SAMLAREN

TIDSKRIFT

FÖR

SVENSK LITTERATURHISTORISK

FORSKNING

NY FÖLJD. ÅRGÅNG 34

1953

UPPSALA 1954

SVENSKA LITTERATURSÄLLSKAPET

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

UPPSALA 1954
ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI AB
537306

Almqvist-studier.

Av Lennart Breitholtz.

1. Songes-samlingens tryckningshistoria.

I en nyutkommen doktorsavhandling har förf., Arne Bergstrand, behandlat Almqvists diktsamling Songes.[1] Följande rader avser icke att recensera Bergstrands specimen utan att till förnyad granskning ta upp ett viktigt komplex av problem, vilka enligt min uppfattning bör lösas på ett helt annat sätt.

Utgångspunkten för Bergstrands resonemang är termen songes. I skaldens tryckta skrifter förekommer den inte förrän i själva diktsamlingen, vilken inleder andra bandet av Törnrosens bok, imperialoktav-upplagan, utgivet 1849. Henry Olsson har emellertid belagt termen i det ur många synpunkter så viktiga brevet till Wendela Hebbe, daterat den 17 juni 1843, där Almqvist bl. a. redogör för dikternas kronologi, tyvärr delvis i ganska allmänna ordalag.[2] Bergstrand har nu lyckats finna den använd redan flera år tidigare, nämligen i Almqvists brev till Gustaf Andersson den 17 dec. 1839, skrivet endast några få dagar före publiceringen av imperialoktav-upplagans *första* band.[3] Då detta brev är av kapital betydelse för följande sidor skall det här i tilämplig del citeras: ''Tro för ingen del, att några betänkligheter hindra mig från utgifvandet af den stora poemboken, utan helt simpelt Nordstedts sättare, hvilka nu hålla på med ett stycke «Songes» [Drömmarna] i sig omfattande 16 musikpjeser, hvarföre det går långsamt att sätta, men nödvändigt tillhöra bandet. Nordstedt har lofvat arbetet färdigt till Nyåret; och jag är just icke heller angelägen att få ut det till Jul, midt ibland kramaset af all den otaliga litteraturbråte då utkommer: utan må det gerna bära det nya året på sin titel.'' Till ordet Drömmarna står noten ''Likväl på svenska. Orsaken till namnet, ses af stycket sjelf.''[4]

Med utgångspunkt i detta brev försöker Bergstrand leta sig fram till vilka dikter Almqvist åsyftat med uttrycket ''ett stycke «Songes»'', och i ljuset av sitt resultat anser sig Bergstrand sedan kunna fastställa hela genrens ursprung.

---

[1] Bergstrand, *Songes. Litteraturhistoriska studier i C. J. L. Almqvists diktsamling*, 1953.

[2] Brevet citerat Schück & Warburg, *Ill. svensk litt.hist.*, 2:a omarbetade upplagan, 3, 1913, s. 426 f., not; Olsson, *Carl Jonas Love Almquist till 1836*, 1937, s. 195.

[3] Bergstrand, *a. a.*, s. 52.

[4] *En sydsvensk kulturkrets. Rektor Gustaf Anderssons brevväxling 1832—1863.* I urval utgiven av Bert Möller, 1, 1940, s. 22.

Tolkningen av brevet har berett Bergstrand följande mycket stora svårigheter:

1. Band I innehåller icke sexton utan aderton ''musikpjeser''.

2. Dessa bilda långtifrån en enhetlig, cyklisk grupp, såsom formuleringen ''ett stycke «Songes» [...] i sig omfattande'' etc. synes innebära. Tvärtom är de spridda över större delen av den omfångsrika volymen, delvis t. o. m. placerade inne i prosaberättelser.

3. Ordet songes förekommer över huvud taget icke i band I. Almqvists utsaga: ''Orsaken till namnet, ses af stycket sjelf'' blir därigenom svårbegriplig.

4. Sättningen av songes hos Norstedts går så långsamt, att den nya boken måste bära årtalet 1840, skriver Almqvist i ett brev daterat ''Stockholm den 17 Dec. 1839''. Trots att han befann sig i samma stad som tryckeriet och förläggaren, visste han alltså ännu icke, att volymen skulle komma ut i bokhandeln före jul. Detta är mycket anmärkningsvärt på grund av att musikdikterna är så spridda över volymen. Sättarna håller *nu* på med Songes-partiet, skriver Almqvist; med tanke på publiceringstiden borde väl dessa musikdikter då rimligtvis stå vid bokens slut. Där står emellertid blott en enstaka musikdikt, De twå chorerna (s. 162—164), och bokens enda större sammanhängande musikparti (omfattande framför allt De sju sångerna under tälten) ligger så långt tillbaka som s. 97—111 och måste väl så nära publiceringen inte bara ha varit satt utan troligen t. o. m. redan tryckt den 17 dec., då Almqvist skrev sitt brev.

5. Därtill kommer en egendomlighet, som Bergstrand inte förefaller ha tänkt på. Almqvist betecknar nämligen del I som ''den stora poemboken'', trots att den till ojämförligt största delen består av prosa samt av dramatik och berättelser i bunden form. Endast femton ''poem'', de flesta mycket korta, finnes i hela volymen.

Den som likt Bergstrand söker förklara brevet med utgångspunkt i första bandets innehåll har verkligen ingen lätt uppgift. Fakta stämmer sällsynt illa överens, någonting måste vara fel. Bergstrands första åtgärd blir då att brännmärka brevets tillförlitlighet. Det är ''ej frukten av något sorgfälligt övervägande''.[5] Här öppnas m. a. o. vägen för en mycket fri tolkning av brevet. Endast det som passar tolkningen behöver betraktas som vederhäftigt, övriga brevuppgifter avfärdas såsom tillkomna i stor brådska. Det måste konstateras, att mycket litet kommer att hamna i den förra kategorien.

Till de uppgifter som tillkommit ''på grund av brådska i brevskrivningsögonblicket''[6] räknas till att börja med siffran sexton; rätteligen borde Almqvist ha skrivit aderton. Mig förefaller det gåtfullt, att skalden icke under loppet av sitt arbete med komponerandet av den stora volymen, dvs. långt före den 17 december, kommit underfund med hur många ''musikpjeser'' den skulle innehålla.

Hur som helst, brevtolkningen förutsätter en felräkning.

På slarv säges också uttrycket ''ett stycke «Songes» [...] i sig omfattande 16 musikpjeser'' etc. bero. I själva verket skulle Almqvist ha menat något helt annat än vad han här sagt, nämligen att ''samlingen rymde

---

[5] *A. a.*, s. 53; jfr även s. 404, not 15.
[6] Ibid., s. 404, not 15.

sexton 'musikpjeser', bland dem som det viktigaste och utförligaste inslaget — en följd Songes''.[7]

Förutom nyssnämnda felräkning förutsätter Bergstrands fortsatta resonemang alltså, att Almqvist uttryckt sig fullkomligt virrigt (fastän egendomligt nog i klara och koncisa vändningar!). Den berömda kamrerarkomponenten i hans själsliv måste denna dag ha varit satt ur funktion.

Alltnog: Bergstrand anser sig nu ha fastställt, att Almqvist med ordet songes icke åsyftade alla de aderton musikstyckena i band I utan endast en del av dem. Vilka? Som kriterium använder avhandlingsförfattaren två av brevets uppgifter, vilka av icke angiven anledning reservationslöst godtages: Almqvist måste ha avsett ett cykliskt verk, och ''stycket sjelf'' måste kunna förklara namnet songes. De stycken, som icke motsvarar dessa två krav, drabbas av uteslutningsmetoden.[8]

För det senare kriteriet faller rena pianokompositioner utan sångtext. Härtill kan anmärkas, att i den samling, som Almqvist bevisligen kallade Songes (dvs. i band II), ingår två sådana, nämligen Slutet och danssviten Zingari-fest.

För samma kriterium faller ''sådana sånger, som även för den sömnigaste böra sakna varje prägel av dröm (Jägarkören i Arthurs jakt!)''. Beträffande denna konsekvens av den använda uteslutningsmetoden måste emellertid framhållas, att en stor del av songes-dikterna i band II absolut icke kan förenas med drömfiktionen, t. ex. Fiskar-sång wid Kalmar, Hwarför kom du på ängen?, Sigurlam och Kungurlam, Barnens bön (''Gud, som hafver'') samt Min galér.

Med hjälp av en så godtyckligt använd uteslutningsmetod kommer Bergstrand så småningom fram till att endast De sju sångerna under tälten jämte dessas ingress, Uppwaknandet, kan uppfylla *båda* kriteriernas krav. Dessa åtta dikter, som Almqvist annars veterligen aldrig någonsin kallat songes, skulle alltså vara de som han åsyftar med uttrycket ''ett stycke «songes» [...] i sig omfattande 16 musikpjeser''. Almqvist har räknat fel och kommit till siffran 16 i stället för 18, men strängt taget menade han bara 8... Räcker brådska som förklaring till en sådan förbluffande virrighet och oförmåga att uttrycka sig?

När Bergstrand sålunda fastställt, vilka åtta dikter Almqvist åsyftade, återstår endast att karakterisera dessa för att kunna besvara frågan: Vad menade Almqvist 1839 med termen songe?

De sju sångerna under tälten föregås av ett inledande stycke kallat Uppwaknandet, vilket består av dikten Källan, infogad i en kortfattad prosaram. Denna sent tillfogade ram är av otvetydig Murnis-karaktär[9]; titeln åsyftar uppvaknandet efter döden. De sju sångerna klingar följdriktigt i andevärlden, säger Bergstrand. Slutsatsen är därmed given: songes har ''ursprungligen (dvs. 1839) betytt drömmar om dödsriket — för Almqvist detsamma som murnidernas ö''.[1]

---

[7] Ibid.

[8] Ibid., s. 53.

[9] Däremot hör enligt min mening själva dikten icke ursprungligen till Murnis-motiven utan är naturlyriskt inspirerad, såsom klart antydes av skaldens överskrift till dikten i Nord. Museets manuskript nr 22479: »Naturtoner i en Lund, en morgon.» Bergstrand vill helst tänka sig källan belägen i andevärlden. (*A. a.*, s. 408, not 108.)

[1] Bergstrand, *a. a.*, s. 54.

Hela detta resonemang bygger, såsom torde ha framgått av referatet, på grundvalar, som svårligen kunde ha varit osäkrare. Det måste finnas ett sätt att tolka Almqvists brev, som inte uppenbart strider mot skaldens egna ord och fakta i övrigt och som icke behöver laborera med så många hypotetiska faktorer.

Läser man brevet utan förutfattade meningar om Almqvists ovederhäftighet i största allmänhet, får man åtskilliga värdefulla, koncist formulerade upplysningar. Ännu den 17 december 1839 tror Almqvist sålunda, att del I kommer först nästa år, och att bandet då bl. a. kommer att innehålla en sammanhållen grupp av sexton songes. Brevskrivaren utlovar en förklaring av namnet songes i detta band.

Nu dröjde inte publiceringen av del I till nästa år, tvärtom utkom den redan några dagar efter brevet. Bandet innehöll icke någon enhetlig cykel om sexton tondikter, och de aderton spridda ''musikpjeser'' som finnes där har Almqvist veterligen aldrig själv kallat songes. Ordet förekommer över huvud taget icke i volymen och får helt naturligt ännu mindre sin utlovade förklaring där.

Slutsatsen förefaller mig ligga snubblande nära: De sexton songes jämte namnförklaring kom helt enkelt aldrig med i ''den stora poemboken'', vilken därigenom kom att dåligt motsvara benämningen. Songes-''stycket'' sköts i stället över till del II, som just inledes av Songes-samlingen jämte Jaktslottsram, där namnet utförligt förklaras och motiveras redan på andra sidan från bandets början. Betecknande nog för händelseförloppet numreras denna sida 166; pagineringen är nämligen genomgående i de båda delarna, trots att tio år förflöt mellan deras publicering.[2] Denna enkla och rättframma tolkning av Almqvists brev stämmer alltför väl med alla fakta, nämnda i det föregående eller i det följande, för att kunna avvisas.

Orsaken till strykningen av de sexton songes i del I är mycket lätt att förstå. På grund av svårigheten att sätta musiken har tryckeriets arbete fördröjts så att Norstedts icke ser sig någon möjlighet att få volymen färdig till jul. Men ''till Nyåret'' har man lovat den. Eftersom Almqvist säger, att boken kommer att ''bära det nya året på sin titel'', har man tydligen menat ''efter nyår'', men rimligtvis inte mer än en eller annan vecka in på 1840. Eftersom även bokbindarna behövde tid för sitt arbete, har man den 17 december med all sannolikhet kommit en bit på väg även med sättningen av den besvärliga delen av Songes-partiet, dvs. de tonsatta dikterna, som följde efter den ur tryckeriets synpunkt okomplicerade Jaktslottsingressen.

Själv är Almqvist ''icke heller angelägen att få ut det till Jul, midt ibland kramaset af all den otaliga litteraturbråte då utkommer''. Är det sannolikt, att förläggaren Laseron med sina trassliga affärer — han gjorde konkurs 1842 — också var likgiltig för frågan om boken skulle hinna bli färdig till jul eller inte? Almqvists ord visar ju, att julboksfloden enligt den tidens begrepp svällt oerhört. Av Rinmans avhandling om den svenska bokhandelns historia framgår mycket riktigt, att julhandeln med böcker tagit en sådan omfattning, att landets bokhandlare och

[2] Jfr nedan, s. 6.

förläggare just på 1840-talet utgav ''den svenska bokhandelns första julkatalog''.[3] Det är således alldeles uppenbart, att julhandeln för förläggaren var av utomordentlig vikt, och att han helt passiv skulle åsett dröjsmålet är otänkbart.

Exakt när del I utkom, vet man ju inte, men en reklamlapp[4] bärande årtalet 1839 anger boken som ''högst passande till en Julgåfva''. Den bör således ha utkommit före jul. Bergstrand har i UUB:s exemplar av verket funnit en samtida anteckning, som meddelar, att boken vid utgivandet 1839 ''annonserades (...) i alla gathörn'' med hjälp av denna reklamlapp.[5] Allt tecken på hur mycket det betydde för Laseron, att boken hann utkomma, innan julklappsinköpens högflod var över.

Två möjligheter att driva igenom sin vilja stod förläggaren till buds. Den ena bestod i att skynda på tryckeriets arbete till den grad, att man där helt oväntat blev färdig inte en bit in på nyåret, såsom var sagt, utan redan efter några dagar. Med tanke på arbetets svårighetsgrad, dåtidens begränsade tekniska resurser och den ordinarie arbetsdagens för oss svårfattliga längd, som lämnade föga utrymme för övertidsarbete, förefaller detta långt ifrån sannolikt. Den andra möjligheten var betydligt enklare: man kunde stryka det tidsödande musikpartiet vid volymens slut och låta det stå över till del II. Detta är den naturliga förklaringen till att del I helt oväntat hann ut till jul.

Man kan lugnt utgå från att en dylik åtgärd icke skedde med Almqvists goda minne. Han skriver ju i brevet till Andersson: ''det går långsamt att sätta, men nödvändigt tillhöra bandet''. Författaren hävdar här sin åsikt, att songes-partiet *måste* tas med i bandet, utan tvivel med hänsyn till bokens komposition, som gör intryck av att vara noga genomtänkt.[6] Almqvists uttalande innebär en försvarsattityd gentemot en främmande vilja, oförstående för dylika subtila synpunkter. Denna vilja, förläggarens, har sedan drivit igenom sina krav.

Att Almqvist icke med lätt hjärta gått med på nedskärningen framgår också av en liten protest, som tio år senare stod att läsa i Jaktslottsramen till Songes. Den är så väl inlindad i Almqvists dubbelbottnade stil, att den hittills icke blivit förstådd. Efter songe XXIII frågar herr Hugo: ''«Hvad säger du, Frans, huru många Songes hafva vi haft inalles?» Jag tror icke jag bedrager mig stort, då jag säger, att de varit tjugutre; ty jag har dem alla i protokollet, svarade akademisekreteraren Frans. «Tjugutre? Men, mina gossar! denna nummer tycker jag icke om. Tjugutre? Sådant låter icke tänka sig. Tjugu är ett rundt tal; tjuguett ett heligt tal, såsom uppkommet genom tre och sju; tjugufyra är också godt, såsom rätta antalet på sångerna i ett sant homeriskt epos. Men hvad är tjugutre? Det är hvarken rundt, heligt eller episkt. Man skulle kunna säga mig glåpord härom, och påstå att jag på Jagtslottet velat införa en nyhet.»'' För att tillfredsställa värden, som omöjligen kan acceptera, att man slutar med det ojämna antalet tjugotre, lovar Richard Furumo att åstadkomma sju songes till.

Passagen har väl hittills uppfattats som ett slags meningslös spaltfyllnad. Men erinrar man sig, att band I slutade just med nr XXIII, De twå

[3] Rinman, *Studier i svensk bokhandel,* 1951, s. 200 ff.
[4] Avbildad ibid., s. 30.
[5] Bergstrand, *a. a.,* s. 404, not 14.
[6] Se nedan, s. 10 ff.

chorerna, förstår man plötsligt herr Hugos motvilja mot att sluta med detta nummer. I band II har de enskilda songes-dikterna visserligen var sitt nummer, men hela Songes-avdelningen, inklusive Jaktslottsingressen, bär numret XXIV. Hade Almqvists ursprungliga intention följts, skulle första delen alltså innehållit samma antal stycken som ''ett sant homeriskt epos''. Skalden stod säkerligen icke heller främmande för att betrakta verket som ett slags romantiskt epos; recensionen i Nyaste Dagligt Allehanda den 24 jan. 1840, nr 19, till vilken Holmberg anser Almqvist själv vara spiritus rector[7], talar just om att Almqvist från början tänkt verket som ''ett enda stort epos'', men att han tyvärr ''partielt öfvergifvit'' denna plan.

Samma obenägenhet att erkänna band I som ett avslutat helt lyser fram ur Almqvists brev till Lénström den 9 jan. 1840: ''Dervid är till märkandes, att samlingen visst icke är afslutad med sidan 164, eller med stycket XXIII (De två Chorerna), utan fortsättes Tryckningen oafbrutet af nya Stycken (förut outgifna).''[8] Detta yttrande, som rubbat Bergstrands cirklar, avfärdas av denne med ännu en hänvisning till Almqvists ovederhäftighet. Den som icke är lika benägen att stämpla skaldens sakuppgifter som tomt prat, måste finna att detta brevuttalande faller utomordentligt väl in i det förlopp, som jag ovan skisserat.

Tryckningen fortsattes enligt Almqvist oavbrutet. Det måste ju ha gått så till, eftersom man inte blev färdig till jul. Redan den 17 december torde man, som jag nyss påpekade, ha hunnit en del av Songes-partiet. Det är därför helt naturligt, att pagineringen är genomgående i band I—II, trots den långa tidsintervallen. Och icke nog därmed: även arknumreringen är genomgående.[9] (Del III, som kom redan 1850, dvs. i omedelbar följd efter del II, har egen paginering och arknumrering.)

När nu Almqvist till sin besvikelse måste överföra sina sexton songes till del II, som dock självfallet beräknades utkomma med det snaraste, är det hans tydliga avsikt att tillfoga andra musikdikter. (Det är f. ö. mer än sannolikt, att han redan före den nödtvungna omdispositionen tänkt låta en avdelning songes inflyta i del II.) Men detta kunde inte ske, innan Almqvist fått hjälp med korrigeringen av musiken. Detta problem blev följaktligen högaktuellt, så snart jul- och nyårshelgerna var överståndna. Den 3 januari har han diskuterat saken med Lindblad, men denne har nekat medverka. I det besvikna brev Almqvist följande dag skriver till Lindblad, heter det: ''Jag eger nu ingen varelse, som rör en tangent för min räkning; ingen, som eger något att säga i publiken i denna väg, producerar mig.'' Almqvist påpekar, att Lindblad däremot ''hjelper, biträder, corrigerar Geijer i sin musik, och du producerar honom: detta är, som jag tycker, ett mycket vackert drag af dig. Du säger om mig, att jag är incorrigibel, men detta är en frats; ty, ehuru jag hållit på melodien någon gång, har jag deremot aldrig haft någon invändning emot harmoniförändringar. Var säker, att det är för *sista* gången jag omtalar detta lappri

---

[7] Holmberg, *Kronologien i Törnrosens Bok, Samlaren,* 49, 1919, s. 191. — Jfr härom nedan, s. 12 f.

[8] KB, signum Ep. A 6. — Citerat Bergstrand, *a. a.,* s. 33.

[9] Sista arket i del I och första i del II ha båda nummer 21. Hur detta hänger ihop är icke alldeles klart. Jfr nedan, s. 8—10, om varianttryck.

nu: detta sår skall aldrig svida mera.''[1] Bergstrand, som delvis citerar denna passage, ser i brevet ett första tecken till att Almqvist redan 1840 hade planer på att utge sina dikter. Efter föreliggande utredning står det emellertid klart, att Almqvist nu är besviken över att inte få hjälp med *andra* songes än de sexton, som sedan länge var i definitivt skick inlämnade till tryckeriet.

Såsom Bergstrand mycket riktigt påpekar[2] har Frankrike-resan 1840, personliga motgånger vid hemkomsten (bl. a. den könssjukdom han ådragit sig och det kanske delvis därav föranledda avskedet från skolan) samt nya arbetsuppgifter starkt fördröjt färdigställandet av Songes-samlingen. Utan tvivel har också bristen på musikalisk hjälp bidragit därtill. Sannolikt har en längre paus inträtt i arbetet, men i varje fall under 1842 har det tagits upp på nytt. Därom vittnar Wendela Hebbes brev till Almqvist den 23 nov. 1842. Väninnan berättar om ett besök hos Hjertas, där ''en viss Furumo'' livligt diskuterats. ''Hr Lindblad spelade en af hans melodier, och kommer hit upp för att få se de sednast tryckta, hvilka han ännu icke kände till.''[3] Sättningen av Songes pågick alltså vid denna tid, utan att Lindblad ens kände till melodierna, och det är nya korrektur han nu skulle få se hos fru Hebbe. Bergstrand, som icke insett sambandet med sättningen av Songes, anser brevet innebära, ''att vi måste räkna med för närvarande okända tryck av almqvistska kompositioner''[4], och han har utfört så grundliga efterspaningar efter dessa, att det negativa resultatet kommer honom att som vanligt ifrågasätta uppgifternas riktighet. (Fru Hebbes ord äro dock så enkla och klara, att jag inte kan förstå, hur det ens vore möjligt plädera, att hon — likt Almqvist i brevet till Andersson — i själva verket ''menat'' något helt annat.)

Arbetet med Songes under denna period har givetvis för skalden aktualiserat hans musikdiktning över huvud taget, och detta har av allt att döma varit ett gemensamt intresse för honom och Wendela Hebbe. Sättningen av Songes blir på detta sätt indirekt orsak till att Almqvist ett halvår senare (den 17 juni 1843) till henne avger sin bekanta redogörelse för musikdikternas tillkomst-historia. Brevet intresserar i vårt sammanhang bl.a. därför att en dikt i Songes-samlingens mitt (Hwarför kom du på ängen?) nu har fått sin definitiva placering; Den lyssnande Maria anges som ''Stycket n:o 1 ibland Songes''[5], en placering som dikten antagligen länge haft att döma av manuskripten.

Men viktig är också den bestämda distinktion mellan Songes och övriga musikdikter, som Almqvist gör i brevet. Till de under betungande skolarbete tillkomna dikterna säges sålunda ''höra alla de sju sångerna, Melia, de fyra Chorerna, Songes och åtskilligt otryckt jämte Pianomusiken, som Höijer spelar''. Vad ''åtskilligt otryckt'' syftar på är naturligtvis ovisst, men det skulle mycket väl kunna vara sådana songes som ännu icke förelåg i korrektur.

---

[1] Citerat efter *Samlaren*, 9, 1891, *Bref från C. J. L. Almqvist*, utg. M. G. (M. Grandinsson), s. 83. — Brevet citeras av Bergstrand, *a. a.*, s. 33. Om dateringen av brevet, se ibid., s. 390, not 90.

[2] *A. a.*, s. 33 f., samt s. 391, not 93.

[3] Citerat av Bergstrand, *a. a.*, s. 36. — UUB, signum X 251 k 5, nr 8.

[4] *A. a.*, s. 36.

[5] Schück & Warburg, *a. a.*, s. 426 f.

Notisen att J. L. Höijer spelade Almqvists melodier vid denna tid är av största vikt. Bergstrand har dragit fram ett brev från Almqvist till brodern Fridolf den 27 sept. 1840, vilket visar, att skalden redan vid denna tid känt Höijer, men då troligen endast sedan kort tid.[6] Bekantskapen hade enligt Bergstrands gissning förmedlats av Oscar Ahnfelt, åt vilken Höijer fungerade som musikalisk rådgivare. Därmed må förhålla sig hur som helst, det är dock uppenbart, att Almqvist omedelbart efter Lindblads avslag vid nyåret 1840 måste ha sökt en annan lämplig hjälpreda. Det antagandet ligger då ytterst nära till hands, att han redan då bett yrkesmusikern Höijer om bistånd; ja, det vore i själva verket egendomligt om han icke gjort det. Några år senare ser vi av Hebbe-brevet Höijer associerad med Almqvists musik.

Det är mot denna bakgrund man bör betrakta Almqvists brev till Höijer, daterat den 2 januari utan angivet årtal: ''Broder Höijer! Jag har 4 stycken, som skulle till Nordstedts tryckeri; hvarföre jag frågar dig, om jag får se dig i qväll? Framför allt: lycka till ett godt nytt år! Samma önskan till din goda Julie ifrån Din L. A.''[7] Av Almqvists kompositioner har Norstedts endast tryckt dem som ingår i imperialoktav-upplagan, påpekar Bergstrand, och brevet gäller alltså del I eller del II av denna. Två kriterier hänvisar brevet till att gälla den senare delen. För det första tituleras Höijer i adressen ''Herr Organisten''; eftersom han fick sin första organisttjänst 1841, kan brevet icke vara tidigare, menar Bergstrand. Detta argument säger givetvis ingenting i detta titelraseriets land, så mycket mer som Höijer avlagt organistexamen redan 1834.[8] Mera talande är då Bergstrands dateringsgrund nr två, nämligen hälsningen till ''din goda Julie''; Höijers äktenskap med Julie Westée ingicks 1845. Man måste ju hålla med Bergstrand om att detta förbinder brevet med förarbetena för del II. Men konstaterandet medför ingalunda konsekvensen, att brevet härrör från just 1849. ''Din goda Julie'' kan ju precis lika gärna vara Höijers fästmö som hans hustru, brevet kan m. a. o. vara äldre än 1846. Detta förefaller mig i själva verket allt annat än osannolikt i belysning av vad som förut sagts om Höijers och Almqvists förbindelser under de första åren av 1840-talet och med kännedom om att tryckeriet satte songes-dikter under hand just under dessa år. (Jfr fru Hebbes formulering i brevet den 23 nov. 1842: ''de sednast tryckta''.[9]

Innan jag lämnar songes-diktningens sättningshistoria, vill jag nämna en detalj, som trots sin dunkelhet är av intresse i detta sammanhang.

I avsikt att kontrollera, huruvida det existerar varianttryck av songesdikterna i del II, vilket man kunde ha anledning vänta sig med hänsyn till den långt utdragna sättningstiden, har jag undersökt de vetenskapliga bibliotekens bestånd av imperialoktav-upplagan jämte ett antal andra exemplar. Det visade sig då mycket riktigt, att det finns varianter, dock endast av sidorna 165—168, i övrigt förefaller trycken identiskt lika. Av

---

[6] Bergstrand, *a. a.*, s. 392, not 94.

[7] UUB, signum X 251 k 5, nr 39. Citerat och diskuterat av Bergstrand, *a. a.*, s. 34.

[8] Bergström, [Lefnadsteckning] *Johan Leonard Höijer*, i: *Nyare bidrag till kännedom om de svenska landsmålen ock svenskt folklif*, utg. Lundell, 7: 1, 1888—1892, s. 32.

[9] Se ovan, s. 7.

de nämnda sidorna finnes två varianter, som trots att ordalydelsen icke på något sätt avviker, bär omisskännliga spår av två olika sättningar.

Lättast kan man skilja de båda trycken genom att i musiken till Den lyssnande Maria ett par nottecken bytts ut i tredje systemets första takt. I den ena varianten, som följer alla bevarade manuskripts läsart och väl därför måste betecknas som den äldre, är fjärde noten punkterad och följd av en sextondel; i den andra har punkteringen försvunnit och sextondelen ersatts av en åttondel. För att verifiera i vilken riktning ändringen gått har jag tillfrågat flera musikhistoriker, däribland docent R. Engländer, och dessa har varit av den åsikten, att musiken stärker den av mig hävdade ordningsföljden. Det är ytterst sannolikt, att någon av Almqvists musikkonsulenter, t. ex. Höijer, påyrkat denna förbättring, som gör taktschemat konsekventare.

En lång rad iakttagelser[1] visar ovedersägligt, att vi här har att göra med två olika sättningar. Nu har Almqvist den 17 dec. 1839 klagat över den långsamma sättningen av Songes; prosaingressen och åtminstone början av Songes måste alltså då vara satta. Antagandet, att den äldre varianten blivit satt före omdispositionen i december 1839 verkar därför mycket sannolikt, dock med den reservationen, att vissa smärre ändringar i ingressens slut i så fall måste ha gjorts i korrekturet efteråt.[2]

Vilken är då anledningen till att ark 21 föreligger i två varianter? Kvalitativt är skillnaden dem emellan ringa, och det äldre trycket har heller icke kasserats. En enkel förklaring vore onekligen antagandet, att ett missöde ägt rum under tryckningen, som nödvändiggjort ny sättning. Bortsett från att redan den musikaliska ändringen tyder på en tidsintervall, finns det emellertid ännu en faktor i ekvationen att ta hänsyn till. För del II har nämligen använts två olika papperssorter, ett tjockt vattrat papper och ett tunnare, icke vattrat. I de exemplar av verket, som jag haft tillfälle undersöka, är den äldre varianten av ark 21 genomgående tryckt på den förra, den yngre däremot på den senare papperstypen. Alla ark 22, som jag har sett, har tryckts på det tjockare papperet, dvs. på samma som den äldre varianten. Man skulle då kunna tänka sig, att tryckeriet en gång påbörjat rentryckningen av del II med användande av detta tjockare papper, men att arbetet av någon anledning upphört. Eftersom de båda första arken var tryckta, har man ansett sig oförhindrad att bryta upp satsen till ark 21, som till skillnad från nr 22 nästan helt består av prosatext utan noter, och vars typer därför som vanligt behövdes på sätteriet. När man längre fram återupptog tryckningen[3], hade det hunnit visa sig, att första delen var överraskande lättsåld; redan efter ett halvår var upplagan i det närmaste slut[4], och nästa decennium måste man ge ut en ny upp-

[1] Jfr t. ex. bokstävernas placering i förhållande till varandra i vertikal-led. Den äldre varianten, s. 165 högra spalten, mitt på sidan, har ett tryckfel (De begge bröderne, *n*om...), som rättats i den yngre. I den äldre slutar sista raden i vänstra spalten s. 166 ända ute vid marginalen, medan i den yngre en halv centimeter av raden lämnas tom. I den yngre versionen avviker bokstavs-typen »y» i rubriken till *Den lyssnande Maria* från det »y», som man återfinner såväl i den äldre versionens motsvarande rubrik som i songes-rubrikerna efter s. 165—168. (*Martyrerne*, s. 169, samt *Loys*, s. 179.) Osv., osv.

[2] Detta gäller dels den korta passagen om Gion Zeba, dvs. om songe nr 23, dels notisen om fyrstämmiga sånger, vilken endast kan åsyfta songes nr 29 och 45.

[3] Eventuellt först efter förlagsskiftet 1842; se Bergstrand, *a. a.*, s. 404, not 14.

[4] Ibid.

laga av enbart detta band. Det vore då mycket naturligt, om förläggaren beslutat låta del II utgå i ett större antal exemplar än som ursprungligen var avsett. Men ark 21, vars sats då var uppbruten, måste i så fall sättas på nytt. Den därpå följande kompletterande tryckningen av arket kom nu att ske på den tunnare papperssort, som använts till nästan hela andra bandet.

Jag understryker, att detta endast utges för att vara en *tänkbar* förklaring. Själv finner jag den icke långsökt utan i god överensstämmelse med både tekniska och ekonomiska realiteter. Huruvida förklaringen också är den riktiga, kan jag däremot icke avgöra. Men även med iakttagande av den största försiktighet vågar man väl ändå påstå, att nödvändigheten av ny sättning och användandet av en annan papperssort avgjort tyder på att de båda varianterna tillkommit vid ganska skilda tider. Och även om dessa varianter icke låter inpassa sig som villiga bitar i mosaikmönstret, ter sig på så sätt deras blotta existens ändå karakteristisk för det andra bandets långt utdragna sättningshistoria.

2. Kompositionsproblem.

Att Almqvist ännu strax före jul 1839 avsett att låta sexton songes inflyta i del I, betraktar jag som så pass bindande bevisat som man kan begära i en icke exakt vetenskap. Då reser sig den frågan, vilka dessa sexton var. Det är ju icke självklart, att de helt sammanföll med de sexton första dikterna i den Songes-samling, som sedan kom att inleda band II. Av stort intresse blir det då att studera dikternas ordningsföljd i det manuskript, som ligger närmast i tiden, dvs. de stämböcker som Bergstrand övertygande visat vara yngre än alla andra kända songes-handskrifter.[5]

Det visar sig då, att de fjorton första dikterna helt överensstämmer i sopranboken (den fullständigaste stämboken) och del II. Som nr 15—16 står i handskriften Marias häpnad resp. Rafael och Orni; Hjertats blomma kommer där som nr 54, dvs. allra sist. I trycket finner man som nr 15—17 Hjertats blomma, Marias häpnad samt Rafael och Orni. Därefter följer i samma ordning ännu femton dikter (t. o. m. Alalith Diurméa); dock har Ojanima, som i sopranboken står som nr 53, i trycket skjutits in som nr 20. I den mån man anser det sannolikt, att stämböckerna tillkommit på 1830-talet[6], bör tydligen songes-dikternas ordningsföljd ha varit rätt definitiv redan vid utgivandet av första bandet. Detta gör, att man icke är benägen anta några större avvikelser i fråga om de sexton som Almqvist tänkt låta inflyta i del I. Detta stämmer också med songes-ingressen, vilken bortsett från negersången endast diskuterar dikter bland

[5] Ibid., s. 25—28.

[6] Detta är kanske troligt, men Bergstrands bevisföring härom är icke alls övertygande. Hans resonemang går ut på att Almqvist icke skulle gjort sig besväret att i stämböckerna avskriva även de musikdikter, som 1839 trycktes i del I, om detta band vid kopieringen förelegat. I själva verket kan det naturligtvis ha uppstått ett praktiskt behov av en utskrift av noter och text i stämmor, så mycket mer som den tryckta texten är synnerligen finstilt. Stämböckernas nottecken och bokstäver är typiskt nog påfallande stora och lättlästa. Beträffande de blyertsanteckningar i manuskriptet, som Bergstrand också drar in i sin bevisföring, vet man över huvud taget icke vare sig vem som gjort dem eller när detta ägt rum.

de sexton första, trots att många med högre nummer vore i betydligt större behov av kommentar.

Dock känner jag mig osäker beträffande Hjertats blomma; såsom Bergstrand riktigt påpekat, har just denna dikt varit föremål för ''våldsam omflyttning'' i manuskripten.[7] Det kan därför mycket väl tänkas, att dikten icke varit med bland de sexton, utan att dessa motsvarat de sexton första i stämböckerna. I så fall har väl i stället Rafael och Orni ingått i gruppen, vilket är en mycket tilltalande tanke ur den synpunkten, att på så sätt alla egentliga Murnis-dikter blivit sammanhållna.[8] För att ett utbyte ägt rum talar också det förhållandet, att Hjertats blomma till skillnad från de övriga i gruppen omöjligen låter infoga sig i den tablåfiktion, som dominerar hela songes-ingressen.[9] Dock vore det onekligen lätt att tänka sig Marias häpnad som nr 16: eftersom en annan Maria-dikt inleder samlingen, skulle den på så sätt ha fått en avrundad, sluten prägel.

Kompositionsprincipen i Songes-samlingen är över huvud taget outredd. Man har emellertid all anledning ta bestämt avstånd från Bergstrands åsikt, att samlingen är ''godtyckligt disponerad''.[1] Säkerligen har dikternas ordningsföljd tvärtom övervägts mycket noga. Redan flyttningen fram och tillbaka i manuskript och tryck av Hjertats blomma och Ojamina[2] talar härvidlag sitt tydliga språk. Bergstrand har själv visat, att dikterna Den drunknade simmerskan samt Rafael och Orni ingalunda placerats bredvid varandra av en slump.[3] Clementia Ombrosa, Biumaffos krigssång och Zingari-fest har gemensam inspirationskälla och står av den anledningen tillsammans.[4] Ingen av de exotistiska dikterna har kommit med bland de sexton, ej heller någon i folkvise-ton. I den sista songen, Werldens slut, ger oss skalden trösten: ''Hjelp det fins för allt i verlden ändå'' och ''tröst det fins för alla jordens plågor''; det är knappast en slump, att den närmast därpå följande texten under rubriken ''Lifwets hjelp'' just utvecklar detta tema. I Songes liksom så ofta annars under romantiken är godtyckligheten endast skenbar, även arabesken konstnärligt genomtänkt. I ett avseende torde dock effekten ha varit oavsedd. Kunskapen om att de sexton första dikterna 1839 voro menade att publiceras skilda från de övriga, ger oss nämligen förklaringen till den annars egendomliga koncentrationen av snart sagt alla de förnämsta dikterna till samlingens början. Dessa sexton representerar i själva verket ett så kräset urval, att läsaren i fortsättningen omöjligen kan undgå känslan av att standarden avsevärt sjunkit.

Även beträffande första bandets komposition ger oss Almqvists ursprungliga plan en tankeställare. Vi kan säkert utgå från att yttrandet om de sexton songes i brevet till Andersson den 17 dec. 1839: ''nödvändigt tillhöra bandet'', direkt sammanhänger med hänsynen till volymens kom-

---

[7] *A. a.*, s. 104.

[8] Till dessa hörde enligt Bergstrand icke *Ojanima*, vilket namn icke förekommer i *Murnis*. Sammanställningen med *Jordens blomma* är dock mycket svagt underbyggd. (*A. a.*, s. 10 f., 104 ff.)

[9] Se nedan, s. 17 ff.

[1] *A. a.*, s. 466, not 30.

[2] Ibid., s. 104 samt ovan, s. 10.

[3] *A. a.*, s. 466, not 30.

[4] Se nedan, s. 22 ff.

position. Det förefaller mig vara en angelägen uppgift för Almqvist-forskningen att om möjligt komma första imperialoktav-bandets kompositionsprincip på spåren. Jag skall nedan endast meddela några iakttagelser rörande denna fråga.

Det vore frestande att söka åtminstone en del av lösningen efter den linje, som antydes i en välkänd recension från 1849, eftersom Almqvist själv brukar anses ha haft sitt finger med i den[5]: ''; och gränsorna för denna mönstersamling ligga så aflägset från hvarandra som fantasien når — mellan den kosmogoniska spekulationens dunklaste föremål i det förflutna och föreställningarne om andeverlden i det tillkommande, samt med hela den kända historien och ethnografien till mellangrund''. Detta uttalande, som läst i sitt sammanhang avser att karakterisera Almqvists hela författarskap, skulle gott kunna vara myntat på imperialoktav-upplagans första band. Visserligen börjar detta med Jaktslotts-novellen i kompletterat skick, men denna avviker från boken i övrigt både genom sin paginering med romerska siffror och sin bokstavsnumrering av arken. Berättelsen slutar med att Furumo lovar berätta en dröm. Denna visar sig vara en skapelsefantasi, Skönhetens tårar. Detta stycke inleder alltså det parti av bandet, där både sidor och ark är numrerade med arabiska siffror. Skönhetens tårar har också tilldelats nr ett i samlingen. Allt har således gjorts för att framhäva just detta verk som ''den stora poembokens'' egentliga inledning.

Liksom Almqvist har velat börja boken med en dröm om ''den kosmogoniska spekulationens dunklaste föremål i det förflutna'', har han också velat avsluta den med drömmar, songes, där ''föreställningarne om andeverlden i det tillkommande'' bildar ett viktigt inslag, nämligen Murnisdikterna. Men, som det heter i Nyaste Dagligt Allehandas recension från 1840: ''Hvad ämnena beträffar, så tyckes från början en stor plan föresväfvat Förf., den vi beklaga, att han partielt öfvergifvit, att nemligen i en följd af dikter i bunden och obunden stil framhålla för läsaren de vigtigaste epoker af menskliglietens utvecklingshistoria.''[6] Att med planens partiella övergivande bl. a. åsyftas strykningen av songes — givetvis bekant för recensenten, Almqvists kollega i tidningen — förefaller mycket troligt.

Men har planen även på andra sätt frångåtts? Den sistnämnda recen-

[5] Aftonbladet den 4 och 5 dec. 1849, nr 284—285; Holmberg, *a. a.*, s. 191 f., antar, att Almqvist medverkat såväl i nyssnämnda recension som i nedan citerade anmälan i Nyaste Dagligt Allehanda 1840; i båda fallen enligt min åsikt med tvivelaktig rätt. Aftonbladets hänsyftning på *Murnis*, som först 1850 intogs i imperialoktav-upplagan, skulle tyda på Almqvists medverkan i recensionen. I själva verket handlar ifrågavarande passus i recensionen om Almqvists hela skönlitterära produktion, som uppräknats i det föregående, inte endast om imperialoktav-upplagan; f. ö. syftar Aftonbladets andevärldsanspelning inte bara på *Murnis (De dödas sagor)* utan också på verk som exempelvis *Ferrando Bruno* och Murnis-dikterna i *Songes*. Beträffande recensionsartiklarna i Nyaste Dagligt Allehanda kan anföras, att de visserligen i stort sett är mycket välvilligt hållna, men i vissa fall synnerligen kritiska. Detta gäller framför allt om *Ifrån Leonard*. Recensenten finner ingenting »som kunde ursäkta behandlingen av ett slikt ämne, hvilket ligger så nära gränsen af det snuskiga, det vämjeliga, som alldrig bör bli ett föremål för dikten.» (nr 23, den 29 jan. 1840). — Om Almqvists medverkan i recensionerna är högst hypotetisk, bör man tydligen vara ytterst försiktig med att låta de båda recensionerna belysa skaldens egna avsikter med verken; detta gäller även kompositionsprincipen.

[6] Nyaste Dagligt Allehanda, nr 19, den 24 jan. 1840.

sionen förklarar, att det i första bandet förekommer ''åtskilliga stycken, som med en dylik plan icke stå i något slags sammanhang, och dessa synas oss öfver hufvud taget de minst lyckade''. Recensenten nämner särskilt brevet Ifrån Leonard: ''Hvarför det fått en plats i *denna* samling, dertill hafve vi ej lyckats upptäcka något slags skäl; med de öfriga här införda stycken står det icke i ringaste sammanhang.''[7] Vid första genomläsningen av del I kan det verkligen tyckas som om volymen blivit en uppsamlingsplats för mycket heterogena verk. Mig förefaller det dock klart, att ett visst inre samband existerar dem emellan, även om de motiviskt verkar stå varandra fjärran. Den gemensamma nämnaren i en lång rad av de verk som ingår i bandet är frågan om gott och ont, vilken aldrig upphörde att oroa Almqvist.

De kanske mest kända av skaldens alla inlägg i denna hans inres problemdebatt, är ju Ferrando Bruno samt Ormus och Ariman, båda publicerade just i detta band. Ferrandos sköna Ghismonda, som han trott vara godheten personifierad, Guds avbild, bedrar honom med en annan man; Ferrando dödar henne, och besviken på godhetens princip söker han hädanefter det ondas väsen, ända in i andevärlden, men länge förgäves. Äntligen hjälper honom en ren och ädel ande, som visar sig vara just den dödade Ghismonda, att finna vägen till gåtans lösning: det gives ej annat ont än den frätande självbespeglingen. När Rafaël skänkt Ferrando glömskans läkedom, upplöstes därför ondskans ande i intet. Mellan detta drama och Ormus och Ariman, där skalden roar sig så kungligt med att vända våra begrepp om ont och gott upp och ned, står fyra korta stycken, av vilka två har till huvuduppgift att variera samma eviga tema; i de två andra är detta ett bimotiv. Viktigast är i detta sammanhang det bisarra brev Ifrån Leonard, som omedelbart föregår Ormus och Ariman. Den rena, oskuldsfulla flicka, som uppriktigt älskar Leonard, ger sig (liksom Ferrandos Ghismonda!) vid ett tillfälle åt en annan man och blir veneriskt smittad. Brevet tänkes skrivet till en vän efter Leonards besök på sjukhuset, där hon vårdas. Det slutar: ''När jag gick, hviskade hon underbart leende till mig: «Jag blir snart frisk igen —» En rysning skakade mig från hufvud till fot. Och likväl skulle du hafva hört den himmelskt milda melodi, hvarmed dessa ord utsades. Full af den ömmaste upprigtighet, den finaste sanning. Jag kom åter hem öfver den långa, långa, långa bron emellan der hon bor och jag bor. O Eduard, öfva dig icke på gåtor; exercera ditt kompani, det är bättre. Men, kan du, så kom till mig i morgon, ty jag sjuknar visst i natt. Skicka mig en kula, Eduard, om du har någon, som du icke behöfver åt dig sjelf — —'' Det som plågar Leonard till döds är ingalunda svartsjuka: ''Begrip, att jag icke talar om Hvem, utan om Hvad. *Hvem* vet jag nog, men den bryr jag mig icke om: ingen hade förmått sådant utan hennes eg— Det är ett Hvad jag forskar om, och som jag icke fattar. Ack!''[8] Det ''Hvad'' Leonard söker, är svaret på de frågor Ferrando Bruno—Almqvist ständigt brottades med: vad är ont? vad gott?

Genom sitt handlingssätt hade flickan tillfogat Leonard ett dödande hugg, och hon hade gjort det fullt frivilligt: ''ingen hade förmått sådant utan hennes eg—''. Stympandet av uttrycket ''utan hennes egen vilja''

---

[7] Ibid. nr 23, den 29 jan. 1840.
[8] *Törnrosens bok,* imp.okt.uppl., 1, 1839, s. 45.

understryker dess medvetna motsatsställning till en analog passage i det närmast föregående stycket, Björninnan: ''Detta är berättelsen om den unga bonden Erik i Iliansboda, som sköt sin brud till döds *emot sin egen vilja.*'' (kurs. här.)[9] Det är enligt min uppfattning icke en slump, att formuleringarna blivit så påfallande lika. Vi har här att göra med olika sidor av samma problemkomplex, där frågan om den fria viljans förhållande till vårt mänskligt ofullkomliga handlingssätt är den springande punkten.

En annan variation på temat, kanske mera i förbigående, ger spökballaden Vargens dotter: Före det gemensamma självmordet, dvs. ett *avsiktligt* dödande, går Anna och hennes älskade till nattvarden. Mannen fruktar att deras självmord är en orätt inför Gud, men flickan har under nattvarden kommit till en annan uppfattning:

"Ej — svarte Anna, hviskande sakta —
Sade mig Gud att vår sak är synd.
Mitt hjerta jag såg; och din blick, o Henrik,
Midt ibland folket mildt jag såg,
Och altarets vin stod ej stilla i mun,
Ej stannade brödet för det, o Henrik!
Då jag begrep att vi visst ej synda."[1]

Ramulf, Månsångens ena huvudperson, tros ha övergivit sin hustru och förbannas därför av sonen. I själva verket har han fått tillbringa tjugo år i fängelsetornet, just emedan han stött en annan kvinna tillbaka och vägrat bli sin hustru otrogen. Båda kvinnorna dö i förtvivlan, och själv går Ramulf under av konflikten. Hade han handlat orätt? Vad *var* i detta fall orätt?

Efter denna del av Månsången följer det parti, som givit dikten dess namn. Såsom forskningen visat har vi här att göra med ett gripande vittnesbörd om mänsklig nöd:

"Du, min Jord, o om
Hälften av mig jag
Gifva kunde!
Sedan få vara
Fri ur din krets!
Jord, min röst ej känner du,
Blott mitt hvita sken ännu
Ser du. Dig ej jag kan värma,
Värma du ej heller mig.
Bort jag skyndar till blåa himlar,
Friska guldbevingade skyar i flygten mig följa.
Solen fattar mig,
Solen känner mitt
Hjertas stämma,
Solen älskar mitt
Väsendes eld."[2]

Detta är icke blott en erotisk bikt, framsprungen ur ensamhetskänsla i det olyckliga äktenskapet. Att dikten av skalden kunnat kopplas samman med det föregående motivet, visar också hän mot vidare perspektiv, mot

[9] Ibid., s. 41. [1] Ibid., s. 40. [2] Ibid., s. 35.

Almqvists grubbel över sambandet mellan den mänskliga viljan och det vanskliga valet mellan rätt och orätt. Skalden och hans hustru har båda blivit olyckliga över bojor, vilkas tyngd nu endast pliktkänslan och viljestyrkan bar upp. Vad var i denna situation gott? Vad ont? Den problemställningen var för visso brännbar. En principdiskussion om just denna fråga hemma hos Malla Silfverstolpe den 10 juni 1836 upprörde skalden ända därhän, att han i stark affekt lämnade huset.[3]

Frågan om gott och ont, om rätt och orätt, visar sig således vara en sammanhållande länk mellan en hel rad verk, som placerats intill varandra i första delen. Det är mer än troligt, att andra sådana sammanhang skulle kunna urskiljas vid en närmare undersökning. Kompositionen är säkerligen allt annat än godtycklig. Just därför reagerade Almqvist så starkt inför strykandet av de sexton songes: ''nödvändigt tillhöra bandet''!

3. Songe-begreppet.

Genom sitt åsidosättande av de flesta konkreta upplysningar i brevet till Gustaf Andersson den 17 dec. 1839 och genom användandet av en ganska godtycklig uteslutningsmetod har Bergstrand kommit fram till att Almqvist med ''ett stycke «Songes» [...] i sig omfattande 16 musikpjeser'' i själva verket menade åtta dikter, som Almqvist veterligen aldrig kallat songes. Dessa åtta dikters anknytning till Murnis-affären gav sedan Bergstrand nyckeln till tolkningen av songe-begreppet: songes betyder, när ordet först dyker upp hos Almqvist, dvs. 1839, drömmar om dödsriket.

Nu vet vi, att Almqvist i sitt brev alls icke åsyftade Sångerna under tälten utan en motiviskt sett ganska disparat diktgrupp, som tio år senare inleder Songes-samlingen. Därmed faller Bergstrands hela konstruktion som ett korthus. Det återstår att på nytt söka innebörden i ordet songe, såsom Almqvist använde det i brevet 1839.

Den som sysslat med den franska dramatikens historia kan inte gärna ha undgått att stöta på termen songe i teatersammanhang. Drömmar förekommer nämligen inte så sällan på teatern. När Gustaf III och Kellgren i Gustaf Wasa iscensatte två sådana, var sålunda Shakespeares Rickard III indirekt en av förebilderna. Speciellt är drömsynen i operans andra akt (II: 7) av intresse i detta sammanhang. Den inledes med en typisk operatablå. Man ser ''Gustaf, sofvande. Sveriges skyddsängel, som nedstiger på en sky, hållande i högra handen en diamantsspira, och stödjande den andra på hufvudet af et lejon, som håller i sina klor en himmelsblå glob med Sveriges tre Kronor.'' Skyddsängeln försvinner sedan han frambesvurit vad den franska upplagan av Gustaf III:s skrifter kallar *les songes heureux (agréables)* resp. *les songes funestes.* »Under en ljuflig musik visa sig de behaglige Drömmarne uti lätta skyar, dansa kring Gustaf och beströ honom med rosor och wallmo. Vid en olika ljuflig och mera liflig musik kommer en Dröm som föreställer Äran, at kröna Gustaf med lagrar, medan en annan under Segrens skapnad lägger en trophée för hans föt-

[3] Montgomery-Silfverstolpe, Malla, *Memoarer,* utg. M. Grandinsson, 4, 1920, s. 201.

ter. De formera alla en grouppe kring Gustafs säng. Under en faslig musik uppstiga ur jorden de grymma och olyckliga Drömmarne kring Christierns tält.'' ... ''Theatren förvandlas och visar Gustaf i drömmen en föresyn af sin strid, sin seger och sin ära.'' ... ''Der, i spetsen för hela denna Armée och åtföljd af sina Generaler, ser man Gustaf tåga fram på Zodiaquen, fästa sin fot på Kräftans tecken'' etc.[4] Dessa drömscener bildar som synes pantomimiska tablåer med allegorisk innebörd.

I Atterboms sagospel berättar Astolf i ''Zephyrs kammare'' en allegorisk dröm, som ''de milda Drömmars gud'' sänt honom. Astolfs dröm tar dramatisk form och föres fram med hjälp av changements i bästa operastil.

T. ex.: "I detta ögonblick förbyttes allt;
Ett mellanstånd af medvetslöshet kom,
Och när det åter hörde opp, var taflan
En ny, men icke mindre tjusningsfull."

Eller: "För tredje gången nu förvandlades
Min skådeplats." etc.[5]

Författaren av Drottningens juvelsmycke har dokumenterat en så djup förtrogenhet med operans värld, inte minst den gustavianska, att han redan från början bör ha associerat ordet songe med teaterns och särskilt operans allegoriska drömtablåer. Det är mot denna bakgrund vi bör se den förklaring av namnet songe, som Almqvist utlovade i brevet den 17 dec. 1839 och som inte kom förrän i Songes-ingressen, där Frans berättar, hur herr Hugo ämnar ''inrätta ett slags theaterstycken, som han vill kalla Songes''.[6]

Samma år som Almqvist planerade att utge sexton songes med den inledande Jaktslottsramen, dvs. 1839, tryckte han tolvte delen av Törnrosens bok, duodes-upplagan, i vilken bl. a. ingick ''Herr Hugos akademi. Stiftad år 1838.'' Som bekant lägger Hugo i denna akademi fram planer på inrättande av en sällskapsteater. Det sker i det otryckta utkastet Det outsägliga beslutet. Att detta utkasts idéer sammanhänger med dem man möter i ingressen till Songes har redan Werin antytt[7], och Bergstrand har utfört tanken närmare[8].

I Det outsägliga beslutet framställer herr Hugo sig själv som en passionerad drömmare. En kväll hade han haft svårt att somna: ''Jag längtade efter sömn och en rolig dröm, så att jag icke kan beskriva huru jag längtade.'' Hugo började nu tänka över drömmens väsen och frågar sig, varför han, gamla människan, älskar att drömma *om nätterna.* ''Jag tror också, att Gud, när Han gaf människans själ drömmens konst, härmed ville skänka henne en väsendet medfödd teater, innan hon i kultur kunde hinna så långt, att själv bygga och inrätta sådan åt sig i sina städer, för att drömma *om aftnarne.*'' (kurs. här). Det är nu herr Hugo beslutar att på

---

[4] Kellgren, *Samlade Skrifter* (utg. Svenska Vitt.samf.), 9: 3, 1942, s. 167 ff.

[5] Atterbom, *Lycksalighetens ö,* Första äventyret. — Om drömallegorien i sagospelet, jfr Frykenstedt, *Atterboms sagospel Lycksalighetens ö,* 1951, s. 109—123.

[6] *Törnrosens bok,* imp.okt.uppl., 2, 1849, s. 166.

[7] Almqvist, *Samlade Skrifter,* 17, *Törnrosens bok. Efterlämnade berättelser och utkast,* utg. Werin, 1922, s. 460. Utkastet återfinnes ibid., s. 460—463.

[8] Bergstrand, *a. a.,* s. 50 f.

Jaktslottet inrätta en sällskapsteater, som alltså skall hjälpa honom att drömma inte bara om nätterna som hittills utan också ''om aftnarne''.

På Songes-inledningens andra sida berättar Frans om sin far: ''Du vet, att pappa Hugo alltid varit intagen och road af att om nätterna njuta angenäma tidsfördrif i sömnen, och att han snart sagdt är en af våra utmärktaste drömmare i hela landet.'' ... ''Men pappa Hugo vill icke blott hafva nätterna för drömmar, utan äfven en eller annan passande afton dertill; alltså ämnar han inrätta ett slags theaterstycken, som han vill kalla Songes.''

Överensstämmelsen är som synes frappant. Men sambandet får icke sin rätta belysning förrän man gör klart för sig, hur nära i tiden dessa båda dokument ligger: Det outsägliga beslutet är tidigast från 1838; 1839 måste Almqvist motvilligt uppskjuta tryckningen av ett antal songes med den utlovade förklaringen av namnet songes i inledningen. Det är tydligt, att Det outsägliga beslutet bör betraktas som ett sedermera kraftigt omarbetat utkast till Songes-inledningen. Detta ger i själva verket en god datering av denna inledning[9], som med all sannolikhet icke kan vara äldre än 1838, men heller icke yngre än 1839; enligt Bergstrand skulle den vara tillkommen först 1843—1847, med det sistnämnda årtalet som första säkra datum[1].

Att de övriga rampartierna i Songes skrivits *efter* utgivandet av första bandet, därpå tyder otvivelaktigt prosastycket efter songe 23 med bl. a. den förut citerade polemiken mot detta udda nummer, vilken ju bygger på Almqvists missnöje med strykningen i föregående band. Denna känsla verkar f. ö. att fortfarande vara så stark, att man gärna vill gissa på en tillkomsttid som är den bakomliggande händelsen icke alltför avlägsen. Frans lovar att bedja Richard om ännu ett antal songes, ''såvida min far verkligen är utur stånd att lida sitt songe-tal 23. «Det är mig icke görligt. Hvad skulle jag kalla, huru benämna en sådan nummer? 23?»''[2]

Utkastet återigen ter sig nu som det äldsta belägget för sammankopplingen av musikdikterna och Jaktslottsramen. Att Almqvist länge sökt formen för en dylik samarbetning av motiven, visar oss brevet till Atterbom den 2 mars 1834, där han klagar över ''svårigheten att sammanbinda musik och scriptur''.[3]

I Songes-inledningen motiveras namnet utförligt. Att en fransk term valts, förklaras med en hänvisning till att herr Hugos ''ungdom log under Gustaf III:s tid, der hvarje konstterm gerna tog sig en fransk kostym''[4] — en intressant association med tanke på vad som förut sagts à propos operan Gustaf Wasa. Frans berättar så för sin bror, hur dessa songes skall uppföras. Bergstrand har så fylligt redogjort för Hugos dramatiska uppfinning med dess rötter i tableaux vivants och 1700-talspantomim, likaså för bakgrunden till Almqvists idéer om songe-genrens iscensättning, att jag nöjer mig med att hänvisa till avhandlingen.[5]

---

[9] Med undantag för slutpartiet; se ovan, s. 9.

[1] Bergstrand, *a. a.*, s. 35 och 70.

[2] *Törnrosens bok*, imp.okt.uppl., 2, 1849, s. 198.

[3] Se nedan, s. 20.

[4] *Törnrosens bok*, imp.okt.uppl., 2, 1849, s. 166.

[5] Bergstrand, *a. a.*, s. 39—52. — Naturligtvis kunde man tillfoga mycket just beträffande 1700-talsbakgrunden, så t. ex. om sambandet mellan tableaux vivants och Diderots drama-estetik, likaså om 1700-talets våldsamma entusiasm för pantomimen

Jag vill dock i korthet understryka vilken aktualitet les tableaux vivants ägde just på 1820-talet. Det är riktigt, att detta i hög grad gäller Uppsala, såsom Bergstrand själv påpekar.[6] Så t. ex. berättar Malla Silfverstolpe den 18 maj 1823 om ''vackra lefvande taflor hos Geijers. Den första hade Geijer själv anordnadt.'' Malla var så ''upprörd efter de sköna taflorna'', att hon blott ville gråta.[7] Men detta var långtifrån endast ett i provinsen kvardröjande sällskapsnöje. Under sin tyska resa 1825—26 kommer Malla ofta i kontakt med ''lebende Gemälde'' eller ''lebende Bilder'', som de också kallas. Än ser hon utkast till sådana, nyligen uppförda vid en hovfest i Berlin; motiven hade den gången hämtats ur Thomas Moores Lalla Rookh[8] — verket är karakteristiskt för den främre orientaliska modeströmningen, som lämnat så många spår även i Almqvists diktning, inte minst just i songes-dikternas tablåer. Än ser Malla tavlorna uppförda på Berlins teatrar. Så t. ex. berättar hon hur Schauspielhaus med sångackompanjemang uppfört tavlan Raphael und seine Geliebte — ''det läckraste, vällustigt behagligaste jag sett!'' Om föreställningen i sin helhet — man uppförde bl. a. också Joseph vor Pharao — fäller Malla omdömet: ''Det var obeskrifligt vackert.''[9] Ett par dagar innan hade hon gjort bekantskap med skalden de la Motte-Fouqué: ''Han talade intressant och bra om «die lebenden Gemälde».[1]'' Hennes vittra väninna Amalia von Helvig däremot gillar ej alls den nya konstarten, ''som endast anslår de yttre sinnena'', utan skriver ett kritiskt brev härom till teaterdirektören greve Brühl, vilket denne i sin tur besvarar och ''uppmanar henne att skrifva en recension öfver «die lebenden Bilder».''[2]

Det är alltså uppenbart, att tableaux vivants med sångackompanjemang var högaktuella just vid den tid då de flesta av Almqvists songes kom till, dvs. åren kring 1830. I december 1828 träder Almqvist in i Mallas krets genom förmedling av Lindblad, som vid denna tid var entusiastisk för songes-dikterna. Det skulle vara mycket egendomligt, om man icke även i denna estetiskt vakna salong livligt diskuterat det unga 1800-talets tillskott till konstformerna. Dessutom är det just från 1820-talet flera av de tekniska finesser stammar, som herr Hugo införde på sin dröm-teater. Så t. ex. omdanade Lagerbjelke den svenska operans belysningsteknik år 1824 genom att i stor utsträckning använda färgat ljus. Nyheten väckte verklig hänförelse bland publiken, men till yttermera visso aktualiserade Lindeberg 1827 den i hans ögon lika vådliga som kostsamma och onödiga nyheten genom häftiga angrepp i pressen. Året dessförinnan experimenterade man på Det kongelige Teater i Köpenhamn med olikfärgade flor, alldeles som Hugo vid iscensättandet av songes.[3]

Trots att en stor del av songes är alldeles samtidiga med den nu skisserade bakgrunden ställer sig Bergstrand helt avvisande till Songes-ingressens uttryckliga inplacering av dikterna i ett dramatiskt sammanhang. ''Almqvists egen redogörelse för hur songes skulle uppföras'' ter sig för Bergstrand ''blott och bart som en efterhandskonstruktion — en efter-

---

långt före Noverre. (Om detta senare förhållande, se Breitholtz, *Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution,* 1952, passim, t. ex. s. 167 ff., 338 ff.). Dylika tillägg och beriktiganden skulle dock knappast öka vår förståelse av *Almqvists* intentioner.

[6] Bergstrand, *a. a.,* s. 42. [7] *A. a.,* 3, s. 85. [8] Ibid., 4, s. 9.
[9] Ibid., s. 58; jfr s. 66. [1] Ibid., s. 57. [2] Ibid., s. 59, 71.
[3] Bergstrand, *a. a.,* s. 47 f.

rationalisering''.[4] Delvis sammanhänger väl denna hållning med det förhållandet, att Bergstrand varit okunnig om användningen av termen songe i teatersammanhang, t. ex i operan Gustaf Wasa, sådan den förelåg i Gustaf III:s skrifter, tryckta i Stockholm vid 1800-talets början. Bergstrand, som tydligen icke sökt i detta den svenska dramatikens dittills ojämförligt mest beundrade verk, har funnit ''det mycket svårt att återfinna den eftersökta glosan i svenskt tryck från de ifrågakommande decennierna, ifall man (utom lexika och läroböcker) undantar omnämnanden av'' J. B. Cramers pianokomposition Le songe de Rousseau.[5]

En annan orsak till att Bergstrand avvisar songes-dikternas organiska sammanhang med den nya konstformen på modet, tableaux vivants, är givetvis, att han icke funnit ett säkert belägg för Songes-ingressens existens förrän 1847; att den i själva verket tillkom redan 1838—39 betyder, att den flyttats till en period, då songes-diktningen ännu ej upphört, och endast några få år efter dess högflod. Såvitt man vet har songes visserligen aldrig uppförts enligt herr Hugos intentioner, men det hindrar inte, att skalden i sin fantasi redan tidigt kan ha *sett* dessa dikter som tablåscener. Vissa av dem är ju alldeles påtagligt inspirerade av tavlor, så t. ex. Antonii sång och Den lyssnande Maria.[6] Även Marias häpnad ger ju intryck av att vara inspirerad av en tavla; själv har jag förgäves sökt motivet i de apokryfiska evangelierna. Alla dessa tre dikter äro upptagna i Gustaf Hazelius' songes-manuskript, dvs. äldre än dennes självmord den 1 juni 1833.

Med tanke på Murillos sannolika betydelse för Antonii sång och Den lyssnande Maria vore det frestande att sammanställa ännu en songe med hans konst. I Ferrando Brunos slutscen kommer ängeln Rafaël till sin hustru Orni med den till ''en ganska liten gosse'' förvandlade Bruno, som han anförtror henne; Bergstrand har visat, att det är denna scen som lyriskt skildras i songen Rafael och Orni.[7] En av Murillos mest kända och efterbildade tavlor föreställer just Rafael i sin egenskap av skyddsängel ledande fram ett litet gossebarn. Huruvida ett samband verkligen föreligger torde här, liksom i de av Bergstrand diskuterade fallen, vara omöjligt att med bestämdhet yttra sig om.

Det är högst antagligt, att Almqvists intresse för konst och spekulation om konst både förstärkts och fördjupats genom bekantskapen med Atterbom, vilken efter sin långa utlandsresa utan tvivel var en av landets främsta konstkännare, därtill personligen ganska nära lierad med flera

---

[4] Ibid., s. 39. [5] Ibid., s. 51 f.

[6] Ibid., s. 93 ff. och 134. — Bergstrands polemik (ibid., s. 428, not 19) mot Henry Olsson rörande feltolkning av begreppet conceptio immaculata förefaller mig skäligen malplacerad, eftersom den senare på angivet ställe (Olsson, *a. a.*, s. 206) över huvud taget icke ger någon sådan tolkning utan endast i korthet konstaterar, att dikten i »herrnhutiska tonfall tolkar mysteriet i conceptio immaculata». Det kan påpekas, att Murillo som god katolik i sin svit av tavlor med motivet och namnet conceptio immaculata självfallet icke åsyftade bebådelsen utan befrielsen från arvsynden. I dessa tavlor målar han Maria som snart fullvuxen, extatiskt lyssnande till änglarnas toner. I Almqvists kommentar till *Den lyssnande Maria* i *Songes*-ingressen heter det mycket riktigt, att den »landtliga flickan Maria (...) känner sitt inre gripas av musikens andar, tycker sig höra toner från rena änglars mun». (*Törnrosens bok*, imp.okt.uppl., 2, 1849, s. 167.) Skildringen här överensstämmer icke med bebådelse-undret, vilket icke hindrar att diktens målning av flickans extas förefaller sexuellt färgad.

[7] Bergstrand, *a. a.*, s. 251 f.

av tidens ledande artister, spec. nazarenerna.[8] Atterbom har ju själv sökt realisera en av nyromantikens älsklingsidéer, sammangjutningen av olika konstarter, först och främst i sagospelen men även i sin ''tavelpoesi'' på makarna Schlegels manér.[9] Därför kan han i en recension 1834 med stor sympati relatera de tankar om allkonstverket, som herr Hugo framlägger i Hinden, ''Piktur, Musik och Skriptur tillsammans, och gjutet i ett enda helt''[1], men han delar icke Hugos farhågor för att ett sådant konstverk vore dömt att stanna i manuskript. Tvärtom uppmanar han Almqvist att utge även musiken, ''i det sammanhang, hwari den ursprungligt genomklingar sagorna och samtalen''. Atterbom talar här inte minst om songes, såsom Bergstrand riktigt påpekar.[2]

Av denna recension samt av Almqvists svar den 2 mars 1834 med dess accepterande av rådet att utge musiken, alltså även songes, trots ''svårigheten att sammanbinda musik och scriptur'', drar Bergstrand den säkert riktiga slutsatsen, att dikterna vid denna tid ännu icke hade infogats i Jaktslottsramen.[3] Men detta säger ju alls ingenting om frågan, huruvida Almqvist redan under sin lyriska inspirations högflod associerat songesdikten med spekulationerna i Hinden om allkonstverket, med vilka även tableau-vivant-genren var nära förknippad. Jag tror, att denna fråga kan belysas något av ett par andra episoder i Hinden.

Redan i denna ''romaunt'', tryckt redan 1833, möter vi *drömmaren* Hugo, som alltså icke är en uppfinning gjord enkom för Det outsägliga beslutet, sedermera Songes-inledningen: ''Ingen gubbe hade en så utmärkt god sömn, ehuru hans ålder var framskriden. Men samma lynne, som om dagen drifvit honom till att blifva stiftaren för så många Historier, fägnade honom om nätterna med intressanta fantasier, så att han blifvit känd för den störste drömmare i Nerike.''[4] En gång drömmer han så realistiskt om sin egen död, att han vid det nattliga uppvaknandet verkligen tror sig vara död och försöker övertyga sin dotter Aurora härom. En kyss — läpparnas värme — skall visa henne, om det är sant. Ej heller Aurora är mer än till hälften vaken och fångas därför av faderns stämning. Hon knäböjer ömt och vördnadsfullt vid hans säng, med en rysning av fruktan inväntande kyssen. Denna egna situation formar sig under Almqvists penna till en drömscenens tableau vivant; lyriskt-musikaliskt utförd skulle denna tavla i clair-obscur gått utmärkt väl in i Songes-samlingen: ''Äfven det slutnaste sinne kan icke neka sig att med en grad af leende och helig undran dröja vid denna tafla, ehuru den helt och hållet hade sin grund i blott en dröm, och ej kunde räcka längre än tills de begge fullkomligt vaknat. Dottren stod i en så fri skepnad, som hon endast skulle velat inför himmel och natur; ljuset, som hon medvetslöst höll i venstra handen, kastade ett fladdrande sken öfver den ena hälften av hennes gestalt; den andra stod ljuft i skuggan. När hon så knäböjde inför sin fars kärleksfulla ögon, for det hastigt som en blixt genom hennes tankar, att hon stod ohöljd,

[8] Se bl. a. Cornell, *Atterbom hos Nazarenerna, Konsthistorisk tidskrift,* 1932, s. 14—23, samt Frykenstedt, *a. a.,* passim, t. ex. s. 6, 375 ff.

[9] Bergstrand, *a. a.,* s. 93.

[1] Almqvist, *Törnrosens bok,* 3, *Hinden,* 1833, s. 264. Atterboms recension i *Svenska litteraturföreningens tidning* den 26 febr. 1834, nr 9, spec. spalt 139.

[2] Bergstrand, *a. a.,* s. 32.

[3] Ibid.

[4] Almqvist, *Hinden,* 1833, s. 87 f.

liksom till ansvars inför Gud, sin evige fader, och att Han just nu med tindrande ögon betraktade hennes själs anlete.''[5] Det råder nog ingen tvekan om att detta är ett försök i prosaisk tavelpoesi, ett försök till sammansmältning av ''piktur och skriptur''.

Avslutningen av berättelsen Hinden är lika signifikativ för den riktning i vilken skaldens fantasi arbetade vid denna tid, dvs. nära songes-diktningens högsommar. Efter sitt samtal med herr Hugo om det otryckbara allkonstverket, ''en sammansättning av musik, målningar och alla våra Berättelser, så prosaiska, som poetiska, till ett enda stort artistiskt helt''[6], går poet-naturen Frans i djupa tankar ner till en grotta vid sjöstranden, där familjen redan samlats för att med ''en draperad scen om'' Venus Urania fira slottsherrens födelsedag. ''Efter en stund nalkades Hugos son till grottan och förundrade sig, att allt kunde vara så orörligt och tyst, då han viste att många personer måste vara samlade i grannskapet. Nu kom han midt emot grottans ingång — på en punkt, derifrån han öfverskådade allting derinne med ett enda ögonkast. Han stannade häpen! Hela slägten var församlad, men hvarenda person stod fullkomligt stilla. Det liknade en *tableau vivant.*'' Som en tavla, en dramatisk genrebild, tolkar också Frans sin vision: ''Min Gud, utropade Frans halfhögt — hvad här har föregått och hvad här menas, vet jag icke; men hvar och en, som såge denna tafla, skulle ej kunna hindra sig från den tanken, att den föreställer en Förlofning — — kanske jag far vilse, men det liknar fullkomligt sista scenen af en Dram, der fadren lägger begges händer i hvarann.''[7]

I den måleriska skildringen av denna händelsevis tillkomna tablåscen, som för Frans har en sällsam, till hälften tragisk skönhet med dess av facklorna framtrollade ljuseffekter och de figurerandes oavsiktligt meningsfyllda attityder, utmynnar berättelsen Hinden, som vittnar så starkt om skaldens brottning med nya konstformer. Hans samtidiga experiment med ett nytt slags musikalisk poesi, songes, ligger på alldeles samma linje. Det är möjligt, att ytterligare några songes kommer att visa sig inspirerade av vissa bestämda konstverk, men allt talar för att de ojämförligt flesta tavlor, som songes återger, har varit av den art, som vi nyss lärt känna i Hinden. Detta betyder inte bara, att deras existens varit begränsad till skaldens fantasi, utan också att motiven liksom arrangerat sig själva, avsiktslöst: i stället för utstuderade, konstnärligt välberäknade motiv en naivt enkel attityd à la Aurora vid faderns säng eller några tafatta ords ram kring en ännu kortare replik som i Marias häpnad. Den principiella konstlösheten hade Almqvist gång på gång givit uttryck åt redan i Jaktslottsnovellen, t. ex. Henriks försenade återkomst från skogen, den kväll det är hans tur att berätta. ''Våt och naturfrisk'' gör han oomklädd sin entré i salongen, i sin poetiska lek försmående de gängse formerna: ''Jag ser den blå sammetsdynan lagd på Talarestolen. Men jag sätter mig hellre vid stolens fot på den grönmålade Pallen, hvilken icke är högre än mina anspråk.'' Ingen vet vad Henrik ämnar berätta: ''Derpå tänker visst ingen så litet som han sjelf. (...) Men jag vet, att när det var min afton, hade jag i två dagar förut öfvertänkt min sak'', säger systern.[8] Av samma art är Furumos berättarkonst: ''Får jag ej tala *så,* att det är mitt frivilliga

---

[5] Ibid., s. 91 f. [6] Ibid., s. 267. [7] Ibid., s. 278 ff.
[8] *Jagtslottet,* 1832, s. 11 ff.

oberoende infall för ögonblicket (...) — då kan jag icke tala ett ord.''[9] Lika enkelt hans flöjtspel: ''Om tongångarne voro med eller utan konst, kan icke sägas.''[1]

Almqvist hade i sin diktarverkstad åtskilliga möbler. När han skrev sina tidigare songes satt han på den grönmålade pallen. Men många av de senare dikterna, t. ex. de exotistiska, bär spår av att skalden så småningom funnit den för obekväm och föredragit talarestolen med den blå sammetsdynan.

Det är vanskligt att avgöra vilka songes, som låter infoga sig i en tablåscen av Jaktslottstyp, och det är väl anledningen till att ingen, inte ens Bergstrand, gjort ett försök i den riktningen. Mig förefaller det dock, som om de sexton songes, vilka skulle ingå i första bandet, utvalts bl. a. just därför att de — med det förut diskuterade undantaget Hjertats blomma — passade bra in i den ramen. Och till dessa hör, som redan påpekats, nästan alla av samlingens yppersta klenoder. När Almqvist i diktsamlingens ingress diskuterar tablåinsceneringen av sina songes, är det också endast denna grupp (jämte Gionzeba), som han talar om. Detta ställer onekligen skaldens förhållande till tablå-fiktionen i en ny belysning.

Det förefaller mig ganska säkert, att songes-diktningen om inte från början så dock redan tidigt av skalden associerats med det nyromantiska idékomplexet allkonstverk — tableaux vivants, som utgör ett så viktigt inslag i den samtidiga berättelsen Hinden. Så småningom måste emellertid detta sammanhang ha blivit mindre aktuellt för skalden. I den slutliga Songes-samlingen kan nämligen en mängd dikter under inga omständigheter sägas ha något samband med ramberättelsens tablå-fiktion, och detta gäller i all synnerhet för många bland dem som man har anledning räkna till de yngre.

Dock kan trådar visa sig föra även från denna sistnämnda kategori till scenens värld.[2] Jag skall avsluta denna uppsats med ett dylikt exempel.

4. Almqvist i Jenny Linds trollkrets.

Ruben G:son Berg har visat, att namn ur de tre songes-dikterna Clementia Ombrosa, Biumaffos krigssång och Zingari-fest återkommer i ett av honom publicerat ''Operautkast, utan titel''[3] daterat den 26 maj 1839, vars handling dock så starkt avviker från dikternas, att varken Berg eller Bergstrand[4] sett något som helst samband utöver egennamnen. Detta må

[9] Ibid., s. 104.

[1] Ibid., s. 58.

[2] Enl. Bergstrand (*a. a.*, s. 205 ff.) är songen *Leonoras afsked* inspirerad av Beethovens opera *Fidelio*. Några av mig tillfrågade musikhistoriker anser, att musiken verkligen ger ett visst men mycket svagt stöd åt denna gissning. Såväl musiken som texten är emellertid så ytterligt kort, att ingenting kan sägas med bestämdhet. »Dikten» lyder i sin helhet: »Jag reser från min sol, min luft: min far, min moder!» För denna rad kan i själva verket lika gärna Bürgers då fortfarande aktuella ballad *Lenore* ha varit utgångspunkten: Lenore reser verkligen bort från sol och luft, från far och mor, nämligen då hon bestiger spökhästen för att med sin döde fästman rida till det avlägsna brudlägret — graven.

[3] Berg, *Nya Almquistfynd, Samlaren,* NF 5, 1924, s. 161—173.

[4] Ibid., s. 162, samt Bergstrand, *a. a.*, s. 300 f.

vara sant om själva handlingen, men knappast om den bakomliggande inspirationskällan.

En del av operautkastets onaturligt invecklade handling är denna: Satans dotter, den sköna Clementia Zarisca, gör med faderns hjälp sitt bästa att bemäktiga sig prins Florentio, som emellertid älskar Ombrosa, ''passionerad vildinna''. Denna söker sin prins på en tempelö, där man bl. a. ser en rad helgonstatyer. Ett lejon dyker upp, men flickan lyckas undkomma genom att hoppa upp på en piedestal och stå staty. Medan hon står där orörlig som i en tableau vivant, infinner sig prinsen och Clementia Zarisca, som söker att förföra Florentio genom en ''förtjusningsdans''. Just när hon och orkestern ''gör en högst förförisk paus'' och prinsen inte synes helt opåverkad, störes hon fatalt av Ombrosa (enligt Almqvists förslag spelad av Jenny Lind), som från sin piedestal sjunger en änglalik sång. Florentio föres nu på bättre tankar och vill dyrka statyn som en gudabild, när Ombrosa får liv och störtar sig i hans armar. Intrigen är dock ingalunda slut därmed, men Almqvist lämnar kompositören ''L'', dvs. Lindblad, fria händer beträffande upplösningen. Almqvist ger dock själv en hel del tänkbara uppslag för Clementia Zariscas effektfulla sorti ur pjäsen. ''Nyast och vackrast vore kanske, att låta henne nedstörta sig i en magnifik Cistern (såsom en slags Undine), då med samma ett grannt fyrverkeri uppsprang ur cisternen — Vatten och eld blandadt.''[5] Fullt originellt är dock icke ens detta bisarra slut: Almqvist har säkert erinrat sig hur en annan ond ande, The veiled prophet of Khorassan (huvudpersonen i första sången av Thomas Moores Lalla Rookh), när allt är förlorat dränker sig just i en cistern med brinnande vätska:

> "Thou see'st yon cistern in the shade — 'tis fill'd
> With burning drugs, for this last hour distill'd; —
> There will I plunge me, in that liquid flame —
> — — — — — — — — — — — — — — — — —
> He sprung and sunk, as the last words were said —
> Quick closed the burning waters o'er his head."

Viktigast vore dock, att slutscenen icke förlades till en kyrka, det understryker Almqvist två gånger[6], ty ''det är employeradt förut''.

Almqvist lämnar oss icke i ovisshet om var detta slut är ''employeradt''; de talrika jämförelserna med Scribes och Meyerbeers opera Robert le Diable visar med all tydlighet, var han hämtat uppslaget. I själva verket är utkastet i mångt och mycket endast en imitation av denna opera. Roberts far, Satan, kämpar med goda makter om sonens själ och försöker att till varje pris locka honom till en avgörande synd. I denna avsikt för han Robert till en övergiven klosterkyrka, där en grupp nunnor till straff för sitt syndiga liv förstenats till statyer. Satan väcker nu dessa till liv, och med sin abbedissa i spetsen dansar nunnorna en helvetisk förförelsedans för Robert, som i likhet med Florentio i Almqvists utkast sånär givit efter. Tack vare en renhjärtad flicka, som älskar Robert, misslyckas emellertid planen. Operan slutar med att Satans son, den nu omvände men ännu icke döpte hedningen Robert i en katedral viges med flickan.

---

[5] Berg, *a. a.*, s. 173.
[6] Ibid., s. 172.

Nu handlar songen Clementia Ombrosa just om donna Ombrosas vigsel med don Cerdalimfio; scenen är en kyrka — en lokalisering, som Almqvist avrådde från i operautkastet med tanke på nödvändigheten att dölja Scribe-imitationen. Songens text är på opera-librettots sätt indelad i repliker. Röster varna bruden för don Cerdalimfio: ''Riddare han icke är af christen tro!'' Men brudgummen försvarar sig: ''hvem vågar säga en hedning jag är?'' och donna Ombrosa avslutar själv dikten: ''Christnat har än ej sig Cerdalimfio! men han knäböjer här att gifvas åt Gud och mig.'' Nog förefaller det, som om denna omvände hedning vore ganska nära besläktad med Robert le Diable!

I Almqvists operautkast tänkes scenen lokaliserad till Italien eller Ungern.[7] Det senare landet har varit zigenarelandet par préférence. Det är därför mycket naturligt, att Satans dotter, Zarisca, i första akten uppträder ''klädd som trollpacka eller Zingarella'' (zigenerska).[8] Detta i sin tur bör ses i samband med songen Zingari-fest, där en Zarisca dansar i zigenarlägret; i utkastet föreslår Almqvist som Zarisca Emilie Högqvist: ''sjunger obetydligt men får dess mera mimik och dans''.[9]

Någon jätte Biumaffo, ur vars våld donna Ombrosa befrias, återfinnes däremot icke i operautkastet. Intrigen är alltså förändrad, men förutom egennamnen visar kyrkovigseln och zigenar-dansen tillräckligt motivens ursprungliga samhörighet.

Jenny Lind, vars medverkan Almqvist tänkte sig i sin opera, hade sedan 1830-talets början uppträtt i ett stort antal talpjäser. Som sångerska väckte hon första gången större uppmärksamhet just i Robert le Diable, eller Robert af Normandie, som den kallades hos oss. Operans fjärde akt sjöngs först på prov i december 1837 och gavs därefter i fullständigt skick den 10 maj 1839. Framförandet blev en oerhörd triumf för Jenny Lind.[1]

Samma månad hälsade Malla Silfverstolpe på i Stockholm hos familjen Adolf Lindblad. Naturligtvis såg också hon operans stora vårsensation, Robert af Normandie. ''Jenny Lind som Alice alldeles förtjusande genom sanning, natur och harmoni i sång, känsla, åtbörder'', antecknar Malla i sin dagbok.[2] Den 30 maj ''lästes 'Återkomsten och Urnan' af Almqvist''. Tre dagar senare kom skalden själv på besök tillsammans med J. H. Thomander: ''det blef roligt — de improviserade hvar sin berättelse. Thomander läste 'Shems-el-Nihar' och Adolf: 'Melia'.'' Vid denna tid spelade Almqvist tydligen fortfarande en stor roll i det Lindbladska hemmet.[3]

Den 11 juni blev för Malla en ''underligt rolig, berusande dag''. Bl. a. träffade hon då hos Lindblads en annan av familjens närmaste vänner, Jenny Lind, som gjorde ett utomordentligt intryck på memoarskriverskan. Även Thomander och Geijer kom upp, och man företog en gemensam åktur ''omkring den sköna Djurgården''. ''Hos Carlmarks stannade vi och åto glace. Herrarna drucko punsch, Geijer talade blixtrande, men — för mycket!'' Efter återkomsten till Lindblads sjöng Jenny Lind: ''Geijer var

---

[7] Ibid., s. 162. [8] Ibid., s. 164. [9] Ibid.

[1] Dahlgren, *Anteckningar om Stockholms theatrar,* 1866, s. 482 f.; Personne, *Svenska teatern,* 8, *Under Karl Johanstiden,* 1927, s. 67 ff.; Nordensvan, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustaf III till våra dagar,* 1, 1917, s. 318—320.

[2] *A. a.,* 4, s. 208.

[3] Ibid.

förtjust, men fördömde Meyerbeers musik.''[4] Tydligen var det sina bravurnummer ur Robert le Diable sångerskan underhöll sina vänners gäster med.

Som rubrik till sitt operautkast har Almqvist antecknat: ''Opera, som kan bli något utaf, om den sättes i verket. Hos Carlmarkens i Kongl. Djurgården den 26 maj 39.'' Carlmarks — det var där Malla haft så trevligt tillsammans med Geijer, Lindblad, Jenny Lind och det övriga sällskapet. Det är emellertid här icke frågan om gemensamma umgängesvänner, som man kanske skulle kunna tro, utan om Carlmarks populära *konditori*[5], beläget där Bellmansro nu ligger. Det verkar nästan, som om stället varit ett vanligt utflyktsmål för den Almqvist—Lindbladska kretsen denna vår, och kanske brukade skalden råka Jenny Lind just i den Djurgårdsmiljö, där han skrev sitt operautkast med henne som centralfigur. Därmed må förhålla sig hur som helst, men med säkerhet kan man däremot antaga, att Almqvist hemma hos Lindblads umgåtts med den charmerande sångerskan, och till sitt operautkast (och därigenom till de tre songes) har han nog inspirerats minst lika mycket härav som av teaterbesök. Det är också ganska troligt, att hon där sjungit hans songes.

Att föreslå Jenny Lind till en av huvudrollerna var så mycket naturligare, som den tilltänkte kompositören, dvs. Adolf Lindblad, hörde till hennes hängivnaste adoratörer. Den 25 maj, dagen innan operautkastet daterades, skriver fru Silfverstolpe oroligt i sin dagbok: ''Adolf sorgsen — ett lifligt intresse upptager honom nu: Jenny Lind — må det ej bli till olycka!'' Fyra dagar senare heter det: ''Adolf förtroligt samtal. Den förtjusande Jenny Lind har bett dem (Lindblads) *för Guds skuld* taga henne till sig... Gud! beskydda dem! afvänd olyckan, som jag ser hotande under hänförande gestalt.''[6] I november 1839 bosatte sig Jenny Lind hos Lindblads. Att icke heller Almqvist har varit helt oberörd av den unga flickans ovanliga tjuskraft kan man nog lugnt utgå från, men han har inte liksom Lindblad fångats in i den erotiska malströmmen: det är icke en sorgset suckande tillbedjare, som skrivit detta operautkast med Jenny Lind i centrum, utan en man på lekfullt humör och som tar sitt ämne med överlägsen humor. Erotiskt animerad eller inte, detta utkast blir skaldens hyllningstribut till en av de största och mest tilldragande kvinnliga artister, som svensk teater någonsin frambragt.

Operamotiven förvandlades senare till songes men jätten Biumaffo tyder på att vägen gått över en omarbetad operaintrig, som icke bevarats. Varför operaplanen övergavs, vet man icke heller. Kanske har den helt enkelt inte gillats, vilket vore lätt att förstå. Dessutom förefaller det knappast som om Lindblads sinnesstämning varit lämpad för att musiksätta utkastets parodiska upptåg; hans erotiska konflikt tycks fullkomligt ha paralyserat hans arbetsförmåga, varom hans brev till Malla den 3 jan. 1840 vältaligt vittnar.[7] Just vid denna tid kom det till en brytning mellan skalden och musikern, som var alldeles bragt ur jämvikt. Men att Almqvist

---

[4] Ibid., s. 208 ff.

[5] Lundin & Strindberg, *Gamla Stockholm*, 3:e uppl., 1912, s. 66.

[6] Törnblom, *Adolf Fredrik Lindblad och Jenny Lind, Svensk tidskrift för musikforskning*, 23, 1941, s. 45.

[7] Ibid., s. 45 f. — Sommaren 1835 hade Lindblad fått ett annat operaämne av Almqvist, och »var glad däråt som ett barn», såsom Malla berättar. (*A. a.*, 4, s. 198 f.)

inte förlorat sin uppsluppna lekfullhet när han sysslade med dessa motiv, därom vittnar ''Biumaffos krigssång, då denna jette med sina rof-fåglar, lejon, ödlor och basilisker försvarade svarta tornet emot Don Cerdalimfios här, men dock öfvervans och måste släppa ut Donna Clementia Ombrosa: Flax! flax! flax — Hundra hökar mot hären hoppe! och grina, guldgula gam! Strax — strax — strax basilisk, och du brungrå björn nu i dans mot dvärgar drag! Lejon, leoparder, lustigt! Vi skola leka lustigt: vi skola taga tag i tokiga don Cerdalimfios lockar och lägga den lille i lundens löf, och en gräshoppa gräfva hans graf!''

Detta burleska skämt har enligt Bergstrand ''skrivits av en desperat Almqvist i det ögonblick han stod i beråd att bränna sina skepp av äldre modell.'' ... ''Biumaffo är ögonblickets makthavande, som bespottar det obetydliga; skalden är triumfatorns slav, som — ohörd — viskar, att det ringa kan komma att visa eller växa sig mäktigt. Denna allvarliga undermening blir svept i dunkel genom extravaganserna i språket.''[8] Så diametralt olika kan en dikt uppfattas!

Ännu märkligare ter sig i mina ögon Bergstrands tolkning av Clementia Ombrosa. Cerdalimfio är en hedning; Almqvist ''har inte varit främmande för insikten, att det existerar kristna syndare lika väl som ädla hedningar. Som liberal journalist under fyrtiotalet och därefter skulle Almqvist visserligen (...) komma att småaktigt förfölja frambrytande frireligiösa strömningar. (...) Ett gryende medvetande om att irrlärarens roll skulle varda honom tilldömd kan fördenskull ha spelat in, när befriaren Cerdalimfio ursprungligen tog gestalt.''[9] Tack vare denna djärva glidning från songens omvände men ännu odöpte krigare till en frireligiös irrlärare finner Bergstrand tillfälle till en nära tre sidor lång not om Almqvists ställning till Uppsalaläseriet och den inre missionen.[1]

Liksom Biumaffos ''Flax! flax!'' skulle alltså även Clementia Ombrosa bjuda på djupa undermeningar. I båda dikterna förnimmer Bergstrand ''en glimt av upproriskhet, en dunkel oro — som bestyrker, att de trots allt vuxit ur samma rot''.[2] Samma rot — säkert! Men den roten var varken desperation, läseri eller inre mission, utan otvunget och glatt umgänge i samma krets, som Jenny Lind förljuvade den vår då hon förtrollade stockholmarna med Meyerbeers Robert le Diable och tillsammans med Malla åt glace ''hos Carlmarkens i Kongl. Djurgården''.

---

[8] Bergstrand, *a. a.*, s. 301.
[9] Ibid., s. 302.
[1] Ibid., s. 481—484, not 64.
[2] Ibid., s. 302.