

Inledning

Det finns många sätt att ta till sig Almqvists författarskap, att reagera på och kommentera det, att låta det ta plats och vara levande i våra egna liv. Det här numret av *Almqvistiana* är ett slags provkarta på olika sätt att svara på den ständiga uppmaning som en verkligt levande litterär klassiker ger oss läsare: Gör detta till ditt eget!

Här finns konstnärens sätt att omvandla och nyska en författare som Almqvist. Jan Manker, målare och grafiker och tidigare lärare vid Konstfack, med Almqvist som absolut favorit bland äldre svenska författare, har genom åren levererat ett antal visuella responser som med hans vänliga tillåtelse samlats i och lyser upp det här numret.

Här finns litteraturforskarens, essäistens och språkmänniskans sätt att gå på djupet i texterna, ända ner på skiljeteckensnivå som Mats Malm gör i sitt bidrag – och visar hur betydelsefulla sådana detaljer kan vara, såväl för Almqvist som för hans samtida och efterkommande. Gunilla Hermansson tar fasta på ett annat inslag, i *Araminta May*, som lätt kan gå läsaren förbi: varför är det så viktigt i Almqvists värld hur en folkvisa sjungs?

Här finns ett exempel på hur en författares dramatiska levnadshistoria kan fortsätta att fånga efter 150 år. Petra Söderlund lägger ytterligare en fasett till frågan om Almqvists skuld eller oskuld i sin redovisning av en tidigare mindre känd handstilsanalys. Debatten lär fortsätta; Almqvistsällskapets ordförande Cecilia Sidenbladh har utlovat ytterligare belysning och diskussioner.

Här finns en nyskriven dikt av Inger Edelfeldt om hur en litterär gestalt kan räcka fram ett överlevnadsrecept tvärs över tidens bråddjup. Och här finns en rapport från en läsgrupp jag själv ingår i om hur Almqvists texter kan studeras och läsas och funderas högt kring i ett lika vardagligt som ovanligt generöst sammanhang. Se den texten som en uppmaning att bilda egna läsgrupper! Så görs Almqvist levande, om och om igen.

Jonas Ellerström



Jan Manker: Rosens fånge, grafiskt blad 2016, 38 x 38 cm

GUNILLA HERMANSSON

Almqvist, svenskheten och konsten att sjunga folkvisor

När den odödliga repliken ”Pourquoi hänga läpp?” fälls i *Araminta May* gäller saken inget mindre än en svenskhetens essens och uttryck. Stockholmsynglingen Fabian är på besök i det fiktiva Grönhamn för att hitta sig en fru, och något av det mest motbjudande han utsätts för i provinsen är sättet som den yngre av prostens två giftasmogna döttrar sjunger folkvisor på. Det är inte bara det ostämnda klaveret som pinar Fabian, det är själva demonstrationen i svenskhet. Han skriver till sin brylling Henriette: ”hon sätter en fnurr öfver sitt lilla, annars rätt täcka ansigte, och sjunger och sjunger så herre min Gud” (SV 8 s. 72). Han fortsätter:

Hon må gerna sjunga i moll, det misshager mig ej – jag gnolar sjelf på Henry IV:s visa, under det jag skrifver dessa rader – men man skulle icke förstålla sina drag, se ryslig och förstörd ut. Pourquoi hänga läpp? Om mamsell Karin gret, så ginge det an ändå; det kunde vara af känsla, som jag skulle respektera: men när hon drar i väg med sina afzeliskt-geyer-arvidson-drakoniska visor, så sätter hon en bastantheit på sig, en knyck i nacken, för att vara en riktig svensk huggerska ifrån topp till tå, och se då är det som jag börjar stiga baklänges. (s. 73)

Den begeistrade adjunkten Zakrison förklarar för honom att folkvisorna är inkarnationen av äkta svenskhet, och att den som inte förstår denna musik inte heller med rätta kan kalla sig svensk. Fabian känner sig färdig att flytta utomlands med hela sin (kommande) verksamhet, ”ty jag märkte nog att en sådan svensk, en sådan karl som mamsell Karin och herr Z. blir jag aldrig” (s. 74).

Den kvicka berättelsen *Araminta May* består som bekant av tretton brev och en slutscen. Skribenterna är Fabian och Henriette som har växt upp i samma hem, Fabian som son till en rik grossist och

Henriette som brylling och fosterdotter. Fadern hittade själv en fru på landet och har skickat iväg sin son för att göra likadant, fort och lätt under jul- och nyårshelgerna. Fabian utmanar Henriette att för egen del söka en make hemma i Stockholm. Henriette svarar dock stolt: ”Min herre, det är *jag* som ska *sökas*. Man har redan börjat” (s. 45). Den egentliga handlingen utvecklar sig förstås i spelet mellan de två unga, när de underhåller, förför och uppfostrar varandra brevlades.

”Land! land! land! Ja visst f-n är jag på landet, men hvad hjälper det?”, utbrister Fabian (s. 56). Landet skulle vara en garant för fysisk hälsa, jordbundenhet, äkthet och folklighet. I stället möter han två prostdöttrar som har anammat var sitt manér från melodramatiska romaner och uppbyggelseskrifter. Han förskräcks mitt på natten av den livliga Karin som spelar upp melodramatiska scener från en roman. Han känner avsmak mitt på dagen när den bleka och ordentliga Hedda predikar syndamedvetenhet med uppbyggelseskrifter i handen, utan – i Fabians tycke – den folkliga kristna läserskans övertygelse eller kraft. Men värst av allt är alltså hur Karin sjunger folkvisor och hur adjunkten bekräftar henne i vad det är hon gör när hon sjunger folkvisor:

Ack om Karin vore mindre patriotisk! Om hon ville sjunga sina polskor och ålderdoms-arianer blott såsom någonting gudomligt, naivt, vackert; rätt och slätt, utan tillsatts af den välsignade myckna Svenskheten! Utan den der förargliga dragningen på mungiporna. *Svensk* skulle hon nog få vara ändå. Svensk tycker jag själf grufligt mycket om att vara: jag tror det är just min hufvudsak, bara jag slipper hafva det som en fnurr, eller som stämpeln på en kardus (s. 86)

De två orden – svenskhet och folkvisa – är nästan lika senkomna tillskott till det svenska språket, och de är båda barn av romantiska idéer kring nationen, folket, historien och litteraturen. Ordet ”folkvisa” kom enligt *Svenska Akademiens Ordbok* (SAOB) in i det svenska språket så sent som 1804 som en översättning av det tyska ”Volkslied”. Det är i sig en fin illustration av att nationalromantiken var en transnationell rörelse i hela Europa. Ordbildningen ”svenskhet” är i sin tur belagd i SAOB sedan 1799 med ett citat från ett av Thorilds brev från

exilen, där han längtar till den blandning av natur, elegant arkitektur och ”ägte göthisk ära, af ädlaste Svenskhet” som utgör mecenaten och fornforskaren Pehr Thams universum hemma i Sverige. Ordboken definierar ”svenskhet” som ”egenskapen l. förhållandet att vara svensk l. om sammanfattningen av de egenskaper som anses utmärka svenskar; svenskt lynne o. d.; äv. om egenskapen osv. att älska Sv. l. det svenska, svensk nationalkänsla o. d.” Substantiveringen av adjektivet ”svensk” gör alltså det svenska med enfaset till en egenskap man kan ha eller inte ha. Man märker även tendensen mot en tautologisk rundgång: svenskhet är de egenskaper och känslor som svenskar hyser.

Sökningar efter ordet ”svenskhet” i digitaliserade svenska dagstidningar och andra digitaliserade historiska korpus visar, att det inte var särskilt vanligt under 1800-talet. Först på 1880-talet börjar något hända och det finns två tydliga höjdpunkter för dess användning: en kraftig ökning av kurvorna mot 1905 – året då Norge blev självständigt – och en ännu kraftigare uppgång på 2010-talet (efter 2018 sker en liten avmattning). Den senaste branta kurvan sammanfaller ungefär med riksdagsvalet 2014 då Sverigedemokraterna mer än dubblade sitt väljarstöd och gjorde svenskhet till en ofrånkomlig fråga i den offentliga debatten.

Almqvist var alltså tidigt ute med sina diskussioner av just ”svenskhet”, och ordet dyker upp lite här och var i hans verk, från skriften till Manhemsförbundet 1820 till *Herrarne på Ekolsund* (1847). Det är särskilt i två texter som ordet ”svenskhet” tas upp just i samband med det att sjunga folkvisor: *Araminta May* och *Svenska fattigdomens betydelse*. De publicerades båda i de volymer av *Törnrosens bok* som gavs ut i ett sjok i december 1838 efter en utgivningspaus på 3 år. Intressant nog kommer kvinnor som sjunger folkvisor i skottlinjen igen i *Om svenska fattigdomens betydelse*, när Almqvist flätar frågor om politik, poesi och religion till en lekfull dans kring begreppet svenskhet i denna vindlande essä. Furumo beskriver de osvenska herrskapsklasserna, som paradoxalt nog ståtar med kärlek till fosterlandet: “[...] deras fruntimmer sjunga folkvisor långdraget och ängsligt; deras gravörer teckna hela år ur Sverige; deras aktörer deklamera lyrik, som skall smaka svenskt. Och hvad är i sanning allt detta? Det är en maskerad.”

(SV 8 s. 286-287). Han lägger till: "Svenskheten består således icke i en fnurr, en archæologisk dammighet, en tillgjord tråkighet, eller ett slags patriotisk styfhet och pock – den består i att vara svensk, mer än att ropa på att man är svensk" (s. 289–290).

Det verkar som om Furumo vill understryka, att när svenskhet blir en uppvisning på detta sätt är sjungandets funktion inte att njuta och förmedla något svenskt men att konstruera kulturarvet som något exklusivt och exkluderande. Visan slutar vara levande och ha egen kraft, traditionen parkeras i forntiden och lyfts fram som i ett moln av arkeologiskt damm. Furumo använder samma ord som sin fiktiva skapelse Fabian, nämligen "fnurr" för att beskriva detta fosterländska manér. Jag konsulterar svenska tidningar och SAOB igen, och ser att "fnurr" används om misshällighet (en fnurr(a) på tråden), nyckfulla infall och saker som är i olag. "Fnurr" indikerar missnöje, förargelse, irritation, stolthet, förnämhet, en knyck på nacken, en vresig min eller en snörpning på munnen – ett av beläggen i SAOB är från *Skällnora qvarn* (från samma duodesband), och Almqvist använder "fnurr" i denna mening i flera av sina verk. Kvinnorna som sjunger folkvisor på detta störande sätt är alltså inte bara stolta över att kunna behärska och förmedla den nordisk-nationella musiken, de gör det med ett på en gång ängsligt och stött uttryck. Läppen hänger – inte av inlevelse i det som sjungs, men som ett högtidligt och snörpt sätt att utmärka sig.

Men vad är egentligen Fabians och Furumos problem med kvinnor som sjunger folkvisor och deras relation till svenskheten, kan man undra? Samma år som dessa två verk gavs ut hade Almqvist ju *Det går an* färdig för tryckning, och ändå kan det se ut som att han inte helt gör rättvisa åt kvinnornas prekära situation i just den här frågan. Man kan nästan tycka att Fabians motvilja mot Karin och det kvinnliga martyrium som hon besjunger i folkvisan "Liten Karin" (som mördades när hon motsatte sig kungens försök att göra henne till sin älskarinna) demonstrerar en lite väl blind, för att inte säga misogyn fläck i hans omvärldsanalys.

Att någorlunda välbeställda kvinnor på Almqvists tid över huvud taget hade möjlighet att sätta sig vid ett piano och sjunga "Liten Karin" efter notblad har ju sin bakgrund i första hand i den romantiska

investeringen i det förflutna och folkets poesi. Sagorna, lekarna och visorna skulle samlas in innan det var för sent, och flera svenska romantiker bidrog, häribland Afzelius, Geijer och Arwidsson som kom med i Fabians irriterade kommentar. Folkvisorna erbjöd i romantikernas ögon inte bara en kontakt med ett ursprung, de var också en kraft som kunde vitalisera den samtida kulturen. Atterbom påstod till exempel i sitt förord till *Nordmansharpan* (1816) att folkpoesin var det enda som kunde rädda den svenska litteraturen från den ängsliga vnan att efterhärma utländska mönster. Folkpoesin skulle leda Sverige mot en äkta nationell litteratur, en frisatt skönhet. Almqvist var med på noterna när han gav ut sin skrift om Manhemsförbundet 1820. Han tänkte sig då att folkvisan skulle kunna ha ett renande inflytande i sin höga enkelhet:

Folkvisan, detta obildade, bedröfliga Moll (som man vill tro), är hos sjelfva folket, och hos hvar och en, "som vill höra och sjunga som folket," en rask, ren, herrlig, genomgripande ton: from utan pjunk, stark utan fräckhet, ganska organiskt bildad, och derföre aldrig konstlad: aldrig i sin egen skepnad i stånd, att af en konstnär framhafvas på skryt. (SV 2 s. 134)

Redan här satte han alltså vissa gränser för hur man rätt sjunger folkvisor: det ska vara som hos 'folket': okonstlat, utan pjunk och utan skryt.

Men om folkvisan skulle ha inflytande måste den inte bara samlas in, utan aktiveras och göras användbar runt om i de svenska hemmen. Både texterna och melodierna friserades i viss grad, så att de skulle passa i salongerna. Hela utgivningsprojektet hade sin egen melankoliska grundton. I förordet till folkvisorna 1814 skrev Geijer att det gjorde honom i grunden ont att se visorna i en bok:

I århundraden hafva de blott lefvat i sångens melodiska vågor: slägt-en efter släkten hafva i deras enfalldiga toner funnit ett uttryck för sina känslor; och deras offentliga framställande för konstkännarens näsa är egentligen en strandning på det torra." (*Svenska folk-visor*, s. LXVIII)

Den andra förutsättningen för att en prostdotter som Karin skulle kunna sjunga sina folkvisor vid pianot, var förstås att det uppstod en marknad för både noter och instrument och en förväntan om att inte minst medelklassens kvinnor skulle lära sig behärska båggedera. Den romantiska nationalismen såg därmed ut att skapa ett visst utrymme för kvinnor att finna en aktiv och betydande roll och att göra sina röster hörda i både privata och offentliga rum, på olika sätt.

De som gav ut samlingar med visor var i de flesta fall män med en akademisk karriär, men deras informatörer var i hög grad kvinnor, enligt visforskarna: adelskvinnor och tjänare, fattighjon och soldathustrur, bondfruar och prostfruar, förutom systrar, kusiner och förlovade. Just folkvisor var alltså kvinnornas område minst lika mycket som männens. De krävde i grunden ingen skolning i sång, estetik eller historia. Eftersom kvinnan ansågs stå närmare naturen hade hon nästan förtursrätt. Almqvist föreställde sig 1820 att ”den äkta bondflickan” var ”just folkvisan i människogestalt”. Många av verklighetens flickor hade tydligen svårt att leva upp till detta ideal. En drömd gestalt som lyckas är förstås naturvarelsen och Stockholmsbarnet Tintomara (SV 6 s. 175).

Något hände i skarven mellan det levande och det inlärdas kulturarvet, när detta att sjunga det svenska eller nordiska blev en sorts tillgång och ett projekt inom kultureliten. Även om folkvisorna var ingens och allas egendom, så gick det tydligen att kapitalisera på dem på olika sätt, såväl socialt och politiskt som ekonomiskt. Det verkar som att utrymmet återigen blev ganska snävt för kvinnor. De kvinnor som fostrades in i de nationalromantiska idéerna och som skymtade en chans att åtminstone på det här sättet vara med om att representera nationen, fick en ganska tunn lina att balansera på – mellan att vara svenska och att se ut som om de mest ropade ut svenskheten.

Ser man i ett lite längre perspektiv, när även den offentliga konsertindustrin expanderade under andra hälften av 1800-talet, använde internationella svenska operastjärnor som Jenny Lind och Christina Nilsson (liksom sopraner av andra nationaliteter) folkvisor för att stärka sitt varumärke. Visorna var inte bara vackra och exotiska, utan signalerade renhet och oskyldighet i kulturell, ekonomisk och erotisk

mening. De förankrade de skolade sopranerna i ett folkligt-nationellt ursprung och bildade en motvikt till deras internationella mobilitet och astronomiska honorar. Men Nilsson kritiserades också för att hon la in för mycket av sin egen utsmyckning när hon sjöng folkvisor. Helst skulle dessa sånger framföras med så få spår som möjligt av den träning som var en förutsättning för att hon skulle kunna inta scenen från första början.

Samtidigt fördes det en kamp i den svenska offentligheten om vem som bäst representerade svenska folket och bäst förvaltade det nationella musikaliska kulturarvet. Var det studentsångarna i mörka kostymer och vita mössor, eller så kallade natur-sångare i folkdräkter, skolade eller oskolade sopraner, skulle det ske flerstämmigt eller i allsångens unisona gemenskap? Kampen har fortsatt under hela 1900-talet och in vår egen tid med nya aktörer och problematiker: är det Ultima Thule eller Zlatan som ska ha lov att tolka nationalsången? Vilka syften ska kulturarvet få användas till? Almqvist gick inte in i sådana frågor; det var inte frågan om vem som fick sjunga utan hur det skulle sjungas och med vilken agenda. I *Araminta May* och *Svenska fattigdomens betydelse* släpper han inte svenskheten, men det är som att han har iakttagit hur det nationalromantiska projektet, som han själv har varit och på sitt vis fortfarande är delaktig i, missbrukas och börjar urarta till ett nationalistiskt svenskhets-fnurr.

När Furumo blickar ut över den svenska fattigdomen år 1838 – den glesa befolkningen, det magra landskapet, avsaknaden av tillräckligt kittlande förbrytelser som kunde ge stoff till spännande romaner – kommenterar han även musiken i ordalag som snarare ligger i förlängningen av Geijers:

Svenska sången har mycket tystnat, folkvisorna stå i böcker, psalmerna sjungas i de flesta kyrkor illa, genialiska folkdansar och polskor befinna sig i Åhlströms samlingar – hvar får då komponisten höra toner, som skulle kunna gifva honom motivet till en riktig svensk musik? (SV8 s. 298)

Något har gått förlorat, medger alltså Furumo. Men han poängterar förstås samtidigt att för en sann konstnär finns det rikligt att hämta i den svenska naturen.

Det händer förstås fler saker i *Om svenska fattigdomens betydelse* än att herrskapet och deras sjungande kvinnor får sig en känga. Begreppet ”svenskhet” sätts i gungning. Furumo understryker att det inte går att undervisa om svenskhet, men att det går att känna den för var och en som (är född i Sverige och) har ett öppet sinne för allt det som det svenska landskapet erbjuder. Han pekar på den svenska törnrosen, den oansenliga, vilt växande nyponbusken som förstås är en central symbol för hela törnrosverket. Svenskhet blir att ha sinne för det vackra och intressanta i alla ting, och skrivs fram som en variant av *poesi i sak* i stället för *poesi* i blott ord. Det blir också ett visst sätt att hantera rikedom och fattigdom i både ekonomisk och kulturell mening. Den svenska fattigdomen är att vara hänvisad till sig själv och ha förmågan att umbära: att kunna behålla och förlora med samma lätthet.

Den som är fattig på detta sätt är spänstig, elastisk, rörlig, ungdomlig, fri. Vad det har med Sverige att göra blir mer och mer otydligt allteftersom Furumo fortsätter sin essä. Han sätter svenskhets-tautologierna i ojämn rullning när han börjar jämföra svenskheten med vilda fiskar och fåglar, och med hästen som han kontrasterar mot de ämbetsmannaaktiga nötkreaturen. Analogierna drivs ut i det absurda, från hästen och kon till svinet och hunden. Poängen verkar snarare vara att demonstrera spänstigheten och rörligheten genom hisnande tankesprång och tydligt överdrivna exempel.

Om vi återvänder till *Araminta May* finns det förstås också något demonstrativt överdrivet över Fabians reaktioner på den ringa tillgången på duktiga musiker, klaverstämmare och god läsning utanför huvudstaden. Problemet med svenskheten är även här sammanvävt med både kulturellt och ekonomiskt kapital. Medan Fabian möter besvikelser på landet berättar Henriette om utsökta middagar och sociala spel i Sveriges toppskikt av adelsmän och köpmän, och om ett överflöd av exklusiva, dyrbara accessoarer och nöjen. Hennes brev visar att Fabians far redan investerar påtagliga summor i att hon ska både kunna känna sig attraktiv och vara attraktiv på äktenskapsmarknaden. Männen som uppvaktar henne frågar inte efter hennes svenskhet, men efter hennes pengar och position. En central scen är ett slädparti där hennes medpassagerare uttalar sig föraktfullt om en tiggare på vägen,

men inte förstår att han själv framstår som en tiggare av hennes förmögenhet. Henriette för sin egen kamp för att behålla värdighet och agens i denna övergångsrit. Hon diktar fram den ljuvliga Araminta May inte bara för att förföra Fabian med en outgrundlig varelse och små glimtar av hennes kropp från deras så kallade gemensamma sovrum. Hon uppfostrar honom i vad hon kräver av en man: respekt för henne och hennes relativa autonomi. Hon vill ha en man som njuter av glittret hon skapar, men för vilken glittret inte är viktigt. Hon inser sitt värde men vägrar vara ett kreatur på äktenskapsmarknaden.

Karin ute på prostgården spelar sina kort efter bästa förmåga och tror att hon behärskar spelreglerna när hon sjunger sina visor och låter Fabian luta sig över henne och vända blad. Men liksom Aramintas friare brister hennes spel i både sofistikaion och ”fattigdom”. Det blir nästan öppet mål för Henriette att måla upp Aramintas poetiska, romantiska rörlighet i kontrast till Grönhamnsflickornas misslyckade försök att framställa sig med individualitet och karaktär. Araminta är ”en liflig sky flygande öfver azuren”, med Henriettes ord (55), och ska gestalta den svenska fattigdomen, trots eller snarare igenom den fingrade engelska härkomsten. Henriettes förförande bedrägeri är lika tydligt som Fabians bortskämda arrogans och på så sätt ärligt inom den almqvistiska logiken.

Läst genom *Den svenska fattigdomens betydelse* och hela den pågående diskussion om *poesi*, sanning och lögn i *Törnrosens bok* är alltså även *Araminta May* konstruerad som en demonstration av den svenska-ironiska muntra spänstigheten. Det svarar ungefär mot det som herr Hugo kallar svenskhet i *Songes*. Hugos ”jagtslottsblick öfver världen” består i att genomskåda sanningen bakom tjugusende fantomer och lögnen eller ”narrit” bakom varje sträng sanningsutsaga. Med denna blick är han varken buddhist, shaman, amerikan eller något annat utan svensk, påstår han: ”Det är *Svenskheten*, som jag har uttalat genom hvad jag antydt” (Imperialoktav II, s. 206). Furumo sjunger helst egna kompositioner, leker och skryter med Norden och det svenska i *Törnrosens bok*. Läsaren får hänga med i svängarna efter bästa förmåga. Åtminstone en sak är säker: det snörpta, nationalistiska *fnurret* har ingen plats.

- Almqvist, C.J.L., *Samlade Verk*, Svenska Vitterhetssamfundet, <https://litteraturbanken.se/presentationer/specialomraden/CJLAlmqvistsSamladeVerk.html>
- Almqvist, C.J.L., *Törnrosens bok. Imperial Octav Upplaga*, bd. II, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/AlmqvistCJL/titlar/T%C3%B6rnrosensBok1839II/sida/III/faksimil>
- Atterbom, P. D. A., ”Nordmansharpan”, *Poetisk kalender* 1816
- Digitaliserade svenska dagstidningar, <https://tidningar.kb.se/>
- Geijer, E.G. och A.A. Afzelius, *Svenska folk-visor*, Stockholm: Strinnholm & Häggström 1814
- Hermansson, Gunilla, *At fortælle verden. En studie i C. J. L. Almqvists Törnrosen bok*, Hellerup: Spring 2006
- Hermansson, Gunilla, ”Sanglyrik, populærkultur og verdenslitterære læsninger – eksemplet ’Vårvindar friska’”, *Agora: Journal for metafysisk spekulasjon* 2022: 2–3, s. 209–229
- Jonsson, Leif och Martin Tegen (red.), *Musiken i Sverige: Den nationella identiteten 1810–1920*, Stockholm: Fischer & co. 1992
- Korp, Språkbanken, <https://spraakbanken.gu.se/korp/>
- Leffler, Yvonne, ”Jag har fått ett bref...”. *Den tidiga svenska brevromanen 1770–1870*, Hedemora: Gidlunds 2007
- Ling, Jan m.fl., *Folkmusikboken*, Stockholm: Prisma 1980
- Lysell, Roland, ”Realismens romantik hos Almqvist”, Lysell och Lohse (red.), *Carl Jonas Love Almqvist – konstnären, journalisten, pedagogen*, Stockholm: Almqvistsällskapet, Gidlunds, 1996, s. 74–100
- Svedjedal, Johan, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden*, Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi 1987
- Svedjedal, Johan, *Rosor, törnen. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1833–1840*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2008
- Svenska Akademiens Ordbok (SAOB)*, www.svenska.se
- Viklund, Jon, *Ett vidunder i sitt sekel. Retoriska studier i C. J. L. Almqvists kritiska prosa 1815–1851*, Hedemora: Gidlunds 2004

Texten har kommit till som en avknoppning av forskningsprojektet ”Vårvindar friska” som utmaning till litteraturhistorien (finansierat av Vetenskapsrådet), där jag följer användningarna av Julia Nybergs dikt ”Den stackars Anna eller Moll-toner från Norrland” (1828) genom historien och bland annat undersöker på vilka sätt en (förmodad) folkvisa kan användas för att demonstrera och skapa en viss identitet, så som det att vara svensk.

Almqvist och textens röster

Hur låter texten? Frågan aktualiseras på många håll i dag, när olika litterära verk blir tillgängliga som e-böcker i precis samma standardiserade grafiska uttryck, och när ljudböcker förmedlar litterära verk filtrerade genom en inläsare vars tolkning av tonfall och stämningar ger läsaren/lyssnaren ett annat verk än det ursprungliga. Textens röster förändras genom historien och påverkar litteraturen – och vår förståelse av den. Frågan om textens röster är alltid viktig att ställa, och inte minst i fallet Almqvist.

Mycket i romantikens estetik kan ses som en nostalgisk reaktion på förlusten av muntligheten. Att läsa tyst är ju en modern uppfinning: inte förrän mot slutet av 1700-talet tycks högläsningen ha blivit det avvikande och tyst läsning det vanliga. Textens röster försvagas alltså, och som en reaktion ger sig romantiken ut för att rekonstruera det muntliga. Man börjar samla in folkvisor och folksagor, konstnsagan blir en egen genre och det utvecklas nya former av berättande som introducerar nya tonlägen.

Kvinnliga författare som Fredrika Bremer, Sophie von Knorring och Emilie Flygare-Carlén är noga med att fånga en muntlig, direkt, naturlig ton, och omsorgen om det naturliga uttrycket återfinns också hos Almqvist. Men han betraktar det naturliga på ett helt annat sätt och när han formulerar sig om det kommer han in på något som inte brukar anses betydelsebärande: interpunktionen. Hur rösten framträder ur texten handlar ju inte bara om orden utan också om det som omger orden och styr hur de uppfattas, hur de genljuder i läsaren.

Almqvist diskuterade textens röster mer utförligt än de flesta andra, och han gjorde det på ett sätt som belyser både hans författarskap och hans tid. Han hade skrivit handböcker i svenska språket, men fått kritik för att inte förstå sig på kommativering. Själv menade han att inkonsekvensen faktiskt var konsekvens av bästa slag, och han beskrev sitt system i ett brev till den blivande professorn i nordiska språk Carl Säve den 22 maj 1841:

[...] herr Candidaten torde finna, det interpunktionsvariationen hos mig är system, och icke inadvertis, ehuru någre af mine bedömare t.ex. Atterbom i all välmening tillkännagifvit, att jag icke kunnat kommatera [...].

Jag nyttjar t.ex. *sträng* eller *tät* kommatering, för att dramatiskt skildra en person, som har den karakteren att uttrycka sig torrt, lakoniskt, knastigt, pedantiskt. En ung, glad flickas dialog, deremot, måste vara löst eller glest kommaterad; den flyter icke eljest. Se här, för ro skull, en och samma mening på två olika sätt interpunkterad:

”Jag älskar att dansa, emellan rätterna på bordet vill jag sjunga, emellan hvarje glas på brickan vill jag också sjunga, och så ofta som jag med mina ögon blir varse en liten nått valseuse, börjar blodet hoppa i mina annars så stilla ådror.”

”Jag älskar, att dansa! Emellan rätterna, på bordet, vill jag sjunga! Emellan hvarje glas, på brickan, vill jag också sjunga! och, så ofta som jag, med mina ögon (nemligen), blir varse en liten, nått valseuse, börjar blodet hoppa i mina, annars så stilla, ådror!”

Den förra frasen passar åt en ung, lättsinnig Vaurien [slyngel], som icke tänker stort på hvad han gör eller säger, och för hvilken allt går löst och ledigt till väga. – Det sednare uttryckssättet anstår en gammal Hagestoltz [ungkarl], som med all Gewalt vill vara en ung sprätt; som obeskrifligt gerna *vill* dansa, sjunga och kurtisera, men för hvilken, oakadt allt begär, affären dock går trögt och hinderamt, och som med täta utrop söker hjälpa hvad som brister i verkligheten.

Passagen har behandlats av Johan Svedjedal och Lars Burman. Den visar på en närmast musikalisk känslighet för tonläget, för de olika rösterna i litteraturen, och framstår som subtil och modern. Men på sätt och vis är den faktiskt snarare omodern, rentav förmodern. I en mer muntlig kultur var man känsligare för vad för röst som faktiskt var instängd i den skrivna eller tryckta texten. Det finns en rad exempel på att man, så väl i antiken som i stormaktstidens Sverige, kunde urskilja röster i poesin som gjorde den inte bara mer njutbar utan också mer sinnligt omoralisk och skrämmande. Det är ett bärande tema i Georg Stiernhielms *Hercules* som utkom 1658: den handlar om estetisk njutning men också om estetisk frestelse och fördärv.

Att överdriven och systematisk kommatering låser in texten i en onaturlig form är en tanke som är enkel att ta till sig. Men i sitt exempel framhåller Almqvist också att utropstecknen är uttryck för förställning, eller i bästa fall viljan att vara någon annan än man egentligen är. I grunden när han en föreställning om textens tonalitet som egentligen är kritisk mot all interpunktion, i synnerhet den som framhäver interjektioner. Almqvist utreder saken närmare i ett manuskript *Om versbyggnaden*, skrivet under exilen och aldrig publicerat. Där vävs diskussionen in i ett samtal i jaktslottet, alltså i *Törnrosens boks* ramberättelse. Almqvist utvecklar interpunktionen till en vetenskap som han benämner *stigmaeologi* (*stigma*=fläck, punkt). Liksom i brevet till Sæve tio år tidigare ger han exempel på hur personer kan karakteriseras med hjälp av olika interpunktion, men här tydliggör han de omoderna utgångspunkterna för sin moderna tonsäkerhet. Herr Hugo beklagar sig över författare som svallar över av grafiska känslomarkeringar som utropstecken, tankstreck och ellipser (...). Han får vetenskapligt stöd av det så kallade Statsrådet för Poetiken, som förklarar saken så här:

[E]n skribent med klar och kraftfull stil brukar dem ganska litet och blott vid afgörande tillfällen. När känslan, stark och oförtydlig, ligger i den uttalade meningens ord redan, så behöfver skriften ej utropstecken bredevid. Grumlige författare, som icke sjelfve veta hvad de vilja säga, och känna med sig att de aldrig kunna göra sig nog tydliga för läsaren, öfverflöda med kursiva ord och stora bokstäfver, för att puffa upp än det ena uttrycket, än det andra, och härmed söka göra dem gällande till tankars väckande. En skrift af mäktigt innehåll tar läsaren med sig utan dessa hjälpmedel, och mången gång utan att han sjelf förmärker det. Så är fallet hos de äkta Gamle: de äro så digre på tankar, att tankstreck (*tänkelakuner*) ej komma i fråga; de hafva så mycken sann, med måtta försedd, känsla, att denna står der varm, intagande och lifligt verksam utan utropstecken.

Här går Almqvist hela vägen tillbaka till antikens handskriftstradition, som inte hade interpunktion över huvud taget (och faktiskt inte ens alltid mellanrum mellan orden: alla medel för att förtydliga och förenkla läsningen har utvecklats under lång, lång tid). För Almqvist

är idealet antikens mästare som kunde förmedla med kraft *utan* att ta hjälp av det som framstår som artificiella känslomarkörer.

Almqvist är alltså exceptionellt noga med interpunktionen, och han utnyttjar den för att kunna gestalta olika karaktärer – inte bara deras röster utan också deras sinnelag. Men han är i grunden kritisk: ju mer interpunktion, och särskilt av det emfatiska slaget, desto sämre och löjligare. Det är också det som gör interpunktionen användbar för att mejsla fram karaktärer:

När sattser, uttryckande starkare känsla ... avslutas, kan man insätta (!), och om frågan för tillfället är att skildra en bombasticus eller en högst känslig eller falskt sentimental person, kan man blott hafva detta tecken vid hans interjektion...!

Skiljetecknen avslöjar det överdrivna, affekterade, falska: det uppskruvade grafiska tonläget, skulle det kunna beskrivas som. Här antar interpunktionen också litteraturpolitiska dimensioner. Almqvists ord är att förstå som en markering i frågan om vad som är naturligt, och vad som är god litteratur, vid 1800-talets mitt. Medan Almqvist såg framställningen utan interpunktion som den naturliga, hade han stark konkurrens av kvinnliga författare som Bremer, Knorring, Flygare Carlén, som också hävdade det naturliga i skrift men på motsatt sätt, nämligen just genom att låta texten – och interpunktionen – vara högradigt känslsam.

Fredrika Bremer var inte så noga med det formella när hennes manuskript skulle tryckas: hon överlät gärna sådant åt vännen Per Böklin. Men hon var mycket bestämd på att inga ”ord och uttryck” fick ändras, eftersom ingen man kunde ändra en kvinnas skrift utan att förstöra den. Åsa Arping har i sin utgåva av Bremers *Hertha* visat hur Bremer tänkte sig att det just var det *naturliga* som männen riskerade att förstöra. Men om vi nu håller fast vid interpunktionen, det som brukar beskrivas som icke betydelsebärande, så går det att se att Bremer skrev med många tankstreck, gärna flera i rad, och en del andra känslomarkörer. De blev betydligt färre när texten gått igenom tryckeriprocessen.

Det samma gäller Sophie von Knorring och än mer Emilie Flygare-Carlén, men de tycks inte ha haft en Böklin som rensade: deras

boksidor är väl fyllda med sådana tankstreck som herr Hugo och Almqvist själv så innerligt avskydde. Det ingick helt enkelt i föreställningen om det muntliga, naturliga kvinnliga språket, så som den kom till grafiskt uttryck under 1800-talet. För dem var det naturligt känslamt – för Almqvist var det förställt och affekterat. De storsäljande författarna under 1840-talet var nu inte Almqvist utan just dessa kvinnliga författare: konkurrensförhållandet är tydligt.

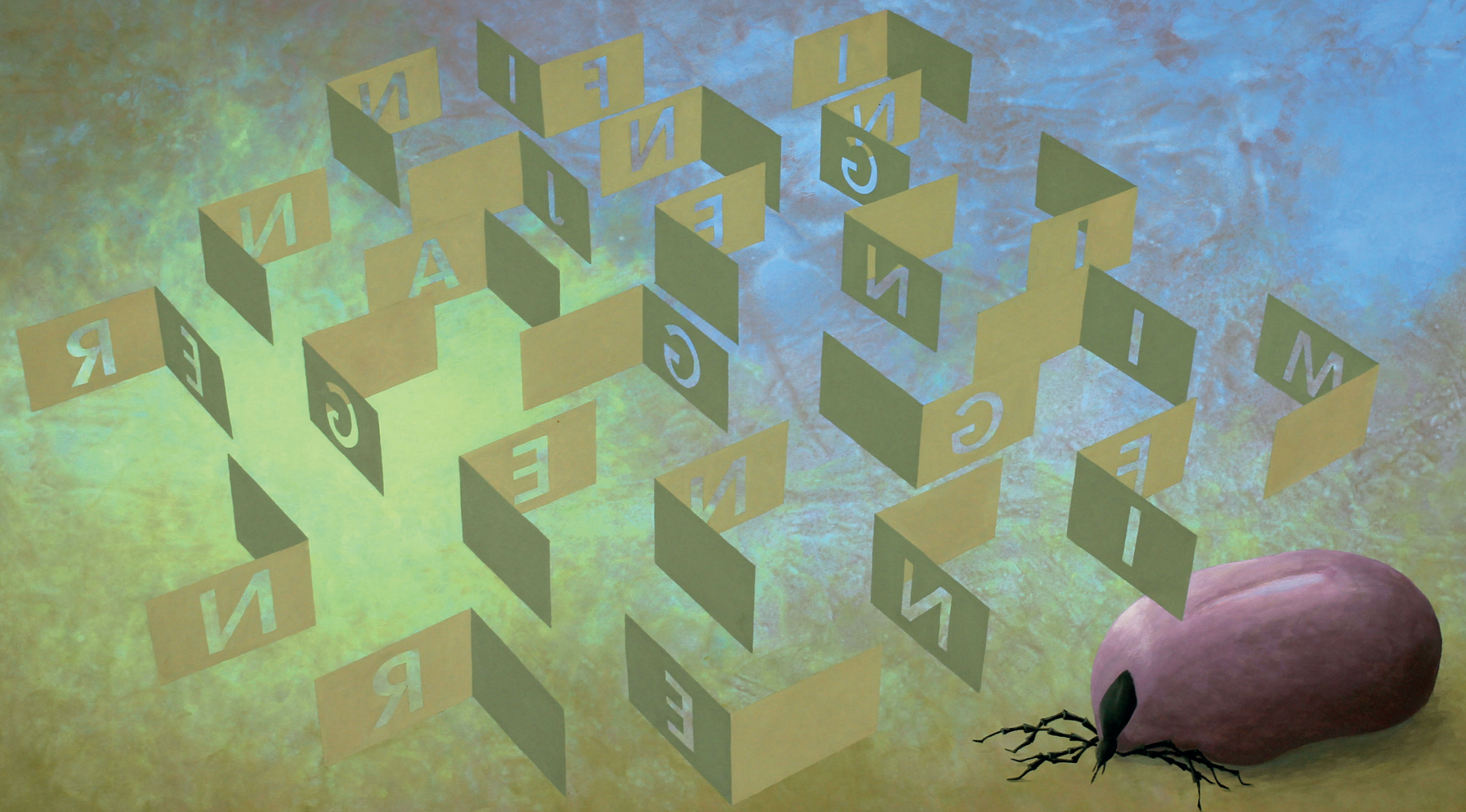
Frågan om vilka röster texten bör få ge ifrån sig, och hur, återgår på en rätt naturlig motsättning som kanske började på allvar med Samuel Richardsons *Pamela* 1742. Richardson, en man som skriver en jagberättelse som tilldrar sig omkring och inom en ung kvinna, var från början boktryckare och visste allt om vad den grafiska utformningen betyder. Han ville introducera en omedelbar, naturlig, kvinnlig och oskyldig röst och han gjorde gott bruk av de grafiska medlen.

Det tog ett tag för denna radikala interpunktion att etablera sig i Sverige. Till exempel kan det vara värt att notera att en kvinnlig författare som Anna Maria Lenngren lite tidigare *inte* tog till sig det grafiska tonläget: när det gäller sådana stilmedel var hon betydligt mer sparsmakad. Då hon publicerade ”Några ord till min k. dotter, ifall jag hade någon” år 1798 var det anonymt, i *Stockholms Posten*. Dikten, där en mor instruerar sin dotter att vara så snäll och huslig som någonsin möjligt, brukar anses omöjlig att *inte* uppfatta som ironisk. Två av stroferna lyder:

Min kära Betti! du blir stor,
du från din docka hunnit växa;
utaf din hulda fromma mor
tag för din framtid denna läxa.
[...]
Med läsning öd ej tiden borrt,
wårt Kön så föga det behöfwer;
och skal du läsa, gör det korrt,
at saucen ej må fräsa öfwer.

De få utropstecken som finns i dikten är i tilltal, annars förekommer sådana inte, inte heller tankstreck eller ellipser. Det genomgående är

Abraham Jacobson



kommatecken, punkter, och regelbundna semikolon mitt i strofen: ett tecken som signalerar logiskt sammanhang mellan det som sagts och det som ska följa. Tonläget är alltså i hög grad tillbakahålllet och resultatet är en elegant ironi som aldrig blir övertydlig.

Intressant nog möter vi aldrig dikten så om vi inte läser originalet eller Svenska Vitterhetssamfundets utgåvor. När dikten återges i moderna antologier är texten i stället fullsprängd av utropstecken, tankstreck och tre punkter, som hela tiden markerar inte bara att den talande är affekterad, utan också, med pauserna, stannar upp inför de märkliga påståendena, lyfter fram de enskilda formuleringarna och liksom säger: ”Se här, hör ni hur tokigt det låter?”

Originalen är säkerligen att uppfatta som ironiskt, men det är elegant och subtilt. Den ändrade versionen är omöjlig att förstå som annat än ironisk, närmast sarkastisk – åtminstone för oss idag. Man kan fråga sig hur den här affekterade versionen kom till – det gjorde i varje fall jag en gång. Det visade sig att det var år 1857, när en ny redaktör tog över utgivningen av Lenngrens samlade dikter. Denna nya redaktör hette Johan Gabriel Carlén och var gift med just Emilie Flygare-Carlén. I inledningen till Lenngrens dikter förklarade han att han hade återgivit hennes texter alldeles troget, bara korrigerat hennes interpunktion. Carlén hade helt enkelt hjälpt Lenngren att tala så som en kvinna – enligt honom – borde tala: känslösamt, engagerat, okonstlat och naturligt. Just på samma sätt som hans fru Emilie Flygare-Carlén skrev vid just samma tid: fyllt med utropstecken, tankstreck, ellipser. (Johan Carlén förklarar också att Lenngren inte var ironisk i ”Några ord till min k. dotter, i fall jag hade någon”: det ingick inte i föreställningsvärlden. P.D.A. Atterbom hade lite tidigare förklarat att kvinnor och kvinnliga författare helt enkelt är oförmögna till ironi – den är för aggressiv för det kvinnliga psyket.)

När vi hör Lenngrens röst på det sättet idag går det inte att undvika att förstå dikten som högradigt ironisk, men vid mitten av 1800-talet lät hennes röst i Carléns interpunktion just naturlig och känslomässig, inte affekterad och inte ironisk eller sarkastisk. Almqvist, däremot, såg alltså det tonläget som falskhet. Han hade föredragit den ursprungliga Lenngrens elegans – den kommer betydligt närmare den romantiska

ironi och humorism han utvecklar i andra sammanhang, som ju innebär en fullkomlig balansakt på textens tonlägen. (Här får jag flika in att vi inte vet hur Lenngrens manuskript såg ut: sättaren på tryckeriet kan ha ändrat hennes interpunktion när *Stockholms Posten* trycktes.)

Almqvists utgångspunkt var att orden bör klara sig själva utan grafiska hjälpmedel, så som de klassiska författarna ju hade överlevt. Känsligheten för textens röster hade avtagit, och den kompenseras med skiljetecken, versaler, kursiver. Den utvecklingen fortsätter ju: i våra dagar har skiljetecknen i hög grad tagit över orden i epost och sms. I stället för att nyansera orden och uttrycken så att stämningen bakom dem framgår, tydliggörs ofta tonläget med hjälp av smileys, konstruerade av grafiska tecken – som utvecklade till en lång rad olika ikoner, emoji, som tar över ännu fler ords funktioner.

Almqvist kan beskrivas som reaktionär när det gäller interpunktionen. Men det är också det som gör honom så modern, så känslig för textens röster och deras uttryck. Vi kan kalla det för lyhördhet, men vi skulle också kunna kalla det för musikalitet, förmågan att verkligen få de stumma skrivtecknen att ljuda eller sjunga. Så lyder Almqvists stigmeologi.

Litteratur

- Artikeln återgår i hög grad på min ”Punctuation, Voice and Gender in 19th-Century Negotiations: Two Swedish Examples”, *Studia Neo-Philologica* 90, suppl, 2019, 114–124, där utförligare hänvisningar finns.
- Åsa Arping, *Fredrika Bremer. Hertha, eller En själs historia. Teckning ur det verkliga livet*. Utgiven med inledning och kommentar av Åsa Arping och Gunnel Furuland. Svenska författare. Ny serie, Stockholm 2016
- Lars Burman, ”Det enkla valet. Följderna av en oproblematiserad textsituation”, *Vid texternas vägska. Textkritiska uppsatser. Bidrag till en konferens anordnad av Nordiskt Nätverk för Editionsfilologer 16–18 oktober 1998*, utg. Lars Burman och Barbro Ståhle Sjönell, Stockholm 1999, 83–99

Mats Malm, *Poesins röster. Avlyssningar av äldre litteratur*. Stockholm/Höör 2011

Klaus Müller-Wille, *Schrift, Schreiben und Wissen. Zu einer Theorie des Archivs in Texten von C.J.L. Almqvist*, Tübingen 2005

Per Mårtenson, *Stilstudier i Carl Jonas Love Almqvists exilförfattarskap*. Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Scandinavian Philology, New Series 39, Stockholm 2005

Siv Strömquist, "Våra skiljetecken i ett historiskt perspektiv", *Språk & Stil. Tidskrift för svensk språkforskning* 1992(2), 77–112

Johan Svedjedal, "Personligheten i ett utropstecken", *Svenska Dagbladet* 27/7 1997

—

JAN MANKER Kommentarer till fem Almqvistbilder

Rosens fånge (s 2): Rosen är en blomma som man direkt förknippar med Almqvist genom hans verk *Törnrosens bok*. Dessutom var det en ros som kunde bevisa i vilken grav Almqvist hamnade i Bremen, vilket gjorde det möjligt att till slut flytta hans kvarlevor till Sverige.

Abraham Jacobson (s 18–19): Ett citat ur Tintomaras sång i *Drottningens juvelsmycke*, "Mig finner ingen, ingen jag finner", står skrivet på väggarna i labyrinten. En rad jag tycker stämmer in på Almqvists omfattande och mångfasetterade författarskap och personlighet. Längst ner till höger ser man en blodfylld fästing som liknar ett krusbär och här får symbolisera Almqvist själv.

Louis Gustavie (s 28): På himlen bakom de bågige korthusen står en dikt skriven under landsflykten i Amerika. Den första raden lyder "Som liten var jag road av att bygga korthus". Det märkliga verket *Om svenska rim*, där dikterna i *Sesemana* ingår, vittnar om en stor ensamhet som jag försökt förmedla i denna målning.

"Så jag målar..." (s 36): Här har jag skildrat Almqvist i form av en mask, en yta som döljer människan bakom. Texten på korten, "Så jag målar, donna Bianca, ty så roar mig att måla", är ett känt citat från skådespelet *Ramido Marinesco*. Don Juan svarar så på frågan varför han målar av sin älskade med giftig färg. Figurerna i förgrunden är från en samtida satirteckning där djävulen försöker dra ner prästen Almqvist i helvetet.

Carl Westermann (omslag): En tidigare version med samma text.

Abraham Jacobson, Louis Gustavie och Carl Westermann var pseudonymer som Almqvist använde sig av i landsflykten.

PETRA SÖDERLUND

Önskemål eller fakta och sunt förnuft?

Handstilsanalysen som försvann

I två böcker (1970 och 1987) och en mängd artiklar (många i *Svensk Litteraturtidskrift*) drog Stig Jägerskiöld ut i försvar av Almqvist, gällande anklagelserna för giftmordsförsök på Johan Jakob von Scheven, samt reversstöld och förfalskning av nya reverser. En skeptisk och kritisk skara bestående av bland annat litteraturvetare och jurister påtalade dock svagheter i bevisföringen, som på sina ställen rent av krävde kreativa omtolkningar av dokument för att få oskuldsteorin att gå ihop.

Ett av Jägerskiölds starkaste belägg, eller hellre indicium, för att Almqvist var oskyldig var resultatet av den handskriftsanalys han lät Elis Harms-Ringdahl, dåvarande förste byrådirektör på Statens kriminaltekniska laboratorium, utföra. De dokument som analyserades var:

- 1) De s.k. dubbelreverserna som skulle ersätta försvunna reverser, vilka utgjorde bevis för en skuld Almqvist hade till von Scheven, försedda med sigill med ett "A" (som inte var Almqvists vanliga sigill) och undertecknat först O.L. Almgren men sedan ändrat till något som med mycket god vilja skulle kunna uttydas C.J.L. och något tydligare Almqvist.
- 2) En förteckning över Almqvists reverser.
- 3) En påstådd avskrift av ett anonymt brev till Almqvist där han varnades för att häradshövding Rathsmann var ute efter honom.
- 4) Ett anonymt brev till Amanda Brandt, som vid denna tid bodde hos von Scheven, med uppmaningen att resa bort en tid, eftersom von Scheven hade ont i sinnet mot henne. Brevet levererades i ett kuvert adresserat till Amanda Brandt och har setts som ett försök att kasta misstankar på henne; om hon reste bort kunde det under rådande omständigheter uppfattas som om hon inte hade rent mjöl i påsen.

Resultatet av handstilsanalysen presenterades i *Från Jaktlottet till*

landsflykten (1970), där Jägerskiöld skrev att analysen ”klarlade att Almqvist icke kan antagas ha skrivit de omdiskuterade reverserna av den 3 juni 1851” (s. 163). Exakt hur Harms-Ringdahls utlåtande löd var dock höljt i dunkel, eftersom Jägerskiöld aldrig lät offentliggöra handstilsutlåtandet. Detta gjorde att flera forskare menade sig inte kunna ta hänsyn till det resultat Jägerskiöld refererade, eftersom de inte kunde kontrollera källan.

Jägerskiöld fortsatte sitt arbete med att försöka bevisa Almqvists oskuld och i den utvidgade bevisföringen ingick kokande av havresoppa efter recept från 1850-talet. Jägerskiöld kunde efter detta experiment meddela (i *Svensk Litteraturtidsskrift* 1972:2) att soppan inte var klar utan grumlig, vilket i så fall, menade han, skulle kullkasta von Schevens hushållerska Hedda Högels vittnesmål om att hon sett arsenikkorn flyta i en annars klar havresoppa. Och elva år senare hade Jägerskiöld låtit lyfta bort sigillen på dubbelreverserna, som är placerade över ordet ”Regementspastor” (som föregås av signaturen O.L. Almgren senare ändrad till – möjligen – C.J.L. Almqvist), och kunde triumferande meddela (i *Svensk Litteraturtidsskrift* 1983:3) att ingen skrift fanns under dem. Därmed menade Jägerskiöld det vara bevisat att Hedda Högel begick mened, när hon i sitt vittnesmål hävdade att hon sett Almqvist skriva reverserna och sätta dit sitt sigill, eftersom ”Regementspastor” skrivits efter att sigillet satts dit. Detta gäller dock endast de två reverser som är bevarade, alltså dubbelreverserna. Hur det förhåller sig med de sex övriga reverser som skrevs, men är förkomna, vet vi inget om.

Skeptikerna lät sig ändå inte övertygas om Almqvists oskuld och 1987 publicerades Jägerskiölds andra bok i ämnet, *Oskuld och arsenik. C.J.L. Almqvist i den europeiska krisen 1848–1851*. Här åberopas återigen Harms-Ringdahls handstilsanalys, om än inte lika envetet som tidigare, tillsammans med en omsorgsfullt utarbetad komplott-teori.

Men bakom denna av Jägerskiöld envetet anförda arsenal av försök att bevisa Almqvists oskuld fanns en länge okänd handstilsanalys, som han kände till men inte tog i beaktande. År 1973 lät han nämligen sin vän Stefan Söderlind, förstearkivarie på Riksarkivet och expert på paleografi (dvs. handskriftsanalys), göra ännu en analys, möjligen för

att få ännu något att försöka tysta skeptikerna med. Denna analys var okänd ända tills Johan Svedjedal, under arbetet med sin stora Almqvistbiografi i tre band, blev kontaktad av Söderlinds dotter, Solfrid Söderlind, som hade analysdokumenten i sin ägo, inklusive tillhörande korrespondens mellan Söderlind och Jägerskiöld (den senares brev i original, den förres i kopior). Dokumenten finns numera på Uppsala universitetsbiblioteks handskriftsavdelning, signum X 241 (Almqvist). Bland dokumenten finns även Harms-Ringdahls utlåtande i kopia, vilket alltså numera är tillgängligt för den som önskar ta del av det.

Svedjedal återger i korthet resultatet av Söderlinds analys i *Frihetens rena sak. Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1841–1866* (2009, s. 308–310) – och det är lätt att förstå varför Jägerskiöld höll tyst om det, ty ”[u]tlåtandet blev förödande för Harms-Ringdahls slutsatser”, som Svedjedal skriver. För att det inte skulle bli för pinsamt för Harms-Ringdahl har Söderlind delat upp sin analys i två dokument: Ett som han överlämnar till Jägerskiöld att göra vad han vill med, alltså även offentliggöra. Och så ett annat dokument, märkt ”Personligt”, där han uttrycker sig mer rättframt.

Söderlind har analyserat samma material som Harms-Ringdahl och menar alltså att det är Almqvist som skrivit alltihop, om än med mer eller mindre förvänd handstil, inklusive reverserna försedda med ett sigill han annars inte brukade använda. I sammanhanget kan noteras det onekligen graverande förhållandet att innan Almqvist begav sig på flykt lämnade han på sitt skrivbord några promemorior, varav en till dottern Maria, där hon förmanades att se till så att hennes mor inte skrev på någon revers med hans namn, för det kunde vara en förfalskning och det ”synes dock lätt på stilen, sigillet och förnamnet om det ej är af mig” (citerat efter Svedjedal 2009, s. 298).

Om Harms-Ringdahls analys skriver Söderlind att han ”har missuppfattat det metodiska läget och icke satt sig tillräckligt in i saksammanhanget” samt verkar ha förbisett att Almqvist hade anledning att förstå sin stil. Han menar att ”*det är ställt utom allt tvivel*” [spärrat i orig.] att Almqvist skrivit de förfalskade dubbelreverserna. Han menar att samtida vittnesmål och bedömningar måste tas i beaktande vid analys av de aktuella dokumenten och att enbart en handstilsanalys

inte kan utgöra (enskilt) bevis för Almqvist som oskyldig, när övrigt material pekar i motsatt riktning.

Söderlind har även skrivit ett utlåtande om några besvärande promemorior som hittades i Almqvist chiffonjé efter hans flykt. Han finner ingen anledning att ifrågasätta att de skulle handla om något annat än olika försök av Almqvist att rentvå sig från anklagelser om giftmordsförsök och förfalskning, ifall han skulle anklagas för detta och hamna i polisförhör och inför domstol och om von Scheven skulle avlida. Det är bland annat dessa promemorior, vilka innehåller många förkortningar, som Jägerskiöld gjort långtgående omtolkningar av, för att fria Almqvist från skuld.

En kort korrespondens mellan Jägerskiöld och Söderlind finns bifogad analysdokumenten och där skriver den senare i ett brev daterat den 6 februari 1973, att han "beklagar att, HR under sitt arbete aldrig tog kontakt med mig, ty vi skulle säkert ha kommit överens i saken". Men Jägerskiöld kommer med invändningar för att fria Almqvist, och skriver den 15 februari 1973 att han funderar på att låta någon "internationellt erkänd expert" göra ytterligare en handstilsanalys, något som dock inte får Söderlind att ändra sig. Istället råder han Jägerskiöld, i ett brev daterat 3 april 1973, att överge sin ståndpunkt och därmed rädda sitt anseende. "En forskare skall aldrig sätta sin vilja eller sina önskemål i spänn mot källmaterialets fakta och sunt förnuft."

Huruvida Jägerskiöld lät göra ytterligare en handstilsanalys är till dags dato okänt. I sammanhanget bör nämnas att även Almqvistsällskapet lät göra en handstilsanalys i början av 2000-talet, vilken finns omsorgsfullt redovisad i Cecilia Sidenbladhs bok om *Rättegången mot Almqvist* (2008). Denna analys är, liksom den första av Jägerskiöld beställda analysen, utförd vid Statens kriminaltekniska laboratorium, av Harms-Ringdahls efterträdare Frank Leander. Hans utlåtande gick delvis på tvärs mot hans företrädares, eftersom han menade att det är troligt att Almqvist är upphov till åtminstone några av de omstridda dokumenten.

Resultatet av Söderlinds handskriftsanalys, eller Leanders för den delen, övertygar säkerligen ingen anhängare av komplotte-teorin, som bygger på att eftersom den konservativa pressen, stödd av kunga-

huset, motarbetade Almqvist och hans idéer så utgör det belägg för att allt som talar för att Almqvist skulle kunna vara skyldig är del av en magnifik och perfekt iscensatt sammansvärjning. Perfekt, eftersom den inte efterlämnat några bevis. Komplotten skulle ha initierats av kungahuset och involverat polisväsendet och delar av pressen, tillika apotekare, pigor och en handfull andra personer och förutsätter omfattande dokumentförfalskningar samt mened och mutor på hög och avancerad nivå. Men teorin bygger alltså på indicier, sammanträffanden och kreativa gissningar.

Andra, som arbetar enligt Söderlinds välmentade råd till Jägerskiöld, fortsätter att leva med det faktum att vi inte säkert kan veta hur det förhåller sig med Almqvists skuld eller oskuld, om inga nya och hållbara bevis dyker upp. Ty så föga rafflande och tvärsäkra kan resultaten av en forskares vedermodor vara.

E. S a m m a n f a t t n i n g s v i s
k a n s ä g a s, a t t H R

har missuppfattat det metodiska läget och icke satt sig tillräckligt in i saksammanhanget;

har förbisett, att undersökningssituationen är extremt sluten;

synes ha förbisett, att skriften i reverstexterna är förställd och att dess omfattning i samtliga åtta texter totalt varit ringa;

har underskattat Almqvists skrivskicklighet och därför överskattat den svårighet denne haft att förstå sin stil i de aktuella texterna, då han så önskade;

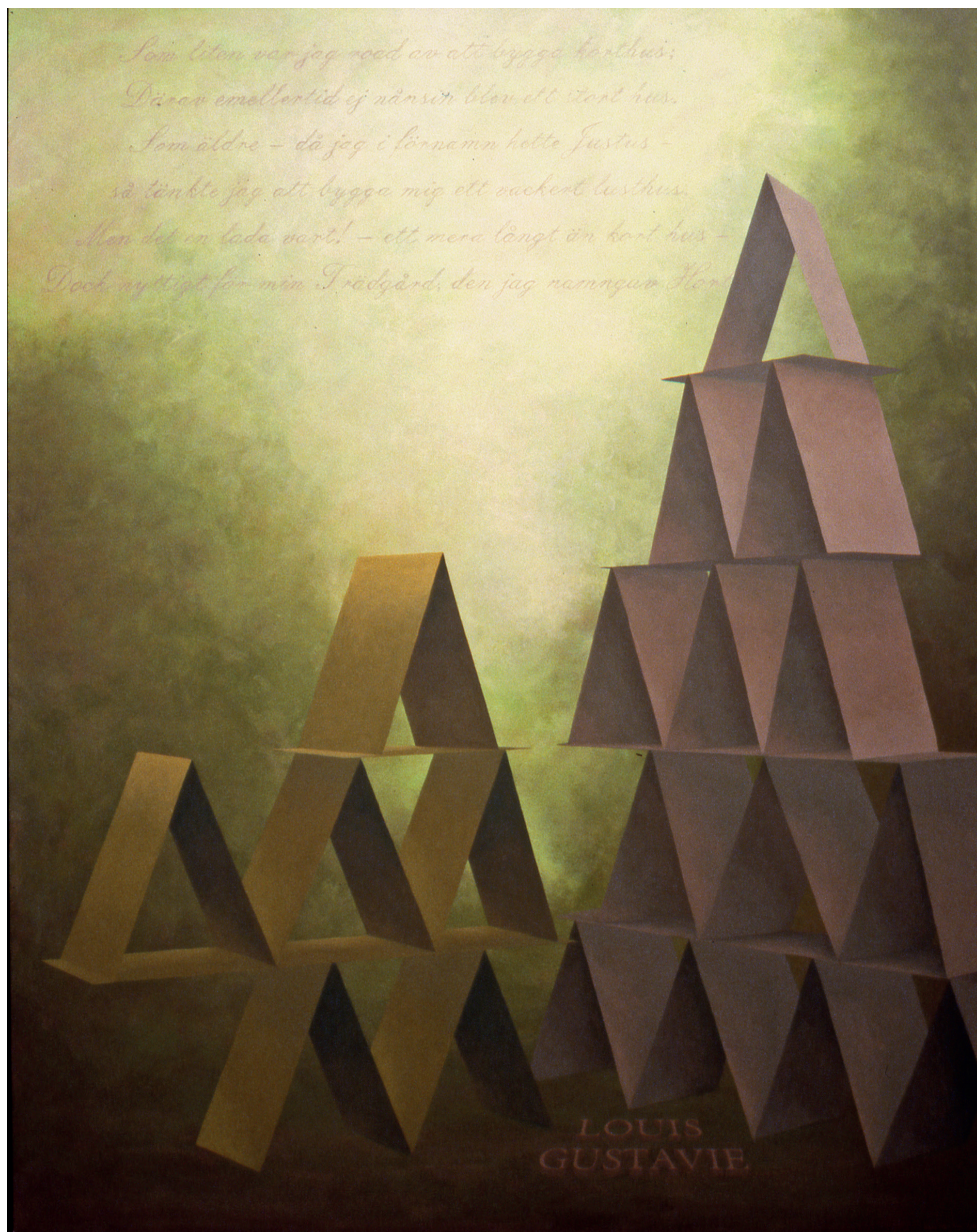
har underskattat de samtidas bedömningsförmåga;

i fråga om de av honom undersökta dokumenten nr 1 och nr 3 - 5 med säkerhet och i fråga om dokumentet nr 2 högst sannolikt har redovisat oriktiga resultat.

Stockholm den 30 januari 1973.

Solfrid Söderlind

Ett varmt tack till Solfrid Söderlind, som tillåtit publicering av dokumentet.



Jan Manker: *Louis Gustavie*, akrylmålning 2000, 156 x 122 cm, privat ägo

OLOF HOLM, SUSANNA ÅKERMANN, GILLIS NYGREN,
GUNNEL BERGSTRÖM & JONAS ELLERSTRÖM

Rapport från läsgruppen

Inom Almqvistsällskapet har en läsgrupp varit verksam sedan 1982 och träffats ungefär en gång i månaden hemma hos varandra, ätit en lätt måltid och läst tillsammans, högt, ur den ena boken efter den andra. Endast en person (Olof) har varit med från början, en (Susanna) har varit med i drygt tio år och tre (Gillis, Gunnel och Jonas) har tillkommit under de senaste åren. Kortare texter klaras av på en till tre gånger, romaner tar sin rundliga tid, men *Herrarne på Ekolsund*, Almqvists mest omfattande bok, tog oss fem år och fyrtio sammankomster att genomläsa. Romanens tre delar omfattar i originaltryck 1147 sidor, och den anses vanligen vara Almqvists sämsta. Varför läste vi den, och vad gav det oss?

Herrarne på Ekolsund, som utkom häftesvis 1847, handlar om de fyra bröderna och grevarna Thott, som alla vill komma i besittning av det uppländska slottet Ekolsund (som för övrigt är väl värt en utflykt!). Det har för länge sedan tillhört ätten men ägs nu, 1743, av kung Fredriks älskarinna Hedvig Taube. Brödernas metoder är olika: magi (ett förtrollat porträtt), rikt gifte, inflytelserikt gifte respektive ett gifte med en förmodad arvtagare till Hedvig Taube. Handlingen vindlar i vilda äventyr från Stockholms trånga gränder ut mot Ekolsund vid Mälaren. Bröderna, deras damer och entourage tar skilda vägar som korsar varandra. En man blir inlåst av en annan man som vill ta hans plats, de som vill befria honom jagas i nattmörkret bort av vilda djur, ett hus brinner ner i Gamla stan, en skattkista blir bortrövad av en förbrytarliga som håller till i ett mystiskt hus och leds av en ”myntmästare” (= han gör pengar genom att stjäla). Ett gäng lassokastande amazoner tar personer till fånga och falskmyntare bedriver skumma affärer på Lovön.

Persongalleriet rymmer hela 86 namn, och även om det inte finns några egentliga huvudpersoner står ett drygt dussin ut och några porträtt fäster sig ordentligt i minnet: den fintliga Bakelse-Jeana,

den morske fänriken Drachenmilch, den fryntlige kung Fredrik, de självständiga damerna Marie Susanne och mamsell Pasch och Hedvig Taube själv. Och om romanen som helhet inte kan sägas vara lyckad, finns här dråpliga situationer av stor komik och flera briljanta samtal om samlivsfrågor instuckna i de 900 sidorna (i den nysatta utgåvan i *Samlade Verk*).

Susanna minns hur läsningen av *Herrarne på Ekolsund* inleddes och fortskred:

”Vi samlades en sen vårdag eller i början av sommaren i Tom Cramérs hus på Blockhusudden. Solen lyste genom fönstren och vi satt först ute i trädgården och drack en flaska vitt rhenvin. Vi förundrade oss över hur tjock romanen var och tänkte att nu har vi rum att träffas en lång tid framöver. Inledningen handlade om hur porträttet av von Pahlen målades...

Tom, som varit samernas advokat och tyvärr gick bort året därpå, förärade mig sin samiska vitbok, *Vinterstierna*, som år för år dokumenterar allt juridiskt som berör Sápmi. Vi talade avvaktande om andeskådaren Björnrams roll under Gustaf III:s tid, och om att den trollkunniga fru Björnram i romanen alltså var hans mor. Toms egenhändiga översättningar av Baudelaires dikter letade sig också in i samtalet.

Vi övergick till att betrakta romanhändelserna vid Riksdalerhuset, nära Riddarholmen och Petersenska huset. Det senare byggdes under drottning Kristinas tid och ägdes på 1660-talet av Klas Tott. Denne utnämndes av drottningen till ambassadör i Paris och skickades på specialuppdrag till Cromwells England. En tidig fingervisning om romanens överraskande upplösning, när greve Clas Thott – så stavar Almqvist namnet – på slutsidorna plötsligt av kungen utnämns till ambassadör och går miste om arvet (spoiler!).

Den kvinnliga tjuvligan i Gamla stan är ett minnesvärt inslag i romanen, innan handlingen förflyttas till Ekerö. Det partiet läste cirkeln vid den tid då en annan ursprunglig deltagare, läraren och teaterkonnässören Staffan Sjövall, gick bort. Kring Kungshatt och Kanton utspelas en våldsam scen bland de klippor och grottor som falskmyntarna gömmer sina pengar i. Fredrik av Hessen dyker upp med sitt jaktlag

och talar med tyska ordvändningar i sitt fälttält, men verkar godmodig och utan verklig betydelse.

Swedenborgsinslagen kring kungen i bokens senare del verkar som upptakt till de mer spöklika tilldragelserna vid Ekolsund: turer kring kidnappning, slagsmål och giftblandningar.

Vi gjorde klokt nog en utflykt till slottet för att se miljön för förvecklingarna, vilket verkligen bidrog till vår förståelse av de ganska snåriga händelseförloppen. Adelcrantz byggnad som nu är Ekolsunds världshus bjöd på hjortsadel från det egna hägnet tvärs över landsvägen, Djurgården benämnd. Märklig var också Lycksalighetens ö, utplacerad i parkens västra vattendrag. En labyrint hade nyligen planterats för framtida bruk. Vi reste hem ivriga att följa historien till sitt slut, nu när vi sett de resliga flyglarna och de dubbla alléerna och visste hur långt åt nordväst resan i romanen sträckte sig.”

Och när nu läsningen är avslutad, vad minns vi var och en bäst av romanen, vad tyckte vi var dess mest slående egenskap, vad kom berättelsen med sin vindlande handling och sitt myller av gestalter att betyda för oss? Var och en gör vi här ett försök att berätta om detta.

OLOF: Så komplicerad intrigen är. Den kräver författarens överblick. Men jag har bara hittat en inkonsekvens. Det gäller en budbärare som stoppas och avbryter sin resa, fast längre fram i boken tycks han ändå ha kommit fram. Annars följs minsta spår upp. Att en av huvudpersonerna är kemikunnig framgår av kapitel 72 och 78, men det syns redan i kapitel 16 – om man nu kan erinra sig det. Men kraven på överblick gäller även oss läsare; vi hade ibland svårt att hålla reda på alla personer, platser och händelser. Ett flödesschema över alla personerna ser ut som ett avancerat kopplingsschema.

Romanen är en Wagneropera. Alla solisterna, körens fyra röster och hundra orkestermusiker spelar sina stämmor som ställs mot varandra, viker av och möts, korsar varandra och drar åt olika håll, och så uppstår en fyllig klang – lyssna på andra aktens final i Tannhäuser! Men varför uppstår inte denna helgjutenhet i *Herrarne på Ekolsund*? Vi läste och njöt av många dialoger, av skildringen av Stockholm och det sydvästliga Uppland och vi tyckte ibland att det var spännande – hur ska det gå? – men helheten...

SUSANNA: Ett slående inslag genom romanen är figuren Drachenmilch, som om vartannat även kallas Drachenberg, Drachenfuß, Drachenblut... en lek med ett ovanligt namn som ger färg åt dialogen och dess förvecklingar. Vad händer nu, tänker man, vad skall denne filur nu hitta på? Som vanligt visar Almqvist upp sin stora språkliga flexibilitet, också franska låneord haglar och vi får flitigt slå upp i kommentarerna i slutet av banden.

GILLIS: Loves *Herrarne på Ekolsund* har tagit över följetongsformen och skräckromantiken från Dumas d.ä. och Eugène Sue. "Folkliga" figurer som Bakelse-Jeana och hennes dotterson Bastian kommer kanske från Dickens, som ju också skrev följetongsromaner. Dessvärre har Love inte Dickens förmåga att skapa gestalter, varför såväl de förnäma herrskapen som de folkliga förblir pappfigurer. Även de fyra Thottarna är som tottar klippta ur en och samma kalufs. En av dem, Robert Augustin, tillskrivs visserligen initialt en viss falskhet och demoni, men den tycks flagna under resans gång. För att väcka läsarens aptit behöver man en hjälte, en central aktör, ett identifikationsobjekt, någon att reagera på. Fyra likartade thottar medför en utspädning av intresset till homeopatisk nivå.

Love hade hela sitt liv ont om pengar. För Ekolsund fick han betalt per skrivet ark, vilket kan ha bidragit till att texten blev väldigt lång och emellanåt långrandig – då och då lyckligtvis upplivad av effektiva dialogscener. Det kanske finns mera sådant i hans dramatik?

Meyerbeer skrev operor med utstuderade sceniska effekter och blev anklagad för att "skapa verkningar utan orsaker". Litet så kan det kännas med Ekolsund. Det händer mycket utan att intrigen blir mera angelägen. Förklädnad och förväxling används utan att vare sig förhöja eller fördjupa skeendet. Den grundläggande idén tycks vara följetongstekniken mera än själva stoffet. Mest genuint känns Loves intresse för den geografiska omgivningen – gränderna i Gamla stan och gårdarna, skogarna och vägarna väst och nordväst om staden.

GUNNEL: Gillis och jag kom in mitt i berättelsen, men det gjorde mindre för storyn vindlar vidare i idel nya oförklarliga möten. En eldsvåda i

Gamla stan ger upphov till de många våldsamma reaktioner som leder till idel nya mystiska möten med grevar och skurkar och till mord. Därtill får vi delta i kung Fredriks jakt, festande och intriger som ytterst handlar om Hedvig Taube som kungen köpt av hennes fader som är insolvent och har pantsatt Kungshatt.

Kungens älskade Hedvig Taube hade jag så gärna velat veta mer om. Men då hon är med är hon förklädd!

Det är en orolig ande som håller i pennan. Almqvist iscensätter idel ruskiga kurragömmalekar och skyndar vidare. Som bäst kommer nog Carl Jonas Love till sin rätt vid iscensättningar (som av *Drottningens juvelsmycke*). Nu bidrog våra röster till att tolka, när vi inte snubblade på de långa, lite egna formuleringarna – vilket gjorde våra möten än mer spännande. För att inte tala om de goda smörgåsarna och tårtorna, vinet och kaffet under trivsamma möten i våra hem.

JONAS: Vi tyckte nog alla att romanen får ett påfallande abrupt slut med kung Fredriks sista anförande. Slottet Ekolsunds liksom de inblandades vidare öden avhandlas därefter summariskt på fyra sidor som rymmer så mycket stoff att Almqvist antagligen utan svårighet kunnat skriva ytterligare en del av romanen, en fjärde, av samma fyrahundrasidiga format som de tidigare. Men antingen hade han tröttnat på sina personer och på sin invecklade intrig, eller så hade försäljningen av de häften som romanen ursprungligen försålles i minskat så betydligt att det inte fanns ekonomisk anledning att fortsätta.

Det gör nu inte så mycket, har jag kommit att tänka. *Herrarne på Ekolsund* fungerar egentligen mindre som en traditionell roman och mer som en modern tv-serie: en komplex och karaktärsrik värld som utvecklas efterhand, där händelserna hela tiden tar oväntade vändningar och där åskådaren/läsaren kan tycka sig se intrigen trasslas till och lösas upp och trasslas till igen i realtid. Det viktiga är att verket erbjuder en miljö, en värld att vistas i som kan vara lika banal som men oändligt mer dramatisk än vår egen vardagstillvaro. Eller också är det så att det här slagets närmast ostrukturerade berättelser lär oss att också vår egen värld rymmer lika många tvära kast som transportsträckor, och lika mycket drama som någonsin en följetongsroman.

INGER EDELFELDT

Liberata Immaculata

Jag är nu
(till all lycka)
helt antikverad,
långt ifrån stadsvimlets
kotterier,
iförd en allt större
tilltagsenhet.

Ranunkel, Rapunzel,
ekorre vorden
borde jag sitta
i tallens topp

Här borrar man dock
efter mineraler;
sällsynta sådana,
säger man

Rätt ska det vara,
roligt blod.

Jag sjunger istället:
mig finner ingen,
ingen är heller min anförvant

Ingen ska se min
årsredovisning,
ingen värdera min bostadsrätt

Bugad för vind
gjorde jag boet
av sådant jag fann
jubel som skam
åren som gått
allt som jag fått,
allt som jag pickat
med näbben så vass,
lindormens kläder
och kejsarstass

Här kan jag bo,
sjungen till ro
Mig finner ingen
ville jag tro.

Medverkande i detta nummer

INGER EDELFELDT är författare och bildkonstnär. Utger i mars romanen *Ett litet bo*. Dikten är ur ett manuskript under arbete.

GUNILLA HERMANSSON är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hon färdigställer för nuvarande en monografi om Julia Nybergs visa "Vårvindar friska" och dess receptions historia som produktiv utmaning till litteraturhistorien.

MATS MALM är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet och ständigt sekreterare för Svenska Akademien. Hans senaste bok är *Ivar Arosenius, berättaren* (2022).

JAN MANKER är född 1941 i Stockholm och verksam som konstnär sedan början av 1960 talet. Mer information på hemsidan www.manker.se

PETRA SÖDERLUND är docent i litteraturvetenskap, ledamot av Almqvist-sällskapet styrelse och huvudredaktör för Almqvists *Samlade Verk*.



Jan Manker: Så jeg målar..., akrylmålning 2011, 162 x 119 cm