

ALMQVISTIANA



Meddelanden från Almqvistsällskapet 29, 2004

Innehåll

Artiklar

Roland Lysell: Om sättet att sluta stycken Provföreläsning i Stockholm den 9 september 2003	3
Lennart Hedwall: En fantasifull Almqvistroman Om Greta Bergsons <i>Hjärtats blomma</i>	16

Almqvistdikten

Carl David af Wirsén: I Almqvists trädgård blommar törnroslivet	20
---	----

Röster om Almqvist

Ur <i>Lekplats</i> av Anna-Karin Palm	21
---------------------------------------	----

Från årsmötet: meddelande av Olof Holm	22
---	----

De nya styrelseledamöterna presenterar sig:

Ulla Nordin	23
Ulf Hellners	24

Almqvistcitat ur Sesemana på sidan 15.

Medlemskap

kan erhållas genom att sätta in 150 kronor på postgiro 38 06 49-4, Almqvistsällskapet.

Almqvistiana 29, 2003

Meddelande från Almqvistsällskapet ISSN 1104-9014

Redaktion: Topsy Bondeson, Lennart Hedwall, Olof Holm, Roland Lysell och Britt Wilson Lohse.

Detta och tidigare nummer kan beställas från sällskapets sekreterare Olof Holm, Terapivägen 16 E, 1 tr, 141 56 Huddinge, som även lämnar upplysningar om sällskapet, tfn 08-711 68 32.

Roland Lysell

Om sättet att sluta stycken (Provföreläsning i Stockholm den 9 september 2003)

Christopher Marlowe avslutar sitt postumt utgivna drama *Dr. Faustus* (jag citerar den s.k. A-versionen från 1604, dramat torde ha skrivits omkring 1588) med en epilog med kör. Därefter följer raden ”Terminat hora diem, terminat author opus”, d.v.s. ”the hour ends the day; the author ends his work”. I renässansens tänkande tycks alltså en viss homologi råda mellan tidens, här dagens, slut och det litterära verkets.

När jag nu valt sättet att sluta stycken som tema för en föreläsning, där jag uppmanats att presentera min senaste forskning för forskarstuderande, har jag goda skäl att alludera på två verk, först Frank Kermodes briljanta *The Sense of an Ending* från 1965, men återutgiven 2000. Kermodé återvänder inför millennieskiftet till några av fiktionens gestaltningar av apokalypsmotiv, respektive de moderna projektens motsvarande försök till svar på frågan om världens slut. Den andra titel jag alluderar på är givetvis Carl Jonas Love Almqvists *Dialog om Sättet att Sluta Stycken*, vilken haft avgörande betydelse för min syn på romantiken i allmänhet och på Almqvist i synnerhet.

Man får lätt intrycket av att relationen mellan skriftens slut och världens skulle sakna relevans för modernismen. Så är emellertid icke fallet. Tänk på Clovs inledningsreplik ”It’s finished” i Samuel Becketts *Endgame* med tydlig anspelning på Johannesevangeliet ”When Jesus therefore had received the vinegar, he said, It is finished: and he bowed his head, and gave up the ghost.” (St. John 19:30)! Ett än tydligare exempel stötte jag på i samband med min doktorsavhandling *Erik Lindegrens imaginära universum* (1983). Slutet av *mannen utan väg* hade då förbryllat forskningen en aning. Man framhöll gärna Lindegrens egna yttranden om ”sprängd sonett”, redan i BLM:s sommarnummer 1946 visade Karl Vennberg den associativa rikedom i sonett IV, och Jean-Louis Parès avhandling om surrealismen i Sverige (1979) hade talat om ”epoken Lindegren” i receptionen. Allt detta stämde ganska illa med slutsonetterna i *mannen utan väg* som domineras av epifanitemat, d.v.s. framträdandet av något gudomligt, såsom profant fenomen först gestaltat av James Joyce i *Stephen Hero*.

XL

och den som ingenting förstår skall ingenting minnas
om en tid som pryder sina sår med tavlor av koppar

men den som stannar skall inte slå rot utan minne

och tre tunga steg i den tomma klyftan där gamen

nu ruvar på sten på sten i blodets tunga byggnad
och den som färdas skall inte ha något annat mål

än att upptäcka den stjärna som väntar sin upptäckt
den nya skapelsens stjärna som endast få har skådat

men som jag tillägnar denna vår sanning inför döden
denna råttfällans avgrund och väntans långa timma

detta konstlade lugn som tiden bränt in på min panna
denna splittrade tro vars skärvor dock skall multna och gro

till framtidens dröm och till hindens dröm i labyrinten
och den oberördes ord till det som räddat hans liv

(Erik Lindegren, *mannen utan väg*, Stockholm 1942)

Sonett XL understryker i sitt färdiga skick en stämning av väntan eller andakt hos medvetandet. Den splittrade bilden av världen och de ständigt påbörjade och misslyckade vandringarna avlöses här av absoluta kategorier som i traditionell diskursiv poesi. Det allegoriska språket (det var säreget lämpligt att tillämpa Walter Benjamins allegoribegrepp på Lindegrensonetter) är definitivt övervunnet av ett s.k. symboliskt (i Goethes mening), vars främsta element är stjärnan och "hindens dröm i labyrinten" vilka betecknar det absoluta respektive det euforiska, kanske också det utopiskt (almqvistskt?) erotiska. "den som stannar", kanske den som kontemplerar, skall återvinna det minne som gått förlorat – och kanske är då de negativa symbolerna, t.ex. gamen och de tavlor av koppar som pryder tidens sår, övervunna. I och med rotsläendet är det också möjligt att nå ett växande – de multnande skärvorna och andra och tredje tvårad-ingarnas stenlandskap förändras därmed. Hela sonetten är skriven i futurum, om vad som *skall* hända; för modernisten har utopin givetvis inte inträtt.

Men har detta verkligen varit intentionen med verket; ja i fenomenologisk mening eller om vi tolkar intention som textintention, så är ju detta fallet. Den slutliga textens intention är den lydelse som formar det i medvetandet inneslutna, respektive de språkliga element som möjliggör rimliga tolkningar. Men om vi med intention avser begreppet i dess ofta förekommande mening av författaravsikt är saken mer komplicerad.

Under arbetets gång lyckades jag mer eller mindre av en slump finna det manuskript jag med glädje kunde döpa till Örnbergmanuskriptet, d.v.s. en nästan färdig version av *mannen utan väg* som Lindegren skänkt till sin gode vän konstnären Lennart Örnberg. Där framhävde slutet fortfarande det frågande och

det fragmentariska. En del av de på Kungliga Biblioteket i Stockholm förvarade manuskripten till XL i "Erik Lindegrens papper" går i liknande riktning. Manuskript talar t.ex. om "den nya skapelsens stjärna som ännu ingen skådat" i stället för "den nya skapelsens stjärna som endast få har skådat".

Vad gäller författarens avsikt med verket kan vi alltså fastslå att han på ett mycket sent stadium, så sent att han tydligen sett diktsamlingen som så färdig att han velat ge en vän ett komplett manuskript av den, haft avsikten att låta den sluta i skepsis. Det epifaniska perspektivet saknades. Men någon gång mellan hösten 1940 och 1942 har Lindegren sedan ändrat sig. För vidare synpunkter på Lindegren, den negativa teologin och tanken på kroppens uppståndelse hänvisar jag till Olof Lagercrantz minnesbilder i *Tärningskastet* nr. 5 1979.

Exemplet visar alltså hur viss textkritisk energi kan leda till upplysningar om författares syn på slutet av sina verk genom att man jämför manuskriptens med den färdiga textens lydelse. Liksom man i konsthistorien redan under Erwin Panofskys och Ragnar Josephsons tid intresserade sig för "konstverkets födelse" är det således relevant att arbeta med "det litterära verkets födelse".

*

Vad betyder då slutet för det litterära verket? Aristoteles skriver i *Poetiken*, kap. 7:

Vi har alltså redan slagit fast att tragedi är efterbildning av en hel och avslutad handling av ett visst omfång (för det är ju möjligt att något är helt utan att det har något omfång).

Helt är det som har början, mitt och slut. En början är det som inte nödvändigt följer efter något annat, men efter vilket något annat naturligen är eller händer. Ett slut är däremot det som naturligen följer efter något annat, antingen nödvändigt eller för det mesta, men efter vilket inget annat följer. Mitt är det som både följer efter något annat och följs av något annat. (Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. J. Stolpe, Stockholm 1994, s. 35)

I ett hermeneutiskt betraktelsesätt där varje del som läggs till helheten förvandlar denna och förvandlas av denna blir naturligtvis slutet särskilt viktigt. Det är utifrån slutet vi retrospektivt förändrar och modifierar den läsning av delarna och deras samspel vi utarbetat under läsprocessens gång.

Jag vill här gärna anknyta till ett av de många exemplen i Frank Kermodes bok *The Sense of an Ending*. "In *King Lear* everything tends toward a conclusion that does not occur; even personal death, for Lear, is terribly delayed. Beyond the apparent worst there is a worse suffering, and when the end comes it is not only more appalling than anybody expected, but a mere image of that horror, not the thing itself. The end is now a matter of immanence; tragedy assumes the figurations of apocalypse, of death and judgment, heaven and hell;

but the world goes forward in the hands of exhausted survivors.” (Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford 2000, s. 82.) [I *King Lear* pekar allt mot en avslutning som inte inträffar; till och med den personliga döden skjuts på ett fruktansvärt sätt upp för Lear. Bortom det som synes vara det värsta finns ett än värre lidande, och när slutet kommer är det icke blott mer förfärande än någon väntat sig, utan blott en bild av skräcken, icke skräcken själv. Slutet är nu en fråga om immanens, tragedin antar apokalypsens former av död och dom, himmel och helvete, men världen går framåt i händerna på de utmattade som överlever.] I en sådan tolkning blir såväl lidandet som behovet av tålamod evigt.

Äldre tolkningar av dramat, t.ex. A.C. Bradleys, såg gärna en försoning i Lears sista ord när han sjunkit ned med Cordelia i sina armar: ”And my poor fool is hanged” – ”Do you see this? Look on her: look, her lips, / Look there, look there!” (akt V: 3, 308-9) – som om Lear åtminstone för sig själv i sitt dödsögonblick trodde att Cordelia återvände till livet, eller återuppstod. I en dekonstruktiv tolkning, t.ex. James L. Calderwoods, betonas i stället det negativa i dramat, dessa ”No, no, no” (V: 3, 304) och ”Never, never, never, never, never” (V: 3, 307). Den enda och sista möjligheten i denna förmodligen även av Beckett präglade läsning ser Calderwood i Edgars replik ”the worst is not / So long as we can say ’This is the worst’” (akt IV: 1, 29-30). (Se James L. Calderwood, ”Creative Uncreation in *King Lear*” i *Shakespeare Quarterly*, 37, nr. 1, Spring 1986.) I förhållande till de lidanden, de ångestskrin och det meningslösa våld åskådaren möter utanför teatern representerar teatern en alternativ möjlighet genom att kunna fästa lidandet i språk och ord. Såväl i fallet Bradley som i fallet Calderwood präglas hela tolkningen av dramat sedan av hur de förstår Lears ”Look there!” i slutscenen.

*

Ett mer speciellt fall är P.D.A. Atterboms sagospel *Lycksalighetens ö*, där vi förvisso har god kännedom om författarens religiösa och estetiska åsikter, såväl genom de ganska talrika estetiska traktaterna och en skiss till sagospelet, som genom hans föreläsningar över korstågens historia vid Uppsala universitet, men där man ändå får en säregen känsla att verket övervinner mästaren, på ett snarlikt sätt som Balzacs kännedom om författare, bokmarknad och ekonomi för Georg Lukács en gång övervann hans djupt konservativa världsbild, särskilt i *Förlorade illusioner*.

I sagospelets femte äventyr blir Felicia medveten om dödens realitet i och med att Zephyr för den livlöse Astolf, som dödsats när han gripit Tidens hand, till hennes ö. En av tärnorna utropar ”förbytt från lif till bild” och Felicia håller en lång sorgemonolog. Så följer palatsets fall och nymfernas flykt. En grotesk dialog mellan Tiden och Afunden avbryts av Felicias moder Nyx (Natten) som utlägger en lära om (estetisk) lycksalighet och (religiös) salighet. Men här visar texten en spricka. Sagospelet hittills har varit ordrikt, men nu är det som om

diktaren sökte tala med hjälp av sceniska tecken, rörelser, gester, ljus: ”Förbyt, o rymd ditt skick.” Ett ofantligt kors sammansatt av stjärnor framstrålar. ”NYX, 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.” (sid. 452) Dramat slutar, efter Stjernornas Kör med att mörkret glesnar ”och en rand af morgonrodnad uppgår” (sid. 454).

Den medvetet provokativa fråga jag ställt i uppsatsen ”Per Daniel Amadeus Atterbom. Den bottenlösa avgrunden och den konstruerande blicken” (*Tidskrift för litteraturvetenskap* nr. 3, 1983) är om här inte en andra tragedi, en salighetens, skulle kunna fortsätta med teaterns ickeverbala tecken som språk. Hur det nu än är med den saken, markerar i vart fall slutet mera en fördubbling än ett övervinnande – och har något övervunnits, så är det inte bara en estetisk hållning (som i Atterboms författaravsikter) utan helt enkelt det poetiska språk som är konstitutivt för verket självt. Sagospelets slut visar en apori mera än en religiös utveckling. Och min poäng i detta sammanhang är att stjärnkorset på himlen och morgonrodnaden med verkan bakåt omfunktionerar vad som sagts på dramats tidigare 800 sidor.

*

Slutet av andra delen av Goethes *Faust* har förbryllat generationer av forskare och än mer komplicerat har det blivit sedan Albrecht Schöne gav ut hela dramat med kommentar i Bibliothek Deutscher Klassiker 1994, där bruten satsbyggnad och disharmonierande moment godtogs på ett helt annat sätt än tidigare. Slutscenen har anvisningen ”Bergschluchten, Wald, Fels”. Den yttre miljön tycks vara kalkerad på berget Montserrat nära Barcelona och dessutom likna ett avbildat berg Goethe sett på en fresk i Pisa. Katolska element som anakoreterna, fäderna (pater ecstaticus, pater profundus, pater seraphicus), doktor Marianus och icke minst Mater Gloriosa förenas med andra element; mater gloriosa är också ett goetheskt svar på mater dolorosa. Tanken att Fausts själ fräses genom hans strävan tycks övergiven av nutida forskning, eftersom det ju heter:

Und hat an ihn die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen. (11.938-11.941)

Hans öde kärlek tog sig an
till fullo ifrån höjden.
Av helgonen välkomnas han,
hjärtinnerlig är fröjden. (Övers. Britt G. Hallqvist)

Den gudomliga kärleken och nåden utgör för filosofen Theodor W. Adorno och germanisten Wilhelm Emrich en helt ny kvalitet som upphäver frågan om betydelsen av strävan. Den evigt strävande människan kan men behöver inte frälsas.

Däremot har många ifrågasatt om Faust verkligen kommer till himlen, om han inte bara övergår i en existens som är icke-jordisk. Draget av rening från det yttre i plotinsk bemärkelse har betonats, liksom en negativt bestämd teologi i slutraderna:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis,
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis,
Das Unbeschreibliche
Hier ist es getan,
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan. (12.104-12.111)

Allt det förgängliga
– liknelse, spegling.
Här får det skugglika
verklighetsprägling.
Det obeskrivliga
fullbordas här.
Det evigt-kvinnliga
lyfter oss, bär. (Övers. Britt G. Hallqvist)

Das Ewig-Weibliche, som kan betyda kvinnans natur, det absolut- eller idealkvinnliga, den eviga kärleken som uppenbaras hos Maria och Gretchen, det eviga i kvinnans gestalt, det kvinnliga i Mater Gloriosas gestalt, eller det evigt kvinnliga som liknelse i jordelivet, har fått uttolkarna att dra paralleller med Dantes *Paradiso* och Beatricegestalten. Men intressant är t.ex. Thomas Zabkas tolkning, där det betonas att beskrivningen av Mater Gloriosa påminner om en romantisk tavla eller Jochen Schmidts som framhåller det manerade i tonen i slutscenen. I dessa germanisters tolkningar har Goethe en helt annan distans till sitt stoff än Dante. Enig är man egentligen bara om att dramats form sprängts.

På scenen måste man naturligtvis bestämma sig på ett helt annat sätt, huruvida man vill iscensätta dramat troget eller distanserat. När Claus Peymann iscensatte en starkt förkortad version av *Faust I* och *II* i Stuttgart 1977 gestaltades Fausts odödliga som ett blått band som de himmelska härskarorna, bl.a. med hjälp av korsförsedd blå helikopter, drog upp ur graven.

På urpremiären av hela Faustdramat i Peter Steins iscensättning i juli år 2000 i Hannover kom de himmelska härskarorna och löste Christian Nickel, som

spelade Faust, från hans åldringsmask i graven och förde honom med upp i den spiral som där gestaltade himlen (se fotografi av Ruth Walz) – Stein tycktes ha katoliserat Goethe och gestaltat slutscenen som kroppens uppståndelse, ungefär som på Luca Signorellis freskcykel i domen i Orvieto från 1499-1504. Men denna version var blott ett provisorium. Egentligen skulle den då skadade Bruno Ganz ha spelat den åldrade Faust och Nickel såväl den unge Faust som Fausts odödliga del, så i Berlin dit iscensättningen flyttades fick Faust (nu hade Ganz återvänt till iscensättningen) ligga kvar i sin grav medan Nickel i vita kläder steg mot höjderna och mötte det evigt kvinnligas stämma.

Himmelsspiralen ur Goethes Faust. Peter Steins iscensättning 2000 i Hannover
Fotografi av Ruth Walz

*

Betydligt mer komplicerade fall finner vi hos Carl Jonas Love Almqvist. I *Dialog om Sättet att sluta Stycken*, en dialog som förs mellan Herr Hugo och Richard Furumo, säger Richard:

Blott i ett afseende synes jag egentligen uppmanad till svaromål och redogörelse, nemligen för mitt sätt att *sluta* eller fullända stycken. Det heter t.ex. rörande don Juans slut i Ramido, att deröfver sväfvat en dimmighet af oupplösta motsägelser och en tvetydighet i utsägandet af det helas tanke.

(C.J.L. Almqvist, *Törnrosens bok, Duodesupplagan, Band V-VII, Samlade Verk 7*, Stockholm 1998, s. 169)

Herr Hugo, en god aristoteliker, finner, som man kan förutse att

det icke är nog för en sak, som slutar, att blott och bart *upphöra*; utan den bör upphöra på ett ordentligt, skickligt och afgjordt sätt, så att det, med ett ord, är slut. (Almqvist, SV 7, s. 169)

Richard du lämnar, säger Herr Hugo

åt din åhörare eller läsare en slututredning af händelsens idé, en oändlig (jag menar ändelös) sensation, en series af tankar, ett göromål, som väl borde vara författarens. (Almqvist, SV 7, s. 169)

Richard genmäler att han framställer något som

till hälften dunkelt, allenast anadt; i något visst kanhända evigt oförklarligt, outtömligt. Det är icke af begär att vara underlig eller med flit mörk, utan emedan tingen äro så: barret, som myran drar, ej mindre än stjernan, som fästet bär. Sådan är ock hvarje sann och verklig händelse i menskliga lifvet. Att den målas af konsten sådan den är, kan det vara ett misstag? (Almqvist, SV 7, s. 170)

Richard säger sig stå ”till hälften darrande inför de omätliga taflor, som äro lifvets”.

Angående orsakerna till Ramidos handlande säger Richard: ”Jag vet icke. Jag tecknade blott några scener.” Så fortsätter han att på punkt efter punkt visa sin ovetskap vad gäller tvistefrågor i tolkningen av dramat, och läser sedan upp sin – i detta fall kan vi nog anta Almqvists – text ”Om två sätt att sluta stycken”, som kommenterar slutet till Drottningens Juvelsmycke och Ramido Marinesco:

Man kan skrifva så, att man ordentligt och riktigt ger besked i allt, hvad ämnet tillhör, så att för läsaren ingenting återstår att göra, mer än blott – hvad för honom väl ock tycks vara det lämpligaste – läsa.

Men man kan äfven skrifva på ett annat sätt. Man kan låta bli att yttra allt; kanske ej en gång i orden lägga det hufvudsakligaste. Hvad man yttrar kan dock vara af sådan beskaffenhet, att det sätter läsaren i ett perspektiv, i en stämning, i en önskan och förmåga att gå fram i ämnets riktning – och han uppfinner på egen hand allt det öfriga osagda; ja kanske mycket mer, än som ens hade kunnat sägas af författaren. (Almqvist, SV 7, s. 177)

Läsaren bör vara ”produktiv” men:

Tråden måste likväl vara sådan, att läsaren dermed ej löper annorstädes, än författaren ville, ehuru det kan ske i variationer efter olika läsares lynnen. (Almqvist, SV 7, s. 177)

Men läsaren är icke blott Läsare, ”han blir sjelf Verket”:

Han icke blott läser poesi – han blir poesi; och, såsom väckt till verksamhet i sin egen inbildnings verld, är han der äfven poet (ποιητής, görare, frambringare). Efter detta skrifsätt äro författaren och hans läsare två samverkande faktorer till det arbete, som utföres. (Almqvist, SV 7, s. 178)

Vi finner här alltså den romantiska tanken på det öppna konstverket och tanken på läsarens betydelse, men det är faktiskt så att Richard Furumo i en formulering kan sägas antecipera Hans-Georg Gadamer's hermeneutik i *Wahrheit und Methode* (1960). För Gadamer är ju den verkets mening som eventuellt uppstår i horisontsammansmältningen beroende av de tidigare meningar verket haft. Meningen blir oändlig därigenom att tolkning fogas till tolkning även i framtiden.

Och verket sjelf – som på papperet, der det ligger för ögonen, icke kan anses färdigt mer än till det, i bokstäfverna befintliga, artistiska anslaget – blir oupphörligt mer och mer färdigt genom läsarne. Och emedan desse under tidernas lopp blifva fler och fler, så kan man säga, att författarens arbete sålunda ständigt allt vidare fortfar att förfärdigas, så länge verlden står. (Almqvist, SV 7, s. 178)

Tidens slut är här alltså inte apokalypsen, utan en oändlig läsning ”så länge verlden står”.

Richard avslutar med en förklaring av fragmentet:

Men om allt lefvande är ett *amabile fractum*, så följer deraf för ingen del, att det skall eller får vara en trasa, en slurfvig sammansättning, et rafs. Ett rätt fragment, sådant som lifvet, är mera artistiskt brutet, än om det vore helt. (Almqvist, SV 7, s. 179)

Så fortsätter dialogen med en diskussion av slutet av *Drottningens juvelsmycke*, nämligen arkebuseringen av Tintomara. Även denna berättelse är ”ej annat än en fantasi, icke oriktigt kallad en irrande hind”. Dialogen avslutas almqvistiskt nog med en tämligen efemär diskussion om två ord, nämligen ”hukle” (som accepterad förkortning av ”hufvudkläde”) och avledningar av ordet ”haj” (= en liten hastig skrämsel) och allra sist inbjuds Richard till en

aftonvard med ”några makalösa hjerpar” – hos Almqvist avslutas ofta verk med excesser i mat och/eller dryck.

Att konstverken hos Almqvist är öppna, t.ex. *Hinden* som slutar med ett slags tableau vivant som belyses i ett blått ljus och Herr Hugos son Frans studsar till ”ehuru denna färg i sig sjelf är den skönaste, som blifvit skänkt åt jorden – men likväl – likväl – på Ansigten! – O!!” och två rader punkter. (Almqvist, Samlade Verk 5, s. 407) Och forskarna blir oeniga.

Exemplaräckan skulle kunna förlängas.

Att det romantiska fragmentet motiveras med realismens argument är en annan spetsfundighet och fler skulle kunna nämnas, men den allvarligaste invändningen mot en Almqvist som blott bedreve en spetsfundig berättarteknik är förödande.

Tintomara sjunger i Kolmården ”Mig finner ingen”. I detta avseende är Almqvist en Tintomara. Läser vi hans verk i makroperspektiv finner vi en rad egendomligheter. Av *Törnrosens bok* har vi som bekant två följder Duodesupplagan och Imperialoktavupplagan – som jag med hänvisning till korrespondensen med Atterbom gärna kallar den exoteriska och den esoteriska (så länge vi rör oss inom törnrosverket fram t.o.m. 1839; sedan blir de missvisande).

De representerar för mig Almqvists två skrivsätt, det allegoriska eller det indirekta, respektive det symboliska eller det direkta, enligt vilket man helst som Nuna i murnidernas paradiset talar med blickar, ej med ord; ord brukar man bara till samtal om ”hushållsting”. Ordet skall enligt detta tänkesätt *vara* (lika med) tanken till den grad att det till sist kan upphöra och gesten, t.ex. blicken i sig bli transparent. De båda skrivsätten syns redan i ungdomsverket *Karmola* och tesen i mitt Almqvistprojekt är att de båda skrivsätten hela tiden står i konflikt med varandra och att verken befinner sig i en ständig spänning mellan dem. Almqvists verk har f.ö. en tydlig metakaraktär. Hans 1840-talsromaner har misstolkats på denna punkt: de är till viss del romaner om romaner.

Duodesupplagan avslutas med metadramat *Den sansade kritiken* som kommenterar hela författarskapet; samma dialog befinner sig centralt, alltså mitt i Imperialoktavupplagan. Duodesupplagan får därmed en karaktär av torso – Almqvist drar oss in i en berättarteknisk labyrint och lämnar oss i sticket mitt i – han för oss inte som mången annan författare ut ur den språkliga spegelsalen.

I ramberättelsen *Jagtslottet* i Duodesupplagan finns två noter, den sista lång och märklig, där det bl.a. heter:

Oss redaktörer anstår ej, att yttra tadel eller beröm deröfver: men, med verklig kännedom af vår herres tänkesätt, kunna vi uppriktigt försäkra, att, oaktadt namnets högtidlighet, hyser han icke större anspråk med sina böcker, än andra menniskor med sina kapitel. (Almqvist, SV 5, s. 70)

Det tycks alltså framgå att *Jagtslottet* ”egentligen” blott är sammanställd av en redaktion som håller i alla trådar. Vi vill mot slutet tolka romanen som en

metaroman. Problemet blir att detta är svårförenligt med inledningen, t.ex. den scen där Frans berättar.

Alla viste, att Frans hørde til det slag af Diktare, som ej blott hylla den verklighet, menniskan på jorden har omkring sig, utan äfven måla henne såsom ett väsen med flere inre existenser, eller arter af Tillvarelse, der hon också har en verklighet omkring sig. (Almqvist, SV 5, s. 18)

Läsaren tvingas välja. Läsningen med redaktörernas existens tar udden av ramberättelsens början. Effekten kan påminna om den modernistiska konstens s.k. ”omöjliga figurer”. (För detaljanalys av berättartekniken i Törnrosens bok hänvisas till Gunilla Hermanssons kommande doktorsavhandling.) De flesta har valt att bortse från noten och se den som dekor – och därmed förfuska Almqvists försåtliga teknik. I Imperialoktavupplagan är den långa noten f.ö. borta och en sjätte bok av *Jagtslottet*, ”Gudahataren”, infogad, men det är en annan historia.

*

Så långt som till Henry James *The Turn of the Screw* (1898), där Shoshana Felman (i uppsatsen ”Turning the Screw of Interpretation”, tryckt bl.a. i hennes *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise* 1982) så framgångsrikt kunnat påvisa hur erfarna uttolkare fångats i det textens nät de sökt utreda har vi knappast kommit i den skandinaviska litteraturen. En författare som dock av andra skäl fått läsare att gå i fällan är Henrik Ibsen.

En vanlig fälla hos Ibsen är att läsaren/åskådaren identifierar sig med en viss gestalt i ett Ibsendrama, t.ex. Relling i *Vildanden*. Därifrån är det inte långt till att se en viss gestalt som Ibsens språkrör och därmed gravt missförstå dramatikens karaktär. I den nyaste forskningen, t.ex. Atle Kittangs *Ibsens heroisme* (Oslo 2002) kritiseras en sådan hållning starkt – det gäller för forskaren att inse att Ibsen är dramatiker. I det projekt om Ibsen jag påbörjat utgår jag just ifrån att dramat är polyfont. Till skillnad från de flesta forskare vill jag visa inte hur Ibsens text bäst förstås utifrån en viss tolkning, d.v.s. vad texten betyder, utan studera *hur* texten spelar med betydelse, öppnar sig åt olika håll på en gång.

Slutscenerna hos Ibsen är ofta omtvistade, i synnerhet i de sista pjäserna. I *Når vi døde vågner* (1899; här citerad efter Henrik Ibsen, *Hundraårsutgave: Henrik Ibsens samlede verker*, ved Francis Bull, Halvdan Koht & Didrik Arup Seip, Bind XIII, Oslo 1936) har protagonisterna skulptören Professor Rubek och hans forna modell Irene stigit upp ”over snebreen til høyre og forsvinner snart inne i de lave skyer.” Sedan skymtas de ”utydelig å hvirvles med i snemassene og begravnes i dem”. Samtidigt sjunger Fru Maja som enleverats av björnjägaren Ulfheim en sång ”Jeg er fri” och diakonissan, som sett till Irene, gör ett korstecken och säger ”Pax vobiscum”. Irenes och Rubeks projekt kan ses som ett sista återupplivningsförsök genom stigandet i snömassorna (ascensionen) av

en konstnärlig utopi, ett slags andlig kärlek som tagit form i konstnärens gestaltning av modellen i materien. Därigenom skulle idealet ha förverkligas.

Även här har tanken om en försoning i slutet av tredje akten (ungefär som i en tidig bevarad version av pjäsen) aktualiserats av många äldre forskare. Den tycks mig dock inte ha något stöd i texten, bl.a. eftersom den tvingas bortse från att det sista vi hör i texten är Majas sång ”Jeg er fri!”

Tidigare i akt III har Maja anspelat på Rubek som ”en tam rovfugl” och liknat Ulfheim vid en faun, en getabock med horn. Det lustiga är att hon nu utan att veta om det inte hamnat på en vanlig jakt, t.ex. björnjakt, som ledsagare, utan på den kvinnfolksjakt Ulfheim tidigare talat om – som byte! – vilket ju är lustigt.

Irene och Ulfheim är däremot varandras motsatser: Ulfheim ”bjørnedræper”, Irene i ”pelsverkskåpe” och ”svanedunshette”. Vi får så att säga ett tragiskt par och ett farsartat par. Men i slutet är det Ulfheimgestalten som antar en etisk funktion genom att varna: ”Vet De da ikke att det er en dødsens vei De er kommet?”

För Rubek, den tragiske protagonisten, är dock ovärdet ”forspillet til oppstandelsens dag”. Ulfheims förslag om att de skall stanna i jaktstugan är naturligtvis också det metadramatiskt = stanna i komedin, farsen, bli hämtade av räddningsmanskap.

Dramats sista scener med motsättningen Död/Liv för tankarna till Platons *Faidon* – även om Ibsens text inte liknar Platons mer än vad gäller den för eftervärlden problematiska dikotomin om liv och död som varandras motsatser. Och i den tragiska intrigen blir livet = död, den ideala Irene blir produkten av Irene på ”drejskiven”, Irene som Rubeks verk, ett resultat av den konst som bringar livsbegärets död.

Det är så jag vill förklara Irenes ”uppståndelse”, när hon ser ”livet” ligga på ”likstrå” – Döden (i livet) har ersatts av liv. Rubek säger: ”Der oppe vil vi feire vår bryllupsfest”, ”Alle lysets makter må gjerne se på os. Og alle mørkets også” ”Vil du så følge mig, du min benådelses brud?” De ger sig upp en sista gång i ett rus liknande Rosmers och Rebekkas dubbelsjälv-mord i *Rosmersholm* där protagonisterna hoppar i ”møllefossen”.

Slutet är alltså distanserat. Vi kan, om vi vill, se den tragisk-sublima intrigen som en subjektiv och profan apokalyps, men det är kanske inte nödvändigt. Diakonissans ”Pax vobiscum”, Jesu ord till lärjungarna, föregås och efterföljs av Majas sång. En nihilistisk dekonstruktiv tolkning vore kanske tilltalande – så länge man inte förvandlar förnekelsen till apoteos. Men jag tror att en genrebetraktelse kan visa på något som pekar i en annan riktning. I och med att misslyckad uppståndelse ackompanjeras av Majas farsartade frigörelse får naturligtvis den sublima, tragiska, intrigen drag av fars, men samtidigt belyses ju farsen av det sublima strävandet. Båda intrigerna är *samtidigt* närvarande. Tankarna kan föras till stämföringen i ett musikaliskt verk; vi bör inte låta den ena stämman klinga starkare än vad noterna medger.

I Ibsens text visas som så ofta inte en individs misslyckande, utan ett tankeinhålls (dianoia), här vitalismens (jordiska) och den symboliska konstens (icke-jordiska). I stället vill texten visa fram ett komplicerat samspel. Faran är att inta någon av protagonisternas position och släta över tvetydigheten. Vi bör inte heller, som ibland försökts, försöka skilja mellan protagonistens ”subjektiva” föreställningar i slutet av ett drama och åskådarens ”objektiva”, eftersom något dylikt är snart sagt omöjligt att sceniskt tydliggöra.

Det som driver handlingen framåt är inte en vanlig intrig utan det jag kallar ett *textbegär*. Vad är då detta? Jag vill fokusera ett rent diskursivt förlopp i texten (som vid scenisk presentation blir ett förlopp i iscensättningens nu). Ord, stämmor och sceniska tecken vävs allt mer samman av en instans som arrangerar sekvenser, scener och akter så att betydelsen blir allt mer komplex. Ibsens drama går inte mot renodling och entydighet utan mot ironi, komplikation och mångtydighet. Till skillnad från Almqvists är Ibsens slut inte öppna, till skillnad från Atterboms eller Goethes är de egentligen inte mångtydiga så att de kan läsas på olika sätt, utan liksom Henry James samtida korta roman *The Turn of the Screw* måste de läsas på flera sätt samtidigt och läsarna och åskådarna kastas ut i den oavgörbarhet som kanske är livets.

Till dem kan jag som föreläsare bara konstatera att timmen är slut och säga ”Pax vobiscum”.



Sesemana Fjortonde Spelet 1

Då jag var en liten kind
satt jag under farfars lind,
knäppte nötter åt min mor,
och hon lappa mina skor.

Sedan just en räckel vart jag,
red på far mins brunte vart jag
gitte. Far nu sa: den gossen
hoppas jag får aldrig frossen.

Sentomsider blev jag karl –
Om det just det bästa var? –
Talte bra som bara hin,
rökte tobak och drack vin.

Sist jag kom mig att bli gubbe,
visst ej krokig, dock en stubbe.
Gud nu sade: ”du är mogen,
kom hit upp till mig på logen.”

Lennart Hedwall

En fantasifull Almqvist-roman.

För åtskilliga år sedan hittade jag på ett antikvariat Greta Bergsons bok *Hjärtats blomma*, och när undertiteln angav att det var fråga om en ”En roman om skalden och människan Carl Jonas Love Almqvist”, kunde jag naturligtvis inte motstå den. Boken hade utkommit 1941 och tydligen väckt en hel del uppmärksamhet. Jag har underligt nog inget minne av mina första intryck av den, och jag hade väl då heller inte börjat mina mer ingående Almqviststudier. Men när jag nyligen läste om den, fann jag att den trots alla sina biografiska brister vore värd en presentation, om inte annat så för det originella uppslagets skull.

I baksidestexten presenteras Bergsons arbete som en romantiserad biografi, men även om det följer Almqvists liv i stora drag, vimlar det av felaktiga uppgifter och ohistoriska notiser. Ett praktexempel är en fiktiv tillställning hos professor Geijer i Uppsala synbarligen någon gång i mitten av 1810-talet (före 1817 då nästa episod i boken är daterad). Då hade de båda i verkligheten ännu inte hade haft någon kontakt med varandra, men Bergson samlar ogenerat ihop en rad bemärkta kulturpersonligheter från helt skilda generationer i det geijerska hemmet. Mamsell Bremer är hedersgäst – minsann en brådmogen tös! – och vidare förekommer vid sidan av Lindblad (som skulle bo hos Geijer några år från 1823), Atterbom, ”Vitalis” Sjöberg och Stagnelius (”naturligtvis en aning berusad”) även både Runeberg, tydligen vid 13 års ålder överrest från Åbo, och Fredrik Dahlgren, som i ettårsåldern är fullt kapabel att ”själv föredraga sina visor på värmländskt tungomål”! Hela denna scen är tillyxad som bakgrund till ett Almqvists fiasko i salongslivet – när han lämnat sällskapet i vredesmod, får han ett slags upprättelse genom att Charlotte Hazelius sjunger *Den lyssnande Maria*. Hur hon hade kommit över denna ännu odiktade songe är också en gåta, men på motsvarande sätt hanterar författarinnan nästan hela boken igenom historiska fakta. Namngivna Almqvist-verk dyker upp när det faller sig, båda Almqvists barn föds i Värmland, Malla Silfverstolpe ger sina salonger i Stockholm och Blanche, kronologiskt sett i tonåren, är en av hennes ständiga gäster, *Songes* utkommer på ”det Ekmarckska förlaget” i mitten av 1820-talet, Almqvists utrikesresa 1840 är en flerårsflykt efter skandalen med *Det går an* och anmälningen inför Uppsala domkapitel, först efter bortovaron får han kontakt med Hierta etc etc.

Det är svårt att bortse från alla dessa inströdda felaktigheter, när man läser romanen, trots att de främst framstår som staffage för författarinnans egentliga budskap som tycks vara att skildra ett säreget människopsyke. Hon har lagt upp boken i tre tydligt avgränsade delar. Den första har som grundtema Loves förälskelse i Maria. Den återges som en äktromantisk kärlekshistoria, som emellertid snart får en allt svårare slagsida genom att hon inte blir accepterad

någonstans som den piga hon trots allt är och han alltmer drar sig undan. Kraschen kommer i Värmland, där Love hellre vandrar över till Jonas Waerns herrgård än är hemma, slutligen överger familjen och tar sig tillbaka till Stockholm. Andra delen kretsar kring Loves omöjliga kärlek till Charlotte Hazelius, och även nu förpassas Maria och barnen ut ur hans liv på olika sätt, tills småningom nästa sociala katastrof – med *Det går an* – inträffar. Då har bl.a. Gustaf Hazelius begått självmord tillsammans med den änglalika flicka han tagit med från Värmland (Stina Holfeldt har här inga relationer till Almqvist), och

Love själv har brutit med Charlotte och hamnat i total ensamhet. Alla episoder bygger successivt upp bilden av en heltigenom egocentrisk konstnärsjäl utan rotfäste i tillvaron. Bergson använder nästan genomgående positiva ord om denna självständighet, och hon låter gång på gång Love deklarerat att han är en överlägsen personlighet som för sina mäktiga planer behöver stöd, tid och helst också pengar. När allt sådant uteblir, återvänder han slutligen till Maria – hon ger honom åtminstone mat när han någon gång behagar komma hem!

Tredje delen som är bokens mest konsekventa och därmed bästa, ger en dramatiserad parafraas på de kända händelserna kring Almqvists förfalsknings- och mordförsök. Här spelas hela skeendet upp med familjen von Schewen, Hedda Högel och Amalia Brandt, och Love skildras som en närmast manisk person, pendlande mellan religiöst svärmeri – han läser Swedenborg för gubben och kämpar med Gud i ”sin” kyrka – och oemotståndligt penningbegär. Han som är Sveriges förnämsta författare har ju helt enkelt rätt att behålla de riksdaler han lyckas tillskansa sig! Men det är mest en skräckslagen grubblare som till sist är tvungen att fly undan rättvisan. Bergson ger under handlingens gång inga kommentarer till Loves förvandling från självsäker egocentriker till söndertrasad människospillra, och som läsare undrar man om hon själv är medveten om den latent logiken i sin framställning, om man då bortser från alla obestyrkta och ohistoriska detaljer. Hennes bok avslutas med en diktartad epilög, som i form av en ”modern” songe kanske ger en ledtråd:

Love har spelat. Han har spelat ett högt spel.
Han har spelat med Gud om sin själ och med
Människorna om sitt liv.
Han ville vinna så mycket, att han förlorade allt.
Han ville ge människorna sanning och ljus, men
han levde själv i lögn och mörker.
Han ville vara profet, och han hädade Gud.
Han predikade kärlek och mynnade i hat.
Vad har han kvar? Ovissheten. Ängesten. Rädslan
inför Döden, inför Livet, inför Evigheten...
Han har betalat sitt pris:
Blodet av hans hjärta har färgat hans blomma
Svart.

Det är onekligen med en viss kluvenhet man tar del av Bergsons Almqvist-porträtt – det är delvis fångslande men ibland rent av fränstötande. Hennes stil är vårdad, om också tämligen stel, och hennes språk hamnar tyvärr alltför ofta i det klichéartade. Boken var författarinnans debut men följdes aldrig av något mer litterärt arbete.

När romanen gavs ut, slog flera av recensenterna givetvis ned på alla de biografiska felaktigheterna. Signaturen G. A. i SvD rubricerar sin kritiska artikel

”Rekord i sitt slag” och har synbarligen storknat redan inför den nämnda aftonen hos Geijer som han dessutom vill förlägga till redan 1813. Därmed blir alla kronologiska kullerbyttor ännu våldsammare: Geijer är ännu inte professor, Runeberg går fortfarande i Uleåborgs trivialskola, Dahlgren är inte ens född osv. Berit Spong i NDA angriper den svaga människoskildringen – Almqvist är ”bara en talande – för att inte säga stammande – marionett” – och anser att ”boken måste sägas höra till de onödiga”. Odelat positiv är endast signaturen W.W. i AB i en tämligen kort recension där han berömmar debutanten för ett drivet språk, medan Helge Åkerhielm i SocDem och Jöran Mjöberg i SDS menar att boken trots alla svagheter har en viss betydelse genom att den aktualiserar den omdebatterade Almqvist på nytt.

Vem var nu författaren bakom denna märkliga roman? Greta Bergson var född i Karlstad 1897 som dotter till konditor Isidor Smedberg. Hans konditori låg i själva centrum av staden och var flitigt besökt av dess celebriteter, bl.a. satt poeten Oscar Stjerne ofta där och skrev dikter. I samma hus hade stadens teater legat 1878-90, och Greta fångades tidigt av allt hon fick se i det nya, 1893 invigda och ännu existerande teaterhuset. Hon ville bli skådespelerska, genomgick 1917-19 Dramatens elevskola, blev 1920 engagerad vid Dramaten av Tor Hedberg och var 1922-24 anställd hos Per Lindberg vid Lorensbergsteatern. Men hon gifte sig med en teaterintresserad klädfabrikör, Isac Bergson, en av fyra smått legendariska och originella bröder som då drev Karlstads förnämligaste klädfirma, och lämnade scenen. Paret fick två döttrar, och den yngre, Marit, blev småningom gift med operachefen Göran Gentele. Greta själv verkade som flitig recitator och var bl.a. ordförande i Karlstads teaterförening, och hon nämns i en minnesteckning som ”en strålande värdinna i ett hem fyllt av kultur, teaterhistoria och hejdlöst roliga Bergsonska historier”. Hon gick bort 1965.

Carl David af Wirsén

ur Sång vid Svenska Akademiens
hundraårsfest 5 april 1886

I ALMQVISTS trädgård blommar törnroslivet,
"Fall ned och tillbed" står på porten skrivet,
Ett dunkelt kunskapsträd finns innanför.
Vad trolska ljud på rymdens vågor gunga!
Hör, svarta fåglar djupa visor sjunga,
Som klinga nyckfullt: "vad du vill, du bör".
Fantastiskt, rikt ett jaktstott göms bland snåren,
Du längtar dit, men lätt du tappar spåren,
Du går ditin och mister sinnets ro,
Men dåras snart av Richard Furumo,
Som sagor täljer skönt i nattlig timma,
När genom fönstren spejar månens strimma.

Anna-Karin Palm om Almqvist

En kväll när jag satt hemma och läste knackade det med ens på dörren. Det regnade ute, jag väntade ingen, men när jag öppnade stod två välbekanta figurer i trappan. "Kom in", sade jag, "vill ni ha kaffe eller öl eller kanske lite te med citron och honung?" "Te blir utsökt för min del", sade Love, "men vår vän här vill nog ha öl är jag rädd." Erik Johan verkade redan ha fått vad han tålde, han hängde tungt på Loves arm och sjönk stönande ner i min soffa, men jag hämtade öl och tog de vackraste tekopparna med guldkant. "Här har du ju det riktigt rart!" sade Love och såg sig vänligt leende om i mitt hem, "men tänk ändå – hyreslägenheter i Danvikens Dårhus! Hör du deras röster något?" Hans klara ögon mötte intresserat mina. "Tja, det händer väl", sade jag undvikande. Det är underligt nog att bo i ett Dårhus, man behöver inte prata om det också.

"Förruttnelse, hasta..." sludrade Erik Johan och slickade långsamt skummet av ölen. "Hon kommer, hon kommer nog ska du se!" skrattade Love och puffade till honom så att han höll på att falla framstupa över bordet. Det glimmade till under hans tunga ögonlock men han sade inget. "Så, ni umgås fortfarande", sade jag. "Det händer", sade Love, "vi tar en tur och en tår ibland för gammal vänskaps skull. Och hur går det för dig? Vad är det jag hör om dueller och dubbeljalousier, om storm kring lockarna och eld i hjärtat?" "Äsch", svarade jag och kände till min förtrytelse att jag rodnade, "det där är överdrivet. Jag försöker arbeta och hålla mig stillsam, men du vet hur det är när man har ett hjärta fullt av längtan och tar allting på intensivt allvar." Han suckade lätt och strök sig över den höga pannan. "Ja, jag vet, min vän", sade han, "var finns den sjö där man i frid och ro kan drunkna – allt det där, jag vet hur det är. Men det är inget annat att göra än att uthärda." Jag nickade, och vi drack litet av teet, kopporna klirrade mot faten. Erik Johan hade redan tömt sitt ölglas och satt nu hopsjunken mot soffans kuddar, tung och slö. Jag sneglade på Love, han verkade lugn och fridfull i kväll. Jag tog ett djupt andetag: "Jag har länge velat fråga dig en sak – den här driften att skapa berättelser av allting, är den inte litet farlig?" Han rynkade sina mörka ögonbryn men teg och såg på mig, så jag fortsatte: "Man tycker att allting hänger samman, livet och berättandet och glädjen när orden blir kött, men ibland blir jag rädd för det omåttliga i själva begäret, rädd att man kanske går vilse i berättelserna så att man förlorar något av livet. Tror du att det finns en sådan motsats?" Han var allvarlig nu och såg ut genom fönstret där regnet föll över höstlöven. "Om bland tusen stjärnor..." mumlade han och såg sedan mjukt på mig. "Det är ensamheten också, eller hur? Men jag kan tyvärr inte besvara din fråga." "Det är som ett tvång", sade jag, "ibland älskar jag det och ibland hatar jag det, men jag kommer inte undan." Vi hade nog båda helt glömt av honom, men nu satte sig Erik Johan med ens upp i soffan och sade med klar röst: "Adla du till frihet detta tvång!" Sedan sjönk han mjukt ner på sidan

och föll ögonblickligen i sömn. Love och jag betraktade honom med stor häpnad. Det slutade regna just då, och en stund senare kom stjärnorna fram på himmelen.

Ur *Lekplats* (1999)

Anna-Karin Palm (f 1961), mångårig medlem av Almqvistsällskapet, debuterade med en novell i en antologi 1985 och gav ut sin första roman, *Faunen*, 1991. Året därpå kom novellsamlingen *Utanför bilden*, och sitt verkliga genombrott fick hon med den August-nominerade romanen *Målarens döttrar* 1997. Därefter har följt en bok med ”kortprosa”, *Lekplats*, 1999 och novellsamlingen *In i öknen* 2001. Palm som en stor del av året är bosatt i Frankrike, har också verkat som förlagsredaktör och kulturjournalist, bl.a. i redaktionen för *Åttiotal*.

LH



Från årsmötet

Årsmötet 2003 ägde rum på Sveriges teatermuseum (föret Drottningholms teatermuseum) i Nacka, där museichef Inga Lewenhaupt med energi och entusiasm visade samlingarna, inte blott de Almqvistspår som satts i svensk teaterhistoria. Museet imponerar och det är väl värt att ta bussen dit för att se de märkliga samlingarna. Här finns en par unika dräkter från Ludvig XIV:s hovteater – som teaterdräktmuseet i Lyon avundas oss. Scenmodeller från 1800-talet har bevarats och kronan är den sensationella modellen av skeppsbrottet i Meyerbeers *Afrikanskan*. Man kan försjunka i möten med scen- och rollfoton som gott och väl täcker över hundra års teaterhistoria. Manus och räkenskaper förmedlar en närhet med det vardagliga arbetet med ett scenens resultat, och påminner om att magin har en trivial sida som likväl har sin egen dramatik. Två nya ledamöter valdes och här är styrelsen (med året de inträdde i styrelsen):

- Mats Hellström, landshövding, ordförande (2001)
- Topsy Bondesson, antikvarie, skattmästare och klubbmästare (1982)
- Göran Gunér, regissör (2001)
- Lennart Hedwall, tonsättare (1982-90, 1992-)
- Ulf Hellners, bankdirektör (2003)
- Olof Holm, fil.mag., sekreterare (1981)
- Monica Lauritzen, redaktör, fil.dr. (1999)
- Roland Lysell, professor (1995)
- Ulla Nordin, fil.dr. (2003)
- Cecilia Sidenbladh, författare, vice ordförande (1990)

Petra Söderlund, fil.dr. (2002)
Britt Wilson Lohse, lektor (1992)

Vi har bett de båda nya ledamöterna att presentera sig för sällskapet.

Ulla Nordin om sitt förhållande till Almqvist

Almqvist har varit en ständig följeslagare i mitt liv, från första mötet i gymnasiet och framöver. *Ormus och Ariman* i *Dikt och tankes* urval fick mig att frusta av skratt i gymnasiet och *Det går an* väckte några tankar hos en tonåring på 1950-talet. Jag och mina klasskamrater satt på Hollandia, ett källarkafé intill Karlstads läroverk, bolmade lösa John Silver och diskuterade äktenskapet, inspirerade av *Det går an*.

När jag kom till Uppsala blev det en trebetygsuppsats om *Araminta May*, framlagd för Viktor Svanberg, även han Almqvist-vän. –

Som nybliven gymnasielärare på Norra Latin hade jag turen att få Almqvist som ämne för mitt första och sista studentförhör, med Lars Forssell som examensvittne. Mina sex abiturienter klarade sig med glans – kanske hade jag lyckats förmedla mitt stora intresse till dem.

På 1980-talet återvände jag till Uppsala för att doktorera, och ämnet för min avhandling blev Almqvists *Målaren*, därtill uppmuntrad av Gunnar Brandell, som sade att Almqvist blev man aldrig färdig med, något som väl alla i det här sällskapet är ense om. – När jag kom till Södertörns högskola för att undervisa inom ämnet litteraturvetenskap med gymnasieinriktning fick Almqvist, vårt lands förste manlige feminist, en framskjutande plats i min undervisning. Och nu är jag pensionär med obegränsad tid att läsa Almqvist.

Ulf Hellners om sitt förhållande till Almqvist

Om jag över huvud taget kan påstå mig ha något slags relation till Almqvist är det nog tack vare Allan Bergstrand, min mycket speciella och entusiasmerande lektor i svenska under gymnasietiden på Malmö Latinskola. Bergstrand levde i teaterns och dramatikers värld genom ett mångårigt arbete som teaterkritiker i den numera avlidna tidningen *Arbetet* och ett omfattande översättningsarbete främst av Molière och Shakespeare. Han svarade bl.a. för nyöversättningen av *Misanthropen* till Ingmar

Bergmans berömda uppsättning på Malmö Stadsteater. Vid genomgången av romantiken var det naturligt för Bergstrand att låta oss läsa ett längre avsnitt ur *Ramido Marinesco* för att ge oss en bakgrund till det berömda och ofta citerade replikskiftet mellan Don Juan och Donna Bianca. Jag skall dock villigt tillstå att jag inte läst om detta versdrama efter gymnasiet. I samband med läsning av andra verk av Almqvist kommenterade Bergstrand även Alf Sjöbergs epokgörande föreställning av *Amorina* på Dramaten 1951. Då jag växte upp mittemot stadsteatern och var en trågen besökare där, var Bergstrand säkert incitamentet till att jag verkligen ansträngde mig att få se Sjöbergs bearbetning av *Drottningens juvelsmycke* på Dramaten 1957 med Anita Björk som Tintomara. Denna fascinerande iscensättning fanns alltjämt kvar på näthinnan när Dramaten 1988 ånyo satte upp *Drottningens juvelsmycke*, denna gång med Stina Ekblad som Tintomara. Skickliga iscensättare med Alf Sjöberg som pionjär just beträffande Almqvist kan på något sätt "förlösa" *Drottningens juvelsmycke* till en teaterlek och scenisk vision grundad på Almqvists förmåga att i romanen skapa en växling av romantik och realism med snabbt växlande motiv. Detta perspektiv på Almqvists produktion gäller säkert också andra verk som skulle kunna utgöra underlag för dramatisering. Lars-Johan Werles opera *Tintomara* som har *Drottningens juvelsmycke* som förlaga och hade urpremiär på Operan 1973 lämnade inga bestående intryck i mitt sinne även om ensemblen utgjordes av ett flertal av Operans vid den tidpunkten mest kända sångare. Min kontaktyta mot Almqvist har som framgått huvudsakligen varit begränsad till uppsättningar av hans verk.

Jag har arbetat som jurist i hela mitt yrkesverksamma liv, först åtta år vid tingsrätt och hovrätt och därefter trettiofyra år som jurist på affärssidan i Skandinaviska Enskilda Banken (SEB) med start i gamla Stockholms Enskilda Bank. Sedan två år är jag ordförande i SEB:s litteratursällskap, en livaktig förening med cirka 800 medlemmar.