Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 19 (1991)

Artikel: Skräckromantik i svensk romantik
Autor: Leffler, Yvonne
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858292

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 18.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

stor uppmärksamhet och följdes av regelbundna föreställningar en lång rad år framöver.[14]

Jag måste gå förbi textens referenser till melodramteater och till Molièrekomedins och Holbergsatirens scener (det senare i fjärde äventyret) men vill avslutningsvis notera, hur de båda ankomsterna för Nyx, väl insatta som finaler i tredje och femte äventyren, arrangerats helt i anslutning till det samtida teatermaskineriets prestationsförmåga (höjande och sänkande av charerna, belysnings- och eld-effekter, entréer och sortier genom fall-luckor m.m.). Här finns också gott om referenser till operarepertoaren, t.ex. furiernas dans i *Orfeus och Eurydike*, Armidas förtrollade palats kollapsande i ett eldhav i Glucks *Armide*, stjärnhimlen över Jupiter och hans gudakrets i Kellgrens och Kraus' opera *Dido och Aeneas* m.m. Och Nyx sittande «på en molnbädd» är egentligen ingenting annat än en variant av scenens rörliga molndekoration med char för gudauppenbarelse – en «gloire» förverkligad också på Drottningholmsteaterns anslående ridå med Minerva, bärande Lovisa Ulrikas namnchiffer, tronande på molnbädden!

Roland Lysell har undersökt «blicken» som strukturerande princip i *Lycksalighetens ö* och talat om tavlor som följer på tavlor i ständiga förskjutningar, medan Horace Engdahl poängterat svårigheterna att finna textens «referentiella modus» eftersom det finns ett sådant «tvång till förvandling» i den[15]. Själv menar jag alltså att man måste ta steget över i teatern och se *den* som textens referentiella ram. Inbyggt i texten finns ett scenrum betraktat från åskådarperspektivet, texten relaterar sig löpande till en rad olika teater- och operaformer, och kulissvärldens overklighet på tidens förvandlingsscen har här raffinerat gjorts till poetisk verklighet.

Det ger en påminnelse om att bara om vi sätter oss in i *hela* inbillningslivets historia, inte snävt nöjer oss med litteraturhistorien, kan vi se den romantiska textens referenser – kan vi förstå hur *teatern* blev en av de «myter» utifrån vilka den romantiska texten arbetade.

[14] Angående *Hamlet* på Kungl. teatern i Stockholm 1819, se AVÉN (1957: 161 ff.).
[15] LYSELL (1983), ENGDAHL (1986: 141, 145).

YVONNE LEFFLER, KRISTINEHAMN

Skräckromantik i svensk romantik

Den skräckromantiska strömning som utvecklades i slutet av 1700-talet fick inte lika stor betydelse för svensk litteratur som för engelsk och tysk. Trots detta upp-

visar många av den svenska romantikens texter tydliga skräckromantiska drag. Redan i Bengt Lidners diktning förekommer mörka, suggestiva nattstämningar och våldsamma skräckfyllda händelseförlopp. Inledningen till «Yttersta domen» (1788) skildrar en gravplats nattetid med den skräckromantiska kyrkogårdsdiktningens hela rekvisita: tröga knarrande gångjärn, flämtande lampsken, rytande storm, uvars hoande, rovlystna vargar och irrande vålnader.[1] Något av samma dramatiska inledning har Frans Michael Franzéns «Sång öfver Grefve Gustav Philip Creutz», som prisbelönades av Svenska Akademin 1797. Här är det emellertid inte gravplatsen och döden som skildras utan den vilda barbariska forntiden och dess primitiva vildar.[2] I inledningsstroferna tecknas forntiden som ett skräckfyllt nattstycke i vår historia.

Ingen Erato på Thules fjellar
Gratier böd till dans. Der klang
  I dess stormbebodda hällar
Ingen Lesbisk sång. Blott Rota sprang
Tjutande kring heden; och i spåren
  Döden flög från rad till rad.
Barden stod på klippans brant; och håren
På hans hjessa reste sig. Han qvad:
  Såsom nordanvinden, skarpa
Stormade hans ljud; och på den harpa,
  Der hans djerfva finger lopp,
Stänktes blod af slagna kämpars tropp.
Långsamt mogna vettet och behagen
Hemsk var denna sång: var blott ett skri
  Af barbaren, som betagen
Tryckte känslan ut med raseri.
Som ett norrsken blänkte öfver norden
  Denna skaldkonst, rysligt vild.
Men ock den försvann. Ej mer på jorden
Syntes Valhalls aningsfulla bild.
  Namnets seger öfver tiden
Mer ej tjuste: blott om rof var striden.
  Samma stumma, döda natt
Öfver norden, öfver södern satt.

Samma syn på gångna tiders hedningar märks också hos den unge Geijer i t ex dikterna «Den siste kämpen» och «Den siste skalden» (1811). Fastän Geijer, i sin dagbok under engelska resan, å det bestämdaste tar avstånd från tidens populära gotiska romaner tycks han hysa samma skräckfyllda fascination för gångna tider som de gotiska författarna. Det är inte svårt att som Anton Blanck se «en anstrykning af den populära nattliga skräckromantiken»[3] i «Den siste kämpen».

[1] ENGDAHL (1986: 112ff.).
[2] Om diktens förbindelse med engelsk barddiktning jfr EK (1916: 212ff.).
[3] BLANCK (1918: 167).

Dikten inleds med en skildring av kämpen med skräckromantikens dramatiska landskap som fond.

I natten tindra blixtarnas sken:
på klippans spets sitter kämpen allen,
det väldiga svärd vid sin sida.
En ny tid kommer. – Hans tider förgå,
hans styrka är bruten, hans hjässa är grå:
vi skulle han längre förbida?

Från branta fjället han trotsigt ser
i stupande forsens avgrund ner:
av längtan tänds honom bloden.
I vågens damm tyckas vålnader stå,
ur djupet röster manande gå:
hell den, som får vara hos Oden!

«Den siste kämpen» kan ses som en förstudie till dikten «Den siste skalden»[4] och också här märks den skräckromantiska diktningens suggestiva stämning, isynnerhet i den strof då skalden efter sin nattliga vandring inträder i kungens sal.

In trädde skalden. – Dörren knappast rymde
den gamles majestätiska gestalt.
En okänd fruktan lagets glädje skymde,
och tyst som graven blev i salen allt.
Snällt mången mö bakom sin granne rymde,
av bävan månget tignarhjärta smalt.
Men tyst, en vålnad lik från andra världen,
stod gästen där med ögat fäst på värden.

Säkerligen har denna strof, som Blanck påpekar, inspirerats av gästabudsscenen i Shakespeares drama *Macbeth*, vilket Geijer översatte till svenska. Just *Macbeth* framhölls av de engelska och tyska skräckromantiska författarna som deras starkaste inspirationskälla och Geijers översättning av just detta shakespearedrama antyder att det, liksom för de skräckromantiska författarna, var *Macbeth* som gjort starkast intryck på honom.[5]

De svenska romantiker som mest anknyter till den engelska och tyska skräkkromantiken är emellertid Stagnelius och Almqvist. En stor del av deras diktning präglas av den fascination för gångna tiders hemskheter och det okända inom människan som utmärker den skräckromantiska litteraturen. I sin medeltidsnovell *Urnan* (1838) anknyter Almqvist både i motiv och berättarteknik till den tyska skräckballaden och i versberättelsen *Karmola* (1817) används olycksbådande omen för att skapa en suggestiv ödesstämning. Än mer framträdande är de skräckromantiska dragen i Almqvists novell *Palatset* (1838). Hela berättelsens komposition är uppbyggd kring mysteriet och då inte den

[4] BLANCK (1918: 172).
[5] BLANCK (1918: 186).

skräckromantiska romanens fantasieggande symbolmättade mystik. Novellen inleds med att huvudpersonen upplever ett antal mystiska och oförklarliga händelser där den viktigaste är mötet med den mystiska vagnen. Berättarens skräckfyllda färd med denna vagn blir en resa in i en okänd mystikomspunnen värld. Hans ankomst till palatset blir, liksom för den skräckromantiska romanens hjälte/hjältinna, ett inträde i en avskild och skrämmande värld behärskad av okända lagar. Liksom det gotiska slottet består palatset av mardrömmens vindlande gångar, smala oändliga trappor och stora ödsliga salar som innehåller obehagliga överraskningar. Palatset tycks liksom det gotiska slottet vara en metaforisk inramning åt dess härskare och hans demoni, dvs det som hotar huvudpersonen. Huvudpersonen måste möta en mängd faror innan han når fram till den sal där palatsets härskare väntar honom. Väl här står han inför det värsta hotet, utförandet av den tjänst som hans värd avkräver honom. I sitt försök att överlista palatsets härskare och därmed också rädda hans båda döttrar undan faderns plan visar det sig att det blir huvudpersonen som överlistas. Även om han själv lyckas ta sig ur palatset oskadd så misslyckas hans försök att rädda de båda döttrarna från det öde som fadern pålagt dem.[6]

Den svenska romantikens mest renodlade skräckromantiska verk är dock Stagnelius' skräckdramer från 1821[7] vilka alla gestaltar den skräckromantiska litteraturens mest genomgående tema: dualismen inom människan. Såväl fursten Rheinfels i *Riddartornet* som Lauretta i *Glädjeflickan i Rom*[8] som Julia i *Albert och Julia* mister kontrollen över sina passioner, vilket leder till brott och undergång. I *Riddartornet* ger Rheinfels efter för sina incestuösa böjelser, i *Glädjeflickan i Rom* driver Lauretta med sin girighet sin älskade till stupstocken och i *Albert och Julia* leder Julias blinda kärlek till Albert till att hon hamnar i Helvetet. I Stagnelius' tre skräckdramer finns ett samband mellan kärlek och skräck och det största hotet mot huvudpersonen är hans/hennes egen sexualitet. I *Riddartornet* gestaltas den skräckromantiska litteraturens mest centrala och fasansväckande av alla tabubelagda passioner: den incestuösa böjelsen.[9] Rheinfels är besatt av att hämnas på sin otrogna hustru som han spärrat in i riddartornet. Samtidigt som han är uppfylld av hat och hämndlystnad är han fixerad vid sin tidigare kärlek till hustrun. Han finner slutligen i dottern Mathilda ett objekt för sin passion och försöker tvinga henne att ersätta honom det hennes mor brutit och bli hans brud. Mathilda blir, liksom den skräckromantiska litteraturens många förföljda jungfrur, ett oskyldigt offer för en demonisk fadersgestalts maktmissbruk. Eftersom ett nej till fadern kommer att göra henne till sin mors mördare blir enda utvägen för Mathilda att begå självmord. På samma sätt som i den skräckromantiska litteraturen blir Mathildas självmord en konfliktfylld död

[6] Om berättarstrukturer i *Palatset* se SVEDJEDAL (1987: 128–132).

[7] Om dateringen av Stagnelius' skräckdramer se BÖÖK (1919: 403 ff.).

[8] Om skräckdramerna *Riddartornet* och *Glädjeflickan i Rom* se VINGE (1986) respektive RÄFTEGÅRD (1974).

[9] Jfr VINGE (1986: 87 ff.).

präglad av längtan och avsky, befrielse och skräck. Den blir skräckfylld inte bara för att den är våldsam och som självmord ett fördömt dödssätt utan också för att den är förbunden med tabubelagda passioner.

Något av samma problematik och inre splittring gestaltas i skildringen av Sturm- und Drang-gestalten Johannes i Almqvists *Amorina* (1821). Johannes' naturliga godhet går inte att förena med hans törst efter blod. Han är, som Holmberg skriver, «en tragisk Schicksals-hjälte» som är «bestämd till brott före sin födelse».[10] Han betraktar sig själv som slav under sitt öde och en produkt av faderns sadism gentemot modern under graviditeten. Liksom hos skräckromantikens vampyr väcker åsynen av blod en okontrollerbar lustfylld törst hos honom och han måste dricka nytt friskt blod för att överleva. I *Amorina* blir blodsymboliken än mer verkningsfull genom att ständigt ändra innebörd. Den har inte en entydigt och definitiv betydelse utan har snarare en associativ, sublim innebörd som för tankarna till tidens teorier om det sublima. Blodet väcker samma motstridiga konfliktfyllda känslor som Mathildas och Laurettas död i *Riddartornet* respektive *Glädjeflickan i Rom*. Blodet associeras med längtan och avsky, lust och skräck, liv och död, vilket framför allt framkommer i den scen i 1839 års upplaga där Johannes fyller sin egen grav med människoblod från sina dräpta offer och tillsammans med sin älskade dränker sig i den röda livssaften.

Även om Stagnelius' och Almqvists verk innehåller skräckromantiska teman och motiv är det främst i komposition och berätterteknik de anknyter till den skräckromantiska genren. Mycket av ödesstämningen i Stagnelius' och Almqvists texter skapas, liksom i den skräckromantiska litteraturen, av illavarslande profetior och ständiga upprepningar. I *Glädjeflickan i Rom* vet Lauretta att hon den kommande natten får besök av sin döde älskare och att hon denna tredje gång måste följa honom ner i avgrunden. I *Riddartornet* har Mathilda sedan barndomen plågats av olycksbådande drömmar om borgens riddartorn och anar att det döljer hennes «lefnadsgåta» och något ont som kommer att påverka hennes öde. I *Amorina* måste tvillingbröderna Rudman och Herman såväl som Amorina uppfylla det öde som förutspåtts deras släkt. Skildringen av huvudpersonerna och deras handlingar bidrar än mer till ödesstämningen. Mellan huvudpersonerna finns, liksom i den skräckromantiska romanen, mystiska förbindelser som under handlingens gång får dem att framstå som marionetter i ett ödesdrama. Eftersom Mathilda i *Riddartornet* är en avbild av sin mor tvingas hon av fadern att inta moderns plats som hans hustru samtidigt som hon i sin kärlek till Ludvig sviker fadern och därmed upprepar moderns äktenskapsbrott. I *Amorina* är den skräckromantiska litteraturens dubbelgångarmotiv än mer utvecklat i tvillingbröderna Rudman och Herman.[11] Dessa ter sig som en och samma person uppsplittrad i ett gott och ett ont jag som p g a sin gemensamma kärlek till systern, Amorina, inte kan existera oberoende av varandra. Rudman tror att Her-

[10] HOLMBERG (1922: 28).

[11] I 1839 års upplaga av *Amorina* är namnet Herman på äldsta tvillingbrodern utbytt mot Wilhelm.

mans död ska göra honom till en hel och oberoende individ men då Herman dör i fysisk bemärkelse dör Rudman andligt. Han blir vansinnig och oförmögen att särskilja sig från Herman. Han ikläder sig Hermans gestalt och då han möter Amorina förmår inte ens hon skilja Rudman från Herman och hon tar Rudman för Hermans ande. Ju mer Rudman och Herman sammansmälter desto mer avslöjas det osäkra och föränderliga i tvillingbrödernas karaktär. De båda bröderna tycks sammansmälta till en gestalt för att åter splittras och fördubblas på ett sätt som får dem att bli något annat än de från början var. Händelseförloppet framstår alltmer som förutbestämt och liksom huvudpersonerna i den skräckromantiska litteraturen framstår Rudman/Herman som alltmer ofria och tvingade att fullborda det öde som är förutsagt av släktprofetian.

Medan Stagnelius i sina skräckdramer diktar inom den skräckromantiska genrens ram intar Almqvist en mer komplicerad och dubbel hållning. I avsnittet med doktor Libius' brorson, Fyring, i *Amorina* parodierar han genren. Den skräckromantiska scenen med Falkenburgs ande och den ödesdigra släktprofetian parodieras när Fyrings syster tvingas förklä sig till Amorinas mors vålnad för att övertala Amorina att gifta sig med Fyring.[12] Stagnelius anpassar sig till de skräckromantiska konventionerna i komposition, miljö- och personteckning samt berättarteknik, Almqvist å andra sidan utnyttjar bara vissa skräckromantiska konventioner för att skapa spänning och mystifiera händelseförloppet. Stagnelius' dramer kan därför ses som arvtagare till det tyska skräckdramat medan Almqvists verk, då isynnerhet *Amorina*, bara i vissa avseenden för tankarna till E. T. A. Hoffmanns skräckromantiska romaner. Liksom i Hoffmanns roman *Djävulselexiret* består *Amorina* av blodskam och brodermord, förväxlingar och förklädningar, vansinne och brott.[13] Gränserna mellan de olika personerna, deras yttre och inre verklighet, är upphävda och lämnar läsaren i en mardrömslik osäkerhet, där allt är möjligt och där de normala fysiska lagarna tycks satta ur spel. *Amorina* är emellertid inte, i likhet med Hoffmanns roman, ett skräckromantiskt verk. Almqvist utnyttjar bara i vissa scener den skräckromantiska romanens berättargrepp medan han i andra parodierar den skräckromantiska romanens genrekonventioner.

[12] Om hur de skräckromantiska inslagen parodieras i denna scen jfr ENGDAHL (1986: 128–132).

[13] Jfr HOLMBERG (1922: 9).