Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 19 (1991)

Artikel: Teatralitet i den romantiska texten : exemplet Atterboms Lycksalighetens ö

Autor: Lagerroth, Ulla-Britta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858291

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Så drager de frem med lysteligt spil
hen over den blinkende flade,
og båd efter båd sig slutter dertil
med bryllupsgjester så glade.
Det blåner fra kløft, det skinner fra bræ,
det dufter fra blomstrende abildtræ, –
ærværdig står kirken på tangen
og signer med klokkeklangen.

I dette bævende, flygtige nu,
før dråben af åren er trillet, –
har kunsten fæstet med kjærlig hu
det hele strålende billed,
og løfter det stolt for verden frem,
at alle kan kjende vort herlige hjem
og vide de eventyr klare
som Norges fjorde bevare.

(1854)

ULLA-BRITTA LAGERROTH, LUND

Teatralitet i den romantiska texten – exemplet Atterboms *Lycksalighetens ö*

I det på en gång holistiska och gränsöverskridande projektet för den romantiska texten blev diktens dialog med andra konstarter av fundamental betydelse. Det gällde måleri, skulptur och musik men även en rad sceniska konstformer.

Den fråga jag vill diskutera är den romantiska textens teatralisering, dvs. hur den öppnades mot teater, tableau vivant, opera, balett etc.[1] Jag måste då förbigå de teoretiska perspektiv och metodiska överväganden som är förknippade med undersökningar på det komplexa forskningsområdet «comparative arts». I stället tar jag en första utgångspunkt i Friedrich Schlegels hävdande, i fragmentet 1798, att den romantiska dikten som «progressiv universalpoesi» ånyo skulle förena inta bara diktningens alla genrer utan också tanke- och inbillningslivets olika uttrycksformer m.m. Detta «universalpoetiska» program förstärktes för det romantiska dramat genom en dramaturgi som förankrats i existensmönstret i

[1] För synpunkter på teatraliteten i andra romantiska texter se LAGERROTH (1973a: 238–298, Almqvist), LAGERROTH (1983: 69 ff., Geijer).

Goethes roman *Wilhelm Meister:* en människas hela liv, utvecklat i dess fullhet i relation till omvärlden, skulle gestaltas. Ett så upplagt drama måste till formen bryta med den klassicistiska modellen för enhet. Handlingens rikedom krävde ett myller av scener som i stället förbands till en helhet genom parallellisering och kontrastering, genom ledmotiv och bildkedjor samt genom drömmar och andesyner, sånger, sagor och tablåer. Dessa fick den dramatiska funktionen av integrationspunkter för de skiftande perspektiven, för förskjutning och förvandling i texten.[2]

En annan utgångspunkt för studiet av speciellt den svenska romantiska textens teatralisering har getts av Agne Beijer som menar, att även om vårt romantiska drama under 1800-talets första decennier karakteriserats som «läsdrama», så måste det likväl intressera också teaterhistorikern:

> Många kanaler förbinda nämligen detta läsdrama med den levande teatern. Inte endast den dialogiska formen, utan också den poetiska synen i dem är dock sist och slutligen inspirerad av teatern. Jag tror att den som systematiskt läser sin Stagnelius, sin Atterbom och t.o.m. sin Almqvist med tanke på den visuella återglans från den verkliga teatern som lyser igenom i Bacchanterna, Lycksalighetens ö eller Ramido Marinesco kan bereda sig på ganska många överraskningar. Dessa läsdramer äro som transparanger – bakom dem brinner ännu det verkliga rampljuset.

Men det är inte, understryker Beijer, fråga om reminiscenser från tidens taldramatik, som knappast satte romantikernas fantasi i rörelse, utan från «den romantiska operan som nu blir bofast på Stockholmsoperan» (Weber, Mozart, Boieldieu, Cherubini, Spontini m. fl.). Därtill också från «de dramatiska pantomimbaletterna med ämnen ur den romantiska fesagan – Undine, Trollsjön, Cendrillon och vad de heta. Det finns gott om spår i *Lycksalighetens ö* som leda tillbaka till just feeripantomimen.»[3]

Fastän *Lycksalighetens ö* redan ägnats flera stora och förtjänstfulla undersökningar,[4] har aspekter som de av Beijer föreslagna aldrig anlagts på Atterboms sagospel. Det är desto märkligare som texten explicit arbetar med *dramatisk dialog och scen- och spelanvisningar.* Vidare refererar texten, enligt min mening, direkt till *en teaterscen sedd ur ett åskådarperspektiv.* Ytterligare relaterar texten sig hela tiden, inte minst visuellt som Beijer antyder, till *samtida och tidigare teater- och operaformer.* Jag kan här bara ge ett begränsat antal exempel på dessa teatrala egenskaper i *Lycksalighetens ö.*

Den inledande scenanvisningen lyder:

> Vild, vinterlig skogstrakt. I bakgrunden synes ishafvet; på sidorna, i afstånd, snöklädda fjällspetsar, öfver hvilka den sjunkande solen gjuter ett flammrödt sken. Jagthorn, skott och ropande röster från olika håll (ATTERBOM (1824–27: I, 1)).

[2] Dramaturgin i det romantiska dramat behandlas av DIETRICH (1961) och inflytandet från *Wilhelm Meister* av WENDRINER (1909).

[3] BEIJER (1940: 23).

[4] Se forskningsöversikt i BAK (1987: 9ff.).

Osynliga «röster» blir också bärare av dialogen, innan «Jägarne framkomma på scenen» (I: 1). Redan i denna spelanvisning markeras alltså, att handlingen utspelas på en *scen*. Och det är alltid ett effektfullt regidrag på teatern att genom osynliga röster eller andra akustiska tecken stegra åskådarnas förväntan och skapa illusion av oändliga rumsdimensioner, av något *bortom* det begränsade scenrummet.[5] Av intresse i scenanvisningen är också det symmetriska perspektivet: hav «i bakgrunden» och «på sidorna» branta fjäll. En dekor så komponerad, med anor i barockteatern, hade länge använts på de kungliga Stockholmsscenerna.[6] Och faktum är att rummet för handlingen hela texten igenom *förblir* ett scenrum, strängt symmetriskt-perspektiviskt tänkt, med fonder och kulisspar, med spelet huvudsakligen förlagt till scenens förgrund (på de verkliga teaterscenerna framtvingat av rampljuset), med höj- och sänkbara charer och med de belysningsmöjligheter och det tämligen avancerade maskineri som fanns på tidens kungliga teatrar.[7] När det gäller de käcka jägarskaror som är i rörelse i naturen och stämmer upp sång till valthorn refererar texten möjligen direkt till en viss opera – Webers *Friskytten* som haft urpremiär i Berlin 1821 och nu gick sitt segertåg över Europas operascener.

För nästa scenbild i *Lycksalighetens ö* anges «en ännu ödsligare skogstrakt», «upplyst af ett starkt norrsken» (I: 35). Här står Astolf ensam, klagande över sitt liv som främling i tillvaron i en monolog som av flera forskare med rätta betraktats som en Hamletmonolog och innehållande de kända orden: «O, gåfves det en trolldom, / Som dränkte all vår nakna verklighet / Så djupt i drömbilds-verldens ocean» (I: 39). Ett våldsamt oväder utbryter som svar på detta Astolfs begär att förvandlas. Tidens teaterscen hade tekniska möjligheter att förverkliga den åska som brakar loss. «Trenne väldiga ljungeldar på en gång» (I: 41) lyder scenanvisningen, formulerad med god kännedom om vårt operamaskineris prestationsförmåga till just sådana effekter. Detta oväder tvingar honom söka skydd på en magisk plats, «en rymlig, hvälvd grotta», belägen överst i ett klippmassiv (I: 42). Här befinner sig Astolf plötsligt i en sådan klippgrotta som var stående dekor för skogspartier eller infernolandskap på tidens scen, också den en dekor med anor i barockteatern.[8]

I grottan möter Astolf vindarnas moder, och vindarna själva gör entré i visuellt anslående kostymer. Sunnan uppträder i «en vidunderligt brokig fjäderklädning» (I: 52), och detta erinrar om Mozarts *Trollflöjten*. Schikaneder hade näm-

[5] Om landskapet som «operamässigt» och om «rösterna», jfr LYSELL (1983: 207).

[6] Se BEIJER (1937: 248), BEIJER (1981: 327). – När «slottsfogden» gör entré bland jägarna, kommer han «hastigt framstigande ur ett bergspass» (2: a uppl. 1854, I: 24), en spelanvisning som snarare refererar till entré på scenen från en kulissgata än till mödosam klättring i verklig bergsnatur.

[7] Angående teknisk utrustning m.m. på Kungl. teatern i Stockholm se GRAM HOLMSTRÖM (1988: 93ff.). Motsvarande utrustning fanns på Drottningholmsteatern och andra stora operascener ute i Europa som Atterbom besökte under utlandsvistelsen 1817–19.

[8] Se BEIJER (1937: 249), BEIJER (1981: bild VII mellan 80 och 81).

ligen i rollen som Papageno i Wien väckt stort uppseende i en exotisk, grann fjäderkostym. Västanvinden Zephyr, som klädd i Amorkostym skalkande berättar om kyssar och intimiteter i Felicias knä, blir däremot förbunden med Cherubin i Mozarts *Figaros bröllop*: båda lider av samma pubertetsoro i svingningen mellan glättighet och melankoli. Och när Zephyr anförtror Astolf sin lilla älskade trädgårdsflicka Spinarosas märkliga egenskaper – «klädd i grönt / Med hvassa nålar öfverallt; tyckmycken, / Snarsticken» (I: 109) – blir hon en motsvarighet till Barbarina i Mozarts opera, den lilla trädgårdsmästardottern som är föremål för Cherubins låga och som i en aria letar efter – knappnålar. Det är en del av det gränsöverskridande programmet för Atterboms text, att den på detta sätt – och exemplen kan mångfaldigas – sänder hälsningar till operarepertoaren.

En scenförändring äger rum i grottan mitt för de på scenen agerandes – och för salongens – ögon: «I midten af grottans bakgrund öppna sig basalt-dörrarna till en annan hvälfd bergsal», där gnomer tänder lampetter och dit sällskapet beger sig (I: 68f.). Här försiggår ett *changemang à vue* av det slag som lätt förverkligades på de kungliga teatrarna i Stockholm och som tillhörde de effektfulla höjdpunkterna särskilt i de stora operainsceneringarna. I den dröm Astolf sedan berättar för Zephyr finns också inbyggd idén om en förvandlingsscen – här finns alltså ett fint samspel i texten mellan Astolfs fundamentala begär att undergå förvandling och scenens möjligheter till förvandling.

Scenanvisningen för förvandlingen i grottan lyder vidare: «Taffelmusik och dans af allahanda mineraliska Andar» (I: 69). Här kommer första inslaget i texten av ett i tidens opera vanligt nummer med balettpantomim. Både för detta nummer och för senare balett- och dansinslag i andra äventyret bör erinras om Atterboms *Minnen från Tyskland och Italien*, där han i redovisningen av bl.a. teater- och operaintryck från den långa utlandsresan 1817–1819 är upptagen av barnbaletterna i Wien, som valt ämnen ur féhistorier och som imponerat på honom genom «magisk och fantastisk prakt i klädsel, decorationer, belysning m.m.»[9]

I slutet av första äventyret flyger Zephyr upp mot den uppgående solen med Astolf i famnen. Detta var en traditionell effektscen som akt-final och realiserbar på tidens teater inte bara i kraft av de sänk- och höjbara charerna. Redan Charles Diderot, en av Gustav III:s skyddslingar, hade hängt upp dansarna i osynliga linor, så de kunde sväva genom luften, vilket romantikens teaterscen fortsatte att använda sig av.[10]

I den inledande scenanvisningen för andra äventyret – en elyseisk, i solsken badande trädgårdspark på lycksalighetens ö – är bilden ånyo strängt perspektiviskt-symmetriskt uppbyggd. I fonden skymtar «höga berg, mellan och öfver hvilka dock längst bort i bakgrunden öppnas nya, lika skiftande utsigter»:

> och utföre klippväggarna, ömsom terrass-formiga, ömsom brådbranta, störta oräkneliga bäckar och vattenfall, större och mindre, som än här, än der mellan lunderna

[9] ATTERBOM (1859: 558).
[10] HÄGER (1973: 81).

> samla sig i små sjöar, och derifrån genom dolda ledningar åter uppstiga i täflande springbrunnar. På en upphöjd ort i fonden synes framsidan af ett praktfullt slott: palmer, så höga som palatset intill kupolerna, bilda deromkring på jemnlika afstånd ett slags skidgård.

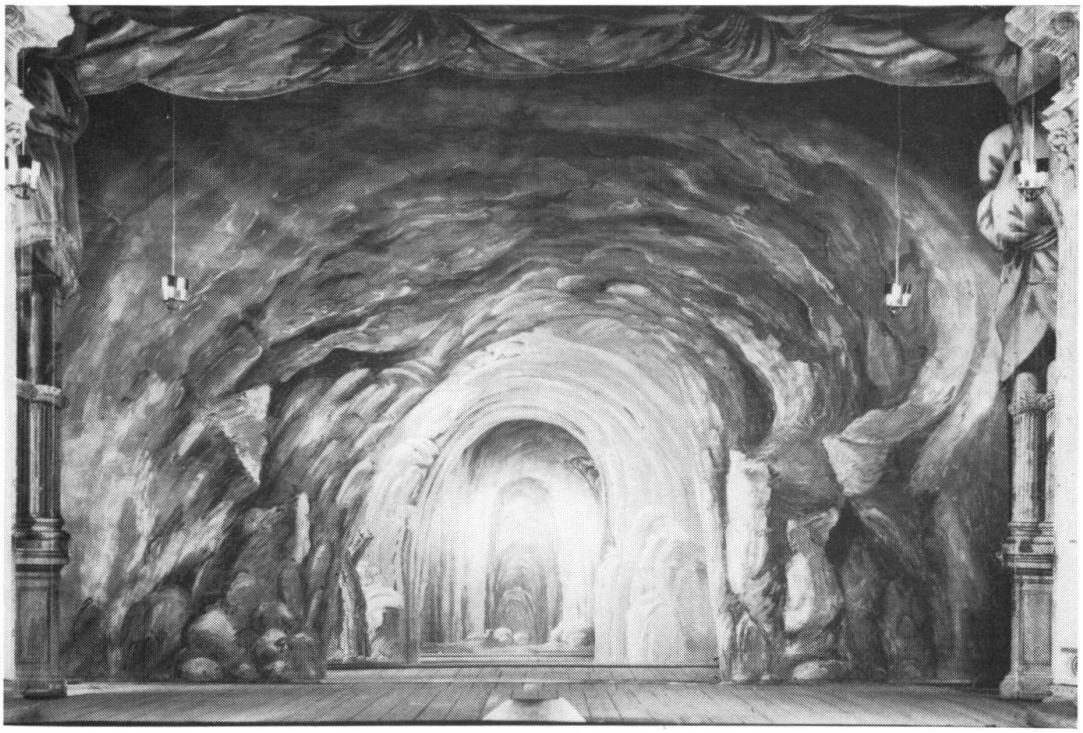
Scenrummets dimensioner och åskådarperspektivet, från vilket det iakttas, markeras genom avståndet från «fonden» via «en allé till förgrunden», där två fontäner finns symmetriskt placerade: «Ungdomens källa framsorlar ur nichen af en smaragdklippa» på ena sidan, och mittemot «på förgrundens andra sida» finns «en vattenkonst af underbar fägring» (I: 126).

Det finns något välbekant över detta sydländska landskap med en praktfull, högt belägen palatsliknande byggnad i fonden, med från terrasserade klippor nerstörtande vatten som samlas i en sjö och med fontäner spelande i förgrunden. Mästaren till motsvarande fond- och kulissmåleri var den begåvade fransmannen Louis Jean Desprez, som verkat vid Gustav III:s hov och teatrar och som nyskapande vitaliserat barockscenens dekor genom att, influerad av söderns prakt, måla yppiga lustgårdar, brant stigande terrasser och trappformationer i djärvt resta berglandskap. Han specialiserade sig dessutom på fontäner, och «Un jardin orné de cascades» lyder beteckningen på en av hans mest kända fonder med tillhörande kulisser.[11] För förståelsen av Atterbomtextens referens till denna fond måste poängteras, att Desprez' och andras fonder nyttiggjordes om och om igen i olika uppsättningar på de kungliga teaterscenerna långt in på 1800-talet. För tidens publik representerade de alltså en bildvärld full av igenkänning (många av Desprez' fonder förevigades också i måleri och i litografier som spreds). I Felicias tärnors följande extatiska utmålning i ord av trädgårdens prakt bekräftas ytterligare en rad inslag i Desprez' fontän-fond.

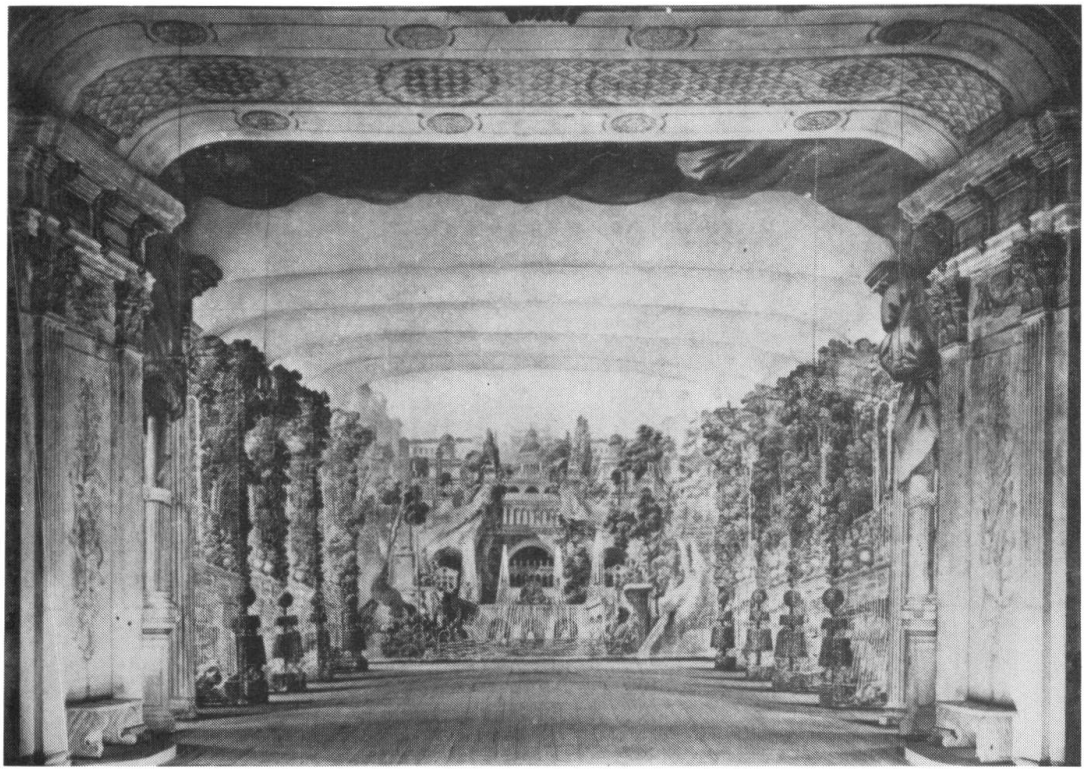
Efter att i Zephyrs armar ha svävat «ned mot skådeplatsen» (I: 147) – en teatralt anslående char-descension – går Astolf inåt parken, eller «skyndar inåt fonden» (I: 164) som spelanvisningen adekvat nog lyder, därmed åter markerande att det är fråga om ett scenrum sett ur åskådarperspektiv. Han bevittnar först en tableau vivant i parken (I: 157f.), innan han hänfört blickar upp mot det på avstånd belägna slottet: «Hvar strålar der från höjden? – Hvilken byggnad!» Han fortsätter att i ord utmåla detta underverk: «en pelarskog / Af marmor», «Med hvalf på hvalf och gångar öfver gångar / Som hvarftals bäras af colonner opp», «De höga fönsterdörrar, tusentals» etc. (I: 164f.).

Bilden skiftar nu till en annan av Desprez' kända fonder, använd första gången för Gustav III:s och Kellgrens opera *Drottning Christina* och föreställande balustrader och trappor som leder upp mot en festligt upplyst ofantlig rotundapaviljong med pelarrader, med illuminationer, kaskadvatten, snurrande ljuseffekter på himlen och tusentals lågor som flammar.[12] Till denna fond refererar texten mer explicit i scenanvisningen för den stora kärleksfesten på kvällen:

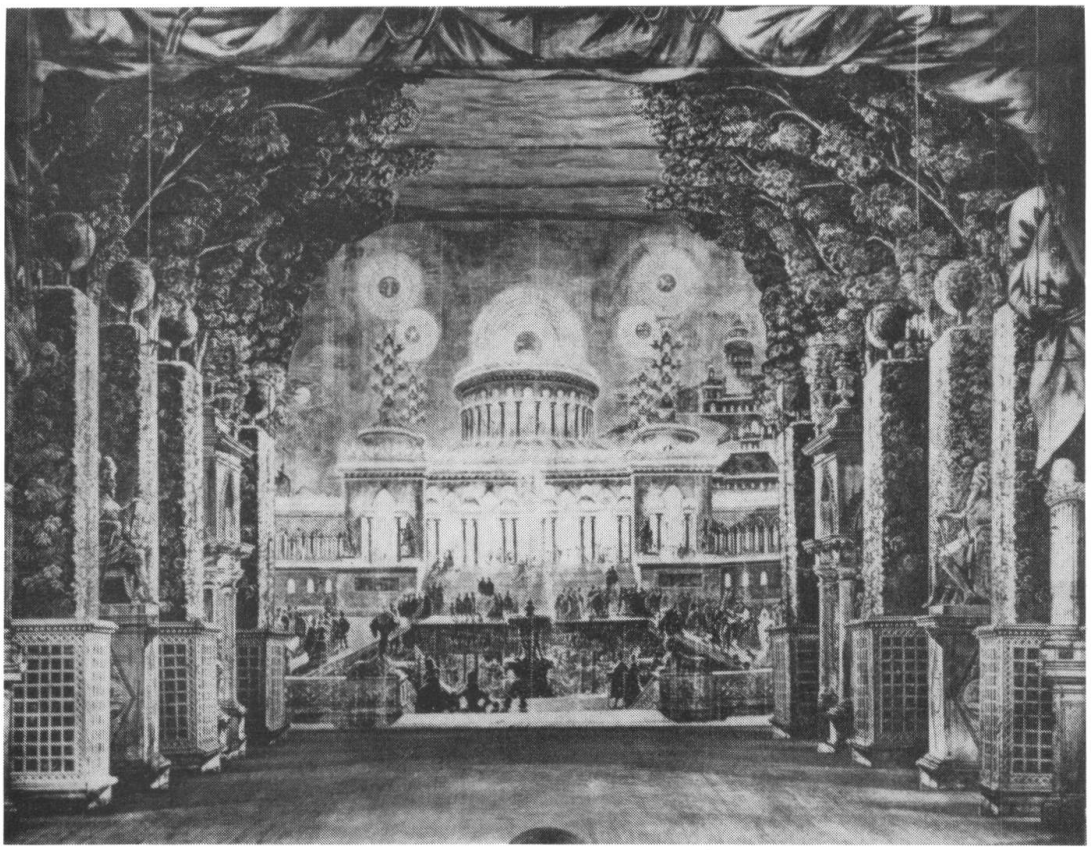
[11] Se BEIJER (1937: 228), BEIJER (1981: bild XIII mellan 160 och 161; 344).
[12] Se BEIJER (1937: 132, 153, 229), BEIJER (1981: 160, 343).



Klippgrotta. Dekoration, troligen från 1770-talet, på Drottningholmsteatern (Drottningholms teatermuseum).



Jardin orné de cascades. Dekoration av Desprez, med fond och fyra kulisspar och föreställande park med fontäner och arkitektur (Drottningholms teatermuseum).



Desprez' dekoration med fond och fem kulisspar till första akten av Gustaf III:s och Kellgrens dram Drottning Christina (Drottningholms teatermuseum).

> Afton. En trakt af Slottsparken, festligt sirad med lampor och blomsterkransar mellan träden. [. . .] Från en starkt upplyst pavillon i bakgrunden, med små gyllne tornflöjlar och mångfärgade vimplar, skallar öfver det gröna fältet sång och dansmusik (I: 222f.). Längst bort i fonden öfver pavillonens tornflöjlar uppfara i detta ögonblick med knall på knall en myckenhet färgskimrande raketer, flammhjul, solar och eldqvastar, som på nattskuggans botten sprida sig öfver större delen af himlahvalfvet (I: 275).

Under den stora kärleksfesten, som innebär att Astolfs begär att förvandlas slutligt förverkligas, inträffar också sceniska förvandlingar, främst textens *andra* changemang à vue. Det sker när han i Felicias kabinett rör vid en fjäder «och den hemlighetsfulla förlåten rullas hel och hållen opp med yttersta hastighet», varvid «Den förändrade scenen visar Prinsessans Sängkammare» (I: 316).

Andra äventyret i *Lycksalighetens ö* är, sammanfattningsvis, gestaltat som ett stort teatralt spel med många förvandlingsnummer, med operamässiga körer och kärleksduetter, med balett och danser, med en final av karnevalisk yra till sprakande illuminationseffekter. Ön är inte bara kärlekens, tidlöshetens, poesins, det drömda idealtillståndets paradisö. Den är därtill en teatervärld, präglad av den inbillningens fantasivärld på våra kungliga teatrar under slutet av 1700-talet och början av 1800-talet som det är Agne Beijers förtjänst att ha åter upptäckt. Det är en idealiserad overklighetsvärld, med ursprung i den italienska renässansens intermeder med dess allegoriskt-mytologiska sagoväsen i teatraliserade festtåg, klädda i färgsprakande maskeradkostymer. Med Beijers ord:

> Förvandlingsscenen var en gåva till den diktade fantasin, en gåva som tvenne sekels konstnärer – poeter, musiker, målare [. . .] – med kärleksfull omsorg skulle förvalta och avvinna ständigt nya värden, men som dock under hela denna tid skulle komma att tjäna samma gudar åt vilka den en gång invigts: poesien och skönhetsglädjen.[13]

Även tredje äventyret bestäms, fast på annat sätt, av referensen till teatervärlden. Det är helt och hållet organiserat kring en djupt teatral idé: spelet i spelet eller teatern i teatern. På en amfiteatraliskt formad teater i det fria (som associerar till den antika skådeplatsen) bevittnar Astolf, Felicia med tärnor och andra närvarande det av teatertärnan Theano iscensatta skådespel som tvingar Astolf att vakna upp från den drömvärld i vilken han varit fånge. Spelet i spelet i Atterboms text har samma funktion som det spel i *Hamlet* som skådespelartruppen uppför för det danska hovet på Hamlets begäran: att avslöja en illusion, att väcka ett samvete till liv. Astolf blir lika obehagligt berörd som Claudio i *Hamlet* och rusar till slut upp och lämnar platsen, precis som denne.

Den av romantikerna beundrade mästaren Shakespeare arbetade i stegrad utsträckning med tematisering av teatern och med teatermetaforer i sin dramatik, detta bl.a. som ett led i en övergripande idé om världen som en teater – en idé som måste ha tilltalat Atterbom. Det förtjänar också understrykas, att vid den tidpunkt då Atterbom skrev *Lycksalighetens ö*, var *Hamlet* ett synnerligen aktuellt drama. Det svenska uruppförandet i Stockholm våren 1819 hade väckt

[13] BEIJER (1937: 55).

stor uppmärksamhet och följdes av regelbundna föreställningar en lång rad år framöver.[14]

Jag måste gå förbi textens referenser till melodramteater och till Molièrekomedins och Holbergsatirens scener (det senare i fjärde äventyret) men vill avslutningsvis notera, hur de båda ankomsterna för Nyx, väl insatta som finaler i tredje och femte äventyren, arrangerats helt i anslutning till det samtida teatermaskineriets prestationsförmåga (höjande och sänkande av charerna, belysnings- och eld-effekter, entréer och sortier genom fall-luckor m.m.). Här finns också gott om referenser till operarepertoaren, t.ex. furiernas dans i *Orfeus och Eurydike*, Armidas förtrollade palats kollapsande i ett eldhav i Glucks *Armide*, stjärnhimlen över Jupiter och hans gudakrets i Kellgrens och Kraus' opera *Dido och Aeneas* m.m. Och Nyx sittande «på en molnbädd» är egentligen ingenting annat än en variant av scenens rörliga molndekoration med char för gudauppenbarelse – en «gloire» förverkligad också på Drottningholmsteaterns anslående ridå med Minerva, bärande Lovisa Ulrikas namnchiffer, tronande på molnbädden!

Roland Lysell har undersökt «blicken» som strukturerande princip i *Lycksalighetens ö* och talat om tavlor som följer på tavlor i ständiga förskjutningar, medan Horace Engdahl poängterat svårigheterna att finna textens «referentiella modus» eftersom det finns ett sådant «tvång till förvandling» i den[15]. Själv menar jag alltså att man måste ta steget över i teatern och se *den* som textens referentiella ram. Inbyggt i texten finns ett scenrum betraktat från åskådarperspektivet, texten relaterar sig löpande till en rad olika teater- och operaformer, och kulissvärldens overklighet på tidens förvandlingsscen har här raffinerat gjorts till poetisk verklighet.

Det ger en påminnelse om att bara om vi sätter oss in i *hela* inbillningslivets historia, inte snävt nöjer oss med litteraturhistorien, kan vi se den romantiska textens referenser – kan vi förstå hur *teatern* blev en av de «myter» utifrån vilka den romantiska texten arbetade.

[14] Angående *Hamlet* på Kungl. teatern i Stockholm 1819, se AVÉN (1957: 161 ff.).
[15] LYSELL (1983), ENGDAHL (1986: 141, 145).

YVONNE LEFFLER, KRISTINEHAMN

Skräckromantik i svensk romantik

Den skräckromantiska strömning som utvecklades i slutet av 1700-talet fick inte lika stor betydelse för svensk litteratur som för engelsk och tysk. Trots detta upp-