

Den romantiska kärleken i konsten och i livet : några texter av Almqvist, Emilie Högquists skådespelerskekarriär och Ellen Keys föräldrars äktenskapliga liv

Autor(en): **Primander, Ingrid**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **19 (1991)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858326>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

INGRID PRIMANDER, ÅRHUS

Den romantiska kärleken i konsten och i livet.
Några texter av Almqvist, Emilie Högquists
skådespelerskekarriär och Ellen Keys
föräldrars äktenskapliga liv

Almqvist skriver om många olika typer av kärlek och därmed flera olika typer av älskande kvinnor. Men om man fokuserar på den romantiske Almqvist, menar jag, att Auroragestalten i berättelsen *Hinden*, 1833, och Parjumouf i berättelsen med samma namn från 1817 ger en god bild av kvinnan i den romantiska kärlekstraditionen. Genre- och idémässigt kompletterar de också varandra, då de representerar två centrala romantiska traditioner, Goethe och Rousseau.

Den ädla vildinnan Parjumouf bara «är», dvs natur. Den unga adliga kvinnan i *Hinden*, Aurora Celia, visar sig alltid vara något annat än hon är, dvs personer från litteratur, bild- och scenkonst. Den extrema «naturligheten» betingar det teatraliska rollbyttandet och får väl sägas utgöra två sidor av samma kvinnoideal.

Några exempel på Aurora Celias roller: I slutscenen framträder hon som Venus Anadyomene. Denna slutscen liknas vid en *tableau vivant*. En *tableau vivant* refererar till en tavla. Den mest kända Venus Anadyomene i bildkonsten är förmodligen *Venus födelse* av Botticelli. Men Aurora framträder också inom världslitteraturen, inklusive den svenska litteraturen. Hon tilltalas som Schemsel-Nihar, en persisk trollflicka, som Zuleika, en orientalisk prinsessa och som Amanda i Stagnelius' kärleksdiktning.¹

Ett annat framträdande drag i det romantiska kvinnoidealet är kvinnans renhet eller med andra ord hennes dygd, oskuld, kyskhet. Parjumouf är så oskyldig att hon inte ens förstår möjligheten av att överträda ett förbud. I hennes land har mannen och kvinnan först rätt att kyssas den dag de gifter sig. Därav följer att hon inte ens skulle drömma om att kyssa sin älskade förrän vid bröllopet.² Parjumoufs oskuld understryks ytterligare, på ett mycket pikant sätt, av följande scen. Som vildinna går Parjumouf omkring med nakna bröst, men hennes hud är naturligtvis vit.

Nu tog hon hastigt min hand, och lade den på vänstra sidan, under sitt svallande obetäckta bröst. «Känner du, huru här slår? sade hon: i de dalar, varifrån du kommer, finnas väl också flickor? – Då förstår du nog, varför hela mitt väsende darrar och klappar, då jag talar om Dujoumon.³

¹ ALMQVIST (1920–38: V, 370, 373, 435).

² ALMQVIST (1920–38: I, 337 f.).

³ ALMQVIST (1920–38: I, 335 f.).

Aurora Celias renhet visas klart genom att hon i sluts scenens *tableau vivant* sammansmälter med Venus Anadyomene, som också omtalas som Venus Urania (den himmelska). Jämför här åter med den förut nämnda tavlan av Botticelli, *Venus födelse*, vilken är skapad utifrån neoplatonska föreställningar, dvs föreställningar om icke sinnlig kärlek.

Ett tredje framträdande drag hos kvinnan i den romantiska kärleksideologin är heroismen. Ett typiskt exempel på detta ger Parjumouf. Hon lyckas genom hjältemod och uppfinningsrikedom åstadkomma fred med den fientligt sinnade grannstaten. Vidare demonstreras med all önskvärd tydlighet det traditionella maktförhållandet mellan man och kvinna. Vildinnan Parjumouf berättar för den glatt överraskade främlingen, att vid bröllopsceremonin säger mannen: «*nu är du min!*» Men kvinnan svarar: «*nu är jag din!*»⁴ Detta skall naturligtvis ses som kritik mot tendenser till kvinnoemancipation i tiden, inspirerad av Rousseau eller samtida Rousseau-inspirerad litteratur. Som vi vet ändrade Almqvist mening på denna punkt. Detta är inte explicit uttryckt i *Hinden* från 1833, men däremot i *Baron Julius K** från 1835, som handlar om samma personer. Men denna bok brukar klassificeras som tillhörande den realistiska genren.

En central problematik, inom såväl tidigare som senare romantikforskning, är förhållandet konst-liv eller förhållandet till «verkligheten». Inom tidigare romantikforskning talade man om Platons idévärld. 1986 lanserade Horace Engdahl begreppet «den romantiska texten», som han menar presenterar en annan verklighet, som varken är inre eller yttre, som kan vara fri inbillning, dröm, trossymbol, ideal.⁵ Från en annan sida närmar sig Jurij Lotman denna problematik. Lars Kleberg ger en sammanfattning:

All konst kan, säger den sovjetiske semiotikern Jurij Lotman, i princip indelas i tre olika typer med avseende på konstnärens och publikens förväntningar på förhållandet mellan konsten och verkligheten. Med all reservation för förenklingarna kan de tre typerna exemplifieras med klassicismen, romantiken och realismen.

[- - -]

Den andra typen av förhållande mellan konst och verklighet, representeras enligt Lotman framförallt av *romantiken*. Här uppfattas konstens sfär som mönsterbildande för människornas handlande i den icke konstnärliga verkligheten, som en «modellernas och programmets domän». Livet skall härma konsten.⁶

Jag vill i det följande försöka tillämpa denna syn på förhållandet liv-konst med avseende på den romantiska kärleken, som jag skisserat det ovan hos Almqvist.

Var kunde männen inom landets ledande skikt realisera sin dröm om den romantiska kärleken? Naturligtvis i förhållande till en skådespelerska. I Sverige var det Emilie Högquist som både på scenen och i sitt privatliv kom att inkarnera föreställningen om kvinnan och den romantiska kärleken. Detta skulle kunna förklara den egendomliga mytbildning, som finns kring hennes liv, inte bara i

⁴ ALMQVIST (1920–38: I, 337).

⁵ ENGDAHL (1986: 267).

⁶ KLEBERG (1981: 36).

samtida litteratur, utan också i vad som skrivits långt senare. Emilie Högquist blev en levande legend och som sådan fungerade hon långt in på 1900-talet. Hon föddes 1812 och dog 1846, 34 år gammal av lungtuberkolos.

Vad är det då som är speciellt med Emilie Högquist? Hon är naturligtvis mycket vacker. Hennes register som skådespelerska är för begränsat för att man skulle kalla henne för enastående. Däremot är hon glänsande i vissa roller i vissa scener. Hon har flera framstående älskare t ex kronprinsen, sedermera Oscar I. Men det förklarar i och för sig inte kulturen omkring henne. Att det är något speciellt med henne yttrar sig på två sätt: hennes salong där Stockholms hela societet samlades, inte minst den litterära världen, men naturligtvis endast män, och genom det egendomliga sätt som hennes privatliv och hennes förhållande till sina älskare omnämns i litteraturen.

Först skall jag ge några exempel på hur samtida författare och journalister, som alltså har träffat henne, beskriver henne. August Blanche talar om ett leende som han aldrig glömmer. Nils Arwidsson uppehåller sig vid den religiositet, den renhet och oskuld, som fanns hos «Sveriges märkligaste hetär», som han kallar henne. Denna renhet och oskuld är ett ofta förekommande tema, när man talar om henne. Nicander skaldar i samband med hennes succé på scenen med Schillers Jeanne d'Arc: «En barnslig oskuld strålar från din panna, och himlens seger blommar i din blick.» Detta är inte bara en scenroll. Sambandet konst-liv är alltför tätt för det.⁷ Johan Jolin, skådespelare och författare, placerar in henne i en tidig «romantisk» kärlekstradition:

den högresta, furstinnelika, smärta gestalten, fin, graciös och strålande skön, så som man drömmer sig en af förälskade trubadurer besjungen borgfröken vid Rhenfloden under medeltiden.⁸

Hur Emilie Högquist kunde te sig en afton som värdinna i sin egen salong, beskriver författaren Sturzen-Becker, 1837:

hon var överallt och allestädes, en nordisk Hebe, en sydländsk valkyria, skön och god, ett naturbarn och en världsdam på samma gång, men alltid lika ensam i sitt slag, lika oefterhärmlig och naiv.⁹

Även senare tiders författare övertar denna bild och gör Emilie Högquist till ett slags inkarnation av den romantiska kärleken. Eftersom hon faktiskt var en kurtisan, som efter tidens moralbegrepp för en kvinna, levde ett lättsinnigt liv, gällde det att få henne att trots allt framstå som «ren». Så här heter det om henne, i ett verk utgivet 1924. Sammanhanget är att Emilie vid 20 års ålder blir älskarinna åt den engelske diplomaten Bloomfield. Han är *inte* hennes förste älskare, men den förste som underhåller henne.

⁷ SWAHN (1924: 124f.).

⁸ SWAHN (1924: 130f.).

⁹ SWAHN (1924: 12f.).

Men de förbindelser som episodiskt föregingo den klara varma lågan i Emilies hjärta lämnade icke något spår i hennes själ.¹⁰

Följande anekdot är väl efter detta inte helt oväntad. Prästen vid Emilie Högquists grav säger, att det var inte ett lik utan en ängel.¹¹ Vad som alltså betonas hos Emilie Högquist är hennes renhet eller oskuld, de många roller hon kan inta även i sitt privatliv, t ex kombinationen naturbarn och världsdam, Parjumouf och Aurora Celia. Det enda som här fattas är heroismen. Hjältinna kommer hon däremot att spela på scenen. En av hennes största succéer var som Jeanne d'Arc i Schillers *Jungfrun från Orléans*.

Emilie Högquist slår först igenom inom salongskomedin. Hon spelar en hel del Scribe och Kotzebue. Så här sammanfattar Georg Nordensvan i *Svensk teater*, 1917:

Sentimentala, gråtmilda roller lyckas henne bra. Hon uppenbarar svärmisk känsla, och med sin madonnablick och sitt vackra själsuttryck har hon lätt att röra åskådarrinnorna till tårar. Och i fina komedier – exempelvis *Sen er i spegeln* – befinnes hon äga få medtävlare i finess, gratie, elegant hållning.¹²

När det gäller mer seriös dramatik kommer hon att skörda framgångar som Julia och som Ofelia i Shakespeares dramer och som Maria Stuart i Schillers drama. Men den absolut största succén var som Jeanne d'Arc i Schillers drama från 1801, alltså från tysk högromantik. Succén är lätt att förklara. Pjäsen har en mängd teatraliska effekter av romantisk, nästan operaaktig karaktär och huvudrollen är i hög grad präglad av romantikens kärleks- och kvinnouppfattning. Då denna spelas av en skådespelerska som behärskar detta register är framgången given.

I den traditionella Jeanne d'Arc-legenden blir Jeanne i sin kamp för Frankrike tillfångatagen av engelsmännen och bränd på bålet som häxa. Men Schiller tillfogar en kärlekshistoria. Jeanne blir nämligen förälskad i den engelske härföraren Lionel. Därmed är det upplagt till en konflikt mellan kärleken till Gud och fosterland, dvs heroismen kontra den själviska, jordiska kärleken. Uppenbarligen blev man i romantiken enormt gripen av att se en *kvinn*a involverad i denna typ av konflikt. Här ligger något mycket centralt i en romantisk estetik med avseende på kvinnan och kärleken. Konflikten löses genom att hon dör under kampen för Frankrike. I ett slags operaaktig scen förvandlas hon till ängel (protestantisk version) eller till ett helgon (katolsk version).

Lotman menar, att själva förvandlingen inom en roll eller hos en skådespelare mellan olika roller var ett estetiskt mycket viktigt moment.¹³ Rolltransformationerna är ju här oerhört påtagliga: en hjältinna som blir förrädare mot Gud och fosterland för att åter bli en hjältinna som blir en kärlekens martyr, som slutar

¹⁰ SWAHN (1924: 5).

¹¹ SWAHN (1924: 142).

¹² NORDENSVAN (1917: 354).

¹³ LOTMAN/USPENSKIJ: (1984: 150).

som ängel. Denna livskarriär kan sägas representera det högsta en kvinna vid denna tid kan nå. Frihetstemat i pjäsen, den nationella friheten är ju också ett viktigt romantiskt element. Väsentligt för en romantisk estetik är också de starkt teatraliska effekterna, t ex en kröningsscen som tablå, och vad som framförallt är intressant, de retoriskt-patetiska effekterna i samband med huvudpersonens monolog och pantomim, dvs två av de mest kritikerrosta scenerna, som också är konfliktsener. De två övriga mest rosade scenerna är hennes möte med Lionel, den engelske härföraren som hon förälskat sig i, och den scen där hon befriar sig från sina bojor.¹⁴ Vi har alltså två mycket dramatiska scener där den ena handlar om kärlek och den andra om hjältemod. Erik Gustaf Geijer skriver om hennes insats i föreställningen 1836: «Det är i sanningen en *stor* talent, och jag begriper ej, hur den till en sådan höjd kunnat utbildas hos oss.»¹⁵

Författare som Brinkman och Nicander skriver dikter till hennes ära. Här en strof ur Brinkmans dikt, där han först hyllar henne som Jeanne d'Arc och sedan som privatperson hemma i kretsen av sina vänner.

Men om du härskat som hjältinna,
guds moders tolk och sändebud,
du tjusar dubbelt som herdinna
med aflagd hjälm och vapenskrud;
när systerligt Behagen åter
sin älskling sluta till sitt bröst,
och Vänskapen af glädje gråter
att hälsas af din milda röst.¹⁶

Några av hennes beundrare, däribland Brinkman «förenade sig om att förära henne en ståtlig hjälm af silver».¹⁷ Vi kan också konstatera att Emilie fortsätter att spela Jeanne d'Arc efter sin död. Liksom hon förklaras Emilie ha blivit en ängel.¹⁸

Som jag tidigare framhållit nämner Lotman att det teatraliska och fascinationen för rollbyten är viktiga element i en romantisk estetik. I *Jungfrun från Orléans* ligger detta i rollen, liksom Ofelias förvandling från frisk till galen i *Hamlet*. Men rollbytet måste också ses mot bakgrund av frånvaron av roller, t ex i pausen, då dåtidens publik ofta gick och talade med skådespelarna. Men också Emilies salong måste ses mot denna bakgrund. Såväl salongskulturens sätt att fungera, som flera uttalanden pekar på att det kanske inte var så mycket Emilie privat, som *en* av hennes roller man avnjöt.¹⁹

Som den unga kvinna som realiserar den romantiska kärleken i livet har jag valt Ellen Keys mor, grevinnan Sofie Posse, född 1824, gift med Emil Key 1849.

¹⁴ NORDENSVAN (1917: 308).

¹⁵ NORDENSVAN (1917: 354).

¹⁶ PERSONNE (1925: 132).

¹⁷ PERSONNE (1925: 82).

¹⁸ SWAHN (1924: 142).

¹⁹ Se not 13, SWAHN (1924: 10).

En viktig anledning till detta val är, att vi genom Ellen Keys biografi över sin far har en ganska ovanlig inblick i ett äktenskap från perioden. Dessutom bygger Key till stor del på samtida dokument som brev, dagböcker, tidningsurklipp etc, alltså inte enbart egna hågkomster. Med vilken rätt kan man då förbinda Sophie Keys kärlek till sin man med den romantiska kärlekstradition, som jag skisserat i samband med Almqvist och Emilie Högquist? Jag menar att hennes man, Emil Key, godsägare och liberal riksdagsman, född 1822, på många sätt är väl förankrad i en romantisk tradition. Han kommer från en ansedd och kultiverad adelsläkt, där man alltid sedan Rousseau gift sig av kärlek. Han var en stor beundrare av Almqvist. Blir vid 22 års ålder den 10 år äldre Emilie Högquists älskare. Bryter med henne efter ett par år på grund av hennes förmenta otrohet och inte långt därefter dör hon.

Sophie Key framtonar som den perfekta hustrun i tidens anda. Så här ser hon på äktenskapet: «Det är *kvinnan*, som måste *uppoffra* eller *uppoffras*.»²⁰ Hon kom också att få rika möjligheter att bevisa detta. Hon själv led av en allvarlig njursjukdom från det hon var ung. Mannen gick så småningom i konkurs och degraderades.

Men aldrig hörde hennes man någon otålighet; aldrig kände hon efter sina krämpor; [- - -] Så länge hon måktade att hålla sig uppe, var hon färdig att uppfylla sin mans minsta önskan; att tänka och handla för hans trevnad; att delta i hans intressen, att vara till hands för hans hjälp.²¹

Uppenbarligen har Sophie Key lyckats realisera tidens hustruideal. I alla fall är det detta som hon berättar för barnen. Och det är här det exceptionella ligger, menar jag, att modern diskuterar utformningen av hustrurollen med sina barn. Hon framstår inte som mor till sina barn, de är i stället åskådare till hennes glansnummer, att så högt älska sin man.

Hon åtminstone kände, att hon icke kunnat fylla mer än en uppgift: den att vara hustru.

Och då tystnade vi alltid. Ty aldrig hade vi sett och aldrig fingo vi heller se någon, som i detta avseende var fullkomligare än vår moder.

[- - -] Vi barn hade länge trott att ingen *kunde* vara hängivnare än vår mor. Vi lärde nu att hon kunde överträffa sig själv. [- - -]

Var gång, vi som vuxna firade hemmets käraste fest – föräldrarnas bröllopsdag – hade vi till dem riktat ord sådana som dessa i ett brev till vår mor: «Du vet, vad det är för oss att hava ägt det dyrbaraste hem, där vi aldrig sett annat än lycka och renhet: där vi lärt oss tro på äktenskapets helgd och på styrkan i en kärlek, som icke vet av återvändo».²²

Man kan i Sophie Keys kärlek finna samma karaktäristiska drag som hos Almqvist och Emilie Högquist: heroismen, det asymmetriska förhållandet och ren-

²⁰ KEY (1915: 337).

²¹ KEY (1915: 374).

²² KEY (1915: 394, KEY (1917: 358, 367).

heten. Men det jag här vill fokusera på är det teatraliska eller ritualiserade momentet i paret Keys kärlek.

När Emil Key förlovar sig med Sophie «biktar» han sin kärlek till Emilie Högquist för henne, samtidigt som han överlämnar en bunt brev till henne, skrivna av Emilie till Emil. När Ellen Key fyller 18 år överränner hennes mor breven från Emilie Högquist till henne. Hemmet pryddes av en förmaksmöbel i svart päronträ inropad på auktionen efter Emilie Högquists död. I hemmet fanns också en stol med ett broderi i gobelängsöm och detta var en gåva av Emilie Högquist som själv sytt broderiet.²³

Vad kan man dra för slutsatser om detta? Jag menar, att man kan säga att det tyder inte bara på en annan uppfattning av kärleken utan på en annan verklighetsuppfattning. Detta vill jag förtydliga och generalisera på tre punkter. Det första är ett lingvistiskt perspektiv. «Erotik» betyder i dag detsamma som sexuell kärlek. Under romantiken betecknade både «erotik» och «roman» kärleksdiktning, samtidigt som «roman» också betecknade kärleksäventyr. Ordet «romans» har däremot bevarat sin position och betecknar fortfarande både en litterär-musikalisk genre och ett kärleksäventyr.²⁴

Det andra perspektivet är brevkulturen med avseende på kärleksbrevets realitet och betydelse. Det intima brevet var tätt knutet till salongskulturen. Det lästes upp i salongen, dvs det hade en annan offentlighet och därmed en annan verklighet än idag. Med tillhörigheten till denna salongskultur följde ett slags ritualer eller ceremonier. Jag skall ge tre exempel från olika tider och miljöer. Trots detta är de mycket ensartade. Emil Key överränner Emilie Högquists kärleksbrev till sin förlovade Sophie. Något liknande gör Rahel Varnhagen, en av de ledande salongsdamerna i den tyska romantiken. Hon visar brev från ett tidigare förhållande för sin blivande man. Också Malla Silfverstolpe, Sveriges ledande salongsdam, är mycket angelägen att för sin förlovade visa, inte bara tidigare brevväxling med en annan man, utan också dess fortsättning under hennes förlovningstid.²⁵

Det tredje perspektivet som belyser konst-liv-problematiken är skådespelarkulturen som den uppfattas på 1880-talet. Tidigare var det otänkbart för en flicka med anständig borgerlig bakgrund att bli skådespelerska. I sin bok *Mödrar och döttrar*, 1885, en bok som innehåller råd till unga flickor, gör Mathilda Langlet några reflexioner över detta. Den principiella utgångspunkten är här kvinnligheten. Vad är okvinnligt och vad är kvinnligt? Mathilda Langlet kommer fram till att det är intet som en sann kvinna skyr mer än offentligheten. Men detta gäller inte skådespelerskan: «ty det är icke *sin egen personlighet*, sångerskan eller aktrisen gifver publiken, utan en helt annan.»²⁶

²³ KEY (1915: 341, 284, 347f.).

²⁴ Svenska akademins ordbok, Svensk ordbok 1986.

²⁵ ARENDT (1959: 143), MONTGOMERY-SILFVERSTOLPE (1914: 96ff.).

²⁶ LANGLET (1885: 35).