

PROGRAM

TORSDAGEN DEN 28 NOVEMBER

Årsmöte.

För närmare information om tid, plats och program hänvisas till medlemsutskick och hemsida, www.almqvistsallskapet.se.



ALMQVISTIANA



MEDDELANDE FRÅN ALMQVISTSÄLLSKAPET # 35 2013

Tomas Björk

Carl Jonas Love Almqvist porträtterad.
Demonisk, suggestiv och en rastlös ande

sid 6

Elisa Rossholm

Almqvist och Wahlbom

sid 22

STYRELSEN 2013

Kerstin Brunnberg, ordförande
Topsy Bondeson, skattmästare och klubbmästare
Vanja Edwinston
Göran Gunér
Mats Hellström
Olof Holm, sekreterare
Kristina Lilliehöök
Ulla Nordin
Ture Rangström
Cecilia Sidenbladh, vice ordförande
Petra Söderlund
Jon Viklund

MEDLEMSKAP

kan erhållas genom att sätta in 200 kronor på postgiro 38 06 49-4

ALMQVISTIANA #35, 2013

Meddelande från Almqvistsällskapet ISSN 1104-9014.
Redaktör: Jon Viklund

Upplaga 400 ex.

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 0708-78 99 71.

E-post: olof.holm@huddinge.se.
För kontakt med redaktionen: jon.viklund@littvet.uu.se.
Hemsida: www.almqvistsallskapet.se

Omslag:
C.J.L. Almqvist, Gouache av Elise Arnberg (1826-1891)

INLEDNING

Enligt Goethe ger människans fysionomi den bästa förklaringen på allt det man kan säga om henne. En liknande tanke kan nog sägas ligga bakom porträttkonsten under Almqvists tid. Ett porträtt gav pregnant uttryck åt de drag i fysionomin som särskilt utmärkte en person. Det avbildade inte bara ett ansikte utan också en karaktär. Detta innebar att inga ansiktsdrag var oskyldiga. Bakom omdömen om enskilda drag låg en rad förutfattade meningar om till exempel moral och begåvning. Eugène Ledos, författare till den vid slutet av 1800-talet inflytelserika *Traité de la physionomie humaine* kunde exempelvis beskriva individer med den ovala ansiktstypen som livliga och ytterst känsliga. ”Deras åsikter, önskningar och smak äro ombytliga. De äro nyckfulla. De hafva en rent af omättlig fantasi. De äro drömmare, idealister, spiritualister, entusias-ter, intuitiva, saknar ordningssinne och förstå icke lifvets realiteter. Deras begåfning ligger icke åt affärslifvet. De äro löftesbrytare.”



Är detta en adekvat beskrivning av Almqvist? Nej, det är nog att ta i. Men citatet illustrerar hur lätt en fördom om ett visst drag kan besannas genom ens förutfattade meningar om en person. Vår uppfattning om Almqvists utseende är – och har varit – färgad av våra åsikter om hans karaktär. Detta nummer av *Almqvistiana* återger större delen av de porträtt som finns bevarade av Almqvist. De visar hur bilden av en människa färgas inte bara av den betraktande konstnären, utan också av tidens konstnärliga och hantverksmässiga konventioner, för att inte tala om de politiska spänningar som låg i tiden – ja, här kommer också karikatyrerna i dagstidningarna att beröras.



Hur såg Almqvists samtida på hans utseende? Samma typ av spekulativa utläggning som den Ledos gav uttryck för ovan tycks oundvikligen utmärka också beskrivningar av Almqvists ansiktsdrag. Främst hans ögon lockade till inlevelsefulla karakteristiker. De beskrivs ofta som livliga, ibland rent av som bärande på ”den hypnotiska makt, som mycket få kunde uthärda” (Emil Key). När Fredrika Bremer maliciöst talade om hans ”skallerormsblick” var det kanske denna makt hon syftade på. En av hans elever i Nya elementarskolan, C.F. Ridderstad, beskrev hans blick som skarp och hård. Den saknade värme, men den kunde likväl ”urladda ... en blix”. Denna beskrivning, liksom många andra som vi har av Almqvists utseende, är gjord efter förgiftningsanklagelserna och landsflykten, och kan alltså ses som exempel på karaktärsteckningens försåtliga art: ansikten blir lätt en projektionsyta för betraktarens önskan att se betydelser – kanske också förklaringar? – i personers fysionomi.

Vilka drag skulle i övrigt sägas ingå i en allmän karaktärisering av Almqvists ansikte? Catharina Lager, tjänsteflicka till Almqvist tiden före landsflykten, gav följande relativt neutrala signalement av den femtioårige, nu efterlyste, mannen: ”blekt ansigte, hög panna, böjd näsa, knollrigt hår och liffliga ögon”. Man skulle kunna lägga till de smala läpparna och den markerade hakan. Emil Key tog också fasta på det bleka anletet och det ”negerkrusiga, svarta håret”. Emilie Flygare Carlén såg rent av håret som ett slags elektrifierad förlängning av de ”märkvärdiga ögonen”: ”hans uppåt sträfvande krusiga hår” tycks alstra en ”snilleblix från varje strå”. De drag som tjänstepigan tog upp återkommer i beskrivningar av författaren. Den mest typiska, och kanske den mest frapperande typen av fysionomisk spekulering, ger Malla Silfverstolpe prov på i sina memoarer. Almqvists ansikte som uttryck för hans dubbelnatur: ”Hans högvälfvda panna och djupt liggande ögon lofvade geni, han såg utmärkt ren och snygg ut, men den fula munnen tycktes motsäga den öfre vackra delen af hans ansigte, – det var liksom motsägelsen mellan det ädla och högst triviala i hans skrifter”.



I detta nummer av Almqvistiana lyfter vi fram Almqvistporträtten. För första gången samlas närapå samtliga bevarade avbildningar av författaren från samtiden. Tomas Björk, professor i konstvetenskap vid Stockholms universitet, presenterar porträtten ur ett konsthistoriskt perspektiv. Bilderna beskrivs i ljuset av 1800-talets porträttkonst, med dess olika praktiker och genrer. Björk lyfter särskilt fram porträttens förmåga att transponeras och spridas i nya uttrycksformer. I den andra artikeln diskuterar Elisa Rossholm, doktorand i konstvetenskap vid samma universitet, karikatyrns estetik, särskilt den bildserie som kallas ”Den första bekantskapen”, publicerad i *Folkets röst* 1851. Denna populistiska, och med tiden allt mer uttalat antisemitiska, halvveckotidning förde en kampanj mot *Aftonbladet*, där medarbetaren Almqvist var ett tacksamt föremål för satir. De upprepade karikatyrerna av chefredaktören Hierta och hans medarbetare utfördes av Sveriges förste publicistiskt yrkesverksamme karikatyrtecknare, Gustaf Wahlbom. Rossholm närläser den nämnda bildserien med dess infernaliska komik som också innehåller en berättelse om tecknaren och hans ambivalenta förhållande till sitt objekt.

Till sist ett upprop till läsarna. Vår kunskap om Almqvistporträtten är ofullständig, och som detta nummer av Almqvistiana visar saknar vi till och med ordentliga reproduktioner av alla porträtt. Sällskapet välkomnar därför bidrag från läsarna som kan fördjupa vår kännedom om författaren och bilderna. Var finns porträttet i olja av Carl Fredrik Darell från 1839 (enligt uppgift någonstans i Argentina)? Vilken är bakgrunden till de finländska silhuetterna – och avbildar de ens båda Almqvist? Har ni närmare kunskap om något Almqvistporträtt och dess proveniens som inte är allmänt känd? På sällskapets hemsida publicerar vi berättelser om porträtten. Här kommer vi också lägga ut Almqvistporträtten, även – och detta är en *teaser* – de bilder som i detta nummer av *Almqvistiana* inte har tagits med.



Inledningens citat är hämtade från Julien Leclercq, *Människans fysionomi. Om ansikten och karaktärer* (Stockholm 1899); Albert Lysander, *C.J.L. Almqvist. Karaktärs- och lefnadsteckning* (Stockholm 1878); Bertil Romberg, ”Så såg man honom”, *Perspektiv på Almqvist*, red. U.-B. Lagerroth och B. Romberg (Stockholm 1973). Jag vill tacka Johan Svedjedal och Olof Holm för hjälp med bildinsamling. Ett särskilt tack till fotografen Oskar Zander som tagit många av bilderna. På Almqvistsällskapets hemsida, www.almqvistsallskapet.se, kommer närmare information om porträttens hemvist, proveniens m.m. att publiceras.

CARL JONAS LOVE ALMQVIST PORTRÄTTERAD.

Demonisk, suggestiv och en rastlös ande

Tomas Björk

Carl Jonas Love Almqvist (1793–1866) satt under sin levnad modell inför såväl konstnärer som fotografer. Dessa porträtt tillhör inte de mest uppmärksammade i 1800-talets svenska konst men har i hög grad präglat eftervärldens bild av den store skalden. De kan också placeras i en motivhistorisk och ideologisk kontext.

Porträttet som genre har en lång historia inom konsten. Joanna Woodall har påpekat att när Narcissus beundrade sin egen spegelbild i vattnet kan det även hävdas att han då såg det första porträttet. I den antika mytologin berättas också om en jungfru från Korint, som ville bevara sin älskades utseende. Hon tecknade därför ett porträtt efter den skugga som hans profil kastade på en vägg. Porträtt har ofta tillskrivits magiska egenskaper. När Veronika pressade en duk mot Kristi ansikte när denne vandrade uppför Golgata uppstod en bild av frälsaren.¹

Det finns olika definitioner på vad som kännetecknar ett porträtt. Richard Brilliant menar att ett målat porträtt är avsett för en publik och har tillkommit för att representera en levande eller död person. Ett sådant porträtt har ofta bevarats under lång tid och i allmänhet är föga känt om porträttets ursprungliga betraktare. Under tidernas gång har otaliga nya uppfattningar om den avporträtterade uppstått. Om porträttet dessutom mångfaldigas får det konsekvenser för dess reception, som då kan bli mer omfattande och mångfacetterad.²

Under århundradenas lopp utbildades en rad olika porträtttyper: enkelporträtt,

pendangporträtt, gruppporträtt, barnporträtt, ryttarporträtt eller porträtt av döda personer. Längre var porträttmåleriet förbehållet samhällets högre skikt, främst kungliga personer och adel. Under 1800-talet blev det populärt bland den framväxande borgarklassen att beställa porträtt. Samtidigt blev det vanligare med porträtt av kända personer som vetenskapsmän, skådespelare, konstnärer eller författare.

Under en stor del av 1800-talet menade många att konstnärer borde skildra sina motiv i en idealiserad dager. Verkligheten skulle inte framställas som den såg ut utan som den borde vara. Till denna föreställning knöts en idé om konstens fostrande funktion. Genom att betrakta konst som framställde en idealiserad verklighet skulle också en bättre människa framträdas. Det var särskilt historiemåleriet som i tidens konstliv gavs en sådan roll.

När den välkände kritikern Lorentz Dietrichson (1834–1917) diskuterade målarkonstens olika ”arter” skrev han beträffande porträtt att det är ”ett ansigtes sanna väsen, porträttet skall återgifva, ej dess tillfälliga drag”. För att åstadkomma detta bör konstnären idealisera sin modell. Detta fick dock inte ske genom att konstnären gav modellen ”ett själsuttryck, hvaraf detta asigte ej är mäktigt”. Det var inte heller tillrådligt ”att försköna dess former”. Då riskerade konstnären istället att flattera modellen. Dietrichson menade också att inte alla personer var lämpliga att porträttera. Porträtt skulle vara förbehållet personer som ”gifva anledning

till framställning af ett temperament, ett stånd, en karakter”. I annat fall riskerade konstnären att göra sig ”till tjenare åt en enskild persons begär att se sitt eget obetydliga ansigte förevigadt”.³

En annan ledande kritiker Carl Rupert Nyblom (1832–1907) ställde upp likartade mål för porträtt- och historiemålare. För båda gällde det att visa en förmåga ”att lefva sig in i en eller flere historiskt och verkligt gifna karakterer och söka framställa dem – icke i deras ögonblickliga individualitet, utan i väsendets egentliga kärna och sanning”.⁴ Dietrichsons och Nybloms texter skrevs ett par decennier efter det att Almqvist blivit porträtterad men torde tämligen väl reflektera en, före realismens genombrott, vanlig syn på porträttmåleri.

För konstnären gällde det alltså att välja rätt modell men också att balansera mellan likhet och idealisering. Modellen önskade bli igenkänd i sitt porträtt men många kanske inte ville att det blev för likt. Ofta har idén framförts att porträttet skall reflektera den porträtterades personliga egenskaper. Charles Baudelaire (1821–1867) menade att ett bra porträtt var som en dramatiserad biografi.⁵

Ett porträtt återger inte enbart en persons utseende. Den omgivande miljön, klädsel och olika attribut kan påverka hur ett porträtt tolkas. Bo Lindwall har påpekat att efter franska revolutionen förändrades modet och därmed porträttkonsten. De luxuösa kläder och de fantasifulla peruker, som karakteriserat perioden innan, ersattes för mannens del av tämligen enkla och likartade, oftast mörka, kostymer. I huvudsak var det endast genom att klä sig i väst som den borgerlige mannen i sitt porträtt kunde ge ett intryck av lyx eller visa att han följde det senaste mode.⁶

Under 1800-talet var mansporträtten oftast mörka och utförda i en begränsad färgskala vilket hänger samman med den borgerliga mansdräktens utveckling. I kvinnoporträtten kunde konstnärerna istället odla sitt intresse för starka färgsamansättningar och låta penseln illusoriskt återge de eleganta tygerna. Förutom att reflektera det kvinnliga modet hade dock begreppet färg inom konsteorin sedan länge betraktats som den feminina och känslomässiga sidan av konsten medan den färglösa teckningen sågs som ett uttryck för dess intellektuella och skapande sida. Det är därför möjligt att mansporträtten i samtiden uppfattades som mer allvarliga och seriösa än kvinnoporträtten.

Målade och tecknade porträtt av Almqvist

Det finns ungefär tjugofem bevarade porträtt, föreställande Carl Jonas Love Almqvist. Dessutom tillkommer ett stort antal karikatyrer. Porträtten representerar en mångfald olika tekniker, från oljemålning till fotografi. De flesta framställer skalden ensam i bröst- eller midjebildens format men han har också skildrats i helfigur och tillsammans med andra. Några av dessa porträtt torde ha varit avsedda för en begränsad publik medan andra mångfaldigades och i hög grad kom att forma allmänhetens uppfattning om den berömda skalden.

De idag mest kända porträtten av Almqvist torde vara de som Carl Peter Mazer (1807–1884) utförde. Mazer, som var född i Stockholm, hade studerat vid Konstakademien och förde tidvis ett kringflackande liv. Förutom Frankrike och Italien besökte han även Ryssland och Kina. Georg Nordensvan menade att Mazer

aldrig målade ”behagliga publikporträtt” och att hans excentriska personlighet skall ha påverkat hans porträttolkningar. Hans modeller föreföll levande och hade ett individuellt uttryck men Nordensvan tyckte också att skildringen kunde bli ”tämligen närgången”.⁷ Mazers far var fransman, något som föranlett flera författare att urskilja ett främmande drag i hans porträtt. Andreas Lindblom tyckte att Mazers verk uppvisade en ”gallisk intensitet”.⁸

Mazer utförde en lång rad porträtt, varav en del visades på Konstakademiens utställningar. Modellerna utgjordes främst av borgare och ämbetsmän men det har också påpekats att Mazer tycks ha haft ”ett brinnande begär att få måla verkliga personer bland konstnärer, skaldar och tänkare”.⁹ I hans produktion finner man också porträtt av bland andra Karl Wahlbom, Janne Hazelius, Anders Fryxell, Per Krafft d.y., Johan Ludvig Runeberg och Alexandr Pusjkin.¹⁰

Mazer utförde åtminstone två målade porträtt av Almqvist. Det första, som troligen tillkom 1836 finns idag i Nordiska museet, dit det skänktes av Almqvists hustru Maria L. Almqvist. Modellen är där skildrad i halvprofil, bär svart rock, väst, vit skjorta med förgyllda bröstknappar, fadermördare och svart spännhalsduk. Blicken är bortvänd och de korslagda händerna vilar på ett bord (*Fig. 1*).

I porträttet framträder Almqvist enligt tidens mode men också tydligt individualiserad. Tamar Garb har också pekat på att kring 1830 gjorde sig en ny slags individualism gällande inom porträttkonsten. Mannen porträtterades gärna i en modern kontext och i moderna kläder. Även ansiktsuttrycken, gesterna och poserna skulle gärna vara uttryck för det individuella.¹¹



Fig. 1 C.P. Mazer, porträtt av Almqvist, olja på duk, ca 1836.

Detta porträtt av Almqvist har ofta väckt beundran. Evald E:son Ugglä menade att Mazer ”trängde djupare in i och pejlade sina modellers egenart” bättre än sin mer framgångsrika kollega Per Krafft d.y. Han hävdade också att ingen kunde ”stå oberörd” inför detta porträtt.¹² Georg Nordensvan kallade porträttet ”ett mästerverk” och tyckte att det vittnade om en ”genial skärpa i karakteristiken”. Han pekade särskilt på det sätt som konstnären skildrat ”den stelnade ansiktsmasken, den hårda munnen med de tunna, blodlösa läpparna, det spända uttrycket, den fjärrskådande blickens fascinerande, demoniska glöd”.¹³

Mazer utförde ytterligare ett porträtt av Almqvist där denne istället är skildrad strikt frontalt och riktar en intensiv blick ut mot betraktaren (*Fig. 2*). Modellen har nu också skildrats längre fram i bildrummet varvid en mer direkt kommunikation mellan porträttet och dess betraktare kan uppstå. Almqvist kan också här



Fig. 2 C.P. Mazer, porträtt av Almqvist, olja på duk, ca 1835.

tyckas framträda med större auktoritet och närvaro än i det tidigare porträttet. I båda porträtten är han likartat klädd och den eleganta västen bidrar till att skänka framställningen ett intryck av lyx, på det sätt som Bo Lindwall har beskrivit.

För Mazer gällde det också att både skildra det specifika och det generella hos Almqvist. Denne måste kunna kännas igen av betraktaren men också framstå som en representant för ”författaren”. Båda porträtten torde det ha varit lätt att känna igen skaldens karakteristiska utseende med den höga pannan, den långa näsan och de smala läpparna. Däremot har hans identitet som författare tydligare poängterats i det senare porträttet. Där håller Almqvist en penna i ena handen och framför honom ligger också en uppslagen anteckningsbok.

Andreas Lindblom beundrade Mazers båda Almqvistporträtt och liksom andra författare framhöll han konstnärens förmåga att fånga ett själmuttryck. I det

senare tillkomna porträttet tyckte han att Almqvists blick är genomträngande och att den tycks ”behärska betraktaren”. Lindblom tycker sig också upptäcka en själslig släktskap mellan målare och modell. Båda gavs epitetet ”rastlös ande”.¹⁴ Det förefaller också som om att det i samtiden fanns en efterfrågan på Mazers porträtt av Almqvist. Konstnären utförde i alla fall så sent som 1858 en replik av den andra versionen. Målningen var en gåva till Runeberg och hänger idag i Diktarhuset i Borgå.

En annan version av Mazers andra porträtt förvärfvades 1974 av Nationalmuseum. Även nutida betraktare har fångats av porträttets starka uttryck. Ulf G. Johnsson tyckte att det nyförvärfvade porträttet var samlingens ”mest suggestiva” och att det var omöjligt att ”gå förbi utan att hejda sig och förundrad betrakta det konstnären en gång sett”.¹⁵

Almqvist tycks sent i livet ha bevarat ett positivt minne av Mazer. Till sin hustru skrev han 1864 från USA:

» Men, efter att vi kommit in på frågan om porträtter; så påminner jag mig, att lilla Maria en gång tillskrifvit mig några ord om den stackars Mazer. Om du eller någon af Er, träffar honom, så glöm för all del icke att innerligt och hjertligt helsa honom från mig. Jag gissar att han nu blifvit mycket åldrig. Goda fattiga Mazer! Han är också en ibland dem, som trott, att stor arbetsamhet och oafslätlig flit skulle vara i stånd, utan vidare, att skänka honom ett lif att lefva af. Målar han ännu, eller har han också slagit sig på fotografi?¹⁶ «

Det är inte ofta som modellens uppfattning om ett porträtt finns bevarad men formuleringarna i brevet tycks visa att Almqvist var nöjd med Mazers porträtt.



Fig. 3 J.G. Köhler, porträtt av Almqvist, olja på duk, 1837.

Almqvists brev vittnar även om den svåra situation som många porträttmålare befann sig i. Ofta kunde en övergång till det allt populärare fotografiet vara en lösning på ett bristfälligt kundunderlag.

Mindre känt än Mazers porträtt är det som dennes samtida Johan Gustaf Köhler

(1803–1881) utförde (Fig. 3). Köhler studerade vid Konstakademien, där han senare blev lärare. Han är särskilt uppskattad för sina detaljerade interiörer från Konstakademiens lokaler men utförde också en rad porträtt. Liksom Mazer visade han dessa flera gånger på Konstakademiens ut-



Fig. 4 C.F. Darells porträtt av Almqvist (1839), olja på duk, finns på okänd ort, reproduktion från stencil.

ställningar. Köhlers porträtt av Almqvist utfördes 1837. Det fanns länge i privat ägo men införlivades 1994 med Nationalmusei samlingar. Porträttet har en oval form och Köhler har skildrat skalden i halvprofil, klädd i svart rock, väst och fadermördare. Med den bortvända blicken påminner Köhlers porträtt mest om Mazers första porträtt, även om ansiktsuttrycket är något annorlunda. Tekniken att måla i olja har underlättat för såväl Mazer som Köhler att skildra kroppens och ansiktets plasticitet liksom att uppnå en illusion av skaldens närvaro. Max J. Friedländer menar att porträttkonsten under 1800-talet genomgår en förvandling ”från abstraktion och förändligande till sinnlighet, till materiell illusion i färg”.¹⁷ Detta är också något som kännetecknar såväl Mazers som Köhlers porträtt av Almqvist.

Det finns också ett antal porträtt av Almqvist i mindre format eller andra tekniker än olja. Carl Fredrik Darell hade 1831 påbörjat studier vid Konstakademien men drogs snart in i bohemkretsar.

Han ägnade sig även åt falskmynteri, något som 1839 drev honom i landsflykt. I ett porträtt från 1839 i litet format syns Almqvist i midjebild från vänster (Fig. 4).

Görel Cavalli Björkman har pekat på den centrala roll som miniatyrporträttet spelade under 1800-talet fram till ungefär 1840.¹⁸ Elise Zenaïde Arnberg (1826–1891) hade studerat för August Malmström och Anders Lundqvist. Hon var främst verksam som miniatyrmålare och ställde ut på Stockholms konstförening. I en gouache har hon framställt Almqvist i en bröstbild och med den vanliga svarta rocken och halsduken (se omslag). Med tanke på konstnärens ålder är porträttet



Fig. 5 Anon., porträtt av Almqvist som ung, ofullbordad miniatyr på elfenben.

ett senkommet exempel inom genren och sannolikt utfört efter någon förlaga. I en ofullbordad miniatyr utförd på elfenben ser vi den unge Almqvist skildrad i trekvartsprofil (Fig. 5). På Gripsholm finns en gouache, troligen utförd av Carl Ferdinand Stelzner (ca 1805–1894), föreställande Almqvist. Han är klädd i



Fig. 6 Porträtt av Almquist, gouache av C.F. Stelzner.

svart rock, blå kappa med rött foder och brun skinnkrage och har vit halsduk med guldnål samt fadermördare (Fig. 6). Få samtida torde han känt igen skalden i

detta ungdomsporträtt.

En annan populär porträttform under 1800-talet var silhuetten. Den kunde vara klippt, tecknad eller graverad och utfördes

ofta av kringresande porträttmålare eller amatörer.¹⁹ Det finns åtminstone tre sådana silhuetter, som föreställer Almquist, bevarade. En förvaras på Carolina (Fig. 7) och två andra silhuetter från 1837 och 1855 finns i Finlands nationalmuseum (Fig. 8 och 9).

Under 1800-talet var förmågan att teckna fortfarande en efterfrågad kompetens inom många yrken. Vid Konstakademiens principskola undervisades inte bara blivande konstnärer i teckning utan även militärer, ingenjörer och andra yrkesgrupper. Almquist tecknade också själv och det finns även några porträtteckningar som föreställer den store skalden. Per Södermark, son till den kände porträttmålaren Olof Södermark, var även han en flitig porträttmålare. Han utförde redan 1835 en teckning föreställande Almquist (Fig. 10). Mazer tecknade av skalden 1837, alltså kort efter de två oljemålningarna. Modellen är på liknande sätt som i den



Fig. 7 Anon., silhuett, odat.



Fig. 8 Anon., silhuett från 1837.



Fig. 9 Anon., silhuett från 1855.



Fig. 10 P. Södermark, teckning av Almqvist i blyerts, 1835.



Fig. 12 A. Lindegren, teckning av Almqvist, 1840-tal.

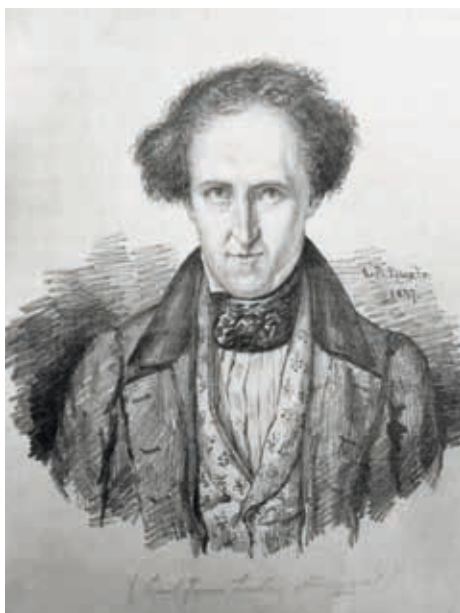


Fig. 11 C.P. Mazer, teckning av Almqvist, 1837.



Fig. 13 C. Bloch, teckning av Almqvist, 1840-tal.



Fig. 14 Almqvist i gips, av G.M. Schwartz, 1840-tal.

andra versionen i olja skildrad frontalt (Fig. 11). Amalia Lindegren (1814–1891) tillhörde en grupp kvinnor som 1849 i egenskap av "extraelever" fick tillgång till konstakademiens undervisning. Hon hade tidigt ägnat sig åt att teckna porträtt och blev så småningom en "högt aktad porträttmålarinna".²⁰ En teckning av Lindegren, som föreställer Almqvist i profil, har daterats till 1840-talet (Fig. 12). Teckningen hade ursprungligen publicerats 1879 i *Jorden Rundt*, där det berättades att konstnären ritat porträttet på håll utan modellens vetskap och att hon sedan lär ha sagt: "Man sade om den mannen, att han var lite märkvärdig, och märkvärdig såg han ut."²¹ Även en teckning signerad C. Bloch, som visar Almqvist från sidan och med blicken riktad mot konstnären/betraktaren anses föreställa Almqvist. Den ger ett omedelbart och spontant intryck och är kanske utförd direkt inför

modellen (Fig. 13). Det finns också en avgjutning i gips av Almqvists huvud utförd av Gustav Magnus Schwartz på 1840-talet. Ett fotografi av Johannes Jaeger visar bysten i profil (Fig. 14).

Solfrid Söderlind har undersökt antalet porträttmålare i Sverige kring 1840 och funnit att ungefär 22 stycken var verkamma i Stockholm vid denna tid. Enligt Söderlind kunde endast få av dessa försörja sig på porträttmåleri. Flera av de ledande, som Krafft, Westin och Sandberg hade tjänster vid akademien och därmed sin ekonomi tryggad.²² Varken Mazer eller Köhler kan räknas till de ledande porträttmålarna och hade säkerligen svårt att konkurrera med framgångsrika porträttörer som de ovan nämnda. Det hindrar inte att de båda konstnärernas porträtt av Almqvist på liknande sätt som Richard Berghs porträtt av Strindberg och Fröding kommit att i hög grad forma efterverkldens uppfattning om den store diktaren.²³

Porträttens spridning

Almqvist levde i en tid då den svenska bildkulturen genomgick stora förändringar, inte minst när det gällde porträttkonsten. Kända porträtt började reproduceras och spreds på så sätt till en allt större publik. Vid 1800-talets början var det främst kopparsticket som användes för reproduktioner. Även litografin, som så småningom kunde tryckas i färg, användes för att reproducera porträtt. Firman Gjöthström & Magnuson gav ut *Svenskt Pantheon* där bland annat litograferade porträtt efter Södermark återgavs.²⁴ Album i vilka man sammanfört litografier efter kända oljemålningar, som föreställde framstående svenskar, blev populära. Ett exempel är Johan Cardons *Galeri af utmärkta svenska lärde, vitterhetsidkare och*



Fig. 15 C.J.L. Almqvist, xylografi från 1866. konstnärer från Gustaf I:s till närvarande tid 1842 där J.G. Sandberg utfört förlagorna. Ett annat är G.H. Mellins *Sveriges store män, snillen, statsmän, hjeltar och fosterlands-vänner samt märkvärdigaste fruntimmer*, som gavs ut mellan 1840 och 1849. Porträttet hade tecknats av A.C. Wetterling och litograferats av J. Cardon.

Störst betydelse fick xylografin, ett slags träsnitt, som möjliggjorde att bild och text i tidningar och böcker kunde tryckas på samma sida. I exempelvis *Ny Illustrerad Tidning* återgavs mängder av porträtt, som också har betecknats som "små konstverk".²⁵ I föregångaren *Illustrerad Tidning* skrev Emilie Flygare Carlén 1866 en nekrolog över Almqvist. Artikeln illustrerades med ett ovalt xylograferat porträtt av skalden (Fig. 15). Förlagan var sannolikt ett av de fotografier som tagits i Amerika. Medan porträttet placerat mitt på första sidan och därmed lätt fångade läsarens uppmärksamhet fick denne



Fig. 16 C.J.L. Almqvist, litografi av A.J. Salmson, 1843.

bläddra framåt i tidningen för att hitta artikeln.

Det finns flera litografier och fotografier av Almqvist. I de populära kalendrar-na förekom ofta porträtt av kungligheter och andra kända personer. I kalendern *Nordstjernen* fanns 1843 en litografi, som föreställer Almqvist (Fig. 16). Den var utförd av Axel Jacob Salmson (1807–1876) som på 1850-talet hade upprättat ett sten-tryckeri, som så småningom blev det mest anlitade i Stockholm.²⁶ Han var också förläggare för den illustrerade tidningen *Litografiskt allehanda*, i vilken många porträtt återgavs, dock inget av Almqvist.²⁷

I Salmsons litografi är Almqvist skildrad i mössa, ett ovanligt inslag i 1800-talets porträttkonst. Bilden ger över huvud taget ett mer privat och mindre formellt uttryck än de målade porträtten. Kanske var detta en medveten strategi när den kände skalden skulle presenteras för en



Fig. 17 C.J.L. Almqvist, litografi av Baerentzen, 1846.

bredare publik. Det kan också uppfattas som mer idealiserat än Mazers och Köhlers porträtt eftersom de karakteristiska ansiktsdragen här har hållits tillbaka. En annan litografi utförd av Baerentzen efter en teckning av N Henriques har daterats till 1846 (Fig. 17).

En ofta återkommande bildtyp i tidens familjetidskrifter är collage där man sammanfört bilder från samma kategori. Det kan röra sig om skildringar från en särskild trakt, bilder som skildrar ett händelseförlopp eller en samling porträtt av personer med samma yrke. Sådana collage kan vara sammansatta av såväl litografier som fotografier. När det gäller fotografier var den s.k. mosaikbilden, där en stor mängd porträtt sammanställdes, särskilt populär.

I ett sådant collage, som 1846 återgavs i kalendern *Figaro* har Almqvist porträtt komponerats i ihop med bilder av C.A. Wetterbergh (Onkel Adam), Fredrika Bremer, Emelie Carlén och G.H. Mel-

lin. Sådana bilder från lätt ett hierarkiskt uttryck. Almqvist är placerade i nedre vänstra hörnet (Fig. 18). Överst tronar Wetterbergh medan de två kvinnorna placerats i mellanregistret. Bilden av Almqvist går tillbaka på Salmsons litografi från 1846.

Fotografier

När fotografiet slog igenom upplevdes det av många som ett hot mot konsten. Berömt är historiemålaren Paul Delaroches (möjligen mytiska) utrop: "Detta innebär måleriet död!" Fotografiets genomslag innebar dock, vilket Solfrid Söderlind har visat, ett reellt hot främst mot det populära miniatyrporträttet medan porträtt i olja fortsatt hade en stor kundkrets.²⁸

Friedländer har hävdad att konstnä-



Fig. 18 Almqvist med författarkollegor i ett collage från 1846.



Fig. 19 Fotografi av Almquist, med mustasch.

terna under 1800-talet såg ”med förakt på fotografens mekaniska och tarvliga arbete”. Målarna kunde inte konkurrera med fotografiet när det gällde ”riktighet”. Istället vände de sig till ”färgens område och den medvetet subjektiva uppfattningens”.²⁹ Under 1800-talet trodde de flesta att fotografiet mekaniskt reproducerade en verklighet utan att estetiska eller andra faktorer påverkade resultatet.

Vid 1850-talets början öppnades flera fotografiska ateljéer i Stockholm. Till en början var fotografiet förbehållet de högre samhällsklasserna men i och med införandet av det billigare visitkortsformatet blev tekniken mera spridd. De s.k. visitporträtten placerades gärna i en skål vid genomförda visiter. Det blev också populärt att samla fotografier av släkt och vänner i album, något som ytterligare



Fig. 20 Fotografi av Almquist, utan mustasch. ökade efterfrågan.³⁰

Flera av de konstnärer som har målat porträtt av Almquist, som Mazer, Köhler och Arnberg, var också verksamma som fotografer. Detta hade Almquist anat beträffande Mazer, som dessutom författade en handledning i fotografering. Idag är inget fotografi av Almquist taget av någon av dessa konstnärer känt. De fotografier som framställer skalden härrör istället från Almquists tid i Amerika.

Ett fotografi, som visar Almquist i helfigur togs i Philadelphia 1863 (Fig. 19). Enligt en anteckning på en av kopiorna skall det vara ”Photographed by F.S. Keeler”. Denne fotograf skall ha haft sin ateljé på ”Eight St below Market”. Fotografiet var avsett för en bok om samtida författare, som kanadensaren Henry

Morgan planerade. Det visar Almquist i helfigur med mustasch och pipskägg. Han är klädd i promenadkläder, som om han tillfälligtvis kommit in i fotografens ateljé. Den ena armen står ut i vinkel från kroppen medan den andra vilar på en kolonn. Porträttet ger ett heroiserande intryck och särskilt greppet att skildra modellen vid sidan av en kolonn, delvis täckt av ett draperi, erinrar om barockens fursteporträtt. En ofta omdiskuterad detalj rör den huvudbonad som Almquist bär. Självt skall han ha hävdad att det var en ”militärisk hatt, såsom den brukas av vissa korps här”, och hävdad att hatten tillhört en general, som deltagit i slaget vid Gettysburg.³¹ I det andra fotografiet från Philadelphia är Almquist fotograferad utan skägg (Fig. 20). Johan Svedjedal har påpekat att det i själva verket rör sig om samma porträtt, varav det ena har blivit retuscherat. Det är okänt varför och vem som har förändrat porträttet. Svedjedal spekulerar i att det ena kan ha varit avsett för familjen och att Almquist genom att förse det andra med mustasch och skägg velat framträda mer anonymt.³²

Ett andra fotografi, taget i Washington 1865 är en bröstbild och visar Almquist klädd i cylinderhatt (Fig. 21). Den ovala formen var vanligt återkommande i tidens porträttmåleri. Det rufsiga håret och det tårda ansiktet ger dock ett mer omedelbart intryck än de mer idealiserade målade porträtten. Fotografiet tycks vittna om de svårigheter som Almquist upplevde på ålderns höst.

De olika porträtten av Almquist ingick i en expanderande bildkultur som började ge bilden minst lika stort genomslag i meningsproduktionen som ordet. Oljemålningarna, litografierna och fotografierna bidrog alla på sitt sätt att sprida kännedom om skaldens utseende



Fig. 21 Det sista porträttet av Almquist, fotografi från 1865.

och enligt vissa betraktare om skaldens personlighet. Mycket tyder på att det är få av porträtten som framställer Almquist på det idealiserade sätt som Dietrichson och Nyblom rekommenderade. Porträtten i olja framhäver skaldens karakteristiska utseende men tycks av många betraktare även vittna om ett stormigt själsliv. I de litograferade porträtten är dessa drag inte lika tydliga. I jämförelse med de tidiga porträtten i olja framstår Almquist i de sena fotografierna som sliten och tård. Fotografen hade ju inte heller samma möjlighet som konstnärerna att i takt med tidens krav försköna modellens drag.

Trots de många porträtten av Almquist torde det ändå ha varit relativt få människor som under 1800-talet fick ta del av dessa. Annorlunda förhåller det sig under 1900-talet. Då spreds 1966 Almquists porträtt på ett tidigare okänt sätt. I två frimärken i valörerna tjugofem öre res-



Fig. 22 Almqvist på frimärke, gravyr C. Slania efter teckning av S. Åsberg, 1966.

pektive en krona är den store skalden lätt igenkännlig. Troligen har konstnären Stig Åsberg använt Mazers första porträtt som förlaga för sin teckning. Han har dock lagt till ett tydligt attribut, en törnros, i bildens förgrund. Teckningen

överfördes till frimärke av mästergavören Czeslaw Slania (Fig. 22). Därmed kunde en ny publik möta en av litteraturhistoriens giganter, nu i lila respektive grön färg istället för i den ständigt återkommande svarta rocken.



Tomas Björk är professor vid Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet och har främst forskat om 1800-talets visuella kultur. 2011 utkom han med boken *Bilden av "orienten". Exotism i 1800-talets svenska visuella kultur* på Atlantis förlag.

1 Joanna Woodall, *Portraiture. Facing the subject*, London 1997, s. 1.

2 Richard Brilliant, *Portraiture*, London 1991, s. 8.

3 Lorentz Dietrichson, *Det skönas värld I*, Stockholm 1870, s. 420–422.

4 Carl Rupert Nyblom, "den svenska konsten på den skandinaviska utställningen I-II", *Svensk litterartidskrift* 1866, s. 332–333.

5 Tamar Garb, *The Painted Face. Portraits of Women in France 1814-1914*, New Haven & London 2007, s. 27.

6 Boo von Malmberg, *Svensk porträttkonst under fem århundraden*, Malmö 1978, s. 212.

7 Georg Nordensvan, *Svensk konst och svenska konstnärer i nittonde århundradet I. Från Gustav III till Karl XV*, Stockholm 1925, s. 186.

8 Andreas Lindblom, *Sverige konsthistoria. Från forntid till nutid*, Stockholm 1947, s. 746.

9 Evald E:son Ugglä, *Per Krafft d.y. och samtida svenskt porträttmåleri*, Stockholm 1928, s. 186.

10 Gösta Lilja, "Carl Peter Mazer", *Svenskt konstnärslexikon IV*, Malmö 1961, s. 105; Bo Lindwall, *Svenska teckningar. 1800-talet. En konstbok från Nationalmuseum*, Stockholm 1984, s. 68.

11 Garb 2007, s. 68.

12 Ugglä 1928, s. 186.

13 Nordensvan 1925, s. 347.

14 Lindblom 1947, s. 746.

15 Ulf G. Johnsson, "Carl Peter Mazers porträtt av Carl Jonas Love Almqvist", *Porträtt Porträtt. Studier i Statens porträttsamling på Gripsholm*, Årsbok för statens konstmuseer, Stockholm 1987, s. 106.

16 C.J.L. Almqvist. *Brev 1803–1866. Ett urval med inledning och kommentarer* av Bertil Romberg, Stockholm 1968, s. 272.

17 Max J. Friedländer, *Landskapet och andra motiv i måleriet*, Stockholm 1951, s. 229.

18 Görel Cavalli Björkman, *Svenskt miniatyrmåleri. En konstbok från Nationalmuseum*, Stockholm 1981, s. 15.

19 Solfrid Söderlind, *Porträttbruk i Sverige: 1840–1865. En funktions- och interaktionsstudie*, Linköping 1993, s. 151.

20 Karl Warburg, *Från vår konstverld. Taflor och skulpturer af svenska och finska konstnärer i vår tid*, Stockholm 1881, s. 58.

21 Jorden Rundt 1879, se även Magnus von Platen, "Ett okänt Almqvistporträtt", *Allt om böcker* 1988, nr 2, s. 39.

22 Söderlind 1993, s. 99.

23 Se Tomas Björk, "Att skildra själens djup", *Richard Bergh. Ett konstnärskall*, Utställningskatalog Waldemarsudde, Stockholm 2002, s. 77–99.

24 Sune Ambrosiani, "Översikt över den svenska bildreproduktionen under 1800-talet", *Bildreproduktionen i Sverige från början av nittonde århundradet. Studier tillägnade Axel Lagrelus på sextioårsdagen*, Stockholm 1923, s. 25.

25 Ambrosiani 1923, s. 38.

26 Ambrosiani 1923, s. 44.

27 Ambrosiani 1923, s. 4546.

28 Söderlind 1993, s. 205-206.

29 Friedländer 1951, s. 230.

30 Ambrosiani 1923, s. 54-55.

31 Gunnar Brusewitz, "Törnrosens diktare", *Allt om böcker* 1988, nr 2, s. 38.

32 Johan Svedjedal, *Frihetens rena sak. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1841–1866*, Stockholm 2009, s. 400.

ALMQVIST OCH WAHLBOM

Elisa Rossholm

En gestalt i prästkappa bugar sig lätt. Gestaltens högra hand håller en hög hatt mot det högra benet. Den vänstra handen vilar på självaste Djävulens arm. Mitt emot den bugande mannen upprepas samma böjda kroppsform. Dock utan prästkappa. I stället en yvig rävsvars i samma mörka nyans som den smala kroppen. Mannen med rävsvarsen är Aftonbladets grundare Lars Johan Hierta. Den prästklädde är hans redskap i ondskans tjänst: Carl Jonas Love Almqvist (Fig. 23).

Bilden är uppbyggd i två sekvenser. Det ger en annan läsning än för en enbildskarikatyr. Här går man som läsare från bild ett till bild två, men sen också tillbaka till första bilden i en jämförande läsning. Vad händer i tiden mellan sekvenserna?

I det första skedet förs den vänstra mannen fram som en gåva från Djävulen till mannen till höger: ”Se här (pekande på går-an-presten) en man som är i stånd till – allt.” Djävulens svans pekar som en pil mot Almqvist. De tre mansfigurernas drag går igen i varandra. Kropparna är mörka, smala, krumma, näsorna är stora, hakorna spetsigt framskjutande, munarna listigt lismande. Händerna är slappt böjda på samma sätt som kropparna. Det är en typisering som upprepas. Samtidigt skiljer sig Almqvist från de två andra figurerna. Han bär något mindre utpräglade drag. Ansiktet är inte lika spetsigt, näsan något mindre, leendet likaså, kroppen är inte riktigt så utdragen som de två andras. Han är också den



Fig. 23 ”Den första bekantskapen”, *Folkets Röst*, 10/12 1851.

ende som inte bär svans. Almqvist står därmed utanför de två svansarnas symboliska betydelser. Djävulens pilformade svans pekar i båda sekvenserna ut Almqvist, och fungerar på så vis bestämmande för vad som ska hända författaren. Hiertas rävsvars behöver inte bara vara en symbol för slughet utan kan också stå för förförande trollkraft och magi. Som

exempel kan nämnas skogsrået som i Sveriges norra delar skildras med detta attribut. Skogsråets rävsvars sticker ofta ut under klänningstyget liknande den som på Hierta sticker fram under frackskörten.

Det finns även en skillnad mellan Almqvists och Hiertas böjda kroppar. Medan Almqvists är en bugning framstår Hiertas som fast i sin krumma form, som om hans kropp är sådan av naturen, eller snarare har blivit sådan av förbundet med Djävulen. Kanske är Almqvistgestalten inte helt formad av ondskan ännu? En kropp skildrad i förvandlingen från människa till Belsebubs tjänare.

I nästa sekvens lämnar Djävulen scenen. Innan han går stannar han upp, ser mot läsaren och lyfter sitt högra pekfinger: ”Jag trodde väl jag att det skulle passa. Jag har alltid hört, att om det finnes två skabbiga får på en fålad, så leta de reda på hvaran.” Scenen har vänts som en vridscen och figurerna visas nu från motsatt håll. Tre avgörande saker händer i förflyttningen mellan sekvens ett och två. Det första är Almqvists plötsliga aktivitet. Fötterna är i rörelse. Likt ett litet barn rusar han mot Hiertas famn. De båda herrarna ger varandra vad som verkar vara en innerlig kyss. Kysscenen är inte helt olik Honoré Daumiers kyss mellan den åtalade och hans försvarsadvokat i *Un Triomphe D'Avocat* från 1845 (Fig. 24). I det fallet kysser de båda männen varandra som en segergest efter en friande rättegång. Samtidigt länsar den åtalade sin försvarares fickor. Med den parallellen blir kyssen mellan Hierta och Almqvist ett slags judaskyss från Hiertas sida (som intar den åtalades plats i bildrummet), en kyss av förräderi och lömskhet. Almqvist har gått från passiv gåva till fungerande verktyg.

Den andra förändringen är att



Fig. 24 Honoré Daumier, ur *Un Triomphe D'Avocat*, 1845.

Djävulens svans nu ännu tydligare riktas mot Almqvist. Svansens pilformade siluett, dess placering som om den skulle kunna tillhöra Almqvist själv, samt kropparnas sammanlänkning bidrar alla till att författaren pekas ut som helt tillhörande den mörka sidan.

Den sista förändringen står att finna i Belsebubs ansikte. I den första bilden har han ett mer omänskligt ansikte. Han ser ut som föreställningen om Djävulen. Och även om likheten mellan Djävulen och Hierta är tydlig redan här så går den i den andra sekvensen från likhet till att bli fullständigt identisk. I samma stund som scenen vrids så lysas Djävulens ansikte upp till Hiertas nyans, håret är Hiertas frisyr. De styrande går än mer in i samma kropp, medan ”går-an-presten” förstärks i rollen som redskap.

Gustaf Wahlboms karikatyr ”Den första bekantskapen” publicerades i *Folkets röst* nr 38 1851. Som landets förste publicistiskt yrkesverksamme satir- och



Gustaf Wahlbom (1824–1826), tecknare och träsnittskonstnär, Sveriges första yrkesverksamme karikatyrtecknare. Här titelvinjetten till Söndags-Nisse som Wahlbom grundade och drev. På bilden har Wahlbom tecknat sig som gruvtomte klädd i skarpskytteuniform.

Fig. 25

karikatyrtecknare kom Wahlbom att bli en stark och vitt spridd opinionsröst. Det var också denne man som startade Sveriges genom tiderna största skämttidning *Söndags-Nisse* (Fig. 25). Till detta skulle det dock dröja drygt tio år. Vid tiden för publiceringen av "Den första bekantskapen" var det främst för den radikala veckotidningen *Folkets röst* hans farliga och skickliga penna arbetade. Tidningen hade en stor publik bland landets arbetare och lantbrukare. Så småningom kom *Folkets röst*, och även Wahlbom själv, att i linje med tidningens grundare Frans Sjöbergs åsikter, ägna sig allt mer åt antisemitisk propagandaverksamhet.

Publiceringsdatumet är den 10 december, alltså omkring ett halvår efter det att Almqvist flytt landets misstänkt för reversstöld, reversförfalskning och giftmordsförsök mot procentaren von Scheven. Bilden föregås av en mängd av Wahlboms nidsbilder av paret Almqvist/Hierta gjorda i syfte att attackera liberala strömningar. Vid den exakta tiden för Almqvists landsflykt ger tidningen ut *Flygskriften Går-an-presten* vars omslag visar "de tre vise männen": Almqvist, von Scheven och Hierta. I praktiskt taget varje nummer under 1851 finns en eller två nidsbilder av framför allt Hierta, men

ofta även av Almqvist. Det är också tydligt att Almqvists roll blir centralare under året som går. Genom Wahlboms och Folkets rösts försorg blir Almqvist och Hierta två av Sveriges första publikt igenkännbara figurer. I karikatyr efter karikatyr hånas och uthängs de båda herrarna. Utan sina medgivanden formas de till tidningens radarpar och roar sin publik i samma stil som karaktärer ur tidens varieté- och vaudevilleteatrar eller den äldre commedia dell'arte-traditionen.

Jag kan inte låta bli att i Wahlboms "Den första bekantskapen" också se hans antisemitiska bilder. Kanske är det vetskapen om dem som får mig att uppleva Almqvistbilderna som mer otäcka än roande. Wahlboms teckningar av Almqvist och Hierta bär inget av den inbjudande ljusa komiken som svensk karikatyr skulle komma att förmedla bara några decennier senare. Just den här bilden är inte heller en bild som har med personen Almqvist att göra. I stället är det ondskan som får ett visst ansikte, frikopplat från verkligheten. I det finns en större likhet med propagandistisk hatkampanj än med personkarikatyr. De krumma mörka kropparna, Djävulens inblandning och Hiertas replik som på något vis förs genom Belsebubs kropp till Almqvist: "Jag ser strax att ni är kött af mitt kött

och blod af mitt blod." Det finns inget utrymme för någon annan typ av skratt än det råa och utestängande. Ett skratt utan en pånyttfödande kraft. Bilden fungerar som en varning om ett hot mer än som en förlösande kraft. Men hotet är ambivalent. Trots varningen är gestalterna kraftlösa. De är till sin fysionomi slappa och kraftlösa. I stället är det i samspelet mellan dem som kraften finns. Almqvist ensam är inget hot. Det är i hans roll som tjänare och redskap, påeldad av Djävulen och Hierta, som han utgör en fara.

Denna bild som sprids i en pre-fotografisk tid, *blir* bilden av Almqvist. Karikatyren av Almqvist är mer han än den verkliga levda kroppen. Oavsett vad den fysiska kroppen än tycker om den saken så blir hans "gällande" kropp, konstruerad genom Wahlboms penna och folkets ögon, tunn som en ål, krokigt böjd över allianskamraten Hierta och alltid iklädd en svart prästkappa. Almqvist framträder inte som författare, skollärare eller som samhällsengagerad journalist, utan just som präst. Det senare var en entydig ironisk symbolik: det-går-an-presten, en djupt hycklande och omoralisk person.

Genom att låta Djävulen knyta förbundet mellan de två männen placeras Almqvist i onskans och mörkrets rum, långt ifrån politiska frågor. Det uppstår därmed en så pass stor skillnad mellan denne Almqvist och den levda kroppen att de inte längre har med varandra att göra. Det är inte frånvaron av likhet som distanserar den karikerade Almqvist från den levda kroppen, utan just förkroppsligandet av ondska som fenomen snarare än av en individ. Detta och upprepandet fjärrar från den levande kroppen oavsett om det är likt den verkliga Almqvist eller inte. Den koppling som kvarstår mellan

de två kropparna är att Wahlboms teckningar kan fortplanta ett hat mot den verkliga Almqvist. Och det är i detta Wahlboms begåvning som karikatyrtecknare ligger. Han lyckas stereotypisera ondska. Han är så att säga begåvad med en "farlig penna".

Och samtidigt, vid sidan av allt det mörka, finns det en annan relation: den mellan tecknaren och hans objekt. I handens rörelse möts tecknaren och objektet. Hur illa tecknaren än vill sitt objekt föreställer jag mig att denne genom sitt arbete med bilden dras mot en närhet, precis som när en skådespelare någonstans måste ta emot den karaktär han eller hon gestaltar, oavsett eventuella privata antipatier. För tecknaren ligger det i själva hantverket, i penndragens långsamhet, i mediets omsorg. I denna ambivalenta estetik sänds karikatyren ut. Jag tittar på Wahlboms karikatyrer och undrar om detta verkligen gäller relationen Wahlbom/Almqvist. Teckningarna förmedlar otvivelaktigt avsky för den avbildade. Men innebär karikatyrens ambivalenta uttryck att Wahlbom också ofrånkomligt måste ha känt sig in i den tecknade kroppen genom rörelsen? Jag tänker på vad Wahlbom känner när han om och igen tecknar denne figur. Vad händer i honom när Almqvists drag blir mer och mer invanda i handen? Vem blir den tecknade Almqvist för Wahlbom? Och kanske än mer intressant: vem blir Wahlbom genom tecknandet av Almqvist?

Wahlbom skapar Almqvist, tecknaren sänder ut hatbilder av författaren, bilderna bekräftas av en publik som vill ha mer av hans skapelse. Skapelsen blir populär, en huvudperson som hans skapare måste upprepa om och igen. Populariteten är en spegling av de

avbildades opinionsmässiga genomslagskraft som i sin tur blir än större genom det ständiga avbildandet. Därmed blir den teknade Almqvist en ”självgående figur” som kräver att återfödas, oavsett vad Wahlbom eller den verkliga Almqvist än vill.

Möjligen tröttnar Wahlbom till slut på de invanda pennstrecken, och börjar avsky den teknade Almqvist mer än den verkliga? Antingen det eller också det motsatta: Han älskar sitt objekt för att det är hans skapelse och han älskar det mer och mer ju bekantare ansiktsdragen blir för handen. Oavsett vilket så innebär det en närhet mellan tecknare och tecknat objekt. Det i sin tur ger bilden en större närvaro av den tecknande Wahlbom än av den levda kroppen Almqvist.

Här har vi alltså tre kroppar att ta hänsyn till: Almqvists levande, skrivande och vid stunden för bildens publicerande, boende i USA, den teknade Almqvists krumma och mörka, samt Wahlboms tecknande, både allsmåttiga och omsorgsfulla. En fjärde kropp är dock nödvändig för att de två sistnämnda ska ha någon som helst mening och funktion: mottagarens. På vilket sätt skulle denna bild landa i mottagarkroppen? Det finns inget utrymme för skratt, knappt ens ett hånande. Men det är inte heller en bild som vill skapa en tanke. De två huvudfunktioner som karikatyren vanligtvis tillskrivs: att *roa* eller att få betraktaren att *tänka* är inte vad jag skulle beteckna som bildens huvudfunktion. I stället väcks en *känsla*. Det är en hotbild, en propagandabild snarare än en skämtbild. Liksom propagandan bär bilden funktionen av att fortplanta en känsla hos betraktaren, i det här fallet en negativ känsla av skräck för ett potentiellt hot. Det är just kombinationen av ondska och underkastelse som

skapar bildens skräckfigur. Detta hotfulla samspel inom Almqvistgestalten bildas genom rollfördelningen härskare och tjänare, förstärkt från sekvens ett till sekvens två, *och* repliken ”en man som är i stånd till – allt”. Tankstrecket markerar och förhöjer innebörden av ordet ”allt”. Bara fantasin sätter gränser för vad som kan komma ur denna lättmanipulerade person.

Trots bildens mörker är det inget tvivel om att det är en karikatyr. I den egenskapen måste den ändå vara förbunden med komiken. Genom den förvridna likheten i ansiktet förbinds bilden med humorns absurda motsatsvärld. I krocken, ambivalensen, mötet mellan två oförenligheter, skapas ett träffsäkert uttryck. Inom samma ansikte förenas det som överensstämmer *och* det som avviker. Karikatyrbilden kan inte fungera med enbart en av delarna, trots att de borde vara oförenliga. Det finns alltid två perspektiv inbyggda i bilden. En blick accepterar oförenligheterna medan en annan ifrågasätter dem. Det innebär att det alltid finns en medvetenhet (om så bara hos tecknaren) om hur verkligheten utanför ser ut samtidigt som bilden träder in i en annan värld. Karikatyrens tecken och koder bygger på denna dubbla tillhörighet i verkligheten och i humorvärlden. De två förutsätter varandra och karikatyren kan därför aldrig bli en flykt från allvaret. Det som den här karikatyren gör är att öppna för en känsloreaktion. Den har en reaktiv effekt genom att den skapar olust, en antipati. I humorns absurda motsatsvärld lever den mörka gestalten. Mot honom ställs det officiella porträttet, säkerligen inte lika etablerat i massans medvetande, och skapat med en helt annan intention.

Vid en jämförelse med J.P. Mazers

porträtt av Almqvist får jag dock inte intrycket av att den officiella bilden (porträttet) ställs mot den inofficiella (karikatyren). Medan karikatyren är till synes tydlig i sin mörka skildring så uttrycker Mazers porträtt en ambivalens och mångtydighet. Efter att noggrant ha studerat karikatyren ser jag Wahlboms budskap även i Mazers porträtt: bilden av Almqvist som redskap och tjänare under pennan. Alltså uppstår det en förbindelse mellan de två avbildningarna, vilket i sig skulle innebära att det också uppstår en koppling mellan karikatyren Almqvist och den verkliga. Å andra sidan hade den läsningen aldrig kommit utan Wahlboms bild. När porträttet står för sig självt skulle jag beskriva det som rörande i mötet mellan en stark viljestyrka och en osäkerhet. Utan att gå djupare in på Mazers porträtt, kan jag bara konstatera att den ambivalens som ofta står att finna i skämtbildernas porträttkonst här är mer närvarande i det officiella porträttet än i humorns rum.

Men återigen ”räddas” Almqvist genom karikatyrens estetik. Det trösterika och på något vis förlåtande i Wahlboms bild är att personkarikatyren som konstform trots allt aldrig undgår

ambivalensen. Genom föreningen av oförenligheter uppstår det en öppning, som kan liknas vid en ofrivillig empati. I bilden möts likhet och olikhet, svaghet och styrka, närhet och distans, och slutligen finns den komponent som möjligen är viktigast av allt för bildens ambivalens: *upprepa*ndets effekt. Upprepningen föder visserligen en antipati hos betraktaren, men samtidigt görs den avbildade till den välkände och genom det till någon som spelar roll. Dubbelfiguren Almqvist upprepas även i de texter som omgärdar Wahlboms bilder. I *Flygskriften Går-an-presten* från juni 1851 finns ett poem tillägnat Almqvist. Den inledande strofen lyder som följer:

*En fallen engel med demoniskt hjerta
Bland spillrorna utaf ditt snilles verd,
Du stod, och sökte att försonarn svärta
Och bjöd till: häda Christi himmelsfärd!*

Elisa Rossholm är doktorand vid konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet och arbetar på en avhandling om karikatyrer i den svenska skämtpressen 1870–1920. Hon är också serieskapare och har gett ut två serieböcker med utgångspunkt i texter av Victoria Benedictsson och Mary Wollstonecraft.

Litteratur:

Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia. Francois Rabelais verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, övers. Lars Fyhr, Gråbo 1940.

Ted Cohen, *Jokes. Philosophical Thoughts on Joking Matters*, Chicago 1999.

Lena Johannesson, *Den massproducerade bilden. Ur bildindustralismens historia*, Stockholm 1978.

Edward Lucie-Smith, *The art of Caricature*, London 1981.

John Morreall (red.), *The philosophy of laughter and humor*, Albany 1987.

James Sherry, ”Four Modes of Caricature . Reflections upon a Genre”, *Bullentine of research in Humanities*, årg. 90, nr 1, 1987.