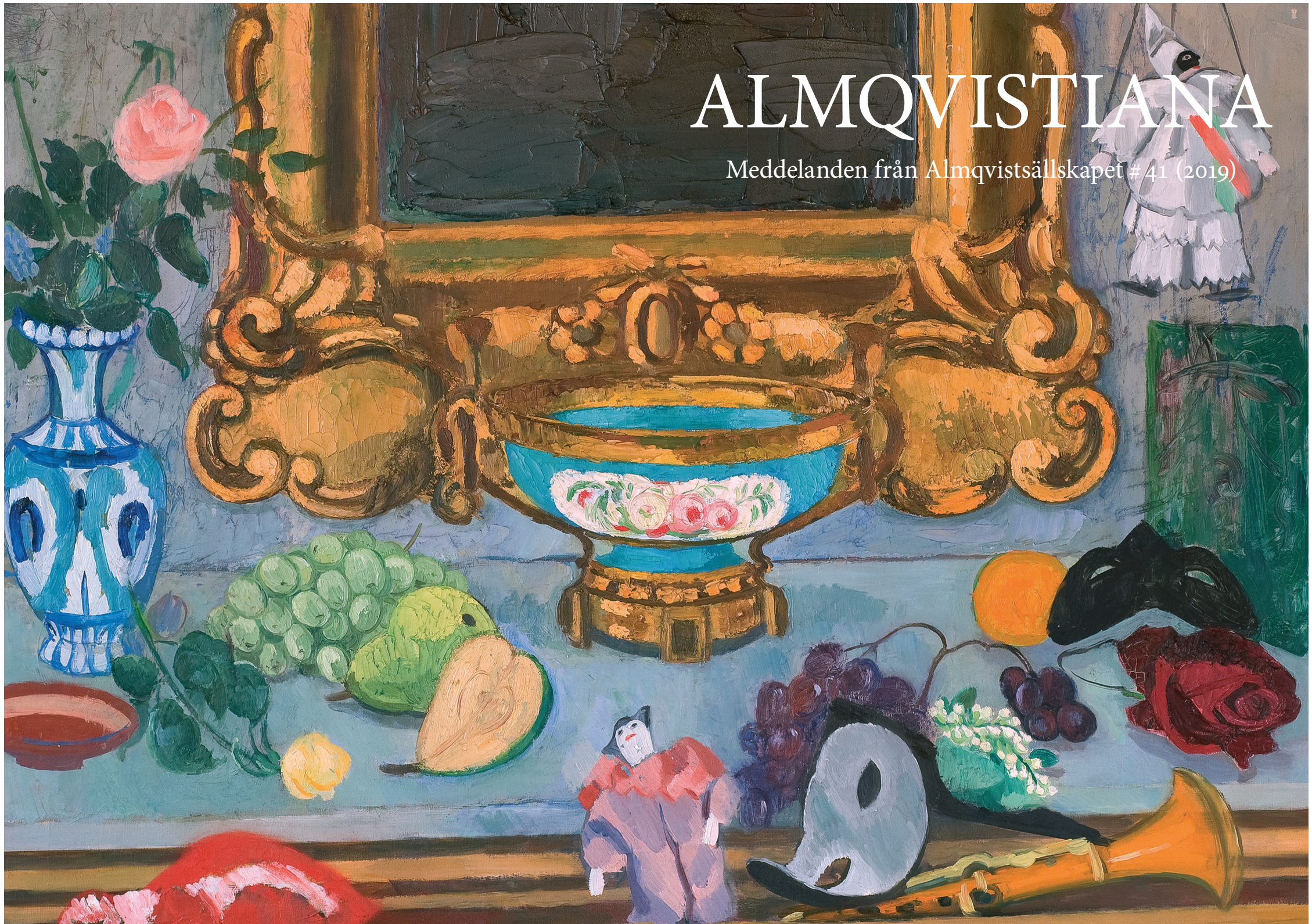


ALMQVISTIANA

Meddelanden från Almqvistsällskapet # 41 (2019)



ALMQVISTIANA # 41 (2019)

Redaktör Jonas Ellerström

INNEHÅLL

Ledare av Jonas Ellerström	1
Ulla-Britta Lagerroth: Tintomara, baletteleven	3
Per Svenson: Ur Badins svenska häfte	8
Eva Borgström: Drottningens juvelsmycke, en kärlekens fuga	11
Bengt af Klintberg: Uppfann Almqvist "säkerhetsventilen"?	23

Omslagsbild och bilder i inlagan av *Hilding Linnqvist*

Nästa nummer av ALMQVISTIANA utkommer 2020 och blir ett temanummer om Almqvist och Swedenborg. Manus och idéer kan sändas till redaktören per e-post: jonas@ellerstroms.se



Omslagsbild Hilding Linnqvist: "Stilla liv kring en spegel", olja 1931. © Stiftelsen Hilding Linnqvists konst. Foto Leif Mattsson. De av numrets Hilding Linnqvist-bilder som saknar angivelse av fotograf är inscannade ur samlingarna på Marabouparkens konsthall, Sundbyberg, i augusti 2019 av Jonas Ellerström. Tack till Olof Holm för hjälp med urvalet! Törnrosvinjetten ovan av Bertil Bull Hedlund.

ISSN 1104-9014

Copyright © respektive medarbetare 2019

Omslags- och inlageformgivning Jonas Ellerström

Tryck Totem, Inowrocław, Polen 2019

Upplaga 300 exemplar

STYRELSE I ALMQVISTSÄLLSKAPET 2019

Ordförande: Eva Bonnier, bokförläggare

Vice ordförande: Cecilia Sidenblad, dramatiker, fil dr på Almqvist

Sekreterare: Olof Holm, fil mag

Skattmästare: Vanja Edwinson, tidigare kommunalråd Upplands Väsby

Klubbmästare: Topsy Bondeson, tidigare arkivarie

Ledamöter:

Kerstin Brunnberg, journalist, tidigare ordförande Kulturrådet, utredare ArkDes

Anita Persson, författare, tidigare museiintendent

Mats Persson, pianist, klavikordist, tonsättare

Petra Söderlund, docent i litteraturvetenskap, medlem av redaktionen för Almqvists samlade verk

Ture Rangström, dramatiker, tidigare konstnärlig ledare Strindbergs Intima teater

MEDLEMSAVGIFT

200:- per enskild person och år, 300:- per par och år. Inbetalas till plusgiro 38 06 49-4. Ange namn, adress och helst också epostadress på inbetalningen.

HEMSIDA

www.almqvistsallskapet.se

E-POST

meddelande@almqvistsallskapet.se

Detta och tidigare nummer av ALMQVISTIANA kan beställas från sällskapets sekreterare Olof Holm, Terapivägen 16 E, 1 tr, 141 56 Huddinge, eller olofholm49@gmail.com

Ledare

Med *Drottningens juvelsmycke* skapade Carl Jonas Love Almqvist inte bara ett av den svenska litteraturens viktigaste verk, utan också en av dess allra mest fascinerande romangestalter. Androgynen Tintomara har fortsatt att leva inte bara i de många upplagorna av boken och i alla läsares fantasi sedan *Drottningens juvelsmycke* först utgavs 1834, utan också som figur och referens i mängder av andra texter och konstverk.

Erfarna litteraturforskare finner sig gång på gång återvända till den outtömliga romanen. Till detta nummer av *Almqvistiana*, med *Drottningens juvelsmycke* och Tintomaragestalten som tema, har Ulla-Britta Lagerroth bidragit med en artikel om den dåtida balettens betydelse för danseleven Tintomaras roll och för berättelsens utformning. Eva Borgström skriver om boken som en kärlekens fuga, om musikens roll för compositionen och som mönster för dess erotiska förvecklingar.

Temat slogs an redan i förra numret av *Almqvistiana* genom Magnus Jacobssons Tintomaradikt med hans egna nyskrivna kommentarer. Till detta nummer har författaren Per Svenson ur sin fina roman *På spegeldäcket* (1981) hämtat upp och reviderat en dikt som lekfullt och allvarsamt anges ha legat hoprullad inuti Tintomaras klarinett. Den är skriven av "morianen" Badin, en person som vid Gustaf III:s hov var lika utanförstående och samtidigt närvarande i händelsernas centrum som Tintomara i Almqvists berättelse.

Svensons *På spegeldäcket* är en originell 1700-talsfantasi i samtida romanform som jag gärna rekommenderar. På det akademiska området kan läsaren av detta nummer med fördel fortsätta till Sam Holmqvists bidrag till Anders Burmans och Jon Viklunds antologi *Almqvistvariationer* (2018), som behandlar "Kvinnoandrogynen som tolkningsmöjlighet och romangestalt" och utgör en uppföljning av Holmqvists avhandling *Transformationer* från 2017.

Bengt af Klintbergs bidrag till numret, en notis om Almqvists användande av ordet "säkerhetsventil", visar hur viktiga detaljerna är i Almqvists helheter. En som lade mycket tid och möda på att studera



© Stiftelsen Hilding Linnqvists konst. Foto Leif Mattsson.

Hilding Linnqvist: Självporträtt, konvalescent, blyerts 1918.

detaljerna i *Drottningens juvelsmycke* var konstnären Hilding Linnqvist, som ända sedan han inledde sin bana på 1910-talet var djupt fascinerad av romanen. Oljemålningar och tuschteckningar, hållna i en gäcksam naivistisk stil, från dessa år visar scener som då Reuterholm hämtar Tintomara från Stavsjö och gestalter som systrarna Amanda och Adolfine. Azouras Lazuli Tintomara, la Tournerose, sitter med korslagda ben i sommargrönskan; i samma position sitter (antar Linnqvistforskaren Susanna Slöör) Gustaf III och läser biljetten från henne.

Linnqvist hade planer på en stor illustrerad utgåva av boken och gjorde en mängd skisser och studier som av Stiftelsen Hilding Linnqvists konst nu förvaras på Marabouparkens konsthall i Sundbyberg; ett urval visades under Almqviståret 2016. Tack vare stiftelsens generositet har detta nummer kunnat illustreras med elva bilder av Linnqvist. På omslaget syns ett stilleben från 1931, och vad är det som ligger framför spegeln om inte maskerna från balen och – Tintomaras klarinett!

Nästa nummer kommer att handla om Almqvist och Emanuel Swedenborg. Välkomna med tips och bidrag!

Jonas Ellerström

ULLA-BRITTA LAGERROTH

Tintomara, baletteleven

Tintomara, centralgestalten i Almqvists roman *Drottningens juvelsmycke* som utkom i slutet av november 1834, är en förbryllande gestalt som fascinerat i alla tider. I Henry Olssons första gången år 1919 tryckta studie över romanens komposition och teman hänvisas för Tintomaras öde bland annat till ett par i verkligheten uppskakande händelser. I Olle Holmbergs doktorsavhandling 1922 finns ett helt kapitel rubricerat "Tintomara", där det framhålls, att hon "hör till Mignons systrar inom litteraturen, är ett teaterbarn som denna och en smula av en androgyn", vidare att hon blivit förknippad med "historien om den sköna operadansösen Giovanna Bassi, sin tids stjärna, som i all hemlighet skulle ha fått en dotter tillsammans med den för ännu berömdare erotiska eskapader kände baron Munck". Några bedömare har grubblat över varför Almqvist ansåg sig ha skrivit "en fuga". Nutida genusforskare koncentrerar sig på det redan i romanen mellan två kirurger avhandlade problemet, om Tintomara skall betraktas som en "androgyn", det vill säga som flicka eller pojke, som dubbelkönad eller rentav som könlös.

Själv väljer jag här en annan ingång till fenomenet Tintomara – nämligen varför hon fått ta gestalt som *balettelev* och vad sålunda dåtida balettkultur betytt, och detta inte bara för hennes speciella roll i händelsernas utveckling utan av allt att döma också för romanens slutliga utformning. Det kan först erinras om att under romantiken uppsattes som mål att förena olika konstarter med varandra i en större "organisk" totalitet, en universalkonstnärlig enhet. Till förutsättningarna för att så skedde hörde bland annat, att ett modernt estetiskt system för konstarterna hade etablerats under senare delen av 1700-talet. Flera av romantikens egna teoretiker och konstnärliga praktiker framhöll därefter att det inte längre, såsom i Lessings år 1766 utgivna stridsskrift *Laokoon*, gällde att dra skarpa skiljelinjer mellan konstarterna, utan i

stället att ha som konstnärligt mål att skapa den *gränsöverskridande* konsten. Mot romantikens strävan till ett all-liv på idéplanet – en stor syntes av mänskligt liv, natur, filosofi, religion, vetenskap, konst – skulle således enligt det universalkonstnärliga programmet svara en allkonst-form, varigenom konstverket kunde framstå som en helgjuten skapelse, som ”en levande organism”. Så kunde i exempelvis ett litterärt verk anknytas till en annan konstart tematiskt, strukturellt, idémässigt eller på annat sätt.

Sedan länge har det i forskningen om Almqvist blivit uppmärksammat, att han som författare utvecklade en mångsidig relation till andra konstarter och medier – till bildkonsten, musiken, teatern, operan, och även till baletten. Därvid har *Drottningens juvelsmycke* ofta nämnts, eftersom denna märkliga roman i stor utsträckning handlar om scenens värld, en värld av förställning, rolltagande, förklädnad, maskering, maskerad med mera. Emellertid anser jag att ytterligare perspektiv kan ges på varför Tintomara gjordes till balettelev, alltså till just dansös, om man nämligen sätter såväl själva gestalten Tintomara som romanens pantomimbalett-scener i relation till Almqvists beundran för Anders Selinder, balettmästaren på Kongl. Theatern (dåvarande namnet på Operan i Stockholm). Selinder (f. 1806) verkade i två omgångar som balettmästare (1833–1845, 1851–1856) och komponerade cirka 40 helaftonsbaletter samt ungefär lika många balett-inslag i opera- och dramaföreställningar. Han ansågs hålla mycket hög nivå i sina verk och fick många kända elever, speciellt kvinnliga sådana.

Almqvists beundran för Selinders koreografiska verksamhet var så stor, att han till och med tänkte sig ett samarbete med denne. Han anknöt nämligen direkt till Selinder i de båda utkast till ett operalibretto, som han arbetade på under 1830-talet (och till vilka Adolf Lindblad skulle komponera musiken). I det första utkastet, som Almqvist påbörjade i mitten av decenniet och gav namnet ”Den blåa Fanan”, nämns att där skall äga rum ”en ypperlig bröllopsdans, komponerad av Selinder”. I det andra utkastet, tillkommet ett par år senare, vill han som en sista pantomimbalett ha en finalscen, där de i kedjor fångslade slaverna och slavinnorna från en förtryckt folkstam uppenbarar sig, detta med till-



© Stiftelsen Hilding Linnqvists konst. Foto Leif Mattsson.

lägget: ”Om Selinder eller Johanson här bär sig åt som en karl, så kan en ny frappant Ballett här göras, nemligen till början af en *Slafdans med kedjerassel* (lagom tungt, det begripes)! men under dansen faller genom artiga påhitt den ena kedjan bort efter den andra”. Almqvist tänker sig tydligen ett samarbete även med den skicklige dansaren Per Christian Johansson, på Operan just då värvad som premiärdansör.

Mellan Almqvists försök att skriva operalibretton och *Drottningens juvelsmycke* kan man se vissa överensstämmelser. Så till exempel mellan slavdans-scenen han planerar i det andra operautkastet och den scen i romanen där baletteleven Tintomara dansar in i Operans repetitionssal till en betydelseskapande koreografi för en amerikansk pantomimbalett, helt bestämd av ”herr Balettmästaren, fransosen Terrade”. Hon fångas med i fyra riktningar surrade rep, vilka hon dock sliter sig loss ifrån och flyr. Och som först betonats av Henry Olsson, så återkommer positionerna i denna scen på flera sätt i romanens helhetsstruktur.

Emellertid röjer redan Tintomaras första rörelsemättade entré in i handlingen, att hon hör hemma i balettvärlden:

I ögonblicket sväfvar – liksom att fly undan de öfriges giriga blickar – en figur snabbt fram, mera likt ett lätt moln, än en människa. Knappt röra hennes små gula saffiansskor golvet i gången. Af mörkröda silkesstrumpor syns likväl ej så litet, ty till hennes dragt hör en kort kjortel, fladdrande i orangegula veck. [...] Ifrån en ljuslampett, förbi hvilken hon kom, sprang hastigt en eldglans midt igenom det gröna floret, och det syntes genomväfdt af guldstrimor.

I likartade svävande poser som den här skildrade, och utrustade med från färgrika dräkter fladdrande flor, slöjor och band, blev några av tidens kända pantomimdansöser fångade på bevarade litografier, däribland den legendariska Marie Taglioni. Därtill röjer beskrivningen av den korta kjorteln, ”fladdrande i orangegula veck”, att det måste vara fråga om någon som tillhör baletten.

Vad gäller begreppet ”pantomimbalett”, så avsågs därmed en för teaterscenen skapad ny slags balett som pantomimiskt åskådliggjorde

ett dramatiskt händelseförlopp, alltså ett dansskådespel som gestaltade en handling genom mimiken och gestiken och inte, likt tidigare ballett-ideal, syftade till enbart visuell upplevelse. Ursprunglig upphovsman till detta nya slag av *ballet d'action* (den franska benämningen) var Jean-Georges Noverre, som i sina då överallt i Europa spridda *Lettres sur la danse et sur le ballet* (1760) hävdade, att dansen var en självständig konstart som krävde en väl strukturerad handling och ett tydligt åskådliggörande av de dansandes inbördes relationer. Hos oss blev genren introducerad 1789 genom den av livliga folklivsscener präglade pantomimbaletten *Fiskrarne*, skapad av Antoine Bournonville som varit elev hos Noverre.

I en tankeväckande artikel från 1940 framhåller teaterprofessorn Agne Beijer, att våra svenska romantikers verk "är dock sist och slutligen inspirerade av teatern". Fast inte av talteatern, understryker han, utan av "den romantiska operan som nu blir bofast på Stockholmsoperan". Han nämner en rad då nyskrivna operaverk av Weber, Mozart, Cherubini, Spontini med flera, men han framhåller också "de dramatiska pantomim-baletterna med ämnen ur den romantiska fessagan – Undine, Trollsjön, Cendrillon och vad det heta – som under den i Sverige födda Taglionis, Fanny Eisslers och Grisis dagar nu uppleva sin blomningstid. Det finns gott om spår i Lycksalighetens ö som leda tillbaka till just feeripantomimen."

Det finns anledning att undersöka, om det inte även i Almqvists *Drottningens juvelsmycke*, som ju utkom i slutet av 1834, finns en sådan koppling till den tidens opera samt till det då speciella intresset för pantomimbaletten. I sin teaterhistoria uppger nämligen Nils Personne, att i december 1834 framfördes i ett kvällsprogram på Operan också "Anders Selinders omväxlande och underhållande balett 'ett maskerad-divertissement', som haft sin premiär 10 december och var en af hans mest lyckade skapelser" samt att den "var i flera enskildheter hämtad från Aubers opera 'Gustave III ou Le bal masqué' och ackompanjerades af dess musik. Under Selinders ledning hade baletten fått nytt lif och stod just då relativt taget högre än någon af de öfriga staterna inom teatern."

Redan 1833 hade den franske kompositören Auber till text av Scribe komponerat operan *Gustave III ou Le Bal masqué*, där mordet på Gustav III under en maskeradbal på Operan fredagen den 16 mars 1792 liksom i Almqvists under året därpå (1834) färdigskrivna roman utgör bakgrund till historien. Känt är ju, att Almqvists mormor själv hade tagit del i den ödesdigra maskeradbalen och därför kunde till släkten direkt förmedla denna sin upplevelse. Det är däremot okänt om Almqvist hade hört talas om Aubers opera, som fick premiär på Parisoperan 1833 men aldrig spelades hos oss, men nyheter om vad som skedde på de stora scenerna ute i Europa brukade snabbt nå Sverige. Av långt större intresse är emellertid, att Anders Selinder enligt Personne hade inspirerats till att skapa en egen balett av musiken och vissa enskildheter i denna opera av Auber, ett verk som måste ha upplevts som synnerligen aktuellt i Sverige, ja föranlett stor nyfikenhet genom att det ingick i den då livliga mytbildningen kring mordet på vår egen kung Gustav III under en ödesdiger maskerad på Operan.

Det var tydligen inte ovanligt vid denna tid, att man på grundval av text och musik i någon känd opera skapade en helt egen balett, ett fristående dansskådespel i flera akter, som gavs samma titel som operan. Selinders på Aubers opera grundade balett (i bara en akt) benämndes "masquerad-divertissement", och det uppfördes enligt F.A. Dahlgrens anteckningar om Stockholms teatrar ständigt från den 10 december 1834 till och med januari 1851, således en mångfald gånger under många år. Enligt en bevarad affisch gavs på "Kongl. Theatern" just onsdagen den 10 december 1834 bland annat "Ett Nytt Maskerad-Divertissement af Dans", dock utan nämnande där av Selinder som skaparen, däremot att bland de tio dansande var såväl Selinder som "M:lle Daguin". Enligt en annan bevarad affisch med information om vad som gavs på "Kongl. Theatern" söndagen den 14 december 1834, så uppfördes bland annat, och detta "För andra gången", "Ett Nytt Maskerad-Divertissement af Dans, Componerad af Herr Balettmästaren Selinder; Musiquen af Auber, m.fl.", i vilket bland andra skulle dansa "Hr Selinder" och "M:lle Daguin", alltså också nu Anders Selinder och den då likaså mycket uppburna Sophie Daguin. Ett bevarat så kallat



Hilding Linnqvist: Drottningens juvelsmycke, olja 1919. © Stiftelsen Hilding Linnqvists konst. Foto Leif Mattsson.

”Repetiteurs-exemplar” till ”Divertissement af Selinder” innehåller det i sig intressanta notmaterialet men ger ingen ledtråd angående vare sig text eller koreografi (på den tiden fanns ju heller inte något notations-system för dans).

Det är känt att Almqvist vid sina ofta förekommande teaterbesök också brukade göra visit i kulisserna och samtala med skådespelarna och andra uppträdande. Det förefaller därför troligt, att han med sitt stora intresse för alla former av scenkonst och, som framgått ovan, med speciell beundran för Selinder och dennes verksamhet inom scendansens värld, blev på förhand informerad om, ja fick direkta inblickar i dennes arbete med ett ”maskeraddivertissement”, det vill säga en pantomimbalett grundad på Aubers opera. Och den slutsats man tycker sig kunna dra är förstås, att vi där kan finna en direkt anledning till att Tintomara i *Drottningens juvelsmycke* fick den intressanta rollen som balettelev, ja kanske även en förklaring till varför hela romanen fick sin slutliga utformning i tecknet av denna dansös som bricka i ett kungamord under en maskeradbal, detta i stället för (det först planerade) mer som en historia om ett bortkommet juvelsmycke. Således ett exempel på vad Agne Beijer föreslog att vi måste upptäcka för de romantiska diktarnas del, nämligen att de skapade under intryck från då nyskrivna operaverk och pantomimbaletter.

Almqvist var heller inte ensam i detta. Balettforskaren Bengt Häger har framhållit, att baletten under romantiken kom att få så framskjuten position i kulturlivet ”tack vare att tidens tongivande poeter i den såg ett instrument till förverkligande av sina diktardrömmar. Goethe, Stendhal, Heine, Gautier, skrev allvarligt och engagerat om balett, gjorde till och med libretton, och konstarten fick nytt anseende. En blomstring följde, med fina verk som *Sylfiden* och *Giselle*. Det var de stora ballerinnorna men också de stora koreografernas epok.”

Med anknytning till nutida forskning i intermedialitet skulle man även kunna beteckna Almqvists roman om den gåtfulla Tintomara som *balettelev* såsom ett briljant exempel från romantiken på transformation och interaktion mellan konstarter och medier.

LITTERATUR I URVAL

- Beijer, Agne, "Problem och arbetsuppgifter inom svensk teaterhistoria", i *Teaterhistoriska studier, Skrifter utgivna av Föreningen Drottningholmsteaterns vänner. II*, Uppsala 1940
- Dahlgren, F.A., *Anteckningar om Stockholms Theatrar*, Stockholm 1866
- Holmberg, Olle, C.J.L. *Almqvist. Från Amorina till Colombine*, Stockholm 1922
- Häger, Bengt, "Operabaletten under 1800-talet", i *Jubelboken Operan under 200 år* (red. Klas Ralf), Stockholm 1973
- Lagerroth, Ulla-Britta, "Almqvist och scenkonsten", i *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg*, Stockholm 1973
- Lagerroth, Ulla-Britta, "Almqvist och den teatrala leklusten", i *Dramatikern Almqvist* (red. Anders Burman m.fl.), Hedemora 2010
- Olsson, Henry, "Om komposition och huvudteman i Drottningens juvelsmycke", omtryckt i *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg*, Stockholm 1973
- Personne, Nils, *Svenska teatern. Några anteckningar, VI*, Stockholm 1919



© Stiftelsen Hilding Linnqvists konst. Foto Leif Mattsson.

PER SVENSON

Ur Badins svenska häfte

*Badins svenska häfte (några lösa blad) återfanns efter
Tintomaras död hoprullat inuti hennes klarinett. (Privat ägo.)*

I

Lind under träden, olvon över
gräset, ask över vägen, ek vid
stenen, lönn över bäcken, al under
träden, olvon och kaprifol invid
skogen, spindelväv över vägen,
hassel under skogen, hassel invid
ängen, hagtorn under almen, damm
över fickan, jord under graven.

II

Juni Juni Juni Juni
Deseptember
Kassa-bok Kassa-bok
Huvud-bok huvud
Huvudbok hud
Juni Juni Juni Juni
Deseptember död

*”Det är sant, min käre Badin, ännu har vi jord under graven.”
Gustaf III på franska muntligen till författaren.*



Hilding Linnqvist: Amanda och Adolfine, olja 1919. © Stiftelsen Hilding Linnqvists konst. Foto Leif Mattsson.

EVA BORGSTRÖM

Drottningens juvelsmycke, en kärlekens fuga

Musiken var en viktig del i Almqvists liv och konstnärskap. Den var ett återkommande motiv i hans diktade världar och som den romantiker han länge var tilldelade han musiken ett högt värde i sina teoretiska utläggningar om konst. Almqvists egna pianofantasier och vokalkompositioner är djupt originella och i vissa avseenden kanske lika nydanande som de litterära verken.

Många har skrivit om musiken i Almqvists verk, grundligast och i mitt tycke intressantast är *Tondiktaren Carl Jonas Love Almqvist. En musikbiografi* (2014). Här sammanfattar Lennart Hedwall den vetenskapliga diskussionen om musiken i Almqvists liv och han går igenom hela konstnärskapet med musiken i fokus. Hedwall gör mängder av nya iakttagelser och särskilt spännande är hans analyser av Almqvists egna kompositioner.

Om musiken är allestädes närvarande i Almqvists poetiska världar, är den särskilt framträdande i *Drottningens juvelsmycke*. Många har skrivit om detta och konstigt vore det väl annars. Ändå finns det mer att säga om musiken i romanen. Den är bärare av det utsägliga, där det utsägliga både är en konstnärlig dimension och något mer jordiskt, något som handlar om förbjudna begär.



Musiken i *Drottningens juvelsmycke* finns där på mångahanda sätt. Mordet på Gustav III skedde på en maskeradbal på operahuset och det spelas musik när Tintomara övar på en danspantomim. I samtalet mellan två läkare om Tintomaras könstillhörighet används musikaliska termer. Tintomaras bror har ett musikaliskt förstånd, dvs. han förstår också sådant som inte sägs rakt ut, medan attentatsmannen Anckar-



© Stiftelsen Hilding Linnqvists konst.

ström och den unge tronföljaren karakteriseras genom sin brist på musikalitet. Tintomaras bror är militärmusiker och hen vikarierar en tid för honom. Tintomara diktar visor, älskar klarinetter, sjunger duetter och övar sig på fiol. Hen får en andlig upplevelse av orgelmusiken i en kyrka, en upplevelse som de religiösa orden inte förmår ge. I romanens andra del musiceras det mycket och här finns teoretiska utläggningar om musikinstrument och harmonilära. Det finns gott om referenser till samtida musik i romanen och dessutom noter till en sång. Musik förstås i en bred mening i berättelsen och inkluderar även fågelsång och ljudet av ett skott.

Almqvist kallade *Drottningens juvelsmycke* för en "poetisk fuga", han använde alltså en musikalisk term för att beskriva verket. I en fuga presenteras ett tema som imiteras och varieras i flera stämmor som får klinga tillsammans i en musikalisk helhet. Romanen är delvis komponerad efter detta mönster. Ordet "fuga" är latin och betyder "flykt", ett ord vars olika innebörder beskriver både Tintomaras väsen och de händelser hen är involverad i. Hen är ett stundens barn precis som mu-

siken själv, byter kläder och roller och improviserar fram visor utan kunskaper i komposition och harmonilära. Men det finns också en annan sida av hens skapande, en som handlar om erotiska begär. Tintomara är en skicklig och demonisk kompositör på kärlekens område. Hen skapar en erotisk fuga där fyra stämmor repeterar och varierar ett tema som handlar om kärlekspassion, två mans- och två kvinnostämmor klingar tillsammans i mäktiga ackord för att sedan tona bort och dö.

Även det förbjudna finns där på mångahanda sätt i romanen. Det ryms i det som kallas "Eros", och där är samkönad kärlek viktig. Den förbjudna kärleken kunde inte skildras öppet på Almqvists tid – den var ju förbjuden om än inte enligt lag. (Den återkriminaliserades 1864.)

Men inte desto mindre finns motivet i *Drottningens juvelsmycke* om än på ett mer indirekt sätt. Alla de fyra ungdomarna blir förälskade i Tintomara när hen uppträder i samma könsroll som de själva och det som gör att Tintomara tvingas underkasta sig en läkarundersökning är att hen väcker åtrå hos både kvinnor och män. "Polisen synes ej tåla, att en och samma menniska älskas af alla slags personer." Det finns också en annan form av förbjudna begär i romanen, som ryms i det som kallas "Eris" och som handlar om svartsjuka, tvist, våld och ond bråd död, men den tråden kommer inte att följas här.

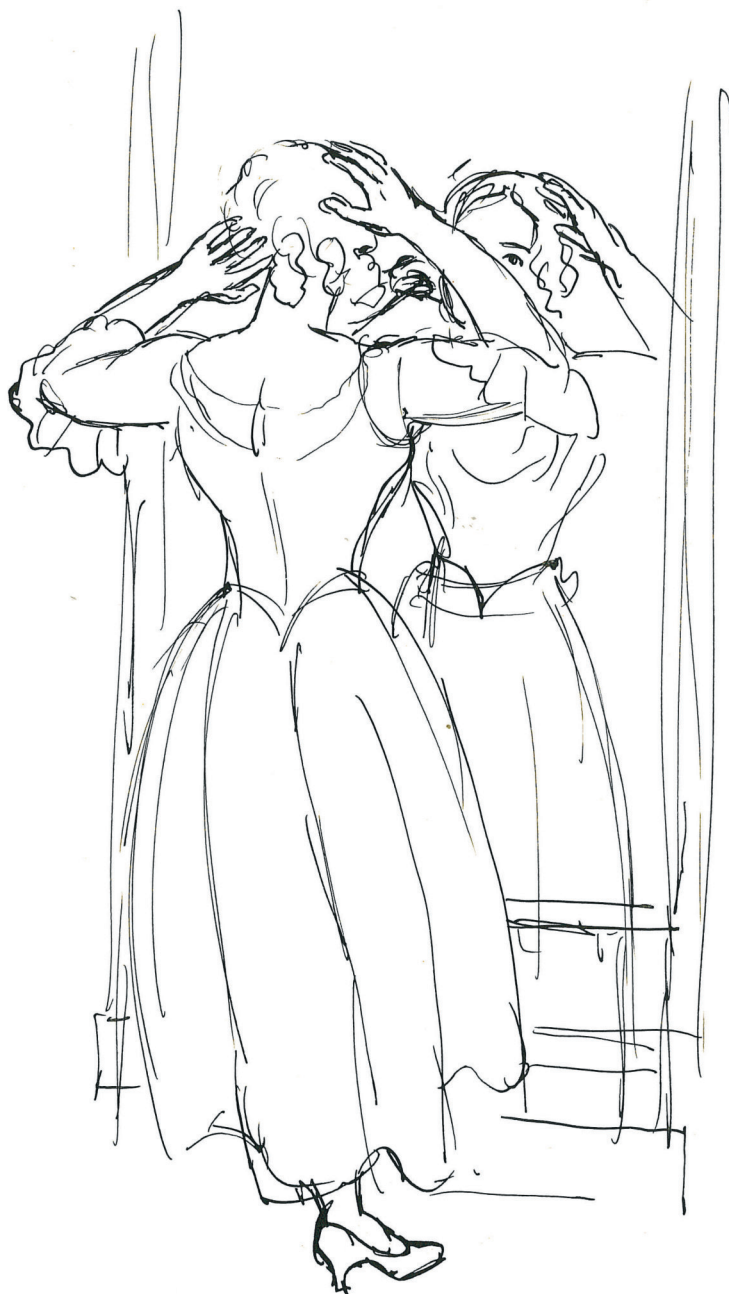
Almqvist låter olika diskurser och konstverk som tar upp könsöverskridande och samkönad kärlek utgöra en klangbotten i berättelsen och han lånar trix från teatern och operan för att skriva om det utsägbara. Den viktigaste och mest uppenbara av romanens intertexter är Platons *Symposion*. Hans skröna om en ursprunglig dubbelvarelse, som klyvs först en gång och sedan hotas med ytterligare en klyvning, har arbetats in i romanens tematiska och formmässiga grundmönster. Klyvnader och fördubblingar återkommer gång på gång. På könets och begärets områden öppnar detta för ett brett spektrum av meningsmöjligheter.

Platon berättar att i begynnelsen var människan inte en utan två. Hon hade två ansikten, fyra armar och fyra ben, kort sagt en dubbel uppsättning av alla de kroppsdelar som vanliga människor har. Då var hon en sluten harmonisk helhet som var så nöjd och glad i sitt eget

sällskap att hon försummade sina plikter mot gudarna. Dessa blev då förgrymmade och klöv dubbelvarelserna i två delar, som därefter söker efter sin andra hälft. Gudarna hotar till och med att klyva människorna ytterligare en gång så att den fullkomliga dubbelvarelsen förvandlas till enögda kvartsfigurer som hoppar runt i världen på ett enda ben.

Ursprungligen hade människan tre kön: Kvinno-kvinnan, mannen och kvinno-mannen eller man-kvinnan, alltså androgynen. När dessa fullkomliga helheter klövs skapades de två kön som vi idag känner till; kvinnor och män. Enligt skrönan kom de som var utrustade med manliga könsorgan och som tidigare hade suttit ihop med hälfter som också var det, att bli homosexuella, för att använda en term som är självklar för oss, men som inte var det för vare sig Platon eller Almqvist. De som härstammade från en kvinno-kvinna blev lesbiska, medan de som härstammade från androgynerna blev heterosexuella. Almqvist låter en av kirurgerna lägga ut myten om dubbelvarelserna så här:

Man har trott, ser ni, – och man hade flere skäl för denna tro – att menniskan ursprungligen blott skapades till *menniska*. Icke man, och ej qvinna, utan rätt och slätt *menniska*; förstår ni, min vän? Jag vet likväl icke, om med Androgyn bör förstås en varelse, som är *ingendera* könet, eller *beggedera*. Det förra synes ytterst melankoliskt; på det sednare, åter, hafva de Gamle mycket tänkt. Det vore nemligen i sednare fallet, min vän, en Helhet, som i ett väsende förenade begges arter /.../ som aldrig behöfde sucka, tråna, förgås af saknad eller längtan efter *en annan*; som ej vore fången under kärlekens behof, glädje eller qval. De Gamle, som med Androgyn tänkte sig ett så fullständigt, sjelf-tillräckligt, i deras tanke gudasällt väsende, tillade, att det var just människans *fall*, eller åtminstone en integrerande del av Fallet, då människoväsendet *klöfs* itu, föll sönder i tvenne kön, hvilkas öde skulle bli, att till Ve eller Vål jaga hvarann oupphörligt. Genom den ursprungligen eniga Menniskovarelsens söndrande, så att den i stället för *en Sfer* blev *tvenne* Hemisfärer, två slags varelser, man och qvinna; derigenom, min vän, uppkom väl möjligheten av kärlek (*Eros*), men också av tvist (*Eris*).



© Stiftelsen Hilding Linnqvists konst.

En annan del av romanens utomtextliga klangbotten utgörs av Shakespeares dramatik. Spelet med olika köns- och begärspositioner var ju ett återkommande inslag i Shakespeares pjäser, exempelvis i *Som ni behagar* och *Trettondagsafton*. Detta har sedan ofta förts vidare i den konst som har tematiserat samkönat begär, så också hos Almqvist.

Både formmässigt och tematiskt har Almqvist, som Ulla-Britta Lagerroth visat, även lånat en hel del från operakonsten, inte minst från opera buffa. Här finns kulisserna, dialogerna, rollbytena, förväxlingarna och de snabba scenskiftena. *Drottningens juvelsmycke* är berättad med samma lätthet som utmärker Mozarts operakomedier. I romanens första del är svartsjukeintrigerna snarlika de som finns i *Così fan tutti*, där alla parter i två heterosexuella kärlekspar förälskar sig i någon i det andra paret enligt en heteronormativ logik. Kvinnorna byter män och männen byter kvinnor.

Men det finns också ett tredje sätt på vilket två män och två kvinnor kan bilda par med varandra, nämligen de samkönade, något som finns i Platons skröna. Samkönat begär är ju resultatet av att manna-manliga och kvinno-kvinnliga dubbelvarelser har klyvts. Romanens senare del öppnar för denna lika förbjudna som näraliggande form av kärlek.

Den öppnar också för olika former av könsöverskridanden, bland annat genom att Tintomaragestalten har lånat drag från Cherubin i Mozarts opera Figaros bröllop. Cherubin är en byxroll, det vill säga en operaroll som framförs av en kvinnlig sångare men som föreställer en manlig karaktär. Byxrollen skapar könslig och erotisk ambiguitet och erbjuder ett tillfälle att njuta av det förbjudnas närvaro, utan att utmana dekorum alltför mycket. Byxrollen gestaltar både samkönat och olikkönat begär på en och samma gång. Sångarens kvinnliga röst och kropp i kombination med den manliga rollen och begärsriktningen iscensätter ett könets både-och. Det förbjudna blir ett slags från-närvaro.

Operatraditionen innehåller ytterligare en typ av könslig gränsroll, som ingår i det förbjudnas klangbotten, nämligen barockoperans kastratroll. I könsligt hänseende kunde kastraten med sin manliga hjälteposition, sitt höga röstregister och sin kroppsliga brist beskrivas

som ett varken-eller, men i musikaliskt hänseende var han övermänsklig. Den vuxne mannens lungkapacitet och musikaliska skolning i kombination med gossens höga register utgjorde ett röstinstrument utan motstycke. Varken man eller kvinna, varken barn eller vuxen kan sjunga så som kastraterna sjöng. Barockoperan är dessutom full av queera tematiska inslag, inte minst hos Händel. Hans *Orlando* kan tjäna som exempel. Tintomara har lånat drag av operakastraten. Hen har en märklig röst som inte låter sig placeras in i några vanliga kategorier. Den kan närma sig både det manliga och det kvinnliga registret, både det mänskliga och det djuriska, både det vuxna och det förpubertala och både det konstfullt välklingande och det djuriskt råa. Alla fascinerar av denna röst som tonar fram både i de idylliska scenerna och i de mest dramatiska ögonblicken. Tintomara gör entré i berättelsen genom ett »gällt och mycket långdraget tjut« och sorti med ett »svagt och kort anskri«. Tintomaragestalten dyker upp just när de två heterosexuella kombinationerna mellan två män och två kvinnor har kapsejsat. Nu återstår den tredje, den samkönade, den som inte kan berättas öppet.

Musik och kärlek ligger varandra så nära i *Drottningens juvelsmycke* att orden blir nästintill synonyma. Att vara musikalisk är att ha förmåga att känna kärlek och/eller förmåga att väcka kärlek. Onkeln och de fyra unga männen och kvinnorna är musikaliska. Tintomara »har ett fint öra för musik«, »ett godt anlag till stråke« och kan improvisera fram visor i stunder av inspiration. Musik är hens första språk. När hen besöker en kyrka säger hen att hen »fattar nästan ingenting af predikningarne; deremot gör det mig så godt att höra orgelverket«. Tintomara tycker inte om ord som låter illa men gläder sig desto mer över de välklingande.

Att inte vara musikalisk är i romanen ett tecken på själslig missbildning. En av de omusikaliska gestalterna är kungamördaren Anckarström – han »har ej älskat musik« och har förlorat sig i fanatism. En annan är den unge tronföljaren, som bara gillar spikraka linjer och taktfast musik. När han ser en militärparad utropar han förtjust: »Ett tu! ett tu! Vårt gula garde har rakaste karlar. Ett tu! Enkedrottningarne föra benen bäst. Ett tu, ett – hvita gardet har en god musik.«

Den unge tronarvingens komiskt fyrkantiga estetik delas förstås inte av vare sig romanens mer musikaliska gestalter eller av berättelsen själv. Romanens musikförståelse ligger närmare den som Onkeln har, utan att därför sammanfalla med den. Onkeln accepterar ju inte avvikelser från den klassiska harmoniläran, medan Tintomara och romanen själv excellerar i dissonanser. Almqvist ville som sagt se *Drottningens juvelsmycke* som en "poetisk fuga" och Onkelns utläggning om fugan, som en form där ett tema varieras i olika stämmor och skapar enhet i mångfalden, blir också en beskrivning av romanen själv:

Gudalika konst – en Fuga är hvad som bemäktigar sig min hela var-
elses kraft att rent och oskyldigt kunna njuta. En sådan fuga, som
Kraus nu låtit höra, är själens flygt till obekanta länder, och ändå
känner man sig förnuftig derunder. Det är ej blott känslans vaga
rörelser, det är ett strängt och klart, ja ett bundet vetande deruti.

"Själens flygt till obekanta länder", "känslans vaga rörelser", "ett bundet vetande" – musiken är nära förbunden med förmågan att ana det icke utsagda, det som inte kan formuleras i ord. En av berättelsens gestalter säger till Tintomaras bror: "Kan du tåga med saker, som du hört; jag menar med saker, som du icke hört, men som du med ditt musikaliska vett ändå begripit?" Musiken säger det osägbara.

Ett samtal om musik mellan Onkeln och Friherrinnan blir samtidigt ett samtal om det passionsdrama där Tintomara är den centrala gestalten. Innan allt rasade samman bildade de fyra unga en sångkvartett där var och en hade sin givna stämma. De sjöng tillsammans i salongerna. Både Onkeln och Friherrinnan minns denna tid av musikalisk njutning med saknad, men drar olika slutsatser av den. Friherrinnans version ser ut så här:

Jag har ej heller något emot musik; tvertom jag mins med glädje våra Quartetter – mina olyckliga flickor voro friska då! – Amandas sopran, Adolfines alt; när härtill kommo Clas Henriks tenor och Ferdinands bas – det lät rätt vackert! – det är förbi.



© Stiftelsen Hilding Linnqvists konst.

Friherrinnan värnar om denna form av musik, som för henne tillhör en svunnen guldålder. Då var flickorna friska. Då var det (hetero)ordning på kärleken och någon annan musik kan hon inte tänka sig. Det kan däremot Onkeln. Han lär ju upp Tintomara till musiker, så att de två ska kunna spela tillsammans. Man kan läsa detta som ytterligare en blinkning till Platons *Symposion*. Platon tänkte sig ju att kärleksrelationen mellan en mogen man och en yngling var den mest värdefulla. Den äldre skulle vara en förebild för den yngre. Han skulle skola in ynglingen i allt denne behövde veta och kunna för att bli en duglig medborgare, alltså precis det som Onkeln gör för Lazuli/Tintomara.

Under en av Onkelns lektioner får Lazuli/Tintomara redogöra för sina nya musikkunskaper: ”det fins fyra slags fioler: Violin, Viola, Violoncell och Kontrabas” och det finns ”fyra strängar på hvar fiol: Qvint, Alt, Tenor och Bas; utom stråken.” Här läggs alltså ytterligare ett moment till kvartettens fyra stämmor, nämligen stråken. Onkeln är nöjd med Lazuli/Tintomaras redogörelse och fortsätter:

... det är jembforelsevis alldeles som menniskoröstens fyra afdelningar eller stämmor: Sopran (som svarar mot Qvint) är högsta stämman; så Altstämman, så Tenorstämman och så Basstämman. Härom skulle du få ett närmare begrepp, om icke våra Sångkvartetter olyckligtvis blifvit afbrutne genom en olycka: mina systerdott-rar voro, Amanda en herrlig Sopran, Adolfine en herrlig Alt: – och två andra – jag vill icke säga förträffliga herrar numera gunås, men ändå karlar – voro den ena Tenor, den andra Bas. Ty naturen vill så, min vän, att karlar hafva gröfsta rösten; och Ferdinand i verlden sjöng verkligen en ståtlig, en utomordentlig bas; liksom Clas Henrik höll sin tenor. Men jag återkommer till mina fioler, hvilkas strängar bära samma namn, men med mindre not-omfång. Ja, låt se, jag återkommer till mina fioler – du förstår dig väl på konfonium?

Efter utläggningen om de olika stämmorna i en sångkvartett återkommer Onkeln till fiolerna och frågar Tintomara om hen vet vad konfonium är, det vill säga det ämne som ger stråken dess strävhets. Kvartetten har i Onkelns harmonilära alltså utökats med ett femte och avgörande

moment, konfoniet/stråken, det som sätter strängarna i svängning och får fram tonen. Något som ska förknippas med Tintomara själv.

Strängarna på en fiol är delar av ett och samma musikinstrument. De olika typerna av fioler kan i sin tur ingå i en stråkkvartett där de fyra tillsammans bildar en helhet. De fyra unga identifieras med varsin sträng på fiolen, med varsin stämma i sångkvartetten och kanske också med varsitt instrument i stråkkvartetten. Men liknar de instrumenten och musikkvartetterna också på så sätt att var och en inom sig härbärgerar fyra olika stämmor? Kanske. Eller är det så att var och en av de fyra är fragment av en musikalisk helhet som bara kan förverkligas i ett enda flyktigt ögonblick för att sedan tona ut och dö bort? Ja, kanske det. Textens spel med klyvnad och fördubbling gör båda tolkningarna möjliga. Och om man ser de fyra ungdomarna som delar av en musikalisk helhet, att de som bas, tenor, alt och sopran är delar av en fuga, har detta musikaliska verk i så fall komponerats och dirigerats av en demonisk konstnär, av Tintomara själv. Det är hen som har stämt träff med de två männen och de två kvinnorna på en och samma tid och plats i skogen, ett möte som omöjligt kan leda till annat än katastrof. Och så blir det. Scenen slutar med att de två kvinnorna förlorar förståndet medan männen försöker döda varandra av svartsjuka och sorg. Ett skott brinner av:

Skottets ton upprepade sig i förnyade återskall för Tintomaras lyssnande öra: hon slog ihop sina händer, såsom man ser ett barn göra, när det högt fröjdar sig. Var det glädjen öfver att se sig befriad från den fasansfulla synen? eller nöjet af att höra skottets uppfriskande klang löpa genom månskenets darrande silfverskir? – Längre varade dess friska echo's, och månen sjelf tindrade allt högre, allt friare, allt mera mystiskt förtrollande.

Tintomara lyssnar förtjust. Hen njuter av skottets klang och efterklang-er som en kompositör när hens verk uppförs.

Romanens könsliga harmonilära förknippar musikens lägre tonregister med det manliga – ”karlar hafva gröfsta rösten” – medan det kvinnliga förknippas med det övre. De manligheter och kvinnlighe-



© Stiftelsen Hilding Linnqvists konst.

ter som de fyra unga representerar fördelar sig på en skala, snarare än dikotomt. Ferdinands bas är en manlig ytterlighet medan Amandas sopran är en kvinnlig. De två andra hamnar däremellan både på både ton- och könskalan, medan Tintomara rör sig över alla gränser.

Berättelsens harmonilära handlar, som vi sett, om mer än toner och kön. Den handlar också om erotiska begär. Platons skröna om könets och det erotiska begärets uppkomst kopplas samman med Onkelns musikteoretiska utläggningar. I en kvartett bildar de fyra stämmorna ackord som ljuder i ett gemensamt klangrum. De kvinnligt märkta stämmorna sammanklingar lika mycket med varandra som med de

manliga och de manligt märkta stämmorna har, precis som de kvinnliga, givetvis också en inbördes musikalisk relation. Musiken följer ju inte någon dualistisk logik, där samklang endast antas kunna uppstå mellan manligt respektive kvinnligt kodade toner, utan för samman alla stämmor till en enda klingande helhet som endast begränsas av den konstnärliga skaparkraften. Musiken ger inte prioritet åt olikkönade röstkonstellationer. Romanens koppling mellan musik och erotik öppnar därigenom för ett rikt spektrum av tolkningsmöjligheter. "Nu för jag stråken på alla fyra strängarna, så det låter!" säger Tintomara när hen flitigt har övat sig på fiolen och dessutom har hunnit väcka kärlek hos alla.

Tintomaras röst kan lika lite som hen själv placeras in på den könsliga skalan. Hen har "en slags alt" som kan gå över både till sopranens och tenorens register, men den kan också tolkas som rösten hos "en person, som ej ännu kommit i målbrottet". Hen bryter mot gängse sätt att klassificera rösten också på andra sätt – hen dyker upp i romanen i form av ett djuriskt ylande. När hen spelar klarinett har hen "en melankolisk tonfärg, som det heter, eller färgton", hen har "en röst, mer liknande sång än tal" och hen diktar visor helt spontant. Hen är musikaliskt egensinnig precis som hen är egensinnig i allt annat och följer inte samma lagar som andra. Vissa toner i skalan spelar hen falskt, tycker Onkeln och när hen spelar klarinett i militärorkestern spelar hen i "P-moll", en tonart som inte existerar, den är hens egen uppfinning. Som klarinettist i orkestern heter hen Philip, och tonarten har skämtsamt namngetts efter detta namn. Dessutom bryter hen mot alla regler genom att börja prata med publiken i stället för att musicera. På en parad inför kungen hör hen hertig Carl säga något som får hen att förfärad ropa "Nej!!!" När den omusikaliske kungen hör detta blir han mycket upprörd: "Musiken talar! Det är emot ordres." Han, som varit så nöjd med paradens raka ryggar och rätvinkliga formationer, blir upprörd över detta regelbrott: "Musiken bör åtminstone aldrig tala och säga Nej –"

I Tintomaras namn finns tre av de fyra elementen inskrivna. "Azouras betyder den blå rymden", "Lazuli syftar på den blå lazulitstenen"

och Tintomara är ”bildat av italienska tinta (färg) och mare(hav), det blå havet”, skriver Bertil Romberg. Begynnelsebokstäverna i hens namn bildar ordet A-L-T, alltså termen för den lägre kvinnostämman, som också kan sjungas av en gossopran, en kontratenor eller en kastrat. Ordet ”alt” uttalas på samma sätt som ”allt” och Tintomara är allt – samtidigt som hen är ”mera lik ett lätt moln, än en människa” och kan försvinna ”som en vind”. I namnet Tintomara finns ordet ”mara” och i omkastad form också ”amor”. Hen är både en plågoande och kärleken själv.

Hen väcker både männens och kvinnornas passioner utan att besvara någon. Hen spänner över både den mänskliga och djuriska röstens register utan att det ena röstläget är mera hens eget än något annat. Tintomara är hartset på stråken, stråken på fiolen, den musiker som stämmer och spelar på sitt instrument samtidigt som hen är kompositör och dirigent. Tintomara komponerar enkla, konstlösa melodier, samtidigt som hen är en konstskicklig musiker som kan trolla fram en erotikens fuga genom att sätta fyra unga människors känslor i svängning. Hen slår an ett fullödigt ackord som klingar under ett ögonblick för att i nästa stund tona bort. Hen är ett himmelskt djur höjd över de vanliga människornas passioner, samtidigt som hen är en kärlekens trickster och Eros själv. Tintomara är oskuld och arsenik, ett olärt naturbarn och en demonisk konstnär.

Denna text är en bearbetad och utökad version av ett avsnitt i kapitlet ”Kärlekens harmonilära” i min bok *Kärlekshistoria. Begär mellan kvinnor i 1800-talets litteratur* (2008). Där finns också fullständiga referenser till all den forskning som ovanstående text bygger vidare på.

BENGT AF KLINTBERG

Uppfann Almqvist ”säkerhetsventilen”?

Almqvists politiska essä ”Om folknöjen” trycktes först i Dagligt Allehanda 1839 men ingår också i band XII av duodesupplagan av *Törnrosens bok* som utkom samma år. I den hittar jag plötsligt en välbekant metafor, ”säkerhetsventilen”:

Antag, säga vi, att folkets stora hop verkligen, såsom man förespeglar oss, gäser af vulkaniska och fruktansvärda tänkesätt: vi påstå då, att ett nedtryckande, ett återhållande, ett förnekande af undervisning, bildning, läsning och slutligen (hvad som här blifvit frågan om) *nöjen*, är den mest opolitiska utväg, som kan upptänkas. I Rom, under cæsarernas tid, långt ifrån att förminska folkets nöjen, ökade man dem och uppfann nya; ty en bättre *säkerhets-ventil* eger icke samhället. Den revolutionära gaz, som, innestängd, slutligen spränger hela statens panna i luften, får genom en sådan ventil, *nöjet*, utdunsta.

Det är alltså ångpannan, en välkänd företeelse i 1800-talets europeiska industrisamhälle, som har försett Almqvist med metaforen. Ångpannan var utrustad med en säkerhetsventil för att inte explodera vid för högt tryck. Det äldsta belägget för ordet i *Svenska Akademiens Ordbok* är från 1816, men då handlar det om den ursprungliga, tekniska betydelsen. Uppgifterna om att det också hade börjat få bildlig användning är från 1800-talets senare del. År 1875 beskrevs emigrationen som en säkerhetsventil, år 1892 var det pressen som sågs som en säkerhetsventil för socialt missnöje.

Även Almqvist använder ordet som en bild för hur sociala krafter regleras; han nämner just pressen i sammanhanget. Sitt stora genomslag fick metaforen omkring år 1900, då Freud använde den om pro-

cesser i det mänskliga psyket. Han tolkade drömmar som säkerhetsventiler för undertryckta sexuella och aggressiva impulser och använde samma bild när han beskrev vitsberättandets funktion.

Många Freudläsare har nog utgått från att metaforen ”säkerhetsventil” var Freuds egen uppfinning. Men kanske var den i stället allmängods i ångpannornas tid? Och vem vet – kanske var Almqvist den förste i Sverige som använde den?



*Säkerhetsventil SV 2000 från SteamTeam Nordic AB.
Material segjärn och höghållfast stål.*

Medverkande i detta nummer av *Almqvistiana*

EVA BORGSTRÖM är professor i litteraturvetenskap vid Institutionen för litteraturvetenskap, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet. Hon har skrivit om Almqvist bl a i *Kärlekshistoria. Begär mellan kvinnor i 1800-talets litteratur* (2008) och 'Om jag får be om ölost'. *Kring kvinnliga författares kvinnobilder i svensk romantik* (1991).

BENGT AF KLINTBERG är medlem i Almqvistsällskapet sedan länge. I sin bok *Kuttrasju* (1998) porträtterar han räknemästaren Hans Jacob Seseman, huvudpersonen i Almqvists diktcykel *Sesemana*.

ULLA-BRITTA LAGERROTH, professor emerita i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, har publicerat flera arbeten om Almqvist och scenkonsten men därutöver skrivit en avhandling m m om Selma Lagerlöf, en biografi om poeten Johannes Edfelt, en bok om Pär Lagerkvist i samarbete med regissören Per Lindberg samt diverse artiklar om Ibsenuppsättningar och om svensk 1800- och 1900-talsteater. Hon har även specialiserat sig på intermedialitetsproblem i äldre och nyare litteratur.

HILDING LINNQVIST (1891–1984) studerade vid Konstakademien 1910–12, men hoppade av i protest mot undervisningen. Linnqvist kallas ofta naivist, vilket dock bara gäller en del av hans verksamhetstid. Han var starkt intresserad av litteratur och teater och gjorde scenografi för såväl en uppsättning på Vasateatern 1935 av Hjalmar Bergmans *Flickan i frack* som för Mozarts *Trollflöjten* på Operan 1956. Susanna Slöör arbetar med en bok om Linnqvists tidiga konstnärskap och med en utställning för Liljevalchs konsthall som ska äga rum 2020.

PER SVENSON är författare och förläggare. Född i Kalmar, bosatt i Lund. Debuterade med diktsamlingen *Fem äventyr* (Officina Bucolica, 1965). Utgav senast *The Hamlet Poems* (Edition Tegnér, 2017).



© Stifelsen Hilding Linnqvists konst.