

Samlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 108 1987

Svenska Litteratursällskapet

Distribution: Almqvist & Wiksell International, Stockholm

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth

Lund: Louise Vinge, Ulla-Britta Lagerroth

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Vivi Edström

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Box 1909, 751 49 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör var väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskriptet.

ISBN 91-22-01233-8 (häftad)

ISBN 91-22-01235-4 (bunden)

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1988

Christina Svensson), är i stort sett fortfarande densamma som den han bekände sig till tre decennier tidigare.

Min genomgång av Christina Svenssons avhandling har, som naturligt är i en opponentrecension, till stor del blivit en kritisk granskning. Att avhandlingen är ett intressant och värdefullt bidrag till forskningen om den svenska estetikens historia tror jag dock också har framgått av min diskussion. Förf. har energiskt gripit sig an med det tidigare föga kända material som utgörs av Anders Lidbecks föreläsningar och dissertationer och ofta på ett uppslagsrikt och givande sätt fogat in det i större sammanhang. »Karakteristiskt för Lidbeck är hans stora beläsenhet och hans känsla för nya teorier», heter det på ett ställe i avhandlingen. Något av samma intellektuella aptit som utmärker Lidbeck finner man hos Christina Svensson. Jag har ifrågasatt en och annan av hennes synpunkter, men jag menar också att hennes breda orientering i sitt ämne, hennes idérikedom och inte minst hennes påtagliga forskarglädje har bidragit till att göra hennes bok frisk och spännande.

Lars Gustafsson

Johan Svedjedal: *Almqvist – berättaren på bokmarknaden. Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C. J. L. Almqvists prosafiktion kring 1840.* (Skr. utg. av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, nr. 21.) Uppsala 1987.

Johan Svedjedal följer i sin avhandling Almqvist under de viktiga år, då denne blev yrkesförfattare, dvs. åren 1838–1844.

Efter framgångarna med de första törnrosvolymerna (1833–1835) och den till att börja med lyckade verksamheten som rektor vid Nya elementarskolan hade Almqvist vid mitten av 1830-talet hamnat i någon form av kris. Utgivningen av törnrosverket stannade upp; han var otillfredsställd med sin borgerliga existens och sökte febrilt nya utkomstmöjligheter. Våren 1837 avlade han pastoral-examen i Uppsala och prästvigdes; hösten 1838 sökte han professuren i estetik och moderna språk i Lund. Almqvist fick inte professuren, och inte heller prästvigningen gav någon ekonomisk utdelning: först 1846 utnämndes han till regementspastor med en blygsam lön. Han miste sin lärartjänst; efter utrikesresan 1840–1841 fick han avsked från Nya elementarskolan. Nu var han hänvisad till att leva på sin penna som skönlitterär författare, som vetenskaplig författare och som tidningsman.

Svedjedals tes är att 1830- och 1840-talens bokmarknad kom att genomgående påverka Almqvists berättande till utformning, innehåll och volym. Förf. undersöker »inte bara Almqvists yttre villkor som författare, utan också hur han på olika sätt som berättare sökte nå och övertyga olika läsargrupper åren omkring 1840, den tid då han gradvis övergick till att försörja sig som skribent på bokmarknaden» (s. 13).

Med ett försök till Almqvistisk formulering skulle man kunna summera avhandlingen med orden *poesi och ekonomi*.

Avhandlingen disponeras i fem kapitel.

Kap. 1: *Inledning*. En kort men koncis forskningsöversikt förbereder och ringar in förf:s dubbla forskningsinsats: *berättartekniska* och *litteratursociologiska* studier. I inledningen presenterar förf. också sina analysbegrepp.

Kap. 2: *Törnrosberättelser* behandlar berättelserna *Araminta May*, *Urnan*, *Kapellet*, *Palatset* och *Skällnora kvarn*, dvs. hälften av de tio verk, som ingår i delarna VIII–XI av duodesupplagan från december 1838. Först berörs Almqvists situation som förläggare av egna skrifter och hans förhållande till publiken kring 1838. Förf. ställer så frågan vad Almqvists hänsynstagande till publiksmaken kan ha betytt för hans berättarteknik. Han hade en radikal åskådning och ett radikalt budskap, som han ville föra fram – dock med en viss försiktighet. Han fick balansera mellan diskretion och tydlighet. Fortfarande gick emellertid poesin före ekonomin. Som egen förläggare slapp Almqvist att – som längre fram – frestas skriva allt omfångsrikare böcker för att få ut det mesta möjliga av de professionella förläggarnas honoreringssystem.

Förf. analyserar vart och ett av de fem ovan nämnda törnrosverken från 1838. En gemensam nämnare för analyserna är att förf. i dem alla prövar sitt begreppspar »spänning» och »nyfikenhet».

Kap. 3: *Folkskrifterna* demonstrerar Almqvists pedagogiska handlag i både stil och berättarteknik. Dessutom tillkommer komparativa synpunkter.

Kap. 4: *Förläggarnas författare* utreder Almqvists affärer med fyra förläggare (J. P. Lundström, Hierta, S. I. Laseron och P. M. Lindh). Här visas hur Almqvist låter ekonomin påverka poesin och estetiken, och förf. dryftar ingående sin tes, att förläggarnas system med honorering pr ark fick Almqvist att med tiden skriva allt längre böcker. Efter 1841 var han hänvisad till att leva på sitt författarskap, och förf. kan visa hur Almqvist 1839–1851 gav ut ett 30-tal arbeten hos inte mindre än 11 förläggare. Till detta kom hans allt flitigare medarbetarskap i pressen. Journalistik och bokutgivning kom att bli hans viktigaste inkomstkällor under 1840-talet.

Efter noggranna beräkningar av Almqvists inkomster efter arkhonorar följer så i kapitlet fyra avdelningar, som monografiskt behandlar Almqvists kontakter med de fyra ovan nämnda förläggarna.

Kap. 5: *Avslutning: Almqvist – berättaren på bokmarknaden* sammanfattar avhandlingen. Förf. ser Almqvists litterära mångsidighet som »följden av en högt uppdriven formbegåvning och en ovanlig insikt om skillnaden mellan olika publikgrupper, parad med en förmåga att i olika genrer behålla sin egenart» (s. 355). Almqvist kände med andra ord sin begåvning och visste hur han skulle använda den, när han tog steget att bli yrkesförfattare. Men trots hans skickliga handhavande av sina förläggarkontakter kunde han i längden inte försörja sig på enbart bokhonorar. Han hade varit engagerad som journalist i flera tidningar, när han 1846 fick fast anställning på Aftonbladets redaktionsbyrå.

Ett innehållsrikt Appendix avslutar avhandlingen. Det innehåller en exkurs, som behandlar dateringsproblem kring duodesupplagan 1838 och 1839, samt fem bilagor. Det skall fastslås, att detta är en betydande avhandling, som präglas av uppslagsrikedom och metodisk säkerhet. Förf. har med stort utbyte undersökt Almqvists yttre villkor som författare och visat vilken roll dessa spelat för hans sätt att berätta. Jag har övertygats av författarens tes, att förlagens system med arkhonorering kom den

marknadsmedvetne Almqvist att under en period förändra och förlänga sin fiktionsprosa – och även sakprosa – när tillfälle bjöds; åren 1840–1847 visar han en allt större motvilja mot att sluta stycken.

Förf. är väl bevärdad i Almqvistforskningen, som aktualiseras i tillämpliga fall. – Noggrannheten i citat och detaljer är god.

Svedjedal redovisar (s. 24) sitt undersökningsmaterial och de avgränsningar han gjort. I stort sett behandlas tre grupper av berättelser: a) törnrosberättelser från 1838, b) folkskrifter från 1839–40 och c) romaner 1841–42. Att det är fråga om ett urval understryks noggsamt, och förf. motiverar i flera fall varför han uteslutit somliga arbeten. Det blir emellertid en tät flora av motiveringar. Berättelserna i Imperialoktavupplagan I (1839) utesluts av kronologiska skäl – de har författats tidigare. *Det går an* har ofta behandlats och *Mälaren* behandlas samtidigt av annan forskare. Amalia Hillner står för nära *Det går an*. *Skaldens natt* och *Jaktslottet* utelämnas utan någon motivering alls. *Amorina* (1839) behandlas men utan någon analys av texten; förf. inskränker sig till problemen med dess omarbetning och tryckningshistoria.

Det är onekligen många och skiftande motiveringar. Och vi kan inte bortse från att även om t. ex. *Ormus* och *Ariman* var koncipierad och nedskrivna långt före publiceringen 1839, så ingår i alla fall det verket i Almqvists författarbild av 1839. Och även om *Det går an* blivit debatterad och genomanalyserad av tidigare forskare, så hör den – och uppståndelsen kring den – ju också till Almqvists uppenbarelse på bokmarknaden 1839.

Slutligen tar förf. upp Almqvists vetenskapliga arbeten och sakprosa men förvånande nog inte läroböckerna, som ju lika mycket hör till bilden av Almqvist som yrkesförfattare. Man saknar också en genomgång av de andra 40-talsromanerna; förf. tar egentligen bara upp *Gabrièle Mianso*. Jag misstänker att t. ex. *Herrarne på Ekolsund* kan ge hissnande exempel på sniken förlängningsteknik.

Å andra sidan kommer i slutet av decenniet de två sista delarna av Imperialoktavupplagan, där Almqvist motstått frestelsen att dryga ut de enskilda texterna. Hur kan det komma sig? Beror det på ett annat honoreringssystem – det var ju ny förläggare, Simon Magnus – eller på att Almqvist hade ett estetiskt-moraliskt behov att återgå till texter av tätare struktur? Jag är medveten om att förf. dragit gränsen tidigare och därigenom motiverat att *Herrarne på Ekolsund* och Imperialoktavupplagan inte är med. Ändå ställer jag frågorna, därför att det här är fråga om ett exempel på oberäkneligheten hos Almqvist, detta att texterna med tätare struktur återkommer strax före 1850. Och vi får inte heller glömma, att Almqvist under hela 1840-talet författade tidningsartiklar, som visserligen någon gång kunde präglas av oinspirerade referat och långa okommenterade citat, men som vanligtvis präglas av uppslagsrikedom och skarpsinne och av koncis klarhet och stilistisk spänst.

Almqvists förlagsaffärer har tidigare behandlats av Schück, Berg, Jägerskiöld, Krumlinde och Bennich-Björkman. Förf. kan summera, att fram till mitten av 1830-talet spelade litterära honorar en mycket blygsam roll i Almqvists ekonomi – sammanlagt uppgick de kända summorna till knappt 600 rdr bko, vilket motsvarade en halv årslön från Nya elementarskolan. Det gäller här in-

komster av skönlitterära arbeten. Men redan 1829 hade Almqvist etablerat sig som läroboksförfattare och fram till 1838 skrev han åtta (eller om man så vill tio) läroböcker i svenska, språk och matematik. Dessa är inte med i förf:s beräkningar. Man frågar sig varför?

Förf. har också gjort en grundlig, monografiskt upplagd genomgång av Almqvists affärer med fem förläggare: först med Lundequist i Uppsala (kap. 3) och vidare med Lundström (Jönköping), Hierta och Laseron (båda Stockholm) samt Lindh (Örebro); de fyra sistnämnda avhandlas i kap. 4. Dessa förläggare hade alla olika framtoning och specialiteter på bokmarknaden, och förf. visar, hur Almqvist skickligt anpassade sina arbeten efter respektive förläggares områden.

Förf. summerar (s. 361) de bokhonorar Almqvist bör ha uppburit åren 1839–1844. De kända honoraren uppgår till 2350 rdr bko, de övriga honoraren beräknar förf. uppgå till ca 5500 rdr bko, vilken summa han kommer fram till genom att räkna arken i de olika volymerna och kombinera dem med kända eller skäligen arkhonorar. Faktiska och beräknade honorar ger tillsammans en summa om 7850 rdr bko, som Almqvist erhållit 1839–1844 från de fem förläggarna. Under dessa sex år torde Almqvist ha haft en årlig inkomst av sina bokhonorar om mellan 1000 och 1300 rdr bko. Jämte rektorlönen om 1200 rdr – fram till 1841 – och inkomster från journalistiken, som till en början torde uppgått till åtminstone 666 rdr bko, kom Almqvist alltså upp i mycket goda inkomster. När den fasta rektorlönen föll bort 1841, blev det något bekymmersammare för honom, men 1900 rdr bko var fortfarande en god årsinkomst.

Beträffande bokhonorar 1845–1847 beräknar förf. att Almqvist tjänat ca 4070 rdr på sina böcker. – En möjlig inkomstkälla, som förf. inte tagit med i sina kalkyler är ev. honorar från Danmark. En rad Almqvistverk översattes till danska, och i åtminstone två fall har Almqvist publicerat arbeten i Danmark: *Om Skandinavismens Utförbarhet* (1846), som utgavs samtidigt i Köpenhamn och Stockholm, och *Kongeriget Sverrigs Regenter* (1845).

Men det är naturligtvis med den svenska bokmarknaden och de inhemska förläggarna vi måste räkna. Och vad förf. lyckats få fram av beräkningar av Almqvists honorar tror jag ger en riktig bild av Almqvists förlagstransaktioner. Det visar sig också, att trots Almqvists flit och skickliga handhavande av sina förläggarförbindelser var hans inkomster från bokmarknaden i längden inte tillräckliga. När rektorlönen från Nya elementarskolan inte ersattes av inkomster från någon lönande statstjänst, försämrades Almqvists ekonomi några år in på 1840-talet.

Dessutom är det inte bara inkomster man har att ta hänsyn till, när man diskuterar en persons ekonomi. Minst lika viktigt är det att beräkna hans utgifter och sätt att i övrigt disponera sina pengar. Och här har förf. mycket riktigt uppmärksammat Almqvists gåvobrev till barnen hösten 1843. Man kan tillägga att hans utgifter för resor, sjukdom etc. måste ha varit betydande. Almqvists ekonomiska sinne och uppfinningsrikedom, som ofta firade triumfer i teorin, hade i längden svårt att göra sig gällande i praktiken.

Förf:s undersökning av förlagsinkomsterna och deras betydelse för den Almqvistska ekonomin har gett viktiga resultat. Vi vet nu mycket mer om Almqvists ekonomiska förhållanden, och dessutom framträder en marknadsmedvetenhet, en lyhördhet för publikens smak i Alm-

qvists förhandlande och berättande, som tidigare inte stått klar.

Fredrik Böök skrev en gång en stimulerande och rolig uppsats, »Almqvist och lånebiblioteksromanerna» (1916), som undersöker vad enklare tyska raffelromaner betytt för Almqvist. Böök ser med en viss skepsis på den litteratur som tillhandahölls på kommersiella lånebibliotek. Emellertid fanns det plats för många författare i lånebibliotekens boningar, och förf. har i samband med Almqvists förhållande till förläggare och publik ställt frågan, hur Almqvist representerades på de kommersiella lånebiblioteken. Det kan ge indikationer om den bredare publikens intresse för Almqvist.

Det är ett intressant uppslag; förf. har gått igenom de tryckta kataloger över kommersiella lånebibliotek i landsorten 1835–1851, som finns på Uppsala UB. Undersökningen ger vid handen, att Almqvist var representerad i 17 av de 21 bibliotek, som undersökningen omfattar. Av Almqvists skrifter var *Törnrosens bok* populärast, och däri *Drottningens juvelsmycke*, som finns i 9 av de 21 biblioteken. Även 40-talsromanerna är väl representerade.

Man saknar emellertid jämförelsematerial. Hur är det med andra gångbara samtida författare: Fredrika Bremer, Sophie von Knorring, Emelie Flygare-Carlén – eller utländska: Sue, Balzac, Dumas eller Dickens? Man frågar sig också, hur många exemplar av respektive titlar, som fanns i biblioteken. Det framgår inte av katalogerna, men frågan är avgjort av intresse. Och tänk om någon utlåningsstatistik hade bevarats! Självfallet gav inte en större eller mindre popularitet bland lånebibliotekens kunder Almqvist någon direkt revyen. Han hade av förläggarna fått sina honorar per ark. Men rimligtvis bör en växande popularitet ha gett honom ett bättre utgångsläge vid förhandlingar med förläggarna om honoraret för nästa bok.

I inledningskapitlet tar förf. upp vad han anser vara ett viktigt idékomplex bakom Almqvists berättande omkring 1840, nämligen »hans demokratiska 'nöjesfilosofi', dvs. tanken att konsten liksom livet ska skänka människan nöje och jordisk lycka oavsett hennes sociala ställning» (s. 24). Orden 'nöje' och 'nöjesfilosofi' är dock bekymmersamma att definiera, och förf. fastslår, att nöjestänkandet rör sig» i ett semantiskt fält nära begrepp som lycka, glädje och kärlek, naturligt nog ofta med religiösa förtecken» (s. 67). Det är onekligen en vid definition; man skulle nästan vilja fråga, vad är *inte* nöjesfilosofi? Orden 'nöje' och 'nöjesfilosofi' används också i skiftande betydelser (t. ex. s. 132, 140, 189).

Förf. ser Almqvists nöjesfilosofi som »en förening av hans religiösa tänkande med hans radikala institutionskritik och hans demokratiska konstsyn» (s. 356). Det sistnämnda tror jag är viktigt. Förf. har redan s. 70 och 77 understrukit Almqvists uppfattning, att alla människor har rätt till nöje och lycka. Han citerar Almqvists ord om frihet: »Frihet är att få leva så som Gud inrättat en» (Almqvist, SS 16:537). Här tror jag kärnan finns i Almqvists s. k. »nöjesfilosofi», som jag hellre skulle vilja kalla »lyckofilosofi». Hur blir man lycklig? Jo, om man inte hindras från att utvecklas enligt sina medfödda möjligheter, dvs. som Gud inrättat en. Här möter vi också den radikaliserings, som förf. ordar om.

Här skulle jag vilja anknyta till Geijer och personlig-

hetsprincipen, som Almqvist ofta diskuterar under 1840-talet. Almqvist begagnar begreppet första gången i polemik mot Hwasser i äktenskapsfrågan i januari 1842. För honom blir det också fråga om personlighetens rättigheter i staten, dvs. människans rätt att få gälla för vad hon är som människa. I polemik mot Reuter Dahl definierar Almqvist *personlighetsprincipen* såhär: »en med det Helas väl fullt överensstämmande rättighet för *varje* (och ej blott för någon viss) Individ, att leva och utvecklas efter sin naturliga beskaffenhet, på sådant sätt, att det icke sker till någon annan förfång» (AB 28/2 1845).

De flesta av de problem som Almqvist och hans samtida diskuterade, det må nu gälla feminismen, representationsfrågan eller frågan om börsadel/förtjänstadel etc., kan till slut föras tillbaka på personlighetsprincipens grundläggande tanke: varje människa skall ha rätt att såväl vetenskapligt som trosmässigt följa sin innersta övertygelse. Och detta gäller inte bara i politiken utan också i pedagogiken: personlighetsprincipen har varit i hög grad vägledande för Almqvist och hans reformverksamhet inom Nya elementarskolan. I denna skola togs ju – och det var en viktig nyhet – hänsyn till elevernas individualitet, vilket bl. a. resulterade i ämnesläsning och fri flyttning.

Jag tror med andra ord, att det finns ett starkt samband mellan »nöjesfilosofin» i radikal tillspetsning, som förf. ser den, och den Geijer-Almqvistska »personlighetsprincipen» och jag tror det skulle vara fruktbart att närmre undersöka detta samband. Ordet »personlighetsprincip» förekommer första gången hos Almqvist 1842 och sista gången – veterligen – på våren 1850.

Jag tar nu upp några frågor, som rör en berättelses skeende, själva händelsen och hur den presenteras, vilket ju hör samman med berättelsens komposition.

Förf. skiljer mellan vad han kallar *kronologisk ordningsföljd* och *berättad ordningsföljd* i en berättande text. Berättad ordningsföljd kallas också *temporalstruktur* (s. 44). Det är med andra ord skillnaden mellan *mythos* eller *fabel* å ena sidan, och *intrig* å den andra. Termen fabel förekommer inte hos förf. men väl *intrig*, som stillatigande tas upp som ersättning för termen berättad ordningsföljd (s. 95). Denna sista term återkommer emellertid s. 98 och 130. Förf. borde ha valt det ena eller andra alternativet och hållit sig till det.

I sak är det emellertid alldeles riktigt att ta upp just denna fråga; intrigens förhållande till fabeln (dvs. den berättade ordningens förhållande till den kronologiska) serverar ofta kompositionen som på ett fat. Den blir hos förf. en tacksam utgångspunkt för analysen av *Urnan* eller *Palatset*. Däremot gäller detta inte *Kapellet* eller folkskrifterna, där man kan säga att fabel och *intrig* mycket nära sammanfaller. Frågorna om kronologisk ordning och berättad ordning får emellertid stor betydelse för begreppen »spänning» och »nyfikenhet».

Spänning och *nyfikenhet* är två centrala begrepp i avhandlingen. De definieras s. 45 och har tidigare blivit föremål för en uppsats av förf. i TFL 1985. Där diskuteras bl. a. Meir Sternbergs begrepp »suspense» och »curiosity», som förf. övertar och försvenskar. Sternberg ser *suspense* och *curiosity* som en följd av berättelsens temporalomkastning. Ofta vill en författare inte på en gång avslöja allt som sker i berättelsen för läsaren; han kan

återhålla information eller förhålliga, till och med förvränga delar av skeendet. Det kan vara ett sätt att stimulera och engagera läsaren, det kan också vara praktisk berättarekonomi. Det visar sig då ofta, att fabelns kronologiska ordning avbrytes och serveras styckevis och delt; mycket vanligt är, att läsaren först sent i intrigens berättade ordning upplyses om viktiga händelser som ägt rum i början av skeendet. Förf. visar på detektivromanen som ett paradexempel i sammanhanget.

De båda begreppen spänning och nyfikenhet är en följd av en berättelses omkastning av händelseförloppets kronologi. Med *spänning* avser förf. »läsarinresset för kronologiskt sett framtida händelser ('vad kommer att hända?'). Med *nyfikenhet* /.../ läsarinresset för händelser som vid en given tidpunkt i det kronologiskt ordnade händelseförloppet (historien) redan har inträffat, men som i berättelsen dittills har dolts för läsaren ('vad har hänt?')» (s. 46).

I analysen av *Urnan* vill förf. se texten organiserad kring två spänningsfrågor: 1) hur skall det gå för Aldegunda, och 2) kommer Mauritz att genomföra sin hämd? Förf. tillägger, att »som spänningsskapare dominerar dessa frågor nästan helt berättelsen» (s. 103). Ja, spänningsfrågorna är viktiga, men låt oss inte glömma en så viktig nyfikenhetsfråga som denna: »Vad har hänt i det förgångna, som kommer Mauritz att handla på det fruktansvärda sätt han gör?» Frågan vänds alltså bakåt. Jag menar, att nyfikenhetsinslaget är mycket starkare i denna novell än vad förf. gör gällande.

Palatset har också effektiva spännings- och nyfikenhetsbegrepp. Att säga att det finns spänning i denna skickligt berättade novell är en truism. Hur skall det gå för Richard? för de japanska flickorna? för den gamle fadern? Det är frågor som hela tiden pekar *framåt*. Låt oss så ställa nyfikenhetsfrågorna: vad har hänt? varför stiger folk upp i den mysteriösa vagnen? varför förs Richard till palatset? varför vill den gamle japanen begå självmord? Allt detta förklaras sent omsider.

Jag skulle vilja ställa nyfikenhetsgreppet, som riktar läsarens intresse bakåt, i samband med fabeln eller berättelsens kronologi, medan spänningsgreppet ofta får sin förklaring i den berättade ordningen. Eller med andra ord: nyfikenhetsgreppet riktar uppmärksamheten mot fabeln och vad som hänt tidigare, medan spänningsgreppet, som pekar framåt, får sin lösning i intrigen. Låt oss se på *Kapellet*. Om nu denna berättelse domineras av spänningsgrepp (s. 115), så stämmer detta ju väl med att fabeln och intrigen mycket nära sammanfaller i denna berättelse, vilket då innebär, att blicken nästan ingen gång riktas bakåt.

Helt annorlunda är det i *Amalia Hillner*. Där är förutsättningarna för romanens äktenskapliga bekymmer de oegentligheter, som hjältinnans fader haft för sig minst 18 år innan romanen tar sin början. Här får alltså nyfikenhetsgreppet rikta läsarens intresse bakåt, och därigenom dras den del av fabeln, som föregår intrigen, in i framställningen. Spänningen driver däremot läsarens intresse genom intrigens förvecklingar framåt till det lyckliga slutet.

Både spänning och nyfikenhet avser att aktivera läsaren, att väcka intresse för vad som skall hända, resp. för vad som hänt. Jag ser dem som viktiga, men efterlyser en mer energisk koppling mellan dem och förhållandet mellan fabel och intrig.

I berättarteknisk forskning spelar begreppen *berättare* och *läsare* stor roll. Förf. ger följande definition av läsare: »Med läsaren förstår jag i detta sammanhang vanligen en berättarteknisk bestämd men historiskt uppfattad konstruktion: en läsare som dels förutsätts reagera efter de linjer som berättargreppen anvisar, dels antas dela vanliga samtida genreförväntningar» (s. 42). Förf. skiljer vidare på *hypotetiska* läsare, som han hoppas skall reagera som berättaren vill och avser, och *faktiska* läsare, vars reaktioner vi kan belägga, dvs. forskare och recensenter.

Läsaren eller rättare sagt de olika typerna av läsare befinner sig på mottagarsidan i den litterära kommunikationssidan. Går vi över till avsändarsidan, så laborerar förf. med en *författare* och en *berättare*, varvid han fastslår, att »författare /.../ betecknar den person som skrivit texterna, till skillnad från berättaren som är en funktion i dem» (s. 42). Vi får alltså följande begrepp i den litterära kommunikationskedjan: författare – berättare – text – hypotetisk läsare – faktisk läsare. Förf. hänvisar till S. Rimmon-Kenans *Narrative Fiction. Contemporary Poetics* (1983), där ett kapitel behandlar läsarens roll. I sammanhanget vill jag aktualisera Morten Nøjgaard's resonemang om »läserperson» i hans *Litteraturens Univers. Indføring i tekstanalyse* (1975). Nøjgaard menar, att likaväl som det i en text finns en implicit »författerperson», som inte är identisk med den i sinnesvärlden mantalskrivne författaren till texten, t. ex. rektor Almqvist, så finns det också en i texten inbyggd mottagare, en läserperson. Så vitt jag förstår skulle förf:s »hypotetiske læsere» motsvara Nøjgaard's läserperson och Rimmon-Kenans »implied reader».

Läserpersonen hos Almqvist skiftar – naturligtvis. Vi finner *en* läserperson i *Jaktslottet*, en annan i folkskrifterna och andra i *Amorina*, 40-talsromanerna, läroböckerna eller tidningsartiklarna. Och detta för i sin tur vidare till så väsentliga frågor som tendens – vem skriver man för och vad? – och pedagogik och stilistik – hur går man till väga, vilka stilmedel använder man för att få sina budskap framförda.

En rad andra berättartekniska frågeställningar belyses i avhandlingen. Vem talar i texten? berättaren eller hans gestalter? En term som förf. hämtat från S. Sniader Lansers *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction* (1981) är »inserted texts», dvs. »allt som i textens fiktiva värld framstår som direkta citat med någon annan än berättaren som upphovsman» (s. 43). Detta är frågor som hör samman med problem rörande de olika rösterna i en berättelse, förutom berättarens och de olika romangestaltarnas också t. ex. utgivarens (tänk på utgivarfiktionen i *Amorina*) eller ramberättarens. Vidare kan man tänka på tekniken med kinesiska asken, som Staffan Björck behandlar i *Romanens formvärld*. »Inserted texts» som förf. definierar dem är en användbar terminus technicus; jag förvänar mig emellertid över att förf. inte tillämpar termen konsekvent (jfr s. 96, 111, 126, 139 och 183). En sådan inkonsekvens är annars ovanlig i denna avhandling.

I samband med *Palatset* ventileras ett gammalt välkänt problem inom jagberättartekniken, nämligen förhållandet mellan »upplevande» och »berättande» jag, vilka förf. kallar »aktör» och »berättare». I *Palatset* berättar Richard Furumo för jaktslottskretsen i jagform en sällsam historia, som han själv upplevt i en engelsk sjöstad. Hur berättar Richard och när? Hur lång tid förflyter mellan

Richards upplevelser av och i det mystiska palatset och hans berättande av dem? Hur friskt är minnet av hans upplevelser och hur länge har han kunnat betrakta och formulera sin berättelse?

För egen del föredrar jag i stället för *aktör* och *berättare* termerna »upplevande» och »berättande» jag, därför att dessa på ett starkare sätt framhåller, att de båda jagen är samma person och att det blott är en temporal skillnad mellan dessa båda funktioner av samma jag. Denna terminologi ansluter sig till Leo Spitzers distinktion »erlebendes Ich» och »erzählendes Ich», som vunnit burskap inte bara i tysk berättarteknisk forskning.

Almqvist höll sig undan från följetongsavdelningen i tidningarna i den meningen, att han aldrig publicerade sina romaner där. Det berodde säkert på ekonomiska skäl: som både förf. och tidigare Ingemar Oscarsson understrukit dröjde det länge, innan tidningarna kunde ge bättre villkor än bokförlagen. Men jag tror i alla fall, att följetongsromanen haft stor betydelse för Almqvists romanförfattarskap och i vissa fall tjänat som mönster.

Förf. tar i det viktiga avsnittet »Den långa romanen» (s. 288 f.) upp frågan, hur Almqvist gick till väga för att skriva de långa romaner, som arkhonoreringen lockade honom göra längre och längre.

Hur bär man sig då åt för att dryga ut en redan lång text? Man kan t. ex. göra såhär menar förf. och räknar upp en rad möjligheter:

- 1) Substantiv grupperas ofta i katalogartade uppräkningsar.
- 2) Verb och adjektiv kommer ofta i par eller trio (det stilistiska tretalet kommer ofta igen i *Gabrièle Mimanso*).
- 3) Stilen dras mot omständlighet och preciositet.
- 4) Själva händelseförloppet dras ut genom bl. a.
- 5) många och långa retarderingar.
- 6) Oupphörligen skapas nya konflikter.

På s. 293 exemplifierar förf. hur vissa förklaringar förhalas i romandialogen och ser detta som exempel på förlängningstyp nr 5: retarderingar. Detta tror jag är alldeles riktigt. Men framför allt menar jag att den lilla dialogen är intressant ur en annan synvinkel. Den erinrar nämligen i hög grad om den driftige följetongsförfattarens knep att öka radantalet genom att använda korta, en- eller fåstaviga repliker. Förf:s. exempel är hämtat från *Gabrièle Mimanso*, s. 63 f.

Man kan jämföra med fler ställen ur *Gabrièle Mimanso*, t. ex. följande replikväxling s. 217:

Men vad vilja då dessa olyckliga hantverkare?
Jag vet icke.
Hava de icke hus och bröd?
Jag skall icke kunna säga.

Gabrièle Mimanso erbjuder fler exempel, t. ex. s. 267, men jag tar i stället ett prov från *Herrarne på Ekolsund*:

Du går då nu till honom?
Det gör jag.
Han lever?
Utan tvivel.
Jag förmodar han och Snakenberg duellerat?
Det blef icke af.
Sådana mesar /.../

(*Herrarne på Ekolsund* III, s. 276.)

I alla dessa exempel får relativt korta repliker föra samtalet och raderna framåt. Här har vi alltså exempel på rent kvantitativa förlängningsknep, som Almqvist begagnar sig av, och jag är övertygad om att han här haft följetongsromanens kortstaviga replikväxlingar till förebild.

När det gäller sättet att skapa nya förvecklingar för att hålla läsarens intresse vid liv, gör förf. en intressant jämförelse med Almqvists scendramatiska teorier och tar upp hans utkast »Opera som kan blifva något utaf om den sättes i verket» (publ. i *Samlaren* 1924). Här fastslår Almqvist, att både början och slutet av akterna måste ta tag i åskådaren/åhöraren:

»regeln för akterna bör vara, 1^o att hvarje gång ridån går upp måste en anblick af värde förekomma, och 2^o hvarje gång den faller, likaså; så att åskådaren här icke gäspar för mycket, och tänker Gudskelof!, utan lifligt önskar den åter uppdragen. Afskrifningarne få rättas derefter». (*Samlaren* 1924, s. 162; avh., s. 305).

Förf. visar vidare hur Almqvist vill låta första akten sluta i stegrad spänning och nyfikenhet. Och man skulle kunna visa ytterligare på andra akternas gruvliga slut, där hjältninnan lämnas fastbunden på ett brinnande bål.

Förf. visar också (s. 304) hur en rad av kapitlen i *Gabrièle Mimanso* laddas upp till en klimax i kapitelslutet, och han vill alltså här se ett sammanhang med aktslutet i ett drama. Likheter med scen och teater finns för all del, men jag säger mig: går inte förf. här över ån efter vatten, och jag frågar återigen: känner man inte också här igen följetongsromanens teknik?

Den sanna följetongsromanen byggdes upp som en kedja av dramatiska episoder; dessa måste väcka läsarens intresse »men också skapa förväntningar och nyfikenhet för fortsättningen» (Oscarsson, »*Fortsättning följer*». *Följetong och fortsättningsroman i dagspressen till ca 1850*, s. 162).

Den franska följetongsromanen var en omtyckt genre sedan slutet av 1830-talet. Dumas' *Le Capitaine Paul* gick i tidningen *Le Siècle* 1838 och Sues *Mathilde* i *La Presse* 1840–41 (Oscarsson, s. 47); den sistnämnda följetongen kan alltså Almqvist ha studerat under sin Parisvistelse.

Ett omhuldat grepp var att i följetongsavsnittets slut stegra spänningen och ovissheten inför fortsättningen. Detta fick dock estetiska konsekvenser. Ju kortare följetongsavsnitten var, ju mer förödande blev dessa stegringar för romanens helhet, när den – som oftast skedde – återgavs i bokform.

Också sättet att *börja* stycken var naturligtvis viktigt, därom är två så erfarna publikkännare som Dickens och Sue ense: handlingen måste ta sin början in medias res.

Hos Sue tillkommer dessutom en fin känsla för vad som var aktuellt stoff och likaså politiska inslag; hans romaner kombinerade sensation och sociala debattinlägg, ja, rent av reportage. »På ett dittills okänt sätt kombinerade Sues stora fortsättningsromaner de skönlitterära verkningssmedlen med de journalistiska: ett aktuellt och brännbart stoff stöptes i den rafflande underhållningens form och distribuerades snabbt och effektivt till en publik i otålig väntan på varje nytt avsnitt» (Oscarsson, s. 163).

Gabrièle Mimanso är förvisso inte någon följetongs- eller fortsättningsroman, men jag tror att Almqvist haft den populära följetongsgenren som förebild. Åtskilliga av de ovan refererade karakteristika för genren passar in på Almqvists roman.

Det är en gammal iakttagelse, att ju mera det forskas i en författare och ett författarskap, ju mer återstår det att göra. Det behöver inte bero på att tidigare forskning måste rättas till – fast sådana fall finns naturligtvis också – utan det kan ännu oftare bero på att den behöver kompletteras och stimuleras. Nya metoder, nya sätt att se på litteraturen vinner inträde i forskarvärlden.

Almqvists författarskap är just ett sådant stort och rikt författarskap, som blivit grundligt – och ofta mycket bra – genomforskat ur en rad skiftande aspekter.

Med Svedjedals avhandling har vi fått veta mycket nytt om den del av Almqvists ekonomi, som föregår de von Schevenska transaktionerna. Det är ju annars de sistnämnda, som genom sin mera spektakulära karaktär kommit att dominera forskningen i Almqvists affärer.

Men förf. går vidare och kan kombinera ekonomi och poesi genom sin dubbla skolning som litteratursociolog och berättartekniker. Hans metod att förklara berättarkonsten i ett antal episka verk från en begränsad tidsperiod utifrån litteratursociologiska fakta om honorar och publiksmak visar sig vara synnerligen fruktbar.

Min granskning som fakultetsopponent har – enligt genrens konventioner – kommit att på en rad punkter söka andra förklaringar eller dra konsekvenserna längre än vad förf. gjort. Men slutomdömet om denna sakliga och innehållsrika avhandling är givet. Med sin dubbla inriktning mot ekonomin och poesin är den ett uppslagsrikt och stimulerande arbete som presterar en helhet av de metodiska greppen, som får stödja och förklara varandra. Grundlighet i metodiken och djärighet i kombinationerna gör denna avhandling till ett tungt vägande bidrag till Almqvistforskningen.

Bertil Romberg

Ulf Malm: *Meter, rytm och ljudgestaltning i bunden vers. Exemplet Karlfeldt*. (Skr. utg. av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 21.) 1985.

»Karlfeldt var en rytmiker av högsta rang. Allt som finnes skrivet både av honom och om honom, vittnar därom. Rytmen spelar större roll i hans verskonst än någonting annat. Med ett citat ur hans egen diktning har någon velat känneteckna den karlfeldtska versrytmen som 'högt farande och stark'. Det är väl bara ett intuitivt allmänintryck, som ligger bakom karakteristiken, men den säger rätt mycket. Man har talat om versformens fasta, stränga arkitektur och samtidigt om den mjukt böljande, liksom självständigt levande versmusiken – de två skilda faktorer, meter och rytm, vilkas inbördes spänningsförhållande ger versen dess liv. Åter ett syntetiskt omdöme, men inte mindre sant. Emellertid är det nog rätt vanskligt att göra några påståenden över huvud om Karlfeldts tekniska konstnärskap, när analysen saknas; vill man nå sakliga, åskådliga resultat, är en sådan så gott som nödvändig.»

De här orden, som är hämtade ur en otryckt licentiatavhandling av Nils Uthorn, beskriver forskningsläget år 1954. I dag är läget ett annat. Ulf Malms avhandling *Meter, rytm och ljudgestaltning i bunden vers. Exemplet Karlfeldt* är exakt den undersökning och den analys som Nils Uthorn efterlyste.

Vi får också en teori presenterad, som avses vara allmängiltig och möjlig att anbringa på all bunden vers, inte bara Karlfeldts. Läget för metrikforskningen i Sverige har därmed förbättrats. Malm är en ny representant för den tradition som tidigare innefattar namn som Otto Sylwan, Nils Svanberg, Sten Malmström och på senare år beträffande fri vers Kristian Wählin och Eva Lilja Norrlind i Sverige samt Hallvard Lie i Norge.

Men avhandlingen har, som titeln röjer, många andra trådar. Som teoretisk bas anför den lingvistiskt inspirerade metriken. Fältet är oändligt, och den litteraturhänvisning som ges i noter och litteraturförteckning är i det närmaste en bragd.

Avhandlingen ger också en inblick i internationell debatt. Dess teoretiska grundsatser och analyser görs i strukturalistisk anda, och Lotman är här föregångaren. Ljudens roll och medverkan i det nät av språkliga relationer som gör dikten till dikt, följer författaren bland annat Morten Nøjgaard i spåren.

Den tvårvetenskapliga prägel som avhandlingen har medför naturligtvis både fördelar och problem. Till de stora fördelarna vill jag räkna dels de analysredskap, den verktygsarsenal, som vi lär oss att använda, dels avhandlingens vägröjande karaktär på delvis ny mark.

Syftet med avhandlingen är att presentera en metrisk teori, en analysmodell, och att pröva dess hållfasthet på några lyriska texter, som har valts bland Karlfeldts dikter. Det kanske förtjänar att påpekas att det inte är dikterna som är huvudsaken, utan själva analysmodellen.

Avhandlingen börjar följaktligen med det teoretiska avsnittet. Efter en kort inledning ägnas det första kapitlet åt en orientering om moderna teorier inom metriken. Metern ses som en både lingvistisk och litterär företeelse. Här presenteras också den terminologi som används i avhandlingen, och som utgår från en lingvistisk och strukturalistisk syn på metriken, företrädd av namn som Jurij Lotman och Roman Jakobson.

Därefter diskuteras begreppen meter och rytm. De ses som två skilda begrepp, och till denna redan tidigare kända uppdelning läggs en tudelning av begreppet rytm. Rytmen delas i två skikt, dels en makroritm, versens rytm som den låter när den läses, dels också en mikrorytm, det vill säga ordens lexikaliska rytm, tagna var för sig. Den här synen på rytmen är ett nytt grepp.

De gängse metriska beteckningarna jamb, troké, daktyl och så vidare förkastas och reserveras i stället för mikrorytm och benämns ordfötter, medan metern endast beskrivs som ett visst antal höjningar av tryckstyrkan, åtföljda av en eller flera sänkningar. På så vis får man fram två-, tre- eller eventuellt flerstaviga så kallade metrem. Eventuellt föregås den första höjningen av en upptakt, som i Zirmunskijs efterföljd kallas anacrusis.

Eftersom språket inte av sig själv fogar sig i ett metriskt schema uppstår en spänning mellan metern – det abstrakta schemat, mikrorytmerna – ordens lexikaliska uttal, och makrorytmen – versen som den låter. Det är den spänningen som författaren vill undersöka och mäta.

Ytterligare ett tredje plan diskuteras. Till meter och rytm kommer den eufoniska faktorn, det vill säga den viktiga roll som spelas av själva ljuden i dikten och deras förhållande till varandra i form av alliterationer, assonanser, rim, ljudupprepningar, klangfärger och så vidare, vilka bildar vad författaren kallar en sekundär rytm, som i