

SAMLAREN

T I D S K R I F T

F Ö R

S V E N S K L I T T E R A T U R H I S T O R I S K
F O R S K N I N G

⋮

NY FÖLJD. ÅRGÅNG 31

1950

U P P S A L A 1 9 5 1

S V E N S K A L I T T E R A T U R S Ä L L S K A P E T

UPPSALA 1951

ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI AB

506603

Det andra äventyret i Lycksalighetens ö.

Av Carl Santesson.

I det andra äventyret sätter Astolf fötterna på lycksalighetsöns mark.¹ Omvärvd av under, av syner och upplevelser utanför varje mänsklig erfarenhet skådar han i ett feslott den drömda Felicia och vinner hennes kärlek. Utmålningen av bröllopskvällen, vari Atterbom låter alla versens instrument spela samman till ett klangbrus utan motsvarighet i svensk litteratur, bildar slutet både på denna akt och på diktverkets förra avdelning. Hit hinna dock händelserna endast i långsamt tempo. Det andra äventyret är inte bara synnerligen omfattande, nära hundra sidor längre än det första, och till övermått rikt på vidlyftiga beskrivningar och lyriska inlägg, det uppvisar tillika ännu en gång Atterboms genomtänkta retarderande berättarteknik. I detta avseende ställde redan äventyrets exposé sina oavvisliga krav. Här om någonsin var det nödvändigt att förbereda, att söka förläna lokal förankring och sinnlig verklighet åt det överväldigande och aldrig sedda och mana fram det ständigt sommargröna sällhetsland där livets flöde rann hän efter andra tidslagar än dem som rådde i Astolfs vinterrike.

Atterboms dekoratörsfantasi finner dock genast det rätta, suggestiva anslaget, gensvaret på Astolfs Italienfärgade dröm i föregående äventyr. Det kommer i den inledande platsanvisningen, som är hela sagospelets längsta och på flera vis intressant. Formad till ett monumentalt ehuru en smula detaljträngt landskapspanorama utgör denna nämligen inom sin sfär en motsvarighet till den mise-en-scène, den kulissregi som på 1820-talet överallt gör sitt intåg på Europas teatrar och som genom sina pittoreska miljöbilder kan kallas för en vardande eller fullbordad romantik.² Vad Atterbom med fin förening av topografisk precision och utsökt avstämd belysningsteknik nu visar är en trädgårdspark invid Felicias slott, sedd mot en stigande fond. Det råder gryning och de första solstrålarna spela över dungar, alléer och vattenkonster. Men denna empiretapet samlar ej bara i största allmänhet gängse dekorativa element. Såsom jag tidigare utvecklat

¹ Även föreliggande uppsats följer sagospelets första upplaga och detta icke enbart av historiskt-metodiska skäl. Det synes mig nämligen klart, att Vetterlunds tes om den absoluta estetiska överlägsenheten hos den sena omarbetningen (1854) svårigen kan upprätthållas. Mot avgjorda förbättringar och fyndiga penndrag svara t. ex. i det 2:a äventyret minst lika många försämringar: överflödiga tillägg, ofta frukter av en småttig och pedantisk pratlust, okänsliga sammandragningar som våldföra sig på periodernas mjukt harmoniska fall, strykningen av någonting så omistligt som slutet av Astolfs och Felicias duett på bröllopskvällen o. s. v. Rent allmänt måste man i detta samband räkna med skillnaden mellan Atterboms 1820-talsstil och hans ålderdomsstil.

² Se det ypperliga inledningskapitlet i Gösta M. Bergmans *Regi och spelstil under Gustaf Lagerbjelkes tid vid Kungl. teatern*, Sthlm 1946, passim och längre fram s. 235, 236.

i en studie över reseintrycken i Lycksalighetens ö, förete såväl den genom färgslöjor skimrande fjärrhorisonten som sceneriet i dess helhet otvetydiga om än självfallet arrangerade minnesbilder från Rom, Rom med bergen bortom Campagnan och med kullarnas sköna jätteparker.³ Bland de senare hade Atterbom särskilt förälskat sig i dem vid Villa Borghese och Villa Doria Pamfili. Från taket på Villa Doria Pamfili kunde han överblicka bergskedjorna och hela »den herrliga cirkelrunden» kring staden. Rörande Villa Borghese påpekar han i en av sina resedagböcker »den stora, enkla, fria, osökta styl, i *hkn* alla de Romerska Parker och trädgårdar äro anlagda, *hka* icke falla in i den tid, då den holländskt-fransyska smaken despotiserade allt».⁴ På denna plats råder ej heller det ofta affekterade engelska maneret, i stället har »den sublimes, antikt simpla Italienska naturen varit anläggarnes mönster». Antecknaren förtydligar och demonstrerar: »Här en pinje, der en cypress, här en grupp af plataner, der en gång af lagrar och evigt gröna ekar m. m. Allt värdigt, ledigt och enkelt. —»⁵

Särdeles originella äro inte resedagbokens reflexioner. Tieck hade i ramberättelsen till samlingsverket *Phantasia* (1812—1816) från delvis liknande utgångspunkter estetiserat över trädgårdskonsten, och Atterbom följer honom tämligen nära, så mycket begärligare som han på samma håll hittade en kärleksförklaring till Borgheseparken; härom mera inom kort. Huvudsaken förblir dock att Roms horisont och de romerska villornas anläggningar, i regel danade av barockarkitekter, inspirerat det andra äventyrets idealvy, den bakgrund mot vilken många av dess uppträden avteckna sig. Ej minst blickar denna fram i det utspunna samtal mellan Felicias tärnor som öppnar äventyret. Vid ungdomens källa mötas Cäcilia, Lucinda, Niobe, Ervina⁶, Naidion och Theano, musikens, måleriets, skulpturens, arkitekturens, dansens och skådespelarkonstens representanter — Laura, sierskan, härskarinnans förtrogna, saknas ännu i kretsen. Ömsom muntert och flickaktigt under små systerliga försmädligheter, ömsom hänfört eller docerande språka de ordrikt om den morgonstund då Felicia först uppenbarade sig ur nattens töcken och intog platsen som deras drott-

³ *Dikt och studie 1922. Minnesskrift utgifven af Estetiska föreningen i Uppsala*, Uppsala 1922, s. 77—80.

⁴ Atterboms röda resedagbok, i enskild ägo.

⁵ Jfr Atterboms *Minnen från Tyskland och Italien*, B. 2, s. 508—510. I samma resedagbok läses vidare om Villa Borghese: »Templet i sjön är helgadt åt Äsculapius. I en lund, i bakgrunden, ett Diana-tempel. Båda hafva Statuer af grekiskt arbete.» Det kan vara värt att sammanställa denna annotation med några av Ervins verser (s. 133), som synas forma den till åskådlig bild:

Dock, mina tempel du får ej förtiga,
Som på små öar i sjöarna stå,
Skinande hvita mot vågorna blå;
Niobe glömmet dem nog ej ändå,
Hon, som dem smyckat med gudar och stoder.

⁶ I boken om Lycksalighetens ö undrar Vetterlund försiktigt om Ervina skulle ha sitt namn efter Erwin von Steinbach, Strassburgdomens påstådde mästare (s. 353). Hans tvekan är nog överflödig. Hyllningarna till Erwin i Goethes *Von deutscher Baukunst*, Tiecks *Sternbild* och Atterboms Ehreusvärd-anmärkingar i *Phosphoros 1813* (s. 375) äro härvid tillräckliga bevis.

ning.⁷ I väntan på Laura beskriva sedan tre bland dem alltefter sin allegoriska karaktär hemöns märkvärdigheter. Man lyssne för att känna stilläget till Lucindas långa, lediga, att icke säga slarviga och malande rimdans, där den fladdrande charmen flerstädes för en ojämn strid mot språket:

Sättom oss här, der oss klippans smaragd
 Lockar att hvila på speglande hällen!
 Skåden omkring: hvilka tjusande ställen!
 Se, hvad den stigen behagligt är lagd,
 Som mellan häckar af rosor sig slingrar
 Upp åt det fall, som i regnbågar skingrar
 Vattnets ur perlskyar duggande glans!
 Och dessa springbrunnars eviga dans
 Rundtom bland ängar och kullar och lunder,
 Kär han mig är, så vid morgonens sken,
 Som vid de bloss, då han, nattligt allen,
 Gullfisken lär dyka uppåt och under.
 Brunnarnas pratsamma stämmor med sång
 Blandas från vaktlar och suckande dufvor;
 Hjorten och rådjuret kappas i språng
 Mellan citroner och myrten och drufvor.
 Ja, huru ofta jag skådat dem än,
 Aldrig jag tröttnar att se dem igen,
 Träden med stråliga fåglar och frukter,
 Nickande vänligt mot dammars kristall, —
 Blomstren, som offra balsamiska lukter,
 Ständigt på vakt i sitt menlösa kall.
 Ur deras brokiga rökelsekäril
 Barndomens glädje till himlarna når,
 Och i hvar kalk bor en glimmande fjärl,
 Blomma som flyger, hos blomman som står.⁸
 Skogsfrun på spetsen af klyftorna går,
 Ur hennes kamrar förtäljande sorla
 Bäcker, som söka sin make, sin hälft, —
 I deras hem, som på gullsand man hvälft, —
 Snäckprydd grottor, der källorna porla, —
 Systrar! hvar leka vi hellre, än der?
 O, hur den mossan oss vaggande bär
 Ljufligt, när middagens slummer hugsvalar!
 Helst dock jag trifs, hvar i löfviga salar
 Ljuset af skymningen darrande sugs,
 Medan en vind om sin resplan der talar,
 Sorglös, hur mycket är sannt eller ljugs.
 Men framförallt, dessa rosor, på törnen
 Nästan så höga, som trädet, der örnen
 Älskar att bygga, — hur herrligt de le! o. s. v.

⁷ Till Vetterlunds olika, förträffliga anmärkningar om nymferna, deras individualiteter, inbördes relationer och ställning till Felicia (*a. a.*, passim) kan man lägga ett par synpunkter i N. Svanbergs *Svensk stilistik* (Sthlm 1936, s. 26). Svanberg påpekar bl. a., hur otvunget, nonchalant, jordiskt trovärdigt nymferna ofta samtala. Själv har jag i mina *Atterbomstudier* (Sthlm 1932, s. 24–26) antytt möjligheten av att denna sida hos parkmiljön ägde ett verklighetsfäste i Uppsala, det Uppsala där Alida Knös gav tonen och den idylliska naivitetens kvickhet — Atterboms egen definition — spelade. Visst är att Atterbom här som annorstädes inför en realistisk stilvalör, som varken har någon full motsvarighet i den tyska romantikens roman eller de tyska romantiska tidskrifternas bildningsdialoger.

⁸ Jfr Y. Hirns fina motivstudie *Fjärilar och blommor* i *Svensk litteraturtidskrift* 1944, n:o 2, s. 80 ff. Den tillspetsade formuleringen i Lucindas versrad synes närmast peka mot den av Hirn (s. 86) framhävda beskrivningen i Jean Pauls *Titan*.

Blicken vandrar här från den romerska parkens skenbart osystematiska trädgårdsarkitektur med dess plaskande springbrunnar och barocka fontane rustiche («Snäckprydda grottor, där källorna porla») till folkbokens besläktade gobelänglandskap, dröjer några ögonblick vid romantiskt personifierande naturbilder och stannar på sistone hos de gigantiska blommorna ur »Garten der Poesie» i Tiecks Zerbindo (eller möjligen Novalis' Ofterdingen). Vissa smådrag tala också för att Atterbom botaniserat i Tiecks nyss berörda skildring av den hesperiska parken kring Villa Borghese, en sannskyldig »Insel der Seligen» för besökarens minne.⁹ Betraktar man å andra sidan från estetikhistoriska kategorier huru Lucinda genomför sin beskrivning, konstaterar man genast dennas klassicerande barockklynne; rundmålningen härövan kunde på goda grunder bära såsom motto Horatii »ut pictura poesis». Det betyder att sceneriets enskildheter utbreddas på en yta, en skådeplats, och härpå infångas successivt liksom genom en addition.¹ Måleriets nymf brukar med andra ord den teknik som Lessing en gång i tiden utdömde, när han författade undersökningen *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766).

Efter Lucinda stämma Ervina, Niobe och Cäcilia upp, de båda första i svepande bildföljder, den sista i ett recitativ som lyfter sig likt en koral och påminner om den atterbomska ungdomsdikten *Allegra* och *Adagio*.² Så infinner sig äntligen Laura. Hon kommer från Felicias sängkammare och berättar utförligt och välbehagligt om drottningens morgonslummer. Vad som härvid upprullas är återigen ett exempel på målerisk poesi i äldre mening. En nyvaken solstråle, personifierad på barockmaner, irrar nyfiket över de vilande behagen, medan paradisfågeln promenerar på »fosterskans» gestalt från barmen ned till azurgördeln och härpå upp till den rosenröda munnen. Antikens diktare besjongo gärna i frivola ögonblick sovande eller indolent utsträckta skönheter, renässansens, barockens, rokokons och nyantikens litteratur tog, jämsides med konsten, motivkretsen i arv och omformade den sedermera efter varje ny epoks stilkänsla. I och för sig vore det en smaksak, en fråga om lätta nyanser om man bör kalla Atterboms läckra interiör för barock eller rokokok, för Tasso eller Wieland. Av vågande skäl måste vi dock bestämma oss för barocken och Tasso. Det sensuella pikanteriet, blottandet och döljandet av en fager kvinnokropp, solstrålens indiskreta strövtåg är nämligen odisputabelt en reflex från *Gerusalemme liberata*s presentation av förförerskan Armida.³ Här framträder för första gången det starka beroende av Tassos epos som längre fram så ofta gör sig påmint i sagospelet. Men hos Atterbom hålles lystenheten tillbaka och utav det vågade kvarstår ej mycket i Lauras båda tavlor i rosa och vitt. Med paradisfågeln lämna vi däremot Tasso, ehuru ingalunda barocken. Ty renässansens och barockens poeter delade de romerska förebildernas smak för favoritdjur, och Corinnas papegoja, begräntat av Ovidius i *Amores*, och Lesbias sparv, som Catullus gjorde odödlig, hälsa oss fortfarande i rokokons utbredda fågelmotivik. Förmodligen be-

⁹ L. Tieck, *Schriften*, Berlin 1828, Bd 4, s. 78, 79.

¹ Jfr H. Cysarz, *Deutsche Barockdichtung*, Leipzig 1924, s. 106, 107, 288.

² En versrad i Cäcilias tirad, »Blomstren, likt stjernor på gräsvallen stänkta», är ett ogenerat lån från Tiecks *Kaiser Octavianus*: »Sind die Blumen nicht wie Sterne / In das grüne Gras gesunken?» (*Schriften*, Bd 1, s. 272.) Bildvalet är calderonskt.

³ Man jämföre *L. ö. I*, s. 136, 137 och *Gerusalemme liberata*, canto 4, stanz 29–32, särskilt stanz 31, 32.

drar man sig inte heller om man placerar Felicias exotiska älskling i samma småvärld av lek och kelet koketteri.⁴

* *
* *

Över den i morgonljus badande gruppen av tärnor faller en dyster skugga, när samtalet tveksamt vidrör Felicias hemlighetsfulla, i nattlig mystik insvepta moder. Men den glider tillsvidare hastigt förbi, harmonien återvänder, och tärnorna förbereda sin hyllning till ungdomskällan, vars vatten strålar »likt brinnande gull». Laura utbrister förklarande:

Tincturen der lågar
Samlad, hvaraf hela kärnan är full
Djupt i de ådror, som sjuda och flyta
Inom vår ös lätt betäckande yta.

Och Lucinda fortsätter tanken:

Ja, genom ringaste stoffkorn af mull,
Likt genom bergen, som prunkande skryta,
Se vi ett sken från tincturen sig bryta;
Liksom igenom det skäraste hull
Skönheten spelar med bildande krafter,
Men ej förblindar ändå med sin glans.⁵

Niobe hade förut varit inne på samma föreställning, som skalden ger ökad tyngd åt genom att upprepa ordet tinktur. Hon prisar de präktiga bergen i sceneriets bakgrund:

Närda, i djupet, af lysande mårgen
Som ger en *inifrån* kommande dag
Åt alla ting på vår ö, — — —

Vad är då tinkturen för någonting? Jo, därmed förstodo Paracelsus och efter honom Jacob Böhme en »substantia intra substantiam», ett mellanväsen mellan ande och materia, en subtilt verkande kraft. Tinkturen gav, menade Böhme bl. a., metallerna deras glans och blommorna deras färg och doft.⁶ Givetvis kände Atterbom den konfyse men djärvt bildfrodige 1600-talsteosofen både i original och i de moderna avtrycken, främst hos Tieck och Novalis. Man vågar exempelvis antaga att han läst om tinkturens art och verkningar i de 12:e och 13:e kapitlen av Die drei Principien göttlichen Wesens. Men man vill även hålla före att den Böhme som visar sig i tärnornas repliker är till någon del sedd genom mediet av Tiecks Die Elfen, där 1700-talets lek med elementarandemytologien förvandlats till romantisk naturfilosofi just under suggestion från honom.⁷ Framför

⁴ Även efter den egentliga rokokon omhuldas i 1700-talets litteratur fåglarna av sina härskarinnor, så t. ex. Lottes pickande kanariefågel, som trycker sig mot hennes läppar, i Goethes *Werther* eller den döda stare, Matthisson med ett motto från Catullus besjunger i *Nänne*.

⁵ Denna sista jämförelse torde ha tagit färg av vad Schelling i talet *Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur* (1807) yttrar om charis och Anmuth. Schelling, *Sämmtliche Werke*. 1: 7. Stuttgart u. Augsburg 1860, s. 311.

⁶ Se *Die drei Principien göttlichen Wesens*. Jakob Böhme, *Sämmtliche Werke*, hrsg. von K. W. Schiebler, Bd 3 (Leipzig 1841) kap. 13, s. 123.

⁷ Se härom F. Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Halle a. S. 1910, Bd 2, s. 293, 294.

allt förefaller det som om de näpna, vimlande och rödglödande salamandrarna i denna saga tjsat Atterbom. Lucinda jämför ungdomskällans vatten med »brinnande gull» och jublar ett »Herrliga eldglans!», varefter Laura tager vid i de verser vi nyss hört:

Tincturen der lågar
Samlad, hvaraf hela kärnan är full
Djupt i de ådror, som sjuda och flyta
Inom vår ös lätt betäckande yta.

Om ordet »kärnan» har en misstänkt klang av Böhme — »der Kern» förekommer t. ex. i en passus om metallerna, ädelstenarna och ljuset i hans *Aurora*⁸ — står den egendomliga visionen härövan annars ej långt från *Die Elfen*. »Sieh nur», ropar älvan Zerina om salamandrarna, »wie ihnen wohl ist, wie sie lachen und kreischen; jene dort unten verbreiten die Feuerflüsse von allen Seiten unter der Erde hin, davon wachsen nun die Blumen, die Früchte und der Wein; die rothen Ströme gehn neben den Wasserbächen, und so sind die flammigen Wesen immer thätig und freudig.»¹

Länge fördröjd genom expositionens alla naturliga och självpåtagna besvär intoneras omsider den hymn tärnorna uppstamma till ungdomskällan. Efter de föregående talföra beskrivningarna kommer detta åtstramade, lyriskt-didaktiskt burna avsnitt som något av en befrielse, av lycklig lättnad. Formellt framträder hymnen såsom en allegorisk kantat eller en festspels scen, jämförbar med Schillers *Huldigung der Künste* (1804) fast utan den specifikt novantika typiken hos denna. Ty Atterboms musor ha inte bara för tillfället bortlagt de schillerskas allegoriska attribut; det statuariska, avmäta och undervisande löses också i rörlig rimmusik. Dessa unga, entusiastiska kvinnor äro redan barn av romantiken, och deras recitativ, som nu lyfta sig dityrambiskt, ha den atterbomska barockromantikens schmelz och bravur. Intrycket av frigörelse skapas ej minst av den stilsäkra rytmiska gestaltningen, sju nioradiga strofer, avlösande varandra i svävande men behärskad svikt och med en klangfull körstrof på slutet. Det tvungna som ligger i att de olika konsterna — källnymfer likt Grekländs sångmör — vid en dylik kulthandling i ett och samma svep uttala sin egenart och rikta en invokation till källans vatten lyckades Atterbom i huvudsak trolia undan. Lika framgångsrikt undvek han det alltför abstrakta, det programmatiskt och teoretiskt påträngande. Den lätta hänryckning som uppbär tablån och har en förutsättning i Franzéns förfinade dryckespoesi sprudlar ohämmad fram i bild och reflexion.

Å andra sidan varken kunde eller ville Atterbom bannlysa sin romantiska konstlära ur tärnornas strofer.² Den finnes där ständigt, i tanke- linjer, synsätt och accenter, i nyckelord och bilder, allt som allt en utstrålning från en mångfaldigt bruten men ändock i mycket ensartad spe- kulation. Motsvarigheter på prosa stå att uppleta i många atterbomska utsagor från Phosphoros över Hörberg-företalet till och med Iduna-recen- sionen och dess fortsättning, *Förberedelser till en ästetik* (1821). Bakom den gömmer sig i sin ordning originalförkunnelsen i nyantikens och ro-

⁸ *Sämmtliche Werke*, Bd. 2, 1832, s. 198.

⁹ Tieck, *Schriften*, Bd 4, s. 375.

¹ Vetterlund, *a. a.*, s. 167.

mantikens Tyskland. Som en serie ekon, än tydliga, än knappt förnimbara, nå oss rösterna härifrån, Schillers, A. W. Schlegels, Schellings och Okens, troligen också Steffens' och Solgers. Att metodiskt försöka infånga dessa flytande klangbilder i distinktionernas nät vore endast bitvis görligt och ur varje synvinkel meningslöst. Några enstaka antydningar må därför vara tillfyllest.

I Ervinas verser, för att börja med dem, söker Atterbom förmedla det upplyftande och skakande intryck arkitekturen i sin renaste form utövar på sinnet:

Skyhögt, en bild utaf himlen, sig hvälfve
 Templet, der Tankan sig skåda begär;
 Och, vid sin anblick förvånad, hon skälfve
 Saligt af skräck, att så evig hon är!

De båda sista versraderna ha föranlett Vetterlund att bringa Kants lära om det sublima i erinring. Närmare ligger kanhända en jämförelse med Kant-lärjungen Schiller, vars definition av detta begrepp förekommer i skriften *Über das Erhabene*. Schiller formulerar på följande vis: »Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von *Wehsein*, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äussert, und von *Frohsein*, das bis zum Entzücken steigen kann und, ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von feinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird.»³ Mot denna bakgrund blir Ervinas exalterade och sjungande »hon skälfve / Saligt af skräck» en trogen översättning av en estetisk bestämning.

Vänder man sig återigen till strofens början, till bilden av templet som strävar mot himlen och symboliserar denna, är man redan över gränsen mot romantiken. Här erbjuda sig paralleller dels i naturfilosofen L. Okens *Lehrbuch der Naturphilosophie* (1809—1811), som tidigare satt befängda märken i Atterboms kritik (»naturens öra är af metall»!) och ännu år 1825 bevisligen var uti hans minne, dels i K. W. F. Solgers *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (1815), det senare verket alltifrån 1820-talets ingång sannolikt ett viktigt ferment i hans estetiska spekulation.⁴ Okens *Lehrbuch* avslutades således med en grupp aforismer om de sköna konsterna, flera bland dem skäligen löjeväckande genom sin hisnande lakonism och konstruktiva förmåtenhet. På arkitekturens lott faller t. ex. följande: »Die Darstellung des Himmels im Plastischen ist der Tempelbau», »Der Tempel ist der Kunsthimmel» och »Die Baukunst ist die kosmische Kunst» — den sista kvasigeniala formeln upprepade Atterbom gillande i en recension i tidskriften *Svea* 1825!⁵ När de filosoferande vännerna hos Solger (3:e samtalet) begrunda arkitekturens väsen och ställning inom konsternas hierarki, svinga de sig mot samma rymder som Oken och Atterboms Ervina. Även för dem finner byggnadskonsten sin allmänaste och högsta uppgift i att skänka tempel åt gudomen. Sedan får man försöka glömma att Felicias ö ej känner några andra gudar än Amor och

³ Schiller, *Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe*, Bd 12: 2, Stuttgart u. Berlin 1905, s. 268, 269.

⁴ Se min uppsats *Hur tillkom Lycksalighetens ö?*, *Samlaren* 1947, s. 35 och *Erwin . . . Hrsg. von R. Kurtz*, Berlin 1907, särskilt s. 260—280.

⁵ L. Oken, *Lehrbuch der Naturphilosophie*, Th. 3., Jena 1811, s. 372 och Atterboms anonyma anmälan i *Svea*, H. 8 (s. 70) av ett filosofiskt tal av A. G. Loenbom.

att templen därstädes blott äro små pelartempel och parkpaviljonger. De mäktiga helgedomarna, kupolerna eller spetsvalven i Ervinas och Niobes strofer höra jorden till.

Ungefär efter detta förfaringssätt kan man gå från stanz till stanz och under versens slöjor lyfta estetiska betydelser i dagen, de självklara såväl som de mera förborgade. I Niobes karakteristik av den plastiska konsten äger sålunda ordet »Ödet» i slutraden en dylik särbetoning; det hämtar sin innebörd från tyskromantisk antikåskådning men öppnar tillika dunkla gångar inemot sagospelets idékärna. Ej mindre berättigat är det att trycka på subjektordet »själen» i den transparenta och glittrande strof Lucinda reciterar:

Liksom ett bi mellan blommornas skålar
 Kryssar att samla sin honings behag,
 Sväfvar ock själen bland tingen, och målar —
 Ömsom i skuggor och ömsom i strålar —
 Skärt på sitt glas deras anletesdrag.
 Låt då för penseln de gladaste tindra;
 Komma, och vexla, med tjusningens nyck!
 Glindra med regnbågens färgor, o glindra
 Genom mitt sinne, förskönande dryck!

Utan att den oinvidge förmår ana någonting ovanligt, upptager nämligen Atterbom här ur Schellings *Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur* ett fundamentalt begrepp rörande måleriet, som han själv tidigare infört i Ehrensvärd-anmärkningarna i *Phosphoros* (1814) och *Hörberg-företalet* (1817).⁶ Hur utbredd denna schellingska tankegång var och hur Atterboms skenbart så spontant fallande språk genomgående determineras av nyromantisk estetik framgår av ett ställe i *Solgers Erwin*. Jag citerar ur det tredje konstamtalet: »Denn wie in der Bildhauerei alles Körper ist, so ist in der Malerei jeder Körper als solcher doch nur Geist und in der geistigen Beziehung schwebend vorhanden. Sein ganzes Dasein besteht in der Art, wie er im Lichte schwimmt und sich im Zusammenhange der Wahrnehmung auf der Seele, die ihm das Licht zugetragen hat, abbildet.»⁷

* * *

Alldeles i det ögonblick sången vid källan förtonar i en allmän kör, sänker sig Zephyr med Astolf ned mot skådeplatsen, varvid de otåliga ropen från Astolf, som är hölj'd i en osynlighetskappa, förvirra och bortskrämma tärnorna. Då jordsonen fattar sig och blickar runt omkring, känner han igen landskapet från sin dröm; han ser åter de jättehöga blomorna och vattenkonsten. Den sista är dock egendomligt förändrad. Najaden och tritonerna i drömmen ha försvunnit och, efter folkbokens anvisning, ersatts av en Amorstaty samt — Atterboms egen uppfinning — pilskjutande amoriner. Vad som kännetecknar de båda grupperna, den ursprungliga och den nya, är den utpräglade barockstilen med dess oro och rörelse, dess plastik i aktion och dess expressionistiska illusionslek på grän-

⁶ Jfr min *Atterboms ungdomsdiktning*, Uppsala 1920, s. 156 och Schelling, *Sämmtliche Werke*. I: 7, s. 311 ff.

⁷ *a. a.*, s. 264.

sen till en imiterad natur. Roms springbrunnar spela alltjämt i skaldens inbillning. Men den fontänggrupp Astolf nu varsebliver är som sig bör erotiserad, och på en jaspistavla tätt invid läses en inskription om kärlekens värde och kärlekens nöjen, även den överflyttad från folkboken. Medan Astolf studerar denna inskrift, uppstämman osynliga sångare tvenne korta körsatser, som inskräpa samma njutningens levnadsfilosofi. Här upp-repar Atterbom ett gammalt grepp: effekten med dolda röster vilka plöts-ligt falla in bekräftande och skapa en chockverkan hos lyssnaren före-kommer förut i en scen mellan Deolätus och Florinna i Fågel blå-frag-mentet (1813). I Fågel blå ljuda rösterna »såsom eolsharpor» och härröra från »naturens andar», uti Felicias slottspark hyllas Amor helt likartat av elementarandar:

Dryader, salamandrer, små undiner,
Och sådant mer —

Välbekanta diminutiva figurer ur sagoöns mytologi visa sig för Zephyrs ögon. Elementarandarna stamma ju ursprungligen från Paracelsus och abbé Montfaucon de Villars' roman *Le comte de Gabalis* (1670) — ett litet mästerverk av försåtligt gnistrande badinage⁸ — sprida sig härefter i 1700-talets fesaga och fediktning och bana sig småningom en väg in i den tyska romantiken⁹. För tillfället finnes därför ingen anledning att förknippa de röster Astolf hör med Ariel och den osynliga luftmusiken i Stormen, något som eljest ligger nära till hands.¹

Hittills har Zephyr hållit Astolf sällskap, förklarat och pladdrat, nu står den senare ensam, svindlande inför allt det nya och oerhörda. Han sträcker ut armarna, som begärde han att famna vad han skådar, och börjar tala, men ej på klangrika rim utan i fria, recitativiska rytmer. Hans sinnen äro ännu överväldigade och bedövade, och den fint beräk-nade växlingen mellan korta och långa versrader ger någonting stammande åt det ändock så väl modulerade huvudpartiet i hans monolog. Och åter-igen ljuda honom från alla håll spridda röster till mötes:

Var oss välkommen,
Längtande jordson,
Klagande främling,
Hvila dig nu!
Som i din barndom, —
När du oss drömde,
När än din Moders
Knä var din thron, —
Vilja vi stråla,
Vilja vi leka,
Vilja vi språka,
Vilja vi sjunga
Åter, ja åter förtroligt med dig!

De fyra första raderna här ovan äro, som jag funnit, ett eko från Goethes sångspel *Lila*:

⁸ I Palmblads dialog *Öfver romanen i Phosphoros* 1812 nämnas en passant (s. 129) »de förtrollade och förtrollande *Avantures du comte de Gabalis*».

⁹ Vetterlund, *a. a.*, s. 322, 386. Vetterlund uppfattar felaktigt greve Gabalis som en veritabel fransk mystiker. Ordet Gabalis kommer dock helt enkelt av kabbala.

¹ Jfr N. Molin, *Shakespeare och Sverige intill 1800-talets mitt*, Göteborg 1931, s. 215.

Sei uns willkommen!
 Sei nicht beklommen!
 Traurige Sterbliche,
 Weide dich hier!

Hos Goethe deklamerar denna milda och rogivande hälsning av en fe, Almaide, och den sceniska apparat från fransk fesaga som spelar in i Lila sammanbinder ånyo sångtemat ur parkscenen nyss med feernas rike. Då de ljuvliga ljuden nå Astolfs öra, utbrister han i en lång, hänförd monolog. Han hör för första gången vad tingens andar förkunna, och bakom naturens förlåt ligger dess inre genomskinliga liv, dess urbildslandskap blottat inför hans blick. De eviga naturmyterna nyfödas i samma stund, självfallet i nyromantisk skepnad. Astolf skådar föreningen mellan den kunglige ynglingen Våren — en figur ur Tiecks bildvärld — och Hösten, ett slags »Vermählung der Jahreszeiten», sådan den framglimtar i fortsättningen på Novalis' roman Heinrich von Ofterdingen.² Atterboms inbillning är dock friskare, mera utåtvänd, mera sydländsk också, än Tiecks och Novalis', och tavlan av Vårens och Höstens brudbädd får ett tycke av barockobeläng:

Der de hvila
 I skuggan af tornhöga träd,
 Mellan drufvor och doftande gullfrukt,
 Kyssa hvarann
 Och söfvas vid mullret af sqvallrande qväden
 Från silfrade åar.

Monologen skrider vidare och tränger allt djupare inåt:

Ja, ju längre jag här
 Bland de blommiga buskar och träd mig fördjupar,
 Synes mig himlen mer blå,
 Synes mig jorden mer grön!
 Dunkel är på engång
 Och brinnande dock hvarje färg, hvarje tafla;
 Hvarje vind andas eld,
 Och svalkar dock sinnet så friskt!
 Allt, hvad mig omger, har lif,
 Anletesdrag och blickande ögon:
 Stenarna sjelfva
 Vilja mig säga sitt tillstånd;
 Nicka och helsa,
 Glättande fryntligt de rynkade pannor.³
 Några jag känner igen
 Af de ting, som för irrande ögat sig visa;
 Men urbilder synas de här,
 Och genom de fina, knapt kroppsliga höljen
 Skina, med skiftande värf,
 Rörliga fibrer och verkande krafter.

² Novalis' *Schriften. Kritische Neuauflage . . . von E. Heilborn*. Th. 1, Berlin 1901, s. 193, 194.

³ Den sista meningen för tanken till tvänne ställen i Tiecks dramatik, det ena i *Genoveva* (»Wie jeder Stein uns stumme Grösse beut» . . .), det andra i *Zerbino* (»Alles um mich her erhält bedeutende Gestalt und Umriss» . . .). Se *Schriften*, 2, s. 177, och 10, s. 293. Det är signifikativt att båda dessa ställen äro färgade av böhmisk naturåskådning; monologen sammansmälter intryck från Tieck, Novalis (se särskilt början av *Ofterdingen*, a. a., s. 6) och Böhme själv.

Denna beskrivning, som tyckes treva sig fram och ändock är utförd med en för diktaren ovanlig skärpa, drager även den med sig en fläkt från Italien. En antydning hitåt står till buds i Atterboms beundransvärda Brev ifrån Rom i tidskriften Svea 1820. Brevet vill bl. a. ge en föreställning om färgspelet på Söderns himmel. »Liksom i drömmarnas landskapstaflor», heter det, »äro alla färgor starkare och mera glödande, än man i Norden skådar och tänker dem; *det gröna mera grönt, det blåa mera blått, det röda mera rödt . . .*» (kursiverat här). Kanske ha dylika minnesdagar spelat in i monologen här ovan, det centrala i denna förblir likväl den poetiska animismen, skådandet av den urbildliga, besjälade, levande och talande natur som är drömmens och sågans. Luften i detta underbara landskap, på en gång drivhusvarm och kylig, slår också emot oss såsom ett budskap från den tyska romantiken; den påminner starkt om den särartade, obehagligt sugande atmosfären i vissa partier av Novalis' Heinrich von Ofterdingen och Die Lehrlinge zu Sais.⁴ Ytterligare en egenhet i naturtavlan bör framhävas. Då Astolf varsebliver »rörliga fibrer och verkande krafter», skinande genom »fina, knapt kroppsliga höljen», vandrar hans diktare uppenbarligen direkt in i Jacob Böhmes dynamiska universum. Det begrepp Atterbom här snuddar vid måste nämligen vara »Der Pomp» i Böhmes Aurora, gudomsglansen och därjämte repliken och den paradisiska förebilden till vår sinnevärd.⁵ »In dem göttlichen Pomp», utlägger Aurora (kap. 4), »sind vornehmlich zwei Dinge zu betrachten; erstlich der Salniter oder die göttlichen Kräfte, die sind eine bewegende, quellende Kraft . . .»⁶ Överensstämmelsen mellan detta och monologens »krafter» jämte de beledsagande epiteterna kan inte räknas såsom enbart tillfällig, skillnaden ligger uteslutande i den klara och fattbara form Atterbom vetat ge åt den sällsamma böhmeska terminologien. Härtill sällar sig den för Böhmes »Pomp» utmärkande transparensen (»Och genom de fina, knapt kroppsliga höljen / Skina» osv.).⁷

Så fortfar Astolf att beskåda det magiska landskapet, tills han invid en damm upptäcker sitt fattiga hemlands björkar och överraskad hejdar stegen. Under Romvistelsen hände det Atterbom, att han vid ett besök i Villa Doria Pamphilis grandiosa park (8 april 1818) fick syn på en grupp ljusa lövträd, som påminde honom om Sverige, och det förefaller mycket möjligt att denna erfarenhet bevarats i sagospelet. Hur som helst: de barn-

⁴ Om ett drömlandskap i *Ofterdingen* heter det: »Die Luft war sehr heiss und doch nicht drückend» (a. a. s. 13). Beträffande naturbesjälningen observera vidare några meningar i *Die Lehrlinge* (a. a., s. 235, 236).

⁵ Se A. Koyré, *La philosophie de Jacob Boehme*, Paris 1929, s. 115, 116.

⁶ *Sämmtliche Werke*, Bd 2, s. 45.

⁷ Man kan knappast betvivla att det är Böhmes »Pomp» som återspeglas i en strof i Atterboms *Till min Morfader* (Poetisk kalender för år 1816):

Den glans, der han sig innesluter,
I ljud och färgor är förstådd;
Omkring hans thron, der himlen njuter,
Är Diktens luta ej försmådd.

»Ljud» svarar mot Böhmes »Mercurius oder der Schall». Då i samma kalender Atterbom slutar förordet till *Nordmansharpan* med några ord om »liljan, som skimrar ur fjerran öfver haf och land» och väl en dag skall låta finna sig, omskriver han omotiverat den sista meningen i Böhmes *De signatura rerum*: »Denn eine Lilie blühet über Berg und Thal, in allen Enden der Erde: wer da suchet, der findet.»

domsassociationer som alltid voro oskiljaktiga från skaldens sällhetsdrömmar börja röra sig i Astolfs medvetande. Gossårens förtrogna skådeplatser och djur, fantasibilderna och sagogestalerna från tidiga dagar draga förbi hans inre öga, men alltmer förvirrat ända till dess att sömnen omsider sänker sig över honom.

Nu införes ett graciöst mellanspel, virvlande fram i sångspelstakt på lätta daktyler. Över den slumrande Astolf luta sig en undin och en dryad, den senare alltså en framtoning ur klassisk mytologi, och sjunga varsin strof, som tillsammans bilda hjärtbladen i den näpna scenen. Särskilt dryadens blida och likväl så meningsrika viskning till Astolf är helt be- tagande:

Liksom ett träd i sin knoppande vår,
Löfvas ock lifvet, från år och till år;
Hviftande majträd, var ungt och var grönt!
Än har du sommarens vällust ej rönt.

Såsom vi numera veta, imiterar eller riktigare kontaminerar Atterbom här tvenne uppträden i Oehlenschlägers *Aladdin*.⁸ En skillnad bland andra är dock att den danske diktaren på det ena stället framför två »Biergpiger» men på det andra paret Zephyr och Lympha.

Genom ovarsamhet råka emellertid, precis som i *Aladdin*, undinen och dryaden väcka Astolf, som rusar upp och snart på avstånd varsebliver Felicias slott. Självfallet måste detta beskrivas och lika självfallet utgör det ett inbegrepp av all tänkbar prakt och skönhet. Resultatet kan inte kallas lyckat: ett gytttrigt arkitektoniskt monstrum, ett konglomerat där blicken går vilse och som dessutom har oturen att påminna om litet av varje från *Armidas trollslott* (16:e sångens början) till *Satans Pandemonium i Paradise lost* (1:a sången). I denna underborg inpraktiseras emellertid Astolf, sittande osynlig och tyngdlös uti en blomsterkorg, allt efter folkbokens anvisning.

Därmed lämnar Atterbom för en god stund sin hjälte och sticker in ett samtal mellan Zephyr och Östan. Skälen till Östans besök på lycksalighetsön äro dels att han behöver rekreera sig (efter lärda mödor!), dels att han måste påminna Astolf om prinsessan Svanhvit, som tränar bort av obesvarad kärlek till honom. Ur ett oändligt fjärran, från landet i norr och människornas bräckliga, förvandlingen underkastade tillvaro kommer underrättelsen om ett kvinnohjärtas nöd. Även de båda vindbröderna röras härav men bara för några ögonblick; glömska och korttänkta babbla de snart vidare i den bokligt naiva, gäckande och smårealistiska ton som redan då dikten kom ut irriterade många och som åren inte precis gjort roligare. En passage i deras dialog förtjänar i varje fall vår uppmärksamhet. Uppifrån toppen av ett träd har Östan sett Felicia åka förbi och berättar nu om den granna synen:

Hvad hon var skön, der hon bland tvenne tärnor
På rörlig thron i perlmo-vagnen satt,
Och körde sjelf med ljusblå silkestömmar
De tre par hvita gripar, som sin bana
Till hälften sprungo och till hälften flögo!

⁸ Episodens beroende av *Aladdin* påvisades redan av Hammarsköld i hans recension av *Lycksalighetens ö* i *Svensk Literatur-Tidning* (13 sept. 1824), medan E. Wallén klarlade kontaminationen i sin uppsats *Mytologien i Atterboms sagospel Lycksalighetens ö, Samlaren* 1919, s. 226–228.

På deras ryggar nät af gullmängd virkning
 Högt flägtade vid fartens il; kring halsen
 De gälla silfverklockor sammanringde,
 Och strutsens fjäderbuskar prydde stolt
 Vindsnabba spannens pannor, medan blixtar
 I kapp från hjulens gyllne skenor blänkte.

Ekipaget är icke till alla delar nytt för oss: redan i slutet av Astolfs dröm sitter den beslöjade kvinna i vilken vi ana Felicia uti

en luftig char,
 Bespänd med tre par hvita underdjur,
 Som sprungo på engång och flögo.

Medan den symboliska drömvisionen jagar förbi i mörk och kuslig överlighet, vilar denna andra tavla i klar och vänlig morgondager. Här är allting målerisk fantasilek, en samverkan av visuellt artisteri, färg, rörelse och klang. Hos Tasso (Gerusalemme liberata, canto 17, stanz 34) färdas Armida på liknande vis i en ädelstensprydd vagn, dragen av fyra enhörningar och omgiven av hundra pager och hundra flickor på vita hästar: tåget sväller, som man ser, ut till en hel renässanstrionfo. Men den genre vari skildringen härovan rättmätigt bör infogas är utan nämnvärt tvivel fesagan, som alltifrån Perrault ända fram till E. T. A. Hoffmann (vars Klein Zaches t. ex. företer belysande överensstämmelser med Östans berättelse) älskade underliga fordon, dragare och körsvenner; ofta påminnande om en operascens maskineri och figuranter. Samma sagovärld skall ju inom kort annonsera sig på nytt, när feerna från Ginnistan göra sin uppvaktnings vid Felicias hov.

I nästa scen, som spelar i palatset, visar sig sent omsider skönhetsdrottningen själv. Över hennes uppträdande ligger ännu ingenting majestätiskt, hon går ensam fram och tillbaka i salen, slår på en cittra och sjunger början av sin graciösa visa:

Säg mig, vackra bi, du lilla,
 Hvart du vill så arla tåga?

Då hon inte kan minnas slutet på dikten, ropar hon på en av tärnorna och letar sig med hennes hjälp fram till de trenne sista stroforna; det finurliga greppet bildar ett bland de talrika uttrycken för Atterboms strävan att låta dialogen absorbera den inlagda lyriken och därigenom göra denna mera dramatisk, mindre fristående. Som bekant är »Säg mig, vackra bi, du lilla» inte nyskapad för sagospelet utan helt bekvämt överflyttad dit från cykeln Vandringsminnen i Poetisk kalender för år 1820, sedan Atterbom dock försiktigtvis först retuscherat en mer än lovligt pretiös och omöjlig strof. Till historien hör ju ytterligare att Siciliansk Visa — den ursprungliga titeln i kalendern — enbart omdiktat ett original av den sicilianske dialektförfattaren Giovanni Meli. Melis lekfulla verser ha återigen sin speciella motivhistoriska sida. Biet uppträder nämligen redan hos senantikens anakreontiker och spelar sedermera, vanligtvis i förbindelse med superlativa metaforer om honung och ljuva läppar, en icke ringa roll i den galanta barocklyriken, varför de concettiartade slutstroforna i

vår svenska visa osökt anknyta till sagspelets barocka stilflora.¹ Man höre Felicias sista, ljusa drillar:

På den rosenröda munnen
Af mitt Lif, mitt Vål, min Flicka,
Är den bästa honings-brunnen!
Se, hon kommer . . . Flyg, att dricka!

Hur aningsfint Atterbom fällt in visan om biet med dess luftiga morgonstämning och dess erotiska poäng just där händelseförloppet växlar in på ett nytt spår och kärlekens salighet väntar den ännu skyggt omedvetna prinsessan behöver icke understrykas. Samtalet mellan Felicia och tärnan, Cäcilia, spinnes emellertid vidare, stillsamt eftersinnande. Den förra undrar huru Laura kunnat hitta på »de tusental af ämnen, tankar, bilder» som bo i hennes visor och får till svar att dessa blott uppsnappats från Felicias egna drömmar, när hon ömsom talat, ömsom sjungit dem under sömnen. Inspirationen, så lärde romantikens estetik, var omedveten och sprang fram ur ett inre tvång. Men framblickar ej också ur Cäcilias förklaring ett särfall härav: föreställningen om »der versteckte Poet», som naturfilosofen och mystikern G. H. Schubert flerstädes utlagt i boken *Die Symbolik des Traumes* (1814)? Genom Felicias långa, högtidliga replik länkas emellertid samspråket över mot nattens, drömmens och det undermedvetna livets hemligheter. Vad Felicia härvid yttrar är å andra sidan icke stort mer än en utveckling av inledningsraderna till Astolfs drömberättelse i det 1:a äventyret. Samstämmigt och samtidigt med tvenne Schubert-påverkade utbrott i *Stagnelii Bacchanterna* (1822)² hade Atterbom i dessa rader med en siars andakt framburit den romantiska älsklingsidén om tillvarons nattsida, först fångad i Novalis' Hymnen an die Nacht:

De milda Drömmars gud, som hört min klagan,
Med vallmo-spiran rörde mig; det flor,
Som täcker själens inre synkraft, sönk, —
Och ur den natt, som är vårt sanna lif,
Bröt fram i glans en dag, mer skön än jordens.

Nu åter till de sköna verser i vilka sagspelet med ett tag slår ut i stor tankepoesi:

Ja, mången sällsam syn om nattetid
Besöker mig. Det möjligt är, att då
Min röst förrådiskt yppar en och annan.
Den helga Sömnens räcker glömskans kalk
Med ena handen åt den trötta själen;
Men, när hon tömt den, drar han med den andra
Den vida, midnattsdunkla förlåt opp,
Som hämmar minnets blick och hoppets aning.
Ett annat ljus går upp, en annan verld
Ur livvets hvilande omätlighet,

¹ Om diktens proveniens och motivhistoria se Vetterlund, *a. a.*, s. 175 och A. Moret, *Le lyrisme baroque en Allemagne* (Lille 1936) s. 12, 65, 83, 145, 146. Att Atterbom under Italienvistelsen mer eller mindre skaffat sig kännedom om Melis diktning framgår av följande påminnelse i den röda resedagboken: »Obs. att köpa *Michel Angelos Poesier* och *Meli's Sicilianska Poesier*.» (11 juni 1818.) Enligt samma dagbok avskrev och excerperade Atterbom den 24 sept. och 8-10 okt. s. å »Sicilianska Poesier».

² Om Stagnelii beroende av Schuberts drömteori se S. Cederblads viktiga påpekanden i hans uppsats *Romantikern Stagnelius*, *Samlaren* 1923, s. 38 ff.

Och i den enda, gömda solens rum
 Framblixtra tusenden ur ätherhafvet.
 Den ursprungsklara, lysande naturen
 Som hvarje varelse inom sig bär,
 Förmörkas då ej längre af sin yta;
 Den blifver genomskinlig för sig sjelf,
 Och, fri ur gröfre elementers tvång,
 Förmår den tala med de kära fränder,
 Som än i hemmet bo: med Stjernorna
 Och deras förstar, hvilkas milda välde
 Beherrskar alla sinnelivets drifter.
 Då vänder minnet, barnsligt gladt, sin spegel
 Mot rikedomen af ett evigt Allt,
 Som der besinnar och beskådar sig
 I bild på bild, i under öfver under.
 Då komma, likt förtroliga bekanta,
 Gestalter, dem vi ej om dagen se,
 Dem aldrig våra vakna ögon upptäckt;
 Från deras läppar ljuda sälla ord,
 Så ljufligt klingande, så lätt förstådda! —
 Ack! detta tingens oafbrutna samtal,
 Hvari just livets verksamhet består, —
 Tror du, att någonsin det *tystna* kan,
 Fastän det blott en hälft af dygnet förs
 Med högljudt gny, och sedan endast *hviskar*?
 Nej! denna hviskning, min Cäcilia,
 Den är det enda språk, som närmar sig
 Till lösningen af alla hjertats gåtor! —³

Alldeles som Florinna, halvt försjunken i trance, samspråkar med sin tärna i en av Fågel blå-fragmentets scener och därunder talar omedelbart ur Atterboms spekulativa medvetande, får Felicias milda, högtidligt frånvarande stämma bära fram hans esoteriska drömfilosofi. Och denna sammanfaller på de flesta om ej på alla punkter med Schuberts. Tanken att den ursprungsklara, lysande natur som varje varelse bär inom sig under sömnen blir »fri ur gröfre elementers tvång» är sålunda knappast annat än ett eko från Die Symbolik des Traumes.⁴ Drömmarnas särskilda språk, förkunnar Schubert — och Atterbom lystrar — är poesiens. »Drömmen, somnambulismen, inspirationen och alla vår bildande naturs upplyftande tillstånd föra oss till sköna, ännu icke sedda regioner, i en ny och själfskapad, rik och hög natur, i en värld, full af bilder och gestalter.» I det »prophetiska tillståndets clairvoyance» återvänder människans älskande kraft till sitt allra första centrum och återfinner då »sitt ursprungliga ljus i hela dess omfång». »Den älskande och fattande själen» deltagar »uti det högsta ljuset och den högsta kunskapen, hvaruti, såsom i all tings källa, det förflutna, det närvarande och det tillkommande, allt, nära och fjerran,

³ I Svea-uppsatsen *Tillägg. Om vissa recensenten tillhöriga läror i filosofi, ästhetik och politik* (H. 10: 2, 1826, s. 179) yttrar Atterbom senare, att poesien är »ett *prophetiskt barn*», som »rhythmiskt sammanbinder lösnings-orden för hjertats viktigaste gåtor». Den påfallande likheten i formulering synes ge en vink om att Felicia talar å poesiens vägnar.

⁴ Drömmens språk, lär Schubert, är oss medfött, och han tillfogar: ». . . die Seele versucht diese ihr eigenthümliche Sprache zu reden, sobald sie im Schlafe oder Delirio aus der gewöhnlichen (wachen) Unterwürfigkeit unter ihren Geist und aus der Verkettung mit ihrem gröbereren Körper, etwas los und frei geworden, . . .» *Symbolik des Traumes*. 2. Aufl. (1821), s. 4. Jämför S. Cederblad, *a. a.*, s. 39, 40.

speglar sig.»⁵ Felicia äger samma magnetiska klarsyn och ur hennes meditation stiger därjämte vissheten om den kosmiska enhet, den universella harmoni, den innerliga, hela varat förenande sympati mot vilken Atterboms gemyt ständigt sökte sig. Den påtagliga anknytningen till idéferment och intuitioner i *Die Symbolik des Traumes* utesluter ej heller ett allmänare beroende av Schubert, i främsta rummet från dennes *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808), som tidigare befruktat Atterboms åskådning och varest harmonien mellan individens och det helas liv var ett bärande tema.⁶ Att monologen inte enbart skänker ett extrakt på schubertsk mystik utan därjämte tar ut svävande men signifikativa tongångar ur den tyska romantikens outtömliga poetiskt-filosofiska allsymfoni måste till sist understrykas. I den naturspekulativa romanen *Die Lehrlinge zu Sais* jämförde t. ex. Novalis universums liv vid »ein ewiges, tausendstimmiges Gespräch».⁷ Och närmare sagospelet i tiden rör sig en annan av Atterboms idégivare, Heinrich Steffens, med besläktade bilder och analogier. I ett kapitel av boken *Caricaturen des Heiligsten* (Th. 2. 1821), där Steffens söker utreda förhållandet mellan vaka och sömn, förkunnar han, att det sanna mysteriet ligger förborgat i »dieses grosse Gespräch des Ganzen mit sich selber».⁸ »So geht» — fullföljes resonemanget — »ein dunkel geführtes Gespräch neben dem klar gefassten, welches wir das Wachen nennen, . . .» Männe inte detta »tingens oafbrutna samtal», än gnyende om dagen, än stilla och viskande om natten, vartill Felicia lyssnar, rentav runnit upp i *Caricaturen*?

Felicias betraktelse genomlöper olika röstlägen från det invigda och upphöjda till det milt inträngande, veka och hjärtliga. Allkänslan, harmoniupplevelsen som rågar den till brädden, återspeglas också kongenialt i tankeutvecklingens rika och fylliga rytm och versens lugnt fortskridande rörelse. Den intellektuellt skolade prosatören har varit med om att ge perioderna deras resning men snabbt räckt handen åt poeten. Totalintrycket blir utomordentligt; som genom ett trollslag får uppträdet, ja hela diktverket inte bara en ny djupdimension utan tillika nya själiska övertoner. Felicia är, det får inte glömmas, dotter till Nyx, men vilken skillnad mellan den natt drömmen öppnar för henne och det mörka ursprungsvälde över vilket den stränga och sublimes modern bjuder.

Den mjuka och varma kvinnlighet som väller fram i monologen är även närvarande i det efterföljande samtalet mellan Felicia och Cäcilia. Båda äro mycket naiva, mycket brydda och mycket nyfikna, högst begripligt alldenstund de diskutera kärleken och männen, i vilka materier de äro föga förfarna. Endast gamla sagor, visor och sånger ha talat för dem »om Amadis, om Sigurd och om Arthur» — namnuppräknningen smakar starkt av litteraturhistoria! Tack vare en dröm sista natten tror sig dock Felicia

⁵ Citaten här äro hämtade ur den svenska översättningen av *Symbolik des Traumes, Drömmarnes symbolik; en blick i andeverldens hemligheter*, Sthlm 1820, s. 169, 170, 218.

⁶ Det är kanske icke tillfälligt att Atterboms motsättning mellan solen och stjärnorna, om också blott såsom bild, möter i *Ansichten*. Se den svenska översättningen, *Betraktelser öfver naturvetenskapens minst utredda eller ännu ej upplösta problem*, Sthlm 1819, s. 312, 356.

⁷ *A. a.*, s. 243.

⁸ Kapitlet bär titeln »Das verborgene Geheimniss und der Versuch, es zu enthüllen». Se Th. 2, s. 694 ff. och jämför A. Béguin, *Le rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne*, Marseille 1937, T. 1, s. 135, 136, 145, 154-156.

nu förstå hur männen se ut, nämligen på pricken såsom fågeln Fenix. Hon skall just till att skildra denne, när hon avbrytes av trenne bland tärnorna som komma instörtande, stojande och skrattande, och förtälja om det gyckelspel en osynlig varelse — Astolf — bedrivit med ett par av deras systerar. De pladdra muntert vidare och varsebliva icke genast huru drottningen sitter »genomeldad af en inre skådning»:

med sina sköna ögon
I ständigt mera klara flammor tända,
Och likafullt vid en och samma punkt
Orörligt fästade —

Troligen föreställer Felicia under dessa ögonblick fantasien i verksamhet, kanske den sida därav Atterbom benämner »det Skönas eviga sjelfbildningsdrift».⁹ Men visst är att varken poesien eller klarheten vinna på denna tillämpade estetik.

Länge förhalad kommer äntligen drömmen om fågeln Fenix. Den börjar med en beskrivning, en bland sagospelets grannaste, rikaste och, om en fatal versrad undantages, mest fulländade. Felicia tycker att hon i gryningen befinner sig vid det lilla pelartemplet på kullen bland kastanjerna (ett exempel på den förromantiska romanens »Lieblingsplätzchen»!) och att hon därifrån bevittnar soluppgången. Synen är i begynnelsen överväldigande: ett mytologiskt drama där naturpersonifikationer — morgonstjärnan, Jorden, Dagen — träda i aktion och en färgsymfoni i romantisk barock av en nästan calderonsk glöd.¹⁰ Härpå uppdyker, mjukt glidande, sagofrisk, åskådlig, den äkta atterbomska bilden av gryningsvinden:

Lätt gungande omkring, från gren till gren,
Der diamanter regnade bland löfven,
Drog vinden, fullsöfd, ut på äfventyr,
Och väckte här en fågel, der en annan.

Nu lever fågelvärlden upp. Först omtalas de heroiska och heraldiska representanterna för släktet; falcken, hägern och örnen stiga till flykt, och »den purprade flamingo» sätter in en dekorativ ljusröd färgfläck på duken. Därefter sänker sig beskrivningens kurva, på det storslagna följer idyllen, näktergalen smäktar vid rosens jungfrubur, ett halvvaket lärkpar hälsar smått borgerligt varandra med ett »god morgon». Och så till sist: det flyktigaste och mest eteriska i detta paradiset, dagssländornas lek. Här anslås en elegisk sträng som leder över till Felicias personliga stämning, hennes trånad efter utfyllning, efter en skönare like, korteligen efter den kärlek hon anar.

Naturskildringarna från lycksalighetsön utformas stundom till fristående paradnummer, utsökt genomarbetade men, som den ovan refererade, ej sällan överlastade och disparata. I allmänhet har sagospelets deskriptiva element utbildats till ovanlig styrka och mångsidighet just i det 2:a

⁹ Jfr *Förberedelser till en ästhetik*, Svea, H. 4 (1821), s. 177, 178, 203, 207–210, Zephyrs sång om Felicia: ». . . hvar blick / Mäktig till sitt mål i dunkla strålar gick» (*L. ö I*, s. 61) och Astolfs dröm om henne: »Så, mellan långa ögonhårens skuggor, / Den ena strålen följde tätt den andra, / Ur stora, dunkelt aningsfulla ögon . . .» (*ibidem*, s. 82).

¹⁰ Verserna »En salig vagga och en salig graf . . .» torde äga samband med Calderons motsvarande formuleringar av Fenixsymbolen. Calderonskt är även fågelparet falk och häger.

äventyret. Klassisk guldåldersidyll förenas där med italiensk barockståt¹, orientalisk kolorism smälter ihop med tyskromantisk fantastik. Härtill komma de många oväntade och undanflyende dragen i detta stilamalgam. Särskilt kan jag inte undanhålla en förmodan att landskapsframställningen i Jean Pauls roman Titan haft en del att säga Atterbom. Det finnes sålunda ögonblick när ösceneriet erinrar om de expressionistiska, ljusdruckna och skälvande bilderna från Ischia eller de borromeiska öarna, det finnes andra när tanken går till Lilars barockpräglade lustpark — så är fallet med tiraden nyss² — ja kanske även till det dystra Tartarus i dess närhet; romanens handling spelar i dessa partier i södra Tyskland.³ Liksom Jean Pauls detaljhöpande och rörliga naturmåleri, där scherzot gärna avlöser adagiot, famnar Atterboms både sydländskt och nordiskt. Frågar man sig sedan, vilka inre krafter som drivit den deskriptiva vegetationen i sagospelet till en sådan höjd, måste svaret föreslå tvenne faktorer. I första hand och genast gripbar, en naturlig skildrings- och berättarlust, närd av resan och utövad under stigande artistisk maktkänsla. Och djupare ner en brist, en saknad, som mer eller mindre medvetet söker ersättning i det lustbetonade och sinnessmekande. Vad verkligheten förmenade den livstörstige och erotiskt undernärde skalden tog fabuleringen — ej alltid utan smärta — igen i sina ymnigt blossande skönhetsdrömmar. Då kritikern Robinson-Feilitzen en gång i all vänlighet anmärkte på »åsbo-bondens grannlåtssmak» hos Atterbom, vidrörde han skarpsynt en annan, psykologisk-social aspekt av samma förhållande.⁴

* * *

Felicias skildring av den underbara fågel hon sett tävlar med morgontavlan omedelbart innan i säker genomföring och hjärt färgval; härvid har tydligen en passage om Fenix i Tiecks *Die Elfen* skänkt Atterbom de vägledande konturerna.⁵ Men den höjdpunkt mot vilken hela berättelsen långsamt stiger är dock Fenix' sång eller riktigare legendkväde, sådant Felicia med cittrans hjälp erinrar sig detta. Det är ett inte bara grant utan till och med vackert poem, endast den symboliskt tänkta slutstrofen går inte fri för det samtidigt abstrakta och svassande i Atterboms svagare maner (»en önskad ljusbild tindrar / Ur hoppets rymd för Kärlekens begär»). Genom sin beräknade iscensättning, sin högtidliga slutenhet, sin stämningsatmosfär av någonting enastående och fjärranväga kunna dessa

¹ I förstnämnda hänseende finnes det skäl att hålla *Paradise lost* inom synfältet, ej minst dess 4:e sång. Till Ebba af Ekenstam skriver Atterbom den 30 mars 1824: »I sommar skall jag, bland annat, läsa för dig *Miltons Förlorade Paradis*, med de herrliga beskrifningarna om Adams och Evas kärlek!» *Atterboms bref till sin fästmo 1823–1826. Utg. af Hedvig Atterbom-Svenson*, Sthlm 1911, s. 75.

² Jfr Hirn, *a. a.*, s. 86.

³ Den 19 nov. 1817 skriver Atterbom från Dresden till Malla Silverstolpe (brev i enskild ägo), att han ämnar besöka »ön Ischia, der Jean Paul i sin Titan på ett så förtjusande vis låter Albano göra Linda da Romeiros bekantskap»; sommaren 1823 omläser han romanen. Själv hade Jean Paul aldrig varit i Italien utan tog lokalfärgen ur resebeskrivningar. Om barocklynnet och musikaliteten i dennes romaner se senast R. Benz, *Deutsches Barock*, Stuttgart 1949, s. 547, 548.

⁴ Se A. Forsström, *Urban von Feilitzen »Robinson»*, Göteborg 1924, s. 200.

⁵ Härom och i allmänhet om Fenixmotivet i dikten se Vetterlund, *a. a.*, s. 179, not 2.

magnifika åttaradiga stanzer väcka associationer till olika romantiska skapelser såsom den på ottave rime avfattade legenden om ismaeliterna i Aladdins 5:e akt eller, senare och inom musikens område, den av spröda, överjordiska violinklanger förberedda Gralberättelsen ur Lohengrin. Tanken på att behandla Fenixsäggen var, som man anmärkt, icke ny för Atterbom. I prosautkastet till Fågel blå förtäljes nämligen (s. 289), hur Florinna får syn på och igenkänner Fenix (i själva verket Deolätus i fabeldjurets skepnad) »enligt den om denna fågel gängse saga, hvilken dy-medelst också här anbringas». När Atterbom nedskrev detta, anade han ej att han inom några år skulle införliva samma saga med sitt andra sagspel och där låta den sinnebildas dess filosofi om död och odödlighet. Inkörsporten blev såsom bekant folkbokens allusion på underfågeln Fenix, tillika Calderons mest briljanta metaforprydnad.

Ifrån nästa scen stiger spänningen. Felicia ger stor audiens och mottager en ambassad av feer från feriket Ginnistan. I deras tåg, som anföres av sändebudet Peribanou — ett klassiskt namn ur Tusen och en natt — smyger sig även Astolf, fortfarande höljdd i sin osynlighetskappa. Sjungande framför beskickningen hälsningar från Ginnistans drottning, Urganda, samt överracker utvalda skänker. Atterboms fevärld, sådan den här anas i tvenne behagfullt flätade strofer av en viss officiell och därför ej melodisk hållning, är en luftsyn i rosenrött och månskensglans, som främst torde hämtat sin konsistens från förromantikern Matthissons poemer *Die Elementargeister* och *Die Elfenkönigin* men som sannolikt härjämte influerats dels av en beskrivning på de persiska peris i Joseph Hammers *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* (1818), dels av Hammers versroman *Schirin* (1809), båda verken hörande till sagspelets källflöden.⁶ Bortom Matthissons fe- och elementarandedikter öppnar sig sedan, om man tar ett par steg tillbaka, ett högeligen brokigt litterärt landskap. Där hägrar Shakespeares *Midsommarnattsdröm*, där möter *Le comte de Gabalis* bredvid frivol fransk fesaga av lätt igenkänt 1700-talsmärke, där finnes väl också ironikern Wieland, vilken, speciellt genom sina versberättelser, kan sägas uppbära rollen av en gemensam nämnare för de senbarocka och förromantiska stildrag som ideligen förenas i *Lycksalighetens ö*. Från Wieland komma ju exempelvis både strofformen och berättartonen i Hammers *Schirin*.

När feernas hyllningskör tystnat, tar Felicia till ordet, tackar och förhör sig i den mest förbindliga hovstil om Urgandas befinnande och tillståndet

⁶ Se min undersökning *Exotism och orient i »Lycksalighetens ö», Samlaren 1923, passim och särskilt s. 123–128. En särartad detaljlikhet mellan den danska folkvisan *Elveskud* (översatt i Herders *Volkslieder*, Bd 2), Matthissons *Die Elfenkönigin* och feernas sång hos Atterbom må därtill påpekas. I *Elveskud* söker älvkungens dotter locka herr Oluf i dansen genom att lova honom:*

En silke-skiorte saa hvid og fiin:
Den blegte min moder ved maane-skin.

Matthissons dikt företer:

Ein Schleier, weiss und fein,
Gebleicht, im Sternenschein.

Och de atterbomska feerna uppvakta

Med slöjor och dukar
Af Gnomernas väf, som vid månsken vi blekt.

i Ginnistan. Innan Peribanou hinner replikera, inträffar dock ett oväntat avbrott: öga mot öga med Felicia glömmer den osynlige Astolf totalt bort, att hans röst är fullt hörbar och ger högljutt luft åt sin hänryckning. Härigenom uppstår naturligtvis en allmän förvirring och först på Felicias tillsägelse vågar Peribanou fortsätta. Hennes svar rörande Ginnistan, där de fula och ondskefulla diverne fallit in och förhärja allting, är ett lysande prov på sagopikanteri, spelande mellan polerna av diversnes fysiska vedervärdighet och feernas estetiskt delikata men oändligt värnlösa tillvaro. Det står var och en fritt att kalla dylikt för ett sprött och överflödigt lekverk; i sin om Ariosto minnande gratie, sina kontrastbilder ur tvenne fantasi-provinser, en grotesk och en ljuvlig, saknar det motsvarighet i svensk 1820-talsdikt, i fall man ej skulle lyckas leta fram något lika originellt ur Almqvists exotiska skattkammare. Antagligen bestod ett ställe i Hammers Geschichte der schönen Redekünste Persiens grundritningen till beskrivningen på diverne, som Atterbom därefter utfyllde och färglade. Redan namnen på personagerna äro så valda att de sprida en bestämd boklig och allusionsmättad atmosfär kring vad som händer eller säges. Med Peribanou och Urganda ha vi nyss gjort bekantskap; den senare figurerar i Amadis-romanen såsom en mycket mäktig, god och beskyddande fe. Amadis och hans son Esplandian, Atterboms »Splandian», voro ju hjältarna framför andra i denna roman, medan Rustan var en persisk sagoheros och Zeloulou, odjuret som anför diverne, kunde erinra läsarna om tvenne av Oehenschlägers orientaliserande verk.⁷

Ovanpå detta raffinerade ironiska mellanspel kommer så den dramatiska explosionen. Genom att kasta osynlighetskappan avslöjar sig Astolf — varvid tärnorna ropa i korus: »Se der är fågeln Phenix!» — och knäfaller inför Felicia. I en exalterad monolog med överhettade conceitti i Shakespearestil och en häftigt frambrytande nyromantisk undergångs- och evighetsfilosofi skildrar han härefter de hårda öden som drivit honom att uppsöka lycksalighetsön. Under stigande patos mäter han hela vidden av sin nuvarande salighet och av sin skuld, den förmätenhet mot Felicia som kräver hämnd, ja måhända hans död. Ej bara den kvinnliga naiviteten utan även alla naturliga och mänskliga känslor befinna sig på Felicias sida, då hon möter dessa översvinneliga bedyranden med en förtjusande stillsam förvåning:

*Du skulle dö? Jag skulle döda dig?
Hvarför, du vackra Phenix? Säg, hvarför?
Du har ju sagt mig i min morgondröm,
Att du vill lefva hos mig tusen år?*

När Felicia nu vänder sig till Astolf, har den allra första våldsamma överraskningen lagt sig och undrande söka båda att fatta situationen. Ynglingen från jorden står framför den drottninglika kvinnan; hans heta, alltjämt osälla iver bryter sig mot hennes mogna värme med dess glimtar av skälmeri. De mörka föraningar som uppdyka anslå samtidigt meningsfulla grundackord i sagospelets ödestragedi. Felicias ångest för den hemlighetsfulla, dolda modern är ett bland dessa, den smygande tanken på sjukdom och död ett annat. Hela detta första möte, lyst av en kärlek som

⁷ *Exotism och orient*, s. 127, 128.

ännu bidar utsagd, slutar med att Astolf och Felicia gemensamt dricka en skål ur ungdomskällan på ön, varvid Felicia avkräver sin gäst en dyr ed att stanna hos henne så länge hon fordrar och i gengäld lovar honom odödlig ungdom, hälften av sin makt och uppfyllandet av varje känd eller okänd önskan, en ed som den lyckorusige Astolf tveklöst avlägger.

Såsom förut anmärkts, råder det ett vimmel av litterära anspelningar i den scen där feernas ambassad mottages. Bland dem äro ett par hämtade ur Amadisromanen. Man lägger märke till att då Astolf och Felicia sedan samspråka föres just detta moment vidare. Åtminstone hängiver sig Felicia barnsligt förtjust åt dessa allusioner, som bli en lekfull och genomskinlig förklädnad för hennes växande förälskelse. En jämförelse hon gör mellan Amadis och Galaor röjer t. ex. att hon väl känner skillnaden mellan »le plus fidèle et le plus tendre des amants» och hans unge, erotiskt tilldragande men lättsinnige broder, och hon kommer Astolf att svindla med ett infall om Amadis och Oriana, romanens kärlekspar. Hennes omnämmande litet längre fram av »trollaren Arcalaus» (en elak och hårdfjällad ande i samma roman) levererar ett nytt och sista bevis på hur förtrogen hon är med denna galanta och ceremoniösa äventyrsvärlid.

Var den i eminent grad beläste Atterbom uppfångat sitt vetande om Amadisromanen låter sig svårligen sägas. Kanske har greve de Tressans tydiligen rätt förfranskade 1700-talsbearbetning av verket fallit i hans händer. Men när det gäller en poet vilken såsom Atterbom levde i litterära återspeglingar, tänker man helst på någon mera apart väg, och jag undrar om inte den vägen i föreliggande fall löper mot Cervantes' Don Quixote. Om Don Quixotes oförnekliga betydelse för Atterboms diktupplevelse och diktkonstruktion under 1820-talet härvid bildar en allmän förutsättning, saknas nämligen icke det gripbara tecknet på en kontakt: i det spanska mästerverket myllrade ju redan Amadisromanens hela galleri av figuranter.⁸ Hos Cervantes, det döende chevaleriets satiriker, fann Atterbom också driften med dessa vandrande hjältar, deras vänner och vedersakare. Beväpnad med tyskromantiska brillor förtunnade han sedan skämtet till en sekundär litteratironi och lade småleende en slöja av samförstånd kring namn och händelser, då han anknöt dem till sagospelet.

Efter den vändpunkt Astolfs framträdande innebar vilar sig handlingen litet för att så flyta ut i en sidoepisod, i och för sig alldeles förtjusande. Det är afton och Zephyr möter Naidion i den festligt illumineerade slottsparken. Deras nojsande småprat snuddar bland annat vid den förres fästmö, Spinarosa. Men lille Zephyr råkar ha sina tankar och ögon på annat håll. Han övertager för tillfället den outhärliga roll av målerisk beskrivare som Atterbom än tilldelar Florio, än Astolf, än Felicia, än Östan, än Lucinda, hur det bäst passar sig. All den slösande kolorit, all den blickens förfining som stå hans diktare till buds lyser och bedårar på skymningsbilden från trädgården:

när himlen,
Från ena randen till den andra, höljes
Af qvällens purpurrodnad, liksom nu,
Och månan, öfvergjuten sjelf deraf,
Med blekröd kind, med lysten blick, i hufvan
Af gullflor gömmer, för en del af natten,
De annars silfbekrönta stråle-lockar.

⁸ Jfr min uppsats *Det första äventyret i Lycksalighetens ö*, *Samlaren* 1948, s. 40, 41.

Den blyga aftonvinden skämtar tyst
 Med blomsterbanden, som likt armar, krökta
 Till famntag, kedja sig från träd till träd:
 De blida ljusen skimra mellan dem,
 Från lamporna i dunkelgröna toppar;
 Och altarlågan rörligt spetsar sig,
 En tunga lik, som yppa vill sin glädje.
 Nattfjälrar vakna, gungas af och an
 Till nya drömmars ro; lindblomman doftar;
 Lysflugorna, likt strödda gnistor, blänka
 Från alla buskars blad; med gröna vingar
 Rödspräckliga små fåglar flyga fram
 Ur sina grenars nästen, undrande
 På detta hvimmel af musik och eldsken.
 Små andar klättra upp på vattensprången
 Och täfla, plaskande, i syskonlek
 Emellan palmerna, som börja klinga
 Från rot till topp liksom harmonior.

Detta nattstycke är till stor del en ren uppräknings; det är heterogent över gränsen till det oroliga och splittrade och ändock brytes knappast den avsedda sordinerade stämningen. Vad finnes icke sammanpressat däri: personifikationen av månen, som bjuder några rader färgdrucken renässanspoesi, minnesbilderna från Italien — den snabba skymningen, girlanderna mellan träden, lamporna i dessa, eldflugorna⁹ — kolibriexotismen och den romantiska fesagan med dess elementarandar ur Tiecks Die Elfen och äntligen sjungande träd som i Tusen och en natt. Läger man härtill de doftande lindblommorna och, något längre fram, en »caprifolii-löfsal», tyckas till och med vår svenska sommars ljuvligheter smyga sig in i aftonsymfonien. På ett för Atterbom kännetecknande vis sammangjutas under hela beskrivningen de uppsparade personliga sinnesintrycken med de litterärt härledda till en enda detaljförälskad lek för öga och öra.

Zephyrs naturbetraktelser avbrytas hastigt vid upptäckten att hans rival, näktergalen, kurtiserar Spinarosa med sin sång. Och härpå sätter näktergalens ojämförliga lyriska tenor in i glansfullt flöde:

Månbeglänsta vingar bära
 Genom gyllne skyars kosa,
 Genom nattens gröna riken
 Sången till sitt mål.
 Himlens frihet, konstens ära,
 Allt han glömt, o Spinarosa!
 Efter jordens vällust fiken,
 Söker han din blomsterskål.

Nästan från de första slagen, det första präktiga färgackordet, kastar den oansenliga fågeln, bildligt talat, fjäderskruden och växer ut till en symbol. Näktergalen blir en romantisk amoroso och poet, medveten om sångarkallets höghet men rusig av begär, utstuderad när han smickrar, efter den slutliga besvikelsen fylld av självförakt, klarsyn och förtvivlan,

⁹ Den röda resedagboken omtalar, att Atterbom den 21 juni 1818 vid senatorsfesten såg »Forum och Via Sacra med lampor i träden» (jfr mina *Atterbomstudier*, 1932, s. 146 ff.). Den 8 maj hade han enligt samma dagbok under en kvällspromenad på Monte Pincio för första gången iakttagit »det granna Salamanderlika fenomenet af de flygande lysinsekterna».

på en gång tidlös figur och en röst ur Atterboms eget jag. Upprättningen till det lilla erotiska drama som sålunda lekes fram är eljest enkel nog: Zephyr och hans tyckmyckna rosenkäre, båda ur folkboken, sätts i förbindelse med det gammalpersiska favoritmotivet om näktergalens obesvarade förälskelse i den spotska, hundrabladiga rosen, en gång förut skymtande i Atterbombblomman Rosen (1811).¹ Blickar man bakåt, varsebliver man därjämte att Fågel blå-fragmentets (1813) smältande slutduo mellan Amundus och Florinna inte blott uppvisar en hjälte i fågelgestalt utan också en tydligt utbildad sångspelsstil med en stigande och fallande, klocklikt förklingande versmusik. Formellt sedd är nämligen den trio, vari Zephyr, näktergalen och Spinarosa nu börja agera, intet annat än ett sångspel eller en opéra comique i miniatyr, trots sin fantastiska rollista den läckraste, mest melodiosa, mest teatraliskt uttrycksfulla Atterbom någonsin komponerat. På näktergalens belcanto följa stilenligt Spinarosas knappa, näbbiga inpass, genom rimmen knutna till den förres ariosa partier och sekunderade av Zephyrs prosaiskt lågstämda blankversrepliker vid sidan, ett slags parlando. Så når handlingen hastigt sin vändpunkt, då den koketta törnrosnympfen, en sannskyldig liten subrett, halvt om halvt kapitulerar inför sångarens höglitterära böner om kärlek, varvid fästmannen skyndar fram från sitt gömställe för att avbryta förtroligheten. Näktergalen flyger bort, och Zephyr och Spinarosa taga upp en grälduett. Förebråelser och förklaringar hagla om varandra, alltunder det hennes välbehagligt avrundade sångfraser ideligen avbryta och taga över hans snabba, stickande och stormiga, till dess paret omsider försonas i skälmsk rimlek. Ensam, bittert ensam, dröjer därpå näktergalen kvar på skådeplatsen och uppstämmer den försmådde älskarens aria, »Dåre! som bjöd *henne* höra». Och med hans sista, liksom i triumferande desperation utslungade höjdtoner ändas det lilla sångspelet, som, omramat av parkens lövkulisser och avsides från huvudpersonernas höga öden, enar smånätt lustighet och rörande klagan till en nära nog mozartsk ljuvhet.

Mozart och med honom det senare 1700-talets lyriska drama angår nog i själva verket Atterbom närmare än vad man i första taget vore böjd att tro. Det är inte bara så att Atterbom, när han episodiskt tangerar dess stilart, med instinktiv självfallenhet höjer versen till ett maximum av välklang, då t. ex. Goethe i sina sångspel eller Tieck, den evinnerligt rimpinglande, enbart leverera textunderlag till musik utan att förmedla musikaliska ljudbilder. Hans originalitet sträcker sig ändå längre. Ingen bland hans romantiska föregångare och samtida, inte Oehlenschläger, knappast ens Stagnelius, operan Cydippes mästare, har med ett sådant suveränt gehör för rimkombinationernas och stämflätningens möjligheter närmast sig det lyriska dramats rörelse, rytmik och tonalitet, gjort musiken så immanent närvarande i orden. Atterboms förmåga att illudera och imitera, att transponera en konstform i en annan kan i vissa ögonblick bli så bestickande, att endast ackompanjemanget från orkestern tyckes oss fela; det vokala är ju redan representerat.²

¹ Jfr *Exotism och orient*, s. 140–145.

² Hur pass musikaliskt begåvad Atterbom var, vågar man inte uttala sig om; visst är att tonskapelser emotionellt och genom de associationer de gävo honom kunde röra djupa strängar i hans väsen. Jfr min *Atterboms ungdomsdiktning*, s. 304, 305.

Det märkbara och märkliga musikefterbildande skaplynn som här blivit antytt talar givetvis för en fruktbar kontakt med tonkonstens formsida och växlande stilarter. Att kantatens uppbyggnad således haft sin del i Phosphorosprologen skönjes utan svårighet, liksom att sångspelets särskilda, lätta temaföring sticker fram i Fågel blå-fragmentet. I båda fallen är det fråga om den unge Atterbom, för vilken 1700-talstraditionen på dessa områden säkert utgjort en alljämt levande och givande realitet. Härtill sällar sig sedermera som en betydelsefull inspirationsmöjlighet utrikesfärden 1817—1819, då intrycken från dåtida kontinental musikkultur på allvar nådde honom. Resebreven, de ursprungliga och de längre fram bearbetade, antyda hur vid denna intrycksskala var: tysk och italiensk opera, den sista litet för etnografiskt färgad av publikens vanor eller ovanor, barnballetterna i Wien, som på tonernas vågor öppnade romantiska feerivärldar, korallerna, stigande mot Dresdens och Roms barockkupoler, de talrika orkesterkonserterna, där verk av skilda kompositörer kommo till uppförande, visor, sångröster och gitarrklink ur det sydländska folkvimlet icke att förgäta.³ Något av all denna musik, dessa melodier, dessa örats — och ögats — minnen borde, menar man, dallrat vidare och formats om i Lycksalighetens ö. Men här låter sig ingenting bevisas, och kanske lyssnade Atterbom mindre utåt än inåt till de klanger hans inbillning och språkliga ingivelse ställde samman i adekvata versbyggen. Vad man har att fästa sig vid är i varje fall en dominerande tendens inom sagspelet, främst synbar i sådana inslag som nymfernas kantatartade hyllning till ungdomskällan, de rimrika, kantabla kärleksduetterna, näktergalsepisodens opéra comique och det i 3:e äventyret infällda Rinaldo- och Armidaspelet, som pekar mot en rikare instrumenterad opera seria.

Jag återvänder till näktergalens »Dåre! som bjöd *henne* höra», en av den förra avdelningens tre lyriska juveler och liksom de båda andra, Svanhvits sång och det senare näktergalskvädet, en sammanfattande och utlösande epilog. Men ehuru tanken på döden är med i samtliga dessa elegier har »Dåre! som bjöd *henne* höra» en alldeles egen, upprörd och påträngande accent. Den förödmjukelse sångaren nyss lidit skaffar sig från första tonen utbrott; självförakt och förebräelser mot den ovärdiga förtätas till smärtsam insikt. I den andra, måhända en aning svagare strofen sjunker detta häftiga tonflöde litet. Känslan av att vara försmådd står så att säga stilla och väger några ögonblick, dock endast för att i slutstrofen bana sig en ny, definitiv väg. Det ursprungliga fortet stiger till fortissimo:

Du, som gaf *mig*, framför andra,
Gnistan af din eld, Natur!
Bryt mitt fångsel, låt mig vandra
Slocknande i sång, derur!
Den atom af lust och smärta
Som du skänkte diktens röst,
Tag den åter, Modershjerta,
Och begraf den i ditt bröst!

³ Sin operaestetik har Atterbom framlagt bl. a. i ett brev till Malla Silfverstolpe (24 mars 1826; otryckt) — Adolf Lindblad funderade vid denna tidpunkt på att göra en opera av *Lycksalighetens ö* — och, långt senare, i 3:e delen av *Svenska siare och skaldar* (Uppsala 1844, s. 606). Här yttrade han, att operan ej borde förläggas inom tragediens rymd; dess egna och rätta område vore det *rent* Romantiska (Armides, Trollflöjtens, Don Juans, Undines region)». Upplysande och karakteristisk är Mozarts dominans.

Desillusionen uti diktens två inledande strofer är, som länge insetts, en förklädnad för Atterboms personliga erfarenhet av att vara en saknande och utestängd, en bland de olyckliga som aldrig vunnit tillträde till kärlekens lustgård. I raderna härövan tillkommer, utan att den intensiva subjektivismen och poetsymboliken därför försvinna, den naturfilosofiska föreställningen, att näktergalen förmedelst sina toner uppenbarar tillvarons ljusprincip.⁴ Men detta konstruktiva vanvett får förvånande nog intet främmande och stötande, det förbytes otvunget till en poetisk association, ett fantasiens stjärnskott man utan tvekan beviljar giltighet. Det samma gäller på bredare grundval den romantiskt-filosofiska åskådning som här glimtar oss till mötes: idéerna om timlighetens fångelse, om föreningen med en moderlig natur i döden och om det djupa sambandet mellan livsstegring och förgängelse, vars innebörd ger strofen dess särskilda ilande och passionerade sving.⁵ I vartenda led av denna slutstrof går det spekulativa upp i ett mänskligt patos, och orden slungas fram kaskadlikt till en bön om befrielse, stolt och självmedveten mitt under nederlaget.

Efter näktergalens slutaria upptages återigen äventyrets erotiska huvudtema, nu för full orkester med ottavastanzen såsom bärare av stämningens höjdläge. Skakad och överväldigad störtar Astolf fram ur kulissen och ger i en svällande monolog luft åt den salighet han erfar.⁶ Som så många andra stycken i Lycksalighetens ö är även denna monolog ett äldre, omarbetat inlägg. Den lästes sålunda ursprungligen i *Elegant-Tidning* år 1810, där den bar titeln *Mötet, eller När blef jag Skald?* och förededde otvetydiga likheter med det schillerska poemet *Die Begegnung*.⁷ Försämrad till ett eländigt rapsodiskt rimmeri smältes den sedermera in i Augusts sång (i *Palmblads roman Resorna i Supplement till Poetisk kalender* för år 1813), tills Atterbom slutligen upptäckte dess användbarhet för sagspelet och talangfullt anpassade den för detta, tyvärr utan att till alla delar lyckas utrensa det fosforistiska grumlet.

I Augusts sång bodde ett drag av sensuell, målerisk barock, som i Astolfs monolog förstärkes till en stilhistorisk realitet. Mer än någonting annat äro nämligen dessa praktstrofer litterär barock, även om den erotiska exaltationen här och var får en romantisk glöd (ekon från Golos förvirrade, ja besatta och hysteriska monolog om Genoveva i Tiecks *Genoveva-drama* finnas, och sagspelets estetiska symbolik skiner åtminstone på ett

⁴ Se A. Nilssons viktiga påpekande i *Svensk romantik*, Lund 1916, s. 238, 239.

⁵ Idéstoffet i denna strof — Schellings, Steffens' och Schuberts — finnes spritt på många ställen inom Atterboms diktning. Så uttalar t. ex. Deolätus i prosautkastet till *Fågeln blå* (s. 276) en önskan att »som en, tid och rymd med oändlig hastighet genomträngande, stråle strömma in i Guds eviga urljus tillbaka». Och Astolf förklarar sig (s. 207) vilja offra:

den evighet,
Som, fångslad i min själ, befria vill
Med blix på blix sin fordna gudakraft!

Jfr även A. Nilsson, *a. a.*, s. 159.

⁶ Vetterlund har (*a. a.*, s. 185) anmärkt, att Astolf är »iklädd en krans av rosor, myrten och vinlöv, levnadsnjutningens växtsymboler». Det hör också till saken att Astolf inkommer »mellan tvenne cypresser», medan Felicia strax härefter gör sin entré »mellan tvenne höga rosenbuskar». De dekorativa anvisningarne materialisera sinnrikt sagspelets idéinnehåll!

⁷ Se *Atterboms ungdomsdiktning*, s. 193.

ställe igenom).⁸ Både kärlekens väsen och den älskades skönhet och trollmakt fattas i dem klart barockmässigt; intet verkar upplevt eller individuellt skådat, över hela linjen härskar stelnad känslodialektik, formelbundenhet och manierism i egendomlig kontrast mot stanzernas böljande rörelse, och det till ytterlighet överlastade bildspråket tecknar sina voluter i hyperboler och antitetiska sinnrikheter.⁹ Ett för denna litteraturbarock typiskt konstgrepp gör sig också påmint. Jag avser försinnligandet av livlösa föremål, oftast brukat således att den komplimenterande älskaren diktar in sin egen sensibilitet hos tingen i den tillbeddas närhet och gärna spelar avundsjuk på dem som vore de levande. Man lyssne till Astolfs hänryckning! »Skiret» drar suckande sin silverspånad kring Felicias barm, nej, kring »harmens himmel», slöjan slår »i smygssam trånad» en purpursky om hennes hals och skuldror, och golvet prisas sällt därför att hennes fot vidrör det under dansen.¹ Redan grekiska bukoliker och sentida anakreontiker anslogo dylika galanta talesätt, men först Petrarca pressar det erotiska svärmeriet på dess subtilaste uttrycksmöjligheter och kan i viss mening sägas öppna barocklyrismens källflöden. Via petrarkisterna glider sedermera hans kärleksspråk in i renässansdikten men tappar alltmer de idealistiska övertoner, samtidigt som konventionen vänder sig mot andra förebilder. Det amoröst utstuderade bevarar dock sin livskraft; det bländar under seicento halva Europa med massor av uppblåsta och utmanande stileffekter (Marino), blir måttfullt, tunt, elegant och lystet i rokokons versbeskrivningar (Wieland)² och kvardröjer alltså i den tyska romantiken, sedan det därstädes fått en påspädning söderifrån av italienska formlekar och spansk, närmare bestämt calderonsk, tiradbravur. Själv stod ju Atterbom aldrig utanför denna mäktiga och i många riktningar brutna stilvåg, men den nådde honom med förnyad styrka under Söderns himmel och i seklernas Rom, där det latinska och romanska kulturarvet först blev riktigt levande för honom och klassisk italiensk litteratur fyllde ut hans långa lästimmar.³ Var han inte också, om vi byta sikt, på ett rent tidlöst

⁸ Tieck, *Schriften*, Bd 2, s. 114—117. Den i monologens 6:e strof förekommande bilden av den sjungande Memnonstoden hade Atterbom tidigare med motsvarande innebörd brukat i Phosphorosprologen. Som A. Nilsson visat (*a. a.*, s. 142), stammar denna bild från en aforism av Novalis, som lyder: »Der Geist der Poesie ist das Morgenlicht, das die Statue des Memnons tönen macht.» Felicia, poesien själv, frigör det bundna hos Astolf.

⁹ Till den senare kategorien kan man föra vad Astolf i den 6:e strofen deklamerar om fröjden av att »vara, skåda, känna!»: »Jag dricker dina flammor; ej de bränna, / De svalka blott, och då är värman störst.» Den poängterade kontrasten mellan hetta och köld är ett Petrarcamotiv, rikt representerat i hans *Canzoniere*.

¹ Se *L. ö I*, s. 236 och jämför i Golos monolog: »Die zarten Füsse badeten im Tanz» och vidare (*Schriften*, Bd 2, s. 116, 117):

Wie das Gewand im boshafte Schweben
Bald muthig flog, bald wieder kam,
Bald strebte den Bau der Glieder frei zu geben,
Bald klügelnd alles dem sehnsüchtigen Blicke nahm.

² Monologens Felicia, »gjuten af luft och snö och rosenplans», erinrar litet mer än hon borde om Wielands nakna skönheter. Så exempelvis: »Aus Rosengluth und Lilienschnee gewoben» (*Oberon*), eller »Ihr unbefleckter Schnee, getuscht mit Rosenblut» (*Idris und Zenide*).

³ Atterboms röda resedagbok från 1818, som bättre än något annat dokument vittnar om vilken häpnadsväckande bokslukare och mångläsare skalden var, bevarar i detta hänseende en rad exakta notiser. Hans intima förhållande till den äldre italienska litte-

sätt en av de barockas släkt? Barock genom den pretiositet han bar i blodet, barock medelst sin naturs förening av sinnlighet och spiritualism, barock därför att han, den spenslige idyllikern, älskade pompös festlighet och frasens svall och drogs mot det måttlösa, anhopande och oroliga.

* * *

Det förkonstlade concettimaneret i Astolfs stanzer bibehålles också då Felicia träder in och monologen övergår till dialog. Astolf lystrar ivrigt:

Hör! det är min ljufva fara,
Min död, mitt lif, som ropar mig så ömt.

De sirliga antiteserna andas välkända litteraturmönster, och Vetterlund noterar med fullt fog »vändningar av gammal italiensk sonettlyrik».⁴ Man kan till och med precisera hans bestämning medelst ett Petrarca-citat, i detta fall en versrad ur den berömda, ständigt efterbildade 88:e sonetten («S'amor non è, che dunque è quel ch' i' sento?») om kärlekens motsägelsefulla natur:

O viva morte, o diletto male.

Felicia svarar lika längtansfullt på Astolfs tillrop, och härmed är deras stora duett i gång, fortfarande på ottaver. Men Atterbom förstod variationens konst och med anlitande av ett versifikatoriskt påfund, som fanns på rätt nära håll i A. W. Schlegels idyll *Nikon und Heliodora*, gav han ottaverna en speciell tillspetsning, därigenom att han lät den sista raden i varje stanz upptagas i den efterföljande, svarande.⁵ Hur ståtligt och operagrant detta än klingade och hur vackert ekorimmen underströko den triumferande samhörigheten mellan de båda älskande, skulle dialogen verkat monoton om inte Atterbom allt som oftast brutit detta stilschema och sänkt sig ned till ett mera mänskligt läge, varest stämorna, åtminstone relativt sett, ljödo naturligare och det erotiska samspellet fick rörlighet och psykologisk relief. Därvid uppdelas stroferna i halvstrofer, vilka dessutom ibland halveras till tvenne versrader. Med en skickligt artikulerad, än dröjande, än påskyndande rytmik flätas halvstrofer och verspar om varandra så att växelsångens alla avgörande känslomoment rullas upp i meningsrik följd: den första kyssen, det första nämmandet av ordet kärlek, det första trohetslöftet, den första stumma och långa omfamningen.

Denna dialog mellan ett kärlekspar är så romantiskt och atterbomskt ofrånkomlig, att man ej förvånar sig att finna den lätt företecknad i

raturen framgår även av de i *Poetisk kalender* för år 1821 införda översättningarna av några bland Michelangelos och Tassos sonetter, varjämte han smyckade samma kalender med det långa och klena skaldestycket *Petrarcas kröning*.

⁴ *A. a.*, s. 186, 187. N. Molin jämför i *Shakespeare och Sverige* (s. 212, 213) Astolfs utrop med ett par verser i *Romeo och Julia* (II: 2), Julias: Hist! Romeo, hist! . . . och Romeos svar: It is my soul that calls upon my name.

⁵ Att det formella mönstret givits av *Nikon und Heliodora* — översatt till svenska av Stagnelius — eller ett poem av Fr. Schlegel har uppvisats av Vetterlund (*a. a.*, s. 187). Det bör tillfogas att en del detaljdrag och väl även något av atmosfären i A. W. Schlegels tomma artefakt följt med in i sagospelet.

prosautkastet till Fågel blå från sommaren 1818. De rader jag avser (s. 194) lyda som följer: »Amundus och Florinna på balconen. Deras samtal om sympathien, troheten, stjernorna. — Pythagoras.»⁶ Oaktat annotationsstilens knapphet märker man snart att de stanzer Astolf och Felicia begynnelsevis deklamera i grunden handla om detsamma, om samma livsmakter och himlabloss och om samme antike filosof. Av särskild vikt är det att här inte passera förbi utkastets lakoniska »Pythagoras», ty för Atterbom voro mäktiga föreställningar förbundna med hans namn. »De Pythagoreiska Talen stämma åter stjernorna till sammanklang, ej blott på himlahvalfvet, utan ock i medvetandets aktgifning, och vi se huru Platos Ideer ur den gamla Materiens dunkelhet efter rhythmiska förhållanden oupphörligt frambilda sinligt organiska liknelser», utropar skalden storordigt och lösligt i företalet till den andra upplagan av Poetisk kalendar för åren 1812 och 1813 (1816).⁷ I den tyska naturfilosofien, i Schellings och Okens arbeten, pånyttföddes, menade Atterbom, det antika tänkandet och återupplivades »fornverldens heliga naturvishet». Inför denna horisont blev det honom möjligt att i växelsången förena den pythagoreiska idén om sfärernas harmoni, som jordinvånarna aldrig kunna höra, med Platos Erosmyt och återerinneringstanke, ursprungsfantasien från hans ungdoms Erotikon. Tvenne högtidliga strofer, utmärkta av en hos Atterbom mindre vanlig bildkonkretion, bära fram denna gamla grekiska spekulation i dess romantiska sättning:

Du var min aning, och jag var ditt minne
Inom det ljusland, som förborgadt njöts
Då våra sjäalars evigt ena sinne
Af gudars konst i två gestalter göts.
Nu konstnärn gläds! och när vi *här* oss finne,
Och blick af blick i väckt erinring möts,
Springfjädern vänder han i stjerne-uren
Att slå den skönsta timma för Naturen.

Att slå den skönsta timma för Naturen;
Hör! hur hvart hjul i gyllne uren rörs!
Hur verld med verld samspråkar glädt! hur buren
Från klot till klot *en* röst af vällust förs!
När deras vänskap, oförgängligt svuren,
I alla spherer sammanljuda hörs,
Hur sällt det är, att dagens larm försaka
I nattens tjäll, der Du och hjertat vaka!

Liknande himmelsvända betraktelser och milda naturharmonier fylla till huvudparten växelkvädets början.⁸ Så viker denna innerst tämligen operonliga retorik undan för målningen av de utvalda ögonblick när de båda älskande öga mot öga bikta sin kärlek. Duon byter andhämtning, och hans varma stämma tar ledningen, under det att hon sekunderar, hänryckt och

⁶ Såsom bekant utfördes denna scen mot en italiensk landskapsfond i ett av de senare diktade partierna i *Fågel blå*.

⁷ Företalet, s. XIX och citat hos A. Nilsson, *a. a.*, s. 194. Den egendomliga rörliga och klingande takmosaiken i Felicias kabinett (*L. ö I*, s. 85, 295, 309, 310), om vars symbolik mera i det följande, är sannolikt även tänkt såsom en imitation av den pythagoreiska sfärmusiken, fast den mest liknar ett barockmaskineri.

⁸ Den med verserna »I nattens tjäll» o. s. v. börjande strofen innehåller, såsom påvisats i *Exotism och orient* (s. 115), reminiscenser från Hammers *Schirin*.

saligt förundrad. Någon tydlig stilbrytning inträder dock, såsom i det föregående anmärktes, icke; Astolf och Felicia bruka hela tiden kärlekens konstspråk, och varje vändning faller som en frukt av mogen beräkning, fraseologiskt balanserad, bunden av ett rimmönster, som tvingar duettisterna att falla in på rätt ton och bannlyser alla fria löpningar. Stiliserad strofmusik hopväves med stiliserade talesätt, med en pretiös dialektik, vars toppunkt nås då Felicia efter Astolfs första kyss frågar, varför läpparna så gärna mötas, »när bröst mot bröst med varma vågor häfva», och Astolf svarar:

När själ till själ på gästbesök vill sväfva,
De mellan sig den purpurbryggan slå.

Detta är om någonting italiensk concetto, litteraturbarock, och Vetterlund noterar träffande, att Atterboms metaforlek har en motsvarighet i ett par versrader i Marinos *L'Adone* (1623)⁹, ingående, kunde man tillfoga, i en till ytterlighet överarbetad och kvalmig kärleksscen. Däremot nämnes intet om att Marino, denne förskämde son av Neapel, särskilt gjort sig bemärkt såsom kyssdiktare, ryktbar redan vid tjugu års ålder tack vare sin *La canzone dei baci*, långt innan hans jätteeos lyft honom upp på modestjärnornas firmament. Är man road av att belysa Astolfs replik, går man eljest hellre till en annan författare, till Guarini och hans *Pastor fido* (1590), inte bara därför att kyssar och kyssfilosofierande äro viktiga ting i detta förbarocka herdedrama utan även emedan Atterbom säkerligen läst verket.¹ Se här ett fragment ur den kör som avslutar *Pastor fidos* 2:a akt:

... la bocca, ove l'un'alma e l'altra
corre e si bacia anch'ella, e con vivaci
spiriti pellegrini
dà vita al bel tesoro
de' bacianti rubini,
— — —

Kyssversen, åtminstone den romanska, är merendels utpräglat stereotyp; dess uppräning följer gängse kombinationer och den genomför sitt lilla vällustiga tema med samma fioriturer och samma obligatoriska röda färgmetafor, hur fintligt den än sköter variationerna.² Här löper också

⁹ Vetterlund, *a. a.*, s. 187 och *L'Adone*, canto VIII, 124. Verserna, som finnas översatta i en analys av Marinos kysspoesi i V. Vedels *Barok i italiensk og spansk Aandsliv*, Kbhvn 1918, s. 364, lyda:

Giungono i cori insù le labra estreme,
corrano l'alme ad intrecciarsi insieme.

Om Atterbom annat än flyktigt känt till Marinos epos, veta vi ej; auktionskatalogen över hans boksamling (1855) innehåller i varje fall *L'Adone, poema heroico*, T. 1-4, Amsterdam 1678.

¹ Om Guarini se M. Lamm, *Gunno Dahlstierna. Minnesteckning*, 1946, s. 61, 62 och B. Croce, *Storia della età barocca in Italia*, Bari 1929, s. 312 ff. Croce sammanför här Guarini och Marino under den talande kapitelrubriken »La poesia sensuale». *Pastor fido* nämnes i Atterboms *Bref ifrån Rom (Svea, H. 3, 1820, s. 195)*.

² I Marinos *La canzone dei baci* omtalas t. ex. de mångfaldiga känsloyttringar vilka

tra rubino e rubino Amor confonde
e più d'un'alma in una bocca asconde.

Man jämföre, utom tankegången, sagospelets bild av »purpurbryggan»!

skiljolinjen mot sagospelet. Vad Astolf och Felicia yttra till varandra om läpparnas möte står långt från varje naturligt uttryckssätt och ändock stiger ur deras förtrylighet en andedräkt av värme, sjäfullhet och kyskhet, främmande för de spirituella italienska förebilderna.

Ett brev från Atterbom till Brinkman upplyser oss händelsevis om huru växelsången bedömdes i Uppsala och, mera indirekt, om hur stolt dess diktare var över den.³ Atterbom bekänner (14 aug. 1824) sin nyfikenhet att en gång få höra Brinkmans yttrande om »Astolfs och Felicias dialog i ottave rime under stjernhimmeln». »Geijer och mina öfriga Upsaliensiska vänner», tillägger han, »anse den såsom det högsta prof jag gifvit af min verskonst». Begränsar man sig till konstfullheten, de yttre verkningsmedlen, var nog vänkretsens smak riktig. Ty med sin litet för avmätta speldoseklang är dialogen obestriddligen glänsande, och det faller sig svårt att lämna den utan ännu ett citat: Jag väljer dess renaste pianissimo:

Naturen söfver sina barn, och hvilar;
Vid hennes vink nu tystnar vinden rädd.
Den trötta Dagen samlar ljusets pilar
I kogret af rubin, på vesterns bädd.
Bland dagg och gnistor, se! gazellen ilar
Till grottans lägerstad, vid källans brädd;
Med silfvernät sig palm och ceder smycka:
Allt stilla är, allt drömmer om vår lycka.

Vaga naturpersonifikationer, en mytologisk fresk i solnedgångens rosafärger och därefter den lätta realismen hos den tavla av österländsk afton som fullbordar strofens suggestion utav bortdöende rörelse och högtidlig ro.⁴ Det är samma stilblandning och samma belysningsförändringar vi känna från flera bland landskapsskildringarna i sagospelet. Men detta stämningmåleri bjudes här såsom ett poetiskt destillat, som i fråga om uppfinning och omväxling, mjukhet och visuell charm inte torde ha särdeles många motstycken i svensk romantik. På sin personliga linje, den sensitive språkartistens, når Atterbom, när han utpenslar en dylik stanz, upp bredvid Tegnér och Stagnelius, eljest i andra stycken hans övermän.

Också nästa scen är en kärleksscen men utan den föregående emotionella högspänning. I stället kommer ett förtryligt och dämpat samtal, varvid blankversen tjänar till att markera det mera långsamma tempot. Felicia leder Astolf upp till en lövsal av rosenbuskar — sentimental Lieblingsplätzchen och därjämte en påminnelse om de rosenallusioner och den rosenymbolik vilka alltifrån Astolfs dröm bindas vid skönhetsdrottningens gestalt och som kulminera i den fantasiburna, orientalisk-platonska sägnen om paradisrosen (s. 256).⁵ Från denna lövsal bevittna nu de älskande, huru tärnor, feer och genier uppföra ett slags offerdans till ära för Amor och Felicia själv, alltunder det körer runtom smyga sig kring deras samspråk, vari stämningar av varm hängivenhet slå om i oro för ett dunkelt lurande öde.⁶ Från vatten och land stiga överallt röster; naturen vinner

³ Atterboms brev till Brinkman tillhöra arkivet på Trolle-Ljungby.

⁴ Jfr *Exotism och orient*, s. 115, 116.

⁵ Jfr *Exotism och orient*, s. 118–120.

⁶ F. Böök, som i sin skildring av den romantiska tidsåldern först urskilt resestryckens betydelse för *Lycksalighetens ö*, räknar bland dem också »barnbaletten i Wien», sannolikt just med tanke på de små naturandarnas dans. Se *Svenska litteraturens historia av F. Böök, G. Castrén m. fl.*, 2. Ny, omarb. uppl. 1929, s. 131.

liv och tonar i polyfon rikedom. Återigen skåda vi eller lyssna åtminstone till samma andar som hälsade Astolf vid hans ankomst till sällhetsön och som beständigt i urbildlig existens vistas på denna.

De äro Elementernas regenter,
Och själarne af de naturgestalter
Som på er jord för ögat visa sig,

förklarar Felicia, icke oberörd av en böhmeskt anstucken nyromantik. Astolf å sin sida minnes, att liknande näpna väsenden lekt med honom i hans barndom.⁷ Han smeker dem förälskat med blicken, då de sväva över fältet

Likt blanka, krusade små insjövägor,
Der morgonrodnan doppar lätt sin kind
Och våren speglar af sin regnbågskrona.

Som man nära nog kan begripa på förhand, äro dessa verser ej fullt originella: de ha ju flutit ur Atterboms penna! Denna gång kommer uppslaget från fyra rader i Ludwig Tiecks folkboksdrama Kaiser Octavianus, vilka likaledes handla om hoppande vågor:

Wie sie durch einander wühlen
Scheint der reine blaue Himmel
In das hüpfende Getümmel,
Seine Wange abzukühlen.⁸

Under det att Tiecks trokéer hastigt fladdra förbi oss, fasthåller Atterboms känsliga och eftersinnande blankvers en naturmytisk hägring. Den övertagna bilden förändras ej blott till oigenkännlighet, den bindes även samman med en totalt nyskapad, kanske ändå vackrare, framandad i de ljusaste och friskaste akvarelltoner.

Genom dansen och körerna erhåller scenen mellan Astolf och Felicia staffage och myllrande rörelse, atmosfärisk djupverkan och musikalisk ledsagning. Preluderande sjunga först två körer mot varandra i små tre- och fyrradiga strofer; vi nalkas ånyo kantatstilen. Sedan följer det centrala partiet, vari Felicias tärnor, salamandrar, Urgandas feer, sylfer, dryader och undiner i nu angiven ordning falla in med sina satser, långa klangböljor som lyfta sig i pauserna mellan härskarparets repliker för att så sjunka tillbaka i nattens tystnad. Alla dessa liksom irrande och drömar-tade melodistråk samlas till sist i en final, när Felicia nedstiger från kullen och omgives av samtliga genierna. Adagiot viker härvid för allegrot, och en glättig »allmän chor», ett tag fördelad på tvenne halvkörer, hälsar henne med jublande leven.

Denna »kleine Nachtmusik» saknar inte intresse, motiviskt överlag och i somligt även poetiskt. Det sista gäller främst elementarandarnas körer,

⁷ Denna föreställning pekar mot Tiecks *Die Elfen*. Då Felicia härpå (s. 247) svarar, att »Elementernas regenter», som förr personligen levde på jorden, nu »se'n menniskan blef öfverklok», blott besöka den en och annan gång för att ej tingens arter skola dö ut, återger hon även en grundtanke i sagan. »Aber ihr Menschen wachst zu bald auf und werdet so schnell gross und vernünftig», säger en av Tiecks älvor. Jfr L. Tieck, *Schriften*, Berlin 1828, Bd 4, s. 385, 386.

⁸ L. Tieck, *Schriften*, Bd 1, s. 327.

vilka i likhet med tärnornas och feernas ha fallande rytm och sjuttonradiga strofer (en dock på aderton rader). Som man i förväg kunde tänka sig, äro flera bland dessa ringirländer inga överraskningar utan utgå från en tidigare Atterbomdikt, inlagd i Palmblads roman Resorna (Supplement till Poetisk kalender för år 1813) och där kallad Mathildas sång. Versprodukten, som tämligen oegentligt formats till ett slags dityrambisk åkallan av Mithras, den iranske ljusguden, kan i sin tur föras tillbaka till andekören i Faust («Schwindet, ihr dunkeln / Wölbungen droben!»), ehuru Goethes magiska, abrupta bildräcker förlorat nästan all substans i Atterboms lösa ramsa.⁹

Vad Felicias tärnor och Urgandas feer sjunga kan saklöst lämnas åt sidan. De förra äro pretiösa ända till obegriplighet, de senare orda upphöjt om Glädjen och Smärtan och mera jordiskt om kärlekens kval och ljuvlighet. Men i salamandrarnas hyllning till Amor glöder och glimmar verkligen elementets liv:

Aldrig du hvilat
 Segrande vingar:
 Bildad af låga,
 Evigt din båga
 Syftar och skjuter;
 Gullkogret klingar,
 Eldpilen ilar,
 Blixt är hans färd —
 Ljuset, i strömmar,
 Blossar och sändes;
 Lifvet, i drömmar,
 Träffas och tändes;
 Rymden sig sansar,
 Andarne vakna;
 Stjernornas kransar,
 Spherernas dansar
 Ordnas till *verld*.

Om den lågande och graciösa Amorbilden, hur symboliskt genomskinlig den än må hägra, är skådad av en diktares öga, glider återstoden av tiraden mer och mer över mot filosofiska föreställningar. I dessa staccatorytmer framträder tillika anknytningen till Mathildas sång rent verbalt. Det äldre rimmeriet hade uppfattat Mithras såsom någon sorts citterspelande Apollo. Nu återvänder figuren metamorfoserad till Amor; den godtyckligt flytande innebörden hos de symbolbärare han valde var en sak som aldrig nämnvärt besvarade Atterbom. Först och främst tecknar dock salamanderkören i sin senare hälft en skapelseakt uti dess olika stadier. Den vill åskådliggöra hur ljuset möter »lifvet» — vad Atterbom på prosa annars brukar kalla för naturen eller materien — och huruledes världen födes ur detta möte. Amor är här inte längre antikens spåde gossegud med båge, koger och pilar, han blir världsbildaren, den kosmogoniske Eros. Sålunda försinnliga de små elementarandarna ett led i det väldiga motsatsspel varmed naturfilosofien kalkylerar.

Djupare romantiska tonfall saknas ej heller i dryadernas och undiner-
 nas inlägg. Hos dryaderna kan man avlyssna dem såsom långtansfulla viskningar, en naturens suckan, egendomligt övertrumfad av en nju-
 tnings-

⁹ Om likheten med de korta rytmerna i *Faust* se Vetterlund, *a. a.*, s. 188. Här även om den av honom tidigare påvisade impulsen från Matthissons *Die Elementargeister*.

drucken anakreontik, där rokokolynnet gör sig påmint.¹⁰ I undinernas sökande ackord hör man dem såsom antydningar om vattenmystik; många romantiska naturvetenskapsmän och diktare sågo i vattnet ursprungselementet. Helt inom sinnenas värld faller däremot sylfernas kör, den enda bland dessa sånger som ur formell hänsyn är absolut genomskinlig och ej verkar genom abstrakta, löst suggestiva ordförbindelser och vaggande rimmöten. Varifrån ha sylferna, luftens barn, tagit vägen in i sagospelet? Kanske komma de från fesagan, kanske från Midsommarnattsdrömmen, kanske också från ett par Shakespearepåverkade dikter av Matthisson, vilkas bitvis frivola persiflage à la Wieland och Le comte de Gabalis eljest knappast passade Atterbom. Hur många hemorter de än må räkna, deras diminutiva behag är odisputabelt och deras recitativ falla på ett oeffterhärmligt atterbomskt sätt, smeksamt, fylligt, mildt trånsjukt:

Hit, ack! så gerna
Sväfvande fjäten
Syskonens följa:
Du låter alla
Blommor få mogna,
Utan att domna;
Du låter trogna
Fjärilar somna
In på vår arm!

Tyvänn synes poeten ha glömt att litteraturens fjärilar i regeln utmärkas snarare av flyktighet än av trohet. Men sådant inträffar lätt, när rimmen, som i dessa geniestrofers flätverk, ofta råka att bestämma meningen.

Redan innan scenens slutkör förklingat, uppträder Zephyr på skådeplatsen och skämt och gäckerier börja surra i luften. Hans egentliga ärende är dock allvarligt nog; han tar Felicia åt sidan för att bedja henne sorgfälligt skona Astolf för alla erinringar

Om skillnaden emellan våra år
Och dem, som i hans hem, likt sand i timglas,
Med evigt jagad brådska nedåt rinna.

Felicia blir häftigt uppskrämd men förjagar det mörka hotet ur sina tankar, varpå hela sällskapet slår sig ned till en festbankett, animerad av diverse arrangemang i orientalisk smak, av musik från det klingande trädet, av fyrverkeri¹, av champagnedrickande och av en konversation, som fåfängt bemödar sig att vara kvick och uppsluppen.

Dessbättre dröjer det inte alltför länge innan den sällskapliga munterheten bornerar i lyrik, i en dryckesdityramb, som växelvis avsjunges av

¹⁰ Om det anakreontiska draget i elementarandarnas körer se min uppsats *Det första äventyret i Lycksalighetens ö*, *Samlaren* 1948, s. 42, noten.

¹ Om anordningarna i österländsk stil, vilka delvis stamma från Hammers *Schirin*, se *Exotism och orient*, s. 113, 114. Beträffande fyrverkeriet jfr en anmärkning i Marianne Thalmanns *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman*, Berlin 1923. Thalmann skriver: »Feuerwerk, Spiegel und Wasserkünste beschäftigen alle Romantiker. Sie sind Erscheinungen der barocken Zeit, aus der sie erwachsen, die ihrem Auge noch täglich begegnen und auf diesem Wege in Wundersame gewendet werden» (s. 256).

Zephyr och Cäcilia och vars inledningsstrof till sist upprepas i en gemensam kör. Efter vanan serverar Atterbom även denna gång sina läsare ett äldre vin, fast han grundligt blandat det med yngre, friskare safter. Dityrampen går ju tillbaka på dikten Slädfarten i Poetisk kalender för år 1813, en flaxig och slängande dårfantasi, som nu bara intresserar oss historiskt därför att den romantiserar franzénska motiv (Slädpartiet, Champagnevinet). Av den ursprungliga Slädfarten — dikten omarbetades och förbättrades något så när i kalenderns 2:a upplaga från år 1816 — med dess vinterbilder, dess götiska mytologi och dess balglädje runt bälarna återstår i sagospelet ej stort mer än sockret i de sistnämnda och en fläkt av champagnestämning. I gengäld stiger här den dionysiska yran. Ja, i en strof, föredragen av Zephyr och fylld till randen av romantisk och klassisk mytologi, få vi till och med ett plastiskt brottstycke eller åtminstone en arabesk ur den långa fris en litteraturhistoriker gett namnet Bacchuståget i Norden. Synd blott att Atterboms Dionysos liksom kommer undan i all sinnrikheten och figurrikedomen hos denna försenade anakreontik:

I rankornas kransar
 Sig Amor förklädde,
 När Glädjen och Våren
 Han gifte engång;
 Bland brölloppets dansar
 Som Bacchus han trädde,
 Med drufvor i spåren,
 Vid brudskarans sång.

Utmanande och sorglöst kväder också den glada kretsen kring Zephyr några versrader, vilka först, litet annorlunda formulerade, läsas i Slädfartens senare version:

Hvad *ofvan* är skrifvet,
 Ej fråga, ej blicka!
 Låt timmarna rusa
 Med fraggan förbi!

För oss som veta att tyda dem innehålla dessa fyra rader diktarens memento, hans dom över det hedonistiska lycksalighetslivet i nuet. Att Felicia inte förmår lyssna till varningarna från höjden blir hennes öde och därmed även Astolfs.

Så berättas hur en skara fackelbärande salamandrar lysa Astolf på vägen till sovrummet. Han träder ut på en altan framför detta och håller i skenet av den måne som i det romantiska landskapet aldrig tyckes veta av några skiften en hänryckt strofisk monolog. Allt förefaller honom förtrollning och under, kärlekens nya skapelse tänder hans inbillning, och vakendrömmerna följa Felicia från den ena anade situationen till den andra. Hur omedelbart betvingande detta utbrott bitvis verkar, har Atterbom i enlighet med sina tyska idolors böjelse att parasitera på större litteratur ej underlätit att söka stöd hos andra. Således innehåller monologens första hälft några mycket oväntade reminiscenser från Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre. De gå tillbaka på den scen i romanen (bok 1, kap. 17) då Wilhelm vid tonerna av en serenad svärmar utanför skådespelerskan Marianes bostad — i samma stund den obeständiga sköna vilar

i en annan älskares armar.² Djupare ingriper dock ett annat litterärt be-
roende. Som bekant grodde Astolfs monolog fram ur en äldre sak, en tolk-
ning från Tieck, kallad Aftonfantasi, vilken sedan på Atterboms vanliga
maner omsmältes och flyttades över till sagspelet.³ I trots härav är mono-
logen med sina fjorton strofer mot Aftonfantasiens åtta väsentligen ett
originellt, av Astolfs belägenhet dikterat poem. Det har lagt bakom sig den
spröda, empireaktiga formen i Tiecks lyriska improvisation och bäres helt
av den yppiga, mogna, heta, bildmättade språkkonst vi känna från de
övriga erotiska partierna i Lycksalighetens ö. Man höre slutstrofen, där den
fysiska betagenheten plötsligt bryter ut i en högspänd och suckande
idealism:

Och lockarna, som fritt de dunkla vågor
Mot varma marmorhöjders rundning slå —
Hur lycklig Salamandern är! I lågor
Han lefva får, och *kan* blott lefva så!

De varma marmorhöjderna äro konventionell litteraturbarock. Den ero-
tiserade salamandermetaforen återigen finnes hos Calderon (som tyckte om
fabeldjur) men har sannolikt sin upprinnelse vida tidigare i Petrarcas
16:e canzon (»Ben mi credea passar mio tempo omai»):

Di mia morte mi pasco e vivo in fiamme:
Stranio cibo e mirabil salamandra!

Det sista skulle svara väl emot sagspelets italianiserande stilhållning,
men hur mycket naturligare, hur oändligt mindre tillkrånglat fattar sig
inte Atterbom!

Med de beräknade kontrastverkningar, det samspel mellan allvar och
leklynne som bildar ränningen i detta äventyr låter Atterbom Astolfs
monolog följas av en lättare, utav bifigurer dominerad episod. Ute i par-
ken stöta vi på östanvinden; han agerar, skäligen oförmodat, reseskildrare
och nedpräntar på ett palmblad en beskrivning över Felicias sovrum.⁴ Man
inser att han inte ämnar neka sig något i fråga om grannlåt, och hans
interiörbild erhåller även ömsevis ett tycke av överlastad, vegetativt ge-
staltad barock, ömsevis, såsom då en fontän utmålas, av en orientalism,
som leder tanken mot Tusen och en natts praktscenerier.⁵ Under det att

² Så återgives t. ex. Goethes jämförelse mellan två älskande hjärtan och tvenne
magnetur i monologen. Bibliotekarie Nils Afzelius har fäst min uppmärksamhet på
denna överensstämmelse.

³ Tiecks poem var inlagt i novellen *Liebeszauber* (1811), varav en översättning med-
delades i Poetisk kalender för år 1815. Jfr Vetterlund, *a. a.*, s. 191.

⁴ Om denna scen, som finnes företecknad i prosautkastet till *Fågel blå* (s. 297, 298), se
Exotism och orient, s. 166, 167. Sedan Tieck upprepade gånger drivit gäck med Friedrich
Nicolais digra och pedantiska resebeskrivningar, stodo dylika lustigheter på den roman-
tiska repertoaren i Sverige och Danmark.

⁵ Härvid bör man dock uppmärksamma en beskrivning i Johanna Schopenhauers
roman *Gabriele* — varom mera nedan — av följande lydelse: »Alabasterlampor utspridde
en månklar natts trollaktiga skimmer, och små blåaktiga moln krusade sig, uppstigande
ur rökfat, hwaruti det utsöktaste rökwerk brann.» (D. 3, s. 87.) Från detta ljusfeeri utgå
tydligt Östans verser (s. 285):

Ur dessa blommor stiga, hvarje qväll,
Klart brinnande små flammor upp; en mild
Belysning simmar kring af deras ljus;
Och öfver hvarje flammas spets en tunn,
Blåaktig doftsky lätt sin dimma krusar.

Suckande upprepar Astolf, som dold lyssnat till duetten, hennes verser; de utsäga den ensamhetssmärta han erfar och som hans diktare alltför väl kände till. Och dock ha vi nyss sett honom berusad av en molnlös lycka, och intet borde hindra den ömsesidiga trånaden från att snabbt ila i hamn. Resonerar man så, har man aldrig förstätt Atterbom. Omständligheten ingick ohjälpligt i hans poetjag, och, fastän han sedan ett flertal uppträden skapade fullkomligt oberoende av folkboken, kan han ej låta bli att till det yttersta utnyttja sitt snarare romanaktiga än dramatiska berättarsätt, i självupptagen glömska av longörernas risker.

Till en början sticker han därför in ett mellanspel från Felicias kabinett, varest tärnorna, trötta och småpratande, avbida prinsessans ankomst. För att fördriva sömnheten besluta de sig för att uppstämna visan om fjärilns levnad — ingalunda någon nyhet utan helt enkelt den välkända, intagande Fjäriln från Poetisk kalender för år 1815, utökad med en tilldiktad vacker strof (»Dofter, strålar» osv.). På samma vis som Goethe i sångspelet Erwin und Elmire delar upp sin *Das Veilchen* på flera stämor, få nu Felicias tärnor i tur och ordning sjunga igenom poemets samtliga strofer till och med den unisont tagna slutstrofen: lyriken så att säga galvaniseras och försättes i utåtvänd rörelse. Fjärilen, den till personlighet upphöjda insekten, var ju en bland de bräckliga, transparenta och färgskimrande arabesksfigurer Atterbom älskade att brodera på naturfilosofisk botten — minst lika mycket som Steffens' paradoxer torde Okens konstruktiva aforismer om fjärilarnas zoologi härvid spelat in — och dess fladdrande gratie skänker den osökt hemortsrätt i ömiljön.⁸ Låg det därutöver en mening i att dikten placerades just på detta ställe i äventyret? Om så förhölle sig, måste man medgiva att de avsedda symboliska övertonererna äro nätt och jämnt hörbara. Tankeleken om döden efter kärlekens snabba livstegring når inga mänskliga djup, och dess variationer över det rågade ögonblicket ljuda blott såsom en idyllisk replik till champagnedityramben kort innan. I likhet med Felicias andra älsklingsvisor, »Säg mig, vackra bi, du lilla» och »Hulda Rosa», målar Fjäriln ett ljust, harmlöst sensuellt naturliv. Men just dragningen mot denna lekande och barnsliga skönhetsvärld blir likväl ensidighet, blir skuld.

Knappt har fjärilssången förklingat, förrän en svag knackning höres på en av rummets dörrar. Den besökande släppes in och visar sig vara undinen Alida, som framför ett ärende från Felicia. Mestadels voro de små natur- och elementarandarna på lycksalighetsön anonyma, undantag utgöra endast dryaden Melida och svandammens vattenande, den sista bärande ett namn hon lånat av Alida Knös, Atterboms väninna, den behagfulla och behagsjuka professorsfrun i Uppsala. I verkligheten täcker här namnet också personen.⁹ Undinen Alida bland tärnorna är ett smickrat porträtt av Alida Knös, vars skilda egenskaper och talanger gång på gång avslöjas i små, soliga anspelningar; däremot saknar figuren all egentlig gemenskap med Fouqués Undine, den sprudlande, rörande och farliga elementar-

⁸ Om Steffens se Vetterlund, *a. a.*, s. 196, 197 och Hirsns förut omtalade studie *Fjärilar och blommor*, s. 82 ff. Jfr ytterligare min *Atterboms ungdomsdiktning*, s. 338, 339 och L. Oken, *Lehrbuch der Naturphilosophie*, Th. 3, Jena 1811, s. 288, 289.

⁹ Likheten mellan Alida Knös och den lilla undinen upptäcktes självfallet tidigt nog. Närmare belysning i mina *Atterbomstudier*, 1932, s. 21–23.

samma ömhet, av en känslighet man håller av, dels för dess egen poesi, dels för att den tyckes sända oss några bleka strålar från den shakespeare'ska vislyriken.

*
*
*

I samma ögonblick tärnorna lämna Felicias kabinett genom en av dörarna, rusar Astolf in genom en annan dörr utan att först märka var han befinner sig. Vår spänning stiger när han igenkänner rummet, men ännu händer ingenting och den vilsekomne faller i tungsinta grubblerier framför en skulpturgrupp, som oemotståndligt fångslar honom. Ur åskådandet av statyerna födes en lång och trevande, i dubbelt hänseende anmärkningsvärd monolog. För det första sammanfaller denna synbarligen till betydande del med en noggrann och artistiskt följsam beskrivning på den antika Niobidgruppen i Florens; bland sagospelets talrika undanflyende eller av fantasien omvandlade minnesintryck från resan fixeras alltså här ett bestämt och för varje estetiskt bildad välbekant konstverk. Till samma återgivning — en plastik på blankvers — anknytas därjämte betraktelser och associationer, vilka på en dunkel, slingrande och hastigt avbruten väg leda in emot sagospelets idécentrum:

Ja! det är *Phantasiens tragedi*
Som här, i marmor, står för mina ögon! —

Själv hade Atterbom vid reskamraten Rückerts sida den 31 oktober 1818 stått inför de patetiska antikerna i Florens. En kort notis i den röda dagboken redogör bl. a. för dagen i fråga: »Sedan gingo vi upp på *Stora Galleriet*, der jag stannade för att betrakta *Niobe*». Man anar dragningen, ögonens och intellektets verksamhet bakom det utsagda. Mot dagbokens slut finnes vidare ett sägande tillägg utan datum, kanske från tiden omkring hemkomsten: »*Niobes* Grupp: *Cfr* 6. L. af Ovidii *Metamorph.* 3 Fabeln. —» Hågkomsten från Florens förde Atterbom till Ovidius, den flyhänte och sententiöse berättaren, barockpoeternas föregångare. En plan begynner hägra.

Den på självsyn grundade skildringen av Niobidgruppen utgör som sagt endast en beståndsdel i Astolfs monolog. Väl så betydelsefull är scenens atmosfär, dess stämning av ovisshet, spänning och betryckt spörjande, när Astolf ej kan befria sig från aningen, att det existerar ett gåtfullt samband mellan Felicia och den av ödet drabbade marmorkvinnan. Tar man fasta på denna sista samhörighet, öppna sig utblickar mot dåtida tysk estetik och den därav influerade, religiöst inriktade poesi- och historiefilosofi som Atterbom — utan övertygande framgång — bemödade sig att pressa in i sagospelet.² Den Niobe han skådat i Florens var ju en gammal vän ur romantikens konstteori; han hade redan som ung mött henne såväl i Schellings tal *Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur*

² Man bör observera att de sfinxer som i Astolfs dröm (s. 84) enbart haft en dekorativ funktion nu (s. 309) framträda skräckinjagande, »med halft förfärlig, halft sirenisk uppsyn». Tydligt representera de en ond och farlig, i grunden hednisk princip. Jfr *Minnen från Tyskland och Italien*, B 2, s. 368, där Atterbom talar om »de *sphinxer*, som stodo framför Hedendomens tempel», och min uppsats *Det första äventyret i Lycksalighetens ö*, *Samlaren* 1948, s. 37, not 1.

(1807) som på slutsidorna av den tredje föreläsningen i A. W. Schlegels *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809), och monologen står icke fri från dessa bägge arbeten.³ Vartåt Atterboms originella, subtilt tvinnade spekulation sedermera ledde honom, har jag försökt tyda i min studie över resestrycken i *Lycksalighetens ö* men avstår för tillfället från att upprepa mina slutsatser, desto hellre som Niobemonologen förblev en tanke-torso och Atterbom resolut strök den i sagospelets andra upplaga, troligen därför att han kände på sig att den sprängde händelseramen.⁴ För insikten om diktverkets esoteriska sfär bevarar den i alla händelser ett oförnekligt värde.

* * *

Romanens, ibland även sagans medel att verka på läsaren eller lyssnaren — det episka greppet, händelser mera än handlingar, långsamt utvecklade äventyr i stället för det samlade spelet av sammanstötande viljor, eggande förväntan mot en bakgrund av fängslande och måleriska lokaliteter, oftast den intensiva rumskänslan — komma likaledes påtagligt fram i det följande.⁵ Astolf ämnar lämna gemaket⁶ men dröjer, lockad av en mystisk grön sidenförlåt, bakom vilken han hör ett sakta sorlande och skönjer någonting som liknar ett altare. Medan han stannar i tvekan framför denna, rör han oavsiktligt vid en fjäder i en smaragdkolonn, den hemlighetsfulla förlåten rullas upp med yttersta hastighet och den förändrade interiören visar honom Felicias sängkammare. Överrumplad, osäker träder han in: som Rousseaus Saint-Preux i Julies rum⁷, som Faust i Margaretas kammare står han i den helgedom där allting påminner om den frånvarande och äger del i hennes dagliga liv. Man bereder sig på ett över-svinnligt tenorsolo och blir ej bedragen. Dessvärre börjar detta solo skärande falskt. Få poeter av rang äro till den grad ojämna som Atterbom, och här trasslar han in sig hjälplöst i ett svårartat bombastiskt ordsvall, en sjäfullhet utan äkthetens täckning, en symbolik som förlyfter sig och driver bilderna i ringdans:

Det är då här, på detta purpurläger,
Som solen af mitt lif hvar qväll går ner!
Det är då här, som Sömnens engel äger
Sin andel af dess ljus, och i sitt inre säger:
»Hvad glans omkring min vallmo ler!»
Det är då här hon himlar skådar
I drömmar, hvilkas himmel sjelf hon är,
Och sina stjerne-syskons råd bebådar
Då diktens hulda svandun henne bär.

³ Inflytandet från A. W. Schlegel, som ej uppmärksammats i min nedan berörda uppsats, har vänligen påpekats för mig av lektor Sven Cederblad.

⁴ *A. a.*, *Dikt och studie*, 1922, s. 98 ff.

⁵ Man har angivit en scen i Wielands *Agathon* såsom en möjlig förebild till Astolfs irrande från rum till rum (jfr Vetterlund, *a. a.*, s. 191, not). Likheten är dock minimal; den bevisar blott de lärdomar Atterbom dragit av romanens berättarteknik i gemen.

⁶ Från Felicias kabinett leder ett galleri, som Astolf genast känner igen »på golfvets mosaik, / Som bör i morgon nogare betraktas». (s. 314). Inpasset är lustigt: vi råka Italiafararen Atterbom i färd med att notera en sevärdhet för framtida avnjutande.

⁷ *La nouvelle Héloïse*, partie I, lettre 54. En antydning om motivlikheten mellan brevet och sagospelsscenen gjordes verkligen av Hammarsköld i hans anmälan av *Lycksalighetens ö* i *Svensk Litteratur-Tidning* 1824 (16 sept.).

Sedan bättrar det sig, men man välkomnar ändå en fågelstämma, som avbryter svärmerierna. Astolf ser upp och varsebliver Felicias paradisfågel, vilken förebrående uppmanar honom att knäppa på strängen. En präktig luta, prinsessans, befinner sig naturligtvis inom räckhåll, och under vederbörligen affekterade och tillkrånglade funderingar⁸ börjar älskaren preludiera på en gammal visa, den genom Hæffners tonsättning länge populära »Hulda Rosa» från Poetisk kalender för år 1814, därstädes kallad Serenad. Var man bör gruppera detta tjusande, nästan till ett epigram koncentrerade skälmeri om Papilio och Rosa ligger i öppen dag. Dess genre är den graciösa, specifikt atterbomska mytologi vari abstrakta och allegoriska figurer sälla sig till fåglar, fjärilar och blommor, som lyftas ur natursammanhanget mot det mänskligas värld och som, drömartat överkliga eller ofarligt frivola, spela med i ett förbiillande skeende, en lätt konturnerad situation, en liten, poängterad fabel. Inom Atterboms tidigare kalenderlyrik, från Blommorna några år framåt, räknar »Hulda Rosa» härvidlag åtskilliga fränder, ett par även kronologiskt närstående. Hit höra dikterna Rosen och Fjäriln, luftiga arabeskbilder ur Fågel blå-fragmentet och i främsta rummet apostrofen till glädjen i Mathildas sång (Supplement till Poetisk kalender för år 1813), som slutligen med fin instinkt lades på Zephyrs läppar (L. ö. II, s. 195), efter att den smakfullt retuscherats. Den personifierade Glädjen är en rokoko-erot, förminskad och romantiserad till en exotisk fågel men i andra ting mänsklig nog; i gestalten av en skimrande kolibri flyger han beständigt från blomma till blomma och bedrager dem alla.⁹ Han har stigit upp ur samma fantasiens leksakslåda som den lättsinniga fjärilen i Rosen och den falske Papilio i »Hulda Rosa», och hans trohetsmoral är lika betänkelig som deras.

Med ledigt handlag utvecklar nu Atterbom det dialogiska i »Hulda Rosa» och försätter dikten i aktion. Astolf tar upp inledningsstrofen och sjunger en versrad vidare men hejdar sig plötsligt: han har i väggspiegeln fått syn på Felicia, som obemärkt stannat på tröskeln till rummet. Utan att fatta hennes närvaro knäfaller han framför spegeln och riktar en åkallan till den fagra bilden, en exalterad beskrivning, som smidigt, under hastiga, frågande avbrott fångar varje rörelse och skiftning hos denna och på samma gång registrerar det stridande böljesvallet i hans eget inre. Han liknar, smått avböjande, kvinnan i spegeln vid Armida, och icke utan grund. Ty hon bär »denna gördel, som magnetiskt drar», samma gördel

⁸ I dessa uppträder den första reminiscensen från Helmina von Chezy's obetydliga lyrisk-dramatiska situation *Die Wundernacht in Arabien* (*Gedichte der Enkelin der Karschin*, Aschaffenburg 1812, Bd 2, s. 84 ff.). Man jämföre L. ö, s. 319 och verserna

Musik stillt der Sehnsucht Gluthen,
Wann gelöst sich Seufzer drängen
Hin zu sterben in Gesängen,
Wallen frei des Lebens Fluthen! (s. 85.)

Helmina v. Chezy var en romantisk blåstrumpa Atterbom under resan råkade i Dresden.

⁹ I Mathildas sång inledes apostrofen således:

I dödlige! kännen I Glädjen?
En paradisfågel han är:
Af brokiga fjärilsvingar
En fjädrad klädning han bär.

Glädjen framträder i denna första uppenbarelse såsom allegorisk hybrid mellan paradisfågel och fjäril, fläktande med »de tusende vingarnas mängd».

där »behagens makter» äro bundna och vilken Astolf förut (s. 269) lovprisat, därför att den, »lycklig» och »tillåtligt djerf» (man iakttaga ordvalets barockpretiositet!), får pressa sig kring Felicias dräkt. Vi veta tillika, att den stammar från Afrodites farligt lockande bälte i Iliadens 14:e sång och Tassos raffinerade renässanskopia härav (Gerusalemme liberata, canto 16, 24—25).¹ I denna sista samlas allt det koketteri, alla de förföriska konster över vilka Armida råder, och mot hennes gestalt visa sannolikt även de sökta metaforerna i Astolfs spegelmonolog. När sålunda en »sky» — ett finare, omskrivande uttryck för en slöja — i »afundsharmen» försöker undångömma Felicia, skyndar tanken genast till Armidas »invida vesta» (a. a. canto 4, 31).² Skillnaden består huvudsakligen däri, att spegelns Armida är lika oskyldig som hon är ljuv. Av den ursprungliga sensuella attraktionen hos Tassos sköna häxa finnes ej mycket kvar.

Emellertid smyger sig Felicia bakom förlåten, och Astolf griper på nytt till lutan, då han till sin ytterliga förvåning hör en stämma utanför sjunga fortsättningen på strofen. Han försöker sig på diktens sista strof: samma resultat! Han börjar ännu en gång: »Vakna!»; den gäckande rösten faller in: »Ja, det dager är.» Tills Felicia omsider lugnt gör sin entré och hennes sansade, realistiskt-ironiska replik skingrar hans föreställningar om någonting övernaturligt. Veterligen fanns ju ekosvaret, leken med ljud och genljud, både hos den rimkära och formexperimenterande tyska romantiken och hos dennas romanska mönster. Men den stämvis genomförda dramatiseringen av ett lyriskt poem i förbindelse med en erinringseffekt var dock en sak för sig, och härvid löpa antagligen trådar genaste vägen mot 1700-talets sångspel; man kan exempelvis påminna om den frappanta scenen med den av Blondel påbörjade och av Richard fullbordade kupletten i Sedaine-Grétrys opera comique Richard Lejonhjärta (1784).³

Ekomotivet åsido, ingen undgår att förnimma den sjuttonhundratalsgrace som danar luften kring »Hulda Rosa» och som rent allmänt analyserats av Vetterlund. Men seklet omfattar mycket, och säkert är en precisare orientering inte ogörlig. Atterbom har själv räckt oss den viktigaste ledtråden, då han i en not till Serenad, dvs. »Hulda Rosa», yttrar att dess ord »äro satta till en intagande composition af Herr Häffner». Långt senare kompletterade och konkretiserade Bernhard von Beskow i sin minnes-teckning över J. D. Valerius (1855) den atterbomska uppgiften genom påpekandet att melodien till dikten redan år 1797 förelåg till en annan text i Ählströms Musikaliskt Tidsfördrif.⁴ Tvenne fakta framgå härav:

¹ Se C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*. London 1945, s. 183.

² Jfr Astolfs tidigare ottavamonolog (*L. ö.*, s. 236) och min härtill knutna anmärkning om den avundsjuka på livlösa väsenden som ofta förekommer i barockens diktning. Ur den barocka bildskatten öser Astolf också, då han önskar att få vara den spegel som sluter Felicia »i förklarad famn», en stråle, en doft från sängkammarens aromatiska ljus o. s. v. Litteraturtraditionen bakom detta galanteri pekar å ena sidan mot petrarkisterna, å den andra mot Anakreons 20:e ode i Henri Estiennes upplaga av 1554. Odediktaren uttalar här en önskan att kunna antaga olika skepnader: spegel, vatten som badar hans dam, pärla som pryder henne, bandet vid hennes barm etc. Jfr A. Moret, *a. a.*, s. 71.

³ Under Berlinvistelsen 1817 såg Atterbom denna opera. Se *Minnen från Tyskland och Italien*, B. 1, s. 46, 47.

⁴ J. D. Valerius, *Samlade vitterhets-arbeten*, D. 1, Sthlm 1855, s. XXXIV. Såväl här som i Beskows *Lefnadsminnen* (Sthlm 1870, s. 46) och tidigare i Rydqvists biografi över Häffner i *Svenskt Pantheon* (H. 20, 1836, s. 16, 17) diskuteras frågan om inte någon annan än Häffner tonsatt »Hulda Rosa».

dels är musiken i fallet »Hulda Rosa» det primära, dels bindes poemet, eller i alla händelser dess tonande jag, vid en ibland vårt slutande 1700-tals mest älskvärda kulturmiljöer. Över Atterboms romantiska miniatyr faller, annorlunda sagt, ett skimmer från den stundom seriösa men oftare glittrande och känslosamma Louis XVI som speglas i de tidigare årgångarna av Musikaliskt Tidsfördrif (1789—1834), de små volymer där Mozart för spiran, medan svenska, tyska, franska (Grétry, d'Alayrac) och italienska kompositörer i övrigt samsas om utrymmet.

*
*
*

Intet åtskiljer längre Astolf och Felicia, deras bröllopskväll är inne — och likväl har bara en dag förflutit sedan fursten från nordlandet beträdde lycksalighetsön. I äventyrets slutscen strömmar nu all den betagenhet som enar dem ut i en stor och fulltonig duo. Såsom i föraning om Wagners orkestervävnad vecklar den ut sig, vaggar, står stilla, rör sig sakta framåt, innan den på slutet växlar om till en alltmer fortskyndande och klangdrucken belcanto. Sensuell lidelse har i svensk nyromantik fått hetare, mera nakna uttryck hos Stagnelius; den sjäfulla, innerliga, blyga och ändock varmblodiga gemenskapen hos två älskande inga motsvarande. Oaktat sin lyrism utan mått betyder därför denna växelsång erövringen av nya gemytskiftningar, av en förut näppeligen artikulerad sensibilitet, detta vare sagt utan att kärlekspoesien i Frithiofs saga hålles utanför blickfältet. Naturligtvis är inte dialogen fri från slagg; den brist på koncentration man alltid får vara beredd på i sagospelet verkar stötande likasom de ej sällan orena höjdttonerna. Ordberusningens fallgropar lurade just här farligare än vanligt, och både Astolf och Felicia förstiga sig gång på gång i det pinsamt bombastiska.

Spegeln, vari Astolf nyss skådat Felicia, är ett sällsamt, med magiska egenskaper utrustat föremål. I dess glas yppas en persons inre, hans dolda tankar och osynliga själsrörelser. Om det skulle hända att ett töcken skymmer Astolfs bild i spegeln, bevisar detta för Felicia att han inte längre älskar henne lika högt; sagomotivet påminner starkt om Tusen och en natt och den pikanta historien om andefurstens spegel, som grumlas när den femtonåriga ungmön blir otrogen (»Histoire du Prince Zeyn Alasnam et du Roi des Génies»)⁵ Vad Felicia endast bävande vågar tänka sig som möjligt inträffar ju sedermera vid katastrofens antåg. I detta nu yppar spegeln Astolfs outtalade bön, samma bön som lågar i hans ögon och som han knappt förmår sig anförtro åt ett omskrivande bildspråk: att Felicia måtte ge sig helt åt honom. Ännu avvisar hon, ehuru ljuvligt brydd, hans alltmer stormande och exalterade närmanden. Famntagets minut borde redan vara inne, men nej, skalden retarderar. Felicia kommer ihåg, att en viktig plikt alltjämt återstår henne, varefter hon vänder sig mot rubin-springbrunnen i gemaket, i vilken vattnet från ungdomskällan porlar, och frammanar högtidligt ungdomens genius. Denne uppenbarar sig högst effektivtfullt och smått barnsligt inom ett slags vaggande tält av vattenstrålar;

⁵ Jfr *Exotism och orient*, s. 134, 135. Dylika sanningsägande speglar förekomma såväl i folksagan som i det slutande 1700-talets skräck- och underhållningsroman. Inom den tyska romantiken ger oss häxscenen i Tiecks *Genoveva* ett gott exempel.

han är utstyrd i »en luftig klädnad af bländande ljusgrönt», och hans lockar bära en krans symboliskt menade blommor. Det förefaller mig troligt, att Atterbom modellerat sin geniusfigur på den orientaliska mytologiens Chiser, vars bekantskap han kunnat göra i Hammers böcker *Schirin* och *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, dels också, att han för iscensättningen med dess smak av teatermaskineri sneglat åt den romerska barockens utpekulerade fontänanläggningar.⁶

Alltnog — genien blir synlig och räcker en bägare vatten ur källan först åt Felicia och sedan åt Astolf. Efter dennes replik följer geniens sköna maning, sund, utåtvänd, vilande i jämvikt, en kontrast till de många uppjagade och måttlösa deklamationerna i det föregående och efterföljande:

Dränk alla jordens minnen!
Den stund som är, njut den med alla sinnen!
Bryt opp det snäckskal utaf tid och rymd,
Som håller ögonblickets perla skymd!
I detta Nu hon väntar, full och mogen,
Och Lyckan är dig som en maka trogen.
Glöm, hvad om forntid du och framtid vet:
*Det är all Ungdoms enkla hemlighet!*⁷

Dessa självlysande visdomsord, rytmiserade av de inskärpande, liksom prosaiska parrimmen, formulerades kanhända samtidigt med att Atterbom till en väninna nedskrev några tankar om den sinnesstämning varunder han tvingades avbryta skildringen av de bägge älskandes sällhet. »Den *ungdom*», heter det i hans brev till Euphrosyne 18 februari 1822, »som jag sjelf *aldrig* ägt, och som jag nu mera aldrig *kan* få äga, har jag der ställt på papperet i hela blomstringen af det ljufvaste som min inbillning kunnat tänka sig. Jag har skrivit, icke med bläck, utan med eld och med tårar; — — —»⁸ Det var inga tomma försäkringar: längtans och saknads inspiration lyckades här förvisso bevisa sin makt.

⁶ Se mina undersökningar *Reseintrycken i Lycksalighetens ö*, s. 83 och *Exotism och orient*, s. 123. När genien ännu en gång visar sig, i det 3:e äventyret kort före Nyx' framträdande, omgives han ånyo av sitt »guldstrålande vattentält». Hans anapestiska körrytmer — ett maningsrop utan gensvar och ett tecken på den hedniska naturens aningslöshet och skräck inför djupare uppenbarelser — innehålla i verserna till näktergalen (s. 146) en tydlig reminiscens från Aristofanes' *Fåglarna*. Visserligen ser Vetterlund i denna »en ren tillfällighet» (*a. a.*, s. 221, not 2). Men att en plagiator av Atterboms mått och beläsenhet inte skulle ha tillgodogjort sig en dylik finess, vägrar jag att tro.

⁷ Denna tirad och några följande enskildheter i *L. ö* (s. 334, 335, 338, 340, 341) böra sammanställas med vad som yttras av en fager blind yngling (kärleksguden?) i Helmina v. Chezy's *Die Wundernacht in Arabien*. Ynglingen höjer en bägare:

Unwiederbringlich, rasch dahin geflossen,
Der Wonne Stunde werde ganz genossen,
O Sterblicher, ist sie nur einmal dein,
Denn Perlen schliesst nicht jede Muschel ein!
(Er leert den Becher.)
Der Trunk ist köstlich, bittere Wonnegluthen,
Im Taumel regen sie des Lebens Fluthen,
Noch einmal fülle mir der Schaale Pracht,
So wird die Nacht zur Paradieses Nacht! —
(Er trinkt.)

Vetterlund noterar (*a. a.*, s. 194) att de ord genien använder slående återkalla ett ställe i Heinses *Ardinghello*. Atterboms röda resedagbok visar att han fäst sig vid vad Heinse sagt om Hadriani villa; som Italien-panorama måste romanen ha fångslat honom.

⁸ *Atterboms bref till Euphrosyne*. Utg. af J. Mjöberg, *Sammlaren* 1906, s. 79.

Astolf känner hur ungdomskällans vatten föder honom på nytt och sjunker hän i stilla extas såsom under en ljuv narkos. Jag kan ej underlåta att citera hans första, undrande utbrott, varmed kärleksduetten definitivt löper in i sin slutfas; det är onekligen enastående både genom den suveränt melodiska fraseringen och bildernas sublimering mot det antydande och tyngdlösa:

Säg, af hvilka underbara safter
Har jag druckit? Lent en väf af strålar
Vecklar sig om känslan, och vill smeka
Med en blomsterslammers domningsflägt!
Hvilken hvila i dess dröm sig målar!
Hvilken vaggsång af Naturens krafter
Lullar in de tvenne barn, som leka
Bort den stund, hvars timglas re'n de bräckt!

Och härpå, efter Felicias kvinnliga och smeksamma svar¹, hans lidelsefulla fordran — som dock unnar sig tid till retorik och metaforjakt:

Suckar, eder, kyssar luftsken blifvit
Som på nöjets himmel flyktigt ila;
Phenix äskar *Lågan sjelf* till maka,
Sluts i ljungelds-famn af hennes arm! —
Kärleken — *hvad* har han ännu gifvit,
När han ej gaf *allt*? ej sönk till hvila,
På engång förtärd och oförtärlig,
I sin eld, invid en älskad barm?

Till sist lösas stanzerna i friare och snabbare takter, vilkas välberäknade flätning och trenne dominantrim — en hög, uthållen, jublande ton — teckna en melodilinjé:

Felicia
uppsprittande.

Hör du, hvilka sånger?

Astolf.

Ja, jag hör dem;
Dina syskon, som på azurn tindra,
Slå de stämnda harpor till din ära,
På din brudqväll, hälft utaf mitt Jag!

Felicia.

Nej! det Zephyr är och Spinarosa,
Som försonats, och som glädtigt bära
Till den verld, der nattens lampor glindra,
Sångens budskap om en himmelsk dag.

Astolf.

Ha! de sjunga tätt invid oss!

Felicia.

Nära
Stå de visst, på nattviols-terrassen.
Ack! nu först, nu först jag hunnit lära
Tydningen af Tonernas behag.

¹ Felicias strof innehåller möjligen ett par lätta reminiscenser från den musikaliskt formade finalen till 1:a delen av Hammers *Schirin* (a. a. I, s. 227, 231, 233).

Astolf.

En gräns har ordet, och en gräns har tankan;
Men känslan ej . . . Du älskar mig, min brud?

Felicia sjunker till hans bröst — — —²

Säkerligen spanar man inte förgäves efter spekulativa undermeningar i denna flödande dialog, även om de äro svåra att infånga. Gissar jag riktigt, ligger deras ena, negativa pol i en viss begränsning, i vad kärleksparet förtiger eller blundar för. Vi höra intet om en högre Eros men väl om en lägre natursamhörighet; det ordas med en upprepning, som svårigen kan betraktas såsom tillfällig, om att råga »Naturens tjusning», om »Naturens krafter» och huruledes Naturen fröjdar sig, då Felicia upplöst hennes andars band (s. 330, 336). Begrundar man ungdoms geniens maning och hans ställning på makternas skala, finner man på botten samma hedonism.³ Positivt knöt Atterbom å andra sidan betydelserika associationer till de älskandes musikaliska hänryckning. Han ville utan tvivel, och hitåt kunna vi lättare följa honom, uttrycka huru Astolf och Felicia brutet ana den sfärernas harmoni som enligt hans egen förklaring utgör »Poesiens högsta förebild» och som på en gång är »elegisk och dithyrambisk i utförandet af sitt himmelska thema.»⁴ Ursprungligen, i tidens morgon, var ju Felicia Astralis, den »stjornburna», hon lyssnar ännu under nattliga timmar till »sina stjerne-syskons råd», och i sagospelets slutkör — nyplatonisk såsom Tegnér's trötta Stjernasången och nästan lik ett svar uppifrån på denna — skola stjärnorna kalla henne hem till sig:

Hasta, sköna syster,
I vår chor tag del!

Ja, Astolf går ända därhän att han utropar, att Felicias syskon, som tindra på azurvalvet, slå på harporna till hennes ära. Tyvärr är detta blott en illusion; den musik han och hon nu höra är mycket mera jordisk.

Ty medan kärleksparet förstummas i lyckans övermått, sjunga utanför gemaket naturens talande röster vidare. På Felicias brudkväll uppstämman Zephyr och Spinarosa, ömsom samfällt, ömsom i växelstrofer, den smekande serenaden »Sött slumra, vår Drottning, bland leende drömmar!», ett epithalamium sådant världslitteraturen känner många men som i eteriskt välljud, i hart när surrealistisk ordkonst inte liknar något bland dem. När Atterbom försmår att bearbeta andra poeter, bearbetar han med förkärlek sig själv, och för tillfället har han gripit tillbaka på det gamla

² Icke ens detta sista synes Atterbom förmått hitta på själv. I *Die Wundernacht in Arabien* frågar Jusuff på bröllopskvällen: »Du liebtest mich, meine Braut?», varpå följer anvisningen: »(Nahida sinkt an sein Herz.)» Det orientaliska i Helmina v. Chezy's bagatell, varur Atterbom möjligen ytterligare tillvällat sig några smådrag, är en tunn, utifrån anbringad fernissa, icke en inre princip. Håri påminner den om *Schirin*.

³ Jfr *L. ö II*, s. 66, där ungdomsanden kallas för Amors präst, och senare s. 146. Man må även märka, att Palmblad i sin ytterst initierade anmälan av sagospelet i *Svensk Litteratur-Tidning* 1824 understryker att lycksalighetsön, ur en viss synvinkel sedd, är »en hedendomens lustgård i dess skönaste prydnad, och Felicia Prestinna för en naturcult». (28 sept.) Amalia v. Helvigs auktoriserade analys av *L. ö* (1828) säger detsamma.

⁴ Se Atterboms i L. U. B. förvarade anteckningar till en fortsättning på Iduna-recensionen. Märk vidare beträffande stjärnsymboliken den sällsamma, klingande takmosaik i Felicias kabinet (L. ö I, s. 85, 86, 295, 309, 310) samt L. ö I, s. 337, 339 och L. ö II, s. 129, 139, 152—154, 160, 162, 435, 447, 451—454.

stycket *Serenad i Phosphoros* 1811, fastän han oändligt förskönat detta klingande pekoral, orkestrerat det till en duo och lagt det i munnen på två av sagspelets figuranter, även de ett kärlekspar och väl berättigade att såsom vind och törnros hylla lycksalighetsöns härskarinna.⁵ Planen på att infatta dikten ur *Phosphoros* i en dramatisk text var i förbigående sagt ingalunda färsk: prosautkastet till *Fågel blå* (s. 282) visar oss att *Atterbom* redan år 1818 ämnat placera den i nämnda verk.

Dessvärre bibehåller *Zephyrs* och *Spinarosas* duett alltjämt åtskilligt av svamlet från den ursprungliga serenaden, och till dennas hyperboliska omöjligheter sällar sig en och annan nytillkommen, lika tvivelaktig metafor. En dylik oäkta barockjuvel vanpryder t. ex. raden »I lek på den värmande snön af din barm»; den för oss onjutbara antitesen är i olika varianter typisk för petrarkismens lyrik, ej minst för den tyska, och möter redan i mästartens *Canzoniere* (»La testa òr fino e calda neve il volto».)⁶ Eljest måste flera partier i denna poetiskt så ytterst heterogena dikt sägas vara både tjusande och fulländade. Böljande mjuk lyfter sig den inledande strofen, vars senare halvdel med en leende och diskret anspelning på bröllopsnattens hemlighet upptages till variation i slutstrofen. Vacker i sin svepande rörelse är också renässansplafonden med »Aurora i strålvagnen», vackra *Zephyrs* verser om natthimlens tonande vibrationer:

Jag hör, då i nätter jag vakar, ett echo
 Som tränger till lifvets osynliga kärna;
 Det ljuder från ofvan, från Kärlekens stjärna,
 Som kallar de skimrande syskon till dans.
 Hvar gång melodierna kommo och veko,
 Jag tänkte på Dig, och din stämma jag hörde;
 Med bäfvande fläkt jag tangenterna rörde
 Som gå genom luften med strängar af glans.

Kärleksstjärnan, förut i alldeles motsvarande ordalag besjungen av *Östan* (s. 102, 103), är sannolikt hämtad från den persiska myten om den till stjärnorna upptagna *Anahid*. Om henne inhämtar man i *Hammers Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, att hon »als himmlische Venus auf der Laute die Melodien spielt, nach denen die Sphären tanzen».⁷ Sålunda avlägger även *Zephyrs* och *Spinarosas* duo, låt vara blott stänkvis, ett vittnesbörd om den legering av petrarkiserande barock och orientaliska ingredienser som sagspelet ej sällan företer.

Den uti svensk litteratur varken förr eller senare hörda, polyfona musik som strömmar genom *Astolfs* och *Felicias* kärleksscenen och serenadens »stora, svällande och gungande strofer» (*Vetterlund*) och vars stigande och vikande melodier förmodligen instrumenterats under intryck från *Hammers* målning av *Chosrus* och *Schirins* bröllopskväll förtonar i näktergalens solo.⁸ Vilken underbar chockverkan! En fortsättning och ett avbrott, en genialisk förlängning av den symfoniska väven, en andra serenad efter den nyss tystnade, en redan bekant stämma och ändock någonting absolut oväntat och annorlunda, äventyrets final och dess lyriska hängsmycke. Det ingår i skaldens beräkning att näktergalen inte sjunger fram-

⁵ Se om detta poem *Vetterlunds utsökta analys*, a. a., s. 198–200.

⁶ Jfr *Moret*, a. a., s. 113, 133, 135, 165.

⁷ *Exotism och orient*, s. 158.

⁸ *Exotism och orient*, s. 121–123. Den ensamma, klagande näktergalen saknas ej heller i samma scen i *Schirin*.

för brudgemaket. Han tillhör numera diktverkets högre skeende; sittande i en symbolisk cypress höjer han sin elegi i en »enslig trakt af parken, vid Odödlighetens källa».⁹ Hans aria har arians ensamhet omkring sig, den är känslouladdning likaväl som vilopunkt och meditativ sammanfattning. I och med denna reflekterande hållning får arian, hur passiv den är, en svag anstrykning av körparti i antik mening: sångaren berättar och åskådar, han upptar i sitt medvetande vad som tilldrager sig och förutsäger kommande händelser.

Liksom det första näktergalskvädet, ehuru utan dettas häftiga puls, är dock även »Hopp och Kärlek hvila» i sista hand personlig bikt bakom fågelmasken. Dikten springer fram ur Atterboms besvikna Deolätus-jag och innehåller tankegångar och formella hågkomster både från prosautkastet till Fågel blå och »Däre! som bjöd *henne* höra».¹ Dess tillbakahållna smärta tillhör en man som kände sig stå utanför kärleken och ej någonsin vågade hoppas att nå den. I de glödande försäkringarna på bröllopskvällen hade Atterbom gett röst åt en salighet han för egen del aldrig erfarit, här ut-säger han — kanske något år innan förlovningen löste honom ur ensamhetsvåndan — djupet av sin tristess men också sin okuvliga, till etos renade lyrikerdrift, båda emotionerna förtätade i fyra korta, oförglömliga rader:

Känsla utan maka,
Ungdom utan vår!
Trofast bör du vaka,
Tills din klang förgår.

Ytterligare tvenne strofer spinna vidare och förbereda en ny utgång, och så bryter ett kast i reflexionen diktens stämning. Den klagande subjektivismen dör bort och elegien höjer sig tveksamt till harmoni, till ett lju-sare trots allt! Visserligen är livet kort och dess fröjder bedrägliga, men just flyktigheten, försvinnandet, ögonblicksdagern över tingen skänker människosinnets och naturens yttringar deras högsta värde och kommer oss att bejaka undergången själv. Näktergalslagen falla som klara droppar:

Våg, som ej förrunne,
Låge stel och död;
Ros, som ej försvunne,
Glödde mindre röd.

Man har sedan länge beaktat, att det finnes en samhörighet mellan denna didaktik och Tiecks poem *Schönheit und Vergänglichkeit*, tidigast instuckat i romanen Franz Sternbalds *Wanderungen* (1798).² Bland lit-

⁹ Stämmings- och belysningseffekterna i äventyrets sista scenanvisningar äro bräd-dade av en lyrism, som framträder desto verkningsfullare ju mer behärskad den är. I dem är poeten Atterbom intensivt närvarande, balanserande satsrytmiken och ackom-pagnerande versens musik. Rent allmänt kan man göra gällande att dekorationsanvis-ningarna i *Lycksalighetens ö*, jämförda med de motsvarande, vida knapphändigare hos t. ex. Tieck och Oehlenschläger, ha ett självständigt berättar- och målarvärde; särskilt i den förra avdelningen blevo de påtagligen en reservoar för den mängd av deskriptivt stoff som ej rymdes i texten. Atterbom förstod verkligen att visualisera sina uppträden med precis regissörsblick och atmosfärskapande konst.

¹ Se min *Atterboms ungdomsdiktning*, s. 363-365.

² Se B. Risberg, *Tyska förebilder till dikter af Atterbom*, 1892, s. 64 och Vetterlund, *a. a.*, s. 200, 201. Tankegången skymtar för övrigt redan i *Rosen* (1811):

Och medan sig tornar Förgängelsens våg,
Mer rytmiskt blir ilande timmarnas tåg.

teraturforskarna har däremot endast Albert Nilsson svagt tangerat förhållandet, att näktergalens betraktelse över förgänglighetens patos korresponderar mot ett idékomplex i *Nyx*³, av Tieck och Solger inspirerade monolog vid sagspelets slut, varigenom en meningsrik dubbelbelysning strålar in i diktverket.³ Den omedelbara livsspegligen, som ännu bär på en naturbunden inskränkning, lyftes i förklaringsstunden till en högre, genomskådande visdom, en platonism under oändlighetens himmel.

Inte heller synes någon observerat, att den tanke på vilken Tiecks poem vilar, kort innan Franz Sternbald utkom, uppenbarar sig i ett distikon av Goethe. Detta goetheska distikon står infört i kalendersamlingen *Vier Jahreszeiten* (Sommer, 36) och har, intressant nog, just blivit översatt av Atterbom. Hans översättning, som även omfattar det följande, vemodigt stämda versparet, läses i en not till hans anmälan av F. Asts Öfversigt af poesiens historia (Phosphoros 1810, s. 119):

»Hvarför är jag förgänglig, o Zevs?» Så Skönheten sporde:
 »Gör dig ej», svarade Gud, »just det förgängliga skön?» —
 Kärleken, ungdomen, daggen och blommorna domen förnummo:
 Gråtande gingo de bort alla från Jupiters thron.⁴

Från en med smärta blandad lyckokänsla avlägsnar sig emellertid näktergalskvädets slutstrof totalt. Den klagar, men i andra tongångar. Som i en av antikens eller novantikens körsånger delar näktergalen där diktarens egen klarsyn och fattad av en medvetenhet, som måste förvåna, antyder fågeln vartåt dennes verk styr hän:

Makter, strängt försvurna,
 Nå din drottning's ö:
 Sök då hennes urna,
 Gråt, som hon, och dö!

Dessa rader — en dyster profetia och en resignerad snyftning — ringa in sagspelets senare avdelning.

³ Jfr Nilsson, *a. a.*, s. 238.

⁴ Goethes distika ha uppenbart varaktigt tjugat Atterbom. Han anför dem på tyska i ett brev till Geijer från Rom den 14 mars 1818 (se *Minnen från Tyskland och Italien*. B. 2, s. 685), och flera år senare utbroderas de i dikten *Vid O. W. Sjöströms graf* (1832).