

# SAMLAREN

TIDSKRIFT UTGIFVEN

AF

SVENSKA  
LITTERATURSÄLLSKAPETS  
ARBETSUTSKOTT

*FYRTIONDE ÅRGÅNGEN*

1919

UPPSALA

---

ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI-AKTIEBOLAG 1920



## **Mytologien i Atterboms sagospel Lycksalighetens ö.**

Några bidrag och synpunkter.

Af

**Erik Wallén.**

Då Geijer i det första Idunahäftet försäkrar, att poesien i de kommande häftena skall framdeles få allt mera mytologisk halt eller då Atterbom i Phosforos siar, att den nya konsten skall återtaga sin uräldsta karaktär af populär teosofi och sinnlig religion, så uppenbara dessa två påståenden, ehuru så skiljaktiga i formuleringen, en och samma hufvudtendens i den romantiska strömningen.

På tysk mark möter oss samma önskemål i form af krafvet på en ny mytologi eller en mytisk poesi. Denna egendomliga fordran är ett typiskt utslag af romantisk universalism. Men bakom den ligger också romantikernas djupa enhetsbehof. Religion och poesi, filosofi och naturvetenskap skulle samlas till försoning; tidens stora hufvudtendenser skulle brytas samman i en brännpunkt, den nya mytologien.

Denna åtrådade förening af divergerande andliga krafter hade enligt romantiska begrepp en gång existerat. Den grå forntiden rymde detta lycksalighetstillstånd af harmoni. I mytologien hade antikens folk ägt den oskattbara enhetspunkten för religion, filosofi och poesi. Modern tid saknar denna centrala punkt, däraf disharmonien och den bristande jämvikten.

Det är detta resonemang, som bildar grundvalen för romantikens mytologiska program. Men romantikerna voro fullständigt

medvetna om att för dem ställde sig problemet helt annorlunda än för antikens folk. Hos de senare hade mytologien varit det moderssköte, ur hvilket alla bildningselement framgätt, i nyare tid har däremot vetenskapen gått före mytologi och poesi. Det mytologiska spörsmålet ställde sig alltså omvänt för den moderna människan.

Problemet sysselsätter hela den romantiska generationen. Det innebär därför icke något som helst förvånande, att då Schelling i en märklig uppsats hyllar Dante som den moderna poesiens fader, uppehåller han sig framför allt vid Dantes förhållande till sin tids mytologiska stoff. Han framhäfver den gudomliga komediens mytologiska kraft; Dante har förstått att af sin tids historia och vetenskap skapa sig en mytologi. Och i Goethes Faust ser Schelling den egendomliga uppfinningen af en partiell mytologi.

Det är romantiska doktriner af denna art, som utgöra förutsättningarna för Geijers och Atterboms yttranden. Men medan Geijer visar sig kunna i praktiken på ett förunderligt sätt befria sig från den romantiska estetikens programpunkter, arbetar Atterbom däremot så mycket mera målmedvetet i romantiskt dogmatisk riktning. När Fr. Schlegel framhäfver Tiecks Genovevadrama som det utpräglade begreppet af en mytisk poesi, skulle man därför i lika hög grad kunna anmärka detsamma om Atterboms sagospel Lycksalighetens ö.

Mellan Tiecks rökelsedoftande produkt och Atterboms glittrande dikt kan ju afståndet förefalla afsevärdt nog, och likväl är öfverensstämmelsen i de båda skaldernas behandling af ett naivt och folkligt ämne påfallande.

Redan 1700-talets dramatiska författare ha tillgodogjort sig sagostoffet, men på ett för tidens läggning ytterst karakteristiskt sätt. För dem är det sagans allmänt mänskliga drag, som fånga intresset, de naiva sago-motiven ge antingen anledning till karaktärsskildring eller urvattnas till allegori.

För den romantiske diktaren däremot utgör just sagans fantastik den finaste essencen, för honom blir undret till verklighet och de orimliga äfventyren till betydelsefull sanning. Alla dessa sago-gestalter, som med sagans knapphändig psykologi framträda halft

i relief, amplifieras och besjålas på ett underbart sätt. Men det är icke så mycket den psykologiska blicken, som förmår skänka personer och händelser motivering och lif, utan sagan liksom genomskimras af en inre eklärering. Den romantiske skaldens förhållande till sitt ämne kan närmast jämföras med slagrutans funktion; han har att spåra ett gammalt motivs fördolda källåder, som under hans hand skall tvingas upp i ljuset. Oehlenschläger belyser ypperligt det romantiska betraktelsesättet af gammalt stoff, då han på tal om ett ämne ur nordisk mytologi — det är Volundssagan hans ytt-rande rör sig om — framhåller "dette gamle og ærværdige Sagn, hvis fierne og halv hendøde Toner jeg, saa godt det stod til mig, har samlet i min Siæls Øre, og udfyldt med hvad en indvortes Stemme sagde mig var udslettet af Tidens Haand".

Men om dessa förklingade toner, om hvilka Oehlenschläger talar, anslås på nytt, blir sagan, hvad den en gång varit, en mystisk symbolik för urgammal visdom. Det är därför som sagostoffet under romantikernas behandling förvandlas till en underbar väfnad med brokiga inslag af filosofi, religion och naturmystik, kort sagdt, alla dessa i tiden befintliga bildningselement absorberas af sagostoffet och sammansmälta därmed till en egendomlig produkt, som romantikerna kalla mytologisk poesi.

Tillämpas denna romantiska uppfattning af begreppet mytologisk poesi på det Atterbomska sagospelet, framstår verkets mytologiska karaktär obestridlig. Sagan har blifvit impregnerad med alla de ingredienser, som från romantiskt håll anses utgöra förutsättningarna för skapandet af mytisk poesi. Huru Atterbom härvid gått till väga, hans förhållande till sina förnämsta litterära mönster, afser denna undersökning att belysa.

Den förnämsta, allt öfverskuggande mytologiska gestalten utgöres af Nyx, stjärndrottningen. Atterbom har hämtat figuren från den klassiska mytologien, och då han skildrar henne som nattens drottning, åkande på en af svarta gripar dragen vagn och iförd svart, stjärnbeströdd mantel och med ett barn i sin famn, stöder han sig i allt väsentligt på antika föreställningar.

Albert Nilsson har i sin djupgående analys af Nyxgestalten påvisat dess metafysiska ursprung. Det är Schellings spekulation och Böhmes naturmystik i förening, som skänka figuren dess djupsinniga innebörd. Nyx symboliserar den gudomliga världssjälén, världens moderliga princip.

När Atterbom väljer Nyx till symbol, hvilat hans val ingalunda på godtyckliga grunder. Tanken att mytologiska kvinnogestalter utgöra en mystisk symbolik för gudomens objektiva princip återgår till Schelling och de i hans anda arbetande romantiska mytologerna. I detta metafysiska ljus är det också som Creuzer, den mest framstående af de tyska romantiska mytologerna, betraktar Nyxgestalten i sitt mest bekanta arbete *Symbolik und Mythologie der alten Völker*.

Men Nyx ingår äfven som ett slags naturmytologi i Atterboms drama. Nyx betecknar den besjälände principen, all-lifvet, hon är världen själf. Liksom Tieck i dikten *Phantasmus* identifierar Pan med naturen, "was ich für Grott' und Berg gehalten, Für Wald und Flur und Fels gestalten, Das war ein einzigs grosses Haupt, Statt Haar und Bart mit Wald umlaubt", låter Atterbom Nyxgestalten innerligt sammansmälta med naturen till en storartad natursymbolik. Skalden skildrar vid ett tillfälle nattedrottningens uppenbarelse sålunda:

mot höjden

Hon plötsligt växte med en längd, som snart  
Till månan nådde upp och sammansmälte  
Dess anlete med sitt; ramsvarta lockar  
Kring detta tycktes, böljande för vinden,  
Sig sprida liksom skyar, mellan hvilka  
Den gömda himlens ögon häpna sågo.  
Men knapt hann Laura sig besinna, hvems  
Det stora, stränga marmor-anlet var,  
Som i en blink så strålande belystes, —  
Förr'n tom var platsen, der jättinnan stått;  
En dimma blott sågs inåt lunden gå,  
Och draga, långsamt sjunkande mot sjön,  
Ett gråhvit tücke öfver berg och toppar.

I Schellings skrifter undergår efter hand det ofta förekommande begreppet Weltseele en typisk förskjutning med afseende på sin innebörd. Under hans senare teosofiska period betecknar det den gudomliga världssjälén, Platos idévärld, medan det under det tidigare naturalistiska skedet innebär den i världen inneboende livsprincipen, Erdseele.

Under sin tidigare, panteistiskt stämnda period skiljer Atterbom icke på begreppen, men i Lycksalighetens ö är differensen fullkomligt klart uppfattad och manifesterad under skilda mytiska denominationer.

Som Erdseele låter Atterbom världssjälén symboliseras af Pan. Skalden har fint antydtt den fallna världens bundenhet och ofullkomlighet med att framställa Pan försänkt i en dvalliknande sömn.<sup>1</sup> Ännu i drömmen strömma förtrollande toner från hans sjuttoniga gudaflöjt, medan stjärnornas sånger klinga till svar, men själf förstår han ej uppfatta världsmusikens "evigt rena samljud".

I barnens krets, i skuggan af mitt vida släp,  
 Djupt sofver fosterfadern ock, den gamle Pan.  
 Vål spelar han, jemväl i slumrens dvala, än  
 För stjernorna, som herde för sin gyllne hjord,  
 Den sång, som är, på sju-betonad gudaflöjt,  
 Verldslyrans sjufaldt sammanstämda förebild:  
 Men ej han hör dess tonförtrollning, ej de svar,  
 Som klinga ned, från stjernering till stjernering,  
 Ur den musik, som fyller Empyréens rymd;

Föreställningen om Pans dvalliknande sömn utgör väl reminiscenser från Plutarkos' bekanta berättelse om Pans död. För öfrigt bekräftar Atterbom själf tydningen af Pan som världssjäl med en förklarande anmärkning: "Pan (i svensk öfversättning Allt): Verldssjälén, personligt uppfattad såsom den i Naturen inneboende bildande kraften." Creuzers mytologiska verk är äfven i detta fall hans källa. Härifrån har han också den kosmologiska förklaringen af Pans flöjt såsom sinnebilden af sfärernas harmoni. "Die Pansflöte

<sup>1</sup> Jfr ALBERT NILSSON, *Svensk Romantik*, s. 252.

— säger Creuzer — ist nun das natürliche Bild der allgemeinen Harmonie, wovon die Sonne die Seele ist. Die sieben Pfeifen entsprechen den sieben Planeten, die kürzeste dem Monde, die längste dem Saturnus. Der eine Hauch des Feueräthers und der Sonne geht durch alle sieben Planeten hindurch, und bewirkt jenen Accord der Sieben concentrischen Sphären. Darum ist auch die siebenröhrige Panspfeife das Vorbild der Lyra des Appollo“<sup>1</sup> . . .

Denna mytologisering af filosofiska grundbegrepp, som är så betecknande för Atterbom och hans generation, förräder just den romantiska spektionens mytologiska härkomst. Ty romantisk filosofi, sådan den representeras af Schelling och hans skola, har sina rötter i gamla kosmogoniska system och mysterieelement. Själf betraktade Schelling sin filosofiska lärobyggnad som ett slags fulländad mytologi, där de gamla mytiska denominationerna afklädts sin konkreta gestaltning och sofrats till nakna filosofiska begrepp.

Nyxsymbolen står i kontakt med romantisk världsåskådning på mer än ett sätt. Sin metafysiska börd förräder hon genom arten af sin förkunnelse. När hon lyfter en flick från världshemlighetens gåta, så är det Schellings teori om världens uppkomst ur det absoluta i mytologisk form.

Men stjärndrottningen göres af Atterbom dessutom till tolk för en annan sida af romantisk åskådning, nämligen den af Schelling så försummade etiken. Själfupoffring och handlingskraft, se där gudinnans obevekliga kraf. Denna allt annat än bestickande och lysande sedelära förefaller att befinna sig fjärran från all romantisk genimoral och lefnadskonst, och likväl är sammanhanget med romantisk lifsåskådning så innerligt som möjligt.

Tvenne ting, säger Kant, fylla själen med städse ny och alltjämt växande beundran och vördnad; stjärnhimlen öfver mig och den moraliska lagen inom mig. När Nyx tolkar lifvets innersta mening, sker det i den moraliska idealismens anda. Den oegennyttiga offerviljan, äran och plikten äro människans ledstjärnor, som peka mot

<sup>1</sup> FR. CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*. III, s. 248 Auf. 1821.

ett transcendent mål. Nyx är Kants och Fichtes förkroppsligade sedelag, och det är Kants stjärnhvalf, som öfverstrålar hennes grandiosa gestalt.

Man måste beklaga, att den moraliska idealismen, som i Nyx fått gestalt och blifvit kött och blod, uppträder i så afskräckande form som den gör. Nyx inger icke blott rysningar af sublimitet, hon väcker fasa. På Lycksalighetens ö är det nog, att en tanke snuddar vid henne, för att Felicia och hennes tärnor skola hvitna af förskräckelse. Det är icke blott det dåliga samvetets reaktion, den skräckinjagande sfären kring nattedrottningen är tillräcklig för att åstadkomma samma effekt.

Också har det visat sig, att Atterbom har meddelat sin skapelse stämningar och färger, som han mottagit från ett område, som förefaller illa öfverensstämma med den uppenbarelse från himmeln, som Nyx afser att vara. Som nattedrottning uppträder Nyx med en svit af gnomer, jordelementets andar, som förefaller förskräckande nog. Atterbom har här mottagit starka intryck från svartalfernas kor i Oehlenschlägers mytologiska sorgespel Baldur hin gode. Här skildras, huru Loke af Frigga mottager misteln. Solen förmörkas, och en stor skara svartalfer strömma fram ur jordens innandömen, och smidandet af det vapen, som skall fälla gudars och människors älskling, tar sin början. Loke leder svartalfernas kor. Hvordan? I vover eder frem vid Dagens Tid?

*Choret.*

Ho ho!

Loke! did, Loke! did

Sig dit Blik vende flux imod Sol: Loke! hvor

Findes Ildglans nu? findes Straaler?

Her er mørkt, som i Nat; her er Nat, som i Field,

Som i Field, som i Bierghald.

Maanen, sort nu som Kul, ruger tung

Over Solglarhav, over Dagglansvæld;

Slukker Lys, slukker Dag, slukker Fryd. Hu hu!

Sig har Roserne lukt, sig har Liljerne lukt,

Som ved Midnat.

Er det mørkt, glammer Hund; glammer Hund, galer høit  
 Alle Haner paa Hald. — —  
 — — Brist nu kun frem, o du knagende,  
 Bragende, knittrende, svovlblaa Biergild!  
 Og betving med din hvirvlende,  
 Gnistrende, dræbende,  
 Flamme den dæmrende Sol!

Svartalfernas kor med sin makabra stämning hör till det mest sublima i Oehlenschlägers drama. Det är härifrån Atterbom lånat situationen och hämtat impulsen till sin gnomkörs grandiosa rytm, hvilken liksom stötes fram i pustar af vildt och eggande jubel. Då Atterboms nattedrottning uppträder, tättnar mörkret ytterligare, och naturen håller andan i förstelnande skräck. Gnomerna stiga upp ur jorden med brinnande facklor. Metallfursten, en bergsromantisk figur, hvars litterära härkomst vi senare skola komma till, leder gnomernas kör.

Huru mørkt! huru svalt! huru treffigt! Kyl af,  
 Kalla skyhaf, vår brand!  
 Dina bloss har du släckt; som ett kol är du svart —  
 Det är godt! det är godt!  
 Vi ha flammor ändå: skåda hit, om du vill,  
 Hur vi svänga dem om! Hur de språka! —  
 Hvad är natt? Hvad är dag? Natt och dag lika blank,  
 I det land vi bebo,  
 Står en himmel af malm, står af svafvel en sol  
 Öfver kobolts-dal, öfver naphta-sjö.  
 Och i svafvelblått sken, vid den fräsande härd,  
 Der vi trampa vår bälg, der vi hamra vårt stål,  
 Våra facklor vi tändt. — — —

*Metallförsten.*

Mera eld! Mera eld!  
 — — — — —

*Gnomerna.*

Nu till arbet igen!  
 — — — — —

På sitt städ hvar och en af vår idoga släkt  
 Smider grenar och blad, smider blomster och frukt

Af en art mera fast, af en art mera grann,  
 När i guistrande hvalf, under haf, under jord  
     Våra släggor ge skall.  
 Stigom ned! Stigom ned! Stigom ned, alleman!  
 Svarta grufva, på eviga pelare stödd,  
     Låt dig upp!

Den, som diktat denna kor, har närt sin fantasi ur Oehlenschlägers och Tiecks romantiska bergsinteriörer. Atterbom har framför allt haft i tankarna de praktfulla skildringarna af metallisk och mineralisk vegetation, hvaraf Oehlenschlägers skrifter under hans Steffensinspirerade period öfverflöda. Då Oehlenschlägers hjälte Aladdin tränger ned i bergets inre, öppnar sig för hans häpna blickar en underjordisk trädgård med en växtlighet, som i rikedom och slösande yppighet långt öfverträffar jordytans.

En underjordisk Hvælving høi, ret som en Have, brammer,  
 Thi store Træer af blankt Metal udbrede deres Stammer,  
 Af Kobber, Jern, og Zink, og Bly, med stærke Skud i Bugter,  
 Og paa hver udstrækt sielden Green nedhænge sieldne Frugter,  
 Thi nogle hvide er, som Melk, og klare, som Krystaller,  
 Blodrøde nogle, andre blegt kun rødme, som Koraller;

— — — — —  
 De hvide Frugter Perler er, de klare Diamanter,  
 Rubinen spiller i sitt Blod med sine slæbne Kanter,  
 Smaragder er det grønne Græs, de blaae Sapphirer finder  
 Du lavt ved Træets sterke Rod, som smilende Kiærminder.<sup>1</sup>

Och det händer Waulund (i Waulundurs Saga) det samma som Aladdin. För hans magiska nyckel remnar fjällväggen, och i bergets inre öppnar sig en förtrollande flora af metall och mineral.

Det är från bergsskildringar som dessa; som Atterbom hämtat sitt stoff. Likheten mellan Atterboms och Oehlenschlägers kan ju förefalla af mera allmän art, men icke desto mindre är släktskapen omisskännlig. Hos båda skalderna ses stenriket under naturfiloso-

<sup>1</sup> Tegnér's Gerdafragment innehåller likaledes en dylik briljerande bergsinteriör, som återgår till Oehlenschläger. Tegnér's framställning saknar dock den naturfilosofiska bakgrunden.

fiskt aspekt. Ett litet drag, som direkt pekar hän mot Oehlenschläger, förtjänar också att påpekas. Då Atterbom låter sina gnomer smida grenar och blad, blomster och frukt, så får denna bergandarnas funktion, som saknar stöd i bergsagorna, sin förklaring från Oehlenschlägers bergsromantiska landskap.<sup>1</sup>

Den romantiska naturfilosofien har en antropomorfiserande förmåga. Jorden är en levande organism med skönjbara lifstecken. Den oorganiska världen äger sin speciella andevärld. Alla dessa gamla sagor om bergtroll och bergandar ha för de naturfilosoférande skalderna en säregen tjusning. Här finns i naiv form uppenbaradt, hvad de själfva på spekulativ väg tillägnat sig. Sagans folkliga mytologi visar sig utmärkt bestå provvet för naturfilosofiens skärseld. Det blir en för romantiken typisk, raffinerad förmälning af enfaldig folktro och subtilt djupsinne.

Af de tyska romantikerna är det framför allt Tieck, som med sina sagor representerar denna spekulativt folkloristiska mytologi. Från honom har Atterbom lånat åtskilliga figurer till sitt sagospel. Atterboms Runqvinna förråder genom namnet sin litterära härkomst. Hon är bergets sköna drottning, inkarnationen af bergrikets förhäxande makt, om hvilken Tiecks fascinerande bergs saga Der Runenberg berättar. Och Atterboms metallförste är en bekant figur, som återfinnes i den graciösa novellen Die Elfen. Då Atterbom låter sin metallförste mana de underlydande bergandarna till arbete, och kören ger till svar: "All dager är flärd. Att i solskenet gapa på gräs och på träd, det är lättingars värf", så har detta replikskifte en aflägsen motsvarighet i det ställe af Tiecks novell, där metallfursten och hans folk presenteras för läsaren.

Sålunda berättas det hos Tieck, huru Maria och hennes lekamrat stiga ned i ett underjordiskt, skumt gemak, fullt af guld- och silfvertackor, hvilka små pysslingar äro outtröttligt sysselsatta att forsla omkring. Det är jordelementets andar, gnomerna.

---

<sup>1</sup> Oehlenschläger är på denna punkt starkt beroende af Steffens, som i en af sina föreläsningar (Indledning til phil. Forelæsninger i København 1803, ny Udgave 1905, s. 63 o. f.) "treder sambandet mellan växt- och stenriket.

Med vördnad nalkas de en liten skrumpen man med spira i handen och krona på hufvudet.

»Was giebst's wieder?» fragte er mürrisch, als die Kinder ihm etwas näher kamen. Marie schwieg furchtsam, aber ihre Gespielin antwortete, dass sie nur gekommen seien, sich in den Kammern umzuschauen. »Immer die alten Kindereien!» sagte der Alte; »wird der Müssiggang nie aufhören?» Darauf wandte er sich wieder an sein Geschäft und liess die Goldstücke wägen und aussuchen; — — »Wer ist der Herr?» fragte Marie. »Unser Metallfürst«, sagte die Kleine, indem sie weitergingen.

Atterboms karakteristik af gnomerna som bergrikets outtröttliga andar återgår till detta ställe.

Gnomerna äro icke det enda slaget af elementarandar, som finnas på Lycksalighetens ö. Där förekomma också sylfer, salamandrar och undiner, luftens, eldens och vattnets täcka gudomligheter.

Dessa elementernas andar, som romantikerna påträffat hos de gamla tyska mystikerna, spela en viktig roll i den romantiska litteraturen, och Atterbom har sålunda i detta fall endast tillgodogjort sig en mycket populär, mytologisk genre.

Den poetiska användningen af denna elementarmytologi har sina förutsättningar i den romantiska uppfattningen af naturens och andens samhörighet, af naturen som omedveten ande och anden som medveten natur. Hela naturens organisation uppenbarar en sträfvan att bryta sig ut ur det omedvetnas bojar och nå fram till det egentliga målet, människoandens fria medvetande.

Enligt romantiskt betraktelsesätt framstår människan sålunda som en naturprodukt. Med sitt undermedvetna sjäslif står hon ännu i kontakt med naturens rike, hon förnimmer naturen inom sig. Likt ett fint instrument darra hennes själs strängar under naturens hemliga anslag. Det är naturen i människan.

Å andra sidan utgår man från den motsatta synpunkten: människan i naturen. Naturen uppenbarar hemliga analogier med människans temperament, dess elementer, jord och luft, eld och vatten uttrycka alla skiftningar af mänskligt temperament, få lif och gestalt. Schellings naturfilosofi har blifvit lefvande.

En stor del af romantisk diktning går just ut på att tolka detta

naturens och andens underbara växelspel. Tiecks nyss nämnda novell är icke något annat än ett intensivt försök att uppenbara naturens lif i sina hemligaste och mest fördolda yttringar. Den lilla Maria blir det förunnadt att skåda bakom naturens förlåt. Naturens elementer visa sig vara ett enda myllrande lif af späda och ljufva gestalter. Maria kommer in i en glänsande sal med eldröda tapeter. Hon betraktar dem närmare och finner då, att i tapeten en mängd gestalter röra sig dansande upp och ner. Deras näpna kroppar äro liksom af röd kristall, som af spelande och strömmande blod. Maria vill gå närmare de dansande figurerna, som le och nicka mot henne, men leksystemen håller henne tillbaka, i det hon säger: "Du bränner dig, Maria, ty allt är eld". "Marie fühlte die Hitze." "Warum kommen nur", sagte sie, "die allerliebsten Kreaturen nicht zu uns heraus und spielen mit uns?" — "Wie du in der Luft lebst", sagte jene, "so müssen sie immer im Feuer bleiben und würden hier draussen verschmachten. Sieh nur, 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 roten Ströme gehn neben den Wasserbächen, und so sind die flammigen Wesen immer thätig und freudig." Det är Tiecks rika och djupa naturuppfattning, som skänker honom en magisk förmåga att nå ända ned till den oorganiska naturens lifsprocess, att besjåla och mytologisera den.

I Atterboms sagospel, som i åtskilligt visar sig innehålla remiscenser från Tiecks produktion, är det endast gnomernas kategori, som uppenbarar denna sammansmältning af mytologi och naturspekulation. De öfriga mytologiska gestalterna ha en mera dekorativ och staffageartad uppgift, de äro mytologiska prydnadsväxter, och det naturfilosofiska inslaget har förtunnats i den mån som skaldens kraf på plastisk och konkret individualitet fått göra sig gällande. Likväl ha de i yttersta hand romantisk naturfilosofi att tacka för sin tillvaro, och det är deras egenskap af naturmytologi, som skänker dem existensberättigande på Lycksalighetens ö. De äro alla födda af romantikens dynamiska naturåskådning och representera olika skiftningar af naturens gemensamma själ.

Den schellingska världssjälén är ett halft mytiskt begrepp och själf framhåller dess upphofsman, att idén om en enhetlig, allt omspännande lifsprincip har uråldriga anor. "Ein solches wollten vielleicht die Alten durch die Weltseele andeuten." När nu Schelling vill närmare förklara sin hypotes, lyckas han egentligen icke, och halft urskuldande påpekar han svårigheterna att fjättra denna naturens Proteus, som undandrager sig hvarje forskande öga, men dock alltjämt återkommer under förändrad form i tallösa gestalter.

När Atterbom söker att i mytologiens objektiva former fjättra denna gäckande naturkraft, äro gestalterna därför lika talrika som försöken. Också vimlar det på Lycksalighetens ö, detta mytologiska Schlaraffenland, af mytologiska gestalter från alla tider och alla land. Vid sidan af Paracelsus' elementarandar trifvas figurer från nordisk, klassisk, persisk och indisk mytologi. Likväl har denna talrika mytologiska personal icke räckt till för Atterbom, som kompletterat den med en mängd personifikation och allegoriska figurer.

Dessa naturmytologiska gestalter uppträda i allmänhet i grupper och ha som ofvan blifvit anmärkt en dekorativ uppgift. Men stundom roar det skalden att närmare utarbete en eller annan af figurerna och låta dem träda fram i en själfständig scen. Sålunda heter det om en undin och en dryad:

En Undin, lik en späd, föga öfver hälften fullvuxen flicka, i en vattenblå lifklädning och perlkrona på hufvudet, uppträder ur dammen och ställer sig nyfiken vid Astolfs sida. En Dryad, likaledes en späd flickgestalt, men med en gräsgrön lifklädning och en blomsterkrona, visar sig i öppningen af en björkstam.

Med förundran betrakta de den sofvande ynglingen, och i sköna växelsånger fira de hans sällhet.

*Undinen.*

Stilla! han drömmer — han småler! Nu vill  
In i hans glädje jag sjunga en drill.

*Hon faller på knä, och lutar sig intill hans ena öra.*

*Dryaden.*

Stilla! han suckar! Hvad kan honom bry?  
Tröst må jag hviska, tills oron vill fly.

*Lutar sig i samma ställning till hans andra öra.*

Astolf är icke förgäfvets naturens älskling. De båda elementarandarna fattas samtidigt af begäret att trycka en kyss på den sköne ynglingens läppar, men i hastigheten stöta de mot hvarann så häftigt, att de falla omkull öfver den sofvande.

*Undinen*  
ond.

Hvad du är ovig!

*Dryaden*  
likaså.

Hvad du hade brådt!

Astolf uppvaknar: de springa förskräckta sin kos, dryaden in i björken, undinen ned i dammen.

Denna scen af sinnlig förtröllning och skälmskt behag återgår karakteristiskt nog till Oehlenschläger, som är den af den romantiska generationens skalter, som besitter den största figurskapande kraften. Romantikens luftiga och vaga föreställningar utformas under hans hand till massivt konkreta situationer och varelser af kött och blod.

Så ha t. ex. "Biergpigerne" i följande Aladdinscen Steffens naturfilosofiska läror om bergrikets dynamiska process att tacka för sin tillvaro, fast de under den poetiske mästartarens hand blifvit varelser med sprudlande, lifsvarm charm. Oehlenschläger skildrar, huru Aladdin i en berghåla öfvervåldigats af sömn.

Tvende Biergpiger komme sagte snigende sig frem giennem en Biergkløft, hver med sin Kerte i Haand; de helde sig hen over Aladdin, og be-  
tragte ham.

*Den første hviskende.*

Seer du, min Søster! den deilige Dreng?

*Den anden ligesaa.*

Ak, hvo har redt ham den steenhaarde Seng?

*Den første.*

Hvilken Lyksalighed skienkes vort Bierg!

Erik Wallén

*Den anden.*

Deilig, som han, er ei Alf, eller Dverg.

*Den første.*

See, hvor han blusser.

*Den anden.*

Ah, hvor han er smuk!

*Den første.*

Skælver, og udstøder Sukke paa Suk!

*De kysse ham.**Den anden.*

Sødeste Kys!

*Den første.*

Nu, hvi est du saa bly?

*Den anden.*

Stille! han vaagner.

*Den første.*

Ak, sa maae vi flye.

*De forsvinde.*

Oehlenschläger förefaller vara mycket betagen af sin scen, ty på ett annat ställe i skådespelet upprepas den i något varierad form. Trött af jakten har Aladdin kastat sig ned vid en bäck, och söfd af dess sorl somnar han in. Lympha, en undin iklädd blå dräkt och med ett säfblomster i handen, blir varse ynglingen och stannar för att betrakta honom, då hon störes af den tilltagsne Zephyr, som söker rövva en kyss från hennes läppar. Under Lymphas bullrande motstånd visar Aladdin tecken till att vakna, och de båda naturväsendena få brådt med att försvinna.

Af dessa båda Oehlenschlägerska scener utgör Atterboms en skicklig kontamination. Atterboms scen saknar visserligen Oehlenschlägers Zephyr, men denna öfverdådiga gestalt har på andra stället lämnat starka spår efter sig. Atterboms framställning af Zephyr som den muntert öfvermodige tjufpojken och skalkaktige ero-

tikern är endast en konsekvent utbildning af Oehlenschlägers korta, men geniala utkast. Atterbom har förstått att göra den danske diktarens uppslag utomordentligt fruktbarande.

Men Atterbom har amplifierat sin Zephyrgestalt, då han fördjupar dennes harmlösa gaminlynne och låter det få en anstrykning af mefistofelisk ironi. Också har det visat sig, att en uppgörelsescen mellan Astolf och Zephyr innehåller åtskilliga reminiscenser från den dialog mellan Faust och Mefistofeles, som i Goethes verk är bekant under namnet Wald und Berghöhle. Det är Mefistofeles' sarkasmer mot den naturdyrkande Faust, som möta oss i Zephyrs bitande repliker.

Astolf har tagit sin tillflykt till ett af parkens otillgängligaste områden. Där finner honom Zephyr i en undangömd hålklyfta.

Nå! gissade jag inte rätt? Vid Styx!  
 Der står han midt i regnet, håller tal  
 Till blixtarne, och slår, vid starka ställen,  
 Sin hand mot bröstet än, och än mot pannan —  
 Han snart ohjelpig är. — Hör! Astolf! Astolf!

*Astolf.*

Ha! är du skickad hit, att fånga mig?  
 Vik undan! Sjelfmant skall jag komma. Vik!

*Zephyr.*

Vidunder! Njut i alla gudars namn,  
 Den angenämna hviloplats du valt;  
 Låt skuren blöta dig, till dess du simmar  
 I dälden här, liksom en fisk i dammen;

— — — — —

*Astolf.*

Nå väl: så lemna mig!

*Zephyr.*

Jag visst ej vill  
 Förklena detta nöje, som du har,  
 Att rasa, skria, bulta bröst och panna;  
 Slikt smakar möjligen rätt skönt, fastän  
 Det inte just vill falla mig på läppen.

Men tro mig, denna ädla mensko-gamman  
 Kan också njutas under slottets tak,  
 Dit alla andra längese'n sig räddat.  
 Den förmån bjuds dig ock dessutom der,  
 Att kunna somna, sedan du har tröttnat.

*Astolf.*

Du lånar mig.

Denna scen betecknar dramats peripeti. Astolf har efter ett 300-årigt lyckorus omsider vaknat till besinning. De manligt eggande tonerna i Rinaldoepisoden sopa i en blink bort den kvalmiga atmosfär af hädonism, som hindrat honom att se fullkomligt klart på sin tillvaro. I ett enda ögonblick har Astolf mognat till man och en mans uppgifter.

Atterbom har själf betonat, att hans sagospel rymmer ett etiskt moment. Astlof är en af dessa romantikens talrika Faustskepnader, som efter att förgäfves ha sökt tillfredsställelse för sin andes djupaste behof i egoistisk lifsnjutning omsider finner lifsinnehållet i oafåtlig själfuppoffrande verksamhet. Det är Deolätusproblemet från Fågel Blå i ny gestalt.

Atterboms Svanhvit, denna kvinnogestalt af smältande vemod och ljuf musik, har vissa beröringspunkter med en bekant kvinnofigur i den romantiska litteraturen, nämligen Fouqués Undine. Undines öde motsvarar tämligen Svanhvits, och det är väl denna allmänna likhet, som dragit med sig vissa öfverensstämmelser i andra afseenden. Fouqués novell med samma namn är just ett af romantikens mästareligaste försök att af ett naturelement skapa mytologi, i Undines gestalt är vattnets element lefvandegjordt, i henne har det nyckfulla och tjusande hafvet fått kropp och själ.

Den svenska romantiken har på ett märkvärdigt sätt undgått att röna inflytande från denna underbara novell, som lästes och beundrades öfverallt i Sverige, medan den som bekant inspirerat H. C. Andersen till den vackra och djupsinniga sagan "Den lille Havfrue". Hos Atterbom finnes dock ett och annat drag, som för tanken till Fouqués novell. Svanhvits andeuppenbarelse har lånat drag från Undines naturmytologiska gestalt, då det skildras, huru

i hast

Begynte något röra sig på spetsen,  
Och det var hvitt, och qvällde mer och mer  
Liksom en dimma opp ur tornets gap,  
Och blef en hvitklädd qvinnobild, och stod  
På randen öfverst af dess brutna mur.

Här ha reminiscenser från den suggestiva scenen i Fouqués saga spelat in, som skildrar Undines tvungna hämnd mot den trolöse riddaren. Som en dimma stiger Undine upp ur brunnen, glider upp genom tornet och kväfver riddaren till döds med en lång kyss. Ett annat drag, som också är hämtadt från Fouqués novell, må framhävas i detta sammanhang. Skildringen af Astolfs sista ridt, då han i sällsam beklämning tycker sig förnimma, huru en grå och dimmig arm söker hejda honom gång på gång, erinrar om vattenanden Kühleborns gäckerier med riddaren i skogen.

Det kan vara af ett visst intresse att påpeka, att Atterboms i romantisk mening så utprägladt mytologiska dikt rymmer ett direkt angrepp på romantisk mytologisk forskning. Det påträffas i dramats fjärde äfventyr, den afdelning af sagospelet Atterbom afsett för polemiken och där han lämnat sitt stridshumör fria tyglar. Astolf har återkommit till sitt forna hemland, som under hans frånvaro råkat i händerna på demagoger, hvilka afskaffat konungadömet och proklamerat folkviljans suveränitet. Astolf blir på ett kännbart sätt erinrad om den nya tidens traditionsfientliga och kritiska anda, då hans egen tillvaro som historisk personlighet af ett par hyperboréer helt enkelt förnekas under tvärsäkra förklaringar, som i ett ögonblick upplösa honom i en af mytologiens skugglika fantomer. Men äfven på mytologiens dunkla och förvirrande områden rör sig den hyperboreiska kritiken med samma absoluta säkerhet, de mytologiska figurerna afslöjas såsom ingenting annat än vetenskapliga allegorier.

*Professorn.*

Kanske tar ni

Då äfvenväl för ren, bokstaflig sanning

Den dumma sagan om hans Son, — för det

Att denna skuggbild skyllrar såsom Kung  
I hvart compendium?

*Astolf.*

Var han det inte?

*Costum-Artisten.*

Ha, ha, ha! ja, som Carsus och Moderus!

*Professorn skakar medlidsamt på hufvudet.*

Hvar lärjunge i vårt Lyceum vet,  
Att Astolf Unge är en blott natur-myth.

*Tar sig en pris.*

*Astolf.*

Naturmyth?

*Professorn bjuder honom snus.*

Ja, hvad annars? — En symbol

Af all elektro-chemisk dualism . . .

Ej sannt, Opinionsråd?

*Costum-Artisten snusande.*

D'ä' ju klart!

I honom har man inklädt hela läran  
Om positif och negativ polarkraft.

Stället tjänar i hög grad att belysa Atterboms mytologiska ståndpunkt. Atterbom polemiserar här icke blott mot utslag af en frambrytande tidsanda, som var honom förhatlig, utan passar samtidigt på att komma en viss riktning i samtidens mytologiska studium till lifs.

Hugget träffar märkligt nog det romantiska lägret, där mytologiska tolkningar af ofvan antydd art äro särdeles populära. Det finns nämligen en hel grupp af mytologiska forskare, som utgående från Schellings spekulation i den naturalistiska form den har att uppvisa i de tidigaste, naturfilosofiska skrifterna, i detalj söka utveckla mästartarens betydningar om öfverensstämmelse mellan moderna naturvetenskapliga rön och mytologi. Under dessa mytologers händer

blir det mytologiska studiet en häxkittel, som rymmer tidens alla modevetenskaper. Geognosi, metallurgi, astronomi, allting befinnes på ett märkvärdigt sätt passa in vid de spetsfundiga jämförelserna. Rekordet slår den danske mytologen Finn Magnusen med sitt stort anlagda, mytologiska verk, hvars medeltidsaktigt voluminösa titel redan ger en antydning om halten af detta slags vetenskap.<sup>1</sup>

Det är mot naturvetenskapliga tolkningar af denna art Atterbom vänder sig. Eljest kan Atterbom betraktas som en af våra mest typiska, romantiska mytologer, och hans tydningar lämna i djärfhet och godtycklighet intet öfrigt att önska. Men Atterboms mytologiska intresse berör en helt annan sfär. Atterbom har framför allt absorberat Schellings filosofi i dess senare, teosofiska gestaltning, hans mytologiska förklaringar äro icke annat än utbyggnader af den beundrade filosofens mytologiska religionsfilosofi. För den, som vill värna Atterboms rykte som filosof, kan det vara lämligt att påpeka, att den svenske skalden representerar det mest lifskraftiga af Schellings åskådning, ty medan den naturvetenskapliga delen af den tyske skaldens spekulatio n hastigt råkade i glömska eller vanrykte, har den mytologiskt teosofiska visat sig vara fullkomligt grundläggande för senare tiders bibelforskning.

---

<sup>1</sup> *Eddalæren og dens Oprindelse eller Nøjagtig Fremstilling af de gamle Nordboers Digtninger og Meninger om Verdens, Gudernes, Aandernes og Menneskenes Tilblivelse, Natur og Skjæbne i udførlig Sammenligning, saavel med Naturens store Bog, som med Grækere, Persere, Indere og flere gamle Folks mythiske Systemer og Troesmeninger med . . .* Kjøbenhavn 1824.