

Perspektiv på svensk romantik I

Gunilla Hermansson

Poesiens tragedie?

"En saga blott – kanske en spådom..."

Om Atterboms Lycksalighetens Ö

Litteraturkritik & Romantikstudier

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i Dansk Selskab for Romantikstudiers forskningsaktivitet. Manuskripter fra konferencer, gæsteforelæsnings, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis til selskabets medlemmer og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til skriftrækkens redaktør. Redaktionen modtager gerne forslag til udgivelse af nye numre inden for selskabets område. Henvendelse til formanden eller redaktøren.

Oversigt over disponible numre findes bag i hæftet.

Formand:

Hans Peter Lund
Institut for Engelsk, Germansk og Romansk
Københavns Universitet
Njalsgade 128
2300 København S.
35 32 84 14 / hpl@hum.ku.dk

Redaktør:

Mads Nygaard Folkmann
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, afd. f. Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Karan Blixens Vej 1
2300 København S.
35 32 93 12 / mads@hum.ku.dk

Kasserer:

Lis Møller
Institut for Æstetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Århus C
89 42 18 41 / litlm@hum.au.dk
Fax: 8942 1850

© Dansk Selskab for Romantikstudier og forfatteren
2006

ISBN:
87-91253-16-0

Perspektiv på svensk romantik

På trods af den sproglige og kulturelle nærhed til Sverige findes der ikke den store reception af svensk romantik i Danmark. Det kan måske i første omgang skyldes, at den danske og svenske romantik i deres samtid opstod på forskellige tidspunkter – i Danmark med Oehlenschlägers gennembrud med *Digte 1803* og i Sverige med Atterboms (m.fl.) udgivelse af tidsskriftet *Phosphoros* (1810-13) – ligesom de opstod relativt uafhængigt af hinanden på trods af den fælles påvirkning fra Tyskland. Den tyske romantik blev reciperet forskelligt i de to lande og uden den store skelen til naboernes måde at gøre det på. Senere har værker af enkelte af de toneangivende svenske romantikere fundet vej til Danmark i form af oversættelser, bl.a. Almqvists *Drottningens juvelsmycke* (1834, oversættelse 1977), ligesom f.eks. Poul Borum har diskuteret Stagnelius. Men den svenske romantik er aldrig blevet kendt og udbredt i Danmark, hverken i bredere kredse af læsere eller inden for forskningen, omend Valdemar Vedel i 1894 udgav *Svensk Romantik*. På det seneste er der dog kommet en dansk afhandling inden for området, Gunilla Hermanssons *At fortælle verden – en studie i C.J.L. Almqvists Törnrosens bok* (Spring 2006), ligesom nedenstående bidrag udspringer af en aktuel forskningssammenhæng. "Perspektiv på svensk romantik" (i to hæfter) har til formål ikke blot at bidrage til at bringe svensk romantik ind i en dansk forskningshorisont, men kan også ses som en implicit apologi for den på alle måder fremragende litteratur i den svenske romantik. MNF

Indhold:

Gunilla Hermansson:

Poesiens tragedie? "En saga blott – kanske en spådom..."

Om Atterboms Lycksalighetens Ö s. 3

Mads Nygaard Folkmann:

Visionens mørkerøde frugt. Imagination hos Stagnelius s. 65

POESIENS TRAGEDIE?

”En saga blott – kanske en spådom...”

Om Atterboms *Lycksalighetens Ö*

Gunilla Hermansson

Per Daniel Amadeus Atterbom (1790-1855) var den digter, man regnede med i den nye romantiske skole i Sverige. Han var den poetiske frontfigur, da den nye poesi blev lanceret 1810 i det af ham og Vilhelm Fredrik Palmblad udgivne tidsskrift, *Phosphoros* (årg. 1810-1813). Det var en nøje forberedt kollektiv indsats, der havde sit udspring i foreningen *Musis Amici*, der hurtigt ændrede navn til *Auroraförbundet*. Foreningen var stiftet 1807 af en gruppe studenter i Uppsala, der ville virke for ”i Vettenskap sanning, i konst skönhet, i hugen religion, i lefnaden dygd, och i allt – allvar och sjelfständighet”, som det hedder i første nummer af *Phosphoros*.¹ Foruden Atterboms flittige bidrag af poesi og kritik til dette og andre tidsskrifter (heriblandt *Blommorna*, i *Poetisk kalender för år 1812*, som blev noget af hans kendemærke), blev det dog ikke til en selvstændig litterær udgivelse i 1810’erne. Polemik og kritik tappede de fleste kræfter. Modkritikken kom først og fremmest fra forfatteren og

¹ ”Recension: Om ett stort, ett Patriotiskt tänkesätt.” *Phosphoros* 1810 s. 42.

kritikeren P.A. Wallmark, der hyldede den såkaldte 'gamle', d.v.s. akademisk-klassicistiske, skole. Han ramte et vitalt punkt for Atterboms sociale eksistens, da han angreb den nye skoles religiøsitet.² Der blev samlet ind til støtte for en udenlandsrejse 1817-1819, som man da håbede ville give Atterbom stof og mulighed til at præstere et værk, der stærkt og solidt kunne markere den nye skoles territorium.³ Men Atterbom kom hjem, og det skelsættende værk lod stadig vente på sig. Først med eventyrdramaet, *Lycksalighetens Ö* I-II (1824-1827) fik fosforisterne noget, der lignede et poetisk hovedværk – et forsinket monument, der paradoksalt nok mere kom til at markere Atterboms stadigt mere konservative særstandpunkt i den svenske romantiks udvikling (jf. Vinge 1978 s. 182). Det blev desuden hovedværket i Atterboms eget skønlitterære forfatterskab, idet han snart efter blev optaget af omfattende filosofiske og litteraturhistoriske studier. De poetiske udgivelser, der fulgte efter, var revisioner af tidligere værker.

Lycksalighetens Ö har haft en stor betydning, ikke blot for svensk litteratur, men også for dansk, hvilket Ingemann, Andersen og Paludan-Müller kan vidne om.⁴ Det er imidlertid ikke så meget værkets litteraturhistoriske betydning, jeg vil undersøge i det følgende,⁵ men mere snævert dets udtryk for en æstetik på et tidspunkt, hvor Atterboms forfatterskab noget forenklet kan siges på én gang endelig at være nået frem til og allerede være ved at forlade poesien som udtryksform.

² Jf. Vinge 1978 s. 124-128. Det teologiske fakultet i Uppsala afkrævede Atterbom en forklaring af hans uortodokse udtalelser i vinteren 1816-1817 og af, hvordan denne lære påvirkede hans undervisning. Muligheden af en relegering svævede i luften, men sagen blev opgivet (jf. brev fra Hammarösköld til Molbech 24. jan. 1817, Borup 1956 s. 167).

³ Jf. Vinge 1978 s. 145, om de skuffede forventninger ved hjemkomsten se s. 150-156.

⁴ Ingemanns forarbejder til *Holger Danske* (1837), Andersen's eventyr *Paradisets Have* (1839) og Paludan-Müllers *Tithon* (1844) viser tydelig inspiration fra Atterboms værk, men bruger den til afsæt for meget forskellige poetiske projekter.

⁵ Denne artikel er en del af et studie i "Lyksalighedens øer. Møder mellem poesi, religion og erotik i dansk og svensk romantik", hvor nogle af de mange behandlinger af en poesis paradisiske land i dansk og svensk litteratur i første halvdel af 1800-tallet sættes under lup. Projektets mål er både at foretage nye læsninger af de enkelte tekster, og omvendt at lade dem kaste nyt lys over forfatternes gensidige positionering samt overordnet på forholdet mellem dansk og svensk romantik.

Slutningen

Ved slutningen af det lange eventyrdrama, påbyder fantasiens dronning Felicia sine nymfer at tage ophold på jorden og genoplive digtet om evig skønhed, kærlighed og lykke og dermed hjerternes længsel efter den lyksalighedens ø, som er ved at gå under omkring dem:

Men, när de i odödliga minuter
Ha känt, hvad gudars sällhet innebär, –
Då nämn, att den ö, som er förskjuter,
En saga blott – kanske en spådom är! (II s. 437)

I en vis forstand er disse fire verselinjer hele værkets indhold og program. Det er ikke kun (anti)helten Astolf og alle poetisk sindede med ham, der skal mærke, at lyksalighedens ø er en saga blot, et eventyr, men værkets læsere i al fremtid. Vores længsel skal vækkes og skuffes for at blive forskubbet hen mod muligheden af en anden, højere fremtid.

En sådan cirkelbevægelse, eller snarere spiralbevægelse omkring Idealet eller det Absolutte ville man i en anden sammenhæng kalde romantisk-ironisk. Men ironi er ikke Atterboms modus, og han er kendt for at være den mest harmonisøgende af de svenske romantikere. Alligevel har der i nyere forskning været en vilje til at se en sprække i harmonilæren netop i selve monumentet for hans romantiske digtning.⁶ *Lycksalighetens Ö* kan betragtes som en undersøgelse af idealismens (den schelling-ske) grundlæggende cirkelbevægelse mellem enhed og difference, evigt og tidligt, himmelskt og jordisk – og om poesisens rolle i en sådan bevægelse. Det afgørende for vurderingen af resultatet må være spørgsmålet om, hvordan cirkulariteten bringes til at fungere i dramaet, og hvilket billede af poesien, det tegner. Det vil vise sig, at værket er en svimlende opsætning af cirkler og spejlinger. Slutningen danner på flere måder en cirkelbevægelse mellem poesisens land og væsener og den jordiske digtning

⁶ Således Roland Lysel 1983, Horace Enghahl 1986 og Otto Fischer 1998.

og tilværelse. Eventyret bider sig selv i halen, og nymferne er måske at forstå som dets første fortællere?

Begyndelsen: udkastet

Atterbom havde idéen om at omdanne, det han kendte som et folkeeventyr om lyksalighedens ø, til et digterisk værk, allerede i 1811.⁷ I *Poetisk kalender för år 1814* udgav han et fragment af et andet eventyr, *Fågel Blå*, idet han erklærede, at "Författarn har länge hyst det uppsåt, att engång dramatisera de tvenne sköna Folkssagorna: *Fågel Blå* och *Lycksalighetens Ö*" (s. 75). Men først fra efteråret 1821 lader det til, at han arbejder intensivt med øen; han reciterer brudstykker til selskaber, lader afskrifter cirkulere og E.G. Geijer og A.F. Lindblad skriver musik til nogle af dets sange.⁸ Vennerne tilrådte ham at trykke første del (1.-2. eventyr) separat fremfor at vente på færdiggørelsen af anden del (3.-5. eventyr), og det skete sommeren 1824. Det holdt dog hårdt med at fortsætte arbejdet, og først juni 1827 udkom anden del (jf. Santesson 1956 s. 35). Helt tilfreds lyder han ikke i sine breve, og planen er hurtigt at afstedkomme en forkortet og forbedret, samlet version.⁹ En sådan udkom først i forbindelse med *Samlade Skrifter* 1854, et år før forfatterens død.

Atterboms forlæg var en folkebog, *Lycksalighetens Ö, förestäld uti en wacker historisk berättelse, som wisar deras fäfänglighet, hwilka söka at winna den rätta Lycksaligheten här i werlden, samt huru Tiden och Afunden alt til intet gör, ehuru stort nöje man tycker sig hawfa ärnådt*, som udkom i adskillige udgaver fra

⁷ Idéen fremgår af breve til Hammarsköld, jf. Santesson 1956, s. 6. Hans kendskab til eventyret (og ukendskab til roman-forlægget til folkebogen) fremgår bl.a. af brevet til Schelling 9. april 1824, *Samlaren* 1918 s. 105.

⁸ Nogle blev trykt i Geijer og Lindblads *Musik för sång och för fortepiano* (1824), jf. Santesson 1956 s. 20-21.

⁹ Jf. brevet til Peder Hjort 18. januar 1828: "Min Ö har växt förmycket på bredden, och har åtskilliga andra stora fel, dem jag skall söka afhjelpa i andra upplagan, som jag vill inskränka till ett enda ansenligt octaf-band. Akademiska förhinder tillåto mig ej att så, som jag velat, lägga sista handen vid verket – tryckningen måste gå i fläng, derför fick jag ej granska och utstryka tillräckligt." (Hjort 1869 s. 348), jf. Santesson 1956 s. 41. Allerede i fortalen til anden del bemærker han i øvrigt, at det er nødvendigt at omarbejde første eventyr, så det kommer til at korrespondere bedre med det fjerde eventyr (det vil sige med beskrivelsen af republikken).

slutningen af 1700-tallet indtil så sent som i midten af 1800-tallet.¹⁰ Eventyret har dog selv formentlig undergået flere litterære og semi-folkelige transformationer, det udgør nemlig, som Hammarsköld kunne afsløre i sin anmeldelse af første del, en indlejret fortælling i Madame D'Aulnoys roman *Histoire d'Hypolite, Comte de Douglas* (1690). Romanen var blevet oversat til svensk i 1746 og til dansk 1787.¹¹ Atterbom gør Adolph (Adolphe) til Astolf, en ung konge, der længes væk fra sin tilværelse i et fantasiløst og forfrossent rige tæt ved Nordpolen. Han længes mod Syden, poesien og kærligheden, men er blind for Svanhvit, der elsker ham trofast og ulykkeligt. Under en jagt forvilder han sig til vindenes hule og hører Zephyr fortælle om lyksalighedens ø og dens dronning, Felicia. Han overtaler Zephyr til at flyve ham til øen, hvor han og Felicia omgående forelsker sig (1. og 2. eventyr). Dystre skygger kastes over idyllen ved moderens (Nyx) formaninger til Felicia om at huske sit høje poetiske kald, og til sidst vækker hun Astolfs længsel mod hjemlandet (3. eventyr). 300 år er gået, og han vender tilbage til en "Hyperboreernes land", en republik, hvor han selv er blevet til et omdiskuteret sagn. Efter et forgæves forsøg på at omstyrte republikken (4. eventyr) er det hans tanke at vende tilbage til Felicia, men han bliver narret af Tiden og dør. Felicia sørger bundløst, mens øen går under, men foran slutningens store, mytologiske tableau falder hun ydmygt ned og ser endelig opad mod sin egentlige bestemmelse (5. eventyr). Denne slutning foregår næsten udelukkende i regibemærkningerne:

FELICIA, dödsblek, med lutande gång och vaklande steg, visar sig inom synkretsen. I detsamma förmörkas fästet helt och hållet; men midt på himlen framstrålar ett ofantligt Kors, sammansatt af stjernor. NYX,

¹⁰ Titlen er her gengivet fra en udgave fra Pehr Ol. Axmar, Falun 1804. Atterbom angiver selv sin kilde som et tryk fra Axmars i Falun i et brev til Bernhard von Beskow 27. okt. 1824, jf. Vetterlund 1924 s. 11. Det udkom i flere udgaver, og Atterbom sætter ikke årstal på. I anden version af *Lycksalighetens Ö* påstår han, at han kendte det fra en samling viser og eventyr "tryckta i år" (1854 s. IX). Det seneste tryk har Vetterlund noteret, nemlig fra Vestervik 1875, jf. 1924 s. 19.

¹¹ Hammarsköld pegede på D'Aulnoy i sin anmeldelse (1824 sp. 500). I fortalen til anden version 1854 nævner Atterbom romanen og pynter formentlig på historien, idet han taler om sin opdagelse af den og mistanke om et ældre forlæg, som han finder bekræftet af den nylige opdagelse af et ellersk (irsk gælisk) håndskrift (jf. 1854 s. IX-X). Jf. Vetterlund 1924 s. 13-25 og 1921 s. 138.

såsom THEOPHANIA, sitter på en molnbädd vid Korsets fot, omfamnar det och trycker till sitt bröst ett Barn, som på hennes sköte leker med en stjernlilja. THANATOS ligger på knä framför moln-thronen. Felicia, som ser Barnet vinka sig, sjunker ned till marken, i bedjande ställning. (II s. 452)

Herefter følger et kor af stjerner, der kalder hende op til Faderens knæ under Livets træ, og de sidste ord er ligeledes en regibemærkning: "Felicia oppreser sig. Hon ser THANATOS antända sin fackla vid den af Barnet framräckta liljan. Han svingar blosset åt öster; der glesnar mörkret, och en rand af morgonrodnad uppgår." (II s. 454).

To forhold har i særlig grad dannet udgangspunkt for tolkningerne af Atterboms værk. Det ene er diskussionen af, hvorvidt der er tale om et symbolsk eller allegorisk værk. Den blev ført dels i de samtidige anmeldelser og dels i Atterboms kommentarer til sit værk i og uden for hans private korrespondence. Det andet er den nøgle til forfatterintentionen, som består af et bevaret konceptblad. Det udaterede blad er beskrevet på begge sider med notater på svensk, tysk og latin om ånd og materie, dødelighed og udødelighed, om mennesket som et mellemvæsen, om modet til at leve og om, hvordan det poetiske, genetiske, mystiske og magiske element i mennesket har sit centrum i religionen. Kernestedet for tolkningerne er i sammenhængende prosa:

Ingen rätt[tilføj]et] *lycksalighet* (sjelfva uttr. innebär för öfrigt något *relativt: absolut sällhet är Salighet*) vinnes med att lefva för sig sjelf; äfven om detta skulle verkställas i den högsta ästhetiska form. Astolf borde lefvat för *Gud* och *Samhället*. Poesien, såsom *blott* Sinnlighetens högsta njutning och skimmer, kan ej tillfredsställa ädlare sjäalars längtan efter evigt lif och evig sällhet[.] Astolf är denna längtan, under ton och colorit af en nordiskt grubblande, halft speculativ och halft fantastisk individualitet. Hans läng[ströget] åtrå tager en *ensidigt ästhetisk* rätning, och missförstår derigenom sig sjelf. Poesien å *sin* sida, uppfattad på *detta* vis, ruinerar sig sjelf genom sin egen och sina dyrkares sjelf-förgudning – *Tragedi öfver sjelfva Poesien*: ny tanke. Mitt Poem är Poesiens Historia, ända till den punkt, der Poesien antingen måste tilintetgöra sig sjelf, eller ock upplyfta sig till Religion. Religionens rymd är den *högsta* ästhetiska. *Nyx* är den uppåt denna region vända

och dess stjernor i sin stilla, majestätliga åskådning omfattande, *öfver-sinnliga Phantasien*. Felicia är blott den *sinnliga*, som anar henne, men afvänder sig från hennes vinkar och orakler.¹²

Han afslutter konceptet: "Das Ganze wird sich beendigen mit einer beruhigender Hindeutung auf ein *höheres Leben und Lieben*, eine wahrere Seligkeit, die nur in der Sphäre der Religion und der mit *ihr* verschwisterten Poesie zu finden ist."

De to spørgsmål hænger naturligvis intimt sammen, for indebærer denne overordnede idé med værket, at det må blive et allegorisk læredigt? eller lever figurerne tilpas meget til at de fortjener at kaldes symbolske? eller er der snarere tale om et undersøgende eksperiment udi forholdet mellem allegori og symbol og samtidig et udkast til disse poetiske formers historie? Det første var Hammarskölds opfattelse og anke i hans anmeldelse af værkets første del i *Swensk Literatur-Tidning* 9. sep. 1824.¹³ Det næste (figurerne er levende og dermed symbolske) var Palmblads forsvar for værket i hans korregerende modanmeldelse sammesteds 28. sep. 1824 (begge anonyme).¹⁴ Det sidste er tolkningen i den seneste monografi om værket, nemlig Otto Fischers afhandling *Tecknets tragedi. Symbol och allegori i P.D.A. Atterboms sagospel Lycksalighetens ö* (1998).

¹² Faksimile i Schück & Warburgs *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, 3. udg. bd. 5, mellem s. 128 og 129, original på Örebro universitetsbibliotek.

¹³ Hammarsköld indleder med at udnævne det til det mest bemærkelsesværdige, Sveriges poesi nogensinde har budt på. Men herefter bruger han selveste Goethe til at kritisere det allegoriske og 'fantomistiske' i Atterboms poetiske temperament. Allegorien er upoetisk og urimelig, mener han og udpeger en mængde logiske svagheder i værket: "Sammanfatta wi nu dessa särskilda anmärkningar till ett totalomdöme om helheten af närwarande composition, så blir detta, att den, såsom till sin grund rent af allegorisk, under en wäfnad af mångfaldiga inre motsägelser och episodiska utwärter, förqwäfer möjligheten af en skildring så wäl af characterer som af handlingar, samt till sitt wäsende beskrifwande, saknar omvexling och fortskridande lif." (sp. 510). Derimod kan han ikke nok rose enkelte partier, hvor Atterbom viser sit lyriske mesterskab. I sin anmeldelse af anden del i *Kometen* (23. juni 1827), finder han fortsat samme fejl, men ytrer sin tilfredshed med at Atterbom nu er kommet igennem arbejdet og kan koncentrere sit talent om mere poetiske emner!

¹⁴ Såvel forlægget (eventyret) som Atterboms værk er symbolsk, mener Palmblad. "En Allegori, isynnerhet i den inskränkande mening hwari Rec. tager den, uttrycker blott ett enda begrepp; men Felicia är ej blott en personifikation af Lycksaligheten: man kunde lika wäl säga, att hon wore Phantasien, eller Naturens Drottning, eller till och med Sinnlighet i sin skönaste, läckraste och mest förädlade skapnad. Ställ henne i en annan dikt, och man skall icke märka att hon är annat än ett människobarn: man skall åtminstone ej påstå, att hon är ett wandrande logiskt begrepp." (sp. 563-564).

Formuleringen om poesiens historie vis-a-vis tragedie dukker op igen og igen i Atterboms kommentarer til sit værk. Eksempelvis i hans brev til Schelling 9. april 1824: "Das von mir dramatisirte (oder dramatisch-dialogisch erzählte) Märchen ist ursprünglich einheimischer Herkunft, aber nicht alt. [...] Es ist das *Trauerspiel der Phantasie*." (Sammlaren 1918, s. 105).¹⁵ Den, der mest bogstaveligt og nidkært har tolket værket som en poesiens historie, er Holger Frykenstedt med afhandlingen *Atterboms sagospel Lycksalighetens ö. En poesiens historia och en tragedi över fantasien i belysning av romantikens litteraturhistoria, filosofi, estetik och mytologi* (1951). Det er en kolossalt vidende gennemgang af, hvordan Atterbom orkestrerer litteraturhistoriens forskellige stilarter, versformer og emner i dramaets fremadskriden. Overordnet set lever Astolf, ifølge Frykenstedt, i den skrøbelige middelalderlige romantik, hvor den nordiske poesi og fromhed (Svanhvit) bliver rendt over ende af den sydlige, sanselige kunstpoesi (digteren Florio), og længslen får hermed en forkert retning. Felicia og Astolfs ophold på hendes ø er et udtryk for dette poesiens syndefald. På denne måde indgår værket i rækken af æstetiske skrifter:

Sagospælet inrangeras på ett fullt naturligt sätt kontinuerligt i räckan av Atterboms estetiska författarskap mellan Auroratalet och Poesiens Historia, det må vara i bunden eller obunden form. Det är lika mycket en förstorad Phosphoroprolog och Phosphorosepillog som det är Poesiens Historia anteciperad på vers. (1951 s. 239)

Men jo mere Frykenstedt går i detaljer, jo tydeligere bliver det dog, at enderne er svære at passe ind i en rimelig kronologi.¹⁶ Det kan heller ikke nægtes, at kronologien i enkelte tilfælde skygger for andre, mere oplagte tolkninger.

¹⁵ Det samme fremgår af andre breve eksempelvis til Bernhard von Beskow efter udgivelsen af første del, 23. okt. 1824, jf. Vetterlund 1924 s. 89.

¹⁶ I sidste ende indebærer hans tolkning, at både øen og det nordiske rige opviser en anakronistisk samtidighed af flere forskellige stilarter: den antikke og den antik-inspirerede, den romerske forstenende sensualisme, den fransk-præciøse, den orientalske-sensuelle, den skæbnebestemte shakespearske, den ossiansk-drømmende, den schillersk-heroiske, den oplysnings-materialistiske og meget mere.

Fischer sætter fingeren på et ømt punkt i en note, hvor han tilbageviser Frykenstedts tolkning af scenen, hvor nymferne opfører en dramatiseret version af Rinaldos opvågnen hos Armida: "Tillspetsat skulle man kunna säga att Frykenstedt inte med tillräckligt allvar frågar sig varför och på vilket sätt sagospælet faktiskt trots allt är ett litterärt verk och inte en litteraturhistorisk föreläsningsserie" (1998, s. 220). Der er snarere tale om et gammeldags museum over kunstens former, der sættes i spil i samme akron plan, mener han (ibid. s. 177). Værket er struktureret efter det grundlæggende dialektiske skema for litteraturens store Historie: tese, antitese og syntese. Fischer mener, at hele eventyrdramaet repræsenterer den græske symbolske tese frem til sluttableauet, som alene står for den romantiske allegoriske antitese, mens syntesen kun er antydnet i og med denne slutning. Men resultatet af hans undersøgelser er samtidig, at samtlige disse former fremstår problematiserede, og derfor er der snarere tale om en grundlæggende 'tegnets tragedie' end en litteraturhistorisk rundvisning.

Alligevel runder også Fischer af med at karakterisere værket som et overlegent sidestykke til Atterboms ufærdige æstetiske skrifter: "Vad sagospælet däremot är, är just en estetik; det är i viss mening den mest definitiva utformningen av den "ästhetik" eller "poetik" till vilken Atterbom bestått oss med så många "förberedelser" och "preliminärer". (s. 183). Godtager man, at værket også er en poetik, giver det dog ikke samtidig mening at frakende værket en atterbomsk stemme eller hensigt, således som Fischer indledningsvis gør.¹⁷

Fischers forsøger med sin tolkning at nå bag om den traditionelle tolkning af konceptets formuleringer. Han mener således, hverken det handler om etik overfor æstetik eller om et poesiens modsætningsforhold til religionen (således som især Nilsson, Frykenstedt og Santesson på hver deres måde har fremholdt), men derimod om en såkaldt semisk ubalance. Den symbolske kunst beskriver han som kendetegnet ved en paradoksalt identitet og samtidighed af tegn og betegnet, væren og betydning,

¹⁷ Han mener, at forsøget på at udskille en atterbomsk stemme eller morale i stykket har ført til forskningens forvirring og modsatrettede konklusioner. Stykket må i stedet ses som et dialektisk og dialogisk eksperiment med forskellige "men lika nödvändiga perspektiv" (1998, s. 25).

mens den allegoriske kunst bygger på adskillelsen og er et tegn, der hele tiden tilintetgør sig selv for at pege på det betegnede – eller omvendt gør det betegnede fraværende, dødt.¹⁸ Øens univers bliver derimod et hverken-eller, nemlig en en-sidig væren uden betydning, ifølge Fischer:

Så kan också det tillstånd som råder på lycksalighetsön med all rätt betraktas som en bild utan betydelse, eller som det blotta betydelselösa varat. Det handlar i sådana fall inte om en konflikt mellan den religiösa eller etiska sfären å den ena sidan och den estetiska å den andra. I stället bottnar poesins tragedi i en uppkommen obalans, där den poetiska fantasin ständigt producerar och reproducerar samma rena vara, samma bilder utan betydelse. (1998 s. 79)

Men spørgsmålet er, på hvilket plan billederne betyder eller ikke betyder? Er de virkelig uden betydning eller handler det mere om iscenesatte positioner inden for det betydende plot?

Fischers tolkning kommer til at være den vigtigste inspirations- og diskussionspartner i det følgende. Min påstand er, at den såkaldte semiske balance eller mangel på samme ikke kan måles eller tænkes uden for termerne af det religiøse og det æstetiske, netop fordi den er iscenesat og defineret i og med dem – i værket såvel som i Atterboms æstetiske artikler. Jeg vil samtidig påstå, at dette også viser sig i Fischers afhandling, hvilket vil fremgå af det følgende. Jeg vil fastholde, at *Lycksalighetens Ö* først og fremmest er en undersøgelse af dynamikken mellem de tre væsensforskellige men sammenlængede domæner: religionens/idéens, poesiens og den jordiske virkeligheds. Idet jeg sætter et par flygtige parenteser om de to hovedproblematikker (spørgsmålene om allegorisk eller symbolsk og om poesiens tragedie), vil jeg begynde min tolkning dér: i udvekslingen mellem jord, ø og himmel.

¹⁸ Se Fischers gennemgang af udviklingen af idéerne om det allegoriske og symbolske og den nye mytologi i tysk og svensk romantik, 1998 s. 13-22, 34-59 og 67-79.

Spejlinger

Jorden og lyksalighedsøen er indskrevet i en cirkel af drømme og digte. Den ene verden drømmer og digter om den anden og omvendt. Astolf har været på øen i drømme, både som barn og som yngling. Omvendt drømmer Lyksalighedens ø om jorden og hører om den i sagn og eventyr, som den selv i bund og grund skaber. Felicia skaber de jordiske sagn og sange ubevidst i sine drømme, nymferne opfanger dem og genskaber dem (i en ringere efterligning) for deres forundrede dronning, der så kan synge eller fortolke dem igen (jf. I s. 178-79 og 211). Den gensidige udveksling betyder, at hun kan synge med på sangen om sommerfuglens forførelse af rosen, som digteren Florio har lært Astolf (I s. 319-24).¹⁹

Ifølge hans egen og den fremmede gesandts beskrivelse kommer Astolf fra en verden, der er som et lig eller et helvede, og fra mennesker, der er som mumier eller larver; kort sagt: et samfund i åndelig dvale (jf. I s. 11, 13, 38). Denne tilstand søger han at erstatte med en anden søvn, der for ham rummer selve livets indhold, nemlig alt det, han kun kender fra digtene og drømmene selv: sang, kærlighed og forår. For at opnå dette liv er han ikke blot parat til at forlade virkeligheden, han vil lade den drukne i drømmenes egen syndflod, mens han selv redder sig i land i et paradis:

[...] O! gåfves det en trolldom,
Som dränkte all vår nakna verklighet
Så djupt i drömbilds-verldens ocean,
Att ingen brygga nådde från vår jord
Till diktens evigt sommargröna ö,
Som der i blomsterslöjor, solbeglänt,
För hjertat höjde sig till landningsplats,
Med alla barndomsenglar, lekande
Kring blanka källsprång, mellan höga palmer! (I s. 39-40)

¹⁹ Jf. Lysell om spejlingen og parallelliteten mellem Astolf og Felicia, 1983 s. 211 og 1982 s. 34. Førstnævnte artikel, som jeg i hovedsag citerer, er en omarbejdelse af artiklen i *Kris* 1982.

Kontrasten mellem de to tegninger er tydelig. Bedømmes den jordiske verden efter de mennesker, der længes, frem for de levende døde, viser det sig imidlertid, at verden og øens mellemrige er bygget over samme model.

Felicias drømme fremstår ikke aggressivt ekskluderende som Astolfs, men også på Lyksalighedens ø skaber drømmene et ubegrænset rum for mødet med fortrolige skikkelser og andre verdener:

Ett annat ljus går upp, en annan värld
Ur lifvets hvilande omätlighet,
Och i den enda, gömda solens rum
Framblixtra tusenden ur ätherhafvet. (I s. 179)

Hver enkelts natur bliver gennemsigtig for sig selv, kan tale med frænder i 'hjemmet', med stjernerne, og med englelignende skikkelser. Dette rum er samtidig stedet for det sandeste *sprog*:

Då komma, likt förtroliga bekanta,
Gestalter, dem vi ej om dagen se,
Dem aldrig våra vakna ögon upptäckt;
Från deras läppar ljuda sälla ord,
Så ljufligt klingande, så lätt förstådda! –
Ack! detta tingens oafbrutna samtal,
Hvari just lifvets verksamhet består, –
Tror du, att någonsin det *tystna* kan,
Fastän det blott en hälft af dygnet förs
Med högljudt gny, och sedan endast *hviskar*?
Nej! denna hviskning, min Cäcilia,
Den är det enda språk, som närmar sig
Till lösningen af alla hjertats gåtor! – (I s. 180)

Det lyder til forveksling som beskrivelsen af det himmelske rige, der oscillerer mellem barndommens land, poesiens eller fantasiens land og Paradis (det oprindelige og det tilkommende, åndernes og englenes bolig) i en lang række af Atterboms *Phosphoros*-digte.

Oprindeligt havde Astolf og Felicia altså samme mål og samme længsel. Hele *Lyksalighetens Ö* kan siges at handle om, at de skal finde dette mål igen. Først til allersidst giver Felicia efter for det massive budskab, mens Astolf aldrig for alvor får vendt sit blik i den rette retning. Formodentlig skal Astolfs længsel være hans evighedsfantasi på samme måde som Goethes Faust, nemlig til trods for de forvirrede retninger, længslen tager. Det samme gælder egentlig Felicia, som vi skal se. I slutningen kræver Nyx, at hun ofrer Astolf for at demonstrere, at hun "med allvar vill det sköna landet se" (II s. 155). Vilkårene er de samme for Astolf og Felicia, stillet overfor den *sande* (lyk)salighedsø: At få adgang kræver, at de ofrer sig selv og den forgængelige lykke. Forbrydelsen var også den samme: de fraveg pligten til at hæve menneskene mod lyset, og levede i stedet for deres egen nydelse. Som for at understrege symmetrien påkalder Astolf efter opvågningen *sin* moder, nemlig hjemlandet, og lægger hende bebrejdelserne i munden:

Var jag din Moder ej? och detta folk,
Bar jag det ej med dig vid samma bröst?
Disyskon med dig sjelf, dig gifna blott
Att ur sin dunkla natt få blomstra upp
Vid solskensvärman från *ditt* högre ljus, –
Hvem gaf dig rätt, att skjuta dem ifrån dig
I fåviskt öfvermod? att undanstjäla
En vekligt retad sjelfhet från min tjenst,
Och fråssa här i en phantastisk dröm,
Onalkbar för min maning och min klagan? (II s. 102)

Astolf er selv et menneske og har forspildt sin historiske chance, men han kan vinde det salige liv for sig selv ved at dø! Felicias vilje og valg er ligeledes blevet til uomskrivelig skæbne (jf. II s. 164), men hun er et personificeret begreb eller fænomen og må gennemgå en anden form for metamorfose. Både hun og moderen skal blive det, de var før: Astralis, den stjernefødt og Theophania, gudebeskuelsen.²⁰ Bevægelsen

²⁰ Atterbom oversatte dem i sine bemærkninger i anden del, II s. 455-556. Navnet Astralis kan være hentet fra *Heinrich von Ofterdingen*, jf. Vetterlund 1924 s. 375 og Frykenstedt 1951 s. 363.

er dog den samme for mennesket og Poesien: tilbage til Hjemmet, tilbage til det guddommelige udgangspunkt.

Det, der skaber tragedien og hele handlingen i dramaet er de små forskydninger i cirkelbevægelserne. Øen er jo ikke præcis, som Astolf først drømte den, men en erotiseret variant, som Frykenstedt fremholder (jf. 1951 s. 138, 144). Felicia har heller ikke drømt specifikt om Astolf, og hendes drømme har oprindeligt været rettet opad. Problemet er, at ingen af dem lader sig anfægte af forskellene. Det skyldes, at de begge på sin vis allerede er 'faldet', inden Astolf overhovedet får sat sin fod på øen. I videnes hule fortæller Astolf sine tre drømme om poesiens land for Zephyr, der genkender både øen og Felicia. I disse allegoriske drømme, beskrives, hvordan Felicia, der oprindeligt er en hybrid af rosen og solsikken, glemmer sin opadvendte, majestætiske solsikke-natur for at modtage ham i sin rosefavn. Scenen skifter til hendes orientalsk-sanselige boudoir; han sidder tilbedende ved hendes fod, men ved med sig selv, at han allerede *ej*er hende. I den sidste scene drager hun forbi ham på en øde mark og tager afsked:

Jag ropte då: "O, om du blott en dröm
Har varit, säg åtminstone ditt *namn*,
Att jag dig minnas må, i fall jag vaknar!" –
"Jag heter *Aldrig-mer!*" så svarade
Inunder doket hon med halfqväfd röst (I s. 87)

Herefter river hun en hvid blomst, der minder om Svanhvit, fra sit bryst og kaster for hans fod. Et lyn slår ned, og hun bliver til blomst igen, men den står i brand og farer til himmels som en raket. Drømmene er, som forskerne har fremhævet, værket i miniformat,²¹ men med en endnu tydeligere kobling mellem morale og metapoetisk pointe. Astolf forstår ikke moralen, han vil gøre drømmen til virkelighed, og resultatet er, at den – og fortællingen om den – kun eksisterer med sit "Aldrig-mer!".

Astolf er hurtig til at tolke Felicia som 'liv af sit liv', 'sin sjæls inderste' – inden han overhovedet har mødt hende i vågen tilstand (jf. I s. 68). Felicia er lige så hurtig til at falde ind i kærlighedens possessive metonymier – og at give slip på det, der var hendes højere bestemmelse. Hun erstatter det ekko, hun ejer fra tidernes begyndelse, med ekkoet mellem ham og hende selv, helt ud i vekselsangens form, hvor de gentager hinandens vers:²²

ASTOLF.

Jag flydde hit – och snart din röst mig räckte,
Så känd, så klar, mitt hjertas näktergal!
Af den musik, som fordom Tiden väckte, –
När han steg ned från hvilans azursal,
Ett fullsöfadt barn, och sina vingar sträckte, –
Än klingar echot i din sång, ditt tal.
Min barndom hörde det, bland hemmets tallar;
Det lifvets morgonstund tillbaka kallar.

FELICIA.

Det lifvets morgonstund tillbaka kallar,
Så länge Tiden sjelf ett *barn* blott är.
Han åldras ej på *dessa* blomstervallar,
Hos *mig* sitt *första* anlete han bär.
Från dig till mig det samma echo skallar;
Mig tycks, du var i samma sal mig när,
Då än min Moder höll mig qvar derinne:
Du var min aning, och jag var ditt minne. (I s. 238-39)

Resultatet bliver en alt for klaustrofobisk, selvtilstrækkelig cirkel. De lukker alt andet ude og vil lade resten af verden forgå i kaos, fordi de kun anerkender deres egen, fælles virkelighed (jf. I s. 335). Men i symbiosen udhuler de sig selv indefra, og når de rykkes væk fra hinanden er der kun et tomt ekko tilbage. Da Nyx har vakt hans uro, venter Astolf sig ingen hjælp fra Felicia, for hun vil blot afspejle hans eget mørke (jf. II s. 97), og når Felicia sørger over Astolfs døde lig, taler hun i virkeligheden blot med sig selv, siger Nyx, for hans sjæl er ikke dér: "Astralis! skall då så, i millioner år,

²¹ Jf. Nilsson 1916 s. 235, Frykenstedt 1951 s. 110ff., Fischer 1998 s. 89.

²² Jf. Lysell 1983 s. 211.

/ Din sorgsna stämma tala endast med sig sjelf? / Skall du, lik nymfen Echo, dig förvandla blott / Till formlöst genljud af ditt lifs förflutenhet, – / Blott till en *röst*, en röst af outtömligt qual?” (II s. 451).

I en vis forstand er Astolf blot en katalysator for Felicias tragedie,²³ som er, at deres to verdener smelter sammen i en alt for stor lighed – det vil sige i den *forkerte* lighed. Den oprindelige, parallelle stræben forvandles, idet den vender sig indad mod sig selv. Det går så langt, at Felicia ønsker sig det mest grundlæggende fællestræk for mennesket, nemlig evnen til at dø (II s. 433).²⁴

Den litterære (mis)forståelse

Den poetiske udveksling eller cirkulation mellem øen og jorden – samt oprindeligt himlen – indebærer at øen på én gang er et spejlende og et skabende univers. Men kan det udnævnes til at være én bestemt form for poesi eller semiotisk tilstand, således som man har forsøgt det i forskningen?

Selv om øen skal repræsentere tesen i det dialektiske skema, prøver Atterbom ikke at realisere den symbolske kunst i beskrivelsen af øen, understreger Fischer. Han lader i stedet Astolf og Felicia holde små æstetiske forlæsninger (jf. 1998 s. 105) og inkarnere eller bryde med den i deres måde at forholde sig til de forskellige tegn omkring dem. Beskrivelsen af Felicias drømte poesi sætter eksempelvis idealet uden at realisere det:

[...] tärnornas oförmåga att återge Felicias sång gör att det symboliska tecknet visserligen inte i sig själv kan framställas eller utsägas i texten men ändå etableras där som frånvarande. De sånger som återfinns i texten pekar därmed metonymiskt hän mot det absoluta tecknet, i vilket de själva genom sitt ursprung har del. (1998 s. 102)

Men selv om Felicias poesi ikke repræsenteres i sin fuldkomne, originale form i dramaet, er hendes og nymfernes forholdsmåde stadig bestemt af sammenfaldet. For dem ville det stadig være absurd, at noget skulle betyde noget andet, mener Fischer:

I detta tillstånd finns inte plats för någonting sådant som allegorier, och begreppet självt förlorar all mening i ett tillstånd av absolut identitet där själva distinktionen mellan signifikat och signifikant inte låter sig tänkas. (1998 s. 85)

Fischers forklaringer på, *hvorfor* øen ikke kan være den ideale symbolske poesi, griber imidlertid uden for værket. Dels til konceptet: I og med at den sanselige fantasi (Felicia) er blevet adskilt fra den oversanselige, er den symbolske poesi på øen blevet til ren væren uden betydning, den såkaldte semiske ubalance (jf. s. 66, 79). Dels til hvad der er poetisk og logisk muligt: Symbolets ideale 'semiske balance' er en utopi, og derfor kan en poesis historie kun blive en poesis tragedie, nemlig som tegnets tragedie. Allegorien *må* sætte sig igennem (jf. s. 79).

Jeg er ikke uenig, hverken i forklaringerne eller i deres grundlag. Alligevel mener jeg, tolkningen kan nuanceres, dels ud fra hvilke forskellige roller poesien eller kunsten spiller på øen, dels ud fra de metaforer, figurer og billeder som dialogerne genererer. Det er allerede fremgået, at beskrivelsen af den poetiske udveksling mellem rigerne, der kondenseres i kærlighedsforholdet mellem Astolf og Felicia, er en næsten eksplicit beskrivelse af en tømning for (højere) betydning. Men ved siden af dette løber andre tråde, der samler sig i spørgsmålet om betydningens *etablering*. Ikke al kunst på øen er blot en autonom leg; den bruges også til identifikation, spejling og påvirkning. Det er for at påvirke Astolf, at nymferne (tankeløst) vælger at dramatisere og fordreje Tassos befriede Jerusalem. Netop forskydningen af den himmelske original i Felicias og nymfernes cirkel af produktion og reproduktion, forudsætter en repræsentationstænkning i øens univers og dermed et skel mellem signifikat og

²³ Fischer udnævner også Astolf til katalysator, men for den mytologiske selvrefleksion og omstrukturering, jf. 1998 s. 96, 128, 175.

²⁴ Jf. Nyx' anklage II s. 161.

signifikant. Derfor er det et spørgsmål af vægt mellem nymferne, om deres skil-dringer eller skabelser har *sandhed*, eller i hvilken *grad* eller *forstand* de har det.²⁵

Øens univers er på én gang allegorisk og bogstaveligt: alle figurerne på og omkring øen personificerer et begreb – vestenvinden, misundelsen, natten, lyksalig-heden, digtningen, musikken osv. – og de træver rundt i mere eller mindre betyd-ningsfulde gevandter. Bogstaveligheden følger på én gang af universets karakter og af genrens, dvs. eventyrdramaets, greb at ophæve de sædvanlige grænser for, hvad der er abstrakt og hvad der er konkret. Det forhindrer til gengæld ikke figurerne at oprette nye allegorier inden for fiktionen. Det er ikke til at sige, om Lauras fortælling om morgenstrålen, der skal vælge mellem Felicias mange ynder, er en dramatisk figur som Zephyr eller en personifikation forstået som en figurlige tale og poetisk commonplace (jf. I s. 136-37). Fischer har fremhævet en anden passage med samme uafgjorte status, nemlig Astolfs første beskrivelse af, hvad han ser på øen, der tilsyneladende udvikler sig til en årstidsallegori, hvor Våren-unglingen vellystigt favner sin brud, Efteråret.²⁶ Hvad der i ethvert andet digt ville være en allegori, er i øens univers sat i svævning. I nymfernes rituelle sang til ungdommens kilde, hvor de besynger Felicias, øens og deres egen mystiske fødsel, finder man derimod helt konventionelle metaforer (sommerfuglen-Psyche), sammenligninger og personifi-kationer (Tanken, Vællust, Kraften), der snarere nærmer sig retorik end eventyrlig konkretisering. Og sådan kunne man blive ved. Det er ikke allegorier eller *betydende* værker, der mangler på øen, vil jeg påstå; det er redskaber til at fortolke dem – det vil sige inden for fiktionen. Det er dermed heller ikke så meget kunsten på øen, der ændrer sig i løbet af dramaets udvikling, som synet på den. *Lyksalighetens Ö* handler i lige så høj grad om læsning og fortolkning som om poetisk skabelse.

Felicia er det ubevidste ophav til alle øens kunstværker, men hun er en lige så ubehjælpelig læser af dem, som af alt andet. Hun drømmer nok om det sande sprog,

²⁵ Jf. I s. 130, 133, 138, 144, 145.

²⁶ I s. 136-37, jf. Fischer 1998 s. 105. Lagerroth opfatter det derimod som en 'konkret' iscenesættel-se og overvejer, om der er tale om en allegorisk skulpturgruppe eller et tableau vivant (1989 s. 13).

der nærmer sig løsningen af hjertets gåder, men hun orker eller magter ikke at udreg-ne dem, Nyx stiller hende.²⁷ Selv da hendes magiske spejl, der afslører alle tings og væseners inderste, viser hende den nye Astolf, misforstår hun, hvad spejlet fortæller. Drømmen om Fønix og Paradiset applicerer hun på Astolf, til trods for al den mod-stand en sådan tolkning byder. Fønix forkynder hende i drømmen:

När, skön som jag, en önskad ljusbild tindrar
Ur hoppets rymd för Kärlekens begär,
Då sjunker dimman, som ditt öga hindrar
Att se, hvart vägen till min hemort bär (I s. 197)

Men Felicia finder i stedet noget, der er (omtrent så) skønt som hende selv, og tågen fortætter i stedet for at opløse sig.

Hun længtes efter at mødes af "en like, *skönare* än henne, – / Och stifta ett förbund af ljus, som är / På engång morgonglans och aftonrodnad, / En salig vagga och en salig graf ..." (I s. 194) – og denne længsel er hendes slægtskab med Fønix, siger den i hendes drøm (I s. 197). Men hun tager viserne, eventyrene og fortællinger-ne til hjælp for at forstå drømmen, og det er dem, der skubber forståelsen ind på det gale spor. Drømmen om den virkelige kærlighedslykke er allevegne, fra Svanhvit på jorden til nymferne og nattergalen på øen; selv vindenes moder, Anemotis er svag for kærlighedshistorier! Før Astolfs ankomst til øen, er kærligheden (og mænd) blot noget, Felicia og nymferne digter om, og denne digtning forstærker længslen efter at opleve den (dem) selv. Kærligheden (den jordiske, kønnede) er med andre ord en fantasi, og øens beboere er lige så meget skyld i at ville forvandle fantasi til virke-lighed, som grænsegængerer Astolf. I en vis forstand er Felicia og nymferne ofre for deres egen sanselige digtning, præcis som Astolf er det. De har helt enkelt forlæst sig på deres egen kærlighedslitteratur!

²⁷ Dette er Fischer selvfølgelig også opmærksom på, jf. 1998 s. 167.

Felicias undren over et udtryk som den rosenrøde honning-brønd i sangen om bien (I s. 177)²⁸ og hendes frejdige forslag om at blive Astolfs Oriana²⁹ (I s. 214) handler hverken om hendes evne til at jonglere frit med semiske substitutioner³⁰ eller om, at selve det, at metaforisk eller allegorisk sprog er fremmed for hende. Disse eksempler er for mig at se til for at vise, at hun *søger* efter betydninger og gør det ud fra poesien selv. Samtidig skal det borge for hendes uskyldighed – trods alt. Hun vidste vitterlig ikke, hvad vellysten indebar, før Astolf lærte hende det. Hun havde ingen nøgle til de metaforer, hun selv skabte. Det, der sker, når Astolf kommer til øen, er at hun får en nøgle, der kun passer til én slags gåder, og den cirkulære udveksling mellem jord og ø føres til sin endelige kollaps. Astolf og Felicia mødes i én og samme flade: den fantastiske virkelighed eller den virkelige fantasi.

Felicia og nymferne længtes efter en mand, der hverken var luft (Zephyr) eller sten (Amor) (jf. I s. 184), men virkelig: ånd og krop i ét. Men vilkåret er, at de må skilles igen.³¹ Det, det handler om, er stadig den rette *forståelse* af vilkåret. Deres sange frem til Astolfs død handler ikke kun om kærlighed og forførelse (bien, rosa og papilio³²), men også om sylfen, der har mod til at se sin grav i sin elskerindes skød (I s. 302).³³ Døden og kærligheden er allerede til stede i digtet, i fantasien og drømmene på øen, også selv om dens beboere mangler en egentlig forståelse af den.³⁴ Stillet overfor Astolfs lig, forstår Felicia, at ånden er borte, men hun ved ikke, hvor hun skal søge den. Hun forstår stadig ikke Nyx' gåder (jf. II s. 431-33).

²⁸ Trykt i sin første version som "Siciliansk Visa" i *Vandrings-Minnen i Poetisk Kalender* 1820.

²⁹ Oriana er Amadis' elskede, der føder ham en søn, inden de formelt bliver gift i slutningen af den lange ridderroman.

³⁰ Jf. Fischer 1998 s. 121.

³¹ Jf. Fischer 1998 s. 123.

³² Først trykt under titlen *Serenad* i *Poetisk Kalender för år 1814*.

³³ Trykt i sin første version som *Fjäriln* i *Poetisk kalender* 1815.

³⁴ Jf. Zephyrs forklaring til Astolf: "Hvad man i *ditt* land kallar höst och vinter, / Är här en kort sömnsjuka blott, som årligt / På några dagars tid får öfverrumpla / De glada träden, örterna och blomstren. / Men gerna vakna de ur denna dvala; Ty sorgsna drömmar då oroa dem / Om död, förgängelse och mera sådant, / Som blott på jorden finns, men hit likväl / I slika dar en flygtig skugga kastar." (I s. 149). Igen findes døden også i nymfernes rituelle sang, nemlig i sommerfuglen, der kan dø i flammens lokkende brand (I s. 143).

Det dødelige menneske, Astolf er på sin side hele tiden *retorisk* parat til at dø. Han har honning på tungen fra første færd (I s. 205), og siger sig at være kommet for at ofre sig selv i ild og død på Felicias alter (I s. 207). Klicheerne om at dø en salig død ved den skønnes hånd eller i hendes favn flokkes i hans tale³⁵ – men hans handlinger viser, at han dog hellere vil leve og nyde. Alligevel viser klicheerne deres magtfulde side, idet de peger på deres alvorlige grundlag: Nydelse, liv og død er inderligt forbundet i dramaet. Da Svanhvits ånd taler til Astolf ved borgruinen i den hyperboræiske republik, hænger han fast i kærlighedssangenens mønster,³⁶ men nu dybt foruroliget:

SVANHVITS ANDE.

"Huru ljufligt, att dö!"

ASTOLF

med darrande röst

"I ditt sköt?"

SVANHVITS ANDE.

Nej, Astolf! i ett bättre sköt! Kom snart! (II s. 338)

Men heller ikke Astolf er i stand til et begribe eller tolke formaningerne, der skal vise ham den rette vej.

Astolfs poetiske repertoire er ham altså heller ikke til udelt hjælp. Det er Nyx' ord, der planter hjemveen og ærelysten i Astolf, men det er teaterstykket, der får den til at flamme op. Nymferne når aldrig frem til den ændrede, lykkelige slutning, for han kender jo historien i forvejen. Men i sin umiddelbare reaktion er han lige langt fra kernen i sin situation som før, hvilket han senere må indrømme. Felicia er ikke blot en Armida eller en sirene, lige så lidt som hun er den bjergkvinde, Astolfkvadet har gjort hende til i Hyperborærepublikken (jf. Fischer 1998 s. 157).

³⁵ Se også I s. 237, 322, 331 og II s. 185.

³⁶ I dette tilfælde sangen fra indledningen af første del (I s. 34-35) om jægeren, der ville skyde en fugl af karestens finger og lade den dø saligt i hendes skød men ramte hende i stedet og derefter begik selvmord.

At betragte poesi eller kunst som blot leg, således som Felicia (og hendes parallelfigur Spinarosa) trodsigt insisterer på, viser sig at være fatalt. Felicia har selv en besynderlig forklaring til sin manglende allegoriske eller hermeneutiske kompetence, når hun gådefuldt (!) vil forklare sit forhold til moderen for Astolf:

Jag älskar henne – och likväl jag skyr
Med ångest henne sjelf och hennes gåtor!
Så älskar man en hemsk berättelse,
Förtäljd i kolsvart qväll; så älskas hvirfveln
I afgrund fraggande vid klippans fot,
Af den, som på dess lodrätt branta spets
Åt djupet lockas af en svindels dragning (II s. 68)

Det er, som Fischer påpeger, en beskrivelse af det sublimes rolle i løsningen fra det blot æstetiske til det etiske, der korresponderer med Schillers opfattelse af det sublime (jf. 1998 s. 225). Men det betyder, at Felicias berøringsangst overfor moderen og sin egen opgave, er en værgen sig mod det svimle og dragende gys, der er knyttet til nydelsen af det sublime, såvel som de metafysiske perspektiver der åbner sig ved den.³⁷ *Lycksalighetens Ö* handler altså også om kunstens forførelse på alle planer. Den fremstår som et vilkår på godt og ondt.

Hvem fører dukken?

Har Astolf et væsen, der rækker ud over hans længsel? Han og digteren Florio står i et besynderligt reciprokt forhold til hinanden. Astolf er for smuk til at være den nordbo, han er, og Florio for grim og 'nationaliseret', dvs. tilpasset, til ordentligt at repræsentere Syden, forstår man af gesandens fornærmelser. Florio har bragt poesien

³⁷ Atterbom beskrev senere (i en posthumt trykt omarbejdelse af en æstetik fra 1839) effekten af den sublime kunst på iagttageren således: "Det är den *gudomliga verlds-skönheten sjelf*, som här ställer sig mot den både fysiskt-individuella och moraliskt- eller menskligt-individuella på ett vis, som alltid med imponerande öfvermakt betager, ofta majestätligt förfärrar, hotar, ja krossar, – men som dervid dock räddar detta senare åtminstone så till vida, att det till sig upplyfter dess innersta väsende och dymedelst upptager det inom sig sjelft." ("Grundbegreppen af ästhetik och vitterhet i korthet antydda" s. 18).

og længslen efter Syden med sig, men samtidig den prosaiske nydelse, der passer som fod i hose i Astolfs idealfjendske, sjælløse Nord! Den nydelse interesserer ikke Astolf, men han vil heller ikke nøjes med digte, han vil gøre drømmene til virkelighed – og betaler gerne med virkeligheden selv.

Astolf er smuk som en kvinde, den mandigste jæger i sin påtagede kongeidentitet og et barn i sine drømme. Han ser længselsfuldt på Nordstjernen, som han identificerer med sin afdøde moder, og udbryder:

Ännu min själ är *din*. Jag mäktar än,
O moderstjerna! hårda ut din blick. –
Se dock ej på mig så. För öm, för stark
Är din magnet. Jag får ej vara barn. (I s. 36)

Men da han kommer til vindenes hule, bliver han netop behandlet som et barn, hvilket han selv finder lidt morsomt (jf. I s. 54). På jorden var han uberørt af kvinder, men ikke så snart har han sat sine fødder på fantasiens ø, førend han lystigt stjæler kys fra nymferne. Han har Zephyrs usynlighedskappe på, og ligner ikke så lidt denne flyvske forfører,³⁸ indtil hele hans opmærksomhed rettes mod Felicia. Han synes med andre ord at være lidt af dem alle.

Men hvem forfører egentlig hvem? Forstod *Astolf*, hvad vellyst var, før han landede på øen?³⁹ Er øen ikke én stor forførelse? Dens naturvæsener er i hvert fald med til at sætte et forførende lighedstegn mellem den oprindelige og den nye længsel, idet de på den ene side minder ham om, hvordan de legede sammen i hans barndoms drømme, og på den anden side beder ham om at stole på dem og på kærlighedslærens budskab (I s. 151-57).

Den gøtiske gesandt antyder, at Astolfs moder må have stirret for længe på et kunstværk eller en fange, der kan have givet ham hans Apollolignende udseende. Er Astolf da selv en frugt af fantasien? Roland Lysell mener ja: "han förbindes till den

³⁸ Jf. sammenligningerne mellem Astolf og Zephyr I s. 43 og 67.

³⁹ Jf. tvetydigheden i Astolfs boudoir-drøm og den lækre frugt, Felicia rækker ham på spidsen af en kniv (jf. Persson om drømmens syndefaldssymbolik, 1998 s. 239).

grad med konsten att hans *upphov* kunde vara konsten" (1983 s. 208). Man kunne også spørge således: *Er han sin fantasi? Og hvem har i så fald skabt hvem?* Hvis Felicia er ophavet til de jordiske sagn, har hun da ikke skabt (stoffet til) Astolfs længsel? Og har Astolf med sin længsel ikke omvendt skabt Felicia? Felicia er præcis som han har drømt hende, udbryder han, da han ser hende (jf. I s. 200). Da han sørger for at fare vild ind i hendes sovekammer, bilder han sig oven i købet ind, at han skaber og styrer spejlbilledet af hende med sin indbildningskraft.⁴⁰ Han genkender heller ikke blot øen fra sine barndomssyner. I betragtningen af øens landskab smelter barndommens landskab omkring faderens slot sammen med erindringen af besøgene på øen. Ligger der heri samtidig en antydning af, at øen er skabt af en jordisk fantasi?

Laura kritiserer Theano, dramatikens nymfe, for at være optaget af formen fremfor indholdet, og denne tankeløshed er farlig: "Hon griper in i andras lust och kval / Så käckt, som ryckte hon på dockspels-trådar" (II s. 40). Astolf går fra den ene yderlighed til den anden i sin reaktion på Armida-scenen, fra den distancerede, æstetisk vurderende: "Kan konsten drifvas längre?" (II s. 71), til det forvirrede forsøg på at deltage i handlingen. Denne kollaps af planer får ham samtidig til at mistænke, at Felicia og øen er lige substansløse: "En *härnad* qvinna blott, en marmorstod" (II s. 98) og "en phantastisk dröm" (II s. 102). Men han er allerede fanget i spillet, han er allerede selv kunst.⁴¹ Hvem, der er dukken, og hvem, der styrer legen, kan dog være svært at afgøre i lyksalighedsøens univers.

Da Zephyr og Astolf flyver af sted fra vindenes hule, sammenfatter vindenes moder, Anemotis dem i karakteristikken:

Fantaster! – Ja, ungt folk, det är sig likt.
Nu har han [Zephyr] åter fått sig en docka
Att leka med. De passa just ihop. – (I s. 117-18)

⁴⁰ Jf. I s. 320-21, Lysell tolker det som en blikkets dramaturgi, 1983 s. 212.

⁴¹ Jf. Lysell 1983 s. 214.

Fantaster er, hvad gesandten beskyldte alle digtere for at være – og det er den beskyldning, den ikke-digtende digter Astolf retter mod sig selv, da han vågner til dåd i anden del.

Hvis Astolf er sin fantasi eller længsel, må opfyldelsen af den ophæve hans væsen, han bliver Zephyrs dukke, et gudernes legetøj! Da han ikke vil deltage i legen længere, bebrejder Zephyr (af alle!) ham hans utroskab og beskriver ham som et tomt kar, der nu vil smide sit indhold ud, nemlig Felicia (II s. 106). I Cäcilias genfortælling af Lauras genfortælling af sit syn i anden del, forlyder det, at Astof lå som en statue, under Nyx's besøg:

Två händer sträckte fram, som lyste hvitt
Med sällsam blekhet, och i luften, långsamt
Än fram, än åter förda, drogo kretsar
Uppöfver slumrarns lika bleka anlet.
Men stilla låg han, som en bild af gips (II s. 47)

Nyx må blæse ånde i ham for at vække en ny Astolf til live, der pludselig ikke ser noget højere end pligten og æren, og hvis moder ikke længere drager ham til sig fra Nordstjernen, men fra hjemlandets sneklædte fjelde. En anden moder, et andet barn. Når Astolf ser Felicia som en tom marmorstatue ser han derfor lige så meget sig selv, selv om han netop her smigrer sig af sin menneskelige sjæl. Denne svimlende og unheimliche fordobling af menneske og skulptur gentages, i det øjeblik han står over for statuen af sig selv i det kongelige gravkapel på jorden.

Da Astolf nåede til vindenes hule, ønskede han, at der blev fortalt sagn om, hvordan han havde levet og nydt (I s. 107). Nu ønsker han sagn om ærefulde bedrifter, men i Hyperborærepublikken bliver han i stedet mødt af sagnet om sin forsvinden og svigt mod Svanhvit og folket. Han kommer da heller ingen vegne med sin nye ånd. Den verden, han vender tilbage til er mindst lige så uinteressant og uimodtagelig, som den han forlod. Han selv er en levende genganger, en fabel, en marmorstatue på en tom sarkofag. Igen ønsker han at drukne verden i digter-drømme: "Sol! måne!

stjerner! skuggor! nu förvandlen / All världen till en sångardröm; förtäljen / För den, att, jemlik sagornas Heroer, / Ännu en jordisk man en halfgud blef!" (II s. 396). Men han har fortsat ingen kontrol over fortællingerne. I stedet fuldendes den jordiske forstening, og han bliver lig, statue og emblem for tidens overmagt. Ikke engang som lig får han altså lov til at blive andet end et negativt udtryk for den sande tolkning.

Cirklen, kærligheden og forgængeligheden

Hvis der er noget, der er overrepræsenteret i *Lycksalighetens Ö*, er det digteren og digtet. Republikkens Florio, den første Florios sidste efterkommer, er en Astolf, der aldrig fandt vindenes hule. Han drømte om og besøgte det paradisiske land og den smukke elskede, men fandt hende aldrig igen (jf. II s. 204-206). Han har et vist fællestræk med nattergalen på øen. De næres og tæres begge af en længsel, der aldrig finder svar, og derfor føler de aldrig, at de lever. Nattergalen søger uvægerligt ned til Spinarosas yppighed (som i en spejling af Felicias retning), mens Florio søger op mod idealet.⁴² I deres fortvivlelse beder de begge Naturen om at opsluge dem igen: at finde en grav i moderfavnen:

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

(Nattergalen, I s. 235)

Hvad har mot dig, o Natur, jag förbrutit,
Att du fördref mig så snart från ditt hof?
Har jag ej sjungit, med glödande kärlek,
Med mina skäraste strängar, ditt lof?
[...]
Gif då, Natur! mig den eviga vilan;
Gif mig den snart, i din öppnade famn!
Trött vid att lefva, ej trött vid att sjunga,
Vill ock i döden jag prisa ditt namn.
(Florio, II s. 221-22)

⁴² Nattergalen er den ulykkelige part i værkets anden kærlighedstrekant, nemlig mellem fuglen, Spinarosa og Zephyr. Svanhvit beklager sin skæbne, men tvivler aldrig på, at Astolf er hendes kærlighed værd. Da Spinarosa afviser nattergalen, ser han alt for tydeligt, at hun er uværdig, og han frakender hende både sjæl og øre (jf. I s. 234).

Men samtidig er Florio træt og mørk. Han er i tvivl, om naturen er en hånende midgårdsorm eller en moderlig favn (II s. 293), og fortryder også, at han nogensinde så glimtet og fik håbet (II s. 207). Som for at understrege hans vaklen mellem håb og fortvivlelse, har Atterbom gjort ham til et kompositum: en blind Ossian-skikkelse, der taler med Novalis om døden som en sammensmeltning af hjerter, der til sidst strømmer ind i Guds hjerte, hvorfra den udstrømmede (II s. 381).⁴³

Malvina er også navnet på en Ossian-figur, nemlig den kvinde, der sørger Oscars, Ossians søns død. Men i Atterboms drama har hun umiddelbart den rette forståelse for cirkelbevægelsen. Hendes sang til sit faderløse spædbarn er en vekselsang mellem moderen og barnet, der på én gang er som nyfødt og som et voksent menneske på gravens rand. Inden hun påbegynder sangen, glæder hun sig over "att känna så / Invid sitt hjerta, såsom eget lif, / En del af det, i synlig bildning formad!" (II s. 366), men den tilsyneladende indifferens er indlejret i en anden, fælles bevægelse mod "själens rätta paradis". Tilsvarende i sangen er moderens øjne eller favn barnets himmel, og barnet er hendes himmelske syn, en aflagt af englenes (II s. 367). Cirklen åbner sig opad og indgår i den store bevægelse mellem jord og himmel. Deres gensidige kærlighed udgør samlet set en bøn til Herren, hvor det højeste håb er at dø samtidig og genfinde hinanden i den rette Himmel (II s. 369).

⁴³ Fremstillingen er nærmest en oversættelse af de dødes sang i (Tiecks udlægning af) fortsættelsen af *Heinrich von Ofterdingen*, som Albert Nilsson har påvist (jf. 1916 s. 165-66 og Novalis *Skriften* I s. 361-65). Frykenstedt modsiger Vetterlunds idé om, at Ossian har været et ideal for Atterbom som digter, og henviser til Atterboms karakteristik, bl.a. i *Poetisk Kalender* 1817 og korstogsforelæsningserne fra 1822. Ifølge Frykenstedt erklærer Atterbom ikke blot ossiansangene som en digtning, der hører fortiden til, men kritiserer den i stigende grad for at være vag og trøstesløs (1951 s. 250-52). Interessant nok kommenterer Atterbom diskussionen om sangenes originalitet eller svære tidsfæstelse, og det afgørende for ham er, at "Christendomens vänliga närvaro, den milda Gudamodrens anlete, de Heligas bönor och hopp, Försonarens tröst, den enda som icke bedragar, saknades i Ossians omgifning, der (förunderligt nog!) inga spår finnas till någon positiv religion, eller ens till något begrepp om ett världsstyrande väsende." (1817 s. 34). Interessant er desuden det skift i vurdering af det, han i 1817 kalder "en ren, djup och enkel harmoni till Sorgens oförgångliga lösen: other times och no more!" (*Poetisk Kalender* s. 37) til anmeldelsen af Euphrosyne (Julia Christina Nybergs *Dikter af Euphrosyne*, 1822) i *Swensk Litteratur Tidning* 1823, hvor han taler om den uafbrudte trøstesløshed, "hvars enda fröjd är minnet of other times, utan närvaro, utan framtid, utan begrepp om en guddomlig världsregering" (citeret fra Frykenstedt 1951 s. 252). Måske kan det også peges tilbage på karakteren af drømmens "Aldrig-mer!" i *Lycksalighetens Ö*, nemlig som noget der på et andet plan skal overvindes og indlemmes i løftet om en fremtid og et nærvær.

Bevægelsen er den helt grundlæggende matrix for både værket og Atterboms idealistiske verdensanskuelse. Som allerede nævnt, kan *Lycksalighetens Ö* betragtes som en undersøgelse af idealismens (den schellingske) cirkelbevægelse mellem enhed og difference, evigt og tidsligt, himmelskt og jordisk.⁴⁴ Det sætter sig igennem både strukturelt og metaforisk, eksempelvis i de mange variationer over foreningen af aften- og morgenrøde, moderskødet og graven – og liv/nydelse og død.

I "Förberedelser till en ästhetik" (*Svea* 4/1821) tager Atterbom fat i enhedens problematik, idet han tydeliggør forholdet mellem enheden og modsætningerne: den første modsætning, siger han med henvisning til Schelling, er lige så oprindelig som den første enhed, modsætningen er i enheden, eller *er* enheden. Dette kan tænkes, fordi enheden ikke er en sætning eller logisk formel "den är en *kraft*, en *drift*, en *natur*, eller åtminstone en grund för all såsom kraft sig framställande beskaffenhet" (s. 215). Denne kraft er kærligheden, men den har to forskellige ansigter i Atterboms æstetiske artikler fra 1820-21, vil jeg påstå.

Atterbom taler ofte om guddommens væsen som en udveksling mellem et mandligt og et kvindeligt princip, hvor det kvindelige princip kan være poesien, fantasien, visheden, naturen eller materien.⁴⁵ Men det kvindelige oscillerer også mellem moder- og elskerindefigurer. Til dette knytter sig derfor også to forskellige paradigmer for cirkelbevægelsens logik. Det ene er det vellystige favntag, som eksempelvis indgår i beskrivelsen af religionens opløftende virkning på poesien i anmeldelsen af tidsskriftet *Idunas* 8. hæfte 1820 i *Swensk Literatur-Tidning* (1820 og 1821): Poesien forholder sig til religionen som de ædle, men ufuldkomnere mennesker til de mere fuldkomne, som de retter deres beundring og kærlighed mod. De opløftende fænomener bliver betragtet i deres idéer, og de "behaga, röra, förwåna, hänrycka genom en i alla wäsentliga delar *sinnligt fullbordad* öfwerensstämmelse, en i sjelfwa *kroppsligheten andligt och omedelbart åskådlig* enhet af Oändligt och Ändligt, af Själ och Materia, af Tanka och Warelse: sinnet och förståndet, känslan

och begreppet upplösa sig wid deras åsyn i hwarandra till en enda oskiljelig act af full och salig njutning." (1820 sp. 810-11). Dette er skønheden, som gentager og fornyer sig uendeligt i "det Skönas *sjelfbildningsdrift*" (sp. 811).⁴⁶

Det andet paradigme tydeliggøres i "Förberedelser" i beskrivelsen af det romantiske kunstværk. Til trods for sin sanselige fuldkommenhed, afslører det en længsel efter noget *mere* fuldkomment, der igen længes, og så videre i en lang kæde. Disse kunstværker hentyder til hinanden og bærer på hinandens betydninger, som til fælles peger ud mod et vidunderligt fjernt, der er på en gang i og uden for dem: "det Oändliga synes i dem hafva *nedlåtit sig* till det Ändliga, såsom en förbarmande kärlek, nedkallad af trånad och föräldramild mot barnsliga böner." (s. 210). I dette paradigme er der ikke plads til anden kærlighed end moderkærligheden og den guddommelige kærlighed selv.⁴⁷

I *Iduna*-anmeldelsen definerer Atterbom kærlighedens idé på jorden såvel som i himlen således:

⁴⁶ Jf. ansatsen til at omtolke Sapfo i *Fragmenter* (*Phosphoros* juli-august 1811 s. 370-71), hvor også den svenske digtning beskyldes for at have tabt fornemmelsen for sammenhængen mellem jorden og Gud, hvilket medfører at solen går mekanisk op og ned, i stedet for som den delfiske gud at vellystigt omfavne sin brud (s. 372). I Hörberg-fortalen ("I *formerna* utvecklar Jorden sig till Ljusets brud, i *färgorna* uppsuger hon Salamanderförstens kyssar med glödande förtjusning." s. XIV) og "Förberedelser" genfinder man samme paradigme. I sidstnævnte eksempelvis i beskrivelsen af kunstnerens excentriske fantasi i modsætning til filosofens koncentriske. Den søger i alle retninger fra centrum, "och trängtar rastlöst efter en njutning, en hvila, som icke förr infinner sig än hon är så i föremålen öfvergången, att hon endast i det fullkommande utbildandet af deras lifsämne erfar sin tillvarelse och endast i deras ljuft omarmande kroppslighet det ömma återsvaret på sin kärlek." (s. 208-9). I "Grundbegreppen" er paradigmet derimod væk. Her slutter Atterbom af med at definere æstetikken som en kærlighedslære og når dermed frem til det punkt, hvor æstetikken overtages af det højere, nemlig teologien. Her postulerer han tørt, at det højeste skønne fuldbyrdes i to skønne subjekters kærlighed, hvor de gensidigt bliver hinandens objekter, hvorefter han fortsætter med at skitsere en systematisk udlægning af kærlighedens grader (s. 62-66).

⁴⁷ I grunden er det denne moderlige kærlighedskraft, der skaber formidlingen mellem Gud og mennesker, som det fremgår i *Phosphoros*-epilogens "Ack! bor en Moder ej i stjerneringen, / Hvad vore Gud, och menniskan, och tingen? –" (1813, s. 387) og af de forudgående kommentarer til Ehrens-vårds lære om skønhed og kunst. Anders Persson har peget på sammenhængen mellem de to steder og tolker det først som et udtryk for Mariaskikkelsens vigtige eksistens som jordisk moder (jf. 1998 s. 205), men ender alligevel med at finde årsagen til formidler-temaets konstans i Atterboms digtning i "att bilden av Maria som medlare så tydeligt uttrycker den gudomliga kärlekens moderliga natur" (ibid. s. 206).

⁴⁴ Jf. Frykenstedt 1951 s. 34, Fischer 42ff. og 76-79.

⁴⁵ Jf. Nilsson 1916 s. 136-37 og 244.

[...] ett obegränsadt, oegennyttigt uppoffrande af sig Sjelf åt något Annat, hwilket Annat man uppfattar och erkänner såsom ett nyt Jag, fyllande stället af det man bortgifwit. Wisseligen torde man få antaga blott twenne slag af Kärlek, som till alla delar förverkligar denna idee: det är Guds kärlek till Werlden, och en Moders kärlek till sitt barn (1821 sp. 37)

Ikke desto mindre betragtede den romantiske poesi alle – af en religiøs følelse forædlet – erotiske forbindelser under dette perspektiv, fortsætter han. Men i artiklens egen metaforik forenes de to paradigmer kun momentant i formuleringen af Poesiens/Frihedens ubesmittede hengivelse til den oprindelige Kærlighed/Guddommelighed:

[...] hon nedsjunker till ett platt tidsfördrif för jollrande sällskapskretsars omätliga ledsnad, om hon ej wid hwarje afspiegling af Natur, Öde och Mensklighet röjer, genom oskulden af sin glädje, harmlösheten af sin qwickhet, heligheten af sin smärta, att hon anar Gudomlighetens A och O, att hon har i sigte Tidens begynnelse och ända, att hon är ännu i dag, hwad hon war för tusende år och alltid skall förblifwa, den ursprungliga Frihetens lycksaliga hängifning åt den ursprungliga Kärleken; kortligen, att hon inom alla sina glänsande slöjor är den obefläckade Wishetens himmelska jungfru (1820 sp. 784)

Dette mystiske paradoks er Felicia og Astolf forlængst hinsides, når tæppet går op for deres alt for jordiske tragedie.

Den salige og vellystige hengivelse mellem mandligt og kvindeligt genfinder man i Atterboms digte i *Phosphoros* (eksempelvis *Prolog* 1810, *Till Sophie*** 1810 og *Kärlekens Källa* 1812⁴⁸) og *Poetisk Kalender* (*Allegro* og *Adagio* 1813).

⁴⁸ *Kärlekens Källa* er særlig, da foreningen af kvindeligt og mandligt undtagelsesvis spejler Astolfs og Felicias situation, idet digtet skildrer foreningen af sjælen og skønheden. Det sker bemærkelsesværdigt nok i en allegori, der samler omtrent alle begreberne, og indeholder sin egen eksplicitte udlægning. En dreng begærer to nymfer, der spejler sig i en kilde, den ene (grønne) om morgenen, den anden (hvide) om aftenen: "Han somnar, och drömmen försmälter då / Till en enda gudinna de nymfer två. // Ur vattnet stiger den heliga brud / Som gnistrande stjernor bekröna, / Och, sjelf förvandlad till kärlekens Gud, / Han famnar det ewiga Sköna. / Ack! åter han vaknar, och Nymferna ser, / Men aldrig, aldrig Gudinnan mer. // Och vill du veta den källans namn? / Man Kärlek den ewiga kallar; / I Hopp och Minne dig nymfernas famn / Till mötes dårande svallar; / I själarnas längtan du gossen såg, / Och bäcken är tidens sorlande våg." (*Phosphoros* 1812 s. 43).

Bestræbelsen (i dette henseende) i *Phosphoros*-digtene synes at være at indskrive vellysten og det erotiske i en ny, uskyldig sfære: naturens jomfruelige frodighed, den barnlige naivitet eller den kristne, luttrede. At kalde den ny, er selvfølgelig en tilsnigelse, og målet er da også en slags generobret og potenseret guldalder.⁴⁹

Interessant nok finder man en antydning af den jordiske kærlighed som en samtidig dyrkelse af guddommen i *Christi Uppståndelse* (*Phosphoros* marts-april 1811), der lægger sig op ad Oehlenschlägers *Jesu Christi gientagne Liv i den aarlige Natur* fra *Poetiske Skrifter* (1805) med den forskel, at foråret knyttes til genopstandelsen i stedet for fødslen. Digtet er ikke uden grund blevet taget som et bevis for Atterboms tidvise panteistiske tilbøjelighed. Her bliver forårets forening af naturen og brudgommen ikke blot koblet til Kristi genopstandelse men også til den jordiske kærlighedsakt mellem pigen og jægeren: "Och Gudomen dyrkas, så evig som mild, / Af paret i Kärlekens lefvande bild." (s. 122). I *Diokles och Heliadora* i *Phosphoros* 1812 (nr. 2) afløses den ene kærlighedskraft udramatisk af den anden i en samtænkning af antikt og kristent: Parrets kærlighed vækker sansen for kunsten, skønheden, naturens hemmelige liv og tingenes guddommelige sammenhæng, forståelsen af urfortællingen om Zeus' favntag med Æteren og Moderen, og om menneskenes længsel efter Gud. Kærligheden er verdensharmonien, den rene akkord, og mod Heliadoras ængstelighed overfor den jordiske forgængelighed sætter Diokles kunstens og sjælens evighed. Når de sidste skranker falder, vil de overgå fra deres elysiske gudeforbund (s. 91) og løftes som søskende mod lyset og moderen: "Kärlekens vin till droppan vi tömt, och till ewiga vaggan / Hermes med smekande arm sömniga syskonen bär: / Lätt, som ett blomsterdam, fördöljer den leende Gää / Sina hvilande barn under en moderlig barm" (s. 92). Paradigmerne kan altså også virke sammen i disse digte.⁵⁰ Helt så modstandsløst former det sig ikke i *Lycksalighetens Ö*.

⁴⁹ Se eksempelvis *Gullåldren* i *Phosphoros* 1810 s. 13.

⁵⁰ Også *Allegro* og *Adagio* i *Poetisk Kalender* för år 1813 kan siges at indskrive og sammenflette begge paradigmer i sin vekselsang. Allegro-stemmen beskriver hvordan Kærlighed atter omfavner

I eventyrdramaet finder man det første paradigme repræsenteret i Astolfs allegorisk-bogstavelige beskrivelse af øens forening af forår og efterår og i Nyx' beskrivelse af Eros' fødsel samt af naturens evige cirkel mellem liv, elskov og død (jf. II s. 151 og 447-49). Det andet paradigme har vi fundet i Malvinas sang til barnet. Men værket synes ikke at kunne blive enig med sig selv, hvorvidt Felicias og Astolfs kærlighed hører til i nogen af paradigmerne, d.v.s. om den for alvor har den høje grænseoverskridende kraft i sig, eller om den må falde uden for dem begge og forkastes. I slutningen synes den at blive sanktioneret; de vil mødes igen, for kærlighed og smerte rækker hinsides støvet:

Kärleken och Smärtan,
Barn af samma hus,
Föra trogna hjertan
Hem till samma ljus (II s. 452-53)

Samtidig underordnes kærligheden mellem kønnene under den forældremilde kærlighed. Til Felicias håb om igen at hvile ved Astolfs bryst svarer Nyx: "Vid *mitt* jag gerna samlar *alla* kärlekspar" (II s. 169).⁵¹ Astolf og Felicia er sidestillet i barnet overfor moderen og den allersidste instans: Faderen. De er begge hjerter, der føres hjem til lyset.

Maj, Urania atter er forsonet og sjælen flygter til sin himmelske moder, men indskraver samtidig den enestående hændelse, hvor kærlighedens manna faldt ned over ørkenen og guddommens fremstod som menneske. Stemmens sidste ord er om vort inderste væsens følelser: "Obefläckade andars begär" (s. 16). Adagio-stemmens melankolske fokus på den lange vinter og den korte, tomme sommer, og på døden som den eneste lindring af elskovsbranden, ender faktisk i samme fortrøstningsfulde cirkelbevægelse, for i graven smelter hjertet sammen med naturens, og blomsterne på gravhøjen "gömmer / Fantasiens brutna strängaspel." (s. 17). Det kan også nævnes, at Atterbom (og Elgström) indvarsler en ny tid i *Fragmenter* (Phosphoros jul-aug. 1811), i og med idealismens genopvækkelse af fornemmelsen for altings sammenhæng og liv: "Då människan ser allt yttre såsom en sig oupphörligt utveklade allegori af samma eviga kraft, som i henne fullständigast nedstigit inom tiden och rymden, upphör hvarje fiendtligt förhållande och släckes det åldriga hatet. Genom detta kärleksförbund, denna försoning, sluta sig Himmel och Jord i en tät omarmning och Människan står och njuter den försmältande synen, en lycksalig Medlare mellan sina uråldriga föräldrar." (s. 374). Her er mennesket ikke en del af foreningen undtagen som iagttagere, formidler og barn.

⁵¹ Jf. Persson 1998 s. 241.

Tidligere taler Nyx imidlertid om Felicias dyrkelse af "*lystenhetens* rosenkrönte kalk" (II s. 161), og på samme måde fordømmer republikkens Florio indirekte Astolf og Felicias forhold som blot vellystigt. Han indsætter dem i en romantisk variant af det traditionelle, kristne billede af dydens og lastens vej (hvor det sande mål for ham dog udgøres af naturens dyb i kvalificeret forstand):

[...] – Det gifs blott tvenne stigar
För skalden till Naturens djup: den ena
Är *vällustens*, den andra *kärlekens*;
Den ena stod med öppen port; jag stängde
Den sjelf för mig, och drog mig till den andra;
Men *den* var slagen re'n i lås förut. (II s. 226)

Det er ikke tilfældigt, at Frykenstedt tænker på Stiernhielms Fru Lusta (1951 s. 218).⁵²

Men heller ikke Astolf og Felicia kan blive enige med sig selv, om hvad deres kærlighed indebærer. De er parat til at ofre sig selv i og for den anden, men dette er alligevel ikke nok. Deres kærlighed synes at ligne definitionen fra *Iduna*-anmeldelsen, men i stedet for at afspejle den guddommelige kærlighed og sammensmelte til et "*fullbordadt* andligt mennisko-individuum" (1821 sp. 36), tømmes de for indhold. Forklaringen ligger hele tiden uden for dem, i selve det religiøse eller idealistiske perspektiv, de har fortrængt fra deres bevidsthed.

Kærligheden tager sit mest provokerende udtryk i værket i de følelser, Felicia øser over Astolfs skønne men tomme lig. I det første direkte gestaltede opgør mellem Felicia og Nyx, konkurrerer deres tolkninger af kærligheden, og Felicias rødmen afslører hendes underlegenhed (jf. II s. 159). Men i hendes afsked med nymferne, kan hun stadig ikke forene de to tolkninger:

⁵² Senere er Atterbom ikke bleg for at bruge hele registeret af denne konventionelle, barokke metaforik. I den heftigt omarbejdede version af *Phosphoros*-prologen i *Samlade dikter* 1838 skildrer han eksempelvis fornædningen af den "höga, visa, känslodjupa Sängen" (s. 4) således: "På hennes altar står en sminkad sköka, / Med yppig barm, men utan hjerta der. / På munnen styrka, helsa, glädje – spöka, / Ty blicken kall, och läppen målad är; / Dock slugt hun vet i hopen öron sprida / De kraftord båla och de smek-ord blida" (s. 6).

O Kärlek! Du, som aldrig öfvervägar
 Hvad du bör skänka, bör behålla kvar;
 Som, lik Naturen, ur dess fulla bägar
 Blott ger så gränslöst, som du gränslöst har!
 Var den synvillan dock så oförlätlig,
 Som gaf oss ögon, *endast* för hvarann? –
 Min Moder yrkar det. O, hur försåtlig
 En orm inunder dina blommor rann! (II s. 435-36)

Den sidste, barokke metafor kunne være rettet til såvel den elskede som moderen, men den rette adressat er selvfølgelig den apostroferede Kærlighed. Citatet demonstrerer, hvilket sammenstød af forståelsesparadigmer, Felicia befinder sig i her. Kærligheden, som skulle være den romantiske, evige, grænseløse og grænseoverskridende kraft, viste sig at være en køn fernis omkring forgængligheden selv.⁵³

Kan vi tillade os samtidig at forstå de to paradigmer for kærlighedens kraft som et allegorisk og et symbolsk, der virker med og mod hinanden? Dette skulle i så fald være i en dobbelt forstand, nemlig dels sådan som Atterbom selv definerer de to begreber, og dels i den poesi, konfrontationen af dem genererer. Jeg skal ikke gentage Fischers grundigere, historiske gennemgang, men lad mig blot kort skitsere Atterboms definitioner i de æstetiske skrifter i årene før udgivelsen af *Lycksalighetens Ö*.

I "Preliminariet till en poetik" (*Phosphoros* nov.-dec. 1811) kalder han allegorien for "aningens skuggritning" og symbolet, skønheden selv for den "levvande bild af identiteten mellan form och väsende" (s. 576). I "Bref öfver Franzéns skaldestycken" (jul.-aug. 1811), fremstår den dennesidige virkelighed, med alt der kan produceres i den, som en til tider bizar allegori, men samtidig evner kunsten (og

⁵³ Lysell peger på lignende måde på spejlscenen i Felicias kammer, men han mener samtidig, der er tale om en ufrivillig afsløring, der går mod forfatterintentionen: "Kärleken visade sig vara grundad på en illusion, vilket säkerligen filosofen Atterbom inte någonsin menat" (1983 s. 213). Jeg mener snarere, der er tale om to fortolkningsparadigmer, der virker med og mod hinanden i både dramaet og i Atterboms æstetiske skrifter. Allerede i *Sjukbetraktelser* i *Poetisk Kalender* 1815 kombinerer han desuden den barokke forgængelighedsmetaforik med en romantisk panteistisk tanke om at sammensmelte med altet, den evige Natur. Forgængelsen bliver her identisk med selve kærligheden: "Förgängelsen är kärlek, kan ej skona: / Hon älskar offret, som hon genombårar" (s. 42).

kunsten alene) at "afsløje det inre sambandet i Natur-allegoriens episke sammanfogning, att sammantränga dess i ändligheten spridda och skymda behag till ett objekt af oändlig skönhet" (s. 353), nemlig en skønhedsverden som er "den absolut bildande Kraftens *Symbol*, d. ä. Gudomlighetens närmast liknande afteckning" (s. 353). I *Iduna*-anmeldelsen 1820-21 erklærer han poesiens princip for mystik, og dette betyder, at poesien ikke blot *er* men har en ufravigelig *ret* til at være symbolsk og dermed kun at være fattelig for de indviede (jf. sp. 780). I "Förberedelser till en ästhetik" (1821) er der en hel triade af definitioner, for først formulerer Atterbom det skønne symbol (uden at benævne det symbol) som et tegn, der lader en mystisk, evig sandhed skinne igennem det forgængelige.⁵⁴ Dernæst betragter han al skønhed for symbolsk og allegorisk på én gang, idet symbolet er billedet af det uendelige, evige, men samtidig indgår i et sammenhængende system af symboler, et fælles mysterium, som er værkets allegori (jf. s. 188). Endelig er den allegoriske kunst den romantiske (kristligt-europæiske) og står et skridt højere end den symbolske, græske: "Hvad phantasien ur denna synpunkt bildar, är således icke *blott symbol*, liksom det förut betraktade med sig sjelft inom sin formgräns tillfyllest belåtna Ändliga, utan tillika en *sinnlig förklaring öfver sjelfva symbolen*, eller åtminstone en anvisning till en sådan förklaring" (s. 210).

Sammenfattende kan man sige, at Atterbom opererer med fire allegoribegreber. Den ene er den begrebslige og upoetiske (eksempelvis personifikationer af begreber og ideer), som Hammarssköld beskyldte ham for at havne i. Som sådan kan den blive metafor for den tilsyneladende mangel på sammenhæng i denne verden, der ikke desto mindre afsløres af symbolet. De to næste udgør derimod begge en slags overbygning til symbolet, nemlig som henholdsvis et sammenhængende system af symboler (mytologien) og som en forklaring eller anvisning til forklaring af symbolet. Den fjerde og sidste er den historiske kategori, der underforstår det sædvanlige

⁵⁴ "Ty skönt är för oss hvarje phänomen, der phantasien åskådning ser i sjelfva phänomenet den sinnliga närvaron af en oändlig tanke, och således förmimmer ett väsende, som genomtränger sjelfva den förgängliga afbilden med evigheten af sin egen urbildlighet." (Förberedelser s. 170).

skema: den antikke kunst var symbolsk, den kristne-middelalderlige-romantiske-moderne kunst er allegorisk og fremtidens syntese vil være en forening af det symbolske og det allegoriske.⁵⁵

Atterbom er ikke altid konsekvent i sin tænkning hverken mellem den ene og den anden artikel, eller inden for en og samme artikel. Glidningen mellem definitionerne korresponderer med glidningen i afgørelsen af, om symbolet alene formår at formidle og inkarnere mysteriet i sig, om det har brug for den allegoriske overbygning, eller om det tværtimod udgør allegoriens forklaring og indre sammenhæng. Men som et tilløb til en videre forståelse af disse begreber inden for Atterboms komplekse paradigmatænkning i forhold til *Lycksalighetens Ö* kunne man se den tøven, Atterbom afslører overfor symbolet, spejlet i hans tøven i spørgsmålet om foreningen af modsætningerne som en vellystig hengivelse, hvor krop og ånd bliver ét. Det er mere præcist en tøven, der viser sig i de æstetiske artikler fra 1820-21 såvel som i eventyrdramaet. Hvis symbolet forstås som et favntag og lystfuldt møde mellem uendeligt og endeligt, sjæl og materie, sætter den kristne tolkning et skel, der spalter symbolet i sine to instanser, nemlig det græske, lukkede overfor det mystiske, ideale (utopiske). Det første vil altid *afsløres* i en moderne, kristen kontekst som utilstrækkeligt og dermed stemples som et skin. I sidste ende har altså allegoriens gudommelige og barmhjertige svar på en barnlig bøn et overtag over naturens eller

⁵⁵ Interessant nok betragter Atterbom (naturligvis) Norden (hvori han inkluderer Tyskland) som spydspidsen i denne erobring af kunstens ideelle syntese i sine bemærkninger til Ehrensvärd. Det skyldes, at kunsten her i grunden altid har været allegorisk, den har ikke ladet beskueren dvæle ved billedet, men har så hurtigt som muligt henvist til idéen eller begrebet: "Det är Nordens magnet, som utvisat den nya kosan till det förlorade paradiset; det är Nordens barm, som alstrat en vishet och en skaldesång, hvilka i centralkraft och ideell omfattning öfverträffa alla föregående former af vetande och skaldskap. Möjligheten af denna skapelse bebådas med tydliga drag i Nordens äldsta gudelära, som af alla kända nationalmythologier, utom den Indiska, är den mest religiösa och spekulativa; den är mera en mythisk religionsphilosophi, än en förgudad natur-symbolik. Derför voro gudabilderna i våra förfäders tempel och offerlundar lika litet några plastiska mönster af Gudomskrafterna: ett jättelikt beläte, utrustadt med en hammare o. s. v. gjorde nog att föreställa Thor, om och föröfrigt med ringa skicklighet utarbetadt: ty Diarne sågo ej i belätet hans egen gestalt, de sökte blott en *allegori för begreppet* af denna gudomlighet. [...] Nog: i Norden har alltid lefvat en lynnets och tankans riktning, att vilja åskåda det Oförgångliga genom det möjligast tunna förhänge." (Phosphoros 1813 s. 376-377).

symbolets favntag, fordi dette flimrer mellem det evigt flygtige favntag (den evige natur) og det forgængelig skin (den åndløse materie).⁵⁶

Nyx fortæller om Afrodite, der ser Adonis blive myrdet og opstå elskovsvarm af hendes drøm hvert år, og kommenterer:

Ja! flyktig gäst, i stoftet, är det Eviga;
Det rymmer från dig, äfven ur din slutna famn:
Men af sin *tro* får Kärleken den gudakraft,
Att han eröfrar åter hvad han älskat har,
Och äger det i mera sann umgängelse,
Ån då en härmning af gestalt, en töckenhamn
Sig lade tungt kring den begrätne Älsklingen.
Som skugga blott, som färgad dunst, det Högsta här
Med dina sinnens njutningslust befryndar sig (II s. 449)

Det flygtige favntag hér, i det jordiske støv, skal ikke blot gentages i cirkelens uendelighed, men erobres i en mere sand og virkelig version – dér. Bevægelsen går fra afsløringen af det flygtige symbol som i grunden en allegori til det virkeligt bestående symbol. Men den sidste overgang er altid uden for teksten/ordene, og den nådige kærlighed sænker sig altid mirakuløst ned til det jordiske. Udgangspunktet og vilkåret for den sande forening er altså et skel, et allegorisk forhold. Det kan måske forklare Felicia og Astolfs kærligheds prekære status mellem dyden og lasten, og hvorfor indordningen af den under den gudommelige kærlighed ender med at producere nærmest barokke, allegoriske billeder.

Først når lyksalighedsøen nærmer sig sin undergang, bliver kontrasten mellem de to verdener interessant – i det mindste for forfatteren! Kontrasten understreges på ironisk vis af, at Astolfs gamle rige nu kaldes "Hyperboreernes Land", der som bekendt ikke kun er en forestilling om et folk nord om Nordenvinden, men om et

⁵⁶ Jf. Magnussons konstatering af Atterboms vekslende monistiske og dualistiske tankegange, der således også veksler mellem anerkendelse og afvisning af naturens selvstændige eksistens (1936 s. 167, 182). Til grund for denne vægtforskydning ligger samtidig den todelte opfattelse af naturen eller materien, nemlig som idé, urform (og dermed billede af det Absolutte eller himmelske) og som masse eller blot fænomen.

lykkeligt folk mod Nord! Atterbom udnytter legen med tiden til et satirisk opgør med de kræfter i samtiden, han mente, undergravede ikke blot sjælen og poesien i verden, men også det store og følsomme kunstværk: den organisk-harmoniske stat.⁵⁷ Alt fra de franske revolutionsidéer til oplysningstidens fornuft og samtidens liberalisme får sin bekomst i fremtids-dystopien. Statsreligion og adelskab er afskaffet til fordel for "Stats-raison" (II s. 265) og en republik, hvor 'det frie folk' bestemmer efter øjeblikkets stemning. Krig er afskaffet til fordel for ordets (af)magt og sagn og eventyr erklæret for overtro og naturmyter. Men samtidig er parallellerne mellem de to verdener stadig tydelige, ja de bliver rent ud tydeligere end nogensinde.

Det rige, Astolf forlader for anden gang, er nu ikke kun et lig, men et rådnende lig:

En mera vederstyggelig syn ej finns,
 Än den af en *sjelfmördad* samhällskropp,
 Der med sit hufvud hvarje ledamot
 I ruttning jemlik är, och fria maskar
 Beqvämligt sköta sina närings-yrken. (II s. 353)

Dette barokke forgængelsesbillede har sit modstykke på øen, nemlig i Lauras profetiske drøm i begyndelsen af anden del. Det er også en slags forrådnelsesbillede, men i en romantisk, krystallinisk eller uorganisk afart, der forekommer passende i fantasens land:

Besynnerligt jag drömde om vår ö
 Förleden natt. Den syntes då mig lik
 Ett klot af skimrande kristall, ofantligt,
 Ihåligt, skiftande i tusen färgor,
 Men genomskinligt dock; ini dess rundning
 Arbetade, i vederstyggelig täflan,
 Missfoster, svarta, små, med oafslått
 Okynnighet, att bräcka det. Tillsist
 Det lyckades, och under trollens hånskratt
 Alltmera sprang det, bit från bit, i kras. (II s. 34-35)

⁵⁷ Jf. *Iduna*-anmeldelsen 1820 sp. 812 og "Grundbegreppen" s. 1 og 65.

Under skinnet af evig ungdom og skønhed, befandt sig en anden, uhyggelig realitet. Synet på øen som kunstværk er allerede ændret, omend Laura stadig værger sig mod (be)tydningen. Øen er ikke symbolets salige favntag mellem idealet og det kropslige, men det mest ekstreme ikke- sammenfaldende tegn, hvis betydning kun kan reddes eller udfries ved den nådige kærlighed, det peger på.

Med inspiration fra Walter Benjamins tolkning af det tyske sørgespil forklarer Fischer, hvorfor Astolfs himmelfarende sjæl ikke er med i slutningen: Astolf er kun interessant som lig, han er til for at bringe tegnet (det allegoriske) ind i øens symboliske verden (jf. 1998 s. 175). Men dette lig er blot et relativt højdepunkt for 'allegoriseringen' af øens univers, vil jeg påstå. Lauras syn har allerede afsløret dens nødvendighed. Både jorden og lyksalighedsøen var en skinverden.⁵⁸ Slutningen demonstrerer samtidig med al ønskelig tydelighed, at ved hjemførelsen til det himmelske bliver også den kønnede kærlighedskraft uinteressant.

Ikke så snart er Felicias slot nedbrændt, før en skare underjordiske ånder vitterlig dukker op og fremfører en hånlige dødedans for de menneskelige skravl, der lider under forgængeligheden, måske endda hinsides døden ("Männ liket ej lider" II s. 445). Men Nyx maner dem i jorden igen, til den helvedesagtige verden, de skal tjene - vel at mærke med "kufvad kraft" (II s. 446). Herefter har hun scenen for sig selv til at forklare sagernes rette sammenhæng: Længslen skal sprænge sig selv indefra, kaste skallen af sig, inden den fuldt kan gennemskue sig selv og sjælen oprette det sande spejlingsforhold:

⁵⁸ Lysell mener, at Atterbom kunne have placeret Astolf som den frelst sjæl i slutscenen, hvis han havde villet. I stedet fremviser dramaet "en total tragedi. Världsdramat erbjuder inte människan evigt liv annat än som estetisk form: som bild som död." (Lysell 1983 s. 207). Men i bund og grund behøver han ikke at have Astolf med i slutningen, for, som jeg understregede i begyndelsen, er hans og Felicias bevægelse blevet den samme. Ved at ofre sin menneskelighed (den fatale cirkelbevægelse) indfører Felicia sig paradoksalt nok i mønsteret for menneskesjælens hjemførelse til himlen. Felicia og Astolf er begge længsel og digt og indgår i cirklen, hvis kraft er den forældremilde, nådige kærlighed. Persson er inde på samme tanke, men mener, at Felicia betegner den troende sjæls tilbagevenden til en kristen gudsbeskuen, og at Astolf omvendt betegner det kropslige liv, der er underkastet forgængelighedens lov (1998, s. 237).

Hvad äro väl, för andar som *förstå* sin makt,
 Den död, den mull, som triumfera? Finnes ej
 En evig ungdom, då likväl en trånad gifs,
 Som ej i denna skuggspelsverld blir nånsin fylld? –
 Jo! denna trånad, den – just livets ungdom är:
 Den svikes aldrig i sitt hopp; det fylls blott ej,
 Just därför, att det svälla skall, tilldess det sprängt
 Sitt hårda skal, den trånga kärn-betäckningen.
 Sig sjelft det söker; all Naturens bildningskraft
 Är denna längtan, som ej *här* sig genomser,
 Och därför skulle qväljas blott, om Tidens hand
 Ej grepe sökarn innan fullt han tröttnat än,
 Och förde honom till hans *rätta* spegelbild.
 Om nu först Anden, som inom hans innersta
 Satt gömd, står opp och kastar sin förklädning af,
 Hvi knorrar du, att dittills än hans återsken
 I så bedräglig dager af din kärlek sågs,
 Att den hans *afstånd* tog för *närhet*? – (II s. 447-48)

Lycksalighetens Ö er en kamp om den rette tolkning. Spørgsmålet er i sidste ende, om Nyx formår at overdøve alle de andre og indføje dem i sin allegoriske, religiøst-poetiske orden?

Phantasiens tragedi. Sangen og stenen

”Mensklighetens *positiva kamp* mot *sitt öde*, och *befrielse* ur dess fjettrar – se der Tragediens föremål” – således formulerer Atterbom tragediens opgave i sin Iduna-anmeldelse (1821 sp. 58), men emnet er i virkeligheden det samme, om der er tale om tragedie, komedie eller en blanding af begge ”såsom i Operan och Sagospelet” (sp. 49). Atterbom adskilte sig fra Schiller og Schelling ved at fastholde skæbnebegrebet i det moderne drama, men at omfortolke det i et kristent paradigme.⁵⁹ Skæbnen er således ikke den gamle, græske, men derimod Synden, menneskets naturlige (ikke-åndelige), egoistiske liv. Skæbnen er et vilkår, der udgår fra Syndefaldet, og Satan er

dens princip (jf. sp. 56). Dramatikken skildrer således en indre strid i mennesket, der påvirkes af to kræfter, den dunkle skæbne og det lyse, hellige forsyn (jf. sp. 57), men stadig står til ansvar for sin frie viljes valg.

Lycksalighetens Ö er på sin kringlede måde et helt banalt opgør mellem himmel og jord, de opadstræbende kræfter og de nedadstræbende. Gesandtens grelle beskrivelse af Astolfs rige står for den nemme, irreligiøse tolkning af stridens parter:

Den hela jorden liknar här ett lik,
 Och himlen står, liksom en mördare,
 I blodig skrud, betraktande sitt offer. (I s. 11)

En lignende tolkning giver Zephyr (der ellers ikke forstår sig på allegorier, figur som han er!) af Astolfs tre drømmescener:

Ack, den höga, vackra rosen!
 Så kom den blix, som förr steg *opp* från *henne*
 Till himmelen, så mordisk nu från *honom*
 Tillbaka! – Brann hon rentaf *opp*, måntro? (I s. 88-89)

Himlen myrder! er tolkningen. Men den rette tolkning er selvfølgelig den, Nyx/Theophania giver: Himlen befrier, døden er vejen til livet. Det interessante i *Lycksalighetens Ö* ligger i værkets kringelkroge, nemlig den komplekse behandling af såvel dødens som kunstens dobbelthed af forstening og befrielse.

Også Astolf taler bittært om gudernes tidsfordriv og dødens leg med skønheden. Det gør han, idet han beskuer og fortolker Niobestatuens i Felicias kabinet:

Men nej! hon *kan* ej gråta – Hon *försmår* det;
 Hvad duga tårar till? En *bättre* lindring
 Förbidar henne; till den klippas like
 Uppå hvars håll hon står, förvandlas redan
 Med nedifrån uppstigande förstening
 Den herrligaste kropp, som jorden bar.
 [...]

⁵⁹ Jf. Frykenstedt 1951 s. 300, Bak 1986.

Bedragna Moder! vet du, hvi de [de myrdede børn] föddes?
 Blott för att visa, huru Gudar leka
 Med oss, till tidsfördrif, och huru rik
 På slösad skönhet äfven Döden är,
 När han, lik Nero, träder upp ibland
 Som *konstnär* och *tyrann* på samma gång....
 Ja! det är *Phantasiens tragedi*
 Som här, i marmor, står för mina ögon! (I s. 312-13)

At denne scene er central, er der ingen tvivl om.⁶⁰ At den ikke er helt enkel at tolke, synes i det mindste også at stå klart. Hvem er det, der myrder i Astolfs tolkning af fantasiens tragedie: guderne/himlen, døden selv eller kunsten? Forsteningen fremstår som Niobes hemmelige sejr over skæbnen, nemlig som hendes trodsige, forevige skønhed. Men samtidig ser gudernes tyranniske leg ud til at have det skønne kunstværk (forsteningen) som mål og døden (mordet) som middel.⁶¹

Forskerne har set Niobescenen i dens sammenhæng med rækken af betragtelser over døden og skulpturen, nemlig til Astolfs oplevelse af Felicia som en marmorstatue (Niobestatuens bærer desuden både hendes og Niobes træk), til hans møde med sin dobbeltgænger på sarkofagen og endelig til ham selv som lig. Også her spejler scenerne hinanden, for da nymfen Niobe ser hans afsjælede krop, udbryder hun: "Ha! förbytt från *lif* till *bild*!" (II s. 427). Forskellen er, at Astolf i efterfølgelse af myten om Niobes forstening forudsætter både krop og en slags bevidsthed i statuen, det tilsyneladende umulige: "en förstenad själ" (I s. 311). I næste øjeblik tømmer han den igen og ser kun sin egen tungsindige projicering på et kunstværk,

⁶⁰ Jf. Santesson 1922 s. 102, Frykenstedt 1951 s. 159ff., Lysell 1983 s. 205ff., Fischer 1998 s. 126ff.
⁶¹ Atterbom kommenterede Niobestatuens i Iduna-anmeldelsen og udnævnte den til både sublim, naiv og romantisk – og tilføjede i en note: "Det romantiska i Niobe ligger i hennes *begynnande* förstening – som hänvisar det af hennes tragiska undergång sönderslitna sinnet på det *djupast förborgade* af Ödets mysterium och nödvändigheten af en högre, gudomligare rättvisa." (1820 sp. 826). Heller ikke denne kommentar er helt enkel at tolke, men det lader igen til, at forsteningen er en slags kompensation, der skal føre iagttagers tanker videre fra det uforsonligt hjerteskrædende frem til den guddommelige retfærdighed, der gør synet begribeligt. Fischer kommenterer udførligt Niobestatuens nøglerolle i tidens æstetik samt diskrepansen mellem artiklen og Astolfs tolkning i *Lycksalighetens Ö*, 1998 s. 129-33. Jf. også Santesson 1922 s. 99-105.

som han formoder, at nymferne og Felicia blot har fremstillet som et stykke legetøj, på samme måde som børn elsker dukker (I s. 313-14).

Fischer kalder sammenkædning af liv og død i kunsten og i tilværelsen for værkets apori, som sammenfalder med "den oförlösta dialektiken mellan upplösningen av det materiella i ren betydelse å den ena sidan, och stelmandet i ren form eller rent vara å den andra, som utgör själva drivkraften i den poesins historia som sagospelet efterhand formar sig till" (1998, s. 91). Astolf foran sin gravskulptur betragter han derfor som selve ærketegnet, der i modsætning til Niobestatuens mulige nærvær iscenesætter tegnets vilkår: det betegnedes fravær eller død (jf. 1998 s. 161). Men vilkåret kan også siges at være lagt som en mulighed i statuen, der jo i sidste ende er en skøn repræsentation af (historien om) en forstening. Præcis som i Astolfs forskellige opfattelser af Felicia som henholdsvis kvinde og (sjælløs) dukke, ligger forskellen i blikket.

Roland Lysell tolker Niobescenen således:

Den människan behärskande makten är totalitär, godtycklig och destruktiv. Konstens funktion blir att forma en apoteos över skönheten i människans lidande. Fantasin kan aldrig frälsa människan eller lindra hennes plågor, den kan blott genom sin unika metod förstena, kvarhålla ögonblicket, *visa upp* skönheten i människans integritet och styrka. (1983 s. 206, jf. også s. 215)

Det stemmer dårligt overens med Atterboms eksplicitte lære, og derfor, mener Lysell, fjernede han scenen i den anden udgave af eventyrspillet.⁶² Men er det ikke at tage Astolfs ord for værkets? og i endnu højere grad den ugudelige Zephyrs tolkning: mennesket er enten beruset eller plaget, og der findes ingen lægedom på eller uden for jorden (jf. II s. 421)? Det er tolkninger som disse, Nyx affærdiger i sin erklæring om længslen, der overvinder døden.⁶³ Inden jeg kan vurdere balancegangen mellem

⁶² En iagttagelse Engdahl gentager i *Den romantiska texten* 1986 s. 150.

⁶³ Den tolkning, Nyx repræsenterer, finder man andre steder i forfatterskabet, eksempelvis i dialogen mellem ånden (genius) og den fremmede i *Delphines Graf* (Phosphoros marts-april 1811), hvor

dette programmatisk lag og de mulige, subversive understrømninger i værket, må vi imidlertid igennem et par flere mellemregninger.

Lycksalighetens Ö rummer en anden, konkurrerende tolkning af kunstens forstening, som man ikke har været opmærksom på i denne sammenhæng. Nattergalen afslutter første del af eventyrdramaet med sin sang om sangens skæbne at aldrig nyde men blot nydes (den samme skæbne, Felicia og nymferne lider under før Astolfs ankomst). Den beklager, at netop den skal afsløre Felicias og Astolfs skønne selvbedrageri, men indser samtidig at det er nødvendigt, for *foranderlighed er skønhedens vilkår*:

Dock – du klagar jäfvigt,
Suck af ohörd bön!
Räckte Maj för evigt,
Vore då han *skön*?

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

Dröjde hjertats tjusning
Oförgångligt kvar,
Brunne snart dess ljusning
Ej så morgonklar.

Fagrast blänker tåren,
Blickad i sitt *fall*;
Blidast lockar våren
Då hans dag är all. (I s. 341-42)

også spørgsmålet om kunsten som skønheden i en grum intrige spørger: "Är en Roman då allt, som det töckniga lifvet förgyller? / Döden, en skön katastrof på en förhatlig intrig?" (s. 117). Ånden svarer med at forklare om sjælens længsel, om hvordan det skønne forgår, men vågner i jordens inderste hjerte og "står opp i förstora natur" (s. 119) – hvilket er et svar på åndens eget spørgsmål: "Hvi är Kärleken själf blott ett begär att förgås? / Hvi är diktningen mer än njutningen? drömmen än vakan?" (s. 119).

Dette er modstykket til Astolfs tolkning af Niobestatuens. De knytter begge døden til skønheden, men nattergalen stiller naturen ved forskellige eksempler i modsætning til en forstenet (og falmet) evighed. I Astolfs beskrivelse af forsteningen er paradokset sammenkædningen af døden og den evige skønhed. I nattergalens sang fremstår forsteningen derimod som kunstig og uskøn, og paradokset er her sammenkædningen af forgængelighed og liv i naturens skønhed. I lyset af de barokke billeder fra sidste afsnit, kunne man måske sige, at de begge sætter det skønne lig (død = liv) overfor det vederstyggelige lig (død = død).⁶⁴ Men dødens skønhed (kunstens) er langt mere tvetydigt vurderet end den skønne død (naturens).

Den forstenede bølge er et vigtigt billede i diskussionen af kunstarternes indbyrdes forhold og ikke mindst om skulpturens evne til at indbegribe tid og bevægelse. Den indgår i Goethes forklaring af intentionen i Laokoon-gruppen (1798):

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen, davor, man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke da sie gegen das Ufer anströmt." (1986 s. 81)

Den forstenede bølge er her et billede på værkets interesse og skønhed, men skønheden ligger i den bevægelse, der ifølge Goethe indskrives i statuen, idet kunstneren har valgt handlingens kunstneriske højdepunkt, det lessingske prægnante øjeblik. Goethe indskrifter dermed også statuen i det naturlige: bølgen er naturen fikseret eller frosset

⁶⁴ Paradokset mellem den gode og den slette evighed formuleres desuden af den forkælede Astolf på vej tilbage, som han tror, til Lycksalighedens ø. Han vil nu holde sig til én nydelse, nemlig Felicia, og holde hende fast til sig, så hun aldrig flygter. Men problemet vedbliver at pine ham: "Dock varsamt! varsamt! Stillestånd är – död: / Kan sällhet, alltså, vara *stillestånd*? / Nej! – Är den något då, som kan förändras? / Ja visst! – Men ack! allt, som *förändras* kan, / Hardt nära gränisar till – Förgänglighet! – / Onyttigt grubbel!" (II, s. 400). Fischer kommenterer: "Vad Astolf snuddar vid är den aldrig försonade dialektiska rörelsen mellan vara och betyda. De alternativ som erbjuds tycks båda utmynna i samma ofrånkomliga resultat, antingen detta har formen av den symboliska konstens ständigt hotande förstelning eller av den allegoriska konstens förintande av det jordiska varat till förmån för den transcendent betydelser." (1998 s. 152).

af kunstens greb, men den har sin bevægelse med sig. I Atterboms værk giver nattergalen ikke plads til en sådan indrømmelse (bevægelsen er jo dog potentielt til stede i Astolfs tolkning af Niobestatuén), men peger i stedet på det unaturlige: bølgen er død, ubevægelig og dermed uskøn. Årsagen er formentlig, at det er selve den grundlæggende cirkelbevægelse, der står på spil, og at ambivalensen i Astolfs tolkning (en forstenet sjæl eller blot en sten) ikke kan blive mødt med for tydelige gebærder.

Lauras evigt bekymrede anelser fastsætter også, at tingene er skønnest, når de ophører, men sammenligningen er her eventyret, 'sagan':

Ja, våll! en saga dagen är; en saga
Om skönhet, herrligast mot slutet skön!
När skuggan griper honom vid hans klädfäll,
Att draga honom i sitt djup, – då märker
Vår saknad, att en ljuflig – *dikt* han är;
Månn' ej Naturen sjelf det är också? (II s. 8-9)

Dagen og naturen er som et skønt eventyr om skønhed, nemlig som et digt, og omvendt bliver digtet som natur.⁶⁵ I nattergalens og Lauras refleksioner indføjes naturens og digtets skønhed altså ubesværet i den ideale skønhed i cirkelbevægelsen fra liv til død til liv, mens Astolfs kunstskeønhed stadig stritter imod.⁶⁶ Man kan også sige, at statuén eller stenen repræsenterer en parallel, uhyggevækkende form for evighed og skønhed, der tenderer mod at afskære sig fra de metafysiske perspektiver og henvise betragteren til den menneskelige sfære af konstrukt og ekko-agtig fortolkning.

Kunstens forstening er imidlertid en kraft, der synes at strække sig længere end til de dødelige. Det er et potentiale, der ligger i hele fantasilandets fladhed. Den når momentvis til Felicia (i Astolfs blik), men også til hendes ophøjede moder. Da Nyx be-

⁶⁵ Dette hører selvfølgelig også til Atterboms idealistiske opfattelse af den evige natur, hvor poesi og natur er ét, nemlig som idéernes urbilleder.

⁶⁶ I de æstetiske artikler understreges det, at det evigt skønne naturligvis aldrig forgår, det skønne forgår derfor også kun tilsyneladende og "under sjelfva denna skenbara forgångelse hvilat en himmelsk varaktighet" (Förberedelser s. 189).

søger den sovende Astolf er det i virkeligheden marmor, der møder marmor. Jeg har allerede citeret beskrivelsen af hendes hvide hænder over hans lige så hvide ansigt. Oprinnet ender således:

Hon plötsligt växte med en längd, som snart
Till månan nådde upp och sammansmälte
Dess anlet med *sitt*; ramsvarta lockar
Kring detta tycktes, böljande för vinden,
Sig sprida liksom skyar, mellan hvilka
Den gömda himlens ögon häpnat sågo.
Men knappt hann Laura sig besinna, *hvems*
Det stora, stränga marmor-anlet var,
Som i en blink så strålande belystes, –
Förr'n tom var platsen, där jättinnan stått;
En dimma blott sågs inåt lunden gå,
Och draga, långsamt sjunkande mot sjön,
Ett gråhvitt täcke öfver berg och toppar. (II s. 49)

Månen indgår i Atterboms mytologiske system eller paradigme for verdensmoderen, Maria, Isis, Frigga, Venus Urania osv., hvilket også fremgår af konceptet.⁶⁷ Fischer har peget på, at Nyx i citatet repræsenterer en semisk grænseløshed, idet hendes konturer opløses og opgår i omgivelserne (jf. 1998 s. 142). Men den metaforiske afsmitning, der sker i scenen, peger også i en anden retning og bliver samtidig et udtryk for kunstens tilsyneladende altomfattende, potentielle forstenende kraft. Nyx er også en del af kunstværket, og dermed er Fischers afsluttende spørgsmål så meget desto mere berettiget: Er poesiens tragedie da overhovedet mulig, eller er der tale om en tankefejl? – "Ur poesiens synvinkel, och någon annan synvinkel ryms inte i dikten, är dess tragedi en illusion; en kittlande tankelek. Om poesins tragedi inträffar kan vi vara säkra på att det sker genom ännu mera poesi" (1998 s. 181). Spørgsmålet om hvem, der forfører eller skaber hvem, er derfor også et spørgsmål om, hvem der ødelægger hvem. Astolfs første ønske var, at drømmene ville drukne virkeligheden, men resultatet blev snarere, at virkeligheden druknede drømmen – og alligevel står

⁶⁷ Første gang i oplysningerne til *Skaldar-mal* i *Phosphoros* jan.-feb. 1811 s. 9.

kunstens forstening af virkeligheden som en trussel (eller løfte) om det modsatte. Man kan også spørge således: Hvis *Lycksalighetens Ö* skal være poesien tragedie, hvordan ser da dens befrielse fra skæbnens lænker ud?

Poesiens plads og det allegoriske problem

Som kritiker og litteraturhistoriker arbejder Atterbom stedse med målet for øje, nemlig realiseringen af det poetiske ideal, den sande symbolske kunst, foreningen af kropslighed og spiritualitet i en højere potens.⁶⁸ Frykenstedts afhandling kan siges at demonstrere, hvor fikser-agtig idéen om en syntese af den græske symbolske kunst og den romantiske allegoriske var for Atterbom. For på den ene side var postulatet, at syntesen allerede var opnået hos de tyske helte, Goethe, Schiller og Tieck, og på den anden side var det klart, at poesien ny guldalder endnu hørte til fremtiden.

Da Atterbom indtrådte i *Musis Amici* 1807 havde hans tale overskriften "Religionens oskiljaktiga samband med Poesien" (jf. Magnusson 1936 s. 141). Magnussons gennemgang af hans tidligste æstetiske og filosofiske skrifter viser, at de to storheder flere gange bytter plads i en rangordning (eksempelvis 1936 s. 191). Det samme gælder også forholdet mellem poesi og filosofi, hvor den første dog oftest har førertrøjen på. Men fra og med de såkaldte forsvarsskrifter i *Swensk Literatur Tidning* 1817, hvor Atterbom svarer på Wallmarks kritik for (bl.a.) manglende ortodoksi, bliver det vigtigt at fremhæve religionens højere standpunkt, og omvendt at sætte poesien på plads og udskyde dens højeste fuldbyrdelse til en ubestemt fremtid. I *Iduna*-anmeldelsen, kalder han således poesien religionens tjenerinde. Det er en besindig kommentar til det ungdommelige overmod på poesien og poeternes vegne i de første numre af *Phosphoros*.⁶⁹

⁶⁸ "Spiritualitet och kroppslighet skola förenas af den nya Konsten i en högre potens, som skillrar det eviga bandet af begge." ("Anmärkningar" til fremstillingen af Ehrensvärds konstlære, *Phosphoros* 1813 s. 377).

⁶⁹ Jf. Nilsson 1916 s. 211-12. Også i forordet til *Poetisk kalender* 1813 er der en uforbeholden, programmatisk optimisme angående poesien afgørende rolle: "Man börjar inse att ingen verksamhet i värde öfverträffar den, som försätter människans innersta i full öfverensstämmelse med sig sjelf och med den yttre världen. Om med ordet *lycksalighet* egentligen ingenting annat

Blott will han [recensenten, dvs. Atterbom] påminna, att Poesien, ehuru till sitt innersta lynne den wänligaste och gladaste förmedlarinnan mellan det Ewiga och det Timliga, dock i förhållande till den *egentliga* Religionens mysterier snarare är en blomsterprydd tempeljungfru i förgården, än sjelfwa öfwerprestinnan wid högaltaret; fastän hon jemwäl *dertill* icke sällan uppswingat sig." (1820 sp. 787)

Der er altså en mulighed for poesien at hæve sig til højalteret, men alligevel kan det ikke siges tydeligt nok, at troen alene gør seende:

Enligt denna åsigt är således äfwen det *fullkomligast* Sköna, som det jordiska lifwets åtrå kan skåda, njuta och dana, likwäl blott en fragmentariskt gifwen, prophetisk symbol af *den* Enhet, som är allt lifs gudomliga och högsta: ja, i ju rymligare mått det *sköna phänomenet* synes oss med sinnlig tjuskraft framställa sitt oändliga begrepp, i desto tydligare mån förråder det också, huru det egentligen Ewiga, hwaraf alla oändliga begrepp äro särskilda strålar, lefwer och lyser, såsom det *enda* sannfärdigt Sköna, *bakom* deras skimrande förlåt. Det gifs i människosjäl en blott ett enda synorgan för det Urljus, som förborgar sig inom denna aldrig tillfyllest utransakliga helgedom: och det ögat är icke Fantasiens; det är – Trons. (1820 sp. 813)

Formuleringerne følger sig nydeligt ind i både Atterboms koncept og den morale, som Nyx og englekoret er talerør for.⁷⁰ *Lycksalighetens Ö* fremstår i dette perspektiv nærmest som et forsøg på at holde dommedag og fremprovokere den nye, attråede morgenrøde – en *Phosphoros* II!

betecknas, än ett ostördt tillstånd af en sådan öfverensstämmelse, så kan lycksalighet endast gifvas för *den* åsigt af lifvet, i hvilken Naturen är den omedelbart närvarande uppenbarelsen af ett gudomligt Urväsende, och Skönheten, naturen i sin fullkomlighet, den milda gloria som meddelar det åt sinliga ögon."

⁷⁰ Omvurderingen af poesien rolle kan desuden spores i de fleste af Atterboms arbejder. Det er eksempelvis tydeligt i Atterboms svenske omskrivning af *Die Insel des Gesangs* fra *Phosphoros* 1810 til *Sångens Ö* i *Poetisk Kalender* 1815, hvor dronningen ikke længere hedder "Sehnsucht", men "Tro", og slutstrofen ikke munder ud i at Længslen føler sig evig i legen, som er digternes væddestrid om et fjernt mål, men i at Troen med det hellige kors i favnen slår på livets harpe: "O skald! blott *hon* din sträng af flammor spann" (s. 5).

Inden Astolf vender tilbage til jorden, siger Nyx, at Astolf og Felicia blev bragt sammen for at prøve dem (II s. 158). Dukkeførernes tråde synes at ville træde frem, men er det hos guderne eller forfatteren, de samler sig? Spørgsmålet skurrer igen mod den eksplicite morale: Prøvelsen følger sig ind i og trækker på et kristent forsoningsmønster. Felicia som konstrukt bygger selvfølgelig på idéen om en fortrængning og postulatet om, at hun hele tiden havde nøglen i sig, men manglede at oprette forbindelsen til det rette organ.⁷¹ Ikke desto mindre er der andre strømninger under det programmatisk lag, der i sidste ende peger på den jordiske fantasi som udgangspunkt og slutpunkt for værkets egne bevægelser. Jeg har allerede antydnet de metapoetiske perspektiver i cirkulariteten mellem Astolfs og Felicias univers, nemlig at digtningens ubestemmelige udgangspunkt (hvem skaber hvem, hvem forfører hvem?) peger ud mod digtets eget konstrukt. Felicia og Astolf er *bestemt* til at lade sig forføre og synke endnu dybere end i udgangspunktet, inden de nådigt løftes op.

Det samme gælder tolkningens eller blikkets nødvendige forandring på øen. Felicia som den blot sanselige poesi er *konstrueret* til at have mistet kontakten til den oversanselige – og til først at finde den igen, når tegnene bliver tydelige eller overvældende nok, alt i henhold til den moderne tragedies *nødvendige* udgang. Frem til dette punkt har Nyx talt lige så meget til læserens kristne, æstetiske og filosofiske forforståelse som til den uforstående datter. Netop idet Felicia peger ind mod sig selv som tegn, peger hun i en anden forstand ud til forklaringsgrundlaget, der skelner mellem det sande og det skinbarlige symbol. Hvorfor advarede du mig ikke? spørger hun barnligt i slutningen, og Nyx' skolemestersvar er, at hun ikke hørte ordentligt efter! Men til sidst er der kun den højere styrelse: ”ja, modstå mig, hur mäktar du? / Med hvarje tanke, hvarje ord jag drager dig / Till medelpunkten af min krafts besvärjnings-ring. / Du *måste* träda inom den” (II s. 451). Det, der skinner igennem tegnet Felicia i slutningen, er dermed ikke blot en ny mytologi eller symbolets mystiske sandhed eller sammenhæng, men også digtets eget skelet!

⁷¹ Ifølge *Iduna*-anmeldelsen er det mystiske på én gang inden for og uden for betragteren; det er genstanden for betragtelsen og betragtelsens *eneste* organ, jf. 1820 sp. 783. Jf. Nilsson 1916 s. 209.

Det allegoriske var problematisk for Atterbom. Ganske vist havde han Palmblad til at insistere på, at eventyret i sin rod var symbolsk og levende, men det allegoriske blev alligevel hans stående undskyldning for, hvad han selv anså for værkets fejl eller mangler. Et eksempel er brevet til Tegnér 26. januar 1826, hvor han vander sig under arbejdet med anden del af værket:

De tvenne följande [4. og 5. eventyr] blifva mig vida lättare; sedan olyckan riktigt kommit i gång, flyttar hon Felicia på en mera vanligt qvinlig och hela personalen på en *menskligare* grund. Dittills, under katastrofens förberedelser och motivering, i det tredje äfventyrets tvenne första tredjedelar, har ämnet låtit mig riktigt brottas med alla de svårigheter, som ligga i dess allegoriska natur. Det är icke lätt, att såsom menskligt-artade personliga väsenden objektivisera varelser, hos hvilka (*ex hypothesi*) nästan alla både motiver och substrater för egentliga människors känslor, tankar, handlingar, icke finnas (eller ock blott såsom slumrande anlag). – Du sade, att detta poems idé är mera en *filosofisk*, än *poetisk*. Kan väl vara! Emellertid är det nu en *honners*-sak, att föra f-n i land så godt jag kan, sedan jag en gång tagit honom i båten. (Tegnér 1882 s. 247)⁷²

Dette handler tydeligvis ikke om, hvorvidt Astolf indfører allegorien i Felicias symbolske verden, eller om der er plads til allegorisk tale på øen, men om, at hele dramaet bygger på en nærmest filosofisk idé, og at dets handling er forlagt til en sfære, som ikke er menneskelig, men som skal objektiviseres som menneskelig. Problemet er altså dels den overordnede idé, dels personifikationerne.

I fortalen til anden del henviser Atterbom til det historiske element, der er hentet fra poesien og til dels refleksionens historie, som dermed ikke er abstrakt, men ytrer sig med personlighedens levende kraft. Men han beklager samtidig, at eventyret ikke var så kendt, som han havde forventet, og at læserne dermed ikke havde kunnet læse første del i lyset af det heles idé. Her henviser han til titelbladet på folkebogen, der ”gifver utförligt tillkänna hennes grundtanke”. Han citerer ikke titlen,

⁷² Jf. brevet til Hjort 18. januar 1828 (Hjort 1869 s. 346-348). I et brev til Schelling 10. februar 1826 kalder han det uden videre ”einem dramatisirten allegorischen Märchen” (*Samlaren* 1918 s. 109).

men lad mig gentage her, at historien ”*wisar deras fåfänglighet, hwilka söka at winna den rätta Lycksaligheten här i werlden, samt huru Tiden och Afunden alt til intet gör, ehuru stort nöje man tycker sig hawfa ärnåd!*”. Hans kommentar lyder: ”Vill man nu anse det Hela för en *lärodikt* i dramatisk form, så har man deruti ej alldeles orätt. Det har icke blott en romantisk sida; det har äfven en didaktisk.”⁷³

Værket kan kun læses som en allegori retrospektivt, ellers sluger allegorien uafsladeligt hele værket, mener Fischer (1998 s. 176-77). Det lyder som en temmelig defensiv læsestrategi! Spørgsmålet er, om allegorien kan undgå at være tydelig med hele sit sultne gab fra begyndelse til slut? Og næste spørgsmål er, om den dog alligevel formår at konsumere det hele restløst og modstandsløst?

Slutningen igen. Fortællingens cirkularitet

Slutningen har altid irriteret, for skal barnet på Theophanias skød forstås som Kristus, Eros eller en sammensmeltning af begge,⁷⁴ og hvad er det i det hele taget for et mytologisk vagtskifte, der finder sted? Kristus-symbolikken er tydeligvis stærkere end Eros-tilknytningen. Derimod er Theophania på én gang for specifik og for abstrakt til at kunne være en Mariaskikkelse. Jeg tror, Fischer gør ret i at opfatte den usikre mytologiske forankring som tilsigtet, men hvor han ender med at se den allegoriske orden vælte i en overflod af betydning (1998 s. 180), vil jeg standse ved Atterboms paradigme-tænkning, som også Nilsson fremhævede, og som Fischer tidligere i sin undersøgelse ser i et mere opbyggeligt perspektiv (jf. 1998 s. 148).

⁷³ Fortalen til 1854-versionen kunne se ud som den endelige kapitulation, idet han kalder eventyret uhjælpeligt en allegori og mener, at ”om den behandling, hvori sagan blifvit af mig vidare utbildad, skönjes vara på samma gång en romantisk dikt och en lärodikt: så är detta ett fel, – eller en förtjenst, – som själfnödvändigt följt af hennes ursprungliga väsende.” (1854 s. XI). Men som det ses, har han en desto større sejr i sigte, nemlig den poetiske kraftanstrengelse. Han gentager sine argumenter, men understreger endnu tydeligere, at det historiske element, ”hämtadt ur Hjärtats, ur Diktens, ur Mensklighetens innersta häfder” (s. XI), samt hans egen poetiske bestræbelse skulle sikre, at resultatet ikke blot blev en fremstilling af abstrakte begreber, der stod i et tilfældigt forhold til sin iklædning: ”Jag har derföre åsyftat, att mina personer, ehvad de ock föröfrigt må betyda, dock måtte först och främst betyda *sig själfva*” (s. XI).

⁷⁴ Persson mener Kristus (1998 s. 247-50), Frykenstedt mener Eros (1951 s. 367-68) og Nilsson en sammensmeltning af begge (1916 s. 266).

Således set er det vigtigste blot konstellationen af moder, barn og liljefromhed, der knytter an til det metaformønster, der har formet sig igennem værket af fødsel og død i moderskødet og i den himmelske faders favn. Sluttableauet opviser derfor heller ikke en allegori, der kan oversættes en-til-en, men en kompleks, samlet henvisning til den mystiske sammenhæng. Barnet kan da *repræsentere* dem alle på én gang: Kristus, Eros, Menneskebarnet såvel som Felicias genfødsel i ny uskyldighed.⁷⁵

Repræsenterer sluttableauet en forstening, en monumental fastsættelse af den allegoriske orden? Risikoen er til stede, og måske derfor har det været så meget desto vigtigere for Atterbom at få værket til på én gang at tegne en cirkel og pege ud over sig selv. Sangen skal græde som Felicia og dø, er de sidste ord i nattergalens sang om forgængelighedens skønhed og dermed de sidste ord i dramaets første del:

Makter, strängt försvurna,
Nå din drottning's ö:
Sök då hennes urna,
Gråt, som hon, och dö! (I s. 342)

Digtet er paradoksalt nok nødt til at dø for ikke at forstene, til at ophøre for at kunne leve videre. Det skal med andre ord ophæve sig selv som kunst og blive (som) natur. At der er tale om en kommentar til værket selv understreges ved, at strofeformen, som Vetterlund har gjort opmærksom på, er den samme som i det afsluttende stjernekor (jf. 1924, s. 326). Værket prøver at indskrive sig selv i cirkelns ideal frem til det punkt, hvor den skulle åbne sig mod det oprindelige, himmelske udgangspunkt og indgå i den idealistiske ur-cirkel. Netop ved at dø – og pege frem (og tilbage) – skal digtet leve. Spørgsmålet om slutningens status i forhold til resten af værket, kan dermed også siges at være et spørgsmål om, hvorvidt det er monumentet eller naturen, stenen eller sangen, der har det sidste ord.

⁷⁵ Nilsson mener, at ”Maria med Kristusbarnet vid sitt bröst såsom symbol för *den eviga naturen* [...] uttrycker för Atterbom tillvarons *magnum mysterium*” (1916 s. 189).

Sluttablaeuets skaber på mere end én måde en form for cirkelbevægelse. Værket begynder med solnedgangen over Astolfs rige og slutter med at antyde en solopgang efter ødelæggelsen af Felicias. Lysell mener, at morgenrøden peger på et salighedens drama, der vil gentage samme strukturer som lyksalighedens, men i en intensiveret, fordoblet variant. Men samtidig er der intet der tyder på, at den vil overvinde lyksalighedens drama, for værket medgiver ingen adgang til det paradisiske sprog, mener han (jf. 1983 s. 204).⁷⁶ Skal vi læse med Atterboms æstetiske skrifter efter forskydningen af tyngdepunktet mellem poesien og religionen (og konceptet) er det dog ikke meningen, at digtet skal kunne tilbyde indgang til paradiset eller det paradisiske sprog. Inden for værket fastsætter Nyx, at hverken sproget eller blikket er åndeligt nok til at udsige det udsigelige (jf. II s. 159). Det må og skal ligge uden for alle ord og billeder (jf. Fischer s. 181). I og med at slutningen bider sig fast i den næste begyndelse i det jordiske understreges spiralbevægelsen.

Som nævnt i indledningen tegner *Lyksalighedens Ö* sin egen cirkel som (dramatiseret) fortælling betragtet: lyksalighedens ø skal genfortælles, drømmen skal genoplives og punkteres i et og samme greb. Fortællingen er det sidste skønne skin, der skal afsløres – men også her må det ske i en bevægelse, der peger opad. Salighedens drama vil aldrig udspille sig inden for den jordiske fortællings grænser, men vil altid blot være hentydet til.

Det er ikke kun Felicia, der bebuder, at fortællingen vil blive fortalt. Døden og Avunden (misundelsen) kappes om at have størst magt til at ødelægge, mens øen går under:

TIDEN.

Denna ö jag till öcken gjort; men lefva skall dess namn,
Med sin lockning, med sin varning, i en frejdad sagas famn!

⁷⁶ Persson mener derimod, der er tale om symboler for Kristi genopstandelse og endelige genkomst (1998 s. 250). Jeg stiller mig tvivlende til en sådan tolkning. Selv om Atterbom låner af eskatologiens billedverden, er hans ærinde ikke at pege frem mod Kristi genkomst med *Lyksalighetens Ö*, men derimod at tegne *poesiens* dobbelte undergang og genfødsel/optagelse i det sande Paradis.

AFUNDEN.

Hör jag blott den sagan nämnas, lita och var viss derpå,
Att den, som förtäljer henne, skall sin minnesbeta få!
(II s. 442-43)

Her hører man til en vis grad den misforståede digters klage – Atterbom føler sig allerede i opposition til tidens tendenser – og konstellationen af personifikationer kan siges at formidle eventyrets egen dobbelte, ideelle og jordiske, eksistens. Tiden tjener en højere magt, som den selv udtrykker det, og har desuden magt til både liv og død på én gang. Misundelsen tilhører en anden, moralsk og mellem menneskelig orden, som hverken kan give liv eller død, men blot prøver de levende eller tærer dem indefra. Værket forsøger altså på flere måder at pege på sin egen faktiske eksistens, sin karakter af genfortælling og den hermed forbundne dobbelthed af evighed og endelighed.

Hvilken fortælling er det, nymfeme skal fortælle på jorden? Er det fortællingen om poesiens land, sådan som det burde have været, eller er det fortællingen om lyksalighedsøens forsvinden? Det kommer, for mig at se, ud på ét. Som et svar til Felicias ubestemmelige "En saga blott – kanske en spådom" kunne man sige, at *Lyksalighetens Ö* vil være begge dele: 'saga' og profeti. "Aldrig-mer" er på sin vis både Felicias og Astolfs navn, eller rettere: det er navnet på den hændelse, de udgør, og som paradoksalt nok skal gentages i det uendelige.

Befrierskan (Prolog till Lyksalighetens Ö), der efter den oprindelige plan skulle være trykt sammen med første del, blev i stedet publiceret mellem de to dele af værket i *Svea* 1825. Her fortvivler jeg'et over sin upoetiske og sjælløse tid. Poesiens gudinde viser sig i et syn for ham. Hun er ikke en forførende elskerinde, men en moderskikkelse, der kærede jeg'et til digter allerede, da han var barn. Nu opmuntrer hun ham til at blive den samme, som han dengang var (jf. s. 14-15). Hun tilbyder sin verden som fristad, væk fra dagens partistrider, og fører ham til ånde verdenen. Den er befolket med litteraturhistoriens store helte, digtere som figurer, og dette er hans eneste egentlige hjem. Men han skal prøves, og prøven er eventyrdramaet, *Lyksalig-*

hetens Ö. Fortællingen er altså hentet frisk fra ånde verdenen og handler om gudinden selv:

Jag gifvit dig *min lefnads tragedi*;
Sjung den, och var från andra sorger fri!
Min källa hvarje dag dig öppen står:
Men, om du dricker, drick, att det förslår!
Hvad dels i Evighet, och dels i Tid
Jag är; mitt dubbla lifs försona strid;
Naturens vållust och Naturens qual;
Det skönas fall ifrån den himlasal,
Der kKärleks *sol* och Kärleks *stjornor* bo:
Allt detta sjung, till dina vänners ro!
Med friska färgors prakt, med djerfva drag
Du skildre hjertats rus och ödets lag;
Och ur *den* Natt, som tingens moder var,
Låt se *det* Ljus, der hvarje bild är klar! (*Svea* 7/1825 s. 25-26)⁷⁷

Hvem har nu skabt hvem, og hvis er fortællingen? Pointen er naturligvis, at fortællingen er skænket digterjeg'et af poesiens gudinde selv, at han med en dobbelt ydmyghed og stolthed er udset til at være dens syngende formidler. Men prologen peger ligesom de andre paratekster til *Lycksalighetens Ö* på den sidste fortællerinstans og indskrifer også denne i en cirkel mellem poesiens rige og det jordiske digt. Det indebærer imidlertid også, at Atterbom her sørger for at oprette et nyt poesiens rige, fredet for splittelse og trængsler og befolket med de ånder og engle, som lyksalighedsøen manglede – allerede inden han er nået til lyksalighedsøens undergang. Tragedien har allerede udspillet sig, og udfaldet var efter bogen: Det splittede eller dobbelte er allerede genforenet i én skikkelse, den skønne, moderlige.

Noget tyder på, at værket i sig selv ikke kan præsentere denne sidste genetablering af tingenes rette orden. Noget tyder også på, at Atterbom ikke rigtig stolede på dets evne til ved egen kraft at geninstallere drømmen om poesiens land. Spørgsmålet er da også, om parallelliseringen af den himmelvendte poesi og den

himmelvendte sjæl i Astolf og Felicia ikke truer med at gøre poesiens formidlende region overflødig? Hvorfor er drømmen om lyksalighedens ø nødvendig? Værkets postulat er, at Poesiens skønhed i al sin håndgribelige uhåndgribelighed fortsat er det nærmeste til himlens skønhed, mennesket ejer; det er hér, længslen først vækkes. Poesien formår samtidig at pege ud over sig selv ved at iscenesætte sin egen undergang. Denne formåen rækker imidlertid ikke til alle former for poesi.

Lycksalighetens Ö er for mig at se en undersøgelse af forholdet mellem det symbolske og det allegoriske, således som Fischer har udnævnt den til. Felicias verden var ikke en symbolsk forening, men en fortrængning af det, der lå ovenfor og nedenfor, og resultatet var, at den blev udraderet af dem begge. Den højere verden afslørede den lavere, og lyksalighedsøen viste sit allegoriske ikke-sammenfald, inden den kollapsede helt. Men samlet set er værket også en kraftanstrengelse for at indskrive de to paradigmer, symbolets og allegoriens i en harmonisk bevægelse: sangens eller naturens skønne cirkelbevægelse mellem liv og død. Denne bevægelse skal samtidig sikre poesiens fortsatte rolle i formidlingen mellem jord og himmel, endeligt og uendeligt.

Lycksalighetens Ö synes at være et forsøg på poesiens selv-vækkelse, hvis vi skal forstå Felicia som den forledte, men nu omvendte læser af på den ene side sig selv, sin udvikling og sine skabelser, og på den anden side de himmelske tegn, der regner ned over hende. Nyx' fortolkning sætter sig igennem i første omgang som en demaskering, der afslører den kaotiske, ligefrem modbydelige forgængelighed bag skinnet. Den beroligende afsløring af harmonien i den tilsyneladende groteske og meningsløse allegori ligger alene i den sidste beskrivelse af Poesiens indtrædelse i det sande, salige Land. Men også denne fremstår i en adskillelse af tegn og betydning, af et jordisk og et himmelsk drama. Slutningen er en dobbelteksponering af tableauer: For læserens indre øje svæver Theophania og Barnet over scenegulvet, hvor Felicia knæler, men samtidig opretter stjernekoeret et andet tableau *uden for* det imaginære

⁷⁷ Persson mener at prologens Dante-allusioner knytter hele eventyrdramaet til visionsdigtningen og den kristent-mytiske tematik (jf. 1998 s. 236).

teaterrum, nemlig af Digtet ved Faderens knæ, hvor Faderens opsummerende *tale* dominerer:⁷⁸

Der, försont med pligten,
Under lifvets trä
Står den fagra Dikten,
Vid sin Faders knä.

"Kommer du?" han taler;
"Långt, du irrat har!
Dock, af dessa dalar
Bar du minnet qvar.

När ditt sinne glödde,
Var dig jorden trång;
När ditt hjerta blödde,
Flög du hit i sång.

Njut en fröjd otalig,
Fäll din slöjas skir!
Du var der *lycksalig*;
Här du *salig* blir." – (II s. 453)

De to billeder er en postuleret samtidighed af de to knæfald: Felicias overfor moderen og Digtets overfor Faderen. Den sætter et lighedstegn, samtidig med at forskellen eller adskillelsen yderligere understreges. Salighedens og lyksalighedens drama er ét og samme, men på forskellige planer. Den egentlige handling foregår et andet sted, uden for scenen – og i sidste ende uden for teksten.

Skal vi opsummere kunstens funktion og effekt i *Lycksalighetens Ö*, som den er fremstået i denne tolkning, fremstår den lige så vildledende og forenkende, som den er øjneåbnende og profetisk. At poesien *bør* henvise til de høje, mystiske sandheder, er der ingen tvivl om. Men *Lycksalighetens Ö* er jo begge dele: en kærligheds-historie og budskabet om, at poesien bør være anderledes, eller hvad vi kan kalde en

⁷⁸ Det læner sig op ad Dantes syngende kors af salige sjæle, jf. Persson 1998 s. 243 og Vetterlund 1924 s. 401.

allegorisk overbygning eller forklaring. Den forfører med alle tænkbare midler – og udstiller forførelsen i samme nu. Det er ikke kun de vellystige favntag, der er flygtige i denne verden, eller symbolets forening, der afslører sig som blot et stadie i allegoriens adskillelse. Det er også kærlighedshistorierne, der afsløres som forgængelige og med den rette nøgle passes de ind i moralen, således at de kan pege frem mod den sande forening, det sande symbol. Derfor skal fortællingen fortælles, gentages og afsløres med sit "Aldrig-mer!".

Værkets eget sprog udvikler sig både i symboler og allegorier, men overordnet set bliver helheden uvægerligt et allegorisk læredigt, således som forskningen har fastslået det igen og igen – et læredigt om poesien. Billedet af en anden poesi er dog kun i det programmatisk lag. Et tilløb til et positivt billede finder man i Felicias beskrivelse af, hvordan hun elsker og frygter sin moder, ligesom man elsker og frygter det sublime. Det er kunst, der drager betragteren mod tilintetgørelsen, men indbygger i dette findes hele tiden løftet om redningen hinsides tilintetgørelsen, inden for den idealistiske cirkelbevægelse. Tendensen mod forstening såvel som den gennemgående dukkespils-metaforik, viser at kunsten som blot skøn, tankeløs leg indebærer de mest skræmmende perspektiver i værket. Formålsløs, autonom kunst er knyttet til en ubehag, fordi det høje mål ikke dermed synes nok sikret. Hvis digteren er gud over sin digtede/legede verden, må han forpligtes på det sande guddommelige, hvis ikke resultatet skal blive et ekkorum, tomt og tilintetgørende.

Som enhver anden god romantiker har Atterbom understreget kunstens autonomi fra sine første æstetiske artikler og notitser. I hans anmeldelse af Elgströms "Et stort, ett patriotiskt tänkesätt" i første nummer af *Phosphoros* fremgår det, at forskellen mellem religionen og poesien ligger netop i sidstnævntes autonome karakter, i at den er sit eget formål (*Phosphoros* 1810 s. 102). Skønhedens princip vil altid gå for sandhedens, "Ty Poesien, såsom Poesi, vill blott meddela sig sjelf, och försätter derigenom omedelbart själen i den fria harmoni, som gör henne Gudarna lik" (s. 103). Men i versdramaet 14-17 år senere, viser han en slags mistro til det selvberørende paradigme af symbolet, skulpturen, favntaget. Ambivalensen overfor Niobestatuen

såvel som afvisningen af stenens liv i nattergalens sang viser, at den sjælløse kunst af den blotte materialitet ligger alt for nær. Poesiens tragedie i *Lycksalighetens Ö* handler ikke blot om dens grænse, men også om dens uregelmæssighed. Det lader sig derfor ikke gøre at give et endegyldigt svar på, hvorvidt poesien eller religionen har overtaget i værket. Stenen og sangen vil altid udgøre dets janusansigt.

Litteratur

Atterbom, P.D.A.:

- "Gullåldren", *Phosphoros* 1810.
- "Recension. Om ett stort, ett Patriotiskt tänkesätt", *Phosphoros* 1810.
- "Die Insel des Gesangs", *Phosphoros* 1810.
- "Skaldar-Mal", *Phosphoros* jan.-feb. 1811.
- "Delphines Graf", *Phosphoros* mar.-apr. 1811.
- "Bref öfver Franzéns skaldestycken" *Phosphoros* jul.-aug. 1811.
- "Preliminariet till en poetik" *Phosphoros* nov.-dec. 1811.
- "Kärlakens Källa", *Phosphoros* 1812, I.
- "C.A. Ehrensvärds Lära om Skönhet och Konst, visad i sina grunddrag", *Phosphoros* 1813.
- "Epilog", *Phosphoros* 1813.
- "Förespråk", *Poetisk Kalender för år 1813*.
- "Allegro och Adagio", *Poetisk Kalender för år 1813*.
- "Fågel Blå. Fragment af en dramatiserad Folksaga", *Poetisk Kalender för år 1814*.
- "Serenad", *Poetisk Kalender för år 1814*.
- "Sångens Ö", *Poetisk Kalender för år 1815*.
- "Fjäriln", *Poetisk Kalender för år 1815*.
- "Sjukbetraktelser", *Poetisk Kalender för år 1815*.
- "Sångerna i Selma. Fantasi efter Ossian", *Poetisk Kalender för år 1817*.
- "Företal", *Målaren Pehr Hörbergs Lefwernes-Beskrifning. Författadt af honom sjelf* (Zeipel och Palmblad, Uppsala 1817).
- "Vandrings-Minnen", *Poetisk Kalender för år 1820*.
- "Recension: Iduna. Åttonde Häftet" *Swensk Literatur-Tidning* 1820 nr. 49-52, 1821 nr. 3-5.
- "Förberedelser till en ästhetik" *Svea* 4/1821. ▶
- Lycksalighetens Ö. Sagospel i fem äfventyr* I-II (Palmblad & c., Uppsala 1824-1827).
- "Den nya Vitterheten (Prolog till Phosphoros)", *Samlade Dikter* II (Leffler & Sebell, Uppsala 1838).
- Lycksalighetens Ö. Sagospel i fem äfventyr* I-II, *Samlade Dikter* I-II (N. M. Lindh, Örebro 1854).
- "Grundbegreppen af ästhetik och vitterhet i korthet antydda", *Samlade Skrifter i obunden stil* IV. *Ästhetiska afhandlingar* (N.M. Lindh, Örebro 1866).

Atterbom, P.D.A. & Per Elgström:

- "Fragmenter", *Phosphoros* juli-august 1811.

Bak, Krysztóf:

- "Mellan nödvändighet och frihet. Om det tragiska i Atterboms sagospel *Lycksalighetens ö*" *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1/1986.

Berg, Ruben G. son (red.):

- "Atterboms bref till Schelling", *Samlaren* 1918.

Borup, Morten:

- Christian Molbechs Brevveksling med svenske Forfattere og Videnskabsmænd* I (C.W.K. Gleerup, Lund / Rosenkilde og Bagger, København 1956).

Engdahl, Horace:

- Den romantiska texten* (Bonniers, Stockholm 1986).

Fischer, Otto:

- Tecknets tragedi. Symbol och allegori i P. D. A. Atterboms sagospel *Lycksalighetens ö** / *Acta universitatis upsaliensis. Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet* 36 (Uppsala, 1998).

Frykenstedt, Holger:

- Atterboms sagospel *Lycksalighetens ö. En poesiens historia och en tragedi över fantasien. I belysning av romantikens litteraturhistoria, filosofi, estetik och mytologi* (C.W.K. Gleerup, Lund 1951).
- Goethe, Johann Wolfgang:
"Über Laokoon", *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe* 4,2 (Carl Hauser Verlag, München 1986).
- [Hammarsköld, Lorenzo]:
"Lycksalighetens Ö. Sagospel i Fem Äfwentyr af Atterbom. Förra Afdelningen", *Swensk Litteratur-Tidning* 63-65/1824.
"Lycksalighetens Ö. Sagospel i fem Äfwentyr af Atterbom Sdnare afdelningen", *Kometen* 50/1827.
- Hjort, Peder:
Udvalg af Breve fra Mænd og Qvinder skrevne gennem en lang Række Aar til P. Hjort og nu udgivne med biografiske og litterærhistoriske Anmærkninger af Modtageren. Ny Samling (Wilhelm Prior, København 1869).
- Lagerroth, Ulla-Britta:
"Atterboms Lycksalighetens ö. En teatraliserad romantisk text", *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 2-3/1989.
- Lysell, Roland:
"Atterboms Lycksalighetens ö", *Kris* 23-24/1982.
"Per Daniel Amadeus Atterbom. Den bottenlösa avgrunden och den konstruerade blicken", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3/1983.
- Magnusson, Sigvard:
Det romantiska genombrottet i Auroraförbundet ur idéhistorisk synpunkt (Bonniers, Stockholm 1936).
- Nilsson, Albert:
"Atterbom", *Svensk romantik. Den platoniska strömningen* (C.W.K. Gleerups Förlag, Lund 1916).
- Novalis:
Heinrich von Ofterdingen, Paul Kluckhohn & Richard Samuel (udg.) *Schriften* I, 2. udg. (W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1960).
- [Palmblad, Vilhelm Fredrik]:
"Lycksalighetens Ö. Sagospel i Fem Äfwentyr af Atterbom. Förra Afdelningen", *Swensk Litteratur-Tidning* 68-70/1824.
- Persson, Anders:
"Försonarn vid sitt bröst, en stjärnkrönt Qvinna" *Jungfru- och moderstatematiken hos C.J.L. Almqvist och P.D.A. Atterbom* (Norma, Skellefteå 1998).
- Santesson, Carl:
"Reseintrycken i 'Lycksalighetens ö'", Henry Olsson m.fl. (red.) *Dikt och Studie* 1922. Minnesskrift utgiven av Estetiska Föreningen i Uppsala (Uppsala, 1922).
Mot Lycksalighetens ö. Atterbomstudier (P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1956).
- Tegnér, Elof:
Ur Esaias Tegnér's papper. Urval af samtidas bref till Esaias Tegnér (F. & G. Beijers förlag, Stockholm 1882).
- Vetterlund, Fredrik:
Atterboms sagospel Lycksalighetens ö (P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1924).
- Vinge, Louise:
Morgonrodnadens stridsmän. Epokbildningen som motiv i svensk romantik 1807-1821 / *Skrifter utgivna av Vetenskapssocieteten i Lund* 73 (CWK Gleerup, Lund 1978).

Litteraturkritik & Romantikstudier, disponible numre

13. Roland Lysell: *Estetisk reflexion hos Carl Love Almqvist - Dialog om sättet att sluta stycken och Den sansade kritiken*
14. Hans Peter Lund: *Den franske romantik som litteraturhistorisk problem.*
15. Asbjørn Aarseth: *Forskyvninger i romantikkbegrepets funksjon - med særlig hensyn til norsk og nordisk litteraturhistorie*
16. Lise Busk-Jensen: *Dannelsesromanen som genre i romantikkens europæiske kvindelitteratur*
17. Marie-Louise Svane: *Arabesk, en romantisk grænsefigur*
18. Henrik Blicher: *Og hver en blomst modnes til en frugt - Et centralt motiv hos Tasso og Schack Staffeldt*
19. Jacob Bøggild: "Staten, det er mig" - Om et hermeneutisk knudepunkt i Kierkegaards "Om Begrebet Ironi"
20. Aris Fioretos: *Dead Time*
21. Michael Ott: *Lorbeer im "märkschen Sand. Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist*
22. Sigrid Nieberle: "Die Musik ist die romantischste" - und die weiblichste - "aller Künste". Konstruktion von Musik und Geschlecht bei Dorothea Schlegel (Florentin, 1801) und Bettina von Arnim (Die Günderröde, 1840)
23. Lotte Thrane: *Read, Written and Re-lived - Magda von Hattingbergs Readings of Rilke as Romantic Discourse*
24. J. Hillis Miller: *Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition*
25. Mads Nygaard: "Vi er tæt på at vågne, når vi drømmer, at vi drømmer" - om æstetisk representation og litterær revolution i den tidlige tyske romantik (Schlegel, Novalis)
26. Jacob Bøggild: "Arabeske kineserier" - en læsning af H.C. Andersens Nattergalen (Replikker ved Jørgen Bonde Jensen og Søren Baggesen)
27. Jacob Bøggild: "Ruinøse refleksioner" om ruinen som poetisk topos hos H. C. Andersen, Bengt Algot Sørensen: "Romantik og dekadence" "Liebestod" hos Novalis, Richard Wagner og i Thomas Manns "Tristan", Peer E. Sørensen: "En ny sensibilitet" om Johannes Jørgensens introduktion a den tidlige modernisme
28. Jørgen Huggler: *At dvæle ved det negative - om Hegel og den tidlige tyske romantik*
29. Pernille Louise Jansen: *Liebhåbets Absolute - om filosofisk romantik & Friedrich Schlegels romantiske ironi*
30. Henrik Blicher: *Rejsen i en nøddeskal. Om Jens Baggesens Labyrinten*
31. Uffe Hansen: "Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?
32. Lis Møller: *Det romantiske landskab: Caspar David Friedrich og William Wordsworth*
33. Anders Engberg-Pedersen: *Ubydelige konstellationer*
34. *Sonderinger i europæisk romantik I: Elisabeth Friis, Mads Nygaard Folkmann, Peter Simonsen*
35. *Sonderinger i europæisk romantik II: Jesper Gulddal, Anna Sandberg, Whitney A. Byrn*
36. Sofie Kluge: *Drama & romantik: Calderón - romantik - Benjamin. Calderón og det romantiske drama i Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels*
37. Gunilla Hermansson: *Kobolter og bedrag. Törnrosens bok og Almqvists refleksioner af det romantiske*
38. Dan Ringgaard: *At fortælle på flamsk. En guidet tur gennem H. C. Andersens tidlige romaner og flamsk malerkunst*
39. Jacob Bøggild: *Andersens (post-)romantiske arabesk*
40. Martin Toft: *Tysk romantik i et gal perspektiv. Om Der goldne Topf af E.T.A. Hoffmann*
41. Mads Nygaard Folkmann: *Flugthevælgelser. Imagination hos John Keats: The Fall of Hyperion (1819)*
42. *Kritikken af romantikken I: Lis Møller: Kritikken af den romantiske naturalisme: Brandes, Rabbitt og Lovejoy*
43. *Kritikken af romantikken II: Jørgen Huggler: Rudolf Haym om tysk romantik og tysk idealisme i Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes (1870)*
44. Lasse Horne Kjaeldgaard: *The Emancipation of Images. The Optical Unconscious of Hans Christian Andersen's "The Shadow"*