monologiska kompositionsmodellen i jämförelse med den första diktcykeln fått ett tydligt försteg i förhållande till de andra modellerna. De flesta dikternas komposition kan fortfarande tolkas som en arke- och hypertextuell imitation av den centralsydslaviska förebilden, men imitationen är betydligt mer självständig än i den första "Idyll och epigram"-cykeln och tillåter även användning av närbesläktade modeller som inte har någon förebild i *Serbische Volkslieder*.

5.4.3.7. INNEHÅLLSLIGA LIKHETER. HYPERTEXTUELLA TRANSFORMATIONER, INTERTEXTUELLA ALLUSIONER

Trots formella skillnader företer även den andra "Idyll och epigram" cykeln drag som liknar eller närmar sig hypertextuella transformationer med de centralsydslaviska folksångerna som hypotext.

I "De fångna" (IE II: 1), cykelns första dikt, finner en gosse en pärla med en flicka inuti. Som flera runebergforskare noterat kan diktens handling kopplas till "Den bönhörde" (Vuk 1814 – SV 36 – SF 31). I denna sång hittar gossen flickan inuti en gran.⁸⁰² I de båda dikterna skildras flickans skönhet efter att ha befriats från granens resp. pärlans bojar på ett liknande sätt: i "Den bönhörde" lyser flickan

⁸⁰⁰ Berg, 1938: 22; Runeberg, SS X: 474.

⁸⁰¹ Hedvall, 1915, s. 22.

⁸⁰² Ek, 1937:40; Berg, 1938: 18; Runeberg, SS X: 460.

”skön, som solen” (r. 10), i ”De fångna” är hon ”Morgonrodnan lik i fågring” (r. 16). I Runebergs dikt bländas gossen av flickans skönhet och är oförmögen att ta sig loss, något som Berg påpekat kan tolkas som en allusion på en annan centralsydslavisk folksång ”Vinter i hjertat” (Vuk I, 571 – SV 38 – SA 1861).⁸⁰³

Genom att använda samma blomsymbolik som den centralsydslaviske folksångaren skapar Runeberg i ”Den tidiga sorgen” (IE II: 2) en svag allusion: flickan bryter en ros till sin syster, något som kan jämföras med ”Till en ros” (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4).⁸⁰⁴ Trots att Runeberg använder en ros och en vallmo, kan dikten också ha inspirerats av användningen av basilika och malört i ”Der Basilica jag sådde, skjuter Malört opp” (Vuk I, 609 – SV 45 – SF 38). Då blommorna i de båda dikterna ställs mot varandra får de ett liknande symboliskt värde. Castrén påpekar att vallmon i den romantiska diktningen vanligtvis symboliserat sömn, men att steget till att symbolisera död och köld för Runeberg inte var långt.⁸⁰⁵

En allusion till ”Till en ros” (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4) bildas även i ”Flickans årstider” (IE II: 3) genom flickans direkta tilltal riktat till en ros, men sitt huvudsakliga mönster har denna dikt, som Berg påpekar, i de centralsydslaviska folksångerna där modern hindrar de älskandes kärlek.⁸⁰⁶ Motivet med modern som ett hinder för dotterns kärlek har Runeberg bearbetat redan i den första manuskriptgruppen i den första ”Idyll och epigram”-cykeln i IE 19 och IE 16. När han i den andra cykeln återgår till samma tema är relationerna till de centralsydslaviska folksångerna lika tydliga. Det vintriga landskapet, moderns kallsinnighet gentemot dotterns känslor som hos dottern frammanar en känsla av vinter i hjertat skapar så starka hypertextuella relationer till ”Vinter i hjertat” (Vuk I, 311 – SV 3 – SF 3) att man kan tala om en transformation:

Flickans årstider

- 9 Värre öde har mitt hjerta,
- 10 Har på en gång vår och vinter,
- 11 Gossens öga är dess vardag,
- 12 Och min moders är dess vinter.

Vinter i hjertat

- 7 Vintern känner jag uti mitt hjerta;
- 8 Dock från snön är vintern ej derinne,
- 9 Vintern der är kommen från min moder,
- 10 Som mig ger åt den, som jag ej älskar.

I ”Fågeln” (IE II: 5) önskar gossen sig vara en fågel för att kunna närma sig sin älskade genom att flyga genom hennes öppna fönster. Önskan att vara ett objekt nära den älskade bildar en hypertextuell relation till ”Önskan” (Vuk I, 350 – SV 49 –

⁸⁰³ För Castrén syns denna tolkning ”mer osäkert”; själv är jag benägen att hålla med Berg. Berg, 1938: 18f; Runeberg, SS X: 460.

⁸⁰⁴ Jfr. Berg, 1938: 19.

⁸⁰⁵ Runeberg, SS X: 309, not 11 och 462, not 4.

⁸⁰⁶ Berg, 1938: 19.

SF 41) där flickan önskar sig vara en sval källa utanför sin älskades fönster. Rollerna är ombytta – precis som vid flera "Idyll och epigram"-dikter i den första cykeln (jfr. s. 235). Detta gör att relationen till den centralsydslaviska förlagan kännetecknas av dialogicitet. Fågeln använder Runeberg ofta som en symbol för den älskade: "Till min sparv" (D I, 22) som i sin tur kan härledas till Franzéns sentimentala fågeldikter.⁸⁰⁷ Dikten blir därmed ett exempel på hur motiv i den svenska diktningen ställs samman med de centralsydslaviska.

En allusion, samtal med en stjärna, förbinder "Den första kysen" (IE II: 6) såväl med de centralsydslaviska "De begge Jakschitcherne" (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56) och "Hertig Stephans fästmö" (Vuk 1814, 98 – SV 18 – SF 17) som med IE 20 ur den första "Idyll och epigram"-cykeln (se s. 230). I dialogen mellan en flicka och aftonstjärnan betecknas den sistnämnda som "himlens blyga dotter" (r. 5). Samtal med stjärnor blir därmed ett litet men koncentrerat utformat ledmotiv i Runebergs produktion från 1830-talet som förbinder den egna diktningen med de centralsydslaviska folksångerna.

Berg har påpekat den likhet som finns mellan "Flyg ej unnan" (IE II: 7) och "Dommen" (Vuk I, 548 – SV 34 – SF 29): i Runebergs dikt fångas flickan av sin älskade likt fågeln som fångas av fågelfångaren i en snara, medan i den centralsydslaviska folksången tre flickor fångar en gosse i en snara och överlägger om hur han skulle straffas.⁸⁰⁸ Som flera gånger i "Idyll och epigram"-cyklerna arbetar Runeberg med ombytta roller för att skapa en dialogisk relation mellan de egna idyll- och epigramdikterna och folksångerna. En hittills ouppmärksam relation till annan skälmsk folksång som Runeberg översatte är också möjlig: "Du är min egen" (Vuk I, 602 – SV 12 – SF 12). Medan de förälskade i Runebergs dikt låtsas vara fågelfångaren och vakan intar de i "Du är min egen" en rad liknande roller där gossen fångar flickan: en blank pokal resp. den unga värden, en vaktel resp. den käckä jägaren, en silverfisk resp. ett nät. I de båda texterna är det oundvikligt att vara fångad av kärleken.

I "Kärleken" (IE II: 9) bannar modern sin dotter, en scen som erinrar om scenen i "Den Walackiska flickan" (Vuk I, 484 – SV 35 – SF 30), men de tydligaste hypertextuella relationerna bildas till "Den unga makan" (Vuk I, 459 – SV 32 – SF 27).⁸⁰⁹ I alla de tre fallen ger modern sina råd förgäves: dotterns kärlek går inte att hejda. Samma motiv hade Runeberg använt i IE 16.

Berg och Lönnqvist har påpekat att flickans klagan på kärlekens obeständighet hos männen i "Den försmädda" (IE II: 12) liknar den som den centralsydslaviska folksångaren uttrycker i "Manna-trohet" (Vuk I, 538 – SV 39 – SF 32), men jag är benägen att hålla med Castrén som anser likheten vara allmän.⁸¹⁰ Någon hypertextuell transformation är det inte tal om här, likheten består i stämningen

⁸⁰⁷ Runeberg, SS X: 467.

⁸⁰⁸ Berg, 1938: 21. Se också Runeberg, SS X: 471.

⁸⁰⁹ Jfr. Runeberg, SS X: 474.

⁸¹⁰ Berg, 1938: 22, Lönnqvist, 2004: 176f.; Runeberg, SS X: 476.

och känslan. Samma tema behandlas även i "Blomsterhandlaren" (IE II: 13) och i "Fjärilposten" (IE II: 15) som i formen ansluter till de centralsydslaviska folksångerna, men som inte heller bildar några tydliga innehållsliga relationer som kunde betecknas som hypertextuella transformationer. Männens obeständighet är ett tema också i "Grumla icke flickans själ" (IE II: 16) vars början där flickan grumlar bäcken genom att i den två sina fötter kan utläsas som en allusion till "Donau grumlig" (Vuk I, 669 – SV 19 – SF 18) vars bölja grumlats av flickorna som plockar svärdslliljor ('vattenliljor' i Runebergs översättning – se s. 220) för att tvätta sina ansikten.⁸¹¹

"Friden" (IE II: 18) bildar tydliga hypertextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna genom såväl imitation som transformation, främst till "Den unga makan" (Vuk I, 459 – SV 32 – SF 27), där modern ger råd till sin dotter som hon sedan kommenterar.⁸¹² Samma sång hade Runeberg använt som hypotext i IE 16 (se kapitel 4, s. XX). Medan Runeberg i IE 16 låter diktjaget kommentera moderns råd, är det i denna nya version – precis som i "Den unga makan" – dottern som får denna funktion.

Berg framkastar en hypotes om ett möjligt uppslag till "Den förändrade" (IE II: 19) i den av Runeberg ej översatta "Schönheitsmittel in Sarajewo" (Vuk I, 423 – SV 37), men jag håller med Castrén att det knappast är sannolikt.⁸¹³

Medan såväl Ek som Berg och Castrén framhåller den treledade anaforen i avslutningsraderna av "Den lättböjde" (IE II: 23) som en reminiscens av de centralsydslaviska folksångerna är det ingen som uppmärksammat den allusion som finns till "Skördeflickan" (Vuk I, 253 – SV 68II – SF 52): i de båda texterna söker gossarna gå flickan till mötes i hennes önskningar för att få fysisk närhet i utbyte:

Skördeflickan

- 5 Den som sammanbinder mina kärftar,
- 6 Vill jag strax mitt hvita anlet skänka.
- 7 Den, mig vatten ifrån källan hemtar,
- 8 Vill jag skänka mina svarta ögon.
- 9 Den som bygger mig en skuggrik löfsal,
- 10 Honom vill jag bli en trogen maka.

Den lättböjde

- 15 För ett vänligt ord från mina läppar
- 16 Lemnar han hvad mest hans hjerta fröjdat,
- 17 För en hjertlig blick af mina ögon
- 18 Gör han gerna hvar han skytt tillförne,
- 19 För en vänlig kyss, ett hjertligt famntag
- 20 Tror jag, att han kunde gå i elden.

"Tre och tre" (IE II: 26) ansluter sig tydligt till de centralsydslaviska folksångerna både vad gäller formen – den tretalsbaserade kompositionsformen har redan

⁸¹¹ Jfr. Runeberg, SS X: 483.

⁸¹² Ek, 1937: 40; Berg, 1938: 25; Runeberg, SS X: 485.

⁸¹³ Berg, 1938: 25; Runeberg, SS X: 486.

avhandlats – och innehållet. Som Berg påpekar är dikten en imitation – en transformation i Genettes terminologi – av "Önskningsarna" (Vuk I, 447 – SV 48 – SF 40).⁸¹⁴ I Runebergs dikter väntar tre systrar på tre fartyg. Den äldsta systemen vill ge den kapten som kommer först sin krans av rosor, den andra systemen vill ge den kapten som kommer näst sin blombukett, den tredje systemen vill ge den kapten som kommer sist sitt glada famntag – "om han är den vackra August". I "Önskningsarna" talar tre flickor om vad de helst begärde: den första flickan önskar sig en gullring, den andra en gördel och den tredje Ranko då en ring kan bli bruten, en gördel sönderrivas, men Ranko förblir hennes. I de båda sångerna namnges i den sista versen den person som väckt den tredje flickans känslor.

Förutom en rad element som kan föras till en arke- och hypertextuell imitation – stående epitet, treledad anaforinledd parallellism m.fl. – inleds Runebergs dikt "Den sällsynta fågeln" (IE II: 28) med en allusion på "De svarta ögonen" (Vuk I, 340 – SV 55 – SF 47): "När om qvällen han i stugan inkom, / Bannade sin son den gamla modern" (r. 1–2) resp. "Modern bannade sin Jovo" (r. 1).⁸¹⁵ Dikten blir därmed tydligt präglad av folksångernas stil såväl i dess form som innehåll.

"Vill du byta öde?" (IE II: 29) anser Ek "genialt" omskriver inledningsbilden i "Den försigtiga" (Vuk I, 594 – SV 30 – SF 26).⁸¹⁶ Medan gossen i den centralsydslaviska folksången vänder sig till flickan som han liknar vid en röd blomma, är det i Runebergs dikt flickan som direkt vänder sig till blomman, något som inte ger stöd åt Eks åsikt. Castrén har samma uppfattning och tillägger: "Tanken på blomman, som vattnas 'med svala flöden', synes dock rätt avlägsen från bilden av blomman, som sköljes av bäckens ström."⁸¹⁷ Någon transformation är det inte tal om, däremot är motivet, kärlekens obeständighet hos män, vanligt i såväl *Serviska Folksånger* som i Runebergs "Idyll och epigram"-cykler.

"Hennes budskap" (IE II: 30) bygger på ett vanligt motiv i den centralsydslaviska folklyriken: en kvinna som gift med den gamle, minns ynglingen, sin första kärlek. Samma motiv hade Runeberg använt i den första "Idyll och epigram"-cykeln (kapitel 4, s. 237). Motivets stöd av diktens stil som är en arke- och hypertextuell imitation av de centralsydslaviska folksångerna vad gäller dess komposition, metrik, repetitionsfigurer, stående epitet m.m.

"Sippan" (IE II: 31) erinrar om en rad sånger i *Serviska Folksånger*. Diktens början är en hypertextuell transformation av "Violen" (Vuk I, 322 – SV 11 – SF 11): också där talas det om en blomma som diktjaget funderar på att plocka för att ge till sin älskade. Som så många gånger i Runebergs cykler är rollerna ombytta: i folksången är det en flicka som vill plocka blomman åt sin älskade, i Runebergs dikt är det gossen. Båda bävar dock inför den kalla älskades reaktion:

⁸¹⁴ Berg, 1938: 27.

⁸¹⁵ Jfr. Runeberg, SS X: 500.

⁸¹⁶ Ek, 1937:40.

⁸¹⁷ Runeberg, SS X: 501.

Violen

- 1 Vål jag dig bröt, viol,
- 2 Men åt hvem ger jag dig?
- 3 Månne åt Ali Bey?
- 4 Ali, den stolte man,
- 5 Älskar violer ej,
- 6 Rosor blott, nejlikor

Sippan

- 1 Sippa, vårens första blomma
- 2 Om jag bröt dig, om jag gaf dig
- 3 Åt den älskade, den kalla!

Att ge en blomma till någon kan också utläsas som allusion till "Till en ros" (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4), påpekar Castrén, men denna allusion anser jag är alltför vag. Såväl Berg som Castrén hänvisar till "Skiljsmässan" (Vuk I, 555 – SV 9 – SF 9).⁸¹⁸ Där tvingas fästmö och fästman gå skilda vägar. Hon ber honom bryta några rosenstänglar: såsom dessa rosor vissnar, vissnar hennes hjärta för honom. Han ber henne lägga en snöboll vid sitt hjärta: såsom den smälter, smälter hans hjärta för henne. I Runebergs dikt symboliserar blomman gossens kärlek som blommar vid isen av flickans hjärta. Denna is och vinterkylan kan slutligen ses som en allusion till "Vinter i hjertat" (Vuk I, 571 – SV 38 – SA 1861).⁸¹⁹ Transformationerna av och allusionerna till flera centralsydslaviska folksånger pekar på ett friare och mindre dogmatiskt förhållande till dessa. Innehållsliga relationer till flera sånger förekom även i den första cykeln, men inte så komplexa som i "Sippan".

Liknande komplexa relationer finns även i "Mötet" (IE II: 32) vars början, som Berg påpekat, är en transformation av "Ali-Agas Maka" (Vuk 1815, nr 51 – SV 44 – SF 37).⁸²⁰

Ali-Agas Maka

- 1 Underskön, är visst Al-Agas maka.
- 2 Sådan skönhet fins ej mer i Bossna,
- 3 Hela Bossna och Herzegovina;
- 4 Dock vad båtär henne denna skönhet,
- 5 Då på henne Agas blick ej hvilar?

Mötet

- 1 Flickan satt en sommarafon,
- 2 Speglande sig sjelf i källan:
- 3 "Gode Gud, hvad jag är vacker!
- 4 Men hvad båtär mig min fågring,
- 5 Då den yngling, som jag älskar,
- 6 Icke ser mig, icke hör mig?

⁸¹⁸ Berg, 1938: 28; Runeberg, SS X: 504.

⁸¹⁹ Jfr. Runeberg, SS X: 504.

⁸²⁰ Berg, 1938: 28.

Medan folksångaren låter en extra- och heterodiegetisk berättare framföra budskapet använder sig Runeberg av en monologisk komposition. Situationsbilden där en flicka talar till sin spegelbild i vattnet framträder som en hittills ouppmärksam allusion till en annan centralsydslavisk folksång – ”Den nygifta” (Vuk I, 460 – SV 28 – SF 24):

- 1 Vatten öser gårdagsbruden,
- 2 Och utöfver källan lutad,
- 3 Talar vid sig sjelf hon detta:

Ek hänvisar till en annan dikt: ”nr 32 har inledningssituationen gemensam med ‘Flickans anlete’, medan upplösningen mycket erinrar om ‘Domen’.”⁸²¹ Relationen till ”Flickans anlete” (Vuk I, 395 – SV 40 – SF 33) anser jag inte vara helt uppenbar, till skillnad från avslutningen i ”Dommen” (Vuk I, 548 – SV 34 – SF 29) och ”Mötet” som bägge bygger på en oväntad liknelse mellan en famn och ”olycksträdet – qvinnohalsen” (r. 14) resp. ”grafven” (r. 27).

Ytterliggare en allusion finner jag till ”Skördeflickan” (Vuk I, 253 – SV 68 II – SF 52) där gossen gömd lyssnar på flickans klagan. En liknande situationsbild har Runeberg använt i en annan dikt i den första diktsamlingen som också heter ”Mötet” (D I, 29) och i ”Hämnden” i den andra samlingen (D II, 27). Inspiration från annan diktning är trolig: i sin analys av dikten hänvisar t.ex. Hedvall till den gamla grekiska diktningen.⁸²² Samtidigt är det inte omöjligt att dessa influenser smält samman med de centralsydslaviska.

5.4.3.8. SAMMANFATTNING

Ek påpekar att ”i andra samlingen ‘Idyll och epigram’ uppnår Runeberg en ställning till den serbiska kvinnosången, som är nästan lika fri som den han i ‘Molnets broder’ intar till den serbiska hjältedikten.”⁸²³ Den påverkan som här kan tänkas föreligga är en del av Runebergs egen poetik.

Det finns också en rad dikter där någon påverkan av de centralsydslaviska folksångerna inte är sannolik såsom ”Sorg och glädje” (IE II: 14), ”Den enda stunden” (IE II: 24), ”Norden” (IE II: 27) m.fl. där likheten begränsas till några formelement såsom avsaknad av rim, enstaka repetitionsfigurer eller en kompositorisk modell där klyvning får en framträdande roll, men där dessa elements antal gör att det knappast går att tala om någon arke- eller hypertextuell imitation särskilt då denna inte heller stöds av någon innehållslig likhet i form av allusion eller transformation.

Medan Runeberg i den första ”Idyll och epigram”-cykeln följer det centralsydslaviska materialet noggrannare för att bara stundtals röra sig utanför dess symboliska och tematiska sfär är han i den andra cykeln självständigare och

⁸²¹ Ek, 1937: 40.

⁸²² Hedvall, 1915: 194. Se även Berg, 1938: 29; Runeberg, SS X: 506.

⁸²³ Ek, 1937: 40f.

bildar svagare transtextuella relationer. Repetitionsfigurerna kan t.ex. inte längre per automatik ses som arke- eller hypertextuella imitationer av de centralsydslaviska folksångerna: dessa har numera blivit en integrerad del av Runebergs poetik.

5.5. JULQVÄLLEN

Sitt verk *Julqvällen* påbörjade Runeberg 1837, under sitt första år i Borgå. Det publicerades i sin helhet 1841, men delar av dikten hade utgivits tidigare.⁸²⁴ Samtidigt sysselsatte sig skalden med den romantiska versberättelsen *Nadeschda* som också gavs ut 1841.

Julqvällen representerar en ny brytningspunkt i Runebergs författarskap. I sina kommentarer till *Julqvällen* skriver Krister Nordberg:

R:s 1840-talsdiktning präglas av två linjer, den "exotiska" och den patriotiska. J[ulqvällen] med sina inslag av dels krigs- och veteranmotiv, dels haremsromantik kan sägas vara utgångspunkt för båda dessa linjer.⁸²⁵

Också i förhållandet till de centralsydslaviska folksångerna representerar *Julqvällen* ett nytt angreppssätt. Det är det enda av Runebergs tre hexameteridyller – *Elgskyttarne*, *Hanna* och *Julqvällen* – som uppvisar någon synbar likhet med de centralsydslaviska folksångerna.⁸²⁶ Denna påverkan manifesterar sig dock på ett sätt som skiljer den från Runebergs tidigare diktning: det är inte längre tal om att skapa transtextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna utan om att använda Balkan som symbol för en mytisk och exotisk plats.

Runebergs upptäckt av muntlig diktning hade nära samband med det alltmer ökande intresset för det exotiska. Bägge hade sina rötter i upptäcksresandes möten med det som Tore Wretö betecknat som "kulturer bortom haven och den europeiska bildningens uttrycksmönster."⁸²⁷ Den geografiska erövringen och koloniseringen följdes av ett ökat intresse för fjärran länders natur och befolkning. Reseskildringar blev en omtyckt lektyr och snart började detta intresse återspegla sig även i dåtidens skönlitteratur. 1700-talets litterära myter om den gode och den ädle vilden hade under tidigt 1800-tal utvecklat sig i romantikens exotism. Denna

⁸²⁴ Sommaren 1838 och hösten 1839 publicerade Runeberg i Borgå Tidning avsnitt ur *Julqvällens* första och tredje sånger. J. L. Runeberg: *Samlade skrifter*: XII:2: "Kommentar till Episka dikter", red. Krister Nordberg, Michel Ekman & Kjell-Arne Brändström, Stockholm 2004, s. 1.

⁸²⁵ Runeberg, SS XII:2: 23. Nordbergs slutsatser baseras på hans vederhäftiga tidigare datering av författandet av *Julqvällen* än de tidigare runebergforskarnas. Se: SS XII:2: 20–23.

⁸²⁶ Frågan om *Julqvällen* är en idyll eller ett hjältepos är omdiskuterad (Se: Runeberg, SS XII:2: 37–41). Jag följer Wretö som argumenterar för att *Julqvällen* kan betecknas som en idyll om man beaktar dess struktur, trots att dess innehåll, stämning och centrala tema bryter mot idyllgenrens traditionella gränser. Wretö, 1977a: 192.

⁸²⁷ Wretö, 1984: 9.

utveckling fortsatte sedan i flera decennier, särskilt omtyckt i populärlitteratur och så småningom i film.⁸²⁸

Man behövde dock inte resa särskilt långt för att upptäcka den ädle vilden – i Runebergs beskrivningar av den finska inlandsbon i hans Saarijärvi-upsats skymtar denna tradition. Balkan var en annan av Europas mytomspunna platser, en plats som vare sig tillhörde Väst eller Öst. Balkanbilden har många beröringspunkter med den bild av Orienten som Edward Said skildrat i sin numera klassiska undersökning *Orientalism*.⁸²⁹ Även här är myten om Balkan snarast västvärldens egen konstruktion, det handlar om den dominanta kulturens behov av en dialog med sig själv, av att definiera sig själv genom sin motbild. Suids forskningsresultat kan dock inte direkt appliceras på Balkan. I sin bok *Imagining the Balkans* föreslår Maria Todorova istället ett nytt begrepp, *balkanism*. Trots att både Orienten och Balkan skildrats som Europas och Västs negativa motpoler är *balkanismen* inte bara en undergrupp av *orientalismen*.⁸³⁰ Skillnaden förklarar Todorova på följande sätt: "[...] while orientalism is dealing with a difference between (inputed) types, balkanism treats the differences within one type."⁸³¹ Skälet härtill ligger förstas i Balkans geografiska position: medan Orienten och Occidenten är två skilda världar är Balkan en organisk del av Europa och kan därför inte betraktas som skilt från denna kontinent. Det som är genomgående i skildringar av Balkan är därför just att den skildras som en plats där Öst träffar Väst, en gränsszon som varken är Öst eller Väst, men som alltså bara kan definieras genom sin geostrategiska position. Skiljelinjen sammanfaller med den gamla indelningen i Östrom (Byzans) och Västrom, och senare mellan kristendom och islam (där den ortodoxa kyrkan tillsammans med islam i vissa skeenden står mot den katolska) och mellan kommunism och kapitalism. I Europas symboliska karta ställs det demokratiska och upplysta Väst mot ett despotisk Öst, ett arbetsamt, disciplinerat och rationellt Norr mot ett passionerat och odisciplinerat Söder.

Föreställningen om Balkan som den Andre fanns förvisso även tidigare – redan Shakespeare hade använt den, men det var nu i början på 1800-talet den börjat ta en mer definierad form. I denna föreställningsmodell har ordet Balkan fått betydelser utanför den geografiska sfären: "The term has become a reference for the more extreme sense of Otherness to the West" skriver David A. Norris i sin undersökning *In the Wake of the Balkan Myth*.⁸³² I dag finns det två Balkan: det ena är en geografisk plats, en halvö i Sydosteuropa. Det andra Balkan är en del av Europas imaginära geografi, en mental bild av ett Europa uppdelat i binära och hierarkiska poler. Detta andra Balkan inbegriper en rad stereotyper som skapats

⁸²⁸ Vesna Goldsworthy: *Inventing Ruritania. The imperialism of the imagination*, New Haven 1998.

⁸²⁹ Edward W. Said: *Orientalism*, New York 1978.

⁸³⁰ Jfr. Maria Todorova: *Imagining the Balkans*, New York Oxford 1997, s. 188.

⁸³¹ *Ibid.*, s. 19.

⁸³² David A. Norris: *In the Wake of the Balkan Myth. Questions of Identity and Modernity*, Houndmills & New York 1999, s. 10.

och formats i västvärldens skönlitteratur och reseskildringar alltsedan 1800-talets början.

Tack vare bl.a. Fortis arbeten och Byrons romantiska visioner av Öst upptäckte Europa på nytt Balkan som under den ottomanska perioden varit en föga känd plats. I Byrons verk valdes Grekland för första gången som en bild av den vackra och mystiska Orienten: det var inte antikens gamla Grekland han skildrade utan det "verkliga" barbariska Grekland under Ottomanerna, ett Grekland som kunde mindre om sin egen historia än utlänningen Byron. 1800-talets början såg sålunda en utformning av myten om Balkan som ett främmande och exotiskt ställe som Europa inte upplever som en del av det egna kulturella arvet. Balkan blev favoritplats för en rad 1800-talspoeter och författare av orientaliska berättelser. De flesta författare av populärlitteratur hade ingen erfarenhet av Balkan, de hade aldrig rest dit och de var inte särskilt kunniga, men de behövde en exotisk plats för sina verk och Balkan väckte deras fantasi.

I *Julqvällen* använder sig Runeberg av Balkan på samma sätt. Det land som avtecknat sig i de centralsydslaviska folksångerna var för honom sällsamt nog för att väcka det litterära arvet som även han fått med sig. Det turkiska väldet gav även Serbien och Balkan ett skimmer av Orientens begärliga exotism. I sin användning av Balkan som en exotisk lokalitet anteciperar Runeberg i *Julqvällen* det utnyttjande av begreppet Balkan som Todorova benämner *balkanism*. Runebergs orientuppfattning skilde sig inte från samtidens: i *Julqvällen* beskriver han den magiska Orienten, i själva verket Balkan under det turkiska kriget:

- 74 Ler du? välan, le, le, men akta dig! vet, Orienten
- 75 Är ej ett vildland; känslor af eld, svartblixtrande ögon,
- 76 Svärmande tjusning finner man der och himlar på jorden.⁸³³

Men det var inte bara tjusning man fann där: Orienten skildrades också som ett grymt och skrämmande ställe medan dess invånare fick över- eller omänskliga drag. I samma verk låter Runeberg sin hjälte Pistol utmåla de turkiska soldaterna:

- 12 Turken, vänner, är hård, som koppar, för kulor och svärdshugg;
- 13 Faller han, springer han opp med den krokiga sabeln i handen,
- 14 Rister sitt yfviga skägg, som ett lejon, och rasar ånyo.
- 15 Ingen skoning begärs i drabbningen, ingen förunnas;
- 16 Stupar man, lycklig är den, som stupar och slipper att brännas.
- 17 Men när stundom en fest för hedniska gudar begynnes,
- 18 Tar han en skara fångar och klär beckskrudar på alla.
- 19 Tänder med glädje dem an och låter dem brinna som lampor.⁸³⁴

Runebergs känslor gentemot just turkarna var allmänna i hela Europa – fruktan för turkarna var gammal och gick tillbaka ända till stormningen av Konstantinopel och förgörandet av det klassiska Bysans. Inte minst i Nikolajs Finland var det inte ovanligt att unga finska adelsmän sökte sig till den ryska armén för att kämpa för

⁸³³ Runeberg, SS III: 240f.

⁸³⁴ Ibid., s. 250.

landets expansion mot Turkiet. Turkarna upplevdes som rikets gemensamma trosfiende: "Dessa unga finska soldaters upplevelsevärld var alltså likadan som Lermontovs eller Pusjkins, och de hemmavarandes känslor säkert likaså."⁸³⁵ Den negativa bilden av turkarna förstärktes även genom läsning av de centralsydslaviska folksångerna: i "Blodhämnden" (Vuk IV, 1 – SV 66 – SF 55) respekterar turkarna inte *bratimljenje*, erbjudan om att ingå fostbrödralag, utan dödar den besegrade motståndaren och skär hans huvud från kroppen. Det var dock inte bara turken som fick rollen som barbar: hela Balkanhalvön betraktades på ungefär samma sätt. Den bild av serbernas vildhet som förmedlats i *Serbische Volkslieder* avviker inte från den av turkarna: i sina anmärkningar till den av Runeberg ej översatta "Tscherni-Georgs Gemahlin" (Vuk I, 685 – SV 57) tecknar Goetze en fängslande, blodig och historiskt ej helt ackurat bild av Karađorđe, 'Svarte Georg', ledaren av det första serbiska upproret, vars "namn fyllde Muselmaner med skräck".⁸³⁶ De serbiska upproren sågs av Runebergs samtida som en upptakt till det ännu pågående grekiskt-turkiska krig som aktualiseras i *Julqvällen*.⁸³⁷

Julqvällen utspelar sig på en herrgård där majorens svärson, kapten Adolf som deltar i den ryska offensiven mot det Osmanska riket i slutfasen av det grekiska frihetskriget 1828–29, väntas hem till julen. En av gästerna på herrgården är den gamle Pistol, veteran från kriget 1808–09 vars ende son fortsatt faderns yrkesbana och nu krigar tillsammans med kaptenen. Personerna på herrgården reagerar uppskärrat på olycksbådande nyheter från fronten. Den enda som håller modet uppe och försöker trösta de andra genom såväl uppmuntrande ord som diktläsning är majorens yngsta dotter Augusta vars känslor – möjligen omedvetet – riktar sig mot svågern.⁸³⁸ Adolf anländer överraskande, men med nyheter om att Pistols son stupat. Pistol avböjer stolt den fristad som majoren erbjudit honom på herrgården: han vill försörja sig själv så länge det går. Vapenbroderns stolthet frammanar hos majoren bilden av Finland och minnen från kriget från hans ungdom och dikten utmynnar i en stark patriotism.

Julqvällens arke- och hypertextuella förbindelser med de centralsydslaviska folksångerna är fåtaliga. En sådan förbindelse – som under årens lopp blivit ett för Runebergs egna poetik kännetecknande drag – är användning av epitet. Medan Runeberg i *Elgskyttarne* gärna skapar homeriserande epitet använder han i *Julqvällen* smyckande epitet av det enklare slaget som är vanliga i den centralsydslaviska folkdiktningen: 'den gamle soldaten', 'den unge kaptenen'. Flera epitet återkommer som stående epitet: 'den ädle majorn', 'gamle Pistol', 'den vänliga flickan' m.fl. Nordberg påpekar med rätta att personerna – utom Augusta, Pistol och Adolf – oftast är anonyma: majoren, majorskan, kaptenskan, sonen,

⁸³⁵ Klinge, 1991: 12.

⁸³⁶ SV: 206 ('Georgs Name erfüllt die Moslemin mit Schrecken').

⁸³⁷ Ek, 1937: 23f.

⁸³⁸ Jfr. Kim Nilsson: "J. L. Runeberg as a Modern Writer. The Evidence of *Julqvällen*", *Scandinavian Studies*, 58, 1986:1, s. 1–9.

system, barnet.⁸³⁹ Detta kan jämföras med den centralsydslaviska folklyriken. Ett annat drag som Runebergs diktning vid denna tidpunkt delat med den centralsydslaviska folkdiktningen är de talrika repetitionsfigurerna, men också här är det inte längre tal om arke- eller hypertexter utan om en ändring i Runebergs poetik som redan skett och där dessa repetitionsfigurer blivit viktiga inslag.

En anknytning till de centralsydslaviska folksångerna framträder särskilt i det av huvudhjältinnan Augusta framförda poem i två delar som utgör en av *Julqvällens* centrala avsnitt. I sina kommentarer till *Julqvällen* spårar Krister Nordberg i detta poem "stilistiskt sett viss anknytning till R:s översättningar i *Serviska folksånger*" utan att närmare gå in på detta.⁸⁴⁰ Detta lyriska inslag avviker kraftigt från den övriga på hexameter skrivna texten. Poemets meter är dock inte påverkad av de centralsydslaviska folksångerna utan av Franzéns "Menniskans anlete".⁸⁴¹ En gestalt i detta tvådelade poem som Augusta själv genredefinierar som två 'romanser',⁸⁴² har en för min avhandling intressant bakgrund: sultaninnan Seidi ser de ryska fångarna bland vilka en obeveklig hjälte finns och minns sin barndom i Serbien:

136 Seidis tjusta hjerta rördes,
137 O, hon mins hur sjelf hon fördes
138 Från sitt fosterland,
139 Långt från Serviens gyllne dalar,
140 Från dess rosor, nektergalar,
141 Från sin lycka
142 Vid Moravas strand.⁸⁴³

Serbien utmålas som en *locus amoenus* som sultaninnan ryckts bort ifrån. Floden Morava förekommer i titeln på en dikt som Runeberg läst hos Goetze, men inte översatt: "Tuđa majka, "Das Grab an der Morawa" (Vuk I, 598 – SV 22). I ett tidigt manuskript som Runeberg skickat till Jakob Grot, professorn i ryska språket och litteraturen i Helsingfors 1841–52, som bidrag till Helsingfors Universitets jubileumsskrift, står här Zetinjas strand.⁸⁴⁴ Zetinja är en flod som förekom i titeln på den av Runeberg översatte dikten "Flickan vid Zetinja" (Vuk I, 738 – SV 53 – SF 45).

Sultaninnans namn Seidi finns inte i Serbien. Sayyida är dotter till en *sayyid* (سید), *seyit* på turkiska, som är en titel för Muhammeds ättlingar. Ordet används även för att beteckna en herre. Nordberg påpekar att *Seid* varit ett vanligt mansnamn i den samtida litteraturen från arabisk och turkisk miljö – bl.a. i Byrons *The Corsair* och Almqvists *Signora Luna* – men att flicknamnet *Seidi* med *Seid* som

⁸³⁹ Runeberg, SS XII:2: 24f.

⁸⁴⁰ Runeberg, SS XII:2: 32.

⁸⁴¹ Söderhjelm, 1929: II: 89; Runeberg, SS XII:2: 34.

⁸⁴² Runeberg, SS III: 244, r. 166.

⁸⁴³ *Ibid.*, s. 243.

⁸⁴⁴ Runeberg, SS XII:2: 61.

förebild troligen bildats av Runeberg själv.⁸⁴⁵ Namnvalet gjorde det lättare för publiken att associera till rätt genre och miljö.⁸⁴⁶

I den andra delen av Augustas inskjutna 'romans' förklarar sultaninnan för sin make anledningen till sin sorg och ber honom därefter om fångarnas frihet:

220 "Seidis himmel!" så hon talar,
221 "Från min hembygdssälla dalar
222 Jag ett minne har
223 Af en flicka, min vännina.
224 Född att dyrkas och försvinna,
225 *Serviens tjusning*,
226 Så hon kallad var.

227 Börjad nyss var blomstertiden,
228 När för korsets tro till striden
229 Serviens ungdom drog.
230 *Serviens tjusning* log ej sedan,
231 Flydd var hennes blomning redan,
232 Förn i lunden
233 Första rosen dog.

234 Nu vid Savas silfverflöde
235 Gömmer hon sitt tysta öde
236 I en ensam graf.
237 En blott kände hennes smärta.
238 Dyre, derfor brast dess hjerta,
239 Att en yngling
240 Fördes hit som slaf.⁸⁴⁷

Motivet en kvinna som dör av kärlekssorg är rikligt behandlat i den centralsydslaviska folklyrik som Runeberg läste, men är förstås allmänt och kan inte sägas bilda någon allusion på just de centralsydslaviska folksångerna. Det 'serviska' används som ett exotiskt landskap och folksångerna har använts som en källa till realiakunskap: också här i den andra delen av poemet möts ett centralsydslaviskt geografiskt namn – floden Sava – som förekommer i "Hästen vill ej dricka" (Vuk I, 441 – SV 43 – SF 36).

'Romansen' ger en förklaring till *Julqvällens* upplösning: de ryska soldaterna släpps på sultaninnans uppmaning. Även den övriga handlingen i romansen bildar en parallell till huvudhandlingen i *Julqvällen*. I "den bleka, sorgsna skaran" – de tillfångatagna soldaterna i romansen, finns en hjälte som "blickar opp med hot". "Tanken är givetvis, att den sörjande systemen skall identifiera denna hjälte med sin man kaptenen och därigenom få en smula tröst" förklarar Krister Nordberg.⁸⁴⁸ I diktens andra del undrar dessutom Seidi om det "der nordens bloss sig tända" väntar någon kvinna på denne hjälte – en tydlig parallell till systemen själv.

⁸⁴⁵ Ibid., s. 60.

⁸⁴⁶ Krister Nordberg: "Runebergs episka dikt *Julqvällen*", *HLS*, 50, 1975, s. 89.

⁸⁴⁷ Runeberg, SS III: 246.

⁸⁴⁸ Nordberg, 1975: 69.

Forskningen har tvistat om det var Pistol eller Augusta som var *Julqvällens* centrala gestalt.⁸⁴⁹ Beroende på valet har *Julqvällens* huvudtema betecknats som antingen patriotiskt eller idylliskt. 'Romanserna' har ofta setts som ett brott mot den övriga dikten,⁸⁵⁰ men jag vill öppna för en annan tolkningsmöjlighet och hävda att det idylliska och det patriotiska temat förenas i 'romanserna'. Augustas poem fungerar som ett sätt att förbinda henne, som är det idylliska temats huvudgestalt, med det patriotiska temat. Genom att hänvisa till Serbien, ett land som – vilket ska visas i kapitel 7 – i Runebergs författarskap används politiskt som en sinnebild för Finland, blir dessa 'romanser' Augustas patriotiska inslag. *Julqvällens* första sång öppnar för en sådan tolkning när det om Adolf berättas att han

201 Offrar i slagtingens stund åt fäderneslandet och äran⁸⁵¹

Estlander påpekar att orden *fäderneslandet* och *äran* i samband med kaptenens deltagande i kriget på Balkan inte överensstämmer med sanningen och inte heller med tidens språkbruk.⁸⁵² Dessa svårförklarade ord måste betraktas inom ramen för Runebergs politiskt laddade bruk av 'Servien' och det 'serviska'. Hur dessa begrepp används politiskt i Runebergs författarskap diskuteras i kapitel 7.

5.6. NADESCHDA

Med *Nadeschda* vände sig Runeberg från hexameteridyll till den romantiska versberättelsen.⁸⁵³ Handlingen, en fingerad folksaga om kärleken över ståndsgrensarna mellan en furste och en livegen flicka vars lycka hotas dels av hans mörke bror dels av hans moder, är förlagd till Ryssland.

Nu när Runeberg återigen vände sig till ett slaviskt tema aktualiserades även den centralsydslaviska folkdiktningen. *Nadeschda* är ett verk som i hög grad är beroende av litterära impulser.⁸⁵⁴ De centralsydslaviska folksångerna är bara en liten del av de transtextuella relationerna som bildas till andra litterära verk, men denna undersökning kommer uteslutande att behandla de förra.

Metern i *Nadeschdas* nio sånger växlar. Att metern varierar på detta sätt i ett och samma verk är, framhåller Elam, ett av den romantiska versberättelsens

⁸⁴⁹ Runeberg, SS XII:2: 38.

⁸⁵⁰ Tideström, 1967: 459; Ekelund, 1969: 72; se också Runeberg, SS XII:2: 40.

⁸⁵¹ Runeberg, SS III: 236.

⁸⁵² Estlander, 1914: 409. Jfr även Söderhjelm, 1929: II: 83 som påpekar att orden används schablonmässigt.

⁸⁵³ "Med romantisk versberättelse avses en rytmiskt bunden, berättande dikt med erotiskt huvudmotiv; epitetet 'romantisk' är alltså både epokalt och kvalitativt", förklarar Elam, 1985: 8.

⁸⁵⁴ I sin artikel om Runeberg i *Den svenska litteraturen* betecknar Bengt Holmqvist *Nadeschda* som "Runebergs kanske mest 'litterära' verk. Bengt Holmqvist: "Runeberg och romantiken i Finland", *Den svenska litteraturen*, Del III: "De liberala genombrotten", red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Stockholm 1988, s. 127. Jfr. SS XII:2: 154.

typiska drag.⁸⁵⁵ Det som är av vikt för min avhandling är att vissa metriska former kan ha sin förebild i den centralsydslaviska folkdiktningen. Med sin femfotade trokaiska meter kan den första sången tolkas som en arke- och hypertextuell metrisk imitation av de centralsydslaviska folksångerna. Emellertid är här metern katalektisk, något som snarare pekar på ett möjligt inflytande från de ryska folksångerna som i de svenska översättningarna från denna tid ofta använder denna meter.⁸⁵⁶ Medan den andra sången inleds med en metrisk kombination av jambor och anapester, är dess andra del avfattad på fyrfotad troké, en meter som används såväl i de centralsydslaviska som i de finska folksångerna. I sångerna III–V används olika varianter av jambisk meter, den sjätte sången har alkaisk vers och den sjunde är skriven på blankvers. Ingen av dem har alltså några samband med de centralsydslaviska folksångerna. Men i den åttonde sången återgår Runeberg till den femfotade trokén, denna gång akatalektisk, det vill säga den centralsydslaviska folkdiktningens vanligaste meter i Goetzes tappning. I den nionde sången växlar Runeberg mellan sextaktiga trokéer i udda rader och fyrtaktiga i jämna.⁸⁵⁷ I tre av de nio sångerna finns alltså möjliga, dock svaga arke- och hypertextuella samband med de centralsydslaviska folksångerna vad gäller metern.

I den första sången presenteras huvudhjältinnan Nadeschda med ett för folksångerna typisk tretalsupbyggt mönster: på sitt huvud bär hon en krans, på sin barm en nyss utslagen ros, kring midjan en gördel av violer. Hon sitter vid en bäck och flätar samman blommor, en scen som kan utläsas som en allusion på "Till en ros" (Vuk I, 319 – SV 4 – SF 4) och "Smiljana" (Vuk I, 330 – SV 47 – SF 39).⁸⁵⁸ Språket i *Nadeschda* kännetecknas av en rad repetitionsfigurer, särskilt allitterationer och andra ljudupprepningar, paronomasi och andra ordupprepningar. I denna scen finns ett betecknande exempel:⁸⁵⁹

- 7 Själv en blomma sökte blommor hon
- 8 Och med blomma, blomma sammanknöt.

Repetitionsfigurer har vid denna tidpunkt blivit en del av Runebergs egen poetik, således kan de inte längre uteslutande tolkas som arke- och/eller hypertextuella imitationer av de centralsydslaviska folksångerna.

Nadeschda inleder med en monolog – ett vanligt kompositionssätt i den centralsydslaviska folkdiktningen – där hon berättar att hon i en dröm hade sett en skön yngling som hon vill pryda sig för med rosorna:

- 18 "Om han kom, den sköne ynglingen,
- 19 Om jag såg hans svarta ögas blix,
- 20 Som jag honom nyss i drömmen såg,
- 21 Hölja ville jag i blommor mig,

⁸⁵⁵ Elam, 1985: 8.

⁸⁵⁶ SS XII:2: 159.

⁸⁵⁷ Ibid., s. 160.

⁸⁵⁸ Jfr. ibid., s. 156.

⁸⁵⁹ Jfr. Berg 1940: 108f.

- 22 Skyla ljuft slafvinnas mörka drägt
- 23 Och, i färg en rosenbuske lik,
- 24 Möta honom blott med ljus och doft.

En liknande monologisk scen där en flicka med rosor vill pryda sig för en ung man finns i det centralsydslaviska "Flickans anlete" (Vuk I, 395 – SV 40 – SF 33):

- 13 Visste jag dock, ljusa anlet,
- 14 Att åt unga makens kyssar
- 15 Dig ett herrligt öde ärnat,
- 16 Vile jag, i gröna gårdar,
- 17 Alla röda rosor plocka,
- 18 Och i deras ljufva vatten
- 19 Dig, du ljusa anlet, bada,
- 20 Att du ljufligt skulle mot den
- 21 Unga makens kyssar dofta.

Nadeschdas monolog utmynnar i ett direkt tilltal till Sanct Göran, något som kan vara en allusion på en annan centralsydslavisk folksång, "Till Sanct Göran" (Vuk I, 405 – SV 33 – SF 28) samtidigt som ett sådant tilltal i sig är en arke- och hypertextuell imitation av en av de vanligaste formlerna i den muntliga lyriken.

Med förhoppning om att hennes skönhet ska åstadkomma "en anad framtids gyllne dar" uppmanar Nadeschdas fosterfar Miljutin henne att smycka sig då slottsfursten och hans bror är på väg till byn. Namnet Miljutin kan vara en reminiscens av de två slavar som i "Slaget på Fågelfältet" (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58) resp. den via Herder översatta "Radoslaus" båda heter Milutin och som alltså har en motsvarande samhällsställning som Nadeschdas fosterfar.⁸⁶⁰ Nadeschda lovar honom smycka sig men uttrycker sitt missnöje med Miljutins förslag i en med direkt tilltal inledd monolog (r. 171–181) som innehåller en treledad parallellism med stegring – en annan arke- och hypertextuell imitation av de centralsydslaviska folksångerna. För att dölja sin skönhet väljer hon att smycka sig med starrgräs, tistel och halm. Motiv av flickan som gör sig frånstötande för att inte väcka sexuell lust finns i den ovan nämnda "Flickans anlete".⁸⁶¹

- 6 Om jag visste, ljusa anlet,
- 7 Att åt vissna gubbens kyssar
- 8 Dig ett oblidt öde ärnat,
- 9 Vile jag, i gröna skogar,
- 10 Strax all bitter malört plocka,
- 11 I dess bittra saft dig bada,
- 12 Att den gamles kyss förbittra.

Motivet har i forskningen setts som såväl ett lån från Almqvists *Amorina* som av Shakespeares *Ofelia*, men, som Elam påpekar, är Nadeschda inte förvirrad, utan

⁸⁶⁰ Jfr. SS XII:2: 156.

⁸⁶¹ Ekman uppmärksammar denna motivlikhet. SS XII:2: 156.

använder dessa smycken medvetet i ett avsexualiserande syfte.⁸⁶² Detta, anser jag, gör en allusion på den centralsydslaviska folksången troligare.

Den första sången bildar alltså en rad transtextuella relationer med de centralsydslaviska folksångerna som knappast kan vara slumpartade. Förutom metern och andra arke- och hypertextuella imitationer förekommer en rad möjliga hypertextuella transformationer och allusioner. Inget av dessa transtextuella samband kan karakteriseras som starkt, men deras kvantitet är betecknande.

Den andra sången inleds med en presentationsscen som kompositoriskt kan betecknas som en utvecklad slavisk antites av den typ som behandlats i 3.5.4.2. Scenen inleds med ett gåtlikt konstaterande (r. II, 1–4). Därefter ges två frågor (r. II, 5–8) där bilder som har något med konstaterandet att göra ställs. De båda frågorna avfärdas som omöjliga svar (r. II, 9–12). Svaret ges inte förrän i r. II, 21–24. Innan det avslöjas inskjutes r. II, 13–20 vars syfte är att fördröja svaret och bygga upp spänningen. Bortsett från dessa spänningshöjande rader är den antitetiska strukturen densamma som i "Hasanaginica" – något som forskningen hittills inte uppmärksammat.

- 1 Moskwa, du gula, du lugna flod,
- 2 Hvad dåñ vid din blomsterstrand!
- 3 Ett dammoln rullar i hvirflar fram
- 4 Och brusar förbi din våg. –
- 5 Är det af hjordar en mättad här,
- 6 Som stormar till stallen hem?
- 7 Är det orkanen, som hvälfver vild
- 8 Den glödande vägens sand? –
- 9 Hur lemna hjordarna lundars skjul,
- 10 Då solen är högt ännu,
- 11 Hur dånar stormen bland asp och lind
- 12 Och stör ej en gren, ett löf?

- 13 Det moln, som följde din strand, Moskwa,
- 14 Nu störtar det ned till dig,
- 15 Nu når det bryggan, som speglad hvälfs
- 16 Högt öfver din böljas djup.
- 17 Hvad sken! ur dunklet en guldsmidd vagn
- 18 Framljungar i ljus på bron,
- 19 Som viggas blixtra Jokejer fram
- 20 Och eldiga hingstars glans.
- 21 En furstlig skara den skimrar nu.
- 22 I landtliga bygders lugn;
- 23 Det är furst Woldmar, den glade, sjelf,
- 24 Med honom hans mulne bror.

De två furstebrodererna – Dimitri och Woldmar – som nalkas byn hade i den första sången av Miljutin metaforiskt betecknas som två falkar. Motivet två bröder med en diametralt motsatt karaktär är hämtad från folksagans värld: redan första

⁸⁶² Söderhjelm, 1929: II: 95; Henry Olsson: *Törnrosens diktare*, Stockholm 1966, s. 31; s. Elam, 1985: 7.

gången de omnämns betecknats de som mulen resp. glad.⁸⁶³ Genom att upprepa dessa epitet vid flera tillfällen skapar Runeberg stående epitet: *mulne Dimitri* omnämns fem gånger (I, 115; II, 24, 113; III, 155, VI, 165) *glade Woldmar* två (I, 118; II, 23). Det är betecknande för Runebergs poetik att han använder den folkliga indelningen i den gode och den onde brodern, men att han samtidigt ger den en skriftspråklig prägel genom att variera de stående epiteten. Ekman ger flera exempel på varianter: Dimitri, furstinnans "dunkla son" (VI, 147) "höjer sitt öga mörk" (II, 33), talar "mörka ord" (II, 118), stiger fram "stjärnlöst nattlig" (VI, 18), tilltalas som "du nattburne" (VI, 184) m.fl.⁸⁶⁴ Liknande sker även med det stående epitetet *glade Woldmar* som dock varierar något mindre.⁸⁶⁵

Falkmotivet blir ett förebud om hela diktens handling och utvecklas i den andra sången. De båda brödernas jaktfalkar kämpar i den andra sångens senare del om en duva som söker skydd på Woldmars axel. Woldmars falk skadar sin vinge, medan Dimitri i vrede dödar sin falk och kräver gottgörelse. Scenen bildar, som Söderhjelm, Viljanen och Berg visat, en tydlig hypertextuell relation till Almqvists *Amorina*.⁸⁶⁶ Samtidigt relaterar episoden även till den centralsydslaviska folksången "De begge Jakschitcherne" (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56).⁸⁶⁷ I denna folksång som berättar om en brodertvist angående en falk och en rapp jagar Dmitar Jakschitch en guldbevingad and med brodern Bogdans falk. Falken skadas i jakten och dess vinge sönderkrossas. Metaforen får sin förklaring i sången:

78 Säg, min falk, hur är du nu till sinnes,
79 Hur till sinnes nu förutan vinge?
80 Falken hemtar andan djupt och säger:
81 Så till mods är jag förutan vinge,
82 Som en broder är förutan broder.

Woldmars skadade falk i *Nadeschda* kan utläsas som en allusion till den skadade serbiske falken. Dess funktion är antydande och förebådar de båda brödernas

⁸⁶³ Jfr. Ekman, 2004: 134.

⁸⁶⁴ SS XII:2: 175.

⁸⁶⁵ Ibid.

⁸⁶⁶ Söderhjelm, 1929: II: 94; Viljanen, 1969: 96; Berg, 1940: 102; Runeberg, SS XII:2: 155.

⁸⁶⁷ Liknande fågelsymbolik förekommer, som Ekman påpekar, i flera andra centralsydslaviska folksånger Ekman: SS XII:2: 156. Falken besjungs i "Bättre gammalt guld än nysmidet silfver!" (Vuk I, 436 – SV 42 – SF 35) och "Den sköna Ilija" (Vuk I, 648 – SV 51 – SF 43). I "Slaget på Fågelfältet" (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58) finns såväl falken som duvan i liknelsen "Såsom falken jagar dufvosvärmar" (r. 186). I "Prins Mustaphas sjukdom" (Vuk I, 737 – SV 62 – SF 54) används falken och duvan metaforiskt för kärlekskontrahenter. Jag har svårt att se att *Nadeschda* bildar några hypertextuella transformationer eller allusioner på dessa sånger. Något inflytande från folklyriken finns snarare från de två ryska folksånger som Runeberg läst i Julius Lundahls översättning: i de båda förekommer en falk och en duva, därtill heter flickan i en sång *Nadeschda*. "Rysk folksång", *Helsingfors Morgonblad*, 15/11 1838, nr. 88; "Rysk folksång", *Helsingfors Morgonblad*, 18/11 1839, nr. 88. Om Lundahl se: Ben Hellman: "Julius Lundahl, Sovremenniks finländske medarbetare", *Kunskapens hugsvalelse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*, red. Michel Ekman & Roger Holmström, Åbo 2003, s. 213–248.

osämja. Samtidigt polemiserar Runeberg här med de centralsydslaviska folksångerna: medan *Nadeschdas* hjältar, som Ekman framhåller, är deterministiskt tecknade och deras agerande sker innanför förutbestämda ramar, handlar Dmitars maka Angelija självständigt, okonventionellt och aktivt för att försona bröderna.⁸⁶⁸

I den tredje sången träffas Woldmar och Nadeschda: hon känner igen mannen ur sin dröm, medan han förälskar sig i henne och befriar henne från slaveriet. Fågelsymboliken återanvänds: Nadeschda kallas uttryckligen för duvan som de två furstefalkarna jagar (r. 138–152). Bortsett från den talrika användningen av repetitionsfigurer (främst allitteration, anaforisk polysyndeton och ordupprepningar) som vid det läget sedan länge varit inlemmade i Runebergs poetik, ser jag inte några transtextuella förbindelser med den centralsydslaviska folkdiktningen varken i denna sång eller i de fyra nästföljande (IV–VII). Undantaget utgörs av en motivlikhet: i den fjärde sången antyder Woldmar att hans mor är ett hinder för hans äktenskap med Nadeschda. Mödrar som hindrar sina barns äktenskap finns i flera centralsydslaviska folksånger: i ”Trefaldig sorg” (Vuk 1814, 42 – SV 1 – SF 1) och ”De älskandes Graf” (Vuk I, 341 – SV 52 – SF 44) hindrar modern sonen att gifta sig, i ”Den älskade och den försmådda” (Vuk I, 310 – SV 13 – SF 13) ber en ung flicka sin mor att inte gifta henne med den som hon inte älskar.⁸⁶⁹ I *Nadeschda* blir moderns agerande särskilt viktigt i sång VII där hon slutligen lyckas splittra familjen: Woldmar förvisas till Sibirien, medan Nadeschda och deras två söner förjagas från slottet.

Efter att i sång VII sökt ge handlingen historisk kredibilitet genom att påtala en rad historiska personer, återvänder Runeberg i sång VIII till folkdiktningsens värld. Sången kännetecknas av en rad smyckande epitet – ’unga maka’, ’stolta moder’, ’tvenne späda söner’. Fågelmetaforen återupptas när det visar sig att Dimitri fortfarande letar efter Nadeschda: ”Vilda falkar jaga dufvan, skynda / Här är han, din makes broder, Dimitri” (VIII, 45–46). Men när han i stället för den åtråvärda slavinnan får se en blek mor som utstrålar lugn flyr han bort och skickar Nadeschda en hälsning där fågelmetaforen återigen nyttjas:

237 Säg: ’vid denna bäck, på dessa blommor,
238 Föll för Dmitris hand hans falk, som eggad
239 Ville röfva bort hans broders dufva.’

Upplösningen kommer i den nionde sången i form av ingripande av en högre makt, en *deus ex machina*, som uppenbarar sig i Katarina den II:s gestalt: hon upptar Nadeschda i sitt hov och återkallar Woldmar hem. Några transtextuella relationer med den centralsydslaviska folkdiktningen finner jag inte här.

⁸⁶⁸ Ekman, 2004: 142f: ”I Nadeschda förhåller det sig alltså så, att alla de personer som har uppfattats som individuella revoltörer mot den samhälleliga nödvändigheten vid närmare betraktande visar sig vara djupt ofria. De determineras av sagans och den romantiska versberättelsens genrekonventioner och av den erotiska predestinationslära som spelar en avgörande roll i dikten.”

⁸⁶⁹ Jfr. SS XII:2: 156.

Trots att språket och de transtextuella relationerna i *Nadeschda* till övervägande del är utpräglat höglitterära,⁸⁷⁰ bildas, som framgått, likväl en rad transtextuella relationer också till de centralsydslaviska folksångerna. Som Estlander framhåller ger detta texten ett folkligt drag.⁸⁷¹ Anmärkningsvärt är det sätt metriska val och innehållet samarbetar i de olika sångerna: de viktigaste innehållsliga likheterna med den centralsydslaviska diktningen finns i de sånger som metriskt kan tolkas som en arke- och hypertextuell imitation av samma diktning. I de sånger som är skrivna i metriska former som inte finns i den centralsydslaviska diktningen är allusioner och transformationer sällsynta.

5.7. DIKTER III

Efter publiceringen av *Dikter II* ägnade Runeberg sig framför allt åt epiken. En ny lyrisk samling gavs inte ut förrän 1843: *Dikter af Johan Ludvig Runeberg. Tredje Häftet*. Samlingen inleds med 20 dikter, varav en översättning, som åtföljs av nio legender, av vilka fem var översättningar och avslutas med "Den gamle trädgårdsmästarens bref". Undantaget dikten "Jenny" och två legender – "Dopet" och "Chrysantos" – hade alla texter varit publicerade tidigare. Inledningsdikten "Molnets broder" och "Den döende krigaren" införlivade Runeberg senare med *Fänrik Ståls sägner*, därför behandlas de tillsammans med de andra sägnerna. I detta avsnitt kommer jag att undersöka huruvida transtextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna går att finna i Runebergs tredje diktsamling. Det är endast de dikter där en sådan relation kan vara för handen som genomgås.

Metern – den tiostaviga orimmade trokén – förbinder "Jenny" (D III, 1), den dikt som numera inleder den tredje diktsamlingen, och legenderna med de centralsydslaviska folksångerna. Den överklivning som används i "Jenny" och legenderna särskiljer dem emellertid från de andra episka centralsydslaviskt inspirerade folksångerna såsom "Grafven i Perrho" och "Molnets broder": som Castrén noterar blir därmed de två diktgruppernas rytm trots det gemensamma versschemat alldeles olika.⁸⁷² Bortsett från smyckande epitet – 'goda moder', 'blyga flickan' – samt det stående epitetet som skapas genom att 'unga flickan' upprepas i r. 8 och 78, finns det inga andra transtextuella samband med de centralsydslaviska folksångerna, något som också avviker från den praxis som uppvisats i Runebergs tidigare diktning där det metriska valet oftast åtföljts av andra element som kan relateras till folksångerna, och detta pekar på att inspirationen från dessa folksånger avtar i lyriken.

Denna tendens fortsätter även i de andra dikterna i den tredje samlingen. En nyhet är att rimmet återvänder med besked i de lyriska dikterna: bortsett från legenderna är de allra flesta dikterna i samlingen rimmade: undantaget utgörs av

⁸⁷⁰ Berg 1940: 121; Ekman, SS XII:2: 162.

⁸⁷¹ Estlander, 1914: 130f.

⁸⁷² Runeberg, SS X: 514.

endast tre dikter (D III, 1, 16 och 17). De enda drag som flera dikter har gemensamt med de centralsydslaviska folksångerna är repetitionsfigurer: dessa kan förvisso med god vilja utläsas som (mycket svaga) arke- och/eller hypertextuella imitationer av de centralsydslaviska folksångerna. Samtidigt avviker andra formella drag såsom meter och rim från dessa folksånger, därför är det rimligare att åtminstone sedan 1830-talets mitt räkna repetitionsfigurer som en beståndsdel av Runebergs poetik, än att hänvisa till den centralsydslaviska folkdiktningen.

I "Den öfvergivna" (D III, 14) från 1833 märks tydligt den väg Runebergs förhållningssätt till de centralsydslaviska folksångerna tagit. Folksångsinspirerade element utvecklas – ett exempel är det direkta tilltalet som i denna dikt utvecklas till en hel strof:

- 1 Löf och örter och blommor små,
- 2 Ljusa liljor med dagg uppå,
- 3 Purpur-ros, som så vänligt ler,
- 4 Jag vill välja till brudkrans er.
- 5 Minnesblomma vid böljan klar,
- 6 Inga törnen din stängel har.

Att direkt tilltala blommor är ett vanligt grepp i den centralsydslaviska folklyriken, men de blomnamn som här används är inte typiska folkliga: purpur-ros anknyter snarare till den litterära traditionen från 1800-talets början.⁸⁷³ Repetitionsfigurer – särskilt upprepningar av hela verser och den anaforinledda treledade parallellismen i r. 27–29 – träder däremot i arke- och hypertextuella relationer med folksångerna. Samtidigt markerar rimmet ett ökat avstånd från denna stil, något som i de senare författade dikterna i *Dikter III* än tydligare kan observeras.

"Den väntade" (D III, 16) från 1833 är samlingens enda idyll- och epigrammdikt. Liksom "Grumla icke flickans själ" (IE II: 16) är den skriven på sjustavig troké. Dikten inleds med en treledad uppräknings:

- 1 I sitt hushåll är min mor,
- 2 Vid sin sömm min syster är,
- 3 Och min bror far ut på jagt,

Andra möjliga centralsydslaviskt inspirerade element är klyvning av dikten och ett epigrammatiskt slut. Dikten tillhör därmed en äldre och folksångsinspirerad fas i Runebergs poetik.

"Minnet" (D III, 7) är skriven på den tiostaviga orimmade trokén, men bildar inte några andra transtextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna.

År 1839 översatte Runeberg fem legender ur Ludwig Theobul Kosegartens *Legenden* (D III, 19–23) som tillsammans med fyra egna legender publicerades som

⁸⁷³ Runeberg, SS X: 538.

en särskild avdelning av *Dikter III*. Med undantag av "Dopet" och "Chrysantos" hade legenderna dessförinnan publicerats i *Borgå Tidning*.⁸⁷⁴

Alla de fyra legender som inte är översatta är skrivna på tiostavig orimmad troké, men där slutar likheten med de centralsydslaviska folksångerna. Som Hollméрус framhållit behandlas denna meter i "Kyrkan" på ett helt annat sätt än i den tidigare diktningen:

En mera slående olikhet i karaktären hos samma vers kan man knappast tänka sig än den mellan de kärva, inom sig slutna treradiga perioderna i Molnets broder och de extatiska cesurerna och enjambementen i denna fågelpredikan.⁸⁷⁵

Omdömet kan med fördel appliceras även på de övriga tre legenderna.

Runebergs tredje diktsamling är skriven under en lång period och uppvisar därmed olika praktiker. Eventuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna kan betecknas som alltmer försvagade och försvinner till slut helt.

5.8. FÄNRIK STÅLS SÄGNER

Fänrik Ståls sägner har rikligt behandlats i forskningen, men förutom "Molnets broders" relation till de centralsydslaviska folksångerna har de sistnämnda sångernas eventuella inflytande på andra dikter i samlingen inte behandlats.⁸⁷⁶ Nedan följer en genomgång av de dikter där ett sådant inflytande kan skönjas. "Molnets broder" vars starka förbindelser med centralsydslaviska folksånger uppmärksammats av flera forskare får därvid en egen underrubrik, de få övriga dikter där en sådan relation framträder behandlas i 5.8.2. Sägner utgår inte från verkligheten eller historiska personer från kriget 1808–09 utan skapar typer, liksom i muntligt skapande. Bara sådana likheter som mer specifikt kan förbindas med den centralsydslaviska folkdiktningen behandlas.

5.8.1. "MOLNETS BRODER"

"Molnets broder" tillhör inte de egentliga sägendikterna: den hade skrivits 1835, tio år före de äldsta dikterna i samlingen och hade redan varit utgiven innan den infogades i *Fänrik Ståls sägner*, först i *Helsingfors Morgonblad* och därefter i den första upplagan av *Dikter III* där den utgavs som samlingens inledningsdikt.⁸⁷⁷ "Molnets broder" har ett tydligt släktskap med "Grafven i Perrho" – inledningsdikten i *Dikter II* – och bildar, liksom denna, en rad transtextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna.⁸⁷⁸ Att Runeberg låter såväl sin

⁸⁷⁴ D III, 19: *Borgå Tidning*, 15/6 1839; D III, 20–22: 10/4 1839; D III, 23: 1/5 1839; D III, 24: 30/11 1842; D III, 26: 15/4 1843.

⁸⁷⁵ Hollméрус, 1940: 65.

⁸⁷⁶ För en genomgång av den tidigare forskningen av FSS hänvisar jag till Runeberg, SS XIV:1: 5–8. För tidigare forskning om "Molnets broder", se not 14.

⁸⁷⁷ J. L. Runeberg: "Molnets broder", *Helsingfors Morgonblad*, 17 och 21/8 1835, nr. 63 och 64.

⁸⁷⁸ Om de två dikternas släktskap se hänvisningar i Runeberg, SS XIV:1: 88f.

andra diktsamling som den tredje inledas med en påfallande centralsydslaviskt inspirerad dikt ter sig onekligen anmärkningsvärt. "Molnets broder" publicerades slutligen, alltifrån den första upplagan 1848, i *Fänrik Ståls sägner*. Också där får dikten en framträdande plats som den första dikten efter ramberättelsen "Fänrik Ståll" och får därmed fungera som fänrikens första berättelse. Johan Wrede anför två skäl till diktens opublicering i sägnerna: dels Runebergs önskan att snabbt utge *Fänrik Ståls sägner* då en skärpning av censurens grepp vid den oroliga tiden måste ha förefallit sannolik, dels att diktens ideella tematik sammanföll med sägnerna.⁸⁷⁹ I detta kapitel kommer jag att analysera de transtextuella relationer som "Molnets broder" har med de centralsydslaviska folksångerna. Frågan varför dikten fått en så markerad plats i två av Runebergs verk diskuteras i kapitel 7.

Redan "Modrens ord", den dikt som enligt Castrén innehåller "fröet till det motiv, som sedan vuxit upp till *Molnets broder*" är, som ovan framgått (s. 257) inspirerad av den centralsydslaviska folkdiktningen, och samma påverkan kan även uppmärksammas i "Molnets broder".⁸⁸⁰ I de båda dikterna ses påverkan tydligast i formen, som uppvisar flera arke- och hypertextuella förbindelser till de centralsydslaviska folksångerna: förutom det tiostaviga versmåtten är dikterna kompositionellt indelade i olika avdelningar och bygger på en tydlig treledad parallellism, som ofta är anaforinledd.⁸⁸¹ Tretalet spelar en grundläggande roll i kompositionen som är disponerad i tre delar: den första som utspelas i torpet, den andra består av fosterfaderns vandring (som i sig innefattar tre möten och tre berättelser) och den tredje äger rum på kyrkogården.⁸⁸² Flera forskare har velat se Runebergs rikare användning av bilder än i tidigare dikter där han inspirerats av de centralsydslaviska folksångerna, vara ett inflytande från den finska folkdiktningen som vid denna tidpunkt blivit betydligt mer tillgänglig tack vare Lönnrots arbeten.⁸⁸³ Hollméus påpekar dock att tretalet, som är diktens mest kännetecknande drag, särskiljer den från den finska folkdiktningens teknik, där treledade versgrupper inte är vanliga.⁸⁸⁴

Jämfört med "Grafven i Perrho" är det centralsydslaviska inflytande, för att låna Castréns uttryck, "långt självständigare".⁸⁸⁵ Den formella påverkan är iögonenfallande, men också innehållsliga förbindelser existerar. En dikt som nämnts i sammanhanget är "Slaget på Fågelfältet" (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58). Likheter med denna dikt i "Molnets broder" inskränker sig, enligt Ek, "till den

⁸⁷⁹ Johan Wrede: *Fänrikarnas födelse. Kronologin i J. L. Runebergs Fänrik Ståls sägner*, Helsingfors 1981, s. 17.

⁸⁸⁰ Castrén, 1930: 72.

⁸⁸¹ Jfr. Söderhjelm, 1929: I: 379; Hedvall, 1915: 22; Castrén, 1930: 72; Hollméus, 1940: 56f.

⁸⁸² Hollméus, 1940: 54f; Runeberg, SS XIV:1: 98.

⁸⁸³ Sverker Ek: *Nationella gestalter i Runebergs ungdomsdiktning*, Skrifter utgivna av Modersmålslärares förening, vol. 53, Malmö 1940, s. 16; Viljanen, 1947: 415; Runeberg, SS XIV:1: 90.

⁸⁸⁴ Hollméus, 1940: 63.

⁸⁸⁵ Runeberg, SS XIV:1: 89.

rent berättelsetekniska uppläggningsen av ämnet [...]”⁸⁸⁶ Detta är dock en underdrift då flera signifikanta gemensamma motiv anträffas: de båda dikterna skildrar hjältens avfärd till stridsplatsen, den långa väntan i hemmet på besked, den slagne hjälten. Händelseförloppet i de båda dikterna har tydliga överensstämmelser. Den serbiska sångens början utspelar sig aftenen före slaget när tsarinnan Militza ber tsaren Lazar att få behålla en broder som beskyddare och får sin önskan beviljad. Nästa morgon avböjer den ene brodern efter den andre att stanna med henne och alla beger sig till striden. Lazar befäller sin tjänare att stanna, men också denne beger sig till striden efter att ha följt tsarinnan till slottet där hon får vänta på stridens utgång. Budskapet – att hela den serbiska hären ligger sårad – får hon först av två korpar, därefter av en dödssårad tjänare som berättar att alla stupat.

Också ”Molnets broder” inleds med en skildring av de unga förälskade aftenen före striden. Nästa morgon är Molnets broder försvunnen, och hans älskade liksom hennes far stannar kvar i torpet i en oviss väntan. Själva striden skildras lika lite som i ”Slaget på Fågelfältet”: Runeberg låter läsaren istället följa i faderns spår när han letar efter Molnets broder och får händelserna avslöjade genom tre ögonvittnen som berättar om striden. Dessa berättelser är, enligt Hollméus, ”vittnesbörd om underverk, som Molnets broder utfört på vägen mot sin offerdöd, och ha karaktären av ’vitae’, ett legendens förstadium”.⁸⁸⁷ Runeberg använder här samma teknik med olika budbärare som i den serbiska folksången.⁸⁸⁸ Drabbningen har ingen central plats, det som intresserar Runeberg är hjältens moraliska uppgift: ”att dö för kung och land” (”Sven Dufva”, r.24): det centrala är det hjältemod som visas i striden för fosterlandet. Samma syn på äran, som består i att inte fly, utan offra sig för fosterlandet och därmed fylla sin plikt finns i de båda verken. I personskildringen är ett grepp som är vanligt i den muntliga diktningen skönjbart, nämligen att personen skildras implicit: det är de återberättade hjältedåden som beskriver människan, honom själv när vi först när han redan är död. Runeberg förstärker detta genom att låta huvudpersonen vara helt stum dikten igenom: det enda man får veta om honom är återberättat, han själv yttrar inte ett enda ord. Molnets broder är ingen realistisk gestalt utan en mytisk, ”en mytens heros, som diktaren manat fram ur Finlands ödemarker” som Eirik Hornborg uttrycker det.⁸⁸⁹ Han personifierar idén om offerdöden, något som ytterligare förbinder honom med folkdiktningen vars hjältar oftast är personifikationer.

I såväl ”Molnets broder” som ”Slaget på Fågelfältet” får kvinnor en framstående plats: i Runebergs dikt är det torpflickan och i den serbiska dikten tsarinnan. Ek skönjer ett kontrasterande grepp i personskildringen: tsarinnan är ”en vek liljestängel, som ständigt behöver stödjars och annars fläktar som ett rö för vinden utan att någonsin själv kunna handla”, medan torpflickan ”döljer en kunglig själ

⁸⁸⁶ Ek, 1937: 38.

⁸⁸⁷ Hollméus, 1940: 50.

⁸⁸⁸ Jfr. Ek, 1940: 19.

⁸⁸⁹ Hornborg, 1928.

under sina grova kläder”.⁸⁹⁰ Skillnaden i gestalternas samhällsställning mellan Runebergs dikter och de centralsydslaviska folksångerna kan alltså återigen noteras. Medan de sistnämnda berättar om de högsta samhällsklasserna hittar Runeberg kungliga drag bland de lägsta: torpflickan och hennes älskade Molnets broder:

255 Tiggårsonen kom med kungapanna,

Den episke sångaren Tešan Podrugović avslutar ”Slaget på Fågelfältet” med budbärarens förbannelse över förrädaren Vuk Branković. Medan den serbiska tsarinnan inte beredes plats för några kommentarer låter Runeberg torpflickan uttrycka de ord som gör henne till en patriotisk förebild:

301 Mer att lefva, fann jag, var att älska,

302 Mer att älska är att dö som denne.

Likheterna i händelseförloppet understryker ytterligare kontrasten mellan de två kvinnogestalterna: det finns en tydlig motsvarighet i scenen där torpflickan tvår den döde Molnets broder på slagfältet med tsarinnan som svalkar den dödsdömde tjänaren ”med friskt vatten” (r. 160 i Runebergs översättning).⁸⁹¹

Avslutningsvis kan nämnas att enligt Ek ett inflytande från rubriken i ”Öfver klippor öfver floder finner kärlek väg” kan noteras i torpflickans sång ”När ett hjärta mött ett annat hjärta” där samma tanke formuleras, vilket i så fall kan betecknas som ett svagt motivlån.⁸⁹²

5.8.2. DE ÖVRIGA DIKTERNA I *FÄNRIK STÅLS SÄGNER*

De centralsydslaviska likheterna i de övriga dikterna i *Fänrik Ståls sägner* är betydligt svagare än i ”Molnes broder” eller så saknas de helt. Några spår förekommer dock i vissa, vanligtvis tidigt skrivna dikter. En sådan dikt är ”Torp flickan” vars traditionella datering till 1847 eller 1848 med framgång har tillbakavisats av Wrede som, i Eirik Hornborgs efterföljd, flyttar den till mitten av 1830-talet.⁸⁹³ Stilistiskt, genom en rad upprepningar och parallellismer, påminner ”Torp flickan” om de centralsydslaviska folksångerna. Även diktens handling verkar stödja den tidigare dateringen: som Wrede påpekar ”är det tydligt att Torpflickan anknyter till en tidigare motivtradition i R:s egen diktning, en motivtradition som över Molnets broder och Grafven i Perrho kan ledas tillbaka till de serbiska folksångerna. I alla dessa spelar brödratroheten, lojaliteten in i döden en central roll.”⁸⁹⁴ Som Berg påpekar är personkonstellation med modern, dottern och

⁸⁹⁰ Ek, 1940: 22.

⁸⁹¹ Jfr. Ek, 1940: 22.

⁸⁹² Ek, 1937: 39.

⁸⁹³ Wrede, 1981: 19; Runeberg, SS XI: 134.

⁸⁹⁴ Runeberg, SS XI: 134.

dotterns älskande typisk för de centralsydslaviska folksångerna⁸⁹⁵ – men det gäller nog i lika hög grad även de nordiska balladerna och annan muntlig diktning. Scenen i r. 45 där flickan ber sin mor ”Red mig en graf, o moder kär, min levnadsdag är liden” för tankarna till ”De svarta ögonen”(Vuk I, 340 – SV 55 – SF 47):

- 22 Låt mig dö, min gamla moder!
- 23 Lägg mig sen på båren, lägg mig
- 24 Nära till den sörjda döda!
- 25 Sen en graf oss red, och sänk oss
- 26 Hand i hand i den till hvila.

Skillnaderna är dock uppenbara: medan den sydslaviska flickan vill dö efter att ha förlorat sin älskade är Torpflickan beredd att sörja sin älskade resten av sitt liv – men vill dö av förtvivlan efter att ha förstått mannens svek mot lojalitetskravet, att han fegt flytt från stridsplatsen:

- 49 När skaran kom, och han ej kom, begret jag nyss hans öde,
- 50 Jag trodde att han låg som man på fältet bland de döde,
- 51 Jag sörjde, men min sorg var ljuf, den var ej bitter då
- 52 Jag velat lefva tusen år att honom sörja få.
- 53 O moder, jag har sökt bland lik till sista skymt af dagen
- 54 Men ingen af de slagna bar de kära anletsdragen,
- 55 Nu vill jag icke dväljas mer på denna svekets ö,
- 56 Han fanns ej bland de döda der, och därför vill jag dö.”

Denna sista scen där torpflickan letar efter sin älskade på slagfältet påminner om den centralsydslaviska folksången, ”Kosovka djevojka” (Vuk II, 51), men likheten är bedräglig då Runeberg, som redan nämnts (s. 35), med all sannolikhet inte läst denna sång. Trots likheter handlar det alltså inte om något motivlån i detta fall. Av samma anledning faller Ševićs resonemang om ett förmodat inflytande av ”Kosovka djevojka” på ”Den döende krigaren”.⁸⁹⁶

Wrede, som anser det troligt att utgångspunkten till ”Den döende krigaren” kan ha varit ”de serviska folksångerna, *Grafven i Perrho, Molnets broder, Bruden och Torpflickan*” daterar dikten till 1836.⁸⁹⁷ Därmed blir denna dikt den näst efter ”Molnets broder” äldsta dikten i samlingen. Den likhet med de centralsydslaviska folksångerna som antas av Wrede och även senare av Wretö gäller motivlikheten med den fallne eller döende krigaren.⁸⁹⁸ Där slutar dock likheterna, därför anser jag att dikten knappast kan hänföras till Runebergs centralsydslaviskt inspirerade dikter.

⁸⁹⁵ Berg, 1938: 25.

⁸⁹⁶ Šević, 1904: 115. Berg och Hjertén framhåller att motivet är vanligt hos Ossian så Runeberg kan ha fått sin inspiration därifrån. ”Inledningar och kommentarer” i J. L. Runeberg: *Fänrik Ståls sägner med inledningar och kommentarer av Ruben G:son Berg och Ivar Hjertén*, Stockholm 1913, s. 62

⁸⁹⁷ Wrede, 1981: 18.

⁸⁹⁸ Jfr. Runeberg, SS XIV: 1: 171.

Motivet om att det är en förrädarens fel att hela kriget förlorats anknyter "Sveaborg" till "Slaget vid Fågelfältet". I den sistnämnda sången heter det i Runebergs översättning:

- 198 Frågar du också om Wuk den vilde?
- 199 Honom ve! och ve den honom burit!
- 200 Honom ve! och ve hans stam och slägte!
- 201 Han förrådde Zaren under striden,
- 202 Han förrådde – med tolf tusen hästar
- 203 Öfverlopp till fienderna bofven.

Hela kriget förloras pga. en man – Vuk Branković resp. Cronstedt. Dikten, som var skriven för att införlivas i *Fänrik Ståls sägner*, förblev opublicerad under Runebergs livstid, men cirkulerade runt i olika avskrifter och tjuvtryck.⁸⁹⁹ "Sveaborg" har i övrigt inga direkta likheter med de centralsydslaviska folksångerna, men Runeberg kan ha fått idén att utnyttja detta motiv just därifrån.

I den andra samlingen av *Fänrik Ståls sägner* (1860) går det knappast att påvisa någon relation till de centralsydslaviska folksångerna, vilket inte är förvånande med tanke på att det hunnit gå drygt 30 år sedan Runeberg läste sångerna.

5.9. SAMMANFATTNING OCH KONKLUSIONER

Förutom "Idyll och epigram" noterades relationer till de centralsydslaviska folksångerna i flera andra av Runebergs svenskspråkiga icke-religiösa diktverk. Medan det i vissa fall endast handlar om likhet, kan man i andra fastställa tydlig påverkan. De transtextuella relationerna ändras dock över tid.

Ingen dikt i *Dikter I* förutom "Idyll och epigram" vittnar om direkt påverkan från de centralsydslaviska folksångerna, men vissa dikter har mer eller mindre tydliga likheter med sångerna. Anledningen till att påverkan inte är tydligare kan sökas i den uppdelning som Runeberg gör i *Dikter I* där "Idyll och epigram", "Svartsjukans nätter" och de övriga dikterna utgör var sin tydligt avgränsade del. För att kontrasten mellan "Idyll och epigram" och "Svartsjukans nätter" skulle framstå tydligt fick inte de övriga dikterna visa en alltför uttrycklig påverkan av vare sig de verk som påverkat "Svartsjukans nätter" eller av de centralsydslaviska folksånger som påverkat "Idyll och epigram". Tydliga transtextuella relationer kan emellertid påvisas mellan en del dikter som är skrivna samtidigt som "Idyll och epigram", men som Runeberg inte publicerat under sin livstid. Dessa dikter publicerades sedan som "Strödda dikter" och de kan främst ses som dikter som var tilltänkta att ingå i "Idyll och epigram"-cykeln, men som Runeberg valt bort.

Bland övriga "Strödda dikter", som Runeberg skrivit under en mycket lång period, kan vissa likheter med de centralsydslaviska folksångerna identifieras, dock utan något direkt påvisbart inflytande från dessa.

⁸⁹⁹ Se Runeberg, SS XIV: 1: 290f.

”Grafven i Perrho”, inledningsdikten till *Dikter II*, har mycket tydliga transtextuella samband med de centralsydslaviska folksångerna. Formen är en hypertextuell imitation av de centralsydslaviska folksångerna: dikten, som är klart indelad i två delar, är skriven på femstavigt trokiskt versmått, innehåller talrika repetitionsfigurer, tretalets roll är framträdande osv. I dikten används för första gången en slavisk antites, vilket skapar en klar hypertextuell relation till översättningar av centralsydslaviska folksånger som publicerats i samma samling. Innehållsmässigt är dikten tydligt påverkad av ”Blodhämnden” och ”Slaget på Fågelfältet”.

Även ”Zigenaren”, den andra dikten i Runebergs andra diktsamling, skapar arke- och hypertextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna, men bland de övriga fristående dikterna i samlingen noteras klara avsteg från denna: dikterna är skrivna i andra versmått, rimmade och indelade i versgrupper. Trots vissa likheter och svaga eller indirekta transtextuella relationer är det svårt att påvisa några starka transtextuella relationer. I en tredjedel av dikterna saknas de helt.

I samlingens sista del, den andra ”Idyll och epigram”-cykeln är relationerna till de centralsydslaviska folksångerna betydligt starkare. Jämfört med den första diktsamlingen kännetecknas dock denna relation av en högre självständighetsgrad. I flera dikter saknas påverkan helt och de likheter som finns är snarare uttryck för Runebergs nya poetik än uttalade transtextuella relationer. Det går inte längre att per automatik hänvisa till t.ex. avsaknad av rim, repetitionsfigurer eller diktklyvning till den centralsydslaviska förlagan: dessa element har vid denna tidpunkt blivit en integrerad del av Runebergs egen poetik. I några dikter är dessutom dessa element fåtaliga och stöds inte av någon innehållslig likhet i form av allusion eller transformation, därför går det knappast att tala om någon hypertextuell imitation. I de dikter där arke- och/eller hypertextuella relationer bildas är de svagare än i den första ”Idyll och epigram”-cykeln. Den nya stilen kännetecknas av enkelhet – men inte nödvändigtvis av muntliga drag så som i den första ”Idyll och epigram”. Den nya poetiken frigör sig i praktiken från det centralsydslaviska inflytandet och börjar även influeras av den finska folkdiktningen som nu blivit mer känd.

Relationen till det centralsydslaviska ändras i *Julqvällen*. De centralsydslaviska folksångerna används inte längre som någon konkret hypotext utan som en inspiration för att skildra den orientaliska lokaliteten och persongestaltningen i den romantiska exotismens efterföljd.

En rad transtextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna bildas även i *Nadeschda*, men endast i vissa sånger där påverkan syns både vad gäller form (metriska val, repetitionsfigurer) och innehåll (allusioner). Dessa används för att ge en del av textens sånger en folklig prägel. I de fall där Runeberg väljer en meter som används i de centralsydslaviska folksångerna kombineras denna ofta med andra element som kan relateras till dessa folksånger. Denna praxis avtar dock så småningom och i den tredje diktsamlingen frigörs den folkinspirerade metriken i Runebergs lyrik från andra folksångselement. Trots att vissa metriska former fortfarande bär centralsydslaviska drag används de nu fristående från andra

element som Runeberg i den första "Idyll och epigram"-samlingen så tydligt kopplat till de centralsydslaviska folksångerna. Det samma kan noteras i användningen av repetitionsfigurer, som inte längre kan betecknas som en direkt arke- och hypertextuell imitation av de centralsydslaviska folksångerna. Rim har återvänt i Runebergs diktning. Dikterna, som är skrivna under en lång period, uppvisar över tid ett påfallande avtagande av transtextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna för att sedan upphöra helt.

Den år 1835 skrivna "Molnets broder", inledande dikt i den första upplagan av *Dikter III* och senare den första dikten efter ramberättelsen i *Fänrik Ståls sägner*, uppvisar dock fortfarande starka transtextuella samband med de centralsydslaviska folksångerna: den tredelade kompositionen, det tiostaviga versmåttet, användningen av en tydlig ofta anaforinledd treledad parallellism. Det centralsydslaviska inflytandet är dock självständigare än i "Grafven i Perrho". Innehållsliga förbindelser bildas främst till "Slaget på Fågelfältet" – dikterna förbinds av en rad gemensamma motiv, synen på äran, som består i att offra sig för fosterlandet och den implicita personschildringen där de återberättade hjältedåden används för att beskriva människan, men Runeberg tar även här avstånd från den centralsydslaviska förlagan: trots att kvinnorna i de båda texterna har en framträdande roll, får Runebergs torpflicka en mer aktiv roll än den serbiska tsarinnan.

Likheter med de centralsydslaviska folksångerna i övriga dikter i *Fänrik Ståls sägner* är betydligt svagare än i "Molnets broder" eller så saknas de helt. Några spår förekommer dock i vissa, vanligtvis tidigt skrivna dikter, främst i "Torpflickan".

Trots att påverkan är mest noterbar i den andra "Idyll och epigram"-cykeln, "Grafven i Perrho" och "Molnets broder", förekommer den sålunda stundvis även i andra dikter skrivna under en mycket längre period än det som hittills uppvisats i forskningen. I vissa verk – såsom i *Julqvällen* och *Nadeschda* – får detta inflytande en annan funktion och används för att exotisera lokaliteten eller ge verket en folklig prägel. I Runebergs senare diktning är det svårt att påvisa ett direkt inflytande från de centralsydslaviska folksångerna då de element som ansluter till dessa sånger vid denna tidpunkt sedan länge varit införlivade med Runebergs egen poetik.

KAPITEL 6

RUNEBERG SOM DEN BEDÖMDE OCH DEN BEDÖMANDE

6.1. INLEDNING

Kapitel 4 och 5 har visat vilken roll de centralsydslaviska folksångerna haft för förändringar i Runebergs poetiska praktik. När dessa nya verk presenterades för samtiden för första gången föranledde det reaktioner. Dessa reaktioner i sin tur ledde till en respons från Runebergs sida. I detta kapitel redogör jag dels för den samtida kritiken av Runebergs arbeten och dels för Runebergs svar på denna kritik. Syftet är att få en klarare bild av det litterära system som Runebergs översättningar och hans egna verk publicerades i, och att undersöka på vilket sätt Runeberg utmanade detta system. I kapitel 3 diskuterades olika former av transtextualitet utifrån Genettes taxonomi. I kapitel 4 och 5 uppehöll jag mig mest kring olika typer av arke-, hyper- och intertextuella relationer. Det här kapitlet kommer att koncentrera sig på de metatextuella relationer som framgår av recensenternas läsning av Runebergs tidigaste verk.

Frågorna som ställs är hur samtiden uppfattade Runebergs översättningar, hans egna verk som skrivits under det centralsydslaviska inflytandet och hans nya estetik. Hur såg det första mottagandet och de första uttolkningarna av *Dikter I*, *Serviska Folksånger* och *Dikter II* ut? Undersökningen är begränsad till publicerade recensioner i anslutning till de olika verkens utgivning och sträcker sig tidsmässigt fram till 1834. Recensioner ger givetvis en mycket begränsad bild av ett verks mottagande – det finns ju många andra läsare vars syn inte kommer fram i recensionerna, men källorna till andra läsningar än recensioner är få och kommer här att beröras bara sporadiskt.

Det mesta som skrivits om mottagandet av Runebergs tidigaste verk ingår i större monografier, men det finns också några uppsatser som är inriktade på de första recensionerna.⁹⁰⁰ Forskningen i ämnet har varit deskriptiv och ofta citeras

⁹⁰⁰ År 1880 citerade Strömborg de positiva reaktionerna i Finland, men omtalade de svenska recensionerna endast i en not (Strömborg, III, 1889: 260f. not.). Liknande deskriptiva redovisningar framförs även av Söderhjelm som i den första upplagan (1904) av sin Runebergsmonografi resumerar reaktioner i pressen i samband med varje verks utgivande. I den andra upplagan (1929) samlas dessa yttranden i ett eget kapitel (Söderhjelm, 1929: I: 354-368). I sina "Studier öfver Runeberg" från 1882-83 redogör Gustaf Ljunggren för de första recensionerna och de svenska akademiledamöternas reaktioner på "Grafven i Perrho" (Ljunggren, 1882: 14f.; Ljunggren, *Studier öfver Runeberg*, Del II,

recensionerna till stora delar eller i sin helhet.⁹⁰¹ I de arbeten där de tidiga recensionerna behandlats har man inte kunnat undgå att uppehålla sig vid den relation som uppstått mellan Runeberg och hans flitigaste recensent, J. E. Rydqvist. Denna fråga är endast delvis relevant för mina frågeställningar så jag ämnar inte teckna någon fullständig bild av deras relation, utan hänvisar till den tidigare forskningen.⁹⁰²

De recensioner som Runeberg fått efter att ha publicerat sina första arbeten föranledde, som redan nämnts, en reaktion från Runebergs sida. Denna Runebergs reaktion kan sättas i samband med hans kritik av det svenska litterära etablissemanget. Slutligen redogörs därför nedan i 6.6. för de poetologiska idéer som Runeberg uttryckt i en rad kritiska texter under sitt arbete som redaktör för *Helsingfors Morgonblad*. Då Runebergs kritik av det svenska litterära etablissemanget tidigare ingående behandlats av Tideström och Forssell är min undersökning endast översiktlig.⁹⁰³

Lund 1883: 4f. och 21f.). Ljunggrens diskussion kring det första mottagandet ingick i en större studie, men några år efter den kom en uppsats som koncentrerade sig just på receptionen av Runebergs verk: Ernst Lagus: "Runebergs tidigare diktning, uppfattad af samtiden", *Förhandlingar och uppsatser*, nr. 9, 1895, s. 1–54.

Medan såväl Ljunggren som Lagus behandlar mottagandet av alla Runebergs verk t.o.m. *Dikter II* kretsar Martin Lamms uppsats kring receptionen av "Grafven i Perrho" inom den Svenska Akademien, en uppsats som kommer att visa sig vara viktig för avsnittet 6.3.3. nedan (Martin Lamm: "'Grafven i Perrho' och Svenska Akademien", *Festskrift tillägnad Yrjö Hirn den 7 december 1930*, red. Gunnar Castrén m. fl., Helsingfors 1930a, s. 245–254).

I *Runebergskulten* ägnar Yrjö Hirn inledningskapitlet åt "Runeberg och litteraturkritiken" (Hirn, 1935: 1–64).

I kommentarerna till den kritiska utgåvan av *Dikter I*, *Serviska Folksånger* och *Dikter II* behandlas mottagandet kort och begränsar sig till litteraturhänvisningar. (Runeberg, SS X: 7f; 356f.; Runeberg, SS XIII:2: 10f.)

⁹⁰¹ Lagus, E., 1895; Berg, 1938: 34–72.

⁹⁰² Den senare delen av Bergs studie om relationen mellan *Idyll och epigram* och de centralsydslaviska folksångerna koncentreras på Rydqvists relation till Runebergs tidigaste verk (Berg, 1938: 34–72). Brydolf behandlar relationen mellan Runeberg och Rydqvist i *Sverige och Runeberg*, men han inleder sin bok med att teckna den politiska bakgrunden till receptionen av Runeberg, det vill säga den samtida uppfattningen i Sverige om Finlands ställning och den finska nationalismen. Svenska Akademiens bedömning av "Grafven i Perrho" samt Rydqvists recensioner får var sitt kapitel (Brydolf, 1943: 136–175). Runebergsbiografen Viljanen kommenterar recensionerna och konstaterar återigen att Runebergs misstro mot Rydqvist varit ogrundad. Viljanen uppehåller sig särskilt kring "Grafven i Perrho" samt finska översättningar av Runebergs dikter (Viljanen, 1947: 231f; 297f; 322f).

⁹⁰³ Tideström, 1941; Forssell i: Runeberg, SS XVII:2.

6.2. RECEPTIONSTEORI

I detta kapitel behandlas den tidiga reception av Runebergs diktning som inspirerats av de centralsydslaviska folksångerna och av hans översättningar av dessa folksånger. För att kunna teckna en bild av detta första mottagande kommer jag att beskriva och tolka vad som skrivits i de första recensionerna genom att använda mig av de begrepp som utvecklats inom ramen för receptionsetetisk teori och dess föregångare.⁹⁰⁴ Det som intresserar mig är inte den läsarroll som finns inbyggd i texten, utan de faktiska läsarnas mottagande av Runebergs första två diktsamlingar och hans översättningar.

Ett verks reception bestäms enligt Felix Vodička av publikens smak och den estetiska normen, ett resonemang som Hans Robert Jauss vidareutvecklar och kallar *förväntningshorisont*, 'Erwartungshorizont'.⁹⁰⁵ Förväntningshorisonten bestäms enligt Jauss av det system av förväntningar som en individ tar med till texten, läsarens referensram. Den är historiskt betingad och bestäms av en rad värderingar som läsaren tar med sig från tidigare läsningar, men också av utomlitterära faktorer: estetiska, sociala, moraliska, religiösa m.fl. normer.

Vid läsningen bekräftas eller utmanas dessa förväntningar: ett verk anpassas till de rådande estetiska normerna eller konfronterar dem. Jauss skriver:

Den nya texten framkallar för läsaren (lyssnaren) den från tidigare texter bekanta horisonten för förväntningar och spelregler, som därefter kan varieras, utvidgas, korrigeras, men också ombildas, genomkorsas eller reproduceras. Variation, utvidgning och rättelse definierar spelrummet, brott mot konventionen å ena sidan och ren reproduktion å andra sidan definierar genrestrukturens gränser.⁹⁰⁶

Läsarnas reaktion blir därmed en viktig källa till kunskap om de rådande litterära normerna – och, om det är tal om en översättning – om de rådande preliminära normer som kan ha styrt översättaren i valet av vad som ska översättas.

I min analys av mottagandet av Runebergs tidigaste verk kommer jag att använda mig av begreppet *konkretisation*. Detta begrepp som är starkt förbundet

⁹⁰⁴ Receptionsetetik är en mottagarorienterad litteraturteori som uppstod på 1960- och 1970-talet i verk av Wolfgang Iser och Hans Robert Jauss som ett försök att uppmärksamma läsarens roll i den skriftliga litteraturens kommunikationsmodell. Enligt Robert C Holub vars *Reception Theory* introducerat receptionsetetiken i det anglosaxiska området kan man spåra teorins föregångare redan i Aristoteles framhävande av katharsis, rening av åskådarens känslor, samt i retorikens fokus på det inverkan som muntlig eller skriftlig kommunikation har på lyssnaren eller läsaren. I huvudsak bygger den emellertid på följande fem källor: den ryska formalismen, Roman Ingardens fenomenologi, pragtstrukturalismen med Jan Mukařovský och Felix Vodička i spetsen, Hans-Georg Gadamers hermeneutik samt litteratursociologin. Robert C. Holub: *Reception Theory. A critical introduction*, London & New York 1984, s.13f.

⁹⁰⁵ Hans Robert Jauss: "Literary History as a Challenge to Literary Theory" i *New Directions in Literary History*, red. Ralph Cohen, London 1974, s. 18 (Hans Robert Jauss: "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" i *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, s. 177).

⁹⁰⁶ Hans Robert Jauss: "Teorin om medeltidens genrer och litteratur", *Genreteori*, red. Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius, Lund 1997, s. 59.

med den empiriske läsaren och som baseras på dennes interpretation och värdering, introducerades först av Roman Ingarden, men det är konkretisation i Vodičkas vidareutveckling av begreppet som jag kommer att använda.

Ingarden uppfattar varje verk som en schematisk konstruktion som har "luckor", *Unbestimmtheitsstellen* 'obestämdhetsställen', som läsaren fyller med betydelse och på så sätt kompletterar.⁹⁰⁷ Läsaren är alltså nödvändig för att ett verk ska kunna realiseras estetiskt. Denna process kallar Ingarden konkretisation. Två konkretisationer är aldrig identiska, inte ens när de är produkter av samme läsare. Ingarden anser att det finns en ideal konkretisation där alla obestämdhetsställen är i linje med författarens avsikter, men att vi inte kan se alla aspekter på ett verk.⁹⁰⁸ Som förmedlare av konkretisationer: kritiska artiklar, avhandlingar, diskussioner, tolkningsförsök, historiska litterära betraktelser osv., får kritikerna en särskild roll hos Ingarden då de: "uppfostrar läsaren till att förstå verket på ett bestämt sätt och följaktligen uppfatta det i på ett bestämt sätt beskaffade konkretisationer; de uppfostrar honom ofta bra, men mången gång också dåligt."⁹⁰⁹

Vodička övertar Ingardens koncept för konkretisationen, men historiserar det och sätter in det i ett socialt sammanhang:

For us it will designate the reflection of a work in the consciousness of those for whom it is an esthetic object. The term "esthetic object" will thus remain reserved for the general theory of art, while the term "concretization" will indicate a concrete appearance of a specific work which has become the object of esthetic perception.⁹¹⁰

Det är inte bara obestämdhetsställena, utan ett verks estetiska effekt i sin helhet och dess konkretisationer som konstant ändras.⁹¹¹ Vodička fokuserar på hur ett verk mottagits och värderats i en bestämd historisk situation som kännetecknats av bestämda litterära normer. Det som låter ett verk fortleva efter den första receptionen är skapandet av nya konkretisationer. Därför kan man enligt Vodička följa "det litterära verkets eko i historien".⁹¹² Det finns inte *en* ideal konkretisation, utan en räckta av konkretisationer som ändras som följd av de litterära normernas växlingar. Estetiska värden har ingen absolut giltighet då de är relaterade till den ständigt växlande estetiska normen.⁹¹³ Ändringar av den estetiska normen kräver

⁹⁰⁷ Roman Ingarden: "Det litterära verkets 'liv'", *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, Del I, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, Lund 1992, s. 274.

⁹⁰⁸ "[...] det litterära verket [kan] aldrig uppfattas *helt* i *alla* sina skikt och komponenter, utan alltid bara delvis, alltid bara så att säga i *perspektivistisk förkortning*." Ibid., s. 277.

⁹⁰⁹ Ibid., s. 292.

⁹¹⁰ Felix Vodička: "The Concretization of the Literary Work", *The Prague School. Selected Writings 1929-1946*, red. Peter Steiner, Austin: 1982, s. 110.

⁹¹¹ Vodička, 1955: 79.

⁹¹² Ibid., s. 78f.

⁹¹³ "[...] esthetic value does not have absolute validity. It is always closely related to the development of the esthetic norm, either coinciding with it ore deviating from it, so that only some properties of a given work are perceived as esthetically effective." Ibid., s. 110.

nya konkretisationer.⁹¹⁴ Därmed blir Vodičkas begrepp dynamiskt i motsats till Ingardens statiska idealkonkretisation.

Alla läsare skapar egna konkretisationer, men kritikernas konkretisationer är ytterst viktiga då de publiceras och kan influera andra läsares konkretisationer av ett verk. Kritikerna är inte bara läsare, utan ett mellanled mellan författaren och publiken och går i dialog med bägge.

Enligt Vodička är det viktigt att undersöka hur ett verk konkretiserats i kritiken: den initiala receptionen låter oss rekonstruera de rådande litterära normerna. Kritikern som läser texten utifrån dessa normer blir den auktoritative läsaren:

The *critic* as one of the group of individuals participating in literary life and grouped around the work has his well-defined function, it is his duty to take a stand to the work as an esthetic object and to capture its concretization, that is, its shape from the standpoint of the literary and esthetic perception of the period, and to express himself as to its value within the system of existing literary values; his critical judgment determines the extent to which the work is living up to the demands of literary development.⁹¹⁵

Det sätt på vilket ett verk emottas för första gången säger enligt Jauss mycket om dess estetiska värde. En horisontförskjutning inträffar när läsarens förväntningar på texten överträds och blir ett sätt att värdera en text: ju mer ett verk sammanfaller med publikens förväntningshorisont, desto mer befinner det sig i den underhållande sfären.⁹¹⁶ Detta gäller verk som skapats under de perioder som domineras av oppositionsetetik: under identitetsetetikens dominans är det bekräftandet av de rådande normerna som höjer ett verks värde. Originaliteten är ett modernt värdekriterium vars roll klart skiljer sig från repertoardiktningens epok.

Vodička tar också upp receptionen av översättningar i en främmande litteraturmiljö som skapar "speciella metodologiska problem" och fortsätter:

Even a translation is in a certain sense a concretization made by the translator. The echo of the work among the readers and critics of a foreign environment is often quite different from its echo at home, since the norm is different, too.⁹¹⁷

Översättningar är sålunda konkretisationer i en ny litterär miljö som präglas av målspråkets litterära normer. Valet av verk som ska översättas är beroende av de rådande litterära normerna och översättarens, det vill säga den förste läsarens, förväntningshorisont. Men översättningen blir också en del av målspråkets litterära miljö och kan därför också leda till horisontförskjutningar. Precis som originella verk värderas översättningar utifrån de rådande litterära normerna varför vi också kan följa översättningarnas eko i målspråkets litteraturhistoria.

⁹¹⁴ Ibid., s. 79.

⁹¹⁵ Ibid., s. 74.

⁹¹⁶ Jauss, 1974: 18 (Jauss, 1970: 177).

⁹¹⁷ Vodička, 1955: 80.

6.3. DET SAMTIDA MOTTAGANDET AV RONEBERGS TIDIGASTE VERK

Den första text som skrivits om det samtida mottagandet av Runebergs tidiga arbeten publicerades redan 1837 av vännen Cygnæus. Han hävdade i "Ett och annat angående 'Elgskytterne' och 'Hanna' " att inga recensioner av Runebergs tidiga verk dittills skrivits:

Mig veterligen har likväl skaldens namn knappt ens blifvit nämndt i något enda af dem, utom då och då på sista sidan bland annonserna om holländsk sill, sur mjölk, läran om hvitbetor och mera dylikt, som utbjöds till försäljning – ty äfven den mention honorable, som ej sällan herr Runeberg ej längesedan erhöå af den musikidkare, hvilken "komponerat" 6 af skaldens "omtyckta" stycken, intog en dylik subordinerad plats.⁹¹⁸

Tystnaden menade han grundades i att ingen velat vara den förste som fällde omdömen över dessa förträffliga dikter.⁹¹⁹ Liknande åsikter uttrycktes också av Topelius som 1891 skrev att "Runeberg behöfde tio år från sin första diktsamling, innan han för den stora allmänheten blef något mer, än en magister, som skref vers och ej hade råd att trycka sina böcker."⁹²⁰

Forskningen har dock visat att så inte var fallet. Recensenterna hade förvisso inte skrivit mycket om Runeberg, men en del recensioner hade onekligen publicerats, i första hand i Sverige. Wrangel påpekar att det var viktigt för Runeberg hur han skulle bli mottagen i Sverige då kritiken i Finland omkring 1830 låg nästan alldeles nere.⁹²¹ En viktig anledning till att recensionerna i Sverige inte blev fler var att böckerna där inte hade någon större spridning. Sitt första verk publicerade Runeberg på egen bekostnad och köparna sökte han samla på förhand genom tidningsannonser och subskription. Den ursprungliga upplagan av de första två diktsamlingarna uppgick till 1000 exemplar; en enligt Pia Forssell "överoptimistiskt tilltagen" upplaga om man beaktar hur stor den presumtiva publiken var t.o.m. jämfört med Sverige där de skönlitterära verken vanligtvis trycktes i 500 exemplar.⁹²² Någon särskild upplaga av *Dikter I* avsedd för Sverige var dock inte påtänkt och de enda exemplaren som fanns skickades från Finland. Följden blev att Runebergs verk förvisso lästes och distribuerades i Stockholm och i Uppsala, men att detta inte var fallet i landsorten.⁹²³ Ljunggren påpekade att *Dikter I* t.ex. inte fanns på Lunds universitetsbibliotek: "Man ansåg sannolikt onödigt att inköpa denna diktsamling af en okänd finsk skald; och dessutom voro vid denna tid finska

⁹¹⁸ Cygnæus, 1883: 161.

⁹¹⁹ Ibid., s. 166.

⁹²⁰ Zacharias Topelius: "Runeberg och Almqvist", *Svea. Folk-kalender för 1892*, Stockholm 1891, s. 23.

⁹²¹ Ewert Wrangel: *Runeberg och Sverige. Föredrag vid Lunds universitets Runebergsfest den 5 februari 1904*, Lund 1904, s. 6.

⁹²² Forssell, 2009: 66.

⁹²³ Brydolf, 1943: 102-103, 130.

böcker belagda med tull.”⁹²⁴ Den höga tullen på 33 1/3 % på finländska bokhandelsartiklar i Sverige gjorde försäljningssiffrorna låga.⁹²⁵ En konsekvens blev att många svenska recensenter valde att i sina recensioner citera flera dikter som de redogör för i deras helhet och på detta sätt förse läsarna med prov från samlingen.⁹²⁶

Den obetydliga försäljningen till trots, var antalet läsare i Sverige större än antalet sålda böcker: ”Diktsamlingar liksom andra böcker gingo ur hand i hand, och högläsningen i hemmen spelade en utomordentlig roll”, påpekar Brydolf.⁹²⁷ Dikterna spreds också genom läsesällskap, poesialbum, och så småningom antologier och läseböcker. Enligt Brydolf blev *Dikter I* i Uppsala ”en litterär sensation”⁹²⁸: han anger flera vittnesmål om hur Runebergs verk där lästs och beundrats av Böttiger, Kjellander, Atterbom, Palmblad m.fl.⁹²⁹

1838 nyttgav bokförläggaren P. G. Berg Runebergs dittills utgivna verk i en samling kallad *Utmärkta och klassiska arbeten av svenska författare: Dikter I och II, Elgskyttarne och Hanna*.⁹³⁰ Tjuvtrycket upprörde Runeberg mycket, men det gav honom också fler läsare framför allt i Sverige då Bergs samling hade utgivits i mellan 2500 och 3000 exemplar.⁹³¹

De recensioner som skrivits är, som redan nämnts, påtagligt fåtaliga. Den begränsade spridningen av Runebergs verk i Sverige kan vara en förklaring till det magra omnämmandet i den svenska pressen. Att recensioner i Finland inte blev fler kan enligt Wrede även bero på recensenternas försiktighet att uttala sig kring något som eventuellt varit politiskt riskabelt: med oroligheterna i Polen som bakgrund var det vådligt att uttrycka alltför stor entusiasm över t.ex. ”Det ädlas seger”.⁹³² Denna politiska bakgrund kommer jag att närmare gå in på i kapitel 7.

Nedan redogörs för mottagandet av *Dikter I, Serviska Folksånger*, dikten ”Grafven i Perrho” som Runeberg skickat till Svenska Akademien och som senare publicerades i *Dikter II*, samt *Dikter II*.

⁹²⁴ Ljunggren, 1883: 4.

⁹²⁵ Brydolf, 1943: 102

⁹²⁶ Jfr. Ibid.

⁹²⁷ Ibid., s. 107.

⁹²⁸ Ibid., s. 121.

⁹²⁹ Ibid., s. 130f.

⁹³⁰ Mer om detta eftertryck finns i: Ernst Brydolf ”Runeberg och hans rikssvenske förläggare. Kring bokhandelsförhållandena för 100 år sedan”, *Modersmållärarnas förening*, Årsskrift 1948, s. 44-61.

⁹³¹ Ibid.

⁹³² Wrede, 2005: 166.

6.3.1. MOTTAGANDET AV *DIKTER I*

Kurt Aspelin påpekar att kritik som skrivs i ett brytningsskede mellan två litterära perioder är särskild upplysande:

I ljuset av den litterära kritikens historia får de litterära brytningarna åskådlig, ofta dramatisk gestalt. Analysen av kritikernas insats blir sålunda central, såväl när det gäller att fastställa det konkreta innehållet i en bestämd litterär period som – och inte minst – de mekanismer som betingar den litterära förändringen.⁹³³

I kapitel 3.2.2. konstaterades att åren kring 1830 innebar en litterär omorientering från romantik mot realism (dock utan att en romantisk-idealisk grundsyn överges). Denna brytningspunkt framträder i *Dikter I* genom diskrepansen mellan det romantiska som Runeberg utvecklar i "Svartsjukans nätter", och det realistiska som framträder i "Idyll och epigram". Aspelin noterar att det är just under denna period som kritikens roll positioneras:

Just det svenska 1830-talet äger sina speciella svårigheter, såsom en typisk litterär "hudömsningstid", ett brytningsskede [...]. Under dessa år konstaterar man nya estetiska signaler, parallellt med att nya genrer etablerar sig och nya läsarskikt organiseras med specifika smakvanor och förväntningar på litteraturen. Härvid får *kritiken* en position i det litterära livet som aldrig tidigare för att artikulera och dirigera medvetandet om det nya, ännu oklara och amorfa normsystemet.⁹³⁴

Därför är det viktigt att undersöka hur *Dikter I* mottogs, vilka litterära utgångspunkter och värderingar kritikerna hade och vilka kriterier de använde i bedömningen av denna mångfacetterade samling.

"Med facit i hand är det lätt att se *Svartsjukans nätter* som en återvändsgränd", konstaterar Bengt Holmqvist i *Den svenska litteraturen*.⁹³⁵ Det facit som Holmqvist menar är förstas vetskaper om Runebergs fortsatta diktning: den linje som "Svartsjukans nätter" utgör i hans författarskap blev kortvarig; "Idyll och epigram" markerar en övergång till en ny fas i hans produktion och det som vi i dag upplever som typiskt runebergskt. Det finns ingen gradvis stegring av det nya: "Svartsjukans nätter" och "Idyll och epigram" utgör klart motsatta poler, någon gråskala förekommer inte. Då "Idyll och epigram"-cykeln står i skarp kontrast till samlingens andra delar betonas det revolutionerande nya i texten ytterligare. Titeln påminner om den antika diktningen samtidigt som formen – versmått, parallellismer, anaforer m.m. – för tankarna till folksånger, om än inte nödvändigtvis just till de centralsydslaviska folksångerna. De transtextuella relationerna förutsätter dock bekantskap med den centralsydslaviska diktningen, möjligen ej just genom Goetzes översättningar, utan också genom Herders, Talvjs eller någon annans översättning. Medan "Svartsjukans nätter" har genremässiga likheter med andra texter, utgör idyll- och epigramdikterna, som det visats i kapitel 4, en helt ny genre som

⁹³³ Aspelin, 1977: 190.

⁹³⁴ Ibid., s. 192.

⁹³⁵ Holmqvist, 1988: 118.

därmed kunde utmana konventionella läsarförväntningar. "Svartsjukans nätter" anses idag inte vara representativt för Runebergs författarskap. Men för samtiden var det "Svartsjukans nätter" som var samlingens huvuddel – kritiken hade lättast att tillägna sig det gamla och bekanta.

Av allt beröm Runeberg rönt för sitt debutverk glädde han sig mest åt den första reaktionen på sin diktsamling. Den kom i ett brev från Runebergs beundrade läromästare Franzén.⁹³⁶ Franzén skrev att "det var en verklig skald som stod fram i mitt förra fädernesland". Särskilt framhävde han "Svartsjukans nätter": "Svartsjukans nätter synes båda en dramatisk gåfva, som behöfver blott utveckla sig för att bilda icke blott brutna utgjutelser af den högsta skönhet, utan ett fulländat helt af objektivt åskådighet." Franzén var väl medveten om idyll- och epigrammdikternas särart: nr. 25 hade rört honom till tårar, de andra sångerna syntes honom vara "af en lika skön som egen art."⁹³⁷ Det var tack vare Runebergs släkting och gynnare ärkebiskopen Jacob Tengström som Franzén fått sitt exemplar av *Dikter I*. I sitt tackbrev till ärkebiskopen berörde skalden återigen "Idyll och epigram": "de idylliska Epigrammerna och de epigrammatiska Idyllerna" med deras "antika skönhet" fann han vara förträffliga.⁹³⁸ Slutsatsen var att det var en stor skald som Finland höll på att frambringa.

Den första kritiken av *Dikter I* publicerades i den mycket lästa veckotidningen *Heimdall* den 21/8 och 28/8 1830 och var som nämnts skriven av J. E. Rydqvist, dåvarande amanuensen vid Kungliga biblioteket i Stockholm, senare språkforskaren.⁹³⁹ Den långa recensionen var mycket positiv och välvillig trots att Rydqvist betonade att han inte vågade kalla Runeberg för "en talang av högsta ordningen". I samlingen fann kritikern varken "någon hänförande originalitet, eller retande nyhet i ton, eller sjelfständig och stor genius, som skapar sin bana och bildar sin genre", men "en poetisk åsigt" och en "harmonisk anda".

Inledningsdikten, dedicerad till Franzén, och "Barden" som recensenten anser skulle "behaga de flesta", trycks av. Båda dikterna tjänar att fastställa recensentens litterära utgångspunkter: Franzéns namn anges tydligt, men också den sistnämnda dikten kan relateras såväl till Franzén som till Geijer.⁹⁴⁰

Också Rydqvist uppskattade "Svartsjukans nätter" mycket: i denna dikt som utmärktes av "mera kraft och starkare passion" tycktes honom Runebergs poetiska anda framträda som mest fördelaktig. Men även "Idyll och epigram"-dikterna blev omnämnda. Förebilden till dessa dikter kände Rydqvist inte till; *Serviska Folksånger* skulle ju inte publiceras förrän fyra månader efter att Rydqvist skrev sin recension. I "Idyll och epigram"-sångernas form fann Rydqvist såväl något av den finska folkdiktningen som av antikens grekiska poesi, men han tillade att cykelns hela

⁹³⁶ Se: Strömborg citerar brevet daterat den 8/6 1830 i sin helhet. Strömborg, III, 1889: 28–30.

⁹³⁷ Ibid., s. 29.

⁹³⁸ Ibid., s. 31.

⁹³⁹ Rydqvist, 1830.

⁹⁴⁰ Brydolf, 1943:124; Runeberg, SS X: 200f.

karaktär var ”mera egen och originell, än Förf:s öfvriga egentligen lyriska arbeten.” Recensenten var alltså öppen för det nya, men sedd utifrån recensentens förväntningshorisont var det som var nytt inte helt tydligt och igenkännbart: konkretisationen bildades ju utan kunskaper i centralsydslavisk folkdiktning.⁹⁴¹

Vid samma tid uppmärksammar ännu en stockholmstidning Runebergs *Dikter I*. Den 27/8 recenserades samlingen i Gustaf Hjertas tidning *Den Swenske Medborgaren*.⁹⁴² Inte heller här kunde skribenten känna till det verkliga ursprunget till ”Idyll och epigram” utan antog än mer kategoriskt än Rydqvist att styckena varit översättningar av finska folksånger:

Den Finska folkpoesien, runorna, har visserligen blifvit undersökt. [...] Men man har föga gifvit uppmärksamhet åt den egna karakteren av parallellism, som råder uti Finska poesien, och som har ett visst tycke af den hebreiska. Äfven den egna idylliskt-epigrammatiske tonen har man misskänkt.

Herr Runeberg har likväl i sina dikter, genom en samling, som han kallar ”Idyll och Epigram”, hvilken till största delen består af öfversättningar och imitationer af Finska stycken, gjort oss bekanta med Finska poesiens vackra sida.⁹⁴³

För att bekanta läsarna med den ”finska” poesin återgavs fyra ”Idyll och epigram”-dikter, IE 1, 18, 20 och 27. I mötet med idyll- och epigrammdikterna valde recensenten alltså de texter som utifrån hans förväntningshorisont låg genremässigt närmast. Recensentens självsäkerhet är påfallande, men förståelig: författaren var ju finländare och den i sångerna framträdande parallellismen styrkte en sådan tolkning. Att han citerar fyra dikter och framhåller att de återger den ”Finska poesiens vackra sida” visar tydligt att idyll- och epigrammdikterna uppskattats.

Recensenten prisade ”Svartsjukans nätter” för ”styrka och originalitet” samt tyckte att poemet var ”rikt på sköna, effectfulla [sic!] ställen.” Det sistnämnda uttalandet pekar direkt på den rådande litterära normen: Brydolf har påpekat att sådana ”effectfulla” ställen ingalunda varit sällsynta i den samtida svenska litteraturen.⁹⁴⁴ De andra dikterna i samlingen fann recensenten vara ”något matta och ojemna: de sakna den klarhet, den säkerhet, och framför allt ’det ömma, oskuldfulla, rena’ som, enligt den store skaldens uttryck, karakterisera *Franzéns* kväden,” något som återigen aktualiserar de rådande normerna. Ingen av dessa dikter förtjänade att citeras.

⁹⁴¹ Enligt Aspelin var Rydqvist förespråkare för ”idealrealistisk verklighetsanknytning” i litteraturen. I samband med en recension av det tredje häftet av Fredrika Bremers *Teckningar ur hvardagslivet* utformade han ”en programförklaring för den poetiska realismen”. Aspelin, 1967: 26 och 30.

⁹⁴² *Den Swenske Medborgaren*, 27 och 30/8 1830.

⁹⁴³ *Ibid.*

⁹⁴⁴ Brydolf menar att ”Stagneliuskulten hade [...] bidragit att skapa en rad jagsjuka dikter, där de sinnligt erotiska utbrotten överflödade” Brydolf, 1943: 124.

Medborgarens recension tjänade som källa för en tysk recension i *Blätter* den 28/1 1832 signerad med 17 – då Vilhelm Fredrik Palmblads beteckning – där ”Idyll och epigram” betecknas som ”finnischen Lieder”.⁹⁴⁵

I Finland lyste kritiken med sin frånvaro: förutom några annonser uttalade sig ingen om den nya diktsamlingen under hela 1830. Anmärkningsvärt är det dock att två ”Idyll och epigram”-dikter (IE 18 och 27) mot slutet av samma år översattes till finska och publicerades i Uleåborgstidningen *Oulun Wiikko-Sanomia*.⁹⁴⁶ Året därpå publicerades även en översättning av IE 25 [Högt bland Saarijärvis moar]⁹⁴⁷ och två översättningar ur *Serviska Folksånger* som behandlas nedan. Som Vodička påpekat är också översättningar konkretisationer av ett verk på ett främmande språk och i en ny litterär tradition. Valet av idyll- och epigrammdikter – och inte några andra dikter ur *Dikter I* – pekar tydligt på arten av de litterära normer som den finska översättaren arbetat utifrån: det var folksånger och dikter som inspirerats av dessa som anammades, inte de sånger som påverkats av svenska diktare. Dessa översättningar skulle starkt bidra till skapandet av Runebergkulten i Finland.⁹⁴⁸

Förutom översättningar kom reaktioner i form av en dikt insänd från Torneå och publicerad i *Helsingfors Tidningar* den 2/4 1831 där Runeberg hyllades:⁹⁴⁹

13 Vår är sångaren; blott för oss han bjuder

14 Lyran klinga; blott för Suomi ljuder

15 Diktens ton [...]

Dikten från Torneå kunde man se som en reaktion på de svenska recensenternas reservationer kring Runebergs originalitet: i Finland förstod man hans storhet, och finsk var hans sång.

Den första recensionen i Finland publicerades inte förrän i juni 1831 i *Åbo underrättelser* i en artikel om några under 1830 i Finland publicerade verk. Artikelnen ingick i en serie som sträckte sig över åtta nummer från 30/4 till 6/7 1831 och behandlade allehanda skrifter och böcker med religiös tematik, läromedel i ryska och geometri, rättegångshandlingar, historiska arbeten, skönlitteratur i original och översättning m.m.⁹⁵⁰ Runebergs *Dikter I* och *Serviska Folksånger* behandlades i den näst sista artikeln i serien.⁹⁵¹ Runeberg betraktades som en lovande debutant:

⁹⁴⁵ Berg, 1938: 12.

⁹⁴⁶ Runeberg, J. L.: ”Runo”, *Oulun Wiikko-Sanomia*, 20/11 1830, nr. 47 och ”Urwuutus”, 25/12 1830, nr. 52. Den första dikten är undertecknad med signaturen Ign. Enligt Ernst Lagus har översättaren antagligen i båda fallen varit sedermera professorn Erik Alexander Ingman. Lagus, E., 1895: 7.

⁹⁴⁷ *Oulun Wiikko-Sanomia*, nr. 5, 5/2 1831. Dikten har anmärkningsvärt nog publicerats just på Runebergs födelsedag. Lagus, E., 1895: 13; Wrede, 2005: 167.

⁹⁴⁸ Hirn, 1935: 36; Viljanen, 1947: 235.

⁹⁴⁹ Dikten var undertecknad med H-k-, vilket Lagus tolkade vara signatur för kronofogden Jacob Heickell i Torneå. Lagus, E., 1895: 1. Andra namn som förekommit i frågan om diktens upphovsman är skolläraren i Torneå Karl Heickell samt kronofogdens son Jakob Fredrik Heickell, jfr. Hirn, 1935: 427.

⁹⁵⁰ ”Flygtig öfversikt af några i Finland tryckta arbeten år 1830”, *Åbo Underrättelser*, 30/4 1831, nr. 34; 4/5 1831, nr. 35; 11/5 1831, nr. 37; 14/5 1831, nr. 38; 21/5 1831, nr. 40; 25/5 1831, nr. 41; 8/6 1831,

Den unge skalden ingifver oss glada förhoppningar om vidare framsteg på den sköna konstens bana och vi tro att Svartsjukans nätter redan berättigar honom till ett rum i efterverldens minne. Utan att inlåta oss i närmare analys af detta stycke, hvaruti vi redan af andra äro förekomne, instämma vi gerna uti allmänna omdömet och kalla det utan tvekan ett stort poem.

Den uppskattning av "Svartsjukans nätter" som de tidigare skribenterna givit uttryck åt delades alltså även av denne recensent. Skaldens övriga dikter ansåg skribenten däremot vara svagare: "Flere deribland äro wisserligen wackra, rörande eller känslofulla, men några hade kunnat uteslutas. [...] några hafva till och med förefallit oss nästan triviala." I samma nummer utkom även en recension av *Serviska Folksånger* som behandlas nedan i nästa avsnitt.

Några andra recensioner publicerades inte i Finland och en andra upplaga av Runebergs debutverk kom inte förrän 21 år senare.

Efter utgivningen av *Serviska Folksånger* blev det klart var Runeberg sökt sin inspiration: läsningen av översättningarna skapade nya konkretisationer av Runebergs egna verk. I den recension av *Serviska Folksånger* som behandlas nedan återkom Rydqvist till Runebergs eget författarskap. Han glädde sig åt att han nu fått lära känna dikternas rätta bakgrund:

Han har väl härmed liksom anvisat den källa, hvarur han sjelf synes ha stärkt sin skaldehåg; ty hans vackraste lyriska original-poemer, utgifna i hans "Dikter" under namn af "Idyll och epigram", skola, efter en närmare bekantskap med Serviskan, befinnas vara efterbildningar derifrån; äfvensom det af Svenska Akademien belönda poemet: "Grafven i Perrho" har, så till anläggning som utförande, ett tycke af den Serviska folkvisan, kanske [...] med någon modifikation från den Finska. Men vi hålla honom särskildt räkning för denna upprigtighet, och då i allt fall hans imitation är snillets, kunna vi ej annat än värdera den. Om också i dessa Hr R:s original-stycken tankegången, bildspråkets karakter, tonen, formen, erinrar om Serviskan, är det ingalunda en härmning i vanliga meningen; det är en ny diktning i den gamla Serviska poesiers stil. Det kan äfven i allmänhet anmärkas, att det med åtskilliga frejdade män stode illa till, om man ville följa dem strängt på spåren, och upptäcka, huru mycket deras originalitet står i skuld hos en och annan mindre bekant källa.⁹⁵²

Rydqvists påpekande om att Runebergs egen diktning var en efterbildning av de centralsydslaviska folksångerna uppfattade Runeberg som ett allvarligt ifrågasättande av hans originalitet. Sitt svar skulle Runeberg senare publicera i den korta artikeln "En Anmärkning" som jag nedan i 6.4. ska återkomma till, men detta

nr. 45; 6/7 1831, nr. 53. Lagus antar att artikelförfattare var Lars Arnell, som 1830 varit tidningens redaktör, något som Söderhjelm sedan bevisat. Se: Lagus, E., 1895: 17; Söderhjelm, 1929: I: 358.

⁹⁵¹ "Flygtig öfversikt af några i Finland tryckta arbeten år 1830", *Åbo Underrättelser*, 8/6 1831, nr. 45 (op.cit.)

⁹⁵² J. E. Rydqvist: "Serviska Folksånger", öfversatta af Joh. Ludv. Runeberg", *Heimdall*, 21/7 1832, nr 29. Det bör nämnas att möjliga influenser till dikten "Grafven i Perrho" diskuterats i *Heimdall* i en tidigare artikel. Där fann artikelförfattaren som antas vara Rydqvist (jfr. Berg, 1938: 39) poemet som inte var "ett snilleverk i högre mening" vara "utfördt i ett enkelt berättande skriftsätt, och hållet i stilen af den Finska folkvisan". [J. E. Rydqvist]: "Svenska Akademiens Högtidsdag den 20 Dec.", *Heimdall*, 24/12 1831, nr. 52.

kan också ses som en viktig bidragande orsak till hans senare kritik av det svenska litterära etablissemanget som behandlas i avsnittet 6.6. Originalitetsfrågan ställdes snart även i relation till andra av Runebergs verk: en liknande beskyllning om *Elgskyttarne* som endera en imitation av Goethes *Herman och Dorothea* eller Voss *Luise* utkom både i *Nya Argus* och i *Heimdall*.⁹⁵³ Det är inte omöjligt att publiceringen av *Serviska Folksånger* i viss mån skapat en föreställning om en skald med förkärlek för imitation av utländska källor och därmed indirekt uppmanat till sökandet efter andras influenser också i *Elgskyttarne*. I *Heimdall*-recensionen skulle Rydqvist återigen ta upp frågan kring Runebergs originalitet. Runeberg "är dock vida mer än en vanlig imitator. Hans arbete har, i framställningen och maneret, någon likhet med [...] de Tyska episka idyllerna [...]; men det har icke blott ett självständigt ämne, men också en egen ton" menade Rydqvist.⁹⁵⁴ Som Brydolf påpekat bör sådana yttranden ses i ljuset av recensenternas uppfattning av originaliteten: imitation uppfattades inte nödvändigtvis som klander, utan som ett påpekande om att Runebergs texter varit skrivna i en viss stilart och en viss genre.⁹⁵⁵ Därmed anslöt sig recensenterna till den förmoderna tradition där repertoardikningen hade en central plats. Rydqvist själv skulle i recensionen av *Elgskyttarne* skyndsamt betona att detta likväl inte yttrats i klandrande mening "ty kan man säga, att Goethes beundrade arbete är i visst afseende bildadt efter Voss', d.v.s. hvad formen vidkommer. Huru olika är ej deremot andan, tonen, tycket?"⁹⁵⁶ På samma sätt är det med Runeberg, låt vara att han inte kan ta plats vid sidan av dessa mästare: likheten finns i någon mån i det yttre, men "det har inte blott ett självständigt ämne, men också en egen ton."⁹⁵⁷ Som jag nedan i 6.4. och 6.6. ska visa lugnades Runeberg inte av Rydqvists klargöranden utan tolkade recensionerna som raka insinuationer om plagiat.

Trots att det var "Svartsjukans nätter" som den allra första kritiken prisat i högsta grad, var den litterära normen på väg att förändras, något som uppskattningen av "Idyll och epigram"-cykeln pekade på. Inom kort började "Idyll och epigram" uppskattas än mer, ett exempel är C. J. Lénström som i sin *Svenska poesiens historia* redan 1840 framhöll idyll- och epigramdikternas förträfflighet.⁹⁵⁸

⁹⁵³ *Nya Argus*, 31/10 1832. J. E. Rydqvist: "Elgskyttarne, Nio sånger af Johan Ludvig Runeberg", *Heimdall*, 31/12 1832, nr. 52. Lagus påpekar att Runeberg själv 1876 i en notis i *Helsingfors dagblad* funnit sig föranlåten att klargöra att han aldrig läst Voss. Lagus, E., 1895: 27.

⁹⁵⁴ Rydqvist, *Heimdall*, 31/12 1832.

⁹⁵⁵ Brydolf, 1943: 162.

⁹⁵⁶ Rydqvist, *Heimdall*, 31/12 1832.

⁹⁵⁷ Ibid.

⁹⁵⁸ C. J. Lénström: *Svenska poesiens historia*, Del II: "Från 1809–1939", Örebro 1840, s. 702.

6.3.2. MOTTAGANDET AV SERVISKA FOLKSÅNGER I FINLAND OCH I SVERIGE

Heimdall- och *Medborgaren*-recensionernas association av "Idyll och epigram"-dikterna till finska folksånger från augusti 1830 kan anses ha medverkat till att Runeberg bara några veckor senare publicerade de i kapitel 2 nämnda nio översättningarna av centralsydslaviska folksånger i *Helsingfors Tidningar*.⁹⁵⁹ Dessa översättningar publicerades utan förord i en tidning och betecknades varken som insända eller som Runebergs översättningar. Tidningens läsare hade därmed fått möjlighet att bekanta sig med ett urval av centralsydslaviska folksånger, i varje fall de lyriska, då inte en enda av de nio sångerna var episk. Därmed kunde dessa dikter också fungera som en vink åt läsare av "Idyll och epigram"; de kunde leda dem på rätt spår. Som det visats var vinken inte tillräckligt tydlig. Vid julen samma år skulle Runeberg därför publicera *Serviska Folksånger, öfversatta af Joh. Ludv. Runeberg*. Till skillnad från de nio anonymt publicerade översättningarna var översättaren av denna volym klart angiven i översättningsvolymen och det redan i rubriken. Av detta skäl samt det faktum att *Serviska Folksånger* publicerades efter "Idyll och epigram" associerades de till Runebergs egna texter och kunde läsas som bakgrund till Runebergs egna dikter. I kapitel 2 framlade jag hypotesen att det faktum att Runeberg satte ut sitt namn i översättningsvolymens rubrik kunde läsas som ett sätt att förbinda dessa översättningar med hans eget författarskap. Detta kan också ses i ljuset av de recensioner som han fått för *Dikter I* där länken mellan idyll- och epigramdikterna och de centralsydslaviska folksångerna missuppfattats eller förbisetts helt. Genom att namnet angivits skulle läsaren av "Idyll och epigram" kunna ledas till *Serviska Folksånger*, namnet var den länk som skulle förklara relationen mellan dessa verk.

Serviska Folksånger fick fyra recensioner.

Den första publicerades i två nummer av *Helsingfors Tidningar* den 22/12 1830 och 8/1 1831 och behandlade såväl Nervanders översättning *Dikter af Konung Ludvg i Bäjern* som *Serviska Folksånger, öfversatta af Joh. Ludv. Runeberg*, båda utkomna 1830.⁹⁶⁰ Redan i inledningen av recensionen påminner den anonyme recensenten läsaren om de med "förtjent loford" redan behandlade *Dikter I*, som därmed införlivas i konkretisationen av Runebergs översättningar.

Recensionen av Nervanders översättning varifrån två dikter återges upptar större delen av texten. Recensentens åsikter om Nervanders översättningsstrategier belyser såväl den rådande normen som de krav som översättarna ställdes inför:

⁹⁵⁹ Se kapitel 2, not 199.

⁹⁶⁰ "Inländsk litteratur", *Helsingfors Tidningar*, 22/12 1830, nr. 101 och 8/1 1831, nr. 2. Förutom Yrjö Hirn som i *Runebergskulten* ägnat inledningskapitlet åt "Runeberg och litteraturkritiken" och där påtalat existensen av denna recension samt citerat valda delar i en anmärkning, har den hittills inte behandlats alls i forskningen. Hirn, 1935: 1–64, 426f.

Likväl hade man, måhända ej utan skäl, kunnat i några fall önska att Öfvers. med mera trohet följt äfwen orden i sitt original, hwars anda öfwerallt är med noggrannhet och lycka återgifwen. Intresset för den höga skaldens individualitet skall troligen hos de fleste väcka den önskan att i öfwers. icke förlora något af de uttryck hwarigenom densamma målar sig.⁹⁶¹

Återigen ses här prov på tidens krav på en adekvansinriktad, bokstavstrogen översättning. Det är i en ord-för-ord-översättning som recensenten anser att skaldens individualitet bäst skulle kunna uttryckas. Att samma krav skulle ställas även på Runeberg är självklart, men recensenten hade varken kunskaper i originalspråket eller ens tillgång till Goetzes översättning. Därför begränsade han sig till en förmodan att översättningen "i anseende till melodiskt språk och lätt versifikation ej skall vara den Tyske underlägsen". Med tydlig utgångspunkt i Runebergs förord fann recensenten folksångerna "utmärka sig genom den naiva täckhet, och det ljuft melankoliska behag, som är folkpoësi, och i synnerhet de Slawiska stammarnes, egen."

Också den andra recensionen publicerades i *Helsingfors Tidningar*, den 23/2 1831.⁹⁶² Den även nu anonyme recensenten ansåg "[...] att till djupare inträngande i andan af dessa nationella dikter nödvändigt hör kännedom af de omgifningar och förhållanden, under hvilka de framträd i ljuset [...]" Därför sökte recensenten, som genom "tvenne Tyska afhandlingar i samma ämne" blivit väl förtrogen med den centralsydslaviska litteraturen, teckna en historisk bakgrund till folksångerna – serbernas ursprung, folkets närhet till naturen och deras poesi. I recensionen nämndes såväl Fortis som Andrija Kačić Miošićs arbeten; den senares dikt "Radoslaus" skulle Runeberg året därpå översätta till svenska via Herders *Stimmen der Völker in Liedern*. Dessutom uppmärksammades Goethes översättning av "Hasanaginica" som Runeberg senare också översatte, vidare Talvjs och Gerhards tyska tolkningar och Bowrings översättningar till engelska.

De serbiska folksångerna jämfördes av recensenten med Homeros ("De Homeriska poemerna undantagna finnes bland Europeiska dikter intet, som så upplyfter wäsendet och uppkomsten av Epos"), medan Runebergs översättningar ställdes mot Mcphersons översättning av Ossiansångerna:

Wi upprepa än en gång, att vår inhemska öfversättare, som genom en poëtisk instinkt synes blifwit ledd att fjärlslikt fästa sig wid dessa blommor, jemte det han tilllegnat oss en af hela den Europeiska Poësiens märkwärdigaste företeelser, derjemte förtjenar tacksamhet, såsom den hwilken gjort sina landsmän bekanta med en af forntidens werkliga litterära upptäckter, fyndet af de Serbiska dikterna, i bredd hwarmed Macphersons förtjenst fördunklas, såsom den och i allt fall är twetydig.

Då en rad olika översättningar omnämns i denna artikel kan man möjligen utläsa något om den status en översättare hade: Runeberg kallades "översättare", Vuk "en infödd lärd Serbier", John Bowrings engelska översättning från 1827 nämndes,

⁹⁶¹ "Inländsk litteratur", *Helsingfors Tidningar*, 8/1 1831, nr. 2.

⁹⁶² "I anledning af den hos oss utkomna öfversättningen af Serviska Folksångerna", *Helsingfors Tidningar*, 23/2 1831, nr. 15 [op.cit].

men utan att översättaren angavs. Betoningen lades framför allt på det översatta verket, artikelförfattaren var inte så noga med att säga något om vem som utfört översättningen. Goethe förtjänade förvisso att nämnas vid namn (ett flertal gånger) och Talvjs och Gerhards tolkningar likaså – men Talvj omtalas närmast för att ”själfwa Goethe [...] fästade uppmärksamhet” på hennes verksamhet.

Vad gäller Runebergs insats framhäver recensenten dess betydelse för förståelse av den finska kultursituationen: tack vare Runebergs översättningar är ”Slawiska språkets studium på ett utmärkt sätt befrämjadt” skriver recensenten. Detta visar hur nära varandra alla slaviska språk framstod i de finlandssvenska och svenska läsarnas ögon vid denna tidpunkt. Genom att läsa översättningar av *Serviska Folksånger* tyckte man sig kunna lära sig lite mer om hela den slaviska värld som Finland sedan kriget 1808–09 blivit en del av.

Efter att denna recension kommit ut fattade Runeberg pennan och började skriva ett svar, ”Naturmänniskornas productioner” som han dock aldrig avslutade.⁹⁶³ I denna uppsats framhåller Runeberg att en dikt är en organisk växt, en stycke natur. Naturmänniskans produktioner är en renare poesi än de reflekterande skaldernas.

I finsk press har *Serviska Folksånger* uppmärksamats även genom översättningar. Våren 1831 publicerade *Oulun Wiikko-Sanomia* anonyma tolkningar till finska av folksångerna ”Dommen” (”Sud djevojački”, Vuk I, 548 – SV 34 – SF 29) och ”Du är min egen” (”Ti si moja svakojako”, Vuk I, 602 – SV 12 – SF 12).⁹⁶⁴ Dessa konkretisationer är ännu ett tecken på samtidens stora intresse för muntlig diktning.

Den 8/6 1831 anmäldes *Serviska Folksånger* i *Åbo Underrättelser* i en recension som följde direkt efter den ovannämnda recensionen av *Dikter I*. Den även i detta fall anonyme granskaren – Öller anger som textens författare tidningens utgivare Lars Arnell⁹⁶⁵ – ifrågasatte möjligheten att fullständigt översätta det som han betecknade som ”den nationella litteraturen” till ett annat språk:

Om också öfversättningen vore så ordagrann, att hvarje glosa funnes återgifven, gifvas merendels vissa fina nyanser, som aldrig kunna riktigt uppfattas.⁹⁶⁶

Som exempel på ”den nationella litteraturen” gavs Bellman och finska runor som vid översättning till danska respektive svenska till ”stor del” förlorade ”[sina] ursprungliga drag och allmänna lynne”. De finska runornas ”verkliga skönhet” och ”sanna värde” kunde enligt recensenten bara förstås av finnar – och motsvarande gäller även andra folksånger. Med den bildade poesin var saken annorlunda:

⁹⁶³ ”Om naturmänniskornas productioner”, Runeberg, SS XIX: 49-51.

⁹⁶⁴ *Oulun Wiikko-Sanomia*, ”Tuomio”, 12/3 1831, nr. 10 och ”Omani Olet”, 9/4 1831, nr. 14.

⁹⁶⁵ Öller, 1920: 108.

⁹⁶⁶ ”Flygtig öfversikt af några i Finland tryckta arbeten år 1830”, *Åbo Underrättelser*, 8/6 1831, nr. 45 (op.cit.)

Annorlunda förhåller det sig med den mera förädlade och enligt högre konstens allmänna regler bildade poesin, ty den förstås och kännes af alla bildade folkslag.⁹⁶⁷

Med sådana åsikter i bakgrunden var recensentens fortsatta negativa ton ingalunda förvånande: Runeberg lastades för att han översatt från en översättning och således inte kunnat ge en riktig bild av originalet. En del av sångerna upplevde recensenten som barnsliga:

Ehuru dessa digter till en del förefallit Referenten som ett slags barnjoller, hafva de gifvit honom många angenäma intryck och ett eller annat stycke skulle kunna användas som grundämne eller thema för mera utarbetade, och till vår estetiska bildning lämpade, poemer.⁹⁶⁸

Goetzes tidigare s. 21 citerade uttalande i dedikationen om sångernas konstlöshet kunde ha påverkat såväl denne recensent som flera efterföljande forskare.⁹⁶⁹

Vidare klandrades Runeberg för sin användning av "hårda germanismer, till och med sådana, som, lösryckta ur sitt sammanhang, af ingen svensk kunna förstås, såsom Lösgäld, Rappen". Uttalandet säger något om recensentens initiala norm: översättningen var inte tillräckligt acceptansinriktad utan avslöjade alltför mycket sitt främmande ursprung, något som pekar på att recensenten delade den äldre förromantiska normen.

Recensentens röst är auktoritativ, han uppmanar Runeberg att använda folksångerna som utgångspunkt i sitt skaldskap. Recensenten föreslår exempelvis att han ska ombilda "Skadars grundläggning" till "en Ballad i Franzéns allmänt omtyckta manér." Den gällande litterära normen blev därmed också uttryckligen angiven.

Den 21/7 1832 publicerades den första recensionen av *Serviska Folksånger* i Sverige i *Heimdall*.⁹⁷⁰ Som nämnts ovan hade Runebergs *Dikter I* som kommit ut i april 1830 redan hunnit få två recensioner i Sverige som båda även behandlat "Idyll och epigram"-diktningen innan *Serviska Folksånger* publicerades vid julen samma år. Författare till en av de två recensionerna var Rydqvist och det var också han som nu i *Heimdall* recenserade *Serviska Folksånger*. Då man vid tiden för de två recensionerna av *Dikter I* omöjligt kunnat känna till Runebergs förebilder spekulerades det om att dikterna varit översättningar av finska folksånger.

Under våren 1831 tryckte Rydqvist en uppsats om bl.a. den serbiska folkpoesin.⁹⁷¹ I uppsatsen tillägger han: "Vi torde framdeles få tillfälle meddela våra

⁹⁶⁷ Ibid.

⁹⁶⁸ Ibid.

⁹⁶⁹ Ett exempel är litteraturforskaren Sixten Belfrage (Belfrage, 1938: 22). Wrede upprepar i *Världen enligt Runeberg* Belfrages åsikt så sent som 2005 (Wrede, 2005: 164).

⁹⁷⁰ Rydqvist, *Heimdall*, 21/7 1832.

⁹⁷¹ "Något om Ryska, Holländska, Spanska, Serviska och Magyariska poesien", *Heimdall*, 23/4 1831 nr. 17 och 7/5 1831, nr. 19. Uppsatsen behandlar Bowrings översättningar till engelska och är i en förkortad version hämtad från *Edinburgh review*. Det är värt att nämna att uppsatsförfattaren anser de serbiska folksångerna vara "de mest originella och intressanta bland de sånger, på hvilka Hr Bowring har fäst sin uppmärksamhet." I en not som redaktören Rydqvist tillägger vid utgivningen av

läsare några översättningar af dessa högst intressanta folkvisor". Då en notis i *Heimdall* redan i januari registrerat att "en översättning af *Serviska Folksånger*, af Hr Runeberg, hvars original-dikter förut blivitt recenserade i detta blad" utkommit i Helsingfors,⁹⁷² har bl.a. Berg antagit att det var på den vägen som Rydqvist börjat intressera sig för dem, något som Brydolf på något oklara grunder tillbakavisat som ett djärvt, men föga trovärdigt antagande.⁹⁷³

Rydqvist inledde sin i juli 1832 publicerade recension av *Serviska Folksånger* med en schillersk beskrivning av skillnaden mellan "konst-poesins medvetna skönhet och ofta behagssjuka fullkomlighet" och "natur-poesins älskvärda enfald, sälla oskuld, enkla och anspråkslösa fägring". Folkpoesin får företräde: när man läser folksångerna känner man "en friskhet i själen och en fullhet i hjertat: man känner sig lycklig, att vara befriad från alla förkonstlingens band, och att få förnya sitt förbund med barndomens oskuldslif och glada medvetlöshet." Dikterna fann han vara "originella, i hög grad intressanta; kanske än mera såsom lemningar af ett numera kufvadt och nästan tillintetgjordt folk [...]". Kopplingen till den politiska situationen i Finland och en läsning av Runebergs översättningsarbete med politiska förtecken låg alltså nära till hands redan här, i den första svenska recensionen. Förutom litterär beröring med grekiska lyriker – Anakreon, Meleager, Dioskorides, Antipater m.fl. – fann Rydqvist vissa likheter även med Skandinaviens äldsta kväden och eddadiktningen. Parallellismen och den trokiska formen förbinder denna folkpoesi med finsk och estnisk folkdiktning, trots att den inre karaktären skiljer sig. Folkdikten menar Rydqvist ger uttryck för de nationella särdragen: "vore den till och med genomströmmad af ett så poetiskt lif, som den är, skulle den vara intressant blott för den trogna sedemålningen och den nationella dräkten." Att han ger prov på åtta av dessa dikter vittnar tydligt om Rydqvists uppskattning. Efter att ha tecknat deras huvuddrag fortsätter recensenten med ett stycke som är avslöjande med avseende på de litterära normer recensenten arbetar utifrån:

Genom de anförda profven hoppas vi ha gifvit läsaren en föreställning om den sinnrikhet, idylliska täckhet och naivitet, som utmärker dessa ljufva och älskliga sånger, hvilka, med naturpoesiens hela friskhet och enfald, och utan ega den egentliga konstens politur, likväl ha ett fullkomligare behag, en rikare framställning och en mera intagande form, än de flesta andra folkdikter. Helgjutenhet, gedigenhet och rundning träffar man också till denna grad sällan annorstädes.⁹⁷⁴

Dessa sånger utgör den muntliga poetikens höjdpunkt, de utgör en poetisk motsvarighet till den ädle vilden, en naturpoesi som visas oförstörd av den moderna civilisationens konst. Rydqvist avslutar med att tacka Runeberg "för

uppsatsen i *Heimdall* omnämns översättningar av Grimm, Gerhard och Goetze, samt Sima Milutinović Sarajlijas episka verk *Srbijanka* och Mérimées *La Guzla* som Rydqvist alltså inte visste var en mystifikation.

⁹⁷² *Heimdall* nr. 2, 8/1 1831.

⁹⁷³ Berg, 1938: 40; Brydolf, 1943: 148.

⁹⁷⁴ *Heimdall* nr. 29, 21/7 1832.

återgifvandet af dessa sköna skaldestycken, deruti han nedlagt en verklig talang och en sann poetisk anda.”

Som redan sagts hade Rydqvist redan tidigare recenserat Runebergs dikter utan att ha känt till ”Idyll och epigram”-dikternas förebild. I och med utgivningen av dessa översättningar fick Rydqvist en bakgrund till de dikter av Runeberg som han tidigare läst och därför tog han upp Runebergs eget författarskap i sin recension av *Serviska Folksånger*. Denna del av recensionen avhandlades ovan på s. 321.

I *Romanen* publicerades 1846 tre översättningar till finska ur *Serviska Folksånger*: ”Korehin” (’Den skönaste’, SF 20), ”Mitä tahdon” (’Hvad vill jag?’, SF 16) och ”Äsken naitu” (’Den nygifta’, SF 24). Översättaren Axel Gabriel Ingelius påpekar den stora likheten mellan ’servisk’ och finsk folkdiktning:

Man erinrar sig, huru, för mer än ett decenium sedan, en R-t i Svenska Litteraturföreningens Tidning yttrade om Runebergs Idyll och epigram: att det vore imitation af Serviska och Finska folksånger, obestämdt hvilketdera. Utan att nu fästa oss vid det oblyga och osanna i detta påstående, vela vi endast skåda den vackra sidan deraf, eller en förnuftig anledning till en sådan slutsats. Serviska skaldekonsten nemligen har i sanning, att dömma efter de sånger Rbg i öfversättning gifvit, så mycket syskontycke icke blott med Runebergs sångmö, utan med de Finska i Kanteletar förekommande runorna af lyriskt innehåll öfverhuvud, att vi ej kunna afhålla oss ifrån att här på Finska meddela några ”Serviska folksånger”, för att i sin mån antyda det uppgivna förhållandet.⁹⁷⁵

Anmärkningen om att påståendet att ”Idyll och epigram” var en imitation av ”Serviska och Finska folksånger, obestämdt hvilketdera” var oblygt och osant kan ses mot bakgrund av den nationella väckelsen i Finland där de nationella storheternas originalitet – och Runeberg hade redan då, innan *Fänrik Ståls sägner* kommit ut, fått kultstatus – inte fick ifrågasättas.

Sammanfattningsvis kan den slutsatsen dras att utgivningen av *Serviska Folksånger* välkomnats av samtida press såväl i Sverige som i Finland, men att Runeberg kritiserades för att han använde en översättning som förlaga samt för att översättningarna inte följts av en kontextbeskrivning.

6.3.3. MOTTAGANDET AV ”GRAFVEN I PERRHO”

Under hösten 1831 skickade Runeberg ”Grafven i Perrho” till Svenska Akademiens pristävling till vilken sammanlagt tio bidrag inkommit. Runebergs namn hade diskuterats redan vid årets början i samband med ett förslag, troligen framkastat av Franzén som var Akademiens dåvarande sekreterare, om att belöna Runeberg med det Lundbladiska priset för *Dikter I*. Akademien var positiv, men valde i januari ändå att inte tilldela honom stödet. De antiryska stämningarna i Sverige som hade underblåsts av det polska upproret i slutet av föregående år skapade ett känsligt politiskt läge där liberalerna gärna velat se en resning i Finland, men den

⁹⁷⁵ Axel Gabriel Ingelius [utan titel] i: *Romanen. Veckotidskriften för den sköna litteraturen*, för 1846, nr. 3.

konservativa statsmakten hade inte velat äventyra den svenska neutraliteten. Som en konservativ kunglig institution var Svenska Akademien väl medveten om att det var fel tidpunkt att belöna en rysk undersåte.⁹⁷⁶

I forskningen har det spekulerats om Runeberg vetat om hur nära han varit att få ett pris när han skickat "Grafven i Perrho" till Svenska Akademiens pristävling, men så var förmodligen inte fallet.⁹⁷⁷ Till höstens pristävling skickades dikterna anonymt, så några politiska förbehåll kunde i så fall denna gång formellt inte framställas.⁹⁷⁸ "Grafven i Perrho" var skriven med samma poetiska utgångspunkter som "Idyll och epigram": i botten fanns det nya poetiska perspektivet som Runeberg skapat efter bekantskapen med de centralsydslaviska folksångerna. Dikten var skriven på den orimmade tiostaviga trokén, precis som de flesta dikterna i "Idyll och epigram", den cykel som Franzén ansett vara den mest nydanande delen av Runebergs debutsamling. Läsaren kunde därmed förväntas förbinda "Grafven i Perrho" med idyll- och epigramdikterna, men också med *Serviska Folksånger* vars översättare stod namngiven i titeln, varpå namnet på författaren av den till Akademien sända dikten indirekt skulle avslöjas. Denne tilltänkte läsare kunde förväntas se det estetiskt nyskapande och originella samtidigt som han eller hon inte skulle blunda för de politiska konnotationerna som kunde friläggas genom de transtextuella relationerna till de centralsydslaviska folksångerna. Denna politiska aspekt kommer att undersökas närmare i kapitel 7. Men som det kommer att visas är det inte helt säkert att akademiledamöterna förstått vem den anonyme avsändaren var.

För den insända dikten fick Runeberg och ytterligare tre författare Akademiens mindre guldpennning, det vill säga andra priset.⁹⁷⁹ Det stora priset hade inte utdelats sedan 1826 och skulle inte utdelas på ytterligare tre år. Franzén som var Akademiens dåvarande ständige sekreterare underrättade Runeberg därom i ett brev daterat den 9/12 1831 och visade sin uppskattning:

Tillåt mig att enskildt förklara min tillfredsställelse att meddela en landsman af så utmärkt talang ett bevis af akademiens aktning. Om hon denna gång icke kunnat lemna den af henne redan förut skattade skalden en belöning, som fullt motsvarar dess förtjänst, så hoppas hon att framdeles kunna göra det.⁹⁸⁰

⁹⁷⁶ Lamm, 1930a: 245; Henrik Schück: *Svenska Akademiens historia*, Del IV: "Akademien 1824–1836", Stockholm 1937, s. 213f; Brydolf, 1943: 136; Magnus von Platen: *Diktare och domare. Svenska Akademiens pristävlingar*, Stockholm 1986, s. 96. I sammanhanget är det viktigt att notera att Runebergs inblandning i "polackskålen" kan ha spelat en viss roll i Akademiens politiska betänksamheter. Se not 131.

⁹⁷⁷ Hypotesen framkastades av Estlander och Lamm, men ifrågasattes av Schück och Berg. Lamm, 1930a: 246; Estlander, 1914: 166; Schück, 1937: 328; Berg, 1938: 37.

⁹⁷⁸ Lamm, 1930a: 246.

⁹⁷⁹ Nicander fick den mindre medaljen i första rummet, Runeberg i andra, Assar Lindeblad i tredje och Carl August Hagberg "som inlämnat översättningar och som hade den stora förtjänsten att ha sin far i Akademien" i fjärde. Platen, 1986: 97. Se också: Schück, 1937: 313f.

⁹⁸⁰ Strömborg, III, 1889: 134.

Att sekreteraren som själv deltagit i beslutet ansett att Akademien nu utdelat ett pris som inte motsvarade verkets förtjänst pekar möjligen på att politiska hänsyn återigen vägt tungt vid beslutsfattandet kring den antiryska dikten, något som Lamm förfäktat i sin uppsats ” ‘Grafven i Perrho’ och Svenska Akademien”. Brydolf anser att Akademien självklart varit medveten om vem diktens författare var: Finland hade bara en betydande diktare skriver han.⁹⁸¹ Även Schück ansåg att politiska hänsyn spelat en viss roll, men betonar att Akademien inte nödvändigtvis förstått exakt vems verk den insända dikten var – såväl poststämpeln som diktens innehåll visade tydligt att dikten härstammade från Finland, men det är inte säkert att man förstått att den författats just av Runeberg. Akademiens skäl var av estetisk snarare än politisk art menade han.⁹⁸² Också von Platen hade med rätta påpekat att det var oklart varför den politiska synpunkt som gjort sig hörd i januari inte skulle kunna framföras öppet i december.⁹⁸³ De politiska skälen kunde ju denna gång väga än tyngre än i januari: ”Grafven i Perrho” var politiskt än mer utmanande än någon annan dikt i *Dikter I* och det vållade inga svårigheter att identifiera diktens fiende som rysk. Handskriften var dessutom försedd med ett motto författat av Runeberg själv som pekar på diktens handling, men som också kunde tolkas med politiska förtecken:

Svag är sången mot bedriften;
Bröder äro de ändå.
Okänd.⁹⁸⁴

Ljunggren, Lamm och Schück redogör utförligt för Akademi-ledamöternas synpunkter kring utdelningen.⁹⁸⁵ Precis som recensenterna var Akademi-ledamöterna professionella läsare vars åsikter påverkade ett verks mottagande: priser kan vara lika viktiga som recensioner för konkretisationer av ett verk. Det är anmärkningsvärt att alla i bedömningen fäst vikt vid diktens estetiska värden utan att några politiska synpunkter framfördes. Trots att alla ledamöter yttrade sig positivt om diktens originalitet ansåg flera av dem att den orimmade dikten var alltför avvikande från de rådande poetiska normerna där Tegnér's praktfulla språk bildade en tydlig måttstock.⁹⁸⁶ Gustaf Lagerbjelke anmärkte på avsaknad av egentlig poesi:

⁹⁸¹ Brydolf, 1943: 137.

⁹⁸² Schück, 1937: 328–333.

⁹⁸³ Platen, 1986: 98.

⁹⁸⁴ Runeberg, SS X: 360, 376.

⁹⁸⁵ Ljunggren, 1883: 4f.; Lamm, 1930a: 246f; Schück, 1937: 313f. Den sistnämnde citerar texterna i sin helhet.

⁹⁸⁶ Jfr. Ljunggren, 1883: 5: ”Samtliga dessa brister gå dock ut på ett och detsamma: frånvaron av den praktfulla diktion, vid hvilken örat genom Tegnér och hans skola blifvit så förvandt, att mången förblandade denna poetiska diktion med poesien sjelf, glömsk af mästarens egna ord, att i många former trifs det sköna.”

Det har mindre poesi och lyftning i uttrycket, men mera uppfinning, mindre jämnhet i stilen, men mera handling, mindre elegans i formen, men mera originalitet, kort sagt, felen äro, om man inskränker sig till en blott konstgranskning, mera iögonenfallande; egenskaperna däremot sällsyntare och i detta hänseende mera förtjänta av uppmuntran.⁹⁸⁷

Vidare tillade han att dikten skulle ge mer effekt vid enskild läsning än vid offentlig. Också David Valerius fann dikten vara "berättad i en stil, hvilken står midt emellan vers och prosa" och kallar den för en "finsk novell". Vidare saknade han "synnerlig poetisk lyftning", men tillade att den väckte och underhöll intresset genom sin "originella färg och sin ofta rörande vildhet".⁹⁸⁸ Enligt Johan Olof Wallin var dikten "en naiv framställning i den berättade genren".⁹⁸⁹ Skjöldebrand tyckte att dikten var så "vacker, enkel och rörande" att han, som ende ledamot, velat prisa den med det stora priset.⁹⁹⁰ Brinkman fann dikten utmärka sig av "en egendomlig bildningsförmåga och ett kraftfullt skaldespråk."⁹⁹¹

Brydolf har påvisat att det var just avsaknaden av rim som kostade Runeberg det stora priset.⁹⁹² von Platen förklarar att även den enkla stilen bidrog och togs till oförmåga:

Ingen av akademisterna tycks ha haft sinne för det nya och originella i Runebergs diktion. Det grandiosast enkla i stilen har man missuppfattat som enbart – enkelt. Denna förblindelse i förening med den reaktionära uppskattningen av rimmet visar att den dåvarande akademiuppsättningen har haft ett dåligt konstförstånd.⁹⁹³

Akademiledamöterna hade inga svårigheter att inse diktens poetiska skönhet, men den nya poetiken, den nationella undertonen och de centralsydslaviska hypotexter som ledamöterna inte kunde tolka uppfattades som så avvikande att de inte kunde belönas med det stora priset. I ett brev till Tegnér skrev Franzén:

Runebergs poem är [...] helt enkelt i stilen, men djupt rörande och av en egen karaktär. Utan att vara härmat efter gamla finska sånger, har det likväl någonting nationellt, liksom en del i den tryckta samlingen, t.ex. stycket om Pavo.⁹⁹⁴

Varför fick då Runeberg inte det stora priset i december för "Grafven i Perrho" när han var så nära att få ett pris i januari för sin första diktsamling? Av akademiledamöternas uttalanden framgår att svaret sannolikt är mer estetiskt än politiskt. Därför måste frågan ställas på nytt och på ett annat sätt: varför *var* Runeberg så nära att få ett pris i januari? Överläggningarna kring det Lundbladiska priset gällde *Dikter I*, en eklektisk samling som visserligen innehöll såväl politiskt

⁹⁸⁷ Schück, 1937: 318.

⁹⁸⁸ Ibid., s. 319.

⁹⁸⁹ Ibid., s. 320.

⁹⁹⁰ Ibid., s. 321.

⁹⁹¹ Ibid., s. 323.

⁹⁹² Brydolf, 1943: 141f.

⁹⁹³ Platen, 1986: 99.

⁹⁹⁴ Schück, 1937: 332.

utmanande dikter som estetiskt nyskapande verk, men som också innehöll "Svartsjukans nätter", ett poem som bekräftade de rådande romantiska litterära normerna, samma normer som den konservativa Svenska Akademien ställde sig bakom. Det fanns alltså tunga estetiska skäl bakom förslaget, men politiskt var det tveksamt. Att Runeberg till höstens tävling skickat en dikt som var normbrytande, innehållsligt våldsam och inspirerad av en obekant och svårplacerad källa, var ett strategiskt fiasko. Nyckeln, eller förhandsinformationen till dikten saknades.⁹⁹⁵ "Grafven i Perrho" väckte uppmärksamhet för sin originalitet redan första gången dikten upplästes i Akademien: diktens enkelhet sammanföll med de nya poetiskt-realistiska idealen som var i begynnelse och flera ledamöter – i synnerhet Skjöldebrand – var öppna för nya litterära riktningar. Likväl erbjöd varken genren eller traditionen dem något stöd vid mötet med deras förväntningshorisont. Samtidigt avvek dikten kraftigt från den romantiska litterära normen som en del andra ledamöter fortfarande ställde sig bakom: därav Valerius kommentar om avsaknad av "synnerlig poetisk lyftning" och anmärkningar om att dikten är "berättad i en stil, hvilken står midt emellan vers och prosa". Dikten var således estetiskt tveksam, så den politiska aspekten behövde man aldrig ta under övervägande.

Utmärkelsen förargade Runebergs vänner – och enligt flera anekdoter, vars sanningshalt naturligtvis kan ifrågasättas – även honom själv. Enligt Gabriel Lagus, vars påstående Fredrika Runeberg med kraft bestrider, lär Runeberg "med förakt" ha slungat medaljen mot kakelugnen.⁹⁹⁶ Senare skulle Runeberg, enligt Strömborg, själv förklara detta med missnöje över att han över huvud taget insänt en sådan dikt till Akademien när han med kännedom om de litterära åsikterna inom Akademien kunnat förutse utgången.⁹⁹⁷

I samband med en artikel om Akademiens högtidsdag återkom *Heimdall*, som vid den tiden ansågs vara Akademiens halvofficiella organ,⁹⁹⁸ till sammanträdet där "Grafven i Perrho" behandlats. Dikten anses inte vara "ett snilleverk i högre mening", men karakteriseras som ett verk utfört "i ett enkelt berättande skriftsätt" och "i stilen af den Finska visan, i hvilket framställningssätt Hr Runeberg förut, i sina utgifna dikter, gjort många lyckliga försök."⁹⁹⁹ Recensenten fortsätter med att prisa akademins öppenhet för nya litterära riktningar:

⁹⁹⁵ Jauss betonar vikten av någon form av förhandsinformation: "Verket förutsätter, t.o.m. när det som språklig skapelse negerar eller överträffar allt förväntat, fortfarande förhandsinformation och en förväntningsinriktning, till vilken originaliteten och det nya anpassar sig – en horisont för vad man kan förvänta sig. Denna horisont konstitueras för läsaren via en tradition eller en räkka verk som han känner och via en särskild inställning som assimileras i det nya verket och som förmedlas genom en genre (eller flera)." Jauss, 1997: 47. Genre uppfattar Jauss som grupper eller historiska släkter (s. 48).

⁹⁹⁶ Lagus, G., 1878.

⁹⁹⁷ Strömborg, III, 1889: 134f.

⁹⁹⁸ Jfr. Tideström, 1941: 14 som bl.a. hänvisar till *Aftonbladet*, 16/12 1830 spalt 9.

⁹⁹⁹ [J. E. Rydqvist], *Heimdall*, 24/12 1831. Berg anser det inte vara troligt att artikeln var skriven av Rydqvist, något som Brydolf anser vara en konstruktion. Berg, 1938: 39; Brydolf, 1943: 145. För en genomgång av de notiser som utkommit i samband med prisbelöningen se Berg, 1938: 39f.

Emellertid vittnar det om en friare åsigt hos Akademien, att den ej inskränker sina belöningar allenast till det praktfulla och klingande, utan äfven lemnar uppmärksamheten åt snillets ofta lika utmärkta, fastän anspråkslösare alster.¹⁰⁰⁰

Besvikelsen över att Runeberg inte hade fått Akademiens belöning för vare sig sitt debutverk eller för den insända dikten ledde till att Rydqvist och *Heimdall* som försvarat prisutdelningen och kritiserat Runeberg, den 16/1 1832 utsattes för ett angrepp i *Helsingfors Morgonblad* för att ha rättat sig efter andras, det vill säga Akademiens åsikt. De kända författarna beröms i *Heimdall* undantagslöst, de okända utsätts för hån och skoningslös kritik menar artikelförfattaren. Som Berg påpekar innehåller artikeln även personliga angrepp på Rydqvist vars poesi utpekats som exempel på den sämsta tänkbara poesi.¹⁰⁰¹ Runeberg själv betonade den 2/4 att denna artikel "blifvit af en annan hand redigerad". Handen var sannolikt Nervanders.¹⁰⁰² Trots att det alltså är oklart om det var Runeberg själv eller Nervander som skrivit texten, hade redaktören Runeberg, som Hirn understryker, i vilket fall tillåtit publiceringen av denna text som kraftigt ifrågasätter såväl Rydqvists konkretisationer som Akademiens prisbedömningar. Det ovan citerade citatet där Akademien prisas för sin öppenhet förvrängs här helt genom att tolkas så här:

En skämtare skulle dessutom af Heimdalls uttryck i samma artikel, kunna ogeneradt draga den slutsats, att Akademien belönar 1:o "Det praktfulla och klingande," samt 2:o (undantagsvis) Snillets alster, och till dessa, kan ytterligare läggas det fall, 3:o, då — "Akademien bar den tillfredsställelsen, att kunna belöna Sonen till en bland Dess förtjenstfulla ledamöter".¹⁰⁰³

Rangordningen sammanfaller tydligt med fördelningen av det lilla priset för år 1831. Kritiken ledde till en polemik där *Correspondenten* publicerade en berömmande uppsats om artikeln i *Helsingfors Morgonblad*. Rydqvist bemötte utfallet med lugna och sakliga artiklar om kritikernas uppgift samt med den redan omtalade berömmande recensionen av *Serviska Folksånger* och den kritiska om *Elgskyttarne*.¹⁰⁰⁴

Om jag nu går tillbaka till de tidigaste konkretisationerna av "Grafven i Perrho" som finns bevarade kan det konstateras att inte en enda av de läsare som kommenterat dikten har gjort någon koppling till de centralsydslaviska folksångerna. Som visats i 5.4.1. hämtade Runeberg sin inspiration framför allt i "Blodhämnden" (Vuk I, IV – SV 66 – SF 55) och "Slaget på Fågelfältet" (Vuk II, 45 –

¹⁰⁰⁰ Ibid.

¹⁰⁰¹ Berg, 1938: 43.

¹⁰⁰² Öller, 1920: 132 och 375; Hirn, 1935: 429f; Tideström, 1941: 109f; Viljanen I, s. 301; Forssell i Runeberg, SS XVII: 444. Lamm, Hirn, och Berg uteslöt inte att författaren kunnat vara Runeberg. Se: Lamm, 1930a: 251; Hirn, 1935: 429; Berg, 1938: 42.

¹⁰⁰³ "Några ord i anledning af Tidningen Heimdalls 52:dra Nummer 1831", *Helsingfors Morgonblad*, 16/1 1832, nr. 4.

¹⁰⁰⁴ Själva polemiken ligger utanför ramen för min avhandling, så jag hänvisar till Lagus, E., 1895: 20f; Berg, 1938: 45f och 64f.

SV 65 – SF 58) som ingick i *Serviska Folksånger*, men också i "Hasanaginica" och "Radoslaus" vars översättningar Runeberg utgivit först efter att han skickat "Grafven i Perrho" till Svenska Akademien.¹⁰⁰⁵ De transtextuella relationer som finns mellan dessa dikter förblev alltså alltså helt obemärkta. Anledningen är enkel: trots att *Serviska Folksånger* utkomit redan i december 1830 har Brydolf konstaterat att volymen ovanligt sent anlänt till Sverige, nämligen under det första halvåret av 1832.¹⁰⁰⁶ Runebergs paratextuella vink i form av översättarens namn i rubriken fick akademiledamöterna se alldeles för sent.

6.3.4. MOTTAGANDET AV DIKTER II

Dikter II innehåller såväl översättningar av bl.a. centralsydslaviska folksånger som egna dikter som inspirerats av just dessa sånger. Detta kan tolkas som att det inte längre skulle finnas någon plats för tvivel om Runebergs originalitet. Igenkänningsmomenten skulle underlättas till det yttersta: översättningarna och de egna dikterna som påverkats av dessa ingick i samma volym. Både den andra "Idyll och epigram"-cykeln och andra dikter var påverkade av de centralsydslaviska folksångerna. I vissa dikter används just de grepp som finns i de två i *Dikter II* publicerade översättningarna av de centralsydslaviska folksångerna. Inledningsdikten "Grafven i Perrho" bildade flera transtextuella relationer till "Radoslaus" respektive "Hasanaginica", såväl tematiskt som formmässigt (t.ex. den slaviska antitesen). Att publicera denna politiskt laddade och av de centralsydslaviska folksångerna inspirerade dikt först ledde till att den politiska dimensionen underströks. I analysen nedan kommer jag att undersöka på vilket sätt de samtida recensenterna uppfattade denna publikation.

En gång till återkom Rydqvist till "Idyll och epigram"-dikterna. I samband med utgivningen av *Dikter II* reflekterade han över sin fyra år tidigare publicerade recension:

Uti det för trenne år sedan utkomna första häftet af Hr Runebergs Dikter blef mången läsare, vid sin fägnad öfver denna i flera hänseenden utmärkta och lofvande samling, icke utan förundran varse den bestämde olikhet i anda och form, som rådde i de under öfverskriften "Idyll och epigram" hänfödda poemer, jämnförda med de öfvriga i samma häfte. I de förra trodde man sig märka något från den vanliga konstpoesien skiljaktigt; man visste ej så noga, huru detta skulle lämpligen förklaras. Man såg en afgjord syftning att likna och reproducera någon förebild, hvarmed man ännu icke hunnit göra bekantskap. Man träffade likheter t.ex. med den Finska folkdikten, men äfven olikheter: man upptäckte i tycket något Grekiskt, uti antik mening, men äfven något Ny-Grekiskt o.s.v.¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰⁵ "Hasanaginica" publicerades i *Helsingfors Morgonblad*, den 6/2 1832, nr. 10; "Radoslaus", den 1/10 1832, nr. 78.

¹⁰⁰⁶ Brydolf, 1943: 149f.

¹⁰⁰⁷ J. E. Rydqvist: "Dikter af Johan Ludvig Runeberg. Andra häftet", *Swenska Litteratur-Föreningens Tidning*, 1/1 1834. Texten finns återgiven i sin helhet i Lagus, E., 1895: 46f, samt i Berg, 1938: 53f.

Rydqvist medger alltså hur villrådig han känt sig när han läst de första idyll- och epigramdikterna: i mötet med den nya genren räckte hans förväntningshorisont inte till. Normbrottet var alltför stort samtidigt som han var medveten om dikternas originalitet och diskrepans från samlingens andra dikter.

Genom publiceringen av *Serviska Folksånger* löste Runeberg själv denna knut. Efter att genom dessa översättningar ha stiftat bekantskap med den centralsydslaviska folkdiktningen ansåg sig Rydqvist ha förstått Runebergs motiv bakom detta inflytande: dessa sånger har vissa egenskaper gemensamma med de finska folksångerna samtidigt som de förräder "inverkan af landets locala och historiska förhållanden till Grekland." I sina kommentarer kring den andra "Idyll och epigram"-cykeln frågar sig Rydqvist om den "serviska" stilen som där uppenbarat sig möjligen kan bero på att vissa "Idyll och epigram"-dikter i själva verket är direkta översättningar utan att detta angetts, då åtskilliga gav "illusionen av en servisk folkvisa." Som exempel på sådana stycken framhöll han "Mötet" och "Kärleken". Publiceringen av *Serviska Folksånger* skapade alltså en osäkerhet hos Rydqvist om graden av nyskapande i *Dikter II* som helhet. Flera sånger förefaller honom vara efterbildningar, men han är medveten att så inte behöver vara fallet:

Äro de allenast friare tolkningar, eller behandlingar, af främmande originaler: så förråda de, icke dess mindre, en lofvärd talent. Äro de deremot nya poemer, sjelfupfunna, men diktade i den Serviska national-poesiens anda och form, så visa de hos Förf. spänstighet i förmåga och en ursprunglig själsförvandtdskap med Serviernas poetiska lynne.¹⁰⁰⁸

Rydqvist påpekar att en nyskapande efterbildning likväl har sina förtjänster även om det sker på originalitetens bekostnad. I Rydqvists ögon skapar Runeberg alltså utifrån en annan estetisk utgångspunkt – med Lotman kan den kallas för identitetsetetik – istället för den rådande estetik, Lotmans oppositionsetetik. Denna estetik anser Rydqvist inte vara sämre:

[...] det fordras i alt fall mycket böjlighet i sinnet, för att göra ett främmande skaplynne till sitt eget, och ett rikt mått af åtminstone negativ bildningsgåfva, för att derutinnan dana något ända till graden af en förvillande likhet. [...] Således, om Hr R. skulle härvid gå miste om lagern för originalitet, – när man tager denna i dess strängaste betydelse, – kan han i stället vinna den visserligen icke ringa, att vara en Svensk Homereid.¹⁰⁰⁹

I sin recension noterar Rydqvist med intresse även "Hasanaginica" och "Radoslaus" "hvilka äro *angifvna* såsom öfversättningar från Serviskan" (förf. kursivering). Bakom dessa översättningar urskiljer han ett nationellt syfte:

Emellertid kan man sannolikt anse de nämnda behandlingarne af Serviska dikter såsom angifvande den ton, hvaruti herr R. vill *inleda ett nationelt Finskt skaldskap* i motsvarande riktning. [förf. kursivering]¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁸ Lagus, E., 1895: 47.

¹⁰⁰⁹ Ibid.

¹⁰¹⁰ Ibid., s. 49.

Rydqvist noterar också den rörelse från det centralsydslaviska mot det finska som här behandlats i det föregående kapitlet: vid en jämförelse mellan Runebegs översättningar och hans egna dikter – Rydqvist nämner "Grafven i Perrho" och "Zigenaren" – finner han i de sistnämnda "ett bemödande, att arbeta sig *ur* den Serviska och arbeta sig in i den Finska folkvisetonen. Den sydländska stämpeln är ej mera der; det fina och täcka, skalkaktiga och lifliga, det epigrammatiskt fintliga och öfverraskande, – med ett ord – det Serviska tycket ser man ej längre"¹⁰¹¹ (förf. kursivering). Avsikten var att "inleda ett nationelt Finskt skaldskap", något som kan jämföras med Rydqvists tidigare recensioner: medan han läste Runebergs debutverk som en del av den svenska litteraturen är det tydligt att Finland vid tidpunkten för denna recension tydligare upplevs som ett annat land.

Det är just denna "rigtning till Finsk nationalitet" som Rydqvist finner mest anmärkningsvärd och den ser han också som en bakgrund till Runebergs kritiska arbeten mot det svenska litterära etablissemanget (se nedan 6.6.). Rydqvist tilltalas av skaldens "önskan, att även där, var folkvisans stil inte blivit sökt, befria sig från Konstpoesiens sentimentalitet" och noterar den större objektivitet som präglar *Dikter II* jämfört med den föregående samlingen. Rydqvist är alltså öppen för en normbrytning på denna punkt, men samtidigt försvarar han normen genom att understryka en förhoppning om att Runeberg skulle skönja "att icke *all* så kallad 'sentimentalitet' är känsloprål, flärd, tomt glitter". Recensenten balanserar alltså mellan försvaret av de rådande romantiska litterära normerna och deras överskridande i form av den nya poetiska realismen. Han konstaterar "med nöje" att Runebergs "poetiska genius är i stigande."

Också *Dikter II* konkretiserades i form av översättningar: i februari 1834: trycktes i *Oulun Wiikko-Sanomia* finska översättningar av "Svanen" och "Grafven i Perrho".¹⁰¹² Att den sistnämnda dikten – precis som dikten om bonden Pavo – så snabbt förfinskats kan tolkas som en snabb reaktion på dikternas politiska laddning.

Några andra kommentarer om *Dikter II* i Finland går inte att finna under 1833 och 1834. Ernst Lagus finner denna avsaknad av kritik besynnerlig, men anser att den kan förklaras med att kritik i allmänhet var sällsynt och att Runebergs nya poetik var för avvikande för att kritikerna skulle våga skriva om den:

Den litterära kritiken i våra få tidningar låg i dessa tider nere, och helt säkert funno de flesta skillnaden emellan sina pennor och den nye skaldens så pass stor, att de drogo sig för att ge läsarne en uppfattning om huru enorm den i själfva verket var.¹⁰¹³

Att det verkligen var kritikernas mindervärdeskomplex som låg i bakgrunden förefaller vara omöjligt att bevisa, men Lagus första påstående, att litteraturkritiken i Finland över huvud taget låg nere är ett faktum. Det fanns ett undantag –

¹⁰¹¹ Ibid.

¹⁰¹² Runeberg, J. L.: "Jouhten", *Oulun Wiikko-Sanomia*, 1/2 1834, nr. 5; "Lepo Rammio Perrhosa", 15/2 1834, nr. 7.

¹⁰¹³ Lagus, E., 1895: 53.

Runeberg själv. Hans litteraturkritiska arbeten är föremål för detta kapitels sista del.

6.4. "EN ANMÄRKNING"

Som framgått av redogörelsen ovan har "Idyll och epigram" från början tagits som översättningar av finska och senare serbiska folksånger. Misstankar om att Runeberg sökt vilseleda sina läsare förbittrade såväl Runeberg som hans vänner. När Rydqvist i samband med sin anmälan av *Dikter II* återigen ifrågasatte Runebergs originalitet kände sig den sistnämnde tvungen att svara med "En Anmärkning".¹⁰¹⁴ Anmärkningen offentliggjordes för första gången i *Helsingfors Morgonblad* den 3/2 1834. Artikeln skickades också till uppsalatinningen *Correspondenten* där den trycktes den 26/2. Samma dag stod den i bihang till *Svenska Litteratur-Föreningens Tidning*.¹⁰¹⁵

Runeberg upplevde sig som felläst, recensenternas läsning sammanföll inte med den tilltänkte läsarens. Skalden försökte åtgärda detta genom att publicera en kort redogörelse där han fastställde att han inte "velat bekanta allmänhetens obekantskap med Serviens poetiska alster, för att pråla med lånta fjädrar". Alla de dikter som han läst – förutom två dikter i Herders samling och "två-tre små sånger i Goetzes" hade han översatt och tryckt. Han fortsätter att påpeka att dessa dikter är "så tydligt såsom främmande Originaler *antydde*, som det varit möjligt att antyda genom det enkla ordet *Öfversättning*, vidfogadt hvarje af dem." Runeberg kursiverar ordet 'antydde', men Rydqvist hade skrivit "angivna som översättningar". Vidare bemöter Runeberg *Den Swenske Medborgarens* påstående om att "Idyll och epigram" varit översättningar av finska folksånger och fastställer att de omöjligt kunnat vara det då han varit obekant med finska, ett uttalande som jag återkommer till i kapitel 7. Runeberg avslutar:

Jag tyckte mig då kunna underlåta att göra någon anmärkning [...] men då det af repeterade beskyllningar synes, som om man upptog min tystnad som ett erkännande, önskar jag att få offentligt framlägga dessa rader, icke för att härigenom förfäcka någon, i allt fall ligkiltig, originalitet, utan för att rätta misstag, som med skäl kunde anses förnärma ömtåligare intressen hos mig, än blott litterära.

Publiceringen av *Serviska Folksånger* med översättarens namn i titeln var ett försök av Runeberg att offentliggöra sin inspirationskälla. När också detta missuppfattades sa han ifrån. Anmärkningens existens visar att Runeberg knappast fann det ligkiltigt om hans originalitet ifrågasattes eller inte. Som framgick i kapitel 4 sökte Runeberg skapa "Idyll och epigram" med Schillers distinktion mellan naiv och sentimental diktning i åtanke. Medan "Svartsjukans nätter" representerade ett utslag av den sentimentala poetiken, sökte Runeberg i "Idyll och epigram" arbeta som en naiv diktare. Enligt Schiller *efterbildar* den sentimentale diktaren naturen. Den naive

¹⁰¹⁴ Runeberg, SS VIII:2: 406f.

¹⁰¹⁵ Runeberg, SS VIII:2: 455.

diktaren efterbildar inte, han är *ett* med naturen. Schiller framhöll att natur och naiv konst hos den sentimentala människan framkallat känslan av aktning. En artificiell blomma eller en efterhärming skulle förvisso framkalla aktning, men upptäckten att det var en efterbildning skulle genast upplösa denna känsla för betraktaren.¹⁰¹⁶ Anklagelsen om imitation kunde Runeberg därför tolka som ett kapitalt misslyckande för sitt arbete som naiv diktare: idyll- och epigramdikterna uppfattades inte som naiva verk utan som efterbildningar, en sentimental diktares imitationer. När också hans vidare försök att etablera sig som en naiv diktare misslyckades publicerade han "En anmärkning".

Rydqvist undvek polemik och lät Runebergs text stå oemotsagd. Runebergs synpunkter fördes dock vidare av Cygnæus som i "Ett och annat angående 'Elgskytterne' och 'Hanna'" helt övertog Runebergs ståndpunkter.

6.5. RNEBERG SOM DEN BEDÖMDE: SLUTSATSER

Runebergs tidigaste arbeten mottogs med ett antal karakteriserande och värderande recensioner. Dessa var ofta, men inte alltigenom entusiastiska. Cygnæus irritation över det som han upplevt som tystnad från recensenternas håll hade snarare sin bakgrund i de antydningar om imitation som flera recensenter kommit med än i någon reell avsaknad av respons på Runebergs texter.

I själva verket var det inga dåliga vitsord som *Dikter I* mottogs med. I recensionerna finns återkommande värderingsmönster: receptionen av "Svartsjukans nätter" är undantagslöst positiv. De normbrytande "Idyll och epigram"-dikterna väckte förvåning och ett behov att karakterisera dem utifrån deras egen förväntningshorisont. De självständiga dikterna mottogs svalare.

"Idyll och epigram" fungerade som en kritik av den romantiska svulstiga poesin och en exemplifiering av Runebergs nya enkla poetik. Men kritikerna ställde sig något mer positivt än negativt men framför allt frågande till hela projektet. De första recensionerna visade tydligt att Runeberg ställt höga krav på läsarnas litterära kompetens. Dikterna förutsatte en förväntningshorisont som recensenterna inte kunde konstituera utan förhandsinformation.

"Idyll och epigram" publicerades som bekant före *Serviska Folksånger*. Det är ingalunda förvånande att de första recensenterna tyckte sig se översättningar av finska folksånger: Runebergs åttastaviga versmått kunde föra tankarna till runometern, parallellism, allitterationer, den nordiska mytologin (näcken) och de finländska ämnena och naturbilderna (bonden Pavo) likaså. Idyll- och epigramdikternas förväntningshorisont konstruerades därför genom kännedom om de finska folksångerna och deras konventioner.

Tack vare sin bekantskap med de centralsydslaviska folksångerna använde Runeberg i "Idyll och epigram" flera grepp – element i Runebergs diktning som inspirerats av folksångerna – som var nya i svensk litteratur. Dessa fungerade

¹⁰¹⁶ Schiller, 1962: 413. Jfr. Hansson, G., 1964: 149.

därför som en främmandegöring (*ostranenie*) i Šklovskijs mening.¹⁰¹⁷ De första recensionerna visar att effekten uppnåtts: kritikerna var förbryllade över idyll- och epigramdikterna och visste inte riktigt hur de skulle reagera på dem.

”Svartsjukans nätter” svarade mot tidens litterära värderingar, förväntningshorisonten inställde sig av sig själv. Den för läsningen av ”Idyll och epigram”-cykelns relevanta förväntningshorisonten däremot var näst intill omöjlig att uppfatta innan Runebergs översättningsvolym kommit ut – och även då trodde man att ”Idyll och epigram” var översättningar, denna gång av centralsydslaviska folksånger, och inte en egen skapelse. Sammanlagt var receptionen av ”Idyll och epigram” polyvalent och bestod av minst tre konkretisationer där verket uppfattades som (1) översättningar av finska folksånger, (2) översättningar av ”serbiska” folksånger, och (3) Runebergs egna texter inspirerade av centralsydslaviska folksånger.

Publiceringen av *Serviska Folksånger* och senare av ”En Anmärkning” rekonstruerade förväntningshorisonten och skapade nya konkretisationer av ”Idyll och epigram”.

Serviska Folksånger konkretiserades inte bara som en autonom översättningsvolym, utan också i ljuset av Runebergs egna dikter som utgjorde översättningarnas bakgrund och påverkade läsarnas förväntningshorisont. Publiceringen av ”Idyll och epigram” inverkade därmed på receptionen av *Serviska Folksånger*. Deras plats i målspråkets litterära system förutbestämde av Runebergs egna verk samtidigt som de ledde till skapandet av nya konkretisationer av Runebergs tidigare publicerade texter.

Anmärkningsvärt nog förband varken ledamöterna i Svenska Akademien eller senare recensenter av *Dikter II* ”Grafven i Perrho” med de centralsydslaviska folksångerna. *Serviska Folksånger* hade publicerats året innan Runeberg skickade dikten till Akademiens pristävling och *Dikter II* innehöll översättningar av två centralsydslaviska sånger till vilka ”Grafven i Perrho” bildade flera transtextuella relationer.

Publiceringen av *Serviska Folksånger* inverkade dock på mottagandet av *Dikter II*: flera av Runebergs egna dikter betecknades som imitationer. Möjligen kan man även tolka den iver att finna gömda främmande källor i *Elgskyttarne* som en följd av de relationer mellan *Serviska Folksånger* och idyll- och epigramdikterna som recensenterna efter översättningarnas publicering blivit medvetna om.

Forsrer utgår från Bachtin och anser responsiviteten vara kritikens genrekaraktistikum.¹⁰¹⁸ Detta blir särskilt tydligt i den dialog med flera repliker som uppstått mellan Rydqvist och Runeberg. Missförstånden ledde till en konfrontation mellan recensenterna och Runeberg. Men redan dessförinnan gick Runeberg kritik av Svenska Akademin och i det närmaste hela det svenska litterära etablissemanget. Det är detta ämne nästa delkapitel handlar om.

¹⁰¹⁷ Šklovskij, 1971: 45–63.

¹⁰¹⁸ Tomas Forsrer: *Kritik av kritiken. 1900-talets svenska litteraturkritik*, Gråbo 2002, s. 138.

6.6. RNEBERG SOM DEN BEDÖMANDE: ANGREPP PÅ DET SVENSKA LITTERÄRA ETABLISSEMANGET

I en notis i *Heimdall* kunde man den 11/2 1832 läsa följande:

Enskilda bref från Finland förmäla, att ett slags litterärt blad, kalladt *Helsingfors Morgonblad*, med detta år börjat utgifvas, för hvilket såsom redaktörer nämnas Herrar *Runeberg*, *Nerwander* och *Rein*. Bladet skall ha öppnat en polemik mot Svenska Akademien och *Heimdall*, – det enda, man vetat att oss berätta angående samma tidning.¹⁰¹⁹

Vid denna tidpunkt hade Runeberg redan hunnit publicera två kritiska artiklar: "Några ord om Svenska Academiens Valspråk: Snille och Smak" (nr.1) och "Några ord i anledning av tidningen *Heimdalls* 52:dra Nummer 1831" (nr. 4). Under sitt arbete som redaktör för den nygrundade litterära tidningen *Helsingfors Morgonblad* publicerade Runeberg förutom sina originaldikter och översättningar också en rad litteraturkritiska arbeten där han intog en mycket kritisk hållning gentemot det svenska litterära etablissemanget och den nyare svenska diktningen. Runebergs angrepp har detaljrikt skildrats och analyserats av runebergforskningen, särskilt av Tideström och Forssell.¹⁰²⁰ Självt kommer jag här endast att återropa de viktigaste slutsatserna.

Redan i det första numret från januari 1832 vände sig Runeberg mot den etablerade litteratursynen i Sverige. I sin artikel "Några ord om Svenska Academiens Valspråk: Snille och Smak" parodierade den då tjugoåttåriga diktaren Akademiens motto som "*platthet och alexandrin*".¹⁰²¹ I stället för den franskklassicistiska uppfattningen att konstskapandet beror av två skilda själsegenskaper, snille och smak, framhåller Runeberg sin egen mening: känsla, fantasi och förnuft arbetar tillsammans i inspirationens ögonblick som en organisk helhet för att skapa skönhet, det vill säga harmoni. Istället för tudelningen anser han att konstsnillet i sitt väsen innefattar smaken: Akademiens valspråk kunde därför förkortas till enbart *Snille* menar han och tillägger: "Lämpligheten af ett sådant valspråk vill man i öfrigt lemna ogranskad."¹⁰²²

Med denna uppsats inledde Runeberg sitt drygt ett år långa och stundom bitande ironiska angrepp på det svenska litterära etablissemanget. Angreppet visade sig dock vara för svagt. Som Tore Wretö understryker väckte inte utfallet någon större debatt: med sina 500 exemplar var tidningen för liten och med utgivningsorten, belägen i den ryska provinsen Finland, för avlägsen för att mötas

¹⁰¹⁹ *Heimdall*, 11/2 1832, nr 6.

¹⁰²⁰ Tideström, 1941; Runeberg, SS XVII.

¹⁰²¹ Runeberg, SS VIII:2: 13. (J. L. Runeberg: "Några ord om Svenska Academiens Valspråk: Snille och Smak", *Helsingfors Morgonblad*, 2/1 1832, nr 1). Tideström påpekar att Runebergs illvilliga tolkning av Akademiens valspråk ingalunda var det första eller ens det häftigaste angreppet på Akademien eller dess valspråk (Tideström, 1941: 98).

¹⁰²² Runeberg, SS VIII:2: 17.

av allvarlig polemik i Sverige. "It was considered presumptuous for a young, scarcely recognized poet to attack acknowledged poets and such a venerable institution as the Swedish Academy", förklarar Wretö.¹⁰²³ Tideström ger en annan förklaring till att den svenska publiken missade denna Runebergs stridssignal: Akademien och dess valspråk hade redan tidigare "dagligen och stundligen [varit] utsatt för betydligt häftigare skottlossning än vad Runeberg presterade": Runebergs angrepp i denna text hörde alltså inte till ovanligheterna.¹⁰²⁴

Det svala bemötandet av "Idyll och epigram" kan vara en möjlig förklaring till Runebergs fördömande, särskilt mot Svenska Akademien.¹⁰²⁵ Som Tideström med rätta påpekar fanns det ett starkt band mellan den kritik som Runeberg fått för sin första diktsamling och ämnet i denna Runebergs artikel: i Rydqvists recension i *Heimdall* från den 21/8 och 28/8 1830 hade Runeberg "om också inte till orden så till innebörden blivit karakteriserad såsom en skald, den där ägde smak men ej egentligt snille. [...] Förklarligt nog kunde Runeberg sålunda bli personligen intresserad av att visa, att konstnärlig smak och konstnärligt geni äro oupplösligt förenade."¹⁰²⁶ Vidare noterar Tideström att Runebergs kritik även i fortsättningen varit nära förbunden med det mottagande han fått:

Givet är, att Runebergs ovilja mot litteraturkritikerna inte minskades av Rydqvists granskning av hans Serviska Folksånger (*Heimdall* 21/7 1832). Trots allt beröm ifrågasattes där Runebergs originalitet i *Idyll och epigram*. Kanske har denna granskning bidragit till den påfallande skärpningen av Runebergs ton under det senare halvåret av år 1832.¹⁰²⁷

Den tidigare runebergforskningen har ofta ansett att Runeberg hyst sådana åsikter redan under sina år vid universitetet. Men att det var just Runebergs intresse för de centralsydslaviska folksångerna som var avgörande för hans syn på de dominanta strömningarna i rikssvensk litteratur verkar tydligt: Runebergs egen diktning stod under 1820-talet i ett starkt beroende av just de skalder som han senare, efter mötet med de centralsydslaviska sångerna, skulle avfärda.¹⁰²⁸

Kritiken som framfördes i *Helsingfors Morgonblad* stärktes av den i 7.2.4. nämnda, och förmodligen av Nervander författade, artikeln i *Heimdall* nr. 52 från 1831 och föranleddes av Rydqvists beskrivning av Svenska Akademiens prisutdelning.¹⁰²⁹ Hur författaren till denna artikel värderat Akademiens priser kan man utläsa i artikelns slutrader som citerades på s. 333 där Akademien beskylldes

¹⁰²³ Wretö, 1980: 25.

¹⁰²⁴ Tideström, 1941: 98.

¹⁰²⁵ Det är oklart om Runeberg vid denna tidpunkt dessutom fått kännedeom om Svenska Akademiens val att inte belöna "Grafven i Perrho" med det stora priset. Jfr. *Ibid.*, s. 104.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, s. 101–102.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, s. 115.

¹⁰²⁸ Jfr. *Ibid.*, s. 74.

¹⁰²⁹ "Några ord i anledning av tidningen *Heimdalls* 52:dra Nummer 1831", *Helsingfors Morgonblad*, 16/1 1832, nr 4 (op.cit.). I en notis skrev Runeberg i april samma år att den här artikeln "blifvit af en annan hand redigerat". J. L. Runeberg: "Tillkännagifvande", *Helsingfors Morgonblad*, 2/4 1832, nr. 26.

för att belöna "det praktfulla och klingande", undantagsvis "Snillets alster" samt "Sonen till en bland Dess förtjenstfulla ledamöter". Artikelförfattaren ställde sig i raden av ett flertal kritiska röster mot *Heimdall* som i en rad artiklar i *Stockholms Posten* och *Aftonbladet* beskyldes för inskränkhet, osaklighet och ömsom för överdrivet beröm och ömsom för alltför sträng kritik.¹⁰³⁰

Runeberg själv fortsatte sitt kritiska fälttåg med en hyllningsartikel till "Fru Lenngren" där han kritiserade fosforisternas perception av skaldinnan. Hon får en plats vid Bellman och Franzén – "de båda oefterhärmliga genierna"¹⁰³¹ – och hennes diktning prisas för sin enkelhet och flärdfrihet. Runeberg finner här att idén och formen utgör en harmonisk enhet som skiljer henne från den senaste tidens svenska poesi:

Det är svårt att säga, om Fru Lenngrens productioner tjusa mer genom den ena, eller den andra af dessa båda delar; så samfödda tyckas i dem idén och dess iklädnad vara. Hennes stycken likna, i detta afseende de talande anleten, der hvarje tanke och känsla ögonblickligt afspeglas i naiva, lefvande drag. Hennes sånger äga intet af denna klangfulla, en yttre sinnlighet fångande diction, som förskaffat någre sednare författares, så kallade, praktvers popularité [...].¹⁰³²

Tideström påpekar att epitetet "praktvers" som Runeberg här använder i negativ mening brukade sättas på Tegnér's poesi och alltså blir en indirekt kritik av denne.¹⁰³³ I artikeln presenteras också Runeberg's egen poetik: en grundidé som håller ihop ett konstverk till en helhet är även i fortsättningen för Runeberg det bästa måttet för ett lyckat konstverk:

Alla äkta konstskapelser äga med hvarandra gemensamt det, att vara ursprungna ur en enkel grundtanke, hvilken, liksom en lifsfläkt, danar och genomströmmar alla deras partier.¹⁰³⁴

I tidningens 13:e nummer för 1832 publicerades Runeberg's eget svar på Rydqvist's artikel i *Heimdall*: "Något om Konstdomare, enfaldeligen förestäldt i frågor och svar".¹⁰³⁵ Artikeln var ett skarpt påhopp på litteraturkritikerna. Innan en kritiker tutar borde han "veta hvem han tutar om" och "af titelbladet skaffa sig upplysning om Auctor är ett frågdadt namn, eller icke; emedan han i förra fallet slipper all granskning, i det sednare all bestämdhet".¹⁰³⁶ Dessa rader kan förknippas med

¹⁰³⁰ Tideström, 1941: 105–107.

¹⁰³¹ Runeberg: "Fru Lenngren", SS VIII:2: 24 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 27 och 30/1 1832, nr 7 och 8).

¹⁰³² *Ibid.*, s. 23.

¹⁰³³ Tideström, 1941: 93f.

¹⁰³⁴ Runeberg, SS VIII:2: 161 (originalpublikationen: J. L.Runeberg: "Är Macbeth en Christlig Tragedie?", *Calender till minne af Kejsarliga Alexandersuniversitets andra secularfest*, red. J. Grot, Helsingfors 1842).

¹⁰³⁵ Runeberg: "Något om Konstdomare, enfaldeligen förestäldt i frågor och svar", SS VIII:2: 281–286 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 17/2 1832, nr. 13).

¹⁰³⁶ *Ibid.*, s. 282.

turerna kring frågan om originaliteten av Runebergs dikter: att en kritiker borde veta vem författaren är kan möjligen utläsas som en förebråelse för att Runebergs originalitet ifrågasatts i samband med publiceringen av "Idyll och epigram" som ju från början antogs vara översättningar.

Efter att ha tagit itu med recensenterna var det dags att vända sig mot de av Akademien belönade författarna. I en gycklande recension av fosforisten Carl Fredrik Dahlgrens *Freja* – det verk som fått det stora pris som 1831 förmenats Runeberg – reagerar Runeberg mot Akademiens omröstning.¹⁰³⁷ Dahlgren och Assar Lindeblad som delade det mindre priset med Runeberg förlöjligades även i Runebergs parodiska artikel "Försök till en Natural-historisk beskrifning öfver den Poetiska Örnen".¹⁰³⁸

Såvitt det inte enbart berodde på politiska hänsyn – vilket jag inte anser var fallet – var Akademiens beslut att i föregående års litterära tävling inte belöna "Grafven i Perrho" ett tecken på att Runebergs och Akademiens estetiska smak skilde sig. Den nya poetik som han tillämpat i "Idyll och epigram" behövde tillkännages och ett angrepp kunde uppfattas som det bästa försvaret mot eventuella anmärkningar. Genom sitt kritiska arbete formulerade Runeberg det egna estetiska paradigmet och sin syn på diktkonsten – som utformats i samband med läsningen av de centralsydslaviska folksångerna – i förhållande till den litteratursyn som han ansåg att Svenska Akademien hade. De första som angreppet riktades mot var just de skalder som Akademien belöningsmässigt likställt med honom genom att ge dem samma pris samt enskilda av Akademiens ledamöter.¹⁰³⁹ Det var knappast en slump.

Mot årets slut fick också fosforister och göter sin del av Runebergs kritik. Runebergs recension av Euphrosynes, d.v.s. Julia Nybergs, samlade dikter användes för ett fortsatt angrepp på Sveriges litteratur.¹⁰⁴⁰ Själva recensionen upptar en mindre del av artikeln; merparten består av en genomgång av den svenska litteraturen från Stiernhielm till fosforisterna, med tyngdpunkt på relationen mellan den gamla och den nya skolan. Den svenska nyromantiken, den nya skolan, framträdde på 1810-talet. Sina största poetiska alster – Stagnelius *Samlade verk*, Tegnér's *Frithiofs saga* och Atterboms *Lycksalighetens ö* – frambringade den på 1820-talet. Kampen mellan den gamla och den nya skolan som präglade 1810-talet hade avtagit redan i början på nästa decennium.¹⁰⁴¹ När Runeberg framträdde som

¹⁰³⁷ Runeberg: "Recension. Freja, Poetisk Calender för år 1833, af C. Dahlgren", SS VIII:2: 287–314 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 12, 16, 19, 26 och 30/3 1832, nr 20, 21, 22, 24 och 25).

¹⁰³⁸ Runeberg: "Försök till en Natural-historisk beskrifning öfver den Poetiska Örnen", SS VIII:2: 325–336 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 30/11 och 3/12 1832, nr 92 och 93)

¹⁰³⁹ Jfr. Lagus, G., 1878; Hirn, 1935: 21; Lamm, 1830a: 253.

¹⁰⁴⁰ Runeberg: "Samlade Dikter af Euphrosyne. Första Delen", SS VIII:2: 203–217 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 24, 27 och 31/8 och 7/9 1832, nr 64, 65, 66 och 68).

¹⁰⁴¹ "[...] efter 1821 kan man tala om en vapenvila mellan de båda skolorna, även om en eller annan mindre skärmytsling senare förekom." Tideström, 1941: 4.

författare var striden sedan länge slut, men i sina försök att framställa sin egen estetiska plattform tog han återigen upp detta ämne. Hela den nya svenska diktningen förkastades av den unge skalden: fosforisterna angreps för sitt svulstiga språk och sin strävan att använda diktens form för att presentera filosofiska tankar¹⁰⁴², Tegnérs för sitt överdådiga bildspråk¹⁰⁴³ och göticismen för sitt forntidssvärmeri.¹⁰⁴⁴ Tideström påpekar att liknande anmärkningar riktats mot den nya skolan alltsedan dess första framträdande, samtidigt som fosforisterna redan mot slutet av 1820-talet förändrade sin estetiska smak och aktade sig för "alltför långt gånget estetiskt frosseri och efterbildning av utländska mönster".¹⁰⁴⁵ Runebergs angrepp ska därför inte ses som subversivt: hans omdömen var inte revolutionärade nya och han kunde räkna med att få stöd för sina åsikter.

Enligt Runeberg är de båda skolorna ytterligheter som inte kan uppnå "den sanna poesin": "[...] en grad af poetisk skönhet kan uppenbara sig i hvardera skolans former, ehuru fullkomligheten ligger utom båda."¹⁰⁴⁶ De äldre författarna har en tendens till en praktisk didaktik, de nyare "genom svärmiska utflygter af fantasien, lyftade opp i ett mystiskt halfdunkel".¹⁰⁴⁷ Följden blev att "då de gamla redigt sade mycket obetydligt, sade de yngre mycket obetydligt tillika oredigt, så att läsaren, som i de förras verser genast finner hvad han får hålla till godo, i de sednares först måste genomgå en mängd stora både förhoppningar och mödor, för att vinna lika litet."¹⁰⁴⁸

Det som framstår som ett poetiskt verks positiva egenskaper är här, som i Runebergs andra kritiska arbeten, framställningens renhet och idéns naivitet. Det som han anser Euphrosynes talang inte kan inrymma är samtidigt de ämnen han menar en skald ska försöka teckna: "det höga i karakter och handling, det enkelt sublimala i mythen, det dystra och storartade i naturen, passionen, hämnden, med ett ord allt, hvare lifvet uppträder i djupare och mera groteska gestalter [...]"¹⁰⁴⁹ Återigen vänder han sig särskilt starkt mot "bombaster, ur hvilka föga någon begriplig mening står att utledas."¹⁰⁵⁰ Logik krävs även i skildringen av naturscener och känslor: bildspråket ska vara trovärdigt och inte kaotiskt, läsaren ska få tid att

¹⁰⁴² "Att blotta filosofiska satser, i meter klädda, aldrig kunna vara poesi, ehuru hvarje poetisk skapelse är en outtömlig källa att leda sådana utur, tycktes man förgäta." Runeberg: "Samlade Dikter af Euphrosyne. Första Delen", SS VIII:2: 210 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 24, 27 och 31/8 och 7/9 1832, nr 64, 65, 66 och 68).

¹⁰⁴³ Se: Runeberg: "Försök till en Natural-historisk beskrifning öfver den Poetiska Örnen", SS VIII:2: 325–336 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 30/11 och 3/12 1832, nr 92 och 93).

¹⁰⁴⁴ Se: i: Runeberg: "Project till en poetisk förening", SS VIII:2: 314–321 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 9/11 1832, nr 86). Runeberg: "Insända bidrag till Epopeén Nordens kraft", SS VIII:2: 322–324 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 26/11 1832, nr 91).

¹⁰⁴⁵ Tideström, 1941: 3.

¹⁰⁴⁶ Runeberg, SS VIII:2: s. 209.

¹⁰⁴⁷ Ibid.

¹⁰⁴⁸ Ibid., s. 210.

¹⁰⁴⁹ Ibid., s. 211.

¹⁰⁵⁰ Ibid., s. 213.

framställa bilden för sig själv. I stället för det "svulstiga smaragd-språket" söker han "hjärtats verkliga och enkla ord".¹⁰⁵¹ Uppsatsen blir därmed en presentation av Runebergs nya poetik.¹⁰⁵²

Representanterna för den nya skolan kritiserades likaledes i Runebergs viktigaste kritiska verk "En blick på Sveriges nu gällande poetiska Litteratur".¹⁰⁵³ Som en utgångspunkt för denna artikel citerar han de svenska romantikernas angrepp på den nyklassicistiska poetik som publicerats i tidningen *Polyfem* år 1810. I artikeln undrar han vad den nya skolan uppnått under de två senaste decennierna och jämför med den äldre generationen. Han konstaterar att den nya skolan kvantitativt har uppnått mindre och tvivlar även på att kvaliteten håller måttet.¹⁰⁵⁴ Dessutom förmår den nya skolans poesi inte skildra något ideal:

Men en sådan poesi, som deras, förhåller sig till poesin i sin verklighet, som den individuella föreställningen om religion till det religiösa elementet, som striden med ett annat ideal om dess besittning förhåller sig till idealets ägande i en lugn och glad seger. Derfor kunna de visa oss blott en religiosité, aldrig religion, blott strid och längtan, aldrig ett ideal.¹⁰⁵⁵

Den nya poesin anser Runeberg vara full av egoism, d.v.s. subjektiv, vilket strider mot hans eget krav på objektivitet. Även Esaias Tegnér som av sin samtid ofta betecknats som "neutral" för sin sedan länge intagna neutrala position mellan den gamla och den nya skolan kritiserades av Runeberg: i fråga om onatur ställdes Tegnér på samma nivå som fosforisterna. Avsaknaden av ideal gör att Runeberg finner Tegnér än mera ytlig än fosforisterna och placerar honom bland den nya tidens andra "dilletterande förmågor"¹⁰⁵⁶: Atterbom, Bernhard von Beskow, Euphrosyne, till och med den senare Franzén, för att inte tala om Tegnérépigonerna, "de små dilettanter, hvilka från alla håll flyga i vingarne på Tegnér och andra mäktigare naturer redan hunnit så i karrikatur utveckla dessa mönsters manér, att deras brister och ensidighet blifvit blott alltför åskådliga."¹⁰⁵⁷

I uppsatsen diskuterar Runeberg även Franzén. Franzéns tidiga, finska författarskap prisas:

De lyriska stycken, Franzén sedan år 1810 skrifvit, äro nästan samfält underlägsna hans tidigare poemer, och visa icke ofta klara drag af den sublima skaldens ursprungliga originalité. Alla de ändringar åter, dem han tillåtit sig vid sina äldre sånger, äro absolut

¹⁰⁵¹ Ibid.

¹⁰⁵² Jfr. Viljanen, 1947: 347.

¹⁰⁵³ Runeberg: "En blick på Sveriges nu gällande poetiska Litteratur", SS VIII:2: 47–58 (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 14, 17 och 21/12 1832, nr 96, 97 och 98).

¹⁰⁵⁴ "Ville man nu från vår tids poetiska skörd afskilja det, som ligger under all kritik, utom den som förkastar i massa, och sedan jemföra det återstående med skörden från den förra perioden, så finge vi på vår sida otvifvelaktigt en brist, hvad angår mängden af poetiska producter. Och det blir en icke så lätt afgjord fråga om vi behålla vinsten i afseende å det skrifnas värde." Ibid., s. 54.

¹⁰⁵⁵ Ibid.

¹⁰⁵⁶ Ibid., s. 57.

¹⁰⁵⁷ Ibid., s. 58.

och utan undantag försämringar, ej sällan af den art, att en älskare af det sköna icke utan smärta och djup rörelse kan se dem.¹⁰⁵⁸

Genom att framhäva Franzéns tidiga författarskap, det vill säga verken som skrevs innan han flyttade till Sverige, samtidigt som han kritiserar dennes senare verk, söker Runeberg finna en tydlig skiljelinje mellan den svenska och den finska litteraturen. Att Runeberg själv var obekant med finska störde inte hans känsla av att tillhöra den finska nationen (se nedan kapitel 7).

I uppsatsen kritiserar återigen de författare som av Svenska Akademien fått samma pris som Runeberg: Nikanders verk betecknas som "bleka och omarkerade försök".¹⁰⁵⁹ Runebergs anmärkningar mot Svenska Akademiens pris fick ännu starkare uttryck i uppsatsen "Sveriges Anor" där han nedgörande kritiserar von Beskows dikt som vunnit det stora priset år 1824:

Att Svenska Akademiens pris ofta tillfallit underhaltiga stycken, har mer än en gång blivit anmärkt, och i sjelfva verket har man sällan sett de belönade skrifternas inre värde motsvara den utmärkelse de skördat, dock torde väl föga något med stora priset hedrat stycke, allt ifrån Akademiens stiftelse, i klenhet öfverträffa Poemet: Sveriges Anor.¹⁰⁶⁰

Bland von Beskows största brister påtalar Runeberg den bombastiska versen, oklara och ologiska bilder, avsaknaden av helhet och av idé. Detta var också slutet på Runebergs uppgörelse med det svenska litterära etablissemanget. Efter detta ytterst produktiva år avtog hans intresse för arbete med *Helsingfors Morgonblad* markant: en stor del av det redaktionella arbetet övertogs istället av Fredrika Runeberg.¹⁰⁶¹

Reaktionen lät inte vänta på sig: Runeberg fick se sin egen diktning bli föremål för en anonym, förlöjligande och närgången granskning i "Den nya stjärnan i Östern" där han beskylldes för att ha egoistiska motiv till osämjan.¹⁰⁶² Författaren var von Beskow, som i sin polemik ställer följande fråga:

Förf. däremot – sedan han i föregående artikel frånkänt de Svenska folkvisorna deras värde, och nyttjat nya Skolans vapen mot "de gamla Herrarna", – undantar i sin kritik öfver det sista fjerdedels seklets litteratur, *intet*, [...] han uppställer icke ens ett främmande mönster [...].¹⁰⁶³

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, s. 56.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, s. 57.

¹⁰⁶⁰ Runeberg: "Sveriges Anor. Skaldestycke af Bernh. von Beskow. Skrift, som vunnit Svenska Akademiens stora pris, 1824", SS VIII:2: 76f. (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 1, 4 och 8/2 1833, nr 9, 10 och 11). Det kan också nämnas att *Stockholms posten* redan samma månad återpublicerade Runebergs recension.

¹⁰⁶¹ Runeberg, SS XVII: 25.

¹⁰⁶² Uppsatsen publicerades i bilagan till *Stockholms Dagligt Allehanda* den 23/9 1833. Lagus anger von Beskows uppsats i sin helhet: Lagus, E., 1895: 33f.

¹⁰⁶³ Lagus, E., 1895: 41.

Det som Beskow missat är att Runeberg faktiskt uppställt ett främmande mönster: folksångens enkelhet och naivitet. Det är dock inte alla folksånger som Runeberg prisar: som von Beskow påpekar gav Runeberg den svenska muntliga diktningen ett negativt betyg:

Redan de från en ganska aflägsen tid härstammande Svenska folkvisorne, i hvilka man, om någorstädes, borde kunna upptäcka en egendomlig anda, äro så matta, färglösa och obetecknade, att icke ett enda land med oberoende cultur producerat något med dem i svaghet jemförligt.¹⁰⁶⁴

Det han inte kunde hitta i den svenska folkdiktningen sökte Runeberg i den finska, den finlandssvenska och den utländska. För att även andra skulle bli bekanta med andra folks muntliga skatter publicerade han i *Helsingfors Morgonblad* översättningar av muntliga dikter från andra länder. Han översätter finska, och, via tyska, engelska, skotska, tyska, ryska, grekiska, spanska, polska, litauiska, ungerska, grönländska, madagaskariska, sicilianska och ytterligare några centralsydslaviska folksånger. Det är i dessa folksånger man ska leta efter svar på den fråga som von Beskow ställt.

Genom de översatta folksångerna, sin kritik av det svenska litterära etablissemanget och den svenska litteraturen, översättningar av finska folksånger och sina egna dikter i *Helsingfors Morgonblad* sökte Runeberg upprätta ett tydligt mönster av Vi och Dem mellan finsk och svensk litteratur. Också uppsatsen "Några ord om nejderna, folklynnnet och lefnadssättet i Saarijärvi Socken" tjänade samma syfte. Hirn noterar:

Man kan icke föreställa sig annat än att mången av dem, som genom denna uppsats väckts till medvetenhet om ödemarkslivets kärva storhet, samtidigt fick sin uppmärksamhet skärpt för allt det Runeberg med en viss orättvisa betecknat som "skimrande glans" och kling-klang i den svenska poesin. Helt omedvetet måste det hos *Helsingfors Morgonblads* läsare ha utbildat sig en föreställning om att det bestod en oförenlig motsats mellan Finlands och Sveriges diktning eller, [...] mellan Runebergianismen och Tegnérismen.¹⁰⁶⁵

Hur och varför Runeberg använde översättningar av de centralsydslaviska folksångerna i syftet att upprätta denna skillnad diskuteras i det nästföljande kapitlet.

¹⁰⁶⁴ Runeberg, SS VIII:2: 203.

¹⁰⁶⁵ Hirn, 1935: 33.

6.7. SAMMANFATTNING

Kritiken av Runebergs tidigaste verk var sparsam: i Sverige var spridningen av Runebergs verk begränsad, medan en självcensur grundad i politiska farhågor hämmade recensenterna i Finland.

Av recensenternas läsning av Runebergs tidigaste verk framgår att texterna utmanade de samtida läsarnas förväntningshorisont. I den första diktsamlingen prisade samtliga recenser "Svartsjukans nätter", ett verk som byggde på de rådande litterära normerna, medan man hade flera frågetecken beträffande "Idyll och epigram", ett verk som utmanade samma normer. Recensenternas reaktioner pekar på att "Idyll och epigram" förutsatte kunskap om de centralsydslaviska folksångerna: de transtextuella relationerna förblev dolda. Dikterna förknippades i en del recensioner med de finska folksångerna, men även med antikens grekiska poesi. Recensenternas associationer till de finska folksångerna påverkade antagligen Runeberg att snabbt publicera nio översättningar av de centralsydslaviska folksångerna för att några månader senare även publicera *Serviska folksånger*. I det sistnämnda verkets recensioner återkom en av Runebergs recenser, Rydqvist, till "Idyll och epigram" som han, efter publiceringen av de centralsydslaviska översättningarna, betraktade som en efterbildning av desamma. Som svar på vad han betraktade som beskyllningar för plagiat skrev Runeberg sitt försvarstal, "En anmärkning", där han försökte redogöra för vilka av de texter han publicerat som var översatta och vilka som var originalskrivna.

Kritikernas reaktion på översättningarna är en viktig källa till kunskap om de rådande preliminära normer som rådde vid utgivningens ögonblick och kan ha styrt översättaren i valet av vad som fortsättningsvis skulle översättas: *Serviska folksånger* välkomnades av recensenterna, men i recensenternas kommentarer till Runebergs översättningar kan två motsatta synpunkter på översättningsverksamheten urskiljas. Medan en del av översättarna ställer tydliga krav på adekvansinriktad översättning, delar andra recenser den äldre förromantiska synen på översättning och kritiserar Runeberg för att han inte gjort en acceptansinriktad översättning.

Förändringarna i Runebergs poetik som skedde efter mötet med de centralsydslaviska folksångerna uppfattades som radikala och stilen alltför enkel. Verken ifrågasatte de rådande litterära normerna och utmanade läsarnas förväntningshorisont – något som kostade Runeberg det stora priset för "Grafven i Perrho" i Svenska Akademiens tävling. Samtidigt kände varken recensenterna eller Akademiemedamoterna till de centralsydslaviska folksånger som bildade transtextuella relationer till dessa nya verk av Runeberg. I *Dikter II* sökte därför Runeberg publicera översättningar och egna dikter som bildade transtextuella relationer till dessa översättningar sida vid sida. Reaktionen blev dock inte sådan som Runeberg väntat sig: recensenten Rydqvist uppfattade Runebergs egna verk som efterbildningar eller t.o.m. översättningar av de centralsydslaviska

folksångerna, men han noterade även att Runeberg alltmer rörde sig ”ur det Slaviska [...] in i den finska folkvisetonen”.

De recensioner som Runeberg fått där han upplevde att hans originalitet ifrågasattes, samt Akademiens prisbedömningar, kan ses som ett bidragande orsak till Runebergs kritik av det svenska litterära etablissemanget: i en rad artiklar vände sig Runeberg mot såväl svenska kritiker som mot en rad författare, i första hand Akademiens ledamöter och de skaldar som Akademien likställt med honom genom att belöna dem med samma pris som Runeberg. I sina kritiska verk avslöjar Runeberg bakgrunden till sin egen poetik. Han prisar idéns naivitet och framställningens renhet och enkelhet, logik och ett trovärdigt bildspråk, medan han vänder sig mot praktvers, svulstig form, överdådigt bildspråk och forntidssvärmeri. Ett verk måste enligt Runeberg ha en grundidé som håller det samman. I stället för egoism och subjektivitet kräver han objektivitet. Franzéns tidiga finska författarskap prisas – Runeberg försöker även här dra en skiljelinje mellan den svenska och den finska litteraturen.

Runebergs omfattande publicering av översättningar av folksånger från olika länder kan ses mot bakgrund av hans nya poetik: genom dessa sånger exemplifierade Runeberg sitt nya ideal.

KAPITEL 7

RUNEBERG SOM FINLÄNSK NATIONALSKALD

ÖVERSÄTTNINGENS ROLL I MÅLSPRÅKETS KULTUR

7.1. INLEDNING

I kapitel 3 beskrevs Runebergs översättningar i syfte att upptäcka regelbundenheter som kunde avslöja de normer som styrde Runeberg i hans arbete som översättare. Som Theo Hermans påpekar räcker det inte att enbart beskriva en översättning: den ska även sättas in i en kontext, något som jag ämnar göra i det här kapitlet.¹⁰⁶⁶ Hur såg förhållandena ut inom målspråkskulturen, hur kom det sig att Runeberg blev så betagen av den ouppsprättade bok som han hittade på golvet att han genast satte sig inte bara att översätta den utan också att börja skriva ”i samma manér”? I min genomgång av tidigare forskning i kapitel 1 redogjorde jag för de tidigare forskarnas olika svar på dessa frågor: att Runeberg var det ursprungligt skapande geniet, att det var de centralsydslaviska folksångernas samband med den finska folkdiktningen resp. den antika litteraturen som väckte hans intresse, att dessa sånger ledde till en ny poetisk vision och att det möjligen fanns politiska orsaker till hans intresse.

Huruvida Runeberg verkligen var ett ursprungligt skapande geni eller inte lämnas därhän – kriterier för en sådan analys är svårdefinierbara; de centralsydslaviska folksångernas eventuella likhet med den antika poesin resp. de finska folksångerna likaså; undersökningar av sådana likheter skulle kräva flera avhandlingar. Vad gäller åsikten att arbetet med de centralsydslaviska folksångerna lett till omfattande förändringar i Runebergs poetik och i hans estetiska uppfattningar så konstaterades i kapitel 4 och 5 att så faktiskt var fallet. De eventuella politiska skälen diskuteras nedan i detta kapitel.

I kapitel 2 noterades att intresset för folkdiktning låg i tiden. Men förutom gängse uppfattningar om poetik och estetik under romantiken och denna periods vurm för folkdiktning, fanns även en rad utomlitterära faktorer i bakgrunden. Vilka dessa bakgrundsfaktorer var har jag hittills inte berört. För att kunna uppställa en hypotes om detta är det nödvändigt att säga några ord om den politiskt-ideologiska bakgrunden i Finland och Runebergs egna politiska ställningstaganden.

¹⁰⁶⁶ Jfr. Hermans, 1999: 102.

7.2. DEN POLITISKT-IDEOLOGISKA BAKGRUNDEN TILL ÖVERSÄTTNINGEN AV DE CENTRALSYDSLAVISKA FOLKSÅNGERNA

Den centrala frågan efter att Finland av tsar Alexander fått en viss form av självständighet som storfurstendöme, var hur nationens väl bäst skulle främjas: skulle man förbli lojal mot den ryske tsaren och söka realisera de nationella strävandena inom ramen för den ryska överhögheten eller skulle man söka nationell frihet och skapandet av en egen nationalstat?¹⁰⁶⁷

Runebergs diktarbana inleddes under en period då nationalstater skapades på flera håll i Europa. Litteratur spelade en viktig roll i nationens legitimering och stärkandet av den nationella identiteten. Runeberg spelade en aktiv roll i den nationella väckelserörelsen, men hans politiska intentioner tolkas i forskningen på olika sätt. Frågan är dock i vilken utsträckning man kan behandla Runeberg som en politisk författare: fanns det överhuvudtaget något politiskt program i Runebergs diktning? Problemet med Runeberg är att han inte lämnat några politiska skrifter efter sig, så tolkningar av hans politiska ståndpunkter bygger alltför ofta på sannolikheter, antaganden och indicier. Hans politiska aktivitet är oftast indirekt och lämnar plats åt åtskilliga interpretationer. Att läsa hans skönlitteratur med politiska förtecken är förstås problematiskt i sig: det finns en tydlig diskrepans mellan konst och historiska källor. Ändå ligger det nära till hands att anta att det finns en politisk och nationell underton i hans tidiga verk vilket de flesta som skrivit om verken varit medvetna om. Denna tons beskaftenhet är emellertid mindre klar. Inte minst hans översättningsverksamhet och valet av de centralsydslaviska folksångerna har i detta sammanhang stundom tolkats som en politisk gärning.

Översättningar sker inte i ett vakuum utan omges av en rad utomlitterära faktorer. Så var förstås fallet även med Goetzes och Runebergs översättningar. Goetzes utgivningsorter, St. Petersburg och Leipzig, visar att hans tilltänkta publik funnits såväl i Ryssland som i Tyskland. För båda dessa länder var Balkan intressant av politiska skäl och det ortodoxa Ryssland hade även starka religiösa kopplingar till Balkan – Goetzes dedikation till en rysk furstinna var i sammanhanget knappast en tillfällighet.

För Finlands del fanns det förmodligen andra faktorer i bakgrunden: både Balkan och Finland hade varit ockuperade av främmande makt, vilket bäddade för igenkänning. Det serbiska folkets kamp mot turkarna kunde i Finland lätt framkalla minnen från kriget 1808–09.¹⁰⁶⁸ Johannes Salminen skriver i en artikel om Runebergs tolkningar:

¹⁰⁶⁷ Jfr. Wrede, 2010: 62.

¹⁰⁶⁸ Den serbiska frihetskampen var inte den enda som väckte de finska översättarnas intresse: Öller meddelar att Nervander vid samma tid haft för avsikt att översätta dikter av Ludvig I av Bajern som handlat om Tysklands befrielsekrig samt Greklands frihetskamp. Öller, 1920: 82.

Ämnet, ett litet folks kamp för sin frihet, var inte ofarligt i Nikolajs Finland, men serberna var populära i S:t Petersburg, och skalden behövde inte frukta ett ryskt veto när han lyfte fram hjältarna från Trastfältet i Kosovo 1389. På denna listiga omväg lyckades han aktualisera finnarnas eget stridbara förflutna, slaget i Kosovo och 1808–09 års krig slutade båda illa, men "Fänrik Ståls sägner" skulle några decennier senare också för Finlands del visa hur man ur själva nederlaget kan hämta ny kraft att överleva.¹⁰⁶⁹

Salminen sammanfattar här en åsikt som på senare år då och då framhävts i den svenska litterära debatten kring Runeberg: i den episka sången "Car Lazar i carica Milica" – "Slaget på Fogelfältet" i Runebergs översättning, eg. 'Tsar Lazar och tsarinnan Milica' (Vuk II, 45 – SV 65 – SF 58) – kunde Runeberg, enligt dessa kritiker, finna likheter mellan det turkiska underkuvandet av serberna och det ryska av Finland. Denna sång berättar om det berömda slaget mellan en koalition under den serbiske fursten Lazars ledning och det ottomanska riket lett av sultanen Murad den 28 juni 1389 på Kosovo polje, 'Trastfältet', som inledde det fem sekel långa turkiska herraväldet.¹⁰⁷⁰ I en artikel från 1999 frågar sig Bo Petterson: "Kunde det vara så att Runeberg genom denna dikts skönhet lärde sig hur en författare kan ena ett folk genom att besjunga ett förlorat krig?"¹⁰⁷¹ Att de serbiska folksångerna blivit föremål för liknande läsningar på andra håll, t.ex. i Tjeckien är ett välkänt faktum.¹⁰⁷² Oavsett om dessa skäl varit dominerande i Runebergs översättningsverksamhet eller inte, lästes hans översättningar – i alla fall i Rydqvists första svenska recension (jfr. 6.3.2.) – som en manifestation av hans patriotism och kritik mot det ryska styret. Redan från början har alltså denna åsikt manifesterat sig, oftast från svenskt håll.

Man kan dock lätt komma fram till helt andra uppfattningar än dem som Salminen och Petterson resonerat sig till. I *Den politiske Runeberg* vänder sig Matti Klinge mot åsikten att Runebergs bärande tanke varit en protest mot den ryska makten. Klinge framhäver tvärt emot att Runeberg varit starkt påverkad av de russofila tendenser som uppstått i den konservativa och samhällsbevarande kretsen kring ärkebiskopen Tengström. Tengström motsatte sig starkt de revolutionära rörelser som bl.a. förespråkades av den landsförvisade Arwidsson och som kunde äventyra Finlands bräckliga position mellan Sverige och Ryssland. I den krets av människor som samlats kring ärkebiskopen och till vilken även Runeberg anslutit sig, var det, enligt Klinge, inte bara vanligt att underkasta sig den ryska överhögheten, utan man bidrog aktivt till att den skulle bestå. Klinge går så långt att han kallar detta sällskap för "det ryssvänliga partiet". Banden till Sverige var ju fortfarande starka, men från Finlands sida gällde det att inom ramen för det

¹⁰⁶⁹ Salminen, 2000.

¹⁰⁷⁰ Se: Dennis P. Hupchick: *The Balkans: from Constantinople to Communism*, New York & Basingstoke 2002, s. 111.

¹⁰⁷¹ Petterson, 1999: 21.

¹⁰⁷² Se t.ex. Nada Đorđević: *Spskohrvatska narodna književnost kod Čeha*, Novi Sad 1985, s. 6. Det är framför allt sånger som ingår i Kosovocykeln som Đorđević tar upp.

ryska imperiet behålla sina privilegier såsom den egna förvaltningen, den lutherska tron och jordägorätten och undgå förryskning och livegenskap. Från sin sida hade även Ryssland strategiska intressen av att påskynda skapandet av Finland som nation och som idé: med problem såsom det upproriska Polen som krävde stora militära resurser var det viktigt att behålla Finland som en lugn zon.

Den revolutionära nationalismen som tilltagit i hela Europa ställer Klinge mot den konservativa, russofila nationalism som han anser Runeberg själv anammat via sitt umgänge med den 'Tengströmska släktklanen'. Enligt Klinge hade Runeberg inte bara passivt tillägnat sig de konservativa idéerna utan aktivt bidragit till utformningen av ett politiskt program av sympati för Ryssland och kejsaren i kombination med finsk nationalism. Även Runebergs kritik av den svenska litteraturen som här behandlats i det föregående kapitlet tolkar Klinge som ett försök från Runebergs sida att fjärma sig från Sverige för att i stället öppna sig mot det stora kejsardömet i Öst. Hans tolkning av de "serbiska" folksångerna var att de i detta sammanhang snarast skulle läsas som ett försök att närma sig Ryssland genom att uppmärksamma ett annat slaviskt folks diktning.¹⁰⁷³ Om man accepterar Klings tes kan det faktum att Goetzes översättningar blivit så väl mottagna av den ryska tsarinnan och storfurstinnan ha spelat en stor roll i Runebergs val att översätta samlingen: de var i så fall ett sätt att närma sig Ryssland. Frågan är då förstås varför Runeberg behövde denna mellanhand: skulle det inte ha varit lättare att med en gång gå till rysk folkdiktning? Svaret är nog att slumpen gjorde den centralsydslaviska folkdiktningen lättare tillgänglig.

Var då Runeberg en russofob som drömde om ett självständigt Finland eller en russofil som bejakade ryska intressen för att stärka det egna landets position? Frågan har lett till en debatt mellan framför allt Klinge och Wrede. Att Runeberg några år senare verkligen skulle välja en ryssvänlig position är ett välkänt faktum som också stöds av hans litterära val i början på 1840-talet: i *Julqvällen* (1841) omtalas kriget mellan Ryssland och Turkiet och i den nästan samtidigt publicerade *Nadeschda* (1841) är ämnet helt ryskt. Wrede menar att därav inte följer att Runeberg vore lojalist och påpekar att det är svårare att hitta ryssvänliga tendenser i början på 1830-talet.¹⁰⁷⁴ Istället vill han hellre kalla Runeberg för "en försiktig nationsbyggare, en som inte kunde trycka allt han ville säga, men som ganska djärvt antydde vad som inte kunde sägas".¹⁰⁷⁵ Både Klings och Wredes tolkningar är svåra att bevisa: Runebergs egna verk ger inget entydigt svar och öppnar möjligheter till båda tolkningarna. Runeberg hyllades bland svenska nationalister vid förra sekelskiftet och användes som det stora nationalmonumentet i kampen mot Ryssland. Det är möjligt, såsom Klinge hävdar, att forskningen haft svårt att frigöra sig från denna bild av Runeberg och medge hans pragmatiska hållning till

¹⁰⁷³ Klinge, 2004: 220: "Intresset för det serbiska är en del av ett allmänare intresse för det slaviska, och för Runebergs del med största sannolikhet en port till det ryska."

¹⁰⁷⁴ Wrede, 2010: 66.

¹⁰⁷⁵ Ibid.

Ryssland, samtidigt som denna hållning per se – noterar Wrede – inte innebär att han var lojal mot den ryske kejsaren. En sak är de båda forskarna eniga om alldeles oavsett om Runeberg genom sina översättningar sökte närma sig Ryssland eller om hans översättningar var ett sätt att underminera den ryska makten: genom sitt arbete sökte Runeberg uppväcka och stärka den finländska nationella känslan. Poesin hade en viktig roll i detta arbete.

Det är just vid åren kring 1830 som en uppfattning av poesins politiska uppgift börjat sprida sig i svensk litteratur med en politisering av den konstnärliga praktiken som följde. Medan det i Sverige innebar en stark koppling till den skandinavistiska rörelsen, anslöt man sig i Finland i första hand till fennomanin.¹⁰⁷⁶ Också Runebergs politiska åsikter under denna period kan hänföras till begreppet fennomani. Detta innebär dock inte att Runeberg anslutit sig till åsikten om att den finländska nationen borde bestå av ett enspråkigt, finsktalande folk. Det var först senare som Snellman eskalerade de nationella romantikernas fennomanska program: under 1830- och 1840-talet förknippades fennomanin ännu inte med svenskfientlighet. Tvärtom uppstod ju fennomanin som rörelse just ”uteslutande inom landets svenska bildade klasser”.¹⁰⁷⁷ Därför kunde såväl svensk- som finsktalande finländare betecknas som fennomaner:

Tager man ordet i dess tidsenliga betydelse, kan man påstå, att alla periodens litterära personligheter voro fennomaner, på ytterst få undantag när. Man hade upptäckt, att man egde ett eget land för sig, och att det landet hade ett eget språk. Kring denna tanke samlades man i hänfört arbete för grundande av en inhemsk kultur på inhemsk grund. Senare har ordet fennomani i sig absorberat betydelsen av svenskfientlighet, vilket det icke innebar på 30- och 40-talen [...]. Fennoman betydde närmast ivrare för det inhemska; sålunda kunde också Fänrik Ståls sägner betraktas som en ur denna tidstendens utgången företeelse.¹⁰⁷⁸

För det stora flertalet som varken kunde tala eller skriva finska var det idén som sådan, snarare än någon aktiv handling, som var hänförande.¹⁰⁷⁹ Elitens dilemma var med Lauri Honkos ord ”att tala svenska, tänka finskt och hålla ett öga på

¹⁰⁷⁶ ”Fennomani (av nlat. *fennus*, och grek. *mani'a*, ’vurm, lidelsefull förkärlek’), egentligen med betydelsen finskhetsvurmeri, är en språkligt nationell rörelse i Finland, vilken första gången påträffas 1810 i den svenska tidskriften ’Lyceum’”, *Nordisk familjebok*, 2:a uppl., Band 21, Stockholm 1915, <http://runeberg.org/nfbh/0036.html> [Besökt den 28/11 2013]. Om skandinavismen se: Dag Thorkildsen & Lars Österlin: ”Kulturell, politisk og kirkelig skandinavisme”, *Kyrka och nationalism i Norden. Nationalism och skandinavism i de nordiska folkkyrkorna under 1800-talet*, red. Ingmar Brohed, Lund 1998, s. 59–98; Ruth Hemstad: ”Nordisk samklang med politiske dissonanser. Skandinavisme og skandinavisk samarbeid på 1800-tallet”, *Det nya Norden efter Napoleon*, red. Max Engman & Åke Sandström, Stockholm 2004, s. 187–227. Liknande exempel fanns även på anda håll: de slaviska länderna hade en panslavistisk motsvarighet.

¹⁰⁷⁷ Carl Gustaf. Estlander: ”Fennomanska studier”, *Finsk tidskrift*, 1882, nr 12, s. 7.

¹⁰⁷⁸ Öller, 1920: 2.

¹⁰⁷⁹ ”Det var dock bara ytterst få i den ädla skaran av ’fennomaner’ som aktivt kunde arbeta för den finska saken; det stora flertalet, till vilket hörde en mängd som anslutit sig till fennomanin, emedan den var en modesak, kunde ju icke tala, än mindre skriva finska, varför ock fennomanin ofta inskränkte sig till en varm och säkerligen mycket uppriktig hänförelse för idén som sådan.” *Ibid.*, s. 3.

Ryssland.”¹⁰⁸⁰ I motsats till t.ex. den romantiska herderska nationalismen som hävdade att språk och nation är oskiljaktigt förbundna (en nationalism som i t.ex. forna Jugoslavien gör sig påmind än idag) uppfattades i 1830-talets Finland språket ännu inte som det viktigaste momentet i nationaliteten. Därför kunde man betrakta alla Finlands inbyggare som en nation med en given nationell karaktär.¹⁰⁸¹ Medan den svenskspråkiga litteraturen från 1830-talet och en bit in på 1840-talet kan betraktas som fennomansk,¹⁰⁸² började svenomanin, mottendensen vars syfte var att värna om den svenska nationalitetens ställning yttra sig alltmer mot 1840-talets slut.¹⁰⁸³

Den nationella väckelsen i Finland koncentrerade sig till att börja med på den kulturella sfären: Porthans kulturpatriotism satte fortfarande sin prägel på landets intelligentia. Finska språkets ställning skulle dock stärkas och såväl svensk- som finsktalande intellektuella bedrev gärna forskning i finska folksånger och historia. Själva forskningsresultaten presenterades dock på svenska.¹⁰⁸⁴ Det som var mest angeläget i sammanhanget var skapandet av en ny finländsk nationallitteratur. Insikten om att detta var nödvändigt var inget nytt. Tanken hade uttalats redan av Hammarsköld som 1819 hävdade att den svenska litteraturen i Finland kunde ”finskt modifieras, dymedelst att den sättes i samband med de finska fornminnena.”¹⁰⁸⁵ Att man sedan från ryskt håll också gärna velat se ett ökat avstånd mellan Sverige och Finland är ingen hemlighet – flytten av huvudstaden och av universitetet kan tjäna som ett exempel på detta, men för att landet över huvud taget skulle ha en framtid gällde det att hitta vägar till en egen nationell identitet. Ett av de viktigaste sätten att göra det var att uppmärksamma den muntliga kulturen. Folklore och nationalism i Finland stod tidigt i ett ömsesidigt beroendeförhållande och de nådde gemensamt nya höjder. Jouko Hautala går så långt som att hävda att Finland utan *Kalevala* och det efterföljande kulturarbetet aldrig skulle blivit självständigt.¹⁰⁸⁶ Men innan man åstadkommit några svenska översättningar av den finska folkdikningen var möjligheterna för de svenskspråkiga finländarna att sätta sig in i denna diktning ringa. Bland de svenskspråkiga finländarna fanns också Runeberg.

¹⁰⁸⁰ Honko, 1980: 34.

¹⁰⁸¹ Estlander, 1882: 23.

¹⁰⁸² Jfr. Öller, 1920: 5: “[...] Finlands svenskspråkiga litteratur under denna period är alltigenom fennomansk.”

¹⁰⁸³ Ibid., s. 3.

¹⁰⁸⁴ Jfr. Estlander: ”Den nationela rörelsen blef i hufvudsak stående vid den porthanska ståndpunkt, som i Lyceum hade fått benämningen fennomani: en varm och verksam ifver för finskan, som af de bildade klasserna borde inhemtas och begagnas, en särdeles uppmärksamhet för den finska fornsången och ett lifvligt intresse för Finlands historia, men allt under fasthållande af den svenska bildningsformen”, Estlander, 1882: 27f. Betecknande för svenskans status är även det faktum att man i Finska litteratursällskapet efter bara några möten övergett att skriva protokoll på finska av praktiska skäl och fortsatte skriva dem på svenska. Honko, 1980: 38.

¹⁰⁸⁵ Hammarsköld, Lorenzo i: *Swensk Literatur-Tidning*, 15/5 1819.

¹⁰⁸⁶ Citerat i Willson, 1976: ix.

Vid tidpunkten för Runebergs utgivning av centralsydslavisk muntlig poesi var intresset för muntlig diktning inget nytt i Finland. Som framgått i kapitel 2 fanns det en lång tradition av intresse för framför allt den inhemska muntliga diktningen. Folksånger var inte bara ett minne från urminnes tider: i Finland var de en i allra högsta grad levande tradition. Runeberg själv lär dock enligt Ossian Grotenfelt inte ha upptäckt den finska folkdiktningen i någon större utsträckning förrän omkring år 1830.¹⁰⁸⁷ Under tiden han läst Goetzes bok var han alltså inte särskilt insatt i den inhemska finskspråkiga muntliga poesin: frågan är då om detta per se innebär att teorin om att det är de finska folksångernas likhet med de centralsydslaviska folksångerna som motiverat Runebergs översättningsarbete måste förkastas? Var Runebergs kunskaper om den finska folkdiktningen verkligen så obetydliga?

Runebergforskaren Lauri Viljanen fann Runebergs ointresse för den finska folkdiktningen märkligt:

Det kunde icke undgå att väcka intresse att den svenska folksången var en av de romantiska väckelser på den tiden som lämnade Runeberg helt oberörd. [...] Märkligare är det att icke ens intresset för den finska folkdiktningen på något sätt berört honom.¹⁰⁸⁸

Grotenfelt hävdar att det var Lönnrots *Kantele*-arbete från början av 1830-talet som först uppmärksammade Runeberg på de finska sångerna: publikationen av *Kantele* sammanföll ju tidsmässigt med publiceringen av Runebergs översättningsvolym. Av de tre samlingar av Topelius som påträffats i Runebergs efterlämnade bibliotek förefaller två vara olästa (varav en därtill ouppskuren) och den tredje erhållen av Lönnrot vid ett senare tillfälle.¹⁰⁸⁹ Runebergs kunskaper i finska var bristfälliga och det verkar, enligt Grotenfeldt, som om inte heller de häften av Lönnrots *Kantele* som finns i hans bibliotek studerats särskilt ingående.¹⁰⁹⁰ Liknande slutsatser drar Grotenfelt även angående övriga exemplar av finska runosamlingar som påträffades i Runebergs efterlämnade bibliotek: förutom Topelius samlingar och *Kantele* fanns där också de båda första upplagorna av *Kalevala* (1835 och 1849) och de två första delarna av *Kanteletar* (1840–41). Inget av dessa finska exemplar har tydliga spår av någon större användning. Undantaget är det exemplar av *Kalevala* från 1835 som innehåller blyertsanteckningar, men de är sannolikt skrivna av Fredrika Runeberg som 1844 med en rad Borgådamer bildat en förening för studiet av *Kalevala*.¹⁰⁹¹ Grotenfelt nämner dock inte att familjen Runebergs efterlämnade bibliotek även innehåller

¹⁰⁸⁷ Ossian Grotenfelt: "Johan Ludvig Runeberg och landets finska talande befolkning", *Förhandlingar och uppsatser*, nr. 16, SSLF 56, Helsingfors 1903, s. 107.

¹⁰⁸⁸ Viljanen, 1947: 213

¹⁰⁸⁹ Grotenfelt, 1903: 93f, not 1; s. 97–98.

¹⁰⁹⁰ "Men i fall att döma af dessa häftens oslitna skick, samt af däraf, att inga radanteckningar i dem påträffats, synes dock skalden icke nämnvärdt studerat de uti häftena befintliga dikterna och ej heller af dem föränledts till några öfversättningsförsök". *Ibid.*, s. 95.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, s. 100, not 1; s. 106, not 1; s. 107, not 1. Strömborg, 1898: IV, 2: 536.

flera översättningar av Lönnrots samlingar till svenska, flera förvisso oinbundna, men ingen av dem i ouppskuret skick.¹⁰⁹²

Runeberg skulle några år senare skriva mycket uppskattande om Lönnrots arbete och prisa *Kalevalas* litterära värden¹⁰⁹³ och under sina år som redaktör ofta införa översättningar av finska folksånger i sin tidning, men att Lönnrots originalverk kvarstått ouppskurna är lätt förklarad: stötestenen för Runeberg var det finska språket. Angående insinuationerna om att hans "Idyll och epigram" varit noggranna översättningar av finska runor, skrev Runeberg 1834 i sin "Anmärkning":

[...] man kunde säga med än mindre skäl, så vida jag såsom obekant med finska språket vid den ringare tillgången på öfversättningar därifrån icke kunnat förvärfva mig ens den förtrolighet med den finska som med den serviska poesin.¹⁰⁹⁴

Hans försäkran om att han varit helt obekant med finska var uppenbarligen en överdrift: två år tidigare hade Runeberg översatt en finsk dikt som han fått av Lönnrot.¹⁰⁹⁵ För Runebergs biograf Strömborg skulle Lönnrot senare uppge att Runeberg avböjt "Lönnrots erbjudna biträde vid dess öfversättning såsom obehöfligt" då han under sin vistelse i Saarijärvi och Ruovesi lärt sig så mycket finska att han kunnat uppfatta innehållet utan problem.¹⁰⁹⁶ Samtidigt som han 1834 skrev sin "Anmärkning" höll Runeberg på att översätta finska runor som publicerades i *Helsingfors Morgonblad* både före och efter hans uppgifter om att han varit "obekant med finska språket".¹⁰⁹⁷ Grotenfelt drar slutsatsen att Runeberg, då han bedyrade att hans kunskaper i finska var bristfälliga, främst tänkt på den praktiska användningen av språket: någon djupare kännedom hade Runeberg visserligen inte, men efter sin vistelse i det finska inlandet kunde han förstå finskt tal och folksånger.¹⁰⁹⁸ Detta skedde dock inte utan ansträngning. Samtidigt var svenska översättningar av finska folksånger mot slutet av 1820-talet fortfarande sällsynta.¹⁰⁹⁹ Att av detta dra slutsatsen att Runeberg inte var intresserad av de finska folksångerna är dock förhastad: den inhemska muntliga traditionen var för

¹⁰⁹² Dessa verk är: Elias Lönnrot: *Kalevala. Öfversatt af M.A. Castrén*, 2 band, Helsingfors 1841; Elias Lönnrot: *Lemminkäinen. En sång-cykel ur Kalevala. Öfversatt af Carl Gust. Borg*, Helsingfors 1852; Elias Lönnrot: *Striden om Ijuset. Kalevala 47–49. Sång, tillegnad de med allernådigste tillståndelse den 31 maj 1860 vid Kejsrerliga Alexanders-universitetet i Finland promoverade åttatiossex magistrar*, Helsingfors 1860; Elias Lönnrot: *De tio första sångerna ur Kalevala med svensk ordbok och mythologiska förklaringar. Till skolungdomens tjänst utgifna af Aug. Ahlqvist.*, Helsingfors 1862; Rafaël Hertzberg: *Kalevala. Berättad för ungdom. Med 8 teckningar af R.W. Ekman*, Helsingfors 1875.

¹⁰⁹³ Runeberg: "Nionde Runon i Kalevala", SS VIII:2: 93f (originalpublikationen: *Helsingfors Morgonblad*, 23/11 1835, nr 91).

¹⁰⁹⁴ Runeberg: "En anmärkning", *Helsingfors Morgonblad*, 3/2 1834, nr. 9.

¹⁰⁹⁵ "Flickans klagan", *Helsingfors Morgonblad*, 7/5 1832, nr. 34. Dikten var ingen folkdikt, utan var skriven av Erik Ticklén.

¹⁰⁹⁶ Strömborg, 1889:III: 171f.

¹⁰⁹⁷ Jfr. Grotenfelt, 1903: 99.

¹⁰⁹⁸ Ibid.

¹⁰⁹⁹ Ibid., s. 93.

honom förvisso svårhanterlig, men inte ointressant. Jag skulle vilja hävda att det är sannolikt att han istället vände sig till en muntlig tradition som hade likheter med den inhemska traditionen, men som var översatt till ett språk han kunde läsa utan hinder: till de tyska översättningarna av centralsydslavisk folkdiktning. Av intresse här är den likhet i form som finns mellan finska och centralsydslaviska muntliga sånger – de talrika repetitionsfigurerna såsom parallellism och allitterationer, versmått, motivlikheter m.m. har också uppmärksammats i Finland.¹¹⁰⁰ Förutom dessa uppenbara formella och innehållsliga likheter mellan finsk och centralsydslavisk folkdiktning finns det i Runebergs uppsats "Några ord om nejderna, folklynnnet och lefnadsättet i Saarijärvi Socken" från 1832 ytterligare förklaringar till hur Runeberg kunnat tolka likheten mellan dessa folksånger. I uppsatsen drar Runeberg en parallell mellan å ena sidan finlandssvenska folksånger som sjöngs vid havskusten och tilltalar "det lefnadsfriska, djerfva och tilltagsna lynnet" och å andra sidan de finska folksångerna som sjöngs i nejderna och talar "till ett sinne, som är stämdt för den lugna, poetiskt religiösa betraktelsen".¹¹⁰¹ De sistnämnda ges ett klart företräde: folksångerna återspeglar naturen och det är "svårt att föreställa sig ett uttryck af det Gudomliga, som vore klarare, herrligare och mera upplyftande, än det som trakterna opp i landet gifva genom sin storartade teckning, sin enslighet och sitt djupa, ogenomträngliga lugn."¹¹⁰² Påverkad av Montesquieus klimatlära ansåg Runeberg landet och dess natur vara den avgörande faktorn i bildandet av en egen nation. Den nationella karaktären får sitt starkaste uttryck i folksångerna skriver han i Saarijärviuppsatsen:

I allmänhet kan man vara förvissad om, att tvenne särskilta orter i den mon liknar hvarandra, äfven till det yttre, som någon öfverensstämmelse finnes i karaktererna af dessa orters infödda sånger. Ty såsom menskligheten i sin totalité är jordens spegel, så är äfven menniskan på skilda delar af jorden sina omgifvningars spegel, och reflecterar i sanna, sköna och ädla uppenbarelser blott de strålar, hon af dem insupit.¹¹⁰³

Runeberg anser alltså att likheter i det poetiska uttrycket på två orter är grunden för att avgöra korrespondensen mellan dessa. Som Tideström påpekar bygger uppsatsen på herderna idéer om samband mellan folksånger, folklynnen och naturen.¹¹⁰⁴ Folksånger speglade sina hembygder, men en likhet mellan två folksånger "infödda sånger" kunde vara ett tecken på att de två samhällena liknade varandra. I

¹¹⁰⁰ Att likheten uppmärksammats i andra sammanhang ser vi prov på i en underrättelse om "Magyarerne, Finnarnes stamförvandter" där serbisk litteratur nämns i följande ordalag: "Även den Serviska national-litteraturen – hvars folksånger hafva så mycket slägttycke med de Finska – är i stigande." "Strödda underrättelser", *Borgå tidning*, den 31/3 1838, nr 25. David E. Bynum har lämnat en modern komparativ undersökning som belyser de likheter som finns: "The Väinämöinen Poems and the South Slavic Oral Epos", *Religion, Myth, and Folklore in the World's Epics. The Kalevala and its Predecessors*, red. Lauri Honko, Berlin & New York 1990, s. 311–341.

¹¹⁰¹ Runeberg, SS VIII:2: 33.

¹¹⁰² *Ibid.*, s. 34.

¹¹⁰³ *Ibid.*, s. 33.

¹¹⁰⁴ Tideström, 1941: 228.

den ovannämnda uppsatsen exemplifieras detta med de likheter som enligt Runeberg finns mellan Schweiz och Finland, men det kan också läsas som ett tecken på hur Runeberg tänkt sig att de likheter som funnits mellan serbiska och finska folksånger skulle kunna leda tankarna till de respektive nationernas öde.¹¹⁰⁵ Detta kan också ses som en förklaring till att "Grafven i Perrho" och "Molnets broder" – de dikter som förutom den första diktsamlingens "Idyll och epigram" bildar starkaste transtextuella relationer till de centralsydslaviska folksångerna – fått en framträdande plats i de verk de publicerats i, nämligen *Dikter II* respektive den första upplagan av *Dikter III* och *Fänrik Ståls sägner*.

7.3. BETYDELSEN AV RUNEBERGS ÖVERSÄTTNINGAR FÖR VIDARE INSAMLING OCH ÖVERSÄTTNING AV FOLKSÅNGER I FINLAND

Finska folksånger kan ha inspirerat Runeberg att översätta de centralsydslaviska folksångerna, men hans översättningar ledde i sin tur vidare till ett ökat intresse för den finska folkdiktningen.¹¹⁰⁶

De centralsydslaviska muntliga sångerna ledde i Finland till att intresset för den muntliga diktningen i allmänhet och för den finska i synnerhet stärktes. De serbiska folksångerna satte Serbien på den europeiska kulturella kartan. Som en nation som just varit på väg att definiera sin egen nationella identitet var Finland väl medveten om den serbiska framgången. Svenska var fortfarande administrationens, kulturens och den högre utbildningens språk, men ansträngningar gjordes för att stärka finska språkets ställning och att skapa en kultur baserad på finska.

Folksånger ansågs vara en kvarleva från urminnes tider, ett verktyg för att lära sig mer om förfädernas liv och seder, sånger inspirerade av naturen och inte av konsten.

Med Herder ansågs folkdiktning återspegla en nations särart och identitet. Att forska i folklöre blev därför en patriotisk handling, folksångerna var för Herder "en nations arkiv", "nationernas levande röst". I dessa sånger reflekterades nationens karaktär och själ. Med hjälp av folksångerna kunde man rekonstruera såväl historiska händelser som samhällets sociokulturella mönster. Medan den moderna konsten var påverkad av utländska mönster, kunde man vända sig till folksångerna

¹¹⁰⁵ Som Johan Wrede påpekat hade jämförelsen med Schweiz även en politisk bibetydelse: "eftersom det medeltida Edsförbundet ständigt återopades som ett tidigt historiskt uttryck för nationens självbestämmanderätt. De stränga naturförhållandena ansågs ha skapat ett solidariskt samhälle." Wrede, 2005: 81. Klinge noterar att samma klimat- och miljöteori rättfärdigade J. J. Tengströms jämförelse av Finland och Grekland. Klinge, 1983: 58-60.

¹¹⁰⁶ Se även: Sonja Bjelobaba: "The Role of South-Slavic Oral Poetry in Building Finnish National Identity", *Revue du Centre Européen d'Etudes Slaves - Représentations culturelles et historiques slaves*, 1, publicerat online den 19 april 2012, <http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=192> [Besökt den 14/03 2014].

och de obildade bönderna för att finna de ursprungliga uttrycken för en nations särart. I Finland – precis som på flera andra håll i Östeuropa – gick romantisk nationalism och forskning i folksångerna hand i hand.¹¹⁰⁷

I spåren av den nationalromantiska rörelsen blev insamlandet och rekonstruktion av "traditionella" folksånger och berättelser ett viktigt bidrag i processen att skapa den nationella identiteten. Upptäckten av den centralsydslaviska muntliga traditionen gav en signal till finländarna om vikten av att vända sig till den egna muntliga skatten för att få plats på samma europeiska kulturella karta. Runebergs översättningar inspirerade därför även till insatser när det gäller den inhemska finska folkpoesin. Förutom epiken innehåller de båda traditionerna en rad lyriska former. Genom att översätta en samling där lyriken intog en klart dominerande ställning, kunde Runeberg och hans läsare koppla dessa sånger till den inhemska finska lyriska traditionen och till Lönnrots *Kantele* som 1829–1831 publicerades i fyra häften.¹¹⁰⁸ Lönnrot skulle några år senare betona den formrikedom som en blandning av lyriska och episka inslag medförde i *Kalevala* för att 1840 publicera *Kanteletar*, en samling lyriska folksånger som, i likhet med den centralsydslaviska muntliga lyriken, företrädesvis framförts av kvinnor. Albert B. Lord har i sin uppsats "The Kalevala, the South Slavic Epics, and Homer" pekat på likheter och skillnader mellan finsk muntlig och muntligt baserad poesi, centralsydslavisk epik och Homeros. "The short Finnish songs, even the narrative ones, are more comparable to the South Slavic 'women's songs' than to the South Slavic epics" skrev Lord.¹¹⁰⁹ Därför är det viktigt att betona att Lönnrot faktiskt varit bekant med denna del av den centralsydslaviska traditionen genom Runebergs översättningar. Det är förstås svårt att säga om Runebergs översättningar i någon mån inspirerat Lönnrot att betona de lyriska formerna i *Kalevala* och i *Kanteletar*: Lauri Viljanen anser det inte vara fallet och finner det märkligt att Lönnrot i hans mening inte fäst någon synnerlig uppmärksamhet vid *Serviska Folksånger* "vilket man skulle trott stimulera sinnena under folkviseintressets guldålder."¹¹¹⁰ Helt omöjligt är det dock inte: båda två träffades tidvis i *Lördagssällskapet* för att, med Fredrika Runebergs ord, "tala i litterära ämnen, granska hvarandras skrifna uppsatser o.s.v".¹¹¹¹ Lördagssällskapet, ett forum för litterär och politisk diskussion där både Runeberg, Lönnrot och Snellman ingick bildades år 1830. Medlemmarna var angelägna om att befrämja det finska folkets kultur och språk och fördjupa den finländska nationalitetskänslan. Bland de litterära ämnen som diskuterades fanns även folklore: de litteraturkritiska artiklar som Runeberg publicerade i *Helsingfors Morgonblad* – där, som framgår av kapitel 6, även den muntliga diktningen

¹¹⁰⁷ Jfr. Willson, 1976: 28–31.

¹¹⁰⁸ De första två häften publicerades 1829, det tredje 1830 och det sista 1831.

¹¹⁰⁹ Albert B. Lord: "The Kalevala, the South Slavic Epics, and Homer", *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca 1991, s. 111.

¹¹¹⁰ Viljanen, 1947: 237.

¹¹¹¹ Runeberg F., 1946: 55. Se även: Strömborg, III, s. 81; Viljanen, 1947: 247–258.

behandlades – kan ses som ett uttryck för vad som rörde sig i sällskapet.¹¹¹² Ännu en omständighet stödjer detta: *Lördagssällskapet*s medlemmar tog senare initiativet till det första finska litteratursällskapet *Suomalaisen Kirjallisuuden seura* (1831). En av dess första publikationer blev nationaleposet *Kalevala* 1835.

Forskningen tycks stödja möjligheten att Lönnrot i någon mån kan ha påverkats av Goetzes eller Runebergs översättningar: Hannes Sihvo anger Goetzes *Serbische Volkslieder* som en möjlig inspirationskälla.¹¹¹³

Intresse för muntliga sånger hade funnits i flera decennier före Runebergs översättningsarbete, men Runebergs utgivning av *Serviska Folksånger* bidrog till att muntlig diktning i allmänhet fick större uppmärksamhet i Finland och att även andra folks muntliga diktning började översättas i högre grad, inte minst genom Runebergs egen insats i *Helsingfors Morgonblad*.

Runebergs *Serviska Folksånger* ledde som ovan framhållits även till andra översättningar av muntliga sånger från det centralsydslaviska området.

Runebergs nio översättningar från september 1830 var inte de första översättningarna av centralsydslavisk muntlig poesi i Finland. Redan i november – en månad innan Runeberg i bokform publicerade *Serviska Folksånger* – utgav en annan översättare, Axel Gabriel Sjöström, en version av "Lijepo, ljepše, najljepše" (Vuk I, 619) betitlad "Skön, skönare och skönast".¹¹¹⁴ Även Sjöströms källa var Goetzes tyska tolkning (SV 23). Runebergs översättning av samma sång skulle senare ingå i *Serviska Folksånger* ("Den skönaste", SF 20).

Flera översättningar kom i Runebergs efterföljd: K. L. Lindström publicerade i *Åbo underrättelser* fem översättningar 1841–42: "Till Sanct Georg", "Flickans anlete", "Flickan wid Zetinga", "Domen" och "Provet".¹¹¹⁵ Alla de fem sångerna var nyöversättningar av sånger som finns i Runebergs *Serviska Folksånger*. Tre sånger publicerades anonymt i *Morgonbladet* den 29/4 1847. Ragnar Öller uppger som översättare den svenskfödde, men sedan 1839 i Helsingfors hemmahörande, Fredrik Berndtson: "Mannens önskan", "På hvem se flickorna när de växa" och "Flickan och hennes kinder".¹¹¹⁶ Den sistnämnda sången hade Runeberg översatt under titeln "Flickans anlete" (SF 33).

Ytterligare tre sånger översattes av T. W. Forstén i samma tidning ungefär samtidigt: "Systrarna utan bröder", "Qvinnans önskan" och "Den förlovade".¹¹¹⁷ De

¹¹¹² Jfr. Hedvall, 1917: 153.

¹¹¹³ Hannes Sihvo: "Serbialaista ja suomalaista. Runeberg ja Lönnrot kansanrunon maailmassa, Lönnrotin aika", *Kalevalaseuran vuosikirja* 64, red. Pekka Laaksonen, Helsinki 1984, s. 47. Jag tackar Senni Timonen för uppgiften och hjälp med att översätta texten.

¹¹¹⁴ "Skön, skönare och skönast", *Tidningar ifrån Helsingfors*, 15/11 1830, nr. 87.

¹¹¹⁵ "Till Sanct Georg", *Åbo underrättelser*, 27/10 1841, nr. 85; "Flickans anlete", *Åbo underrättelser*, 3/11 1841, nr. 87; "Flickan wid Zetinga", *Åbo underrättelser*, 10/11 1841, nr. 89; "Domen" *Åbo underrättelser*, 11/12 1841, nr. 98 och "Provet" *Åbo underrättelser*, 19/2 1842, nr. 14.

¹¹¹⁶ *Morgonbladet*, 29/4 1847, nr. 32, s. 3–4.

¹¹¹⁷ "Systrarna utan bröder": *Morgonbladet*, 26/8 1847, nr. 63, s. 4; "Qvinnans önskan" och "Den förlovade", *Morgonbladet*, 30/08 1847, nr. 64, s. 3f.

två sistnämnda sångerna är nyöversättningar av Runebergs "Önskan" (SF 41) respektive "Hertig Stephans fästmö" (SF 17).

Karl Collan offentliggjorde fyra översättningar av "Serviska folksånger" gjorda efter Talvj (samt en Madagaskararisk efter Wolff) i *Lärkan* 1849.¹¹¹⁸ Collans översättningar recenserades av Agis (= A. G. Ingelius) som kommenterade översättningarna som "förträffligt gjorda"¹¹¹⁹ och Berndtson som ansåg att sångerna "vittna fördelaktigt om öfversättarens smak och förmåga af språkets behandling."¹¹²⁰

De flesta av dessa översättningar var översättningar av lyriska sånger, en genre som ju hade likheter med den finska inhemska traditionen. Undantaget är den episka "Brödratwisten", Julius Ferdinand Lundahls bidrag i *Aina. Poetisk kalender för 1851*, som tidigare hade översatts av Runeberg under titeln "De begge Jakschitcherne" (Vuk II, 98 – SV 63 – SF 56).¹¹²¹ I samband med publiceringen av sina översättningar av ryska folksånger angav Lundahl att han bestämde sig för att översätta dessa efter att ha uppmärksammat dem för deras likhet med de serbiska sångerna i Runebergs översättning:

Den likhet, som dessa Sånger således i dessa afseenden äga med de Serviska Folkvisor, hvilka, öfversatta af mästarehand, med sådant nöje lästes och ännu läsas af vår allmänhet, har gifvit äfven mig mod, att genom öfversättningar af några Ryska Folkvisor söka rikta våra Finska Läsares och i synnerhet Litteratörers uppmärksamhet på denna gren af den Ryska Litteraturen, som beklagligtvis torde vara alldeles obekant för största delen af desamma.¹¹²²

Runebergs och Collans översättningar användes i några fall som källa till vidare översättningar till finska.¹¹²³

Det är anmärkningsvärt att de centralsydslaviska folksångerna som översattes i hela Europa – bl.a. i Danmark och Norge – och som i Finland ledde till ett så omfattande översättningsarbete inte alls väckte samma intresse i Sverige. Möjligen var de översättningar som gjorts av svensktalande finländare tillräckliga för att möta ett eventuellt intresse i Sverige, men skillnaden är ändå påfallande stor: Ödmanns översättning av "Hasanaginica" 1792 följdes inte av någon

¹¹¹⁸ "Serviska Folksånger", *Lärkan. Poetisk kalender för 1849*, red. Emil Qvanten, Helsingfors 1849, s. 81–85.

¹¹¹⁹ Jfr. Öller, 1920:109.

¹¹²⁰ Fredrik Berndtson: "Litteratur", *Morgonbladet*, 26/7 1849, nr. 56, s. 1.

¹¹²¹ "Brödratwisten", *Aina. Poetisk kalender 1851*, Helsingfors 1850, s. 67–71. Till skillnad från de andra översättarna kan Lundahls källa möjligen inte varit någon av de befintliga tyska källorna – som översättare från ryska låg en rysk förlaga förmodligen närmare till hands. Denna fråga ligger dock utanför ramen för min avhandling.

¹¹²² Julius Ferdinand Lundahl: "Några ord om ryska folksången", *Helsingfors Morgonblad*, 13/10 1837, nr. 78.

¹¹²³ Runeberg: jfr Kapitel 6, s. 328. Collans översättningar användes som källa av Ahlqvist. (Öller, 1920: 373, not 190).

översättningsverksamhet på drygt ett sekel.¹¹²⁴ Därför måste man fråga sig varför detta intresse blivit så omfattande just i Finland. Förutom översättningar och recensioner tog sig detta intresse nämligen uttryck även i andra former. 1860, exakt trettio år efter utgivningen av Runebergs första översättningar, försvarade Karl Collan sin avhandling *Serviens historiska folksånger*. Collan fann ”högst anmärkningsvärda öfverensstämmelser” mellan serbiska och finska bröllopsånger: i de serbiska bröllopsångerna återfann han ”genuina föreställningar, liknelser, stereotypa talesätt, ja skildringar af enskilda situationer, hvilka i de finska ega nästan ordagrann motsvarighet.”¹¹²⁵ Också inom de lyriska folksångerna ”kunde talrika lika frappanta öfverensstämmelser uppvisas mellan de serviska och finska folksångerna.”¹¹²⁶ Avhandlingen koncentrerade sig dock framför allt på episka sånger ur Kosovocykeln och sånger om Marko Kraljević och innebar en omfattande presentation av serbernas folklöre och historia som exemplifieras med en rad citat från sångerna. Dessa hade Collan hämtat direkt från originalet.¹¹²⁷ Tyngdpunkten som låg på den historiska aspekten hade både här och i hela den ovan presenterade översättningsverksamheten alltsedan Runeberg sannolikt en politisk koppling till den aktuella situationen i Finland. Sverige, som ju länge varit en stormakt och aldrig varit ockuperat, hade förstås inte samma behov, något som även återspeglades i översättningsverksamheten.

7.4. POLYSYSTEM

Den förste som talade om litteratur som system var den ryske formalisten Jurij Tynjanov. I sina två essäer, ”Det litterära faktumet” och ”Om litterär evolution” från 1924 respektive 1927 beskriver han det litterära systemet.¹¹²⁸ Dess kärna består enligt honom av ett dominerande, prestigefyllt, etablerat och kanoniskt centrum som under tidens gång blir förstelnat och förändras genom att andra, mer dynamiska, flexibla och nyskapande former från den litterära periferin erövrar dess plats. Om översättningar används som ett led i denna förskjutning blir deras roll i målspråkets kultur betydligt större än den man vanligtvis brukar tilldela dem.

¹¹²⁴ Alfred Jensen översatte ett tiotal folksånger och verser ur folksånger i *Slavia* resp. åtta folksånger samt verser ur folksånger i *Från Balkan*. Jensen 1897, passim och Alfred Jensen: *Från Balkan. Sydslaviska kulturskisser*, Stockholm 1917, s. 7-35. Folksånger presenterades dock i recensioner, se t.ex. Johan Erik Rydqvist: ”Något om Ryska, Holländska, Spanska, Serviska och Magyariska poesin”, *Heimdall*, 23/4 1831, nr 17 och 7/5 1831, nr. 19.

¹¹²⁵ Karl Collan: *Öfversigt af Serviens historiska folksånger*, Helsingfors 1860, s. 55f.

¹¹²⁶ *Ibid.*, s. 57, not 1. Collan exemplifierar detta med hjälp av gökmetaforen (’sorgefåglar’ i Runebergs översättning). Medan tre gökar i Vuk I, 597 – SV 60 – SF 50 klagar över Jovos död, klagar i en snarlik metafor tre gökar i *Kalevala* över Joukahainens systems Ainos död. *Kalevala*, IV: 490.

¹¹²⁷ Collan, 1860: 35, not 1.

¹¹²⁸ Jurij Tynjanov: ”Literaturnyj fakt”, *Literaturnaja évoljucija. Izbrannye trudy*, Moskva 2002 (1924), s. 167–188; Tynjanov, Jurij: ”Om litterär evolution”, *Form och struktur. Litteraturvetenskapliga texter i urval av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Stockholm 1971, s. 85–98 (Jurij Tynjanov: ”O literaturnoj évoljuciji”, *Literaturnaja évoljucija. Izbrannye trudy*, Moskva 2002 (1927), s. 189–204).

Tynjanovs tankar har vidareutvecklats i Itamar Even-Zohars polysystemteori som utarbetades på 1970-talet och presenterades i sin helhet 1990 i ett specialnummer av *Poetics Today*.¹¹²⁹ De olika kommunikationsmönstren mellan människor, som kultur, språk och litteratur, uppfattar Even-Zohar i de ryska formalisternas anda som dynamiska normstyrda system som tillsammans bildar ett polysystem. Polysystem definieras som "a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent."¹¹³⁰ Even-Zohar använder alltså termen polysystem för att betona en uppfattning av systemet som dynamiskt och heterogent. Hermans har påpekat att alla litterära och kulturella system oavsett storlek kan vara dynamiska och heterogena, varför poly är redundant.¹¹³¹ I likhet med Hermans kommer jag därför att tala om system om jag inte talar om Even-Zohars term. En av teorins centrala idéer är en uppdelning av polysystemet i ett eller flera centra där den etablerade och kanoniserade kulturen finns och en eller flera periferier med avvikande kulturyttringar. Ett litterärt system definierar Even-Zohar som:

The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called "literary", and consequently these activities themselves observed via that network.

Or:

The complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them "literary".¹¹³²

Även översättningar uppfattar Even-Zohar som en del av det litterära polysystemet: översättningar utgör ett eget system inom detta system och kan inta olika positioner i förhållande till målspråkets inhemska litteratur. I det litterära polysystemet som helhet kan en översättning inta antingen en central eller en perifer plats samt ha innovativa eller konserverande funktioner.¹¹³³ Översättningar kan alltså vara ett medel såväl att befästa kanoniska modeller som att förändra dem. Detta har ingenting att göra med den enskilda textens roll i källspråkets litteratur. Hur texten fungerar i målspråkets kultur kan skilja sig från källspråkstextens funktion: "It is not unusual for a given translation to play totally different roles according to the period, the genre, or the literary, the social, religious or any other context" skriver José Lambert, Lieven D'hulst och Katrin van

¹¹²⁹ Itamar Even-Zohar: "Polysystem theory", *Poetics Today*, Vol 1: 1–2, Tel Aviv 1979, s. 287–310; Itamar Even-Zohar: "Polysystem studies", *Poetics Today*, Vol 11:1, Tel Aviv 1990. Då hela volymer ägnas Even-Zohar anger jag enskilda uppsatser i fotnoterna, men inte i litteraturlistan.

¹¹³⁰ Even-Zohar: "Polysystem theory", *Poetics Today*, Vol 11:1, 1990: 11f.

¹¹³¹ Hermans, 1999: 106.

¹¹³² Itamar Even-Zohar: "The 'Literary system'", *Poetics Today*, Vol 1: 1–2, Tel Aviv 1979, s. 28.

¹¹³³ Itamar Even-Zohar: "The position of translated literature within the literary polysystem", *Poetics Today*, Vol 1: 1–2, Tel Aviv 1979, s. 46.

Bragt.¹¹³⁴ För målspråkets kultur är det oväsentligt vilken position den översatta texten haft i källspråkets litterära system: i målspråkets kultur kan den tilldelas en egen plats såväl i det centrala som i det perifera systemet och denna plats behöver inte överensstämma med textens plats i källspråkets litterära system.

Översättningar tenderar att användas som ett konservativt sätt att bevara den traditionella smaken och befästa den inhemska centrala litteraturens position, framhåller Even-Zohar, men i en situation då målspråkets litterära repertoar förstelnats kan översättningarna istället få en innovativ roll och blir en källa till förnyelse. Even-Zohar hävdar att detta sker i tre fall:¹¹³⁵

- a) när ett polysystem ännu inte utkristalliserat sig, det vill säga när en litteratur är "ung" och håller på att etableras;
- b) när en litteratur antingen är "perifer" eller "svag" eller bådadera;
- c) när en litteratur kommit till en vändpunkt, befinner sig i en kris eller när litterära vakuüm uppstått.

Even-Zohar noterar att sådana översättningar ofta söker uppnå en mimetisk översättning och inte är rädda för att bryta konventionerna genom att introducera nya främmande element i den inhemska litteraturen.¹¹³⁶ Såväl Bassnett som Hermans har med viss rätt kritiserat Even-Zohars beskrivning av dessa tre fall då objektiva grunder för indelningen av litteraturen i termer som termerna "ung", "svag" eller "litterärt vakuüm" saknas: klassificeringen säger snarare en hel del om betraktarens värdegrund. Samtidigt är Even-Zohars kontroversiella formulering viktig, framhåller Bassnett: "[...] despite its crudity, it is still startlingly important, for it can be opened out into a call for a radical rethinking of how we draw up literary histories, how we map out the shaping forces of the past and present."¹¹³⁷ Då Runebergs översättningar av de centralsydslaviska folksångerna gjordes i en tid när den finlandssvenska polyssystemet höll på att definieras, finner jag Even-Zohars tankar produktiva för min diskussion av ämnet nedan.

I sin bok *Translating Literature* påpekar André Lefevere att översättningar i målspråkskulturen ofta har en viktig roll i kampen mellan två rivaliserande poetiker. Det missnöje med den dominanta poetiken som den nya poetikens företrädare har yttrar sig oftare i form av manifest och olika avsiktsdeklarationer än i form av färdigskrivna litterära verk. Medan den etablerade poetiken alltid kan hänvisa till färdiga litterära produkter, har anhängare av den nya poetiken således ännu inget att visa. Därför söker de importera egna "färdiga produkter": översättningar av utländska författare.

¹¹³⁴ Jfr. José Lambert, Lieven D'hulst & Katrin van Bragt: "Translated Literature in France, 1800–1850", *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, 1985: 150.

¹¹³⁵ Itamar Even-Zohar: "The position of translated literature within the literary polysystem", *Poetics Today*, Vol 11:1, Tel Aviv 1990, s. 47.

¹¹³⁶ *Ibid.*, s. 50.

¹¹³⁷ Bassnett, 1998: 127f. Hermans, 1999: 109.

These foreign writers "happen" to have produced work [sic!] that fits wonderfully well with the new poetics, or they can be shown to have done so, even if they themselves were not aware of their role as "precursors".¹¹³⁸

På detta sätt kan en subkultur och en utmanande poetik komma från periferin in i det kanoniserade systemets centrum.

En bärande idé i Even-Zohars teori är distinktionen mellan slutna och öppna system. Ett slutet system har svårare att tillåta översättningar, utan byggs på inhemsk originalproduktion. Ett öppet system, däremot, bygger i hög grad på översättningar av utländsk litteratur som också blir mönsterbildande.

Detta visar att den situation som råder i målspråkskulturens litterära system är avgörande för valet av vilka texter som ska översättas: utan sin relation till målspråkets litteratur skulle en text oftast inte bli översatt. En översättning initieras av målspråkskulturen och påverkar den och dess litterära system. Därför bör beskrivningar av översättningar vara deskriptiva och målspråksorienterade.¹¹³⁹

7.5. ÖVERSÄTTNINGENS ROLL I MÅLSPRÅKETS KULTUR: ÖVERSÄTTNINGEN AV DE SYDSLAVISKA FOLKSÅNGERNA OCH SKAPANDET AV EN NY FINLANDSSVENSK LITTERATUR

För att kunna förklara den sannolika kopplingen mellan Runebergs översättningsverksamhet och den aktuella politiska situationen i Finland måste jag nu gå tillbaka i tiden till perioden innan Runeberg hade publicerat sin första bok.

Sin diktroll upplevde Runeberg och hans närmsta krets tidigt som en blivande stor skald och Franzéns potentiella arvtagare.¹¹⁴⁰ Flera i skaldens omgivning var övertygade om hans överlägsenhet långt före hans författardebut. Ernst Lagus omtalar att professor A. J. Lagus i vars hem såväl Runeberg som Nervander vistats brukade hävda att Runeberg nog är "förmär än Nervander" som allmänt ansetts vara, som Lagus uttryckt detta, "ett universalgeni".¹¹⁴¹

En annan anekdot berättar om en ung flicka som efter publiceringen av Runebergs första dikt "Till solen"¹¹⁴² rekommenderat dikten till en god vän: "läs, läs. Icke är det Tegner och icke är det Franzen, men låt oss se om han ej med tiden

¹¹³⁸ André Lefevere: *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York 1992, s. 129.

¹¹³⁹ Det ska dock påpekas att texturvalet inte alltid kommer inifrån målspråkets kultur: Even-Zohar betonar att den utomkulturella dominansen kan vara avgörande i valet av källspråkstext. Kolonialmakterna var t.ex. måna om att påtvinga sitt språk och översätta sin litteratur till underkuvade folk som kanske aldrig bett om dem. Itamar Even-Zohar: "Laws of Literary Interference", *Poetics Today*, Vol 11: 1, 1990, s. 68f.

¹¹⁴⁰ Klinge, 2004: 44.

¹¹⁴¹ Lagus, s. 3f.

¹¹⁴² Runeberg, J. L.: "Till solen", *Åbo tidningar*, 16/12 1826, nr. 98.

ännu kommer att öfvergå dem båda!”¹¹⁴³ Flickan skulle längre fram gifta sig med Runeberg. Runebergs kamrater bedrev vad som närmast kan betraktas som propaganda till skaldens förmån. En av dem var vännen Fredrik Cygnæus: i ett brev till sin far skrev han att *Elgjakten* var ”det förträffligaste, som någonsin på finsk jord blivit skrifvet.” Runeberg kallade han i samma brev för ”en man som kommer att göra utmärkt heder åt vårt land, som i litteratur är nästan så fattigt och eländigt som i allt annat.”¹¹⁴⁴ Inför publikationen av *Dikter I* skulle Cygnæus senare införskaffa såväl pappret som omslagsbildens litografi. Den tillägnan i form av en dikt som Cygnæus fogade till gåvan av Byrons *Manfred* julen 1829 till sin vän är också karakteristisk för hans beundran av Runebergs diktargåva:¹¹⁴⁵

Och Suomis dal skall lyssna inom kort
Till toner, icke hörda mer, alltsen
Från hemmets sorgsna bygder rycktes bort
Till främmande kust vår älskade Franzén.
Stäm lyrans strängar, stäm den högt till sång,
Som mannen kraftig och som qvinnan öm!
Och genom världen klingar den en gång,
Sjelf brytande sin väg, en fjällets ström.

Sverige har blivit en främmande kust dit Franzén rycktes bort, men Finland har fått en efterlängtdad arvinge. När Cygnæus förhoppningar inte blev uppfyllda i den takt han förväntat sig skrev han den i kapitel 6 nämnda texten ”Ett och annat angående ‘Elgskytterne’ och ‘Hanna’”.

Så småningom utkristalliserades sålunda förväntningar på Runeberg som en blivande stor skald. Runeberg själv verkar ha hållit med. I ”Hvad jag är säll” (DI, 28), skriven kort före hans bekantskap med de centralsydslaviska folksångerna låter han diktarjaget uttrycka förhoppningar om ett odödligt namn:

17 Hvad jag är säll! – i tusen former dansar
18 Det sköna idealet kring min stig,
19 Och äran står vid vägens slut med kransar
20 Och vinkar leende och kallar mig.
21 Odödlighetens lugna sol förgyller
22 Det mål, jag söker, trånande och varm,
23 Och ingen lag, föraktlig tvekan fyller
24 Min djerfa, stolta, ungdomsfriska barm.

En modern skald som verkade i en tid då behovet att utforma den finska nationens identitet alltmer betonades skulle inte bara bli en stor skald utan också gärna en nationalskald. I *Världen enligt Runeberg* beskriver Wrede de förväntningar som ställdes på rollen som nationalskald:

¹¹⁴³ Runeberg F., 1946: 22.

¹¹⁴⁴ Viljanen, 1947: 140.

¹¹⁴⁵ Fredrik Cygnæus: *Samlade arbeten*, Del IX: ”Poetiska arbeten. Tredje bandet”, Helsingfors 1885, s. 182. Dikten publicerade Cygnæus två år senare i G. H. Mellins *Vinterblommor*.

Nationalskalden förväntades, stödd på sin personliga erfarenhet av folklivet och sin bekantskap med sägner och folkvisor ur närhistorien, skapa idealiserande folklivsskildringar eller moderna, ofta krigiska, sägner. Därmed skulle skalden i det allmänna medvetandet befästa folkets och nationens storhet och beskriva dess särskilda nationella karaktär.¹¹⁴⁶

För att uppfylla dessa förväntningar var de finländska författarna nödgade att frigöra sig från det svenskspråkiga arvet och söka inspiration på annat håll. För den unge Runeberg, som 1828 på ett så tursamt sätt funnit Goetzes bok, blev översättningarna av centralsydslaviska folksånger en av de viktigaste inspirationskällorna.

I sin bok *En kvarts sekel av vårt litterära liv 1828–1853* beskrev Ragnar Öller denna process av frigörelse från den svenska litterära traditionen som varade under mer än ett decennium:

Under den tid som följer närmast efter Åboromantiken kan man hos våra poeter spåra en ansats till frigörelse från det svenska inflytandet. Det var Runeberg som föregick med exempel med sin uppsats 'En blick på Sveriges nu gällande poetiska litteratur', vari han ställde sig i harnesk mot den svenska poesin. Den kritiska ton han här antagit går sedermera igen i de flesta uttalanden och omdömen under ett årtionde framåt, tiden för Kanteletar-tillegnandet, tills mot slutet av 40-talet en rörelse till förmån för svensk poesi åter förmärkes [...].¹¹⁴⁷

De finländska poeterna ansåg sig inte längre tillhöra den svenska kulturella scenen ens om de själva var svenskspråkiga: även om man skrev på svenska sökte man berätta om det som upplevdes som typiskt finländskt.¹¹⁴⁸

Frigörelseprocessen krävde en omvärdering av de litterära auktoriteterna. Nya impulser sökte man i den inhemska muntliga traditionen och i översättningar från andra språk. 1830- och 1840-talen innebar i Finland en översättningsverksamhet till framför allt svenska, men också till finska av ett omfång som aldrig skådats förr eller ens långt senare. Översättningslitteraturen hade en viktig roll som förnyare av det litterära systemet i Finland. I sin genomgång av översättningslitteraturen i Finland under denna period skriver Ragnar Öller:

Här sammanflyta strömningar i kombinationer, som varken tillföre eller senare förekommit. Tidigare, under Åboromantiken, hade översättningspoesin inskränkt sig till att inbegripa blott det tillfälligt högst gällande, och endast några få länders litteratur introducerades genom översättning. Senare åter svingar sig intresset för modern europeisk litteratur till en predominans inom vår översättningspoesi, på universalitetspoesins och den filologiska diktningens bekostnad; av dessa försvinner

¹¹⁴⁶ Wrede, 2005: 108.

¹¹⁴⁷ Öller, 1920: 64.

¹¹⁴⁸ "[...] våra svenskspråkiga poeter icke längre ansågo sig tillhöra den svenska vitterheten, utan hyllade den finska sångmön, om än de begagnade sig av svenskt mål. [...] Till följd av egen eller läsarens obekantskap med finskan, nödgades de använda ett främmande språk, men i stället försökte de i största möjliga måtto åtminstone i diktion och ämnesval tillegna sig en sant finsk karaktär. Det var först långt in på 40-talet, men insåg oegentligheten av att skriva finsk vers på svenska [...]." Öller, 1920: 29–30.

den förra under tidernas lopp småningom från vår vitterhet och den senare upphör att bli litterärt behandlad och kvarstår endast som ett strängt vetenskapligt studieämne.¹¹⁴⁹

Under en begränsad period blomstrade alltså en översättningsverksamhet av den moderna europeiska litteraturen. Genom översättningar sökte man vidga sina vyer och låta sig inspireras. Översättningar publicerades i pressen, poetiska kalendrar och böcker. En jämförelse med poetiska kalendrar i Sverige visar att översättningarna där inte alls varit lika vanliga: i de talrika poetiska kalendrarna som producerades i Sverige 1830–1860 fanns det betydligt färre översättningar – eller inga alls. De poetiska kalendrarna i Sverige – och likaså folkkalendern *Svea* som efter 1844 årligen publicerats av Bonniers¹¹⁵⁰ – var ofta ett forum för publicering av poesi och prosa skrivna av de sedermera mer eller mindre erkända författarna: Fredrika Bremer, Carl Fredrik Dahlgren, Euphrosyne, Elias Sehlstedt, Gustaf de Vylder, Wilhelmina Stålberg m.fl. Att publicera sig i en poetisk kalender blev så populärt att vissa författare som Wilhelm von Braun valde att kalla sina diktsamlingar efter 1840 för poetiska kalendrar. De svenskspråkiga finska poetiska kalendrarna var däremot snarare antologier där såväl författarlister som översättningar fann plats.¹¹⁵¹ Översättningar i de rikssvenska poetiska kalendrarna är inte lika vanliga.¹¹⁵² Merparten av de översatta texterna som förekom i Sverige var fria bearbetningar eller översättningar av kända, företrädesvis tyska författare som Goethe, Schiller, Herder och Heine¹¹⁵³ samt i några enstaka fall portugisiska (António Feliciano de Castilho),¹¹⁵⁴ franska (Pierre-Jean de Béranger, Victor Hugo),¹¹⁵⁵ antika (Claudius)¹¹⁵⁶ eller engelska (Thomas Moore).¹¹⁵⁷ Om man bortser från en portugisisk folksång,¹¹⁵⁸ tre finska runor¹¹⁵⁹ och enstaka översättningar efter

¹¹⁴⁹ Öller, 1920: 27f.

¹¹⁵⁰ Åke Bonnier: *Bonniers. En släktkrönika 1778–1941*, Stockholm 1974, sid. 34–36.

¹¹⁵¹ Det finns dock undantag som t.ex. *Alku* från 1853 som bara innehåller Augusta Vörlunds poesi och prosaverk av Vendela Randelin. Vendela Randelin & Augusta Vörlund: *Alku. Poetisk kalender*, Helsingfors 1853.

¹¹⁵² Översättningar av prosa hittade dock andra former, bl.a. i den i Stockholm utkommande veckotidskriften *Nya (Europeiska) följetongen*, som 1846–1910 gavs ut av Albert Bonniers förlag.

¹¹⁵³ Se t.ex. *Dagsländan. Poetisk sommar-kalender 1840*, red. Isak Georg Stenman m.fl., Fahlun 1840, s. 41–52, 83, 106–108, 126–127; Carl Wilhelm Böttiger: *Boreas. Poetisk kalender för år 1842*, Uppsala 1841, s. 77, 79, 85, 89; *Snöflingan. Poetisk kalender för år 1842*, Stockholm 1841, s. 26–28; *Kungsängs-liljan. Poetisk kalender för 1846*, Uppsala 1845, s. 43; Frans Hedberg: *Ängsblommorna. Poetisk vår-kalender*, Stockholm 1853, s. 17–18; Frans Hedberg: *Förgät mig ej. Poetisk jul-kalender för 1854*, Stockholm 1853, s. 49.

¹¹⁵⁴ *Psyche. Poetisk kalender år 1831*, Stockholm 1830, s. 253–280.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 144–152; *Snöflingan*, 1841: 17–18.

¹¹⁵⁶ Wilhelm von Braun: *Herr Börje. Poetisk kalender*, Stockholm 1851, s. 39–41.

¹¹⁵⁷ Elias Sehlstedt: *Fiskmåsen. Poetisk vår-kalender för 1853*, Stockholm 1853, s. 42

¹¹⁵⁸ *Psyche*, 1830: 180–182.

¹¹⁵⁹ *Norden. Nordisk national-kalender för år 1860*, Stockholm 1859, s. 35–37.

Herder¹¹⁶⁰ förekom översättningar av folksånger nästan inte alls. Intresset för utländska folksånger i Sverige visar sig i detta sammanhang återigen vara betydligt svagare än i Finland.

Detta kan jämföras med de samtida poetiska kalendrar som publicerats i Finland och som ofta innehåller ett betydande antal översättningar, varav många just av finska och utländska folksånger.¹¹⁶¹ I Finland var översättningar förvisso vanliga även tidigare, men såväl deras roll som antal ändrades i början av 1800-talet. Enligt Pirkko Lilius var målet på 1700-talet dels att upplysa och lära och dels att underhålla och behaga, men i 1800-talets början fick översättningarna även en viktig roll i nationsbygget.¹¹⁶² Detta blev ännu mer märkbart efter den blomstring av såväl svenska som finska tidningar och tidskrifter som inträffade på 1830-talet när Helsingfors efter den stora branden i Åbo 1827 blivit det dominerande kulturcentret.

Runeberg var, som framgått, inte den ende översättaren och den centralsydslaviska muntliga poesin var inte det enda föremålet i denna process. Åsikten att översättningar var nödvändiga för att skapa en egen nationell litteratur var mycket utbredd.¹¹⁶³ Översättningarna välkomnades alltså i det litterära systemet som ett sätt att förnya det.

I uppsatsen "Öfversättaren i det nittonde seklet" framkastar Lars Wollin tanken att det svenska litterära systemet under 1800-talet bestod av två "system", vart och ett med sitt centrum och sin periferi:

Det ena systemet är borgerligt och sekulärt, förankrat främst i städernas högre och lägre, ofta läsvana medelklass, medan det andra är folkligt och religiöst, med sin tyngdpunkt på landsbygden, i en som regel antagligen mera måttligt läskunnig befolkning.¹¹⁶⁴

Wollin talar om att viss vikt sannolikt tillkommer "författarens nationella tillhörighet, i ett svenskt perspektiv alltså rikssvensk resp. finlandssvensk", men

¹¹⁶⁰ *Dagsländan. Poetisk sommar-kalender 1840*, red. Isak Georg Stenman m. fl., Fahlun, 1840, 131–132.

¹¹⁶¹ T.ex. *Lärkan. Poetisk kalender för 1849*, red. Emil Qvanten, Helsingfors 1849; *Aina. Poetisk kalender 1851*, Helsingfors 1850. *Necken. Poetisk kalender för 1845, 1846, 1847 och 1849*, red. F. Berndtson, Helsingfors 1845–1848.

¹¹⁶² Lilius, 2005: 151.

¹¹⁶³ Som jämförelse kan det nämnas att S. G. Elmgren några år efter Runebergs översättningsverksamhet i samband med grundandet av ett bolag för utgivning av översättningar till finska av världslitteraturens mästerromaner skulle sammanfatta dessa uppfattningar på följande sätt: "Det är en erkänd sak, att varje folks litteratur så länge den ännu är i sin barndomsålder och således håller på att sträva upp till jämhöjd med mera bildade nationer, först och främst måste tillägna sig det yppersta av främmande länders alster, innan den rätt kan uppblomstra på inhemsk grund. Alla folk hava i litterärt avseende haft sin översättningsperiod, då de framför allt varit sysselsatta med att assimilera främmande bildningselement, förrän originalarbetenas gladare tid för dem kommit." Sven Gabriel Elmgren: "Bolag för Finsk romanlitteratur", *Morgonbladet*, 27/9 1848, nr. 91.

¹¹⁶⁴ Lars Wollin: "Öfversättaren i det nittonde seklet", *Gränslösa texter. Perspektiv på översättning*, red. Yvonne Lindqvist, Uppsala 2007, s. 168.

talat inte om det finlandssvenska systemet som ett eget, tredje system. Som Hermans påpekar behöver ett litterärt system inte likställas med den nationella litteraturen eller kulturen utan kan vara både smalare och bredare beroende på vad det är som man vill beskriva.¹¹⁶⁵ Frågan är då om man inte borde laborera med den finlandssvenska litteraturen som ett eget centrum skapat efter Finlands avskiljande från Sverige.

Finlands nya politiska situation efter kriget 1808–09 medförde en osäkerhet inom det finlandssvenska borgerliga systemet: det började alltmer omdefiniera sin placering i det svenska systemet nu när författarens nationella tillhörighet fått nytt innehåll. Denna ompositionering skedde inte över en natt och Runeberg själv hade en aktiv roll i processen, men som Wrede med rätta påpekar var Runeberg framför allt poet, inte filosof eller politiker.¹¹⁶⁶ I det perspektivet visar det sig att Runeberg antagligen varken varit en konservativ russofil eller en trotsare av den kejsrerliga ämbetsmakten i det fördolda, utan en målmedveten diktare vars syfte i första hand varit patriotiskt, och i andra politiskt: hans mål – vill jag hävda – var att som ett led i skapandet av den finska nationen bidra till skapandet av en ny finländsk nationallitteratur. Runebergs angrepp på den svenska litterära offentligheten och det svenska litterära etablissemangen kan ses just som ett försök att i en situation då det finlandssvenska systemet ännu inte tagit form och det svenska inte längre kunde fortsätta att ha samma centrala roll omdefiniera systemet och etablera ett eget finlandssvenskt system. Hans litterära omorientering från svenska förebilder – som Stagnelius, Almqvist m.fl. – till centralsydslavisk diktning och översättningsverksamhet pekar också åt samma håll. Översättningar spelade en viktig roll i denna process.

Om litteratur betraktas som ett system kan det lätt konstateras att detta system inte är slutet. Varje litteratur har vid olika tidpunkter kontakter med andra litteraturer och dessa kontakter sker ofta i form av översättningar.¹¹⁶⁷ Översättningar kan ha flera olika funktioner i den nya kulturen: de kan t.ex. läsas och integreras i målspråkets litteratur eller marginaliseras och halka ut i glömskan, de kan väcka känslor eller lämna sina läsare oberörda, de kan bekräfta de rådande litterära idéerna eller utmana dem. Runeberg har gjort det sistnämnda. För att kunna frigöra sig och skapa en ny finländsk litteratur var det nödvändigt att utmana den svenska litteraturens hegemoni. Genom sina översättningar kunde Runeberg visa på annan litteratur som ett ideal som kunde ge nya impulser åt den inhemska traditionen. Runebergs översättning av de centralsydslaviska folksångerna kan därför ses som ett försök att bryta den dominans som den rikssvenska litteraturen kring Akademien hade genom att introducera nya ovanliga poetiska former: översättningarna blev ett sätt att ersätta de rådande konventionerna med en ny

¹¹⁶⁵ Hermans, 1999: 108.

¹¹⁶⁶ Wrede, 2010: 63.

¹¹⁶⁷ Jfr. Lambert, D'hulst & Bragt, 1985: 149f. Lambert m.fl. påpekar också att de litterära texterna inte nödvändigtvis måste vara översatta och accepterade som litterära texter i den nya kulturen. Därför gör författarna en distinktion mellan 'translations of literary texts' och 'literary translations'.

poetisk modell. Denna aspekt kunde också stå bakom Runebergs val av en översättningsstrategi: Runebergs val att översätta adekvansinriktat skapar ett motstånd mot den dominerande svenska kulturella hegemonin: översättningen anpassas inte till denna, utan är vald för att utgöra ett alternativ till den och översätts därför adekvat. Från de preliminära normerna – valet av en text som stod nära de finska folksångerna – till de implicita och de operationella normerna finns en klar röd tråd. På detta sätt förstärktes ytterligare det nya och det främmande i den nya litterära modellen.¹¹⁶⁸

Den nationella litteraturen ska byggas på annan grund än den svenska litteraturen. *Serviska Folksånger* publicerades då varken som stöd åt några självständighetsidéer eller som tribut åt ockupationsmakten, utan fungerade främst som ett led i Runebergs strävan att definiera gränserna för den finländska nationella litteraturen. Runebergs översättningsverksamhet hade alltså en pragmatisk dimension: den möjliggjorde utveckling av en finländsk nationaldiktning.

För Finlands del blev "Idyll och epigram" det originalarbete där det främmande assimilerades i en ny litterär stil. I kapitel 4 diskuterades den starka förbindelsen mellan Runebergs översättningar och hans eget författarskap. "Idyll och epigram" antogs i de första recensionerna vara översättningar av finska muntliga sånger. Att Runeberg lyckats skapa sånger som man trodde var översättningar av den inhemska traditionen befäste senare hans roll som Finlands nationalskald.

I kapitel 3 konstaterade jag att valet av texter som ska översättas är beroende av den situation som råder i målspråkets litterära polysystem snarare än den som råder i källspråkets. Runebergs val att översätta den centralsydslaviska litteraturen var inget undantag.

Men det är inte bara förhållandet till den inhemska litteraturen som översättningen kan påverka. Översättningar kan också ses som ett led i en större process av identitetsskapande. Översättningar introducerar en ny kultur och kan, som Paul St-Pierre skriver, ses som en form av kulturell immigration:

As such translation plays an essential role in determining how a nation or group establishes and consolidates its identity, whether this be through opposition to foreign influences, through assimilation or naturalization of the foreign whereby differences are erased to as a great degree possible, or through limitation of another, usually dominant culture. [...] Through translations nations define themselves and in doing so they define others.¹¹⁶⁹

För Finlands del gällde det att avgränsa sig från den dominerande svenska kanon och skapa ett eget kanoniskt centrum. För att kunna göra det blev det nödvändigt att introducera texter som kunde fungera som modeller för skapande av en ny

¹¹⁶⁸ Jfr. Schleiermacher som ansåg att adekvansinriktad (foreignizing) översättningsmetod kunde vara användbar i byggandet av den nationella kulturen. I: Venuti, 1995: 100.

¹¹⁶⁹ Paul St-Pierre: "Translation Constructing Identity Out of Alterity", *Livis*, Nr 4, 1993, s. 243–252.

repertoar. Kanoniciteten blev därmed, i Evan-Zohars mening, dynamisk och byggde på införandet av nya modeller som kunde reproduceras.¹¹⁷⁰

Runebergs kritiska arbeten och översättningar blev den finska litteraturens självständighetsförklaring. Med sina idyll- och epigrammdikter banade Runeberg väg för en ny inhemsk konstilliteratur och efter honom följde en rad poeter och epigoner:

Runeberg visade vägen med sina idyller och i hans fotspår blomstrade upp lik bellisblommor längs vägkanten en hel rik flora av poetiska efterbildningar, blyga, enkla, men med tusenskönans kombinerade behag av halvt förvildad kulturplanta.¹¹⁷¹

Efter att ha slutat arbeta som redaktör för *Helsingfors Morgonblad* upphörde Runeberg nästan helt att översätta. Anledningarna till detta är två: dels behövde Runeberg inte längre söka stoff för sin tidskrift och dels, och sannolikt viktigare, var att hans arbete med att klargöra sin nya poetik och skapa en ny inhemsk konstilliteratur nu var avslutat. I den sistnämnda processen var översättningar ett medel för att nå målet. När målet – en ny litterär stil och en ny finländsk konstilliteratur – blivit uppnått försvann också det yttersta motivet för hans översättningsverksamhet.

Under årens lopp skall Runebergs inställning till Sverige och den svenska litteraturen bli allt välvilligare. Detta kan inte enbart, som Wrangel hävdar,¹¹⁷² förklaras genom att han fått erkännande såväl av den Svenska Akademien – som år 1839 belönade honom med det stora priset – som av pressen, utan kan ses som en förändring i synen på det finländska litterära systemet och den svenska litteraturens plats i det. De fennomanska strömningarna växte sig allt starkare och skapandet av ett finlandssvenskt litterärt system avgränsat från det svenska tedde sig alltmer som en utopi. Fennomani var fel väg att gå: det gällde att bevara de båda språken i relation till ryskan, inte att kämpa mot varandra: ”Skall svenska i vårt land en dag gå under, så kan det vara likgiltigt på vilket språk vi ropa vårt *praschaj*” lär Runeberg ha sagt – det ryska ordet betyder *farväl*.

Starkt påverkade av Herders kulturella nationalism ansåg finländarna att kulturell konsolidering var den viktigaste strategin i stärkandet av den nationella identiteten. Detta gjorde man på två olika sätt: genom att vända sig till den finskspråkiga muntliga litteraturen och genom att skapa en ny litteratur grundad på icke-svenskspråkiga källor. Som jag har visat hade centralsydslavisk muntlig litteratur en liten, men onekligen viktig roll i båda dessa strategier.

¹¹⁷⁰ Angående dynamisk kanonicitet skriver Even-Zohar (1990: 19): ”It is one thing to introduce a text into the literary canon, and another to introduce it through its model into some repertoire. In the first case, which may be called static canonicity, a certain text is accepted as a finalized product and inserted into a set of sanctified texts literature (culture) wants to preserve. In the second case, which may be called a dynamic canonicity, a certain literary model manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter’s repertoire.”

¹¹⁷¹ Öller, 1920: 160. Se också: Ibid., s. 160–202. Martin Lamm: ”Idyllepigrammens betydelse för Sveriges lyrik”, *HLS*, 6, Helsingfors 1930, s. 341–360

¹¹⁷² Wrangel, 1904: 13f.

SUMMARY

In the fall of 1828 Johan Ludvig Runeberg, Finnish national poet of Swedish origin, encountered Central South Slavic oral poetry for the first time.¹¹⁷³ The collection *Serbische Volkslieder* (1827), translated into German by Peter Otto von Goetze, was allegedly literally lying on his floor. Its owner was Fredrik Cygnæus, Runeberg's good friend and room-mate. Cygnæus, whose father got the book from the translator, brought it with him when he came from St Petersburg that fall.¹¹⁷⁴

Inspired by Herder's *Volkslieder*, Peter Otto von Goetze had the intention to publish a collection of translations of Slavic oral songs into German, *Stimmen der slavischen Völker in Liedern*. The first of the projected volumes, *Serbische Volkslieder* with 67 lyric and four epic songs was available in 1827. In the preface Goetze emphasized that all of the songs had been collected by Vuk Karadžić, whom Goetze had met in connection to Karadžić's visit in Petersburg in 1819.¹¹⁷⁵

Runeberg immediately started translating these songs into Swedish, which was his native language and the language of the cultural elite in Finland at the time. Runeberg's pencilled annotations are still visible between the lines of the copy of the *Serbische Volkslieder* that he got from Cygnæus. In September 1830 he published nine translations in *Helsingfors Morgonblad*.¹¹⁷⁶ Three months later all 59 of Runeberg's translations were published in a separate volume, *Serviska folksånger*, 'Serbian folksongs'.¹¹⁷⁷ In the foreword Runeberg divulged his source, stating his intention of adhering as closely as possible to the German translation, and citing therein a large part of Goetze's translations. The concluding sentence reveals Runeberg's rationale behind translating these texts:

I am certain that just a few will read them without being touched with the naïve prettiness of the short songs, that open the collection, and be carried away by the clear epic beauty that prevails in the four bigger ones that close the same.¹¹⁷⁸

Oral songs represented the kind of poetry which Schiller designated as "naïve"; Runeberg's "naïve prettiness" in the quote above is referring to this idea of his. For

¹¹⁷³ The excerpt from this text was published in Bjelobaba: "The Role of South-Slavic Oral Poetry in Building Finnish National Identity", published online on April 19th 2012, <http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=192>.

¹¹⁷⁴ Strömborg, 1889: 17f.

¹¹⁷⁵ *Serbische Volkslieder*, 1827: III.

¹¹⁷⁶ *Helsingfors Morgonblad*, nr. 72, 11/9 1830; nr. 73, 15/9 1830; nr. 76, 25/9 1830.

¹¹⁷⁷ *Serviska folksånger*, 1830.

¹¹⁷⁸ Ibid., Förord: 'Jag är säker om, att ganska få skola läsa dem, utan att träffas af den naiva täckhet, som spelar i de små sångerna, som börja samlingen, och hänföras af den rena episka skönhet, som herrskar i de fyra större, hvilka sluta den samma.'

Runeberg, oral songs became a way to learn more about “the pure human”, a source of knowledge about other people. His interest in oral poetry was shared by many of his contemporary intellectuals and was nothing new in Finland: Finnish oral poetry was presented in the 18th century by the Finnish scholar Henrik Gabriel Porthan in *Disertatio de poësi fennica* (1-5, 1766-78). In 1817, the Finnish student Carl Axel Gottlund expressed a wish to collect Finnish oral songs into a large epic, a wish that was fulfilled eighteen years later by Elias Lönnrot, although he had no knowledge of Gottlund’s aspiration.¹¹⁷⁹ Gottlund himself collected oral poetry and published two collections in 1818 and 1821. Five more volumes of Finnish oral songs were published by Zacharias Topelius between 1822 and 1831. Just a couple of months before Runeberg read *Serbische Volkslieder*, Elias Lönnrot had set out on his first journey to collect Finnish oral poetry. Between 1829 and 1831 he published *Kantele*, a publication that coincided with Runeberg’s translation. The general interest in oral songs can be seen as an underlying motivator for Runeberg to devote himself to the Central South Slavic oral songs.

The encounter with Goetze’s translations of oral songs collected by Vuk Karadžić led to a short, but intense translation activity: after the publication of *Serviska folksånger* in 1830 Runeberg continued to translate as the editor of *Helsinki Morgonblad* 1832-36, primarily from Herder’s anthology *Stimmen der Völker in Liedern*, that offered four additional Central South Slavic songs designated by Herder as “Morlack”. Three of these songs were translated by Runeberg: Goethe’s translation of “Hasanaginica” and two of three songs originating from Andrija Kačić Miošić’s *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* (‘Pleasant Conversations of Slavic People’). In all these cases, the existing German translations remained Runeberg’s only source with regard to the Central South Slavic folk songs. The translations were published in different ways: *Serviska folksånger* was published as a separate book, while the translations of three of Herder’s four “Morlack” songs in *Helsinki Morgonblad* were part of a larger translation project, which also included oral songs from other countries and more theoretical works. Thus, they were given a different context: the translations from Goetze’s collection could be linked to Runeberg’s own poetry. The three translations that were published in a newspaper, however, were connected to an ambition to introduce oral songs from different countries and different periods. To connect the later translations of Central South Slavic oral songs in the newspaper to those he published in a book Runeberg changed Herder’s designation “Morlack” to “Serbian”.

Following chapter 1, where I present the aim of the thesis and the issues that are discussed in it as well as the earlier research, I present in chapter 2 the path the Central South Slavic poetry has made through different collections och translations on its way to Runeberg. The next chapter, i.e. chapter 3, is devoted solely to analyses of Runeberg’s as well as Goetze’s translations. Runeberg’s extensive translatory work was followed by changes in his poetics; an issue that is discussed

¹¹⁷⁹ Honko, 1980: 37.

in chapter 4 and 5. The reception of Runeberg's translations and his own literary work that was inspired by these songs is discussed in chapter 6, where I also deal with his criticism of the literary establishment in Sweden. In the seventh and last chapter of the thesis I put Runeberg's work – the translatory work as well as the part of his own literary production that is related to the oral poetry that he translated – in a larger context and I try to answer the question why he became so interested in Central South Slavic oral poetry.

Despite the fact that the Central South Slavic influence on Runeberg's writings has always been known, the nature of this influence was not sufficiently investigated. The influence affects Runeberg's translations of Central South Slavic oral songs and can also be seen in his own poetic activity inspired by these songs, as well as in his view of the relationship between the Finnish-Swedish literary system and the Swedish one. The main question of the thesis therefore relates to the significance that the Central South Slavic oral songs have had for Runeberg's literary activity as a whole. The analyses concern different areas in which the influence of these songs stands out: Runeberg's translation strategies, artistic practices, poetics, criticism, and his position in the Finnish-Swedish literary system.

The first question that is discussed in my thesis concerns the context: how Runeberg got into contact with the Central South Slavic oral poetry and why he was so interested in it. Furthermore, I discuss the significance of the Central South Slavic oral songs to Runeberg as translator: what translation strategies has he chosen and how have these strategies been affected by the era he lived in? Which linguistic and contextual elements did he choose to preserve and which are lost? Because these songs were oral creations in the source language culture, I endeavoured to examine what is special about oral (vs. written) poetry and the translation strategies oral texts open up for.

Goetze's and Runeberg's translations indicate that it was with the beginning of Romanticism that a radical change in the practice of translation occurred: instead of the paraphrasing acceptance-targeted translations of Classicism, translators now sought to translate adequately and bring the reader into the literary realm of the source language. In their prefaces Goetze and Runeberg state their intentions to translate "faithfully", i.e. adequately and literally. The postulated fidelity, however, did not include all paratextual elements. For instance, Goetze translates footnotes and notes, while Runeberg often abbreviates them or does not translate them at all. A similar procedure is applied to the titles of the songs; the two translators often change the titles in accordance with their own interpretation of the song.

The results of my analysis validate the hypothesis of an adequate translation as an initial norm.¹¹⁸⁰ Both Goetze and Runeberg choose as their operational norm to remain close to their source text in order to preserve its form and content. But even though they were working in the same era and expressed the same ideals in their prefaces, there were differences in their perceptions of what a "faithful"

¹¹⁸⁰ For the discussion on norms, see: Toury, 1995.

translation was. While Goetze does not always translate word for word, Runeberg follow Goetzes text far more adequately. This difference may possibly stem from the fact that Goetze conceivably knew that an oral song could exist in several different versions – there was not any one original text, only many divergent renderings of it. Runeberg’s desire to follow the German translator as close as possible is, as I argued, confirmed by the regularities that his translation shows. He seeks an adequate translation even in cases where it conflicts with his sense of Swedish.

Metrics is a field that the two translators seek to keep, with mixed results: while Runeberg invariably follows his source text, Goetze’s translation differs several times from the meter of the original. The two translators respect the source text’s integrity. Additions and deletions on the syntactic level are unusual, but if present, they are usually not marked so the reader does not know anything about them. Those that exist are often made for metrical reasons. Interference on the matrix level are rare in the context of the individual texts, but the collection as a whole is treated in a different way: Runeberg made a selection of songs to be translated and he does not follow the order of songs in Goetze’s collection but customize it according to his preference. Both the selection and adaptation, however, are relatively modest and are recognized in the preface. The individual oral songs are regarded as unique works of literature, but the collection as a whole is not. Not even the elements that were considered important were translated with a common strategy for the entire collection: standing epithets and repetitions were significant, but neither Goetze nor Runeberg sought to translate the same standing epithet in the same way throughout the collection. The song is primary, while the collection as a whole is secondary.

The era allowed a certain amount of foreign elements in translated texts: both Goetze and Runeberg drew on this acceptance and sometimes they left words untranslated in order to foreignize the text and alienate its reader from it. Linguistically translations remain close to their source texts on the level of verse and word, but consistency is not always achieved. In order to preserve the oral style of the songs translators use various means of compensation. This becomes particularly evident in the translation of repetitive figures: in the compensation strategy the two translators apply, they seek to compensate for a loss of repetition by creating a new redundancy. I regard the presence of compensations as a clear expression of the desire to achieve an adequate translation: the intention is to reproduce the source text’s shape and structure.

When the relationship between oral poetry and national identity is discussed, the emphasis is commonly on the contribution that the native oral poetry had in the construction of a nation’s identity. Many nations have at some point turned to their oral tradition in order to strengthen national sentiments and develop their national literature. But translations of oral poetry can play an important part in that process as well. The Central South Slavic oral songs provided Runeberg with the means to define his own poetics. He understood that in the process of building a

new Finnish identity, it was necessary to move away from Swedish literature. One way to do that was to find an inspiration in a source that was unknown and unused in Sweden, namely Central South Slavic oral poetry. Shortly after he had read Goetze's translation, Runeberg decided to imitate oral poetry. The elements that he was trying to preserve in his translations were the same elements that he later used in his own poetry: South Slavic meter, repetitive patterns, models of composition and so forth. It seems that his primary interest as a translator was not to introduce Central South Slavic culture, but to create a foundation for his own poetical production. In a letter to his friend Snellman he sent six of his own songs with a comment: "Have you seen those Serbian songs? These are all in the same manner."¹¹⁸¹ The letter shows that Runeberg's *Serviska folksånger* were meant to be read together with the group of his own poems, "Idyll och epigram", 'Idylls and epigrams'. Those 27 poems made a separate part of Runeberg's first collection *Dikter*, 'Poems'. Besides "Idyll och epigram", *Dikter* contained several separate poems that Runeberg mostly had written earlier, in 1820s, and a long epic poem "Svartsjukans nätter", 'Jealous nights'.

In my analysis in chapter 4 and 5 I use Genette's terminology as presented in his work *Palimpsests*.¹¹⁸² In the study of "Idyll and epigram" in chapter 4 I have shown that the transtextual relationships between *Serviska folksånger* and the "Idyll och epigram" cycle are very strong. In addition, Runeberg himself expressively declared the relationship in his letter to Snellman. In the "Idyll och epigram" Runeberg builds a complex practice where a range of transtextual relationships are included.

By imitating the manner of the Central South Slavic oral songs, Runeberg creates an architextuell relationship that in many cases as well can be seen as a hypertextual imitation. The formal similarity is striking: Runeberg uses the similar structures in a high degree. What is remarkable is that Runeberg in these songs uses just those verbal elements and the structures that he was most anxious to preserve in his translations of Central South Slavic oral songs. The "Idyll and epigram" cycle thus clearly differs from other poems in Runeberg's debut collection. It is above all the oral song's lyrical form and their genre characteristics Runeberg chooses to replicate. The epic song's form is found only in the epic poems ending his cycle. In Chapter 5 I show that the influence of the epic folk songs is more evident in some of Runeberg's later poems. In the majority of the cycle's poems metric forms drawn from Central South Slavic oral songs are used. Furthermore, Runeberg has also been influenced by oral songs with regard to the language he uses in the poems: it is very concrete with little imagery.

It is clear that Runeberg strongly associates certain figures, such as repetitive figures and parallelisms, with oral poetry – they are particularly frequent in his translations and in the "Idyll and epigram" cycle. The compositional structure of

¹¹⁸¹ Runeberg, SS X: 212: "Såg du deder Serbiska sångerna här. Dessa äro alla i deras maner."

¹¹⁸² Genette, 1997b.

most of the “Idyll and epigram” poems is tightly architextually connected to the Central South Slavic oral poetry.

Despite that Runeberg in his texts mimics oral poetry, the function of the oral elements in his poetry is different from that of the oral songs. For Runeberg, these elements are markers of orality; a way of imitating the oral songs, as it were. However, it is important to emphasize that Runeberg was not specifically interested in the orality *per se*, e.g. in the performance or the musical side of these songs, but in the style of the oral poetry – its simplicity, the naive language and its formal elements.

In addition to architextual relationships and hypertextual imitations, “Idyll and epigram” contains, in fact, several transformations of and intertextual allusions to the Central South Slavic oral poetry which further strengthens the transtextual relationship between these works. In some cases a dialogical relationship between Runeberg’s translations and his “Idyll and epigram” poems is formed: thus his poems can in some cases be read as a response to a question posed in the Central South Slavic oral songs. Therefore, I would describe the relationship that exists between Runeberg’s translations and a number of his own texts as dialogical.

The transtextual relations between Runeberg’s texts and Goetze’s and his own translations are characterized by growth and change. Runeberg did not create any full-fledged poetics during the few days that he spent on reading *Serbische Volkslieder*. However, the reading of it was a starting point for the process of developing a new poetics. The poems in the “Idyll and epigram” cycle reflect this process: it took half a year for Runeberg to write these poems and during this time, as I have shown, his relationship to Central South Slavic oral poetry was transformed, from an uninhibited transtextual practice based on this poetry to a more restrained usage of its oral elements.

“Idyll och epigram” were not the only works of Runeberg inspired by Central South Slavic poetry. As I show in chapter 5, most of the secular literature that he wrote during the 1830s have some connection to Central South Slavic oral poetry. In “Graven i Perrho”, ‘The grave in Perrho’ and “Molnets broder”, ‘Brother of the clouds’ he uses once again the tensyllabic meter as well as motives that he found in Central South Slavic oral poetry. The blood revenge that Runeberg describes in “Graven i Perrho”, has its roots in the Montenegrine song “Perović Batrić” (Vuk IV, 1), while his description of the brotherly affection in the same poem can be connected to the description of the nine Jugović brothers in “Car Lazar i carica Milica”, ‘Tsar Lazar and tsarina Milica’ (Vuk II, 45). In *Julqvällen*, ‘Christmas Eve’ the Central South Slavic oral songs are used as a means to describe the oriental location and the personage following Romantic exoticism, while *Nadeschda* uses the form of these songs to give some of the text’s song an oral touch. Runeberg’s position as the Finnish national poet is, to a large extent, based on those of his works that were influenced by the Central South Slavic oral songs.

Compared to Runeberg’s earlier works “Idyll and epigram” was a poetic innovation, an innovation whose development is clearly associated with the

reading of *Serbische Volkslieder*. While working with *Serviska folksånger* and “Idyll and epigrams” Runeberg simultaneously wrote “Svartsjukans nätter”, a highly metaphorical, romantic poem that was firmly based in Swedish literature and that poetically is almost diametrically opposed to “Idyll and epigram”. The 1830s, when *Dikter* was published, was a period characterized by a poetic break between Romanticism and Realism in Swedish literature. During the work with his first book, Runeberg was wrestling with these two opposite poetics.¹¹⁸³ Today it is easy to realize that “Idyll och epigram” marks a new phase in Runeberg’s production, but for his contemporary readers it was “Svartsjukans nätter” that was the main part of the collection.¹¹⁸⁴ While the reception of “Svartsjukans nätter” was very warm, the reaction to “Idyll och epigram”, as shown in chapter 6, was rather restrained and somewhat skeptical. Runeberg had not yet published his translations *Serviska folksånger* and his readers were unaware of the source of his inspiration. It was assumed by the critics that the songs were translations of Finnish oral songs and Runeberg’s originality was questioned.¹¹⁸⁵ Of interest here is a similarity in form between Finnish and Central South Slavic oral songs. Besides the epic narrative form, both traditions have a variety of lyrical genres. By translating a collection where the lyrical songs dominated, Runeberg and his readers could connect these translations to the Finnish lyrical tradition and to the recently published *Kantele*. The fact that he had managed to write songs that were thought to be translations of the Finnish oral songs helped to position him as a Finnish national poet a couple of years later. But that was not possible until he met the criticism and explained that “Idyll och epigram” was no translation from Finnish.

As a first step in responding to the criticism, Runeberg published his translations, *Serviska folksånger* that inspired him to write “Idyll och epigram”. But he did not stop there. Next he sharpened his pen and turned to criticism himself. Between 1832 and 1836 Runeberg worked as an editor for a new journal, *Helsingfors Morgonblad*. Already in the first issue of the journal he turned against the literary establishment in Sweden and criticized it. He continued to write a whole series of critical articles. His criticism can be seen as an attempt to separate the Finnish and the Swedish literary systems from each other and to define foundations for new Finnish literature. Central South Slavic oral poetry showed him a way to do this and he was now prepared to clarify his literary ideas to others. The new poetics that he used in “Idyll och epigram” had to be declared publicly, and attack was the best defence against the accusation of not being original. During the same year he turned once again to translations of oral songs from Herder’s *Stimmen der Völker in Liedern*, among them the three above mentioned songs from the Central South Slavic tradition: “Hasanaginica” and two of three songs

¹¹⁸³ See: Tideström, 1941: 213.

¹¹⁸⁴ Rydqvist: “Dikter af Joh. Ludvig Runeberg”, *Heimdall*, nr. 35, 21/8 1830; n 36, 28/8 1830; *Den svenske medborgaren*, den 27 och 30/8 1830.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*

originating from Andrija Kačić Miošić's collection. Through translation he was trying to demonstrate a literature that could serve as an ideal for a new national literature and in constructing that ideal he turned not only to the Central South Slavic oral poetry but to oral poetry in general. In connection to a translation he made of oral songs from Madagascar, he wrote:

As far as I am concerned I think that such pieces can give a more accurate picture of people's customs, lives, religion and being than long travel accounts and often even longer modern poems ever are able to do.¹¹⁸⁶

Only Swedish oral poetry was not satisfactory:

Even Swedish folksongs from a distant past, where you, if anywhere, would expect to discover a peculiar spirit, are so faint, colourless and unrepresentative that no other country with an independent culture has produced something comparable in its weakness.¹¹⁸⁷

The criticism of the Swedish oral songs might be seen as yet an attempt to create a Finnish national literature by separating it from Swedish literature. In chapter 7 I discuss this particular subject.

The interest in oral songs in Finland had existed for several decades before Runeberg's work, but one of the roles that Central South Slavic oral poetry had played in Finland was to strengthen the interest in oral songs in general. Oral poetry from different parts of the world was translated: Runeberg himself published several translations in his journal *Helsingfors Morgonblad* 1832-1836. Another illustrative example is Julius Ferdinand Lundahl whose purpose in translating Russian oral songs, according to his own statement, was their resemblance to Central South Slavic oral songs that he had read in Runeberg's translation.¹¹⁸⁸

Not only did the Central South Slavic oral songs heighten the interest in oral poetry in general: Serbian oral songs put Serbia on the cultural map of Europe. As a nation that was just trying to define its national identity, Finland was well aware of the Serbian success. The language situation in Finland at the time was complicated. Swedish was the language of the administration, culture and higher learning, but Finnish was the language of the ordinary people. Efforts were made to create a culture based on the Finnish language and to raise the status of the Finnish language. Following the discovery of Central South Slavic folklore the Finns realized

¹¹⁸⁶ *Helsingfors Morgonblad*, 21/12 1832, nr 98: "För min del tycker jag att sådana stycken klarare ge bilden af ett folks seder, lif, religion och väsende än långa resebeskrifningar och ofta ännu längre moderna poemer någonsin mäktat göra."

¹¹⁸⁷ *Helsingfors Morgonblad*, 24/8 1832, nr 64: "Redan de från en ganska aflägsen tid härstammande Svenska folkvisorne, i hvilka man, om någorstädes, borde kunna upptäcka en egendomlig anda, äro så matta, färglösa och obetecknade, att icke ett enda land med oberoende cultur producerat något med dem i svaghet jemförligt."

¹¹⁸⁸ *Helsingfors Morgonblad*, nr. 78, 13/10 1837.

the importance of turning to Finnish oral poetry in order to get a place of its own on the European cultural map.

Until 1809 Finland had been an integrated part of the Swedish realm for some six centuries. Finnish provinces were represented in the Swedish parliament in the same way as all other Swedish provinces. As a consequence of the Russian conquest 1808-09 the Grand Duchy of Finland was created as a separated Finnish political entity under Russian control. Songs about the Balkans under Turkish rule could be associated with the Russian occupation of Finland: The Serbian's fight against the Turks could easily evoke memories of the war in Finland a couple of decades earlier. Writing about a small nation's fight against a huge empire was of course a bit dangerous in Finland under the rule of Tsar Nicolas, but Serbs, being orthodox Slavs, had such a high reputation that Runeberg did not have to fear Russian censorship.¹¹⁸⁹ It was in the epic "Car Lazar i carica Milica", 'Tsar Lazar and tsarina Milica' that Runeberg could find similarities between the situation of the Serbs in the Turkish Empire and the Finns in the Russian Empire. Bo Petterson laid out the view that it was possible that Runeberg, through the beauty of that song, learned how to unite a people through a lost war.¹¹⁹⁰ In 1848 Runeberg united the Finns by publishing a collection of songs about the war in Finland, *Fänrik Ståhls Sägner*, 'The Tales of Ensign Ståhl'. It is a well known fact that Serbian oral poetry was read in that way at other places, in Bohemia for instance.¹¹⁹¹ Although politics was not his main reason to translate Central South Slavic oral songs, his readers, and most notably his readers in Sweden, certainly read these songs as a manifestation of Runeberg's patriotism against Russian rule.¹¹⁹² This kind of political reading of Runeberg's work as a translator is not undisputed. According to Matti Klinge, Runeberg was trying to bring Finland nearer the Russian Empire by means of paying attention to another Slavic nation.¹¹⁹³ Runeberg himself has not left any accounts of his political opinions, so it is hard to decide whether he had some hidden political motives to translate Central South Slavic poetry or not.

Runeberg's work as a translator – together with the great interest in folklore in general and the political reasons I mentioned earlier – inspired others to translate Central South Slavic oral songs to Swedish in Finland. Translations went through German in these cases as well. It is interesting to note that although these songs were widely translated in almost all of Europe including most of the countries in Northern Europe – Norway, Denmark and Finland – they were not translated in Sweden during the 19th century: Samuel Ödmann's translation of "Hasanaginica" from 1792¹¹⁹⁴ was not followed by any translations of Central South Slavic oral

¹¹⁸⁹ Salminen, 7/9 2000.

¹¹⁹⁰ Petterson, 1999: 21.

¹¹⁹¹ See t.ex. Đorđević, 1985: 6.

¹¹⁹² I.e. Runeberg's first reviewer in Sweden Rydqvist: "Serviska Folksånger", öfversatta af Joh. Ludv. Runeberg", *Heimdall*, nr 29, 21/7 1832.

¹¹⁹³ Klinge, 2004.

¹¹⁹⁴ Fortis, 1792.

songs at all for more than a century.¹¹⁹⁵ The large amount of translations that were made by the Finns with Swedish as their mother tongue was probably enough to meet the need for such translations in Sweden as well.

In my thesis I demonstrate the role that translations of Central South Slavic oral poetry have played in constructing the Finnish national identity. Strongly influenced by the cultural nationalism of Herder, the Finns chose cultural consolidation as the main strategy for strengthening their national identity. This was done in two ways: by turning to Finnish oral poetry and by creating a new Finnish literature based on a non-Swedish foundation. As I have shown, Central South Slavic oral poetry had a small, but certainly important role in both of these strategies.

¹¹⁹⁵ Alfred Jensen translated a couple of oral songs and verses in Jensen, 1897. However, South Slavic oral songs were presented in reviews, eg. Johan Erik Rydqvist: "Något om Ryska, Holländska, Spanska, Serviska och Magyariska poesin", *Heimdall*, nr 17, 23/4 1831 & nr. 19, 7/5 1831.

LITTERATUR

DIGITALA RESURSER

Bjelobaba, Sonja: "The Role of South-Slavic Oral Poetry in Building Finnish National Identity", *Revue du Centre Européen d'Etudes Slaves - Représentations culturelles et historiques slaves*, 1, publicerat online den 19 april 2012, hämtat den 14/03 2014 från <http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=192>

DIGI – Nationalbibliotekets digitala samlingar. Hämtad den 10/9 2013 från <http://digi.lib.helsinki.fi/index.html>

Johansson, Lars-Erik: "Imitation och översättning. Retorikens roll i framväxten av en folkspråkig nordisk skönlitteratur under renässans och barock", IASS 2010 Proceedings, Hämtad den 30/8 2013 från <http://cts.lub.lu.se/ojs/index.php/IASS2010/article/view/5046>

Mønnesland, Svein: "Emerging Literary Standards and Nationalism. The Disintegration of Serbo-Croatian", *Actas do i Simposio Internacional sobre o Bilingüismo*, 1997, s. 1103-1113, Hämtad den 3/3 2014 från <http://www.webs.uvigo.es/ssl/actas1997/06/Monnesland.pdf>

Nordisk familjebok, 2:a uppl., Band 21, Stockholm 1915. Hämtad den 13/9 2013 från <http://runeberg.org/nfca/0037.html>

Nordisk familjebok, 2:a uppl., Band 21, Stockholm 1915. Hämtad den 28/11 2013 från <http://runeberg.org/nfbh/0036.html>

Póth, István: "Iz kulturne i književne prošlosti Srba u Mađarskoj". Hämtad den 15/9 2013 från http://www.rastko.rs/rastko-hu/umetnost/knjizevnost/studije/istvan_poth.html

Runeberg.net. Hämtad den 12/9 2013 från <http://www.runeberg.net/>

Runebergs Samlade verk. Hämtad den 18/5 2014 från <http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/RunebergJL/titlar>

Summative Bibliography from Oral Tradition. Hämtad den 10/9 2013 från <http://www.oraltradition.org/bibliography/>

Svenska Akademiens ordbok. Hämtad den 20/9 2013 från <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>

TRYCKTA KÄLLOR

Addison, Joseph, den 21 respektive den 25/5 1771, nr. 70 och 74. *The Spectator*, Del I, red. Donald F. Bond, Oxford 1965, s. 297–303, 315–322

Aina. Poetisk kalender 1851, Helsingfors 1850

Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London & New York: Verso 2006 (1983)

Aspelin, Kurt: *Poesi och verklighet*, Del I: "Några huvudlinjer i 1830-talets svenska kritikerdebatt", Stockholm: Norstedt 1967

Aspelin, Kurt: *Poesi och verklighet*, Del II: "1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem", Stockholm: Norstedt 1977

- Atterbom, Per Daniel Amadeus: "Om Runebergs Dikter", *Swenska Litteratur-Föreningens Tidning*, 28/2 1838, vol 6
- Banašević, Nikola: "Le cycle de Kosovo et les chansons de gestes", *Revue des études slaves*, nr. 6, Paris 1926, s. 224–244
- Bandić, Dušan: *Narodna religija Srba u 100 pojmovna*, Beograd: Nolit 1991
- Bassnett, Susan: "Translation Turn in Cultural Studies", *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, red. Susan Bassnett & André Lefevere, Clevedon : Multilingual Matters 1998, s. 123–140
- Beissinger, Margaret: "Epic, Gender, and Nationalism. The Development of Nineteenth-Century Balkan Literature", *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*, red. Margaret Beissinger, Jane Tylus & Susanne Wofford, Berkeley: University of Calif. Press 1999, s. 69-86
- Belfrage, Sixten: "Stilkaraktären i Runebergs Idyll och epigram", *Festskrift tillägnad Gunnar Castrén den 27 december 1938*, SLS 271, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1938, s. 19–26
- Berg, Ruben G:son: "Runebergs Idyll och epigram och J. E. Rydqvist", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 14, SLS 265, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1938
- Berlin, Isaiah: *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hermann, Herder*, London: Pimlico 2000
- Berlin, Isaiah: *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*, London: Hogarth 1976
- Bernd, Clifford A.: *Poetic Realism in Scandinavia and Central Europe 1820–1895*, Columbia: Camden House 1995
- Berndtson, Fredrik: "Litteratur", *Morgonbladet*, 26/7 1849, nr. 56
- Bjelobaba-Miladinović, Sonja: "Poezija Johana Ludviga Runeberga inspirisana srpskom usmenom književnošću", *Naučni sastanak slavista u Vukove dane: Beograd, Novi Sad 12–17.9.2000*, Beograd: Međunarodni slavistički centar 2001
- Björkman, Margareta: *Original och översättning. Om två romaner av Restif de la Bretonne*, Uppsala: Univ., Avd. för litteratursociologi 1996
- Bonnier, Åke: *Bonniers. En släktrönika 1778–1941*, Stockholm: Bonnier 1974
- Bošković-Stulli, Maja: "O usmenoj književnosti izvan izvornoga konteksta", *O usmenoj književnosti nekad i danas*, Beograd: Prosveta 1983, s. 151–178
- Bratulić, Josip: "Predgovor", Fortis, Alberto: *Put po Dalmaciji*, Zagreb: Globus 1984, s. V–XXVII
- "Bror och syster", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Tidningar*, 11/9 1830, nr. 72
- Brydolf, Ernst: "Runeberg och hans rikssvenske förläggare. Kring bokhandelsförhållandena för 100 år sedan", *Modersmålslärares förening*, Årsskrift 1948
- Brydolf, Ernst: *Sverige och Runeberg*, SLS 292, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1943
- "Brödratwisten", övers. Julius Ferdinand Lundahl, *Aina. Poetisk kalender 1851*, Helsingfors 1850, s. 67–71

- Bynum, David E.: "The Väinämöinen Poems and the South Slavic Oral Epos", *Religion, Myth, and Folklore in the World's Epics. The Kalevala and its Predecessors*, red. Lauri Honko, Berlin & New York: Mouton de Gruyter 1990, s. 311–341
- Čajkanović, Veselin: "O božanstvima braka kod Srba", *Studije iz srpske religije i folklor* 1925–1942, Beograd: SANU, SKZ 1994a, s. 332–352
- Čajkanović, Veselin: *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, Beograd: SANU, SKZ 1985
- Čajkanović, Veselin: *Stara srpska religija i mitologija*, Beograd: SANU, SKZ 1994b
- Cameron, Deborah: *Feminism and Linguistic Theory*, London: Macmillan 1992 (1985)
- Carl Wilhelm Böttiger: *Boreas. Poetisk kalender för år 1842*, Uppsala 1841
- Castrén, Gunnar: "'Molnets broder' och de serbiska folksångerna", *Festskrift tillägnad Yrjö Hirn den 7 december 1930*, red. Gunnar Castrén m.fl., Helsingfors: Schildt 1930, s. 71–73
- Castrén, Gunnar: *Johan Ludvig Runeberg*, Stockholm: Natur och kultur 1950
- Chesterman, Andrew: *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam & Philadelphia: Benjamins 1997
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A.: *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb: Nakladni zavod MH 1983
- "Chevy jagten", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Morgonblad*, 15/2 1833, nr. 13; 18/2 1833, nr. 14; 22/2 1833, nr. 15
- Cicero, Marcus Tullius: "De optimo genere oratorum", *De inventione; De optimo genere oratorum; Topica*, Cambridge & London: Harvard University Press 1949 (46 f. Kr.), s. 354–373
- Clark Jr., Robert T.: "Herder, Cesarotti and Vico", *Studies in Philology*, nr. 44, 1947, s. 645–671
- Collan, Karl: *Öfversigt af Serviens historiska folksånger*, Helsingfors 1860
- Coote, Mary P.: "On the Composition of Women's Songs", *Oral Tradition*, red. John Miles Foley, nr. 7:2, 1992, s. 332–348
- Coote, Mary P.: "Women's Songs in Serbo-Croatian", *Journal of American Folklore*, nr. 90:357, 1977, s. 331–338
- Cronin, Michael: "The Empire Talks Back: Orality, Heteronomy, and the Cultural Turn in Interpretation Studies", *Translation and Power*, red. Maria Tymoczko & Edwin Gentzler, Amherst & Boston: University of Massachusetts Press 2002, s. 45–62
- Culler, Jonathan: "Litterär kompetens", övers. Tommie Zaine, *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, Del II, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, Lund: Studentlitteratur 1993, s. 96–116
- Ćurčin, Milan: "Petostopni (srpski) trohej. Prelaz srpskog deseterca u petostopni trohej u nemačkom pesništvu", *Hasanaginica 1774–1974. Prepjevi, varijante, studije, bibliografija*, red. Alija Isaković, Sarajevo: Svjetlost 1975, s. 117–121 (publicerat första gången i *Srpski književni glasnik*, 15, nr. 8, Beograd, 16/10 1905, s. 604–61)
- Ćurčin, Milan: *Srpska narodna pesma u nemačkoj književnosti*, Beograd: Narodna biblioteka "Veljko Vlahović" 1987 (*Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur*, Leipzig 1905)
- Cvetković, Čedomir: "Srbija u Evropi", *Dijaspora*, nr 50, Stockholm: Bospa Förlag 2006

Cygnæus, Fredrik: "Ett och annat angående 'Elgskyttarne' och 'Hanna', dikter av J. L. Runeberg", *Samlade arbeten*, Del III: "Litteraturhistoriska och blandade arbeten", Band 1, Helsingfors: Edlund 1883

Cygnæus, Fredrik: *Samlade arbeten*, Del IX: "Poetiska arbeten. Tredje bandet", Helsingfors: Edlund 1885

Dagsländan. Poetisk sommar-kalender 1840, red. Isak Georg Stenman m.fl., Fahlun 1840

"Da li znate? Kakav su uticaj imale srpske pesme na švedsku književnost", [Anon.], *Politika*, 23/8 1936

"Das walachische Mädchen", övers. P. O. von Goetze, *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1/10 1825, nr. 235

Davidsson, Carin: "'Hasanaginica' u švedskoj verziji", *Naučni sastanak slavista u Vukove dane. Beograd, Tršić, Novi Sad 12–18. IX 1974*, 4, Beograd: Međunarodni slavistički centar 1975, s. 449–454

"Den bönhörde", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Tidningar*, 25/9 1830, nr. 76

"Den Förlofvade", övers. T. W. Forstén, *Morgonbladet*, 30/08 1847, nr. 64

"Den försiktiga", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Tidningar*, 25/9 1830, nr. 76

"Den omtänksamma", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Tidningar*, 11/9 1830, nr. 72

Den Swenske Medborgaren, 27 och 30/8 1830

"Den vackra tolken", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Morgonblad*, 7/2 1834, nr. 10

Derschawins Episch-Lyrischer Hymnus auf die Vertreibung der Franzosen aus dem Vaterlande im J. 1812. Aus dem Russischen übersetzt, övers. P. O. von Goetze, Dorpat 1814

Detelić, Mirjana: *Mitski prostor i epika*, Beograd: SANU 1992

Detelić, Mirjana: *Urok i nevesta. Poetika epske formule*, Beograd: Balkanološki institut SANU 1996

"Die Blutrache", övers. P. O. von Goetze, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Tübingen, 15/8 1825, nr. 194, s. 773–774

"Die schöne Fatme", övers. P. O. von Goetze, *Morgenblatt für gebildete Stände*, 13/10 1825, nr. 245

Dobrašinović, Golub: "Tereza fon Jakob-Robinson i Vuk Karadžić", *Talfj i srpska književnost i kultura*, red. Vesna Matović & Gabriela Šubert, Beograd: Institut za književnost i umetnost 2008, s. 53–77

Đorđević, Nada: *Spskohrvatska narodna književnost kod Čeha*, Novi Sad: Matica srpska 1985

"Domen", övers. K. L. Lindström, *Åbo underrättelser*, 11/12 1841, nr. 98

"Dommen", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Tidningar*, 25/9 1830, nr. 76

"Dreyfaches Weh", övers. P. O. von Goetze, *Morgenblatt für gebildete Stände*, 3/9 1825, nr. 211

Drndarski, Mirjana: *Između prosvetiteljstva i predromantizma*, Beograd: Institut za književnost i umetnost 1994

Drndarski, Mirjana: *Na vilinom vijalištu. O transpoziciji folklornih žanrova*, Beograd: Rad KPZ Srbije 2001

- "Du är min egen", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Tidningar*, 15/9 1830, nr. 73
- Dukat, Zdeslav: "Pojam i funkcija epske formule", *Umjetnost riječi*, Zagreb 1977, nr. 4, s. 295–320
- Edmonson, Munro S.: *Lore. An Introduction to the Science of Folklore and Literature*, New York: Holt, Rinehart and Winston 1971
- Ek, Sverker: "Den första Idyll och epigram-cyklens tillkomsthistoria", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 13, SLS 260, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1937
- Ek, Sverker: *Nationella gestalter i Runebergs ungdomsdiktning*, Skrifter utgivna av Modersmåslärarnas förening, vol. 53, Malmö 1940
- Ekelund, Erik: *Finlands svenska litteratur*, Del 2: "Från Åbo brand till sekelskiftet", Stockholm 1969
- Ekman, Michel: "Kärlek, kaos och klaustrofobi – en läsning av 'Svartsjukans nätter' ", *Festskrift till Johan Wrede 18.10.1995.*, SLS 594, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1995, s. 17–24
- Ekman, Michel: *Kaos, ordning, kaos. Människan i naturen och naturen i människan hos J. L. Runeberg*, diss., Helsingfors: Schidt 2004
- Elam, Ingrid: '...i kärleken blott hjelte...'. *Den romantiska versberättelsen i Sverige 1820–1850*, diss., Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 13, Göteborg 1985
- Elmgren, Sven Gabriel: "Bolag för Finsk romanlitteratur", *Morgonbladet*, 27/9 1848, nr. 91
- Englund Dimitrova, Birgitta: "Tjugo år av svensk översättningsvetenskap", *Gränslösa texter. Perspektiv på översättning*, red. Yvonne Lindqvist, Uppsala: Hallgren & Fallgren 2007
- Esih, Ivan: "Prevodilac naših narodnih pesama na švedski jezik", *Književne novine*, Beograd 22/6 1954, nr. 22
- Espmark, Kjell: *Dialoger*, Stockholm: Norstedt 1985
- Estlander, Carl Gustaf: "Fennomanska studier", *Finsk tidskrift*, 1882, nr 12, s. 6–28
- Estlander, Carl Gustaf: "Runebergs skaldskap", *Skrifter av C. G. Estlander*, Del I: "Uppsatser om Johan Ludvig Runeberg", SLS 117, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1914 (publicerat första gången i: C.G. Estlander: *Runebergs skaldskap*, Helsingfors 1902)
- Even-Zohar, Itamar: *Poetics Today*, Vol 1: 1–2, Tel Aviv 1979
- Even-Zohar, Itamar: *Poetics Today*, Vol 11:1, Tel Aviv 1990
- Fafner, Jørgen: *Digt og form. Klassisk og moderne verslære*, København: Reitzel 1989
- Fehrman, Carl: "Runebergs syn på dikt och diktskapande", *Finsk Tidskrift*, nr. 9, 1970, s. 457–474
- Finnegan, Ruth: "Tradition, But What Tradition, and For Whom?", *Oral Tradition*, 6/1, 1991, s. 104–124
- Finnegan, Ruth: *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication*, Oxford: Basil Blackwell 1988
- Finnegan, Ruth: *Oral Poetry. It's Nature, Significance, and Social Context*, Cambridge: Cambridge University Press 1977
- "Flickan i dörren", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Morgonblad*, 29/7 1833, nr. 55

- "Flickan och hennes kinder", övers. Fredrik Berndtson, *Morgonbladet*, 29/4 1847, nr. 32, s. 3–4
- "Flickan wid Zetinga", övers. K. L. Lindström, *Åbo underrättelser*, 10/11 1841, nr. 89
- "Flickans anlete", övers. K. L. Lindström, *Åbo underrättelser*, 3/11 1841, nr. 87
- "Flickans klagan", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Morgonblad*, nr. 34, 7/5 1832
- "Flygtig öfversikt af några i Finland tryckta arbeten år 1830", [Anon.], *Åbo Underrättelser*, 30/4 1831, nr. 34; 4/5 1831, nr. 35; 11/5 1831, nr. 37; 14/5 1831, nr. 38; 21/5 1831, nr. 40; 25/5 1831, nr. 41; 8/6 1831, nr. 45; 6/7 1831, nr. 53
- Foley, John Miles: "Literary Art and Oral Tradition in Old English and Serbian Poetry", *Anglo-Saxon England*, 1983, nr 12, s. 183–214
- Foley, John Miles: "Reading the Oral Traditional Text: Aesthetic of Creation and Response", *Comparative research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry*, red. John Miles Foley, Columbus: Slavica Publishers 1987, s. 185–212
- Foley, John Miles: "Guslar and Aoidos: Traditional Register in South Slavic and Homeric Epic", *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 126, 1996, s. 11–41
- Foley, John Miles: *How to Read an Oral Poem?*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press 2002
- Foley, John Miles: *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington: Indiana University Press 1991
- Foley, John Miles: *Oral-Formulaic Theory and Research. An Introduction and Annotated Bibliography*, New York: Garland 1985
- Foley, John Miles: *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington: Indiana Univ. Press 1995
- Forser, Tomas: *Kritik av kritiken. 1900-talets svenska litteraturkritik*, Gråbo: Anthropos 2002
- Forssell, Pia: *Författaren, förläggaren och forskarna. J. L. Runeberg och utgivningshistorien i Finland och Sverige*, SLS 726, diss., Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 2009
- Fortis, Alberto: *Bref om Morlackerna* [Af Abbé Albert Fortis]. Öfwersatte af Samuel Ödman[n]. Tryckte och förlagde af Samuel Norberg, Götheborg 1792
- Fortis, Alberto: *Die Sitten der Morlacken. Aus dem Italiänischen (von Fr. A. Cl. Werthes) übersetzt*, Bern: Typographische Gesellschaft 1775
- Fortis, Alberto: *Put po Dalmaciji*, övers. Mate Naras & Darko Novaković, Zagreb: Globus 1984
- Fortis, Alberto: *Viaggio in Dalmazia* (Venedig 1774), faksimil, München: Sagner 1974
- Franzén, Frans Michael: *Skaldestycken*, Åbo 1810
- Gaddis Rose, Marilyn: *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*, Manchester: St. Jerome 1997
- Gardberg, Carl-Rudolf: "Petter Widerholm, en svensk boktryckare i Finland", *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen*, 56, Uppsala 1969, s. 136–154
- Genette, Gérard: *The Architext. An Introduction*, övers. Jane E. Lewin, Berkeley & Oxford: Univ. of California Press 1992 (originalet: *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil 1979)

- Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method*,  vers. Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press 1980
- Genette, Gerard: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*,  vers. Channa Newman & Claude Doubinsky, Lincoln & London: University of Nebraska Press 1997b (originalet: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris: Seuil 1982)
- Genette, Gérard: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*,  vers. Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1997a (originalet: Genette, Gerard: *Seuils*, Paris: Seuil 1987)
- Goethe, Johan Wolfgang von: "Serbische Volkslieder", *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. Del II: "Schriften zur Literatur", Berliner Ausgabe 18, Berlin 1872, s. 274–286
- Goethe, Johann Wolfgang von: " vers ttningar",  vers. Lars Bjurman, i *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg, Stockholm: Natur och kultur 1998
- Goethe, Johann Wolfgang von: "West-östlicher Divan" (1819), *Goethes Werke*, Del II: "Gedichte und Epen", Hamburg: Wegner 1948
- Goetze, P[eter] O[tto] von: "Proben aus den zunächst erscheinenden Stimmen des russischen Volks", *Morgenblatt für gebildete Stände*, Tübingen 17/9 1823, nr. 223, s. 889; 18/9 1823, nr. 224, s. 893; 27/9 1823, nr. 232, s. 925; 2/10 1823, nr. 236, s. 941; 11/10 1823, nr. 244
- Goetze, P[eter] O[tto] von: "Ueber die Volkspoesie der Russen", *Morgenblatt für gebildete Stände*, Tübingen 1827, 4–13/8 1827, nr. 186 – 193, s. 742-743; 745-746; 749-750; 754-755; 757-758; 762; 765-766; 770-771
- Goldsworthy, Vesna: *Inventing Ruritania. The imperialism of the imagination*, New Haven: Yale University Press 1998.
- Gottlund, Carl Axel: *Pieniä runoja suomen pojille ratoxi*, Stockholm: Kulturfonden for Sverige och Finland, 1985 (1818-1921)
- Grimm, Jacob: "Mala prostonarodnja slaveno-serbska Pjesnarica, izdana Vukom Stefanovi em (d.i. kleines serben-slawisches volksliederbuch, herausgegeben durch Wuk Stephanowitsch (Wolf Stephansohn). Wien 1814. in G. J. Schnierers druckerei, 120, s. 8", *Kleinere Schriften*, Del IV: "Recensionen und vermischte Aufsätze", 1, Berlin: D mmler 1869, s. 427–436
- Grotenfelt, Ossian: "Johan Ludvig Runeberg och landets finska talande befolkning", *Förhandlingar och uppsatser*, nr. 16, SSLF 56, Helsingfors 1903, s. 85–112
- Gr eti , Nikola G.: *O vjeri Starih Slovjena prema pravjeri Arijata i Prasemita*, (Mythologia Comparativa Slavorum), Mostar 1900
- Gustafsson, F[ridolf]: "Om Runebergs verskonst", Särtryck från Svenska Litteratursällskapet i Finland *Förhandlingar och uppsatser* 6, SLS 20, Helsingfors 1891
- Gustavsson, Sven: " ' Serbismen' i kroatiskan – ett språkvetenskapligt och emotionellt problem", *Slovo*, Uppsala 2000, nr. 48, s. 5-33
- Gustavsson, Sven: *Accent Paradigms of the Present Tense in South Slavonic: East and Central South Slavonic*, diss., Stockholm : Almqvist & Wiksell 1969
- Gustavsson, Sven: *Standard Language Differentiation in Bosnia and Herzegovina. Grammars, Language Textbooks, Readers*, Uppsala: Centre for Multiethnic Research, Uppsala University 2009

- Hainsworth, John B.: "Homer", *Greece & Rome. New Surveys in the Classics*, 3, Oxford 1969
- Hammarsköld, Lorenzo i: *Swensk Literatur-Tidning*, 15/5 1819
- Hansson, Gunnar: "Schillers bestämning av det naiva i Ueber naive und sentimentalische Dichtung", *Samlaren*, nr. 85, 1964, s. 143–191
- Hansson, Stina: "Repertoar och tradition", *Edda*, 1, 1993, s. 45–54
- Hansson, Stina: *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, nr. 39, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen 2000
- "Hasanaginica", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Morgonblad*, den 6/2 1832, nr. 10
- Hasanaginica 1774–1974. Prepjevi, varijante, studije, bibliografija*, red. Alija Isaković, Sarajevo: Svjetlost 1975
- Hasanaginica. Hasanagas hustru. I ny svensk översättning av Ulla-Britt Frankby, Gunnar Jacobsson och Bengt A. Lundberg. Med kommentarer av Bengt A. Lundberg*, Gusli 14, Göteborg: Inst. för slaviska språk 2007
- Hasselberg, Gunnar: *Realistisk lyrik. Studier i svensk versdiktning från Bellman till Talis Qualis*, Lund: Ohlsson 1923
- Havelock, Eric A.: *Preface to Plato*, Cambridge: Harvard University Press 1963
- Havelock, Eric A.: *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to Present*, New Haven & London: Yale University Press 1986
- Haymes, Edward R.: *A Bibliography of Studies Relating to Parry's and Lord's Oral Theory*, Cambridge: Harvard Univ., Massachusetts 1973
- Hedberg, Frans: *Förgät mig ej. Poetisk jul-kalender för 1854*, Stockholm 1853
- Hedberg, Frans: *Ängsblommorna. Poetisk vår-kalender*, Stockholm 1853
- Hedvall, Ruth: *Finlands svenska litteratur*, Borgå: Schildts 1917
- Hedvall, Ruth: *Johan Ludvig Runeberg och hans diktning*, Helsingfors: Söderström 1931
- Hedvall, Ruth: *Runebergs poetiska stil*, SLS 122, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1915
- Heikel, Ivar A.: *Johan Ludvig Runeberg. Hans liv och hans diktning*, Stockholm: Natur och kultur, 1926
- Hellman, Ben: "Julius Lundahl, Sovremenniks finländske medarbetare", *Kunskapens hugsvalelse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*, red. Michel Ekman & Roger Holmström, Åbo: Åbo Akademis förlag 2003, s. 213–248
- Hemstad, Ruth: "Nordisk samklang med politiske dissonanser. Skandinavisme og skandinavisk samarbeid på 1800-tallet", *Det nya Norden efter Napoleon*, red. Max Engman & Åke Sandström, Stockholm: Almqvist & Wiksell International 2004, s. 187–227
- Herder, Johann Gottfried von: *Stimmen der Völker in Liedern. Gesammelt, geordnet, zum Theil übersezt durch J. G. v Herder. Neu herausgegeben durch Johann von Müller*, Bibliothek der Deutschen Classiker XI, *Johann Gottfried von Herders Werke*, Del I, Upsala 1815
- Herder, Johann Gottfried von: *Volkslieder*, Leipzig 1778-1779
- Hermans, Theo: *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome 1999

- Hertzberg, Rafaël: *Kalevala. Berättad för ungdom. Med 8 teckningar af R.W. Ekman*, Helsingfors: Tikkanen 1875
- Higbie, Carolyn: *Measure and Music. Enjambement and Sentence Structure in the Iliad*, Oxford: Clarendon 1990
- Himštet-Faid, Petra: "Recepcija srpskih narodnih pesama i njihovih prevoda u prvoj polovini 19. veka", *Talij i srpska književnost i kultura*, red. Vesna Matović & Gabriela Šubert, Beograd: Institut za književnost i umetnost 2008, s. 221–249
- Hirn, Yrjö: *Runeberggestalten. Strödda studier*, Stockholm: Schildt 1942
- Hirn, Yrjö: *Runebergskulten*, SLS 248, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1935
- Historiska och litteraturhistoriska studier*, 79, SLS 665, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 2004
- Hollméus, Ragnar: "Kompositionen och stilen i Molnets broder", *Årsskrift för Modersmållärarnas förening*, Lund 1940, s. 50–66
- Holmes, James S.: "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form", *The Nature of Translation*, red. James S. Holmes, Bratislava: Slovak Academy of Sciences 1970, s. 91–105
- Holmes, James: "The Name and Nature of Translation Studies", *Translated! Papers on literary translation and translation studies*, Amsterdam: Rodopi 1988 (1972), s. 66–80
- Holmqvist, Bengt: "Runeberg och romantiken i Finland", *Den svenska litteraturen*, Del III: "De liberala genombrotten", red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Stockholm: Bonniers 1988, s. 113-139
- Holub, Robert C.: *Reception Theory. A critical introduction*, London & New York: Methuen 1984
- Homeros: *Illyaden*, övers. Erland Lagerlöf, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1995
- Honko, Lauri: "Upptäckten av folkdiktning och nationell identitet i Finland", *Folklore och nationsbyggande i Norden*, red. Lauri Honko, NIF publications 9 Åbo: Nordiska inst. för folkdiktning & Stockholm: Nordiska mus. 1980, s. 33–51
- Hormia, Osmo: "Annikainens visa. Svensk tolkning av en medeltida finsk ballad", *Från språk till språk. Sjuttion uppsatser om litterär översättning*, red. Gunnel Engwall & Regina af Geijerstam, Lund: Studentlitteratur 1983, s. 81–92
- Hornborg, Eirik: "Från 'Blodhämnden' till 'Molnets broder' ", *Nya Argus*, Helsingfors 1/1 1928
- Hornborg, Eirik: "Idealism och realism i Runebergs patriotiska diktning", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 7, SLS 220, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1931, s. 217–234
- Hornborg, Eirik: "Litterär påverkan", *Nya Argus*, Helsingfors 16/10 1958, nr. 17, s. 260–262
- Hupchick, Dennis P.: *The Balkans: from Constantinople to Communism*, New York & Basingstoke: Palgrave 2002
- "I anledning af den hos oss utkomna öfversättningen af Serviska Folksångerna", [Anon.], *Helsingfors Tidningar*, 23/2 1831, nr. 15

Ingarden, Roman: "Det litterära verkets 'liv'", övers. Margin Kinander,, *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, Del I, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, Lund: Studentlitteratur 1992, 274-298

Ingelius, Axel Gabriel [utan titel] i: *Romanen. Veckotidskriften för den sköna litteraturen*, för 1846, nr. 3

"Inländsk litteratur", [Anon.] *Helsingfors Tidningar*, 22/12 1830, nr. 101 och 8/1 1831, nr. 2

Jakobson, Roman & Bogatyrëv, Pëtr: "Folklore som en särskild form av skapande", övers. Birgitta Sandberg, *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Med ett postscriptum av Roman Jakobson*, Stockholm: PAN/Norstedt 1974, s. 65-81

Jakobson, Roman: "Dominanten", övers. Agnes Mesterton, *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Med ett postscriptum av Roman Jakobson*, Stockholm: PAN/Norstedt 1974, s. 118-124. (Eller: Jakobson, Roman: "The Dominant", *Selected Writings*, Del III: "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", The Hague, Paris & New York: Mouton 1981 (1935), s. 751-756

Jakobson, Roman: "Grammatical Parallelism and its Russian Facet", *Selected Writings*, Del III: "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", The Hague, Paris & New York: Mouton 1981 (1966), s. 98-135

Jakobson, Roman: "Lingvistik och poetik", övers. Östen Dahl, *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Med ett postscriptum av Roman Jakobson*, Stockholm: PAN/Norstedt 1974, s. 139-179 (Eller: Roman Jakobson: "Linguistics and Poetics", *Selected Writings*, Del III: "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", The Hague, Paris & New York: Mouton 1981 (1960), s. 18-51)

Jakobson, Roman: "Lingvistiska aspekter på översättning", övers. Erik Andersson, *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg, Stockholm: PAN/Norstedt 1998, s. 147-155 (Eller: Roman Jakobson: "On Linguistics Aspects of Translation", *Selected Writings*, Del II: "Word and Language", The Hague, Paris & New York: Mouton 1971 (1958), s. 260-266)

Jakobson, Roman: "Slavic Epic Verse. Studies in Comparative Metrics", *Selected Writings*, Del IV: "Slavic Epic Studies", The Hague, Paris & New York: Mouton 1966a (1952), s. 414-463

Jakobson, Roman: "Two Aspects of Language", *Selected Writings*, Del II: "Word and Language", The Hague, Paris & New York: Mouton 1971 (1956), s. 239-259

Jakobson, Roman: "Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen", *Selected Writings*, Del IV: "Slavic Epic Studies", The Hague, Paris & New York: Mouton 1966b (1933), s. 51-60

Jakobson, Roman: "Zur Vergleichenden Forschung über die Slavischen Zehnsilbler", *Selected Writings*, Del IV: "Slavic Epic Studies", The Hague, Paris & New York: Mouton 1966c (1929), s. 19-37

Janković, Mira: "Ossian kao poticaj za skupljanje narodnih pjesama kod južnih Slavena", *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, nr. 38: "O 250. godišnjici rođenja fra Andrije Kačića Miošića", JAZU, Zagreb 1954, s. 177-221

Jauss, Hans Robert: "Literary History as a Challenge to Literary Theory" i *New Directions in Literary History*, red. Ralph Cohen, London: Routledge & Kegan Paul 1974, s. 11-41 (Hans

- Robert Jauß: "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" i *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, s. 144-207)
- Jauss, Hans Robert: "Teorin om medeltidens genrer och litteratur", övers. Tommy Andersson, *Genreteori*, red. Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius, Lund: Studentlitteratur 1997
- Jauss, Hans Robert: *Question and Answer. Forms of dialogic understanding*, övers. Michael Hays, Minneapolis: University of Minnesota Press 1989
- Jenihnen, Manfred: "Talfjini prevodi srpske narodne poezije u kontekstu prevoda slovenske narodne poezije u doba nemačkog kasnog romantizma", *Talfj i srpska književnost i kultura*, red. Vesna Matović & Gabriela Šubert, Beograd: Institut za književnost i umetnost 2008, s. 95–110
- Jensen, Alfred: *Från Balkan. Sydslaviska kulturskisser*, Stockholm: Bonniers 1917
- Jensen, Alfred: *Gundulić und seine Osman. Eine südslavische Litteraturstudie*, Göteborg 1900
- Jensen, Alfred: *Slavia. Kulturbilder. Ny följd. Från Donau till Adria och Bosporen*, Stockholm: Bonnier 1897
- Jovanović, Vojislav M.: "Naše književne veze sa Skandinavijom: Runeberg", *Književne novine*, 24. jun 1954, s. 4
- Jovanović, Vojislav M.: "Naše književne veze sa Skandinavijom: Runeberg", *Zbornik radova o narodnoj književnosti*, Beograd: Univerzitetska biblioteka "Svetozar Marković" 2001a, s. 175–178
- Jovanović, Vojislav M.: "Otkuda Puškinu pesma o Karađorđu", *Zbornik radova o narodnoj književnosti*, Beograd: Univerzitetska biblioteka "Svetozar Marković" 2001b, s. 190–204
- Kačić Miošić, Andrija: *Razgovor ugodni naroda slovinskoga*, Zagreb: Zora 1956 (1756)
- Kantele taikka Suomen kansan, sekä wanhoja että nykysempiä runoja ja lauluja. Koonnut ja prääntäyttännyt Elias Lönnrot*, Helsingfors: Prääntätty Waseniuksen luona, 1829–1831
- Karadžić, Vuk Stefanović: "Crna Gora i Crnogorci", *Etnografski spisi o Crnoj Gori*, Beograd: Prosveta 1987
- Karadžić, Vuk Stefanović: *O jeziku i književnosti. Izabrani spisi*, Beograd: Prosveta 1969
- Karadžić, Vuk Stefanović: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del I: "Mala prstonarodnja slaveno-serbska pjesnarica (1814). Narodna serbska pjesnarica (1815)", Beograd: Prosveta 1965
- Karadžić, Vuk Stefanović: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del IV: "Srpske narodne pjesme I", Beograd: Prosveta 1975 (1841)
- Karadžić, Vuk Stefanović: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del V: "Srpske narodne pjesme II", Beograd: Prosveta 1988 (1845)
- Karadžić, Vuk Stefanović: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del VI: "Srpske narodne pjesme III", Beograd: Prosveta 1988 (1846)
- Karadžić, Vuk Stefanović: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del VII: "Srpske narodne pjesme IV", Beograd: Prosveta 1986 (1862)
- Karadžić, Vuk Stefanović: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del XI:1: "Srpski rječnik", Beograd: Prosveta 1986 (1852)

- Karadžić, Vuk Stefanović: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del XX: "Prepiska I 1811–1821", Beograd: Prosveta 1988
- Karadžić, Vuk Stefanović: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del XXI: "Prepiska II 1822 –1825", Beograd: Prosveta 1988
- Karadžić, Vuk Stefanović: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del XXII: "Prepiska III 1826 –1828", Beograd: Prosveta 1989
- Karadžić, Vuk Stefanović: *Srpske narodne pjesme*, Del I, Beograd: Prosveta 1987
- Kekez, Josip: "Usmena književnost", *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, red. Zdenko Škreb & Ante Stamać, Zagreb: Globus 1998, s. 132–192
- Kellgren, Johan Henrik: "Anmärkning", *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg, Stockholm: Natur och kultur 1998, s. 95
- Kleut, Marija: "Concluding Formulas of Audience Address in Serbo-Croatian Oral Epic", *Oral Tradition*, red. John Miles Foley 6:2–3, 1991, s. 266–278
- Klinge, Matti: "Runeberg och Universitetet. Föredrag vid Svenska litteratursällskapet i Finland årshögtid den 5 februari 1990", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 66, SSSL 568, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1991, s. 7–21
- Klinge, Matti: *Den politiske Runeberg*, Stockholm: Atlantis & Helsingfors: Söderström 2004
- Klinge, Matti: *Napoleons skugga. Baler, bataljer och Finlands tillkomst*, Helsingfors: Söderström & Stockholm: Atlantis 2009
- "Korehin", övers. Axel Gabriel Ingelius, *Romanen. Veckotidskriften för den sköna litteraturen*, för 1846, nr. 3
- Kovačević, Ljubomir: "Vuk Branković 1372–1398", *Godišnjica Nikole Čupića*, nr. 10, 18–88, s. 215–301
- Kravcov, N. I.: "Épitet v liričeskijh bytovych pesnjach", *Épitet v ruskom narodnom tvorčestve*, red. V. P. Anikin, Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta 1980b, s. 57–66
- Kravcov, N. I.: "K izučeniju épiteta v ruskoj fol'kloristike", *Épitet v ruskom narodnom tvorčestve*, red. V. P. Anikin, Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta 1980a, s. 5–15
- Krnjević, Hatidža: *Lirski istočnici. Iz istorije i poetike lirske narodne poezije*, Beograd: BIGZ 1986
- Kukkonen, Pirjo: *Det sjungande jaget. Att översätta känslan och själen. Den lyriska samlingen Kanteletar i svenska tolkningar 1830–1989*, Acta semiotica Fennica, XXXI, Helsingfors: International Semiotics Institute at Imatra (ISI) 2009
- Kulišić, Špiro: *Stara slovenska religija u svjetlu novijih istraživanja posebno balkanoloških*, Sarajevo: ANUBiH 1979
- Kungsängs-liljan. Poetisk kalender för 1846*, Uppsala 1845
- Lagus, Ernst: "Runebergs tidigare diktning, uppfattad af samtiden", *Förhandlingar och uppsatser*, nr. 9, 1895, s. 1–54
- Lagus, Gabriel: "Några hågkomster af Johan Ludvig Runeberg", *Östra Finland*, nr. 3, 7/1 1878
- Lambert, José, D'hulst, Lieven & Bragt, Katrin van: "Translated Literature in France, 1800–1850", *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, red. Theo Hermans, London: Croom Helm 1985, s. 149–163

- Lamm, Martin: "'Grafven i Perrho' och Svenska Akademien", *Festskrift tillägnad Yrjö Hirn den 7 december 1930*, red. Gunnar Castrén m. fl., Helsingfors: Schildt 1930a, s. 245–254
- Lamm, Martin: "Idyllepigrammens betydelse för Sveriges lyrik", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 6, SLS 214, Helsingfors 1930b, s. 341–360
- Lassila, Pertti: "Runeberg och biedermeier", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 79, SLS 665, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 2004, s. 31–40
- Lefevre, André: *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York: Modern Language Association of America 1992
- Leger, Louis: *La mythologie slave*, Paris: E. Leroux 1901
- Lénström, Carl Julius: *Svenska poesiens historia*, Del II: "Från 1809–1939", Örebro 1840
- Lilius, Pirkko: "Översättning eller imitation? Översättning och svenskspråkig tidningspress i Finland under åren 1776–1829", *Från översättning till etik. En festskrift till Irma Sorvali på hennes 60-årsdag den 15 oktober 2005*, red. Paula Rossi, Oulu: Oulun yliopisto 2005, s. 151–161
- Lilja, Eva: *Svensk metrik*, Stockholm: Norstedts 2006
- Lindhardt, Jan: *Tale og skrift – to kulturer*, København: Munksgaard 1989
- Lindqvist, Yvonne: *Översättning som social praktik. Toni Morrison och Harlequinserien Passion på svenska*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International 2002
- Linnér, Sven: *Litteraturhistoriska argument. Studier i en vetenskaps metodpraxis*, Stockholm: Bonniers 1964
- Ljunggren, Gustaf: *Studier öfver Runeberg*, Del I: "Inbjudningsskrift till den högtidlighet, hvarmed professuren i anatomi, med. doktorn herr Hjalmar Ossian Lindgren kommer att i embetet inställas, utfärdad af Kongl. Carolinska universitetets rektor", Lunds universitets årsskrift, 19:6, Lund: Berling 1882
- Ljunggren, Gustaf: *Studier öfver Runeberg*, Del II: "Inbjudningsskrift till den högtidlighet hvarmed professuren i praktisk medicin, riddaren af kongl. Wasa orden, med doktorn herr Gustaf Sven Trädgårdh kommer att i embetet inställas, utfärdad af Kongl. Carolinska universitetets rektor", Lunds universitets årsskrift, 19:6, Lund: Berling 1883
- Lord, Albert B.: "Homer and Huso III: Enjambement in Greek and Southslavic Heroic Song", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 79, 1948, s. 113–124
- Lord, Albert B.: *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca: Cornell Univ. Press 1991
- Lord, Albert B.: *The Singer of Tales*, Cambridge: Harvard Univ. Press 2000 (1960)
- Lord, Albert B.: *The Singer Resumes the Tale*, Ithaca: Cornell University Press 1995
- Lotman, Jurij M.: "Kanoničeskoje iskusstvo kak informacionnyj paradoks", *Izbrannyje stat'i v trech tomach*, Del I: "Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury", Tallin: Aleksandra 1992, s. 243–247
- Lotman, Jurij M.: *Struktura chudožestvennogo teksta*, Providence: Brown University Press 1971
- Lotman, Jurij: *Den poetiska texten*, övers. Lars Kleberg, Bengt A. Lundberg m.fl., Stockholm: Pan/Norstedt 1974, s. 37 (originalet: Lotman, Jurij M.: *Analiz poëtičeskogo teksta. Struktura sticha*, Leningrad: Prosveščenie 1972)

- Lotman, Yu. M. & Uspensky, B. A.: "On the Semiotic Mechanism of Culture", *New Literary History*, Vol. 9, 1978:2, s. 211–232
- Lundahl, Julius Ferdinand: "Några ord om ryska folksången", *Helsingfors Morgonblad*, 13/10 1837, nr. 78
- Lundberg, Bengt: "Möjlig Ali beg i Hasanaginica", *Slavoslov till Olof Paulsson*. Studier i språk, kultur och litteratur, GUSLI 13, red. Roar Lishaugen, Göteborg: Institutionen för slaviska språk 2005, s. 127–134
- Lärkan. Poetisk kalender för 1849*, red. Emil Qvanten, Helsingfors 1849
- Lönnqvist, Barbara: "Runebergs serbiska sånger", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 79, SLS 665, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 2004, s. 167–178
- Lönnrot, Elias: *De tio första sångerna ur Kalevala med svensk ordbok och mytologiska förklaringar. Till skolungdomens tjänst utgifna af Aug. Ahlqvist.*, Helsingfors 1862
- Lönnrot, Elias: *Kalevala. Öfversatt af M.A. Castrén*, 2 band, Helsingfors: J. Simelii enka 1841
- Lönnrot, Elias: *Lemminkäinen. En sång-cykel ur Kalevala. Öfversatt af Carl Gust. Borg*, Helsingfors 1852
- Lönnrot, Elias: *Striden om ljuset. Kalevala 47–49. Sång, tillegnad de med allernådigste tillståndelse den 31 maj 1860 vid Kejsarliga Alexanders-universitetet i Finland promoverade åttatjiosex magistrar*, Helsingfors 1860
- Lönnrot, Lars: "Brages harpa – Geijer och den götiska renässansen", *Den svenska litteraturen*, Del I: "Från runor till romantik. 800-1830", red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Stockholm: Bonniers 1999, s. 527-548
- Lönnroth, Lars: "Hjálmar's Death-Song", *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, nr. 46, Cambridge 1971
- Lönnroth, Lars: *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba*, Stockholm: Carlssons 2008
- Mal'cev, Georgij: *Tradicionnye formuly russkoj narodnoj neobrjadovoj liriki. Issledovanie po estetike ustno-poetičeskogo kanona*, Leningrad: Nauka 1989
- Malm, Mats: *Minervas äpple. Om diktsyn, tolkning och bildspråk inom nordisk göticism*, Stockholm: Östlings bokförl. Symposion 1996
- The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, red. Theo Hermans, London: Croom Helm 1985
- "Mannens önskan", övers. Fredrik Berndtson, *Morgonbladet*, 29/4 1847, nr. 32, s. 3–4
- Maretić, Tomislav: "Metrika naših narodnih pjesama", *Rad JAZU*, 168, Zagreb 1907, s. 1–112
- Maretić, Tomo: *Naša narodna epika*, Beograd: JAZU 1966
- Maticki, Miodrag: "Poetika epskog narodnog pesništva. Slovenska antiteza", *Književna istorija*, III:9, 1970, s. 3–51
- Matti Klinge: *Runebergs två fosterland*, Helsingfors: Söderström 1983
- Meletinskij, Eleazar M.: *"Edda" i rannie formy eposa*, Issledovanija po teorii i istorii éposa, Moskva 1968
- [Mérimée, Prosper]: *La Guzla ou choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et L'Herzegovine*, Paris: F.G. Levrault 1827

Mesterton, Erik: "Om möjligheten och omöjligheten att översätta", *Speglingar. Essäer, brev, översättningar*, red. Lars Fyhr & Gunnar D. Hansson, Gråbo: Anthropos 1985, s. 162–177 (Publicerades första gången i: *Radix*, I, 1979, s. 121–144)

Mihaljčić, Rade: "Motiv izdaje u istoriografiji", *Kosovska bitka u istoriografiji*, red. Sima Ćirković, Beograd: Istorijski institut 1990, s. 23–31

Miklosich, Franz [Miklošič, Fran]: "Über Goethes Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga. Geschichte des Originaltextes und der Übersetzungen", *Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der Kais. Akademie der Wissenschaften*, 103, Wien 1883, s. 413–490. (Texten finns också publicerad i *Hasanaginica 1774–1974. Prepjevi, varijante, studije, bibliografija*, red. Alija Isaković, Sarajevo: Svjetlost 1975, s. 328–340)

Miladinović, Sonja: "Tri 'Hasanaginice' na švedskom", *Swedish Contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists*, red. Per Ambrosiani, Umeå Studies in Language and Literature 6, Umeå 2009, s. 67–79

Miladinović, Sonja: "Funkcija inicijalne formule *Vino pije* u lirskom usmenom tekstu", *Naučni sastanak slavista u Vukove dane: Beograd, 11–15.9.2002.*, Beograd: Međunarodni slavistički centar 2004, s. 109–118

Miladinović, Sonja: "Stjärnans plats i syskonskaran", *Komparativa studier i språk och litteratur*, Gusli 10, red. Nadezjda Zorikhina Nilsson, Göteborg: Inst. för slaviska språk 2002, s. 165–173

"Miliza", *Morgenblatt für gebildete Stände*, övers. P. O. von Goetze, 20/9 1825, nr. 225

Milošević-Đorđević, Nada & Pešić, Radmila: *Narodna književnost*, Beograd: Trebnik 1996

"Mitä tahdon", övers. Axel Gabriel Ingelius, *Romanen. Veckotidskriften för den sköna litteraturen*, för 1846, nr. 3

Mjöberg, Josua: "Språkkonsten i Runebergs 'Idyll och epigram'. Några anteckningar", *Verser och vetande. En vänbok till Hans Ruin den 18 juni 1951*, Malmö: Gleerups 1951, s. 176–189

Mojašević, Miljan: *Jugoslovenske teme i srpska narodna poezija u Kotinom "Morgenblatt"-u (1807–1865)*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Posebna izdanja DLXXII, Odeljenje jezika i književnosti 38, Beograd: SANU 1986

Mortensen, Johan: "Till Runebergs förebilder än en gång", *Samlaren*, nr. 29, 1908, s. 139–169

Mortensen, Johan: "Till Runebergs förebilder", *Samlaren*, 25, Uppsala: Svenska litteratursällskapet 1904, s. 73–117

Moskovljević, Olga: "Srpske narodne pesme i stvaralaštvo finskog pesnika Runeberga", *Književne novine*, Beograd 1967, nr. 305, s. 8

Mukařovský, Jan: *Aesthetic Function, Norm and Value As Social Facts*, Michigan Slavic contributions 3, Ann Arbor 1970

Muljačić, Žarko: *Putovanja Alberta Fortisa po Hrvatskoj i Sloveniji (1765–1791)*, Split: Književni krug 1996

Murko, Mathias: "Die serbokroatische Volkspoese in der deutschen Literatur", *Archiv für Slavische Philologie*, nr. 28, Berlin 1906, s. 351–385

Murko, Matija: *Tragom srpskohrvatske narodne epike. Putovanja u godinama 1930–1932*, Del I, Zagreb: JAZU 1951

- Nakaš, Lejla: "Jezički izraz usmenog stvaralaštva Bošnjaka", *Jezik u Bosni i Hercegovini*, red. Svein Mønnesland, Sarajevo: Institut za jezik u Sarajevu & Oslo: Institut za istočnoevropske i orijentalne studije 2005, s. 107–130
- Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, 1974, 4, sv. 1, Beograd–Tršić–Novi Sad: Međunarodni slavistički centar
- Necken. Poetisk kalender för 1845, 1846, 1847 och 1849*, red. F. Berndtson, Helsingfors 1845–1848
- Nedić, Vladan: "O prvoj i drugoj Vukovoj Pjesnarici", efterord i: Karadžić, Vuk S.: *Sabrana dela Vuka Karadžića*, Del I: "Mala prostonarodnja slaveno-serbska pjesnarica (1814). Narodna serbska pjesnarica (1815)", Beograd: Prosveta 1965, s. 367–380
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, red. Alex Preminger & T. V. F. Brogan, Princeton: Princeton University Press 1993
- Newmark, Peter: *A Textbook of Translation*, New York & London: Prentice–Hall International 1988
- Nilsson, Kim: "J. L. Runeberg as a Modern Writer. The Evidence of Julqvällen", *Scandinavian Studies*, 58, 1986:1, s. 1–9
- Nordberg, Krister: "Runebergs episka dikt Julqvällen", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 50, SLS 467, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1975, s. 59–93
- Norden. Nordisk national-kalender för år 1860*, Stockholm 1859
- Nordstjernan. Witterhetsstycken och poemer af Afzelius, Franzén, Runeberg, Sparre och Sturzenbecher*, red. L. G. Rylander, Stockholm: L. G. Rylander 1846
- Norris, David A.: *In the Wake of the Balkan Myth. Questions of Identity and Modernity*, Houndmills: Macmillan Press & New York: St. Martin's Press 1999
- Nya Argus*, 31/10 1832
- "Något om Ryska, Holländska, Spanska, Serviska och Magyariska poesien", [Anon. övers. saknas], *Heimdall*, 23/4 1831 nr. 17 och 7/5 1831, nr. 19
- "Några ord i anledning av tidningen Heimdalls 52:dra Nummer 1831", [Anon.], *Helsingfors Morgonblad*, 16/1 1832, nr 4
- "O uticaju srpskih narodnih pesama na pesnički razvoj Runeberga", [Anon.], *Pravda*, 11/1 1941
- Ognjanov, Ljubomir: *Die Volkslieder der Balkanslaven und ihre Übersetzungen in deutscher Sprache*, Berlin: Druck von Dr. E. Ebering 1941
- Oksala, Teivas: "Quid sit classicus? Det klassiska arvet i Runebergs diktning", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 79, SLS 665, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 2004, s. 207–246
- Olsson, Henry: *Törnrosens diktare*, Stockholm: Natur och kulturs pocketserie 1966
- "Omani Olet", *Oulun Wiikko-Sanomia*, 9/4 1831, nr. 14, övers. saknas
- Ong, Walter J.: *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, Göteborg: Anthropos 1990
- Ostojić, Tihomir: "Milan Ćurčin, Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur", *Letopis Matice srpske*, 1906, LXXIX, nr. 235, s. 112–118

- Pantić, Miroslav: "Manji prilozii za istoriju naše starije književnosti i kulture. Narodna pesma i njeni pevači u Dubrovniku u XV i XVI veku", *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 19/1, 1971
- Pantić, Miroslav: "Problem 'Hasanaginice' u zapisima Ivana Meštrovića i Matije Murka", *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, 1974, 4:1, Beograd–Tršić–Novi Sad: Međunarodni slavistički centar, s. 310–312
- Parry, Milman: "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style", *Harvard Studies of Classical Philology*, 41, 1930, s. 73–147
- Parry, Milman: "The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse" *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 60, 1929, s. 200–220
- Parry, Milman: *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris: Les Belles Lettres 1928
- Parry, Milman: *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, red. Adam Parry, Oxford: Clarendon Press 1971
- Pavić, Milorad: *Istorija srpske književnosti baroknog doba (XVII i XVIII vek)*, Beograd: Nolit 1970
- Petković, Novica: "Proučavanje imanentne poetike: predmet i svrha", *Poetika srpske književnosti: zbornik radova*, red. Novica Petković, Beograd: Institut za književnost i umetnost 1988, s. 7–17
- Petković, Novica: "Ritam i intonacija u razvoju srpskog stiha", *Ogledi o srpskim pesnicima*, Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije 1999, s. 7–66
- Petrović, Sreten: *Sistem srpske mitologije*, Del I, Niš: Prosveta 1999
- Petterson, Bo: "Om Runeberg och mytbildning: Bonden Paavo i går och i dag", *Finsk tidskrift*, 1, Åbo: Svenska litteratursällskapet 1999, s. 14–21
- Pfaler, Sylvia von: "Ritmiska och akustiska element i Runebergs Idyll och epigram", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 23, SSLS 312, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1947, s. 370–398
- Platen, Magnus von: "Grafven i Perrho som samtidsdikt", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 55, SSLS 487, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1980, s. 19–39
- Platen, Magnus von: *Diktare och domare. Svenska Akademiens pristävlingar*, Stockholm: Norstedt 1986
- Pócs, Éva: *Fairies and Witches at the Boundary of South-Eastern and Central Europe*, Helsinki: Academia scientiarum Fennica 1989
- Popović, Miodrag: *Vuk Stef. Karadžić*, Beograd: Nolit 1964
- Porthan, Henrik Gabriel: *Dissertationis de poësi Fennica, particula prima, quam, consens. ampl. senat. philos. in reg. acad. Aboënsi, publico examini subjiciunt auctor Henricus Gabriel Porthan, et respondens Johannes Helsingberg, Wiburgensis. In auditorio majori d. XIX. Julii anni MDCCLXVI*, Åbo: Åbo akademi 1766
- Porthan, Henrik Gabriel: *Dissertationis de poësi Fennica, particula secunda, quam, consens. ampl. senat. philos. in reg. acad. aboënsi, publico examini subjiciunt auctor Henricus Gabriel Porthan, et respondens Jacobus Wegelius, Ostrobotniensis. In auditorio majori d. XXIII. Junii anni MDCCLXVIII*, Åbo: Åbo akademi 1768

Porthan, Henrik Gabriel: *Dissertationis de poësi Fennica, particula tertia, quam, consent. ampl. senat. philos. in reg. acad. Aboënsi, publico examini subijciunt præses Henricus Gabr. Porthan, et respondens Simon Appelpgren, Ostrobotniensis. In auditorio majori die XV. Aprilis an. MDCCLXXVIII. H. A. M. C., Åbo: Åbo akademi 1778*

Porthan, Henrik Gabriel: *Dissertationis de poësi Fennica, particula quarta, quam, consent. ampl. senat. philos. in reg. acad. Aboënsi, publico examini subijciunt præses Henricus Gabr. Porthan, et respondens Johan Kerchström, Nylandus. In auditorio majori die XV. Aprilis an. MDCCLXXVIII. H. P. M. C., Åbo: Åbo akademi 1778*

Porthan, Henrik Gabriel: *Dissertationis de poësi Fennica, particula quinta, quam, consent. ampl. senat. philos. in reg. acad. Aboënsi, publico examini subijciunt præses Henricus Gabr. Porthan, et respondens Adolphus Magnus Foeder, Nylandus. In auditorio majori die XXIII Maji, an. MDCCLXXVIII. H. A. M. C., Åbo: Åbo akademi 1778*

Post-colonial Translation. Theory and Practice, red. Susan Bassnett & Harish Trivedi, London: Routledge 1999

Póth, István: "Srpskohrvatska narodna poezija u mađarskoj književnosti u Vukovo doba", *Hasanaginica 1774–1974. Prepjevi, varijante, studije, bibliografija*, red. Alija Isaković, Sarajevo: Svjetlost 1975, s. 294 (publicerat första gången i Anali Filološkog fakulteta, nr. 4, Beograd 1964, s. 399)

Propp, Vladimir: *Morfologija skazki*, Lenigrad: Academia 1928

"Provet", övers. K. L. Lindström, *Åbo underrättelser*, 19/2 1842, nr. 14

Psyche. Poetisk kalender år 1831, Stockholm 1830

"På hvem se flickorna när de växa", övers. Fredrik Berndtson, *Morgonbladet*, 29/4 1847, nr. 32, s. 3–4

"Qvinnans önskan", övers. T. W. Forstén, *Morgonbladet*, 30/08 1847, nr. 64

"Radoslaus", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Morgonblad*, 1/10 1832, nr. 78

Rahikainen, Agneta: *Johan Ludvig och Fredrika Runeberg. En bildbiografi*, Stockholm: Atlantis & Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 2003

Randelin, Vendela & Vörlund, Augusta: *Alku. Poetisk kalender*, Helsingfors; Frenckell 1853

Renza Louis A.: "Influence", *Critical Terms for Literary Study*, red. Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995, s. 186-202

Resić, Sanimir: *En historia om Balkan. Jugoslaviens uppgång och fall*, Lund: Historiska media 2010

Riffaterre, Michael: *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London: Indiana University Press 1978

Riksarkivet, II Sensuurikomitea, Painoasiain yllhallitus. Kotimaisen tarkastettavan kirjallisuuden diaari / Diarium öfver den Inhemska Litteraturens Alster för åren 1830–1863, det 25:e inlämnade arbetet för 1830

Risberg, Bernhard: "Runeberg och de serbiska folksångerna", *Ansikten och verk. Studier i svensk litteraturhistoria*, Stockholm: Saxon & Lindströms förlag, 1947 (*Nya Daglig Allehanda*, 1930), s. 149–153

Robinson, Douglas: *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*, Manchester: St. Jerome 1997

- Rumac, Mirko: "O odnosima između jugoslovenskih i nordijskih književnosti", *Forum*: 1–3, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti 1983, s. 381–411
- Rumac, Mirko: *Dva stoljeća pojavnosti naše narodne poezije u Skandinavskim zemljama*, Mölndal: Institutionen för ämnesdidaktik i lärarutbildningen 1987
- Runeberg, Fredrika: *Anteckningar om Runeberg. Min pennas saga*, utg. av Karin Allard Ekelund, SLS 310, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1946
- Runeberg, Johan Ludvig: "Den botfarande", *Borgå Tidning*, 16/5 1846, nr. 38
- Runeberg, Johan Ludvig: "Den botfärdiga", *Borgå Tidning*, 11/2 1846, nr. 12
- Runeberg, Johan Ludvig: "Den rådfrågande", *Helsingfors Morgonblad*, 3/8 1832, nr. 58
- Runeberg, Johan Ludvig: "Den vackra", *Borgå Tidning*, 11/2 1846, nr. 12
- Runeberg, Johan Ludvig: *Dikter. Under redaktion av Lars Huldén och med inledning av Lars Forsell*, Svenska klassiker utgivna av Svenska Akademien, Lund: Atlantis 1998
- Runeberg, Johan Ludvig: *Efterlämnade skrifter*, Band I, Stockholm: Beijer 1878
- Runeberg, Johan Ludvig: "En anmärkning", *Helsingfors Morgonblad*, 3/2 1834, nr. 9
- Runeberg, Johan Ludvig: "Eros förvandling", *Helsingfors Morgonblad*, 29/4 1833, nr. 31
- Runeberg, Johan Ludvig: "Flickan", *Borgå Tidning*, 16/5 1846, nr. 38
- Runeberg, Johan Ludvig: *Fänrik Ståls sägner med inledningar och kommentarer av Ruben G:son Berg och Ivar Hjertén*, Stockholm 1913
- Runeberg, Johan Ludvig: *Izbrannoe*, övers. V. Dorofeev & J. Dorofeeva, Sankt-Peterburg: Kolo 2004
- Runeberg, Johan Ludvig: "Jouhten", anonym övers., *Oulun Wiikko-Sanomia*, 1/2 1834, nr. 5
- Runeberg, Johan Ludvig: "Kärlekens makt", *Borgå Tidning*, 24/1 1846, nr. 7
- Runeberg, Johan Ludvig: "Lepo Rammio Perrhosa", anonym övers., *Oulun Wiikko-Sanomia* 15/2 1834, nr. 7
- Runeberg, Johan Ludvig: "Madagaskariska sånger", *Helsingfors Morgonblad*, 21/12 1832, nr 98
- Runeberg, Johan Ludvig: "Molnets broder", *Helsingfors Morgonblad*, 17 och 21/8 1835, nr. 63 och 64
- Runeberg, Johan Ludvig: "Runo", övers. Erik Alexander Ingman, *Oulun Wiikko-Sanomia*, 20/11 1830, nr. 47
- Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del I: "Dikter I-III", red. Sven Rinman, Stockholm 1933
- Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del II: "Strödda dikter", red. Gunnar Castrén, Stockholm 1939
- Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del III: "Episka dikter", red. Gunnar Tideström, Stockholm 1950
- Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del IV:2: "Lyriska översättningar", red. Sven Rinman, Lund 1962
- Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del VIII:2: "Uppsatser och avhandlingar på svenska. Journalistik", red. Pia Forssell, Stockholm 2003

Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del IX: "Brev", red. Paul Nyberg & Olav Panelius, Helsingfors 1970

Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del X: "Kommentarer till Dikter I–III", red. Gunnar Castrén & Sixten Belfrage, Stockholm 1953

Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del XI: "Kommentarer till Strödda dikter", red. Gunnar Castrén & Sixten Belfrage, Helsingfors 1956

Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del XII:1: "Kommentar till Episka dikter: Wargen, Midsommarfesten, Elgskytterne, Hanna", red. Kjell-Arne Brändström & Tore Wretö, Helsingfors 1971–1981

Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del XII:1: "Kommentar till Episka dikter", red. Krister Nordberg, Michel Ekman & Kjell-Arne Brändström, Stockholm 2004

Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del XIII:2: "Kommentarer till lyriska översättningar", red. Carl-Eric Thors och Tore Wretö, utg. av Inger Haskå, Svenska författare utgivna av Svenska vitterhetssamfundet XVI, red. Lars Huldén & Barbro Ståhle Sjönell, Stockholm 1982

Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del XIV:1: "Kommentarer till Fänrik Ståls sägner", red. Carl-Erik Thor & Tore Wretö, Helsingfors 1983

Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del XVII:2: Pia Forsell: "Kommentar till uppsatser och avhandlingar på svenska. Journalistik", Svenska författare utgivna av Svenska vitterhetssamfundet XVI, red. Lars Huldén och Barbro Ståhle Sjönell, Stockholm 2005

Runeberg, Johan Ludvig: *Samlade skrifter*, Del XIX: "Varia", red. Pia Forsell, Stockholm 2004

Runeberg, Johan Ludvig: "Tillkännagifvande", *Helsingfors Morgonblad*, 2/4 1832, nr. 26

Runeberg, Johan Ludvig: "Till solen", *Åbo tidningar*, 16/12 1826, nr. 98

Runeberg, Johan Ludvig: "Tårarna", *Helsingfors Morgonblad*, 19/7 1833, nr. 52

Runeberg, Johan Ludvig: "Urwuutus", övers. Erik Alexander Ingman, *Oulun Wiikko-Sanomia*, 25/12 1830, nr. 52

Ruvarac, Ilarion: *O knezu Lazaru*, Novi Sad: Štamp. S. Miletića 1888

Rydgqvist, Johan Erik: "Dikter af Joh. Ludvig Runeberg", *Heimdall*, nr. 35 och 36, den 21 och 28/8 1830

Rydgqvist, Johan Erik: "Dikter af Johan Ludvig Runeberg. Andra häftet", *Swenska Litteratur-Föreningens Tidning*, 1/1 1834

Rydgqvist, Johan Erik: "Elgskytterne, Nio sånger af Johan Ludvig Runeberg", *Heimdall*, 31/12 1832, nr. 52

Rydgqvist, Johan Erik: "Något om Ryska, Holländska, Spanska, Serviska och Magyariska poesin", *Heimdall*, 23/4 1831, nr 17 & 7/5 1831, nr. 19

Rydgqvist, Johan Erik: "Serviska Folksånger", öfversatta af Joh. Ludv. Runeberg", *Heimdall*, 21/7 1832, nr 29

[Rydgqvist, Johan Erik]: "Svenska Akademiens Högtidsdag den 20 Dec.", *Heimdall*, 24/12 1831, nr. 52

"Rysk folksång", övers. Julius Lundahl, *Helsingfors Morgonblad*, 15/11 1838, nr. 88

"Rysk folksång", övers. Julius Lundahl, *Helsingfors Morgonblad*, 18/11 1839, nr. 88

- S:t Jerome: "The Best Kind of Translator" ('De optime genere interpretandi', 395), övers. av Paul Carroll, *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, red. Douglas Robinson, Manchester: St. Jerome 1997, s. 22–30
- Said, Edward W.: *Orientalism*, New York: Pantheon Books 1978
- Salminen, Johannes: "Det toleranta Turkiet", *Dagens Nyheter*, 7/9 2000
- Samardžija, Snežana: *Poetika usmenih proznih oblika*, Beograd: Narodna knjiga 1997
- Schiller, Friedrich: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Del XX: "Philosophische Schriften. Erster Teil", Weimar: Böhlau 1962
- Schleiermacher, Friedrich: "Om de olika metoderna att översätta", övers. Lars Bjurman i: *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg, Stockholm: Natur och kultur 1998, s. 115–130
- Schmaus, Alois: "Studije o krajinskoj epici", *Rad JAZU*, 297, Odjel za filologiju 6, Zagreb 1953 s. 89–247
- Schück, Henrik & Warburg, Karl: *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, Del VI: "Efterromantiken", Stockholm: Hugo Gebers 1930
- Schück, Henrik: *Svenska Akademiens historia*, Del IV: "Akademien 1824–1836", Stockholm: Norstedt 1937
- Sehlstedt, Elias: *Fiskmåsen. Poetisk vår-kalender för 1853*, Stockholm 1853
- Serbische Volkslieder ins Deutsche übertragen von P. von Goetze*, S:t Petersburg & Leipzig 1827
- "Serviska Folksånger", övers. Karl Collan, *Lärkan. Poetisk kalender för 1849*, red. Emil Qvanten, Helsingfors 1849, s. 81–85
- Serviska Folksånger, öfversatta af Joh. Ludv. Runeberg*, Helsingfors: Wasenius 1830
- Šetka, Jeronim: "Fra Andrija Kačić Miošić i narodna pjesma", *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, nr. 38: "O 250. godišnjici rođenja fra Andrije Kačića Miošića", Zagreb 1954, s. 5–74
- Šević, Milan: "Runebergova stogodišnjica", *Letopis Matice srpske*, Novi Sad: Matica srpska 1904, nr. 225, s. 114–120
- Sheffy, Rakefet: "The Concept of Canonicity in Polysystem Theory", *Poetics Today*, Vol. 11, nr. 3, 1990, s. 511–522
- Shuttleworth, Mark & Cowie, Moira: *Dictionary of Translation Studies*, Manchester: St. Jerome Publishing 1997
- Sihvo, Hannes: "Serbialaista ja suomalaista. Runeberg ja Lönnrot kansanrunon maailmassa, Lönnrotin aika", *Kalevalaseuran vuosikirja* 64, red. Pekka Laaksonen, Helsinki 1984, s. 46–53
- Simić, Andrei: "Machismo and cryptomatriarchy: power, affect, and authority in the traditional Yugoslav family", *Gender Politics in the Western Balkans. Women and Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*, red. Sabrina P. Ramet, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1999, s. 11–28
- Simon, Sharry: "Translating the Will to Knowledge: Prefaces and Canadian Literary Politics", *Translation, History and Culture*, red. Susan Basnett & André Lefevere, London & New York: Pinter 1990, s. 110–117

- Šklovskij, Viktor: "Konsten som grepp" övers. Bengt A. Lundberg i: *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Stockholm: PAN/Norstedt 1971, s. 45–63
- Škreb, Zdenko: "Mikrostrukture stila i književne forme", *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, red. Zdenko Škreb & Ante Stamać, Zagreb: Globus 1998
- "Skön, skönare och skönast", övers. Axel Gabriel Sjöström, *Tidningar ifrån Helsingfors*, 15/11 1830, nr. 87
- Smodlaka, Luka: "Johan Runeberg prvi prevodilac naših narodnih pesama u Skandinaviji", *Javnost. Nedeljni časopis za kulturna, socijalna, privredna i politička pitanja*, Beograd: Zora 16/1 1937, nr. 3, s. 42–43
- Smodlaka, Luka: "Johan Runeberg prvi prevodilac naših narodnih pesama u Skandinaviji", *Javnost. Nedeljni časopis za kulturna, socijalna, privredna i politička pitanja*, Beograd: Zora 30/1 1937, nr. 5, s. 83–85
- Snell-Hornby, Mary: *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints*, Amsterdam: John Benjamins 2006
- Snöflingan. Poetisk kalender för år 1842*, Stockholm 1841
- Steiner, George: *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford: Oxford Univ. Press 1992 (1975)
- Stimmen des russischen Volks in Liedern. Gesammelt und übersetzt von Peter O. v. Goetze*, Stuttgart: Cotta 1828
- Stojanović, Ljubomir: *Život i rad Vuka Stefanovića Karadžića*, Beograd: Bigz 1987 (1924)
- St-Pierre, Paul: "Translation Constructing Identity Out of Alterity", *Livis*, Nr 4, 1993, s. 243–252
- "Strödda underrättelser", [Anon.], *Borgå tidning*, den 31/3 1838, nr 25
- Strömborg, J. E.: *Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg*, Del I: "Runebergs barna- och skolår", Helsingfors: Edlunds 1880
- Strömborg, J. E.: *Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg*, Del II: "Runebergs studenttid och första magisterår", Helsingfors: Edlunds 1881
- Strömborg, J. E.: *Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg*, Del III: "Runebergs vistelse vid universitetet i Helsingfors", Helsingfors: Edlunds 1889
- Strömborg, J. E.: *Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg*, Del IV: "Runebergs liv och verksamhet i Borgå. Förra delen", Helsingfors: Edlunds 1896
- Strömborg, J. E.: *Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg*, Del IV: "Runebergs liv och verksamhet i Borgå. Senare delen", Helsingfors: Edlunds 1898
- Strömborg, J. E.: *Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg I–III. 1804–1837*, Ny upplaga utg. av Karin Allardt, SLS 202, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1928
- Strömborg, J. E.: *Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg IV, Förra delen. 1837–1845*, Ny upplaga utg. av Karin Allardt, SLS 209, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1929
- Strömborg, J. E.: *Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg IV, Senare delen, 1845–1860*, Ny upplaga utg. av Karin Allardt, SLS 225, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1931

- Subotić, Dragutin: "Yugoslav Traditional Poetry in French Literature", *Hasanaginica 1774–1974. Prepjevi, varijante, studije, bibliografija*, red. Alija Isaković, Sarajevo: Svjetlost 1975, s. 209–213
- Svenska folkvisor från forntiden, samlade och utgifne af Er. Gust. Geijer och Arv. Aug. Afzelius. Första delen*, Stockholm: Strinneholm och Häggström 1814
- Svenska folkvisor från forntiden, samlade och utgifne af Er. Gust. Geijer och Arv. Aug. Afzelius. Andra delen*, Stockholm: Strinneholm och Häggström 1816
- Sylwan, Otto: "Några ord om Runebergs ungdomsdiktning", *Samlaren*, 23, Uppsala: Svenska litteratursällskapet 1902, s. 55–67
- "Systrarna utan bröder", övers. T. W. Forstén, *Morgonbladet*, 26/8 1847, nr. 63
- Söderhjelm, Werner: "Anteckningar om och ur handskrifterna till Runebergs lyriska dikter", *Förhandlingar och uppsatser*, 13, SLS 45, Helsingfors 1900, s. 30–96
- Söderhjelm, Werner: "Axel Gabriel Sjöström och hans vittra verksamhet", *Förhandlingar och uppsatser*, 9, SLS 30, Helsingfors 1895, s. 55–180
- Söderhjelm, Werner: "Nya svenska studier öfver Runeberg", *Euterpe*, 1905: 33–34, s. 333–342
- Söderhjelm, Werner: *Johan Ludvig Runeberg. Hans liv och hans diktning*, Del I–II, Stockholm: Schildts 1929 (första upplaga: Söderhjelm, Werner: *Johan Ludvig Runeberg. Hans lif och hans diktning*, SLS 61, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1904)
- Tate, Allen: "Tension in Poetry", *Collected Essays*, Denver: Swallow 1959 (1938)
- Tegnér, Esaias: *Om genus i svenskan*, Stockholm 1962 (1892)
- Tengström, Jakob: *Vittra skrifter i urval med en lefnadsteckning af M. G. Schybergson*, Helsingfors 1899
- Thorkildsen, Dag & Österlin, Lars: "Kulturell, politisk og kirkelig skandinavisme", *Kyrka och nationalism i Norden. Nationalism och skandinavism i de nordiska folkkyrkorna under 1800-talet*, red. Ingmar Brohed, Lund: Lund Univ. Press 1998, s. 59–98
- Tideström, Gunnar: "Runeberg och den finlandssvenska litteraturen", *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Del III: "Romantiken, liberalismen", red. E. N. Tigerstedt, Stockholm: Natur och kultur 1967
- Tideström, Gunnar: *Runeberg som estetiker. Litterära och filosofiska ideér i den unge Runebergs författarskap*, SLS 285, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 1941
- "Till en ros", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Tidningar*, 11/9 1830, nr. 72
- "Till Sanct Georg", övers. K. L. Lindström, *Åbo underrättelser*, 27/10 1841, nr. 85
- Todorova, Maria: *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press 1997
- Topelius, Zacharias: "Runeberg och Almqvist", *Svea. Folk-kalender för 1892*, Stockholm: Bonniers 1891, s. 22–30
- [Topelius, Zacharias]: "Knoppar", *Helsingfors Tidningar*, nr. 44, 7/6 1843
- Topelius, Zacharias: *Suomen Kansan Wanhoja Runoja ynnä myös Nykyisempiä Lauluja*, 5 delar, Turussa: 1822–1831
- Toury, Gideon: *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam & Philadelphia: Benjamin 1995

- "Trefaldig sorg", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Tidningar*, 11/9 1830, nr. 72
- Tropsch, Stjepan: "Njemački prijevodi narodnih naših pjesama", *Rad JAZU*, nr. 187: 77, Zagreb 1911, s. 217–240
- "Tuomio", övers. saknas, *Oulun Wiikko-Sanomia*, 12/3 1831, nr. 10
- Tymoczko, Maria: "Connecting the Two Infinite Orders Research Methods in Translation Studies", *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies*, red. Theo Hermans, Manchester: St. Jerome, 2002, s. 9–25
- Tymoczko, Maria: "The Metonymics of Translating Marginalized Texts", *Comparative Literature*, 1995, Vol. 47:1, s. 11–24
- Tymoczko, Maria: "Translation in Oral Tradition as a Touchstone for Translation Theory and Practice", *Translation, History and Culture*, red. Susan Basnett & André Lefevere, London & New York: Pinter 1990, s. 46–55
- Tymoczko, Maria: *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*, Manchester: St. Jerome 1999
- Tynjanov, Jurij: "Om litterär evolution", övers. Eva Adolfson, *Form och struktur. Litteraturvetenskapliga texter i urval av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Stockholm 1971, s. 85–98
- Tynjanov, Jurij: *Literaturnaja évoljucija. Izbrannye trudy*, Moskva: Agraf 2002
- Venuti, Lawrence: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London: Routledge 1995
- Veselovskij, A. N.: "Psihologičeskij paralelizm i ego formy v otryženijah poëtičeskogo stilja", *Istoričeskaja poëtika*, Leningrad: Chudožestvennaja lteratura 1940 (1895), s 125–194
- Vidaković-Petrov, Krinka: "Usmena književnost u prevodu", *Ogledi o usmenoj književnosti*, Beograd: Institut za književnost i umetnost 1990, 125–140
- Wilhelm von Braun: *Herr Börje. Poetisk kalender*, Stockholm 1851
- Viljanen, Lauri: *Runeberg och hans diktning. 1804–1837*, Helsingfors: Schildt 1947
- Willson, William A.: *Folklore and Nationalism in Modern Finland*, Bloomington: Indiana U.P 1976
- Wilson, Duncan: *The Life and Times of Vuk Stefanović Karadžić 1787–1864*, London: Oxford univ. press 1970
- Vinterblommor för 1832*, red. G. H. Mellin, Stockholm: Lundequist 1831
- "Violen", övers. J. L. Runeberg, *Helsingfors Tidningar*, 15/9 1830, nr. 73
- Vodička, Felix: "The Concretization of the Literary Work", övers. John Burbank, *The Prague School. Selected Writings 1929-1946*, red. Peter Steiner, Austin: Univ. of Texas Press, 1982, s. 103-134
- Vodička, Felix: "The History of the Echo of Literary Works", övers. Paul L. Garvin, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, red. Paul L. Garvin, Washington: Georgetown Univ. Press 1955, s. 71–81
- Wolff, Larry: "The Rise and Fall of 'Morlacchismo' ", *Yugoslavia and Its Historians. Understanding the Balkan Wars of the 1990s*, Stanford, Calif.: Stanford University Press 2003, s. 37–52

- Wolff, Larry: *Venice and the Slavs. The Discovery of Dalmatia in the Age of Enlightenment*, Stanford, Calif.: Stanford University Press 2001
- Volkslieder der Serben. Metrisch übersetzt und historisch eingeleitet von Talvj* [Robinson (von Jacob) Therese Albertine Luise], Halle: Renger, Del I 1825, Del II 1826
- Wollin, Lars: "Öfversättaren i det nittonde seklet", *Gränslösa texter. Perspektiv på översättning*, red. Yvonne Lindqvist, Uppsala: Hallgren & Fallgren 2007
- The Works of Ossian: the Son of Fingal. In Two Volumes. Translated from the Galic Language by James Macpherson*, London : T. Becket and P.A. Dehondt 1765
- Wrangel, Ewert: *Runeberg och Sverige. Föredrag vid Lunds universitets Runebergsfest den 5 februari 1904*, Lund 1904
- Wrede, Johan: "Den europeiske finnen Runeberg", *Tieteess Taphtu*, Helsinki 2001: 6, s. 39–46
- Wrede, Johan: "Folksjälen, folkeposet och nationalskalden" i *Finlands svenska litteraturhistoria*. Första delen: Åren 1400–1900, red. Johan Wrede, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Stockholm: Atlantis 1999, s. 227–232
- Wrede, Johan: "Runeberg – den försiktige nationsbyggaren", *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens årsbok*, 2010, s. 61–76
- Wrede, Johan: *Fänrikarnas födelse. Kronologin i J. L. Runebergs Fänrik Ståls sägner*, Helsingfors: Finska vetenskaps societeten 1981
- Wrede, Johan: *Världen enligt Runeberg. En biografisk och idéhistorisk studie*, SLS 675, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet & Stockholm: Atlantis 2005
- Wretö, Tore: "Runeberg – en klassiker på flera sätt och vis", *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 79, SLS 665, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet 2004, s. 19–29
- Wretö, Tore: "The Impressionable Spider", *Scandinavian Review*, vol. 65, No. 4, December 1977b, s. 22–26
- Wretö, Tore: *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*, Uppsala: Univ. & Stockholm: Almqvist & Wiksell 1977a
- Wretö, Tore: *Folkvisans upptäckare. Receptionsstudier från Montaigne och Schefferus till Herder*, Uppsala: Uppsala universitet & Stockholm: Almqvist & Wiksell 1984
- Wretö, Tore: *J. L. Runeberg*, Boston: Twayne 1980
- Vuk: se Karadžić, Vuk Stefanović
- Zečević, Divna: "Pučka književnost", *Povijest hrvatske književnosti*, Del I: Maja Bošković-Stulli & Divna Zečević: "Usmena i pučka književnost", Zagreb: Mladost 1978
- Zečević, Divna: "Pučka povjesna pjesma – stihovani memorabile", *Umjetnost riječi*, nr. 30, Zagreb 1986, s. 143–154
- Zečević, Slobodan: *Mitska bića srpskih predanja*, Beograd: Vuk Karadžić 1981
- "Äsken naitu", övers. Axel Gabriel Ingelius, *Romanen. Veckotidskriften för den sköna litteraturen*, för 1846, nr. 3
- Öller, Ragnar: *Ett kvarts sekel av vårt litterära liv. 1828–1853*, Del I: "Poesin", Helsingfors: Söderström 1920

APPENDIX 1

SÅNGFÖRTECKNINGEN

VUK ORIGINAL	OCKSÅ I VUK	GOETZE	R:S ANM	RUNEBERG
Vuk 1814, nr 42: Tri najveće tuge (s. 68)	Vuk I, 542: (s. 333)	1: Dreifaches Weh (s. 1)		1: Trefaldig sorg (s. 5)
Vuk I, 612: Kad je draga na daleko (s. 370)	Vuk 1815, nr 24: Nije dobro draga na daleko, (s 157)	2: Ueber Felsen, über Fluthen Find't Liebe den Weg (s. 3)		2: Öfver klippor öfver floder finner kärlek väg (s. 6)
Vuk I, 311: Po srcu zima (s. 204)	Vuk 1815, nr 45: Po serdcu zima (s 170)	3: Winter im Herzen (s. 6)		3: Vinter i hjertat (s. 7)
Vuk I, 319: Djevojka ružici (s. 207)	–	4: An die Rose (s. 8)		4: Till en Ros (s. 7)
Vuk 1814, nr 44: Devojka i kon' momački (s. 69)	Vuk I, 407: Djevojka i konj momački (s. 262)	5: Das Ross des Geliebten (s. 9)		5: Älskarens häst (s. 8)
Vuk I, 370: Jelen i vila (s. 243)	Vuk 1815, nr 16: Elen' i vila (s 152)	6: Der Hirsch und die Wila (s. 11)		6: Hjorten och Vilan (s. 9)
Vuk 1815, nr 41: Brat i sestra (s 168)	Vuk I, 298: Brat i sestra i tuđinka (s. 197)	7: Bruder und Schwester (s. 14)	+	7: Bror och Syster (s. 10)
Vuk I, 483: Žalostiva draga (s. 302)	–	8: Die sorgsame Geliebte (s. 15)	+	8: Den omtänksamma (s. 11)
Vuk I, 555: Žalostni rastanak / Opet to, malo drukčije (s. 341)	Vuk 1814, nr 62: Žalostni razstanak (s 78)	9: Trennung (s. 17)	+	9: Skilsmässan (s. 11)
Vuk I, 599: Srpska djevojka (s. 363)	Vuk 1814, nr 99: Odgovor Serbske devojke (s 100)	10: Die serbische Jungfrau (s. 19)		10: Den Serviska Jungfrun (s. 12)
Vuk I, 322: Djevojka se tuži ljubičici (s. 209)	Vuk 1814, nr 6: Devojka se tuži l'ubičici (s 48)	11: Veilchen (s. 22)	+	11: Violen (s. 13)
Vuk I, 602: Ti si moja svakojako (s. 365)	–	12: Bist mein eigen (s. 23)	+	12: Du är min egen (s. 14)
Vuk I, 310: Dragi i nedragi (s. 310)	Vuk 1815: Dragij i nedragij, nr 19 (s 154)	13: Geliebter und Ungeliebter (s. 26)	+	13: Den älskade och den försmådda (s. 15)
Vuk 1814: Pravedna kletva, nr 49 (s 72)	Vuk 1814, 49: Pravedna kletva (s. 72)	14: Verwünschung (s. 28)	+	14: Förbannelsen (s. 15)
Vuk I, 381: Troji jadi (s. 247)	Vuk 1815: Troi jadi, nr 31 (s 163)	15: Der Braut Kummer (s. 29)	+	
Vuk I, 360: Srdačna briga (s. 238)	Vuk 1814: Serdečna briga, nr 57 (s 76)	16: Sorge (s. 31)	+	15: Den bekymrade (s. 16)
Vuk I, 581: Smrtna	Vuk 1814, nr 78 (s	17: Sterben will ich	+	16: Hvad vill jag? (s.

bolest (s. 354)	87)	für dich (s. 32)		17)
Vuk 1814, nr 98 (s 99): Zaručnica Ercega Stepana	Vuk I, 728: Opet zaručnica Ercega Stjepana (s. 455)	18: Herzog Stephan's Verlobte (s. 33)	+	17: Hertig Stephans fästmö (s. 17)
Vuk I, 669: Mutan Dunav (s. 408)	Vuk 1814, nr 45 (s 70)	19: Die Donau ist trübe (s. 36)	+	18: Donau grumlig (s. 18)
Vuk I, 717: Sova i orao (s. 439)		20: Adler und Eule (s. 37)	+	19: Örnen och Ugglan (s. 19)
Vuk I, 240: Prelja i car (s. 160)	Vuk 1815, nr 99 (s 200)	21: Die Spinnerin (s. 38)	X	
Vuk I, 598: Tuđa majka (s. 362)		22: Das Grab an der Morawa (s. 40)	X	
Vuk I, 619: Lijepo, ljepše, najljepše (s. 375)	Vuk 1815, nr 50 (s 173)	23: Schön, schöner, am schönsten (s. 42)	+	20: Den Skönaste (s. 19)
Vuk 1814, nr 48 (s 71): Vreme gubit' ne treba	Vuk I, 546: Ne valja gubiti vrijeme (s. 335)	24: Frühlingsliedchen (s. 45)	+ x	
Vuk I, 649: Tužba na polje (s. 397)		25: Stumme Liebe (s. 46)	+	21: Stum kärlek (s. 20)
Vuk I, 301: Sestra kuša brata (s. 199)	Vuk 1815, nr 49 (s 172)	26: Versuchung (s. 48)	+	22: Pröfnigen (s. 21)
Vuk I, 639: Jovo i draga (s. 386)		27: Liebchens Traum (s. 50)		23: Fästmöns dröm (s. 21)
Vuk I, 460: Nema ljepote bez vijenca (s. 290)		28: Die Neuvermählte (s. 52)	+	24: Den nygifta (s. 22)
Vuk I, 227: Moma i vila (s. 151)		29: Das Mädchen und die Wila (s. 53)	+	25: Flickan och Vila (s. 22)
Vuk I, 594: Gotov posao (s. 360)		30: Vorsicht (s. 55)	+	26: Den försigtiga (s. 23)
Vuk I, 716: Muha i komarac (s. 438)	Vuk 1814, nr 83 (s 89)	31: Die Fliegenwittwe (s. 57)	+ x	
Vuk I, 459: Nestašna snaša (s. 289)	Vuk 1815, nr 42 (s 169)	32: Die Junge Frau (s. 59)	+	27: Den unga Makan (s. 24)
Vuk I, 405: Djevojka moli Đurđev dan (s. 261)		33: An Sanct Georg (s. 60)	+	28: Till Sanct Göran (s. 24)
Vuk I, 548: Sud djevojački (s. 336)	Vuk 1814, nr 51 (s 73)	34: Urtheil (s. 61)	+	29: Dommen (s. 24)
Vuk I, 484: Majka i Nera (s. 303)		35: Das Walachische Mädchen (s. 63)	+	30: Den Valackiska flickan (s. 25)
Vuk 1814, nr 63 (s 79): Molitva uslišana	Vuk I, 505: Ne otimlji već me mami (s. 312)	36: Erhörtes Gebet (s. 65)	+	31: Den bönhörde (s. 26)
Vuk I, 423: Djever i snaha (s. 272)	Vuk 1815, nr 17 (s 153)	37: Schönheitsmittel in	+ x	

		Sarajewo (s. 67)		
Vuk I, 571: Djevojka na gradskim vratima (s. 348)	Vuk 1814, nr 74 (s. 85)	38: Das Mädchen im Stadtthor (s. 70)	x	X / i: SA II (1861): Flickan i dörren (s. 111) ur: <i>Samlade arbeten. Andra Bandet</i> (1861)
Vuk I, 538: Opominjanje (s. 330)	Vuk 1814, nr 41 (s. 67)	39: Männertreue (s. 71)	+	32: Manna-trohet (s. 27)
Vuk I, 395: Djevojka i lice (s. 255)	Vuk 1814, nr 87 (s. 91)	40: Des Mädches Antlitz (s. 73)	+	33: Flickans anlete (s. 28)
Vuk I, 285: Riba i djevojka (s. 185)	Vuk 1815, nr 1 (s. 143)	41: Jeder Fisch kann dich belehren (s. 75)	+	34: Fisken (s. 28)
Vuk I, 436: Bolje je zlato i staro, nego srebro novo (s. 277)	Vuk 1814, nr 11 (s. 50)	42: Besser altes Gold als neues Silber (s. 76)		35: Bättre gammalt guld än nysmidts silfver (s. 29)
Vuk I, 441: Konj vode neće da pije (s. 280)	Vuk 1814, nr 13 (s. 51)	43: Das Ross will nicht trinken (s. 78)	+	36: Hästen vill ej dricka (s. 30)
Vuk 1815, nr 51 (s. 173): Ljuba Al-agina	Vuk I, 384: Ljuba Alagina (s. 249)	44: Ali-Agas Gattin (s. 79)	+	37: Ali-Agas Maka (s. 30)
Vuk I, 609: Nesrećna djevojka (s. 368)	Vuk 1815, nr 13 (s. 151)	45: Wo Basilicum ich sä'te, Geht mir Wermuth auf (s. 80)	+	38: Der Basilica jag sädde, skjuter Malört opp (s. 31)
Vuk I, 652: Dva slavuja (s. 399)	Vuk 1814, nr 35 (s. 64)	46: Brautgeschenk (s. 82)	X	
Vuk I, 330: Smiljana i vijenac (s. 212)		47: Smiljana (s. 83)	+	39: Smiljana (s. 32)
Vuk I, 447: Šta bi koja najvolila? (s. 282)	Vuk 1815, nr 3 (s. 144)	48: Was hätte jede wohl am liebsten? (s. 85)	+	40: Önskningarna (s. 32)
Vuk I, 350: Želja djevojčina (s. 234)	Vuk 1814, nr 18 (s. 54)	49: Wunsch (s. 86)	+	41: Önskan (s. 33)
Vuk I, 368: Kletve djevojačke (s. 242)		50: Der Mädchen Flüche (s. 87)		42: Flickornas förbannelser (s. 33)
Vuk I, 648: Dilber Ilija (s. 396)		51: Der schöne Ilija (s. 89)	+	43: Den schöna Ilija (s. 34)
Vuk I, 341: Opet smrt drage i dragoga (s. 218)		52: Der Liebenden Grab (s. 92)	+	44: De älskandes Graf (s. 35)
Vuk I, 738: Cetinjka i Mali Radojica (s. 466)		53: Das Mädchen an der Zetinja (s. 94)	+	45: Flickan vid Zetinja (s. 36)
Vuk I, 385: Koja majke ne sluša (s. 249)	Vuk 1815, nr 12 (s. 149)	54: Wenn man der Mutter nicht folgt (s. 98)	+	46: Den skrämda (s. 37)
Vuk I, 340: Smrt drage i dragoga (s. 217)		55: Die schwarzen Augen (s. 101)		47: De svarta ögonen (s. 39)
Vuk I, 237: Izjeden	Vuk 1815, nr 53 (s. 149)	56: Der		—

ovčar (s. 157)	174)	Schäferknabe (s. 103)		
Vuk I, 685: Molitva Kara-Đorđevice (s. 414)	–	57: Tscherni-Georgs Gemahlin (s. 104)		–
Vuk I, 608: Majke su krive (s. 368)	Vuk 1815, nr 15 (s 151)	58: Die Mütter sind schuld (s. 107)	+	48: Våra mödrar bära skulden (s. 40)
Vuk I, 567: Srce puno jada (s. 346)	Vuk 1814, nr 73 (s 85)	59: Seufzer (s. 109)	+	49: Suck (s. 41)
Vuk I, 597: Majka, seja i ljuba (s. 362)		60: Mutter, Schwester, Gattin (s. 110)	+	50: Mor, Syster och Maka (s. 41)
Vuk I, 646: Čini Stojanove (s. 391)		61: Zaubereien (s. 113)	+	51: Hexeriet (s. 42)
Vuk I, 737: Bolest Muja carevića (s. 465)		62: Des Prinzen Mustapha Krankheit (s. 118)	+	54: Prinz Mustaphas sjukdom (s. 46)
Vuk II, 98: Dijoba Jakšića (s. 442)	Vuk 1815, 10 (s 271)	63: Die Jakschitthen (s. 124)	+	56: De begge Jakschittherne (s. 53)
Vuk II, 26: Zidanje Skadra (s. 90)		64: Erbauung Skadar's (s. 134)	+	57: Skadars grundläggning (s. 56)
Vuk II, 45: Car Lazar i carica Milica (s. 209)	Vuk 1815, 2 (s 222)	65: Die Amselfelder Schlacht (s. 155)	+	58: Slaget på Fågelfältet (s. 65)
Vuk IV, 1: Perović Batrić (s. 17)		66: Die Blutrache (s. 172)		55: Blodhämnden (s. 48)
Vuk I, 107: Nauk djevojci (s. 74)		67: Hochzeitlieder I (s. 191)	+	53: Bröllopsånger (s. 45) II
Vuk I, 36: Opet kod kuće djevojačke (s. 43)		67: Hochzeitlieder II (s. 194)	+	53: Bröllopsånger (s. 45) I
Vuk I, 246: Kad žanju turcima u nedjelju (s. 163)		68: Schnitterlieder I: Beim Aernten am Sonntage für die türkische Herrschaft (s. 196)		–
Vuk I, 253: Opet ovčar i djevojka (s. 166)	Vuk, 1815, nr 96 (s 197)	68: Schnitterlieder II: Das Schnittermädchen (s. 198)	+	52: Skördeflickan (s. 45)
Vuk 1815, nr 97: Kad se hvataju slamke (s. 198)	Vuk I, 254: Kad se hvataju slamke (s. 166)	68: Schnitterlieder III: Das Halmenspiel (s. 201)		–

ORIGINALET	STIMMEN DER VÖLKER IN LIEDERN	RUNEBERG
Kačić 5: Pisma od Radoslava (s. 42)	Herder 21: Radoslaus (s. 139)	Radoslaus (s. 80) ur: Dikter. Andra häftet (1833)
Fortis	Herder 22: Klaggesang von der Edlen Frauen des Asan-Aga (s. 144)	Klagosång öfver Hassan Agas ädla maka (s. 77) ur: Dikter. Andra häftet (1833)
Kačić 44: Pisma od Sekule, Jankova netjaka, divojke Dragomana i paše Mustajbega (s. 153)	Herder 23: Die schöne Dollmetscherin (s. 148)	Den vackra tolken (s. 111) ur: Samlade arbeten. Andra Bandet (1861)
Kačić 15: Pisma od Kobilića i Vuka Brankovića (s. 67)	Herder 24: Gesang von Milos Cobilich und Vuko Brankovich (s. 152)	–