

GÖTEBORGS UNIVERSITET  
Litteraturvetenskapliga institutionen  
D-uppsats

**Romantiska ramfiktions och deras berättare.**

Clas Livijn: *Spader Dame*,

Carl Jonas Love Almqvist: *Törnrosens bok*.

HT 2008

Författare: Madlen Schulze

Handledare: Yvonne Leffler

## Innehållsförteckning

I. INLEDNING	3
1. Syfte	4
2. Material	4
3. Forskning	5
4. Teori och begrepp	6
5. Uppläggnig	9
II. ANALYS	9
1. Clas Livijn: <i>Spader Dame</i>	9
1.1. Brevromanen och ramfiktionen	9
1.2. Ramens berättare utgivaren	12
1.2.1. Förordet	11
1.2.2. Utgivarens edition, fotnoter, rapport m.m.	17
2. C. J. L. Almqvist: <i>Törnrosens bok</i>	22
2.1. Ramfiktionens konstruktion, berättare, berättartekniker	22
2.2. Den extradiegetiska berättaren	26
2.2.1. Inledande ram	27
2.2.2. Avslutande ram	33
2.3. Sammanfattning	36
III. AVSLUTNING	39
Appendix: Kompositionen av duodesupplagan av <i>Törnrosens bok</i>	42
Litteraturförteckning	43

## I. INLEDNING

Två olika manliga författare representerar två helt olika ramberättelser. Båda är födda i slutet av 1700-talet, båda var samtidskritiska. Både var flitiga skribenter, inte bara på skönlitteraturens fält. Den ene, Carl Jonas Love Almqvist, är berömd för *Det går an* och *Drottningens juvelsmycke*, båda verken iscensätts i samtidens Stockholm igen. Han hör i alla tider helt självklart till de stora svenska romantikerna.

Den andra författaren, Clas Livijn, höll sig i alla tider med nöd och näppe på kanten till glömskan. Som jurist och ämbetsman skrev han oavbrutet, även skönlitteratur som *Spader Dame*, det mesta förblev dock fragmentariskt. Trots att hans skönlitterära verk bara fått lite uppmärksamhet, tas han upp bland de svenska klassikerna av Svenska Akademien.<sup>1</sup>

*Spader Dame* kan tillskrivas brevromanen, närmare bestämt den monologiska brevromanen.<sup>2</sup> Brevskrivaren verkar dock ofta inte skriva brev utan snarare dagbok och det är en utgivare och inte brevskrivaren själv som slutför romanen genom att bifoga olika dokument. Almqvists *Törnrosens bok* som större cyklisk ramberättelse sammanställer i flera volymer mindre och större arbeten av olika genrer och blandgenrer.<sup>3</sup> Under romantiken var man öppen för genreblandning, man ville ju exempelvis låta konsten förenas i ”allkonstverket”.

Vad som förbinder *Spader Dame* och *Törnrosens bok* är ramfiktionen, där det leks med olika narrativa nivåer och berättare. Att förklara eller ens definiera begreppet ”ramfiktion”, också kallad ”ramberättelse”, är inte lätt, men: ”Èn ting står klart, nemlig at vi har at gøre med et uhyre vidtfavnende og forskelligartet fænomen. Begrebet ’rammefortælling’ kan dække over meget forskellige tekstthelheder, genremæssigt, længdmæssigt, strukturelt og kompositionelt, for nu ikke at sige tematisk”, som Gunilla Hermansson skriver.<sup>4</sup> *Spader Dame* och *Törnrosens bok* representerar ramberättelsens huvudformer, den ene är enkel och den andra cyklisk.

Almqvist och Livijn var båda verksamma under den begynnande romantiken och *Törnrosens bok* och *Spader Dame* är tidstypiska just för att de inte går att entydigt placera in i någon genre. Detta utgör också deras charm. Men *Törnrosens bok* och *Spader Dame* brukar

---

<sup>1</sup> På Svenska Akademiens hemsida kan man läsa att romanen ”faktiskt blivit vår första ’undergroundroman’ – en klassiker utanför de litteraturhistoriska handböckernas litterära kanon”. <http://www.svenskaakademien.se/web/0345cec7-31a6-4a18-8712-24dfb46b47bf.aspx> 2008-09-08.

<sup>2</sup> Livijn, Clas: *Spader Dame*. Atlantis, Stockholm 1997. Begreppet ”monologisk brevroman” har med tysk forskning som förebild införts i den svenska forskningen av Leffler Yvonne och det avser en brevroman som består av brev författade av en enda skribent. Se Leffler, Yvonne: ’Jag har fått ett brev ...’ *Den tidiga svenska brevromanen 1770-1870*. Gidlunds, Falun 2007, s. 12.

<sup>3</sup> Almqvist, C. J. L.: *Törnrosens bok*. Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 1996-2003. Band I-XIV (= SV 5-9).

<sup>4</sup> Hermansson, Gunilla: *At fortælle verden. En studie i C.J.L. Almqvists Törnrosens bok*. Spring, Hellerup 2005, s. 39. Se hennes första kapitel ”Rammefortælling” för en diskussion av begreppet ”ramberättelse”.

ändå räknas till de mer säregna exemplar av svensk, romantisk prosa. Det är inte ovanligt för brevromaner att inledas, kommenteras och avslutas av en utgivare, som alltså bildar en ram åt brevskrivarens brev. Men det är inte vanligt att som i Almqvists fall finna stora delar av ett helt skönlitterärt livsverk inbäddat i en enda omfattande ramberättelse. *Spader Dame* och *Törnrosens bok* är alltså verkligen exempel på de outtömliga möjligheter som finns för ramberättelsens användning och utformning under den svenska romantiken.

## 1. Syfte

Syftet är att närmare belysa två romantiska ramberättelser. Genom att beskriva hur de är gestaltade ska något av den variation bli synlig som inramningstekniken erbjuder. Hur utnyttjades tekniken av romantikens författare? Trots att ramberättelsen är en del av en helhet, vill jag här försöka att enbart betrakta ramen. Detta borde vara möjligt, då jag lägger min fokus på berättarfunktionen, vilken i ramen spelar en avgörande roll.<sup>5</sup> I ramen kan det även finnas flera berättare. Vilka är berättarna? När blandar sig den extradiegetiska berättaren in? Och hur? Och varför? I analysen av *Spader Dame* går jag så långt som att fråga: Vad tillför berättarfunktionen hela verket? *Törnrosens bok* däremot är så komplex att ramens funktioner här bara kan bli synliga i den mån de är relaterade till berättarfunktionen.

## 2. Material

Clas Livijns brevroman *Spader Dame. En berättelse i Brev, funne på Danviken* är hans enda avslutade och under hans livstid publicerade större skönlitterära arbete. Den har först på sistone fått någon vetenskaplig uppmärksamhet beroende på att den varken till innehåll eller form är enkel. Fastän den verkar inta en särställning bland de svenska brevromanerna, anser flera forskare *Spader Dame* vara den svenska litteraturens mest egenartade, men också mest originella verk.<sup>6</sup>

En brevroman är en längre berättelse bestående av enbart brev. Det är breven från bara den ena brevskrivaren i korrespondensen som utgör den monologiska brevromanen. I *Spader Dame* finns utöver brev av Zachäus Schenander också olika dokument bifogade av utgivaren. Det handlar om utdrag ur rättegångsprotokoll, en kort sjukhusrapport och romanen slutar med ett avskedsbrev från Schenander. Utgivaren har därutöver försett breven med ett förord och fotnoter och det är framför allt förordet, fotnoterna samt sjukhusrapporten som bildar materialet till den här uppsatsen.

---

<sup>5</sup> Ramberättelsen i *Törnrosens bok* kan dessutom betraktas som berättelse som inte enbart inramar infogade texter utan är en självständig berättelse i sig. Jämför Gunilla Hermansson när hon skriver att ramen ”bliver selv den fortalte historie”. (Hermansson, s. 9)

<sup>6</sup> Jfr. Leffler, s. 134.

Carl Jonas Love Almqvists *Törnrosens bok* har som fullständig titel: *Fria fantasier hvilka, betraktade såsom ett helt, af herr Hugo Löwenstjerna stundom kallades Törnrosens Bok, stundom En irrande Hind*. Almqvist hade ursprungligen tänkt att under denna titel samla hela sitt stora skönlitterära och vetenskapliga verk. För Almqvist förblev det en dröm. Men i samarbete med Almqvistsällskapet ger nu Svenska Vitterhetssamfundet ut Almqvists samlade verk, däribland *Törnrosens bok* i duodes- och imperialoktavupplagan. Den mindre omfattande upplagan, nämligen duodesupplagan, inskränker jag mig på här. Den omfattar i fem volymer fjorton delar ("band") och flera dussin arbeten och gavs ut mellan 1996 och 2003.<sup>7</sup>

### 3. Forskning

Förvånansvärt lite har hittills skrivits om ramfiktionen i *Spader Dame* och i *Törnrosens bok*. Almqvists stora verk är väl undersökt vid det här laget, men vad gäller *Törnrosens bok* verkar forskning ha koncentrerat sig på de enskilda infogade texterna. Ramberättelsen kring dessa texter har fram till nyligen knappt ägnats någon vetenskaplig uppmärksamhet.

Denna forskningslucka fyller dock Gunilla Hermanssons avhandling: *At fortælle verden. En studie i C.J.L. Almqvists Törnrosens bok* från 2005. Hon är den första att betrakta *Törnrosens bok* både som ramberättelse och verk. Relationerna mellan ram och infogade texter samt mellan delarna och helheten av *Törnrosens bok* står i centrum för hennes undersökning, där hon följer både verkimmanenta och teoretisk-analytiska principer. Hon närmar sig huvudsakligen från narratologiskt och genreteoretiskt håll. Jag vill anknyta till Hermansson men medan hennes mål är att ge en överblick, vill jag betrakta några aspekter av berättarfunktionen noggrannare.

Bortsett från Hermansson finns det inte mer forskning som befattar sig explicit med ramberättelsen och berättarfunktionen i Törnrosbokens ram. I *Den romantiska texten* går Horace Engdahl, i ett kapitel om Almqvist, in på överordnade drag av Almqvists författarskap, hans språk och ironi.<sup>8</sup> När han presenterar några av hans verk, gör han det utan att gå in på Törnrosbokens ramfiktion, men med en jämförelse till Livijn och *Spader Dame*.

Bristen på forskningsmaterial kring *Spader Dame* kan bero på att intresset för den säregna romanen har blomstrat upp först under senaste decennier. Men fastän utgivningsintresset för författaren Clas Livijn har tilltagit, visar sig forskningen likväl ännu avvaktande, kanske med anledning av verkets komplexitet.

---

<sup>7</sup> Med förkortningen "SV", som står för Samlade verk, refereras i fortsättningen till volymerna i denna upplaga.

<sup>8</sup> Engdahl, Horace: *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*. Bonniers, Stockholm 1986. S. 187-216.

En kort men solid överblick över Livijns liv och verk ger Kjell Espmark i förordet till Svenska Akademiens utgåva av Livijns *Spader Dame* och *Samvetets fantasi*.<sup>9</sup> En kvarts sekel tidigare har Anne Marie Wieselgren lagt fram sin *lingvistiska* doktorsavhandling om språk och stil i Carl-Johans-tidens prosa, vilken även omfattar litteraturvetenskapliga aspekter.<sup>10</sup> Clas Livijns författarskap bildar huvudmaterialet bland de representerade verken och *Spader Dame* presenteras utförligt i sin dåtida och vetenskapliga kontext. Hon går även in på Almqvist, men inte på Törnrosramen.

Mest aktuell är den litteraturvetenskapliga uppmärksamheten som Yvonne Leffler ger Livijns *Spader Dame* bredvid andra romaner i 'Jag har fått ett brev ...' *Den tidiga svenska brevromanen 1770-1870*. Hon belyser den särartade monologiska brevberättelsens form och det romantiska subjektet och berör även utgivarfunktionen och ramen, men utan att fokusera särskilt på dem.

#### 4. Teori och begrepp

I *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts* undersöker Hans Rudolf Picard ramberättelsen och utgivarfunktionen utifrån sin utgångspunkt, att brevromanen härmar verkligheten.<sup>11</sup> I den inledande utförliga teoretiska redogörelsen diskuterar han utgivarfunktionen som ett av brevromanens perspektiviska medel. Även det som han skriver om spänningen mellan karaktärsperspektiv och komposition är intressant i mitt sammanhang.

Mina teoretiska redskap hämtar jag från två arbeten inom narratologin: Shlomith Rimmon-Kenans *Narrative Fiction* och Jochen Vogts *Aspekte erzählender Prosa*.<sup>12</sup> Rimmon-Kenan vill inte förplikta sig någon litteraturteoretisk strömning, utan hon försöker sig på en syntes mellan olika teorier, bland andra New Criticism, formalism och strukturalism. Med Genettes centrala begrepp som förebild är boken uppbyggd i tre delar: ”story”, ”text” och ”narration”. Framför allt underkapitlen om ”narration” (”levels”, ”voices”, ”speech representation”) och kapitlet ”focalization” kommer jag att använda mig av.

Jochen Vogt följer lika lite någon speciell strömning. Han vill ge grunderna till berättandet och berättarteorin med det praktiska syftet att sätta läsarna i stånd till att själva göra narratologiska analyser. Han bygger huvudsakligen på Hamburgers, Stanzels och

---

<sup>9</sup> Espmark, Kjell: ”Den fragmentariske Clas Livijn”, i Clas Livijn: *Spader Dame*. Atlantis, Stockholm 1997, s. 7-18.

<sup>10</sup> Wieselgren, Anne Marie: *Carl-Johans-tidens prosa. Språkliga studier i texter från den moderna prosaberättelsens framväxttid*. Studentlitteratur, Lund 1971.

<sup>11</sup> Picard, Hans Rudolf: *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1971.

<sup>12</sup> Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Fink, München 2006. Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction*. Routledge, London 2002 (2a uppl.).

Lämmerts teorier. Det mest relevanta för ämnet finns i kapitel ett ("Die Erzählung als Fiktion"), kapitel två ("Die typischen Erzählsituationen") och kapitel fyra ("Personenrede und Bewußtseinsdarstellung").

Ett äldre men mycket omfattande arbete som jag också har konsulterat, är Bertil Rombergs avhandling *Studies in the narrative technique of the first-person novel*.<sup>13</sup> Den första delen är litteraturteoretisk och går igenom ämnena "the author and his novel", "who narrates the first-person novel?" och "the narrator and his narrative". Inom det andra ämnet ägnar han ett eget kapitel åt ramfiktionen ("Primary And Secondary Narrators. Chinese Box And Frame-Narrative") och kallar *Spader Dame* "[t]he most interesting Nordic samples in this genre".<sup>14</sup>

I min undersökning fokuserar jag på den funktionen i texten som vanligen kallas för berättare eller röst. Innan jag går över till att presentera uppläggningsen, vill jag nu ge en inledning till berättarfunktionen och redogöra för några grundläggande begrepp kring den. Rimmon-Kenan förespråkar en uppfattning om berättaren som sträcker sig över alla grader från en berättare som är osynlig, dold, inte förnimbar eller inte märkbar i texten (covert) till någon som är synlig, förnimbar eller märkbar (overt). "Synlighet" och "osynlighet" bildar polerna på Rimmon-Kenans synlighetskala ("perceptibility"). Inte särskilt synlig är berättaren exempelvis om han ger en beskrivning av miljön: "i Jagtslottets gula kabinet, der han en afton satt i den församlade släktens sällskap" (SV 6, s. 6).<sup>15</sup> Kommentarer i form av t.ex. interpretationer, generaliseringar eller bedömningar däremot signalerar starkt att det finns en berättare, någon som själv tycker och tänker.

I varje berättande text finns en synlig eller mindre synlig "narrator who is [...] 'above' or superior to the story he narrates".<sup>16</sup> Varje berättande text har därmed också minst två narrativa nivåer, berättarens nivå är inte densamma som berättelsens. Den diegetiska berättelsen berättas ofta av en berättare som befinner sig utanför denna värld, han är då extradiegetisk. Men även figurerna på berättelsens, den diegetiska nivån kan berätta något och därmed själva bli berättare, intradiegetiska berättare. Deras berättelse ligger på olika intra- och hypodiegetiska nivåer. Nästa nivå vore den hypo-hypodiegetiska osv.<sup>17</sup> Det uppstår en konstruktion som liknar askar av olika storlekar som står i varandra, en ask i ask-konstruktion. De olika berättelserna är infogade i varandra och den yttersta, den på diegetisk nivå, kallas

---

<sup>13</sup> Romberg, Bertil: *Studies in the narrative technique of the first-person novel*. Almqvist & Wiksell, Stockholm o.a. 1962.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 48.

<sup>15</sup> Almqvist, C. J. L.: *Törnrosens bok*. Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 1996-2003. Volym 6 (= SV 6).

<sup>16</sup> Rimmon-Kenan, s. 95.

<sup>17</sup> Samtliga begrepp går tillbaka på Gérard Genette.

också för ramfiktio. I ramfiktioen är hypodiegetiska berättelser infogade, vilka blir berättade av en intradiegetisk berättare.

Rimmon-Kenan talar om en ”narrative communication situation” då varje berättarsituation i sitt väsen också är en kommunikationssituation.<sup>18</sup> Inte minst därför rymmer den narratologiska berättarfunktionen som undersökningsobjekt många aspekter. Vem är berättaren – hur mycket avslöjar texten? Varför berättas något, med vilket syfte? När sker berättandet – i efterhand eller samtidigt som händelserna sker? Eller berättas det vad som troligen sker i framtiden? Vad är det egentligen som berättas av berättaren? Och inte minst: Hur berättas det?

Berättandet, såsom kommunikation, sker aldrig utan anledning. Berättelsen förmedlas av berättaren även *till* någon. Denna *någon* är i muntliga sammanhang en åhörare, i skriftiga en läsare. Berättaren har alltså inte bara ett visst förhållande till sin text utan därutöver – igenom sin text – även till adressaten. Därmed blir frågan ännu mer påfallande: Varför berättar berättaren? Med vilken motivation? Med sin berättelse kan berättaren undervisa sina läsare eller åhörare eller förklara för dem eller för sig själv. Han kan helt självriktad vilja utforska ett eget problem eller även uppnå en terapeutisk effekt med sitt berättande. Han kan även försöka återskapa något förlorat eller förflutet.

Det återstår att se hur han uppnår dessa mål. – Hur berättar han alltså? Han kan framställa berättelsen både som förfluten (i dåtid), som pågående (i presens) eller även som något som kommer att ske (i futurum). Återger han trogen figurernas tal utan att egentligen själv komma till orda (osynlig berättare)? Eller blandar han sig flitigt i med kommentarer och påminner därmed om sin existens (synlig berättare)? Kan man tro på honom? Berättar han alltså på ett trovärdigt sätt eller motsäger han sig själv?

Vem är berättaren och i vilket förhållande står han till sin berättelse? Är berättaren någon inom eller utanför berättelsen han framför? Är han med i berättelsen, så är han samtidigt figur i berättelsen och dess berättare och kallas för homodiegetisk. Är berättaren däremot inte med i berättelsen på något sätt, så kallas då han för heterodiegetisk.

Vad är det som berättaren berättar? Vad avslöjar han av sig själv – medvetet eller omedvetet – genom berättandet? Vilka slutsatser låter sig dras gällande synvinkeln ur vilken han berättar? Rimmon-Kenan håller fast att berättelsen alltid framställs ur ett visst perspektiv. Det är berättaren som *talar*, men det som han berättar, måste inte nödvändigtvis vara det som just han *såg, hörde, luktade, kände, tänkte* osv.<sup>19</sup> Han kan lika gärna berätta ur någon annans synvinkel eller perspektiv. Vems synvinkel det är, är inte alltid fullt definierbart. Den kan

---

<sup>18</sup> Rimmon-Kenan, s. 87.

<sup>19</sup> Ibid., s. 72ff.



tillhöra en figur (karaktärsperspektiv), men den kan också kännas så opersonlig att den verkar vara en kamera. Belyses figurens inre är synvinkeln intern, avbildas det liksom genom en kamera bara det yttre, handlar det om en extern synvinkel.<sup>20</sup>

Då ramen i Törnrosboken till största delen består av vad som allmänt kallas för ”scen” – ”[c]onsisting exclusively of dialogue and a few ’stage directions’, [it] looks more like a scene from a play than like a segment of a narrative”<sup>21</sup> – blir till sist även frågan betydelsefull, när berättaren berättar. Det är berättaren som framför hela ramen samt allt direkt tal. Men då och då, när figurernas tal inte återges i direkt tal, uttrycker sig berättaren även personligen. Hur gestaltas dessa sällsynta partier? Och vilken roll spelar de möjligtvis för inbäddningen av texterna i ramen?

## 5. Uppläggning

Livijns *Spader Dame* och Almqvists *Törnrosens bok* har båda en ramfiktionsform men är i övrigt så olika att jag valde att analysera dem var för sig i respektive del. Livijns roman med sin klara och enkla uppbyggnad och traditionella ramfiktionsform kommer först. Därefter följer analysen av den även historiskt lite senare utgivna *Törnrosens bok*. I jämförelse med *Spader Dame* är den större i omfång och komplexare vad gäller de narratologiska nivåerna och strukturerna. *Törnrosens bok* är som ett stort experimentellt projekt av Almqvist som kan anses vara en utveckling av enklare ramfiktionsformer som exempelvis *Spader Dame*.

Både i brevromanen och i berättelsesamlingen observerade jag tendensen att ramfiktionsformen regelbundet kommer först, före infogade texter, och dessutom är gestaltad annorlunda. Denna regelbundenhet lägger jag till grund för analysen av de två verken. Det betyder för analysen av *Spader Dame* att jag först betraktar förordet och därefter alla andra utgivarens ingrepp, nämligen hans rapport och fotnoter. Vad gäller *Törnrosens bok* analyserar jag först utvalda ramfiktionsformer som föregår infogade texter och därefter den som följer efter. Båda analysdelarna börjar med en introduktion till verken och problemkretsen.

## II. ANALYS

### 1. Clas Livijn: *Spader Dame*

#### 1.1. Brevromanen och ramfiktionsformen

Brevromaner består av fiktiva brev. Oftast är brevsamlingen inbäddad i en ram som består av förord, fotnoter, kommentarer och/eller ett efterord i slutet. Därmed har genren två narrativa nivåer: den diegetiska ramen och de hypodiegetiska breven. Breven skrivs av den

---

<sup>20</sup> Se även Vogt, s. 50ff.

<sup>21</sup> Rimmon-Kenan, s. 54.

intradiegetiska berättaren. Han eller hon berättar sin egen berättelse i jag-form och är därmed homodiegetisk. Ramberättelsen är berättad av brevens utgivare, den extradiegetiska berättaren. Ibland berättar utgivaren också om sig själv, nämligen hur han exempelvis hittade breven.

Författare av brevromaner står inför ett berättarproblem som är inbyggt i genren: Hur får läsaren veta vem brevskrivaren, den intradiegetiska berättaren, är? Om författaren vill upprätthålla illusionen om brevens äkthet, bör han därför i breven mycket försiktigt infoga signaler om skribentens identitet. Om det skrivs brev i verkligheten skrivs de vanligtvis till någon person som redan känner till dessa fakta. Information om tid och rum, kön och ålder, yrke och adress är då ofta onödigt att ge. En direkt karaktärsbeskrivning av brevskrivaren är omöjligt att lägga i munnen på honom själv. Själva genren som verklighetshärmande kräver alltså till viss grad brevskrivarens anonymitet för att kunna upprätthålla illusionen: ”[O]ne can indeed maintain that the very lack of protestations of authenticity can contribute to reinforcing the authentic impression given by the narrative”.<sup>22</sup>

Men det finns inom fiktionen ändå några möjligheter för författaren att låta skribenten avslöja något om sig själv, t.ex. kan berättaren göra ironiska utsagor över sig själv. Men också genom att blott följa reglerna gällande brevets formalia avslöjar han ort, tid och sin signatur. Vidare kan det finnas en annan person som ger ut breven, en utgivare. Detta är fallet i *Spader Dame*, där utgivaren i ramberättelsen beskriver brevskrivaren Schenander. Hur detaljerad och djupgående beskrivningen kan vara beror mycket på förhållandet mellan brevskrivare och utgivare, ramen och breven.

Utgivaren i *Spader Dame*, som för övrigt inte nämns vid namn, vet för det första inte mer än som står i själva breven, därför att Schenander redan är död, när utgivaren kommer över dem. Men utgivaren påstår sig ha varit i Schenanders cell, där Schenander tillbragt sitt livs sista timmar. Utgivaren lär ha inhämtat mer information genom att tala med Schenanders omgivning och genom att leta efter olika offentliga dokument som rör Schenanders liv. Men utgivaren visar sig vara ytterst återhållsam vad som gäller Schenanders brev och annat material. I hans utgivning låter han breven stå för sig själva så gott det går, utan att ge tillkänna sina egna åsikter.

Läsaren blir alltså för det mesta direkt konfronterad med breven. Men då och då träder utgivaren emellan för att förenkla läsningen genom att sätta breven i dess sammanhang. Brevens ordning, inledning, fotnoter och ett slags rapport i slutet av romanen går tillbaka på utgivaren. Men särskilt i slutet då brevskrivaren är en dårhuspatient, är det viktigt att notera

---

<sup>22</sup> Romberg, s. 87.

att ”ett överordnat och mer tillförlitligt externt berättarperspektiv [har] införts i berättelsen” med den fiktiva utgivaren, som Leffler noterar.<sup>23</sup> Hans funktion blir i *Spader Dame* ännu viktigare, då breven inte bara är fragmentariska utan även skrivna av en sinnesjuk. Då behövs han för autenticitetens skull. Utgivaren bildar länken mellan brevskrivaren och läsaren, bron mellan fiktion och verklighet.

Såsom utgivaren står mellan breven och läsaren, står han också mellan författare och brevskrivare, ”interposed [...] between the author and the actual narrator, or between reality and fiction, with a foot in both camps”, menar Romberg.<sup>24</sup> Distansen mellan författare och brevskrivare ”blir särskilt tydlig med införandet av en utgivare”, med hans förord, fotnoter och avslutande kommentarer, skriver Leffler.<sup>25</sup> Författaren lägger ansvaret för breven och dess innehåll ifrån sig, nämligen i händerna på utgivaren. Livijn har dessutom publicerat *Spader Dame* anonymt, vilket förstärker utgivarens betydelse.

Vanligtvis har berättaren möjlighet att efter behag släppa till eller hålla inne med sina kunskaper, men det gäller inte för utgivaren i *Spader Dame*. Förhållandet mellan utgivaren och brevskrivaren grundas på det att brevskrivaren redan är död när utgivaren hittar hans skrifter. Man kan alltså utgå ifrån att utgivarens vetskap om Schenander är begränsad och att det lilla om Schenander som han berättar för oss är just allt som han vet om honom. Förhållandet mellan utgivaren och brevskrivaren Schenander definieras alltså från början, bakom kulisserna drar författaren i trådarna. Utgivaren hyser en viss respekt för den döde, också därför ryggas han tillbaka för större ingrepp i den dödes fragment.<sup>26</sup> Att brevens författare är död avslöjas redan i förordet, redan på allra första sidan. Utgivaren råkar tydligen hitta breven omedelbart efter skribentens död; ett plus för hans tillförlitlighet och brevens autenticitet. Läsarens primära spänning ”avtrubbas visserligen genom förutsägelsen” men samtidigt styrs läsningen genom vetskapen som ”ger en lyhörd medkänsla åt det sätt, varpå man lyssnar till [hans] historia”, konstaterar Björck.<sup>27</sup> Kretsen som öppnades i förordet med informationen om brevskrivaren Schenanders död sluter sig sedan med det allra sista brevet, Schenanders avskedsbrev.

---

<sup>23</sup> Leffler, s. 160.

<sup>24</sup> Romberg, s. 68.

<sup>25</sup> Leffler, s. 279.

<sup>26</sup> ”Redan genomträngde mig en rysning och jag tyckte mig höra dörren till den vakanta skrubben öppnas” heter det i förordet vid utgivarens besök på Danviken. (Livijn, s. 3f.) Han är rädd för att bli anhållas där, som om det handlar om ett fängelse. Han visar sig kanske även lite vidskeplig.

<sup>27</sup> Björck, s. 66.

## 1.2. Ramens berättare utgivaren

### 1.2.1. Förordet

Ramfiktionen i *Spader Dame* har hittills bara snuddats vid när hela verket undersöktes. Här vill jag undersöka inte bara ramen för sig, för att framlägga huruvida den är typisk för brevromanen, utan också vad och hur den är i övrigt. – Vem är utgivaren? Hur verkar han? Vilken relation har han med brevskrivaren? Kan man lita på honom? Hur skapar utgivaren som person och som funktion tillförlitlighet? Vilken funktion har han och varför har Livijn gestaltat honom just så?

I *Spader Dame* skrivs ramberättelsen av en utgivare som är främmande för brevskrivaren Schenander. De har inte ens setts. Vet alltså utgivaren bara så mycket om Schenander som var och en som läst Schenanders brev? Nej, för berättaren har varit på ”dårhuset” i Stockholm, sista stationen i livet för Schenander, en vid den tiden ”med döden nyligen avgången, galen student” (s. 3).<sup>28</sup> I sitt två sidor långa ”Förord” ger han vittnesmål om besöket, vilket med avseende på Schenanders brev blir en räddningsinsats. Genom att utgivaren berättar om brevens härkomst, får de en kontext, samtidigt som han därmed bekräftar deras autenticitet. För samtidens läsare är ”Danviken” i Stockholm en känd plats, patienten Schenander blir alltså framställd som en ”individ som har levt och existerat i utgivarens, och därmed också läsarens, egen verklighet”, som Leffler påpekar.<sup>29</sup>

Förordet självt påminner även det om ett brev, som om det vore första brevet i brevromanen. Den skildrar vad som hände med Schenanders brev efter att han dött och hur det kom sig att utgivaren hittat och givit ut dem. Förordet är, här som i allmänhet, ett meddelande av utgivaren till läsaren. Ändå blir läsaren tilltalad först i början av sista avsnittet: ”Benägne läsare!” (s. 4). I slutet signerar den fiktiva utgivaren med ett kursiverat ”Utgivaren” (s. 4).

Såsom brevskrivaren avslöjar inte heller utgivaren mycket om sin egen person. I motsats till verkliga brev och många brevimitationer, inte minst Schenanders brev, verkar utgivarens förord i första ögonblicket inte emotionellt utan mycket sakligt, liknar i det hänseendet alltså inte ett brev. En absolut angivelse av ort och tid saknas. Inte heller signerar han med sitt namn utan bara med ”Utgivaren” och förblir därmed anonym. Förordet börjar med följande mening: ”Under det somliga herrar, på riksdagen, utbredde sig angående onyttan av en revision över akademierna, besökte jag Danviken” (s. 3). Frågan är, vilken relation denna första mening har med utgivaren. Är informationen enbart en indirekt tidsangivelse? Ska den förklara var ”magistern” (s. 3) kommer ifrån, som dyker upp i nästa mening och som

<sup>28</sup> Livijn, Clas: *Spader Dame*. Atlantis, Stockholm 1997, s. 3.

<sup>29</sup> Leffler, s. 160.

utgivaren samtalar med utan att närmare förklara vem han är? Eller kanske har den en ironisk underton och utgivaren är egentligen själv en av dessa ”somliga herrar, på riksdagen” och besöket i dårhuset är en förströelse under pausen?

Av stilen och utgivningsarbetets utförandet att döma måste utgivaren ha en högre utbildning. Han meddelar mycket noggrant, ibland nästan ”snusförnuftigt”,<sup>30</sup> många detaljkunskaper, t.ex. om magisterns karriär. Utgivarens stil är ’stelt skriftspråklig’ och är åtminstone i rapporten i slutet av romanen ”knappast avsedd som parodisk”.<sup>31</sup> I motsats till stilen beskriver han i förordet också sina känslor, om än indirekt. När samma magister talar ganska övertygande om ”sällheten av en omedveten dårskap” (s. 3), undslipper utgivaren några mer personliga ord: ”Man har nu mer ej svårt att därom övertyga mig; jag gav honom rätt, – ja, alla gjorde vi det” (s. 3). Hans ord uttrycker nästan ödmjukhet. Det i efterhand tillagda – genom tankesträck markerade – verkar som ett barnsligt sätt att ursäkta sig. Vi förstår att han är i behov av att ursäkta sig och att grupppressen spelar roll. Han är ärlig – eller ironisk – även i fortsättningen när han beskriver hur han får långtråkigt av framställningen. Han uttrycker sig mycket vänligt, yttrar inte någon öppen kritik och skyddar den andres integritet: ”men hans bevisning upphörde ej. Jag sökte ett annat föremål för min uppmärksamhet” (s. 3). I denna kontext förefaller det naturligt att utgivarens uppmärksamhet fastnar ”händelsevis vid ett på gården liggande pappersblad” (s. 3). Vad han läser gör honom så nyfiken – ja, ”tvång” honom – att han måste ”efterforska” (s. 3) bladets ursprung. Denna ’händelse’ lägger grunden för hela utgivningen. Den är alltså resultatet av en slump.

Är motiven starka nog för att förklara utgivarens intresse för ”nonsens” som ”icke kunna annorledes gagna klokt folk” (s. 3)?

Hur värdelösa dessa en dåres papper är för ’de kloka’, repeteras – och i sin dubbelhet betonas – i två på varandra följande meningar.<sup>32</sup> Fastän de lär vara av så ringa värde, får galningens papper tämligen mycket uppmärksamhet och engagemang av utgivaren, en paradox, vilken han återkommer till vid förordets slut. Men då han i sysslolöshetens stund ”sökte” fann han – och skaffar sig genast upplysning medelst ”flerfaldig förfrågan” (s. 3). Pappren är – eller därmed blir – så värdefulla för honom att han känner sig gynnad av lyckan när han kan ”emot kontant tacksamhet *rädda; likväl icke utan äventyr*” (s. 3, kurs. av mig) några häften som finns kvar. Man ser honom med ”*enträgenhet* uppsöka galna skrifter” (s. 3,

---

<sup>30</sup> Leffler, s. 156.

<sup>31</sup> Wieselgren, s. 73.

<sup>32</sup> “[...] i betraktande därav att dårars skrifter icke kunna annorledes gagna klokt folk, utlevererat dem till förbrukning i köket. Verkställigheten av de klokas beslut kunde ej överlämnas i bättre händer än kokerskans. Av dårens dårskap kvarfunnos endast [...]” (s. 3). Observera koncentrationen på upprepningar av ”dåre” och ”kloka” i alla sina grammatiska former och den starka dubbleringen i mini-format ”dårens dårskap” (s. 3).

kurs. av mig). Skrifterna, enligt offentlig åsikt och ”av de klokas beslut kunde ej överlämnas i bättre händer än kokerskans” (s. 3), antagligen för att elda i ugnen med. Därmed riskerar utgivaren att själv bli ansedd som galen, att åtminstone skaffa sig dåligt ryckte. – Är han också student? Äventyrare? Vem skulle annars ta sådana risker? Vem skulle annars av en ”vaktknekt” med ”en högst eftertänklig min” (s. 3) bli misstänkt att vara sinnessjuk? Och varför kommer han ur knipen först med hjälp av en – av ännu en slump tillfälligt – ”närvarande ämbetsman” (s. 4) som lägger sig ut för honom med tillräckligt eftertryck?

Här har förordet eller rapporten blivit till en äventyrsberättelse. Det verkar som om utgivaren inte enbart står i Schenanders tjänst, som hans utgivare. Han vill också berätta sitt eget äventyr! Framställningens dramatik får sin höjdpunkt i sammanträffandet med vaktknekten och som följd av hans hotelser: ”Redan genomträngde mig en rysning och jag tyckte mig höra dörren till den vakanta skrubben öppnas” (s. 3f.). Utgivaren framställer med sin rädsla här ännu en av ’rapportens’ blottor.

Nu plötsligen finns ett brott i textflödet, inlett av den enda hängande raden i hela förordet. Avsnittet, förordets andra, börjar med det ovan redan nämnda läsartilltalet ”Benägne läsare!” (s. 4). Och verkligen, avsnittet kunde ensamt för sig utgöra ett komplett förord. Brytningen sker också i skrivsättet. Plötsligen refererar han inte längre till sig själv med pronomenet ”jag” utan använder ”utgivaren” och ”han” (s. 4). Det verkar som om utgivaren vaknar med ett ryck – utropstecknet som avslutar läsartilltalet kan markera det – och glider in i en gedigen utgivares roll.<sup>33</sup> Men denna roll tar han inte på allvar utan på skämt. Han ironiserar om sin egen roll.

Efter läsartilltalet inleder han genom att betjäna sig av ett retoriskt grepp. Han föregriper potentiella läsarens kritik: ”Visserligen tycka många ansedda män [...] att man åtminstone ej behöver göra sig det senare besväret” (s. 4) att trycka den döda studentens dårskaper. Fastän det är ”utgivarens roll [...] att i början motivera den kommande brevberättelsen” kunde utgivaren än så länge inte klart och tydligt motivera utgivningen av breven.<sup>34</sup> Men då medgav han åtminstone, om än indirekt, att han helt enkelt intresserade sig för dem. Nu däremot verkar han som förvandlad; han kan inte hjälpa sig med annat än låtsas-motivationen ”för ombytes skull” (s. 4). Citatet i sin helhet lyder: “[...] besväret med de lyckligtvis inspärrades; och sanningen att säga, så – –; men för ombytes skull kunna väl dessa blad få medfölja till glömskans odödlighetstempel: något bibliotek.” (s. 4)

Den medvetet ofullbordade meningen är iögonfallande. Den står i rak motsats till det skriftliga sammanhanget och till den höga stilen som kännetecknar hela förordet, inte minst

---

<sup>33</sup> Dessutom är det enda utropstecknet i hela texten.

<sup>34</sup> Leffler, s. 63.

resten an detta avsnitt och sista meningen. Med denna ofullbordade mening uttalar han sin sympati för kritikerna, men inte öppet – det tillstår inte en utgivare. Som motiv för brevens publicering nämner han nu ”ombytet” (s. 4), en förändring för att motarbeta uttråkning. Så som de lösa bladen som allt började med tjänade honom som *förströelse*, fordrar han, nu nästan vädjande (”kunna väl [...] få medfölja”, s. 4) att för *omväxlingens* skull få publicera och ”betjäna” i sin tur läsaren med ”nonsens” (s. 4).

Fastän syftet är att bevara dessa brev från att gå förlorade och glömmas bort (genom att överföras till något bibliotek), verkar ändå inte läsaren vara den som utgivningen i första hand syftar på. Åtminstone antyds inte ens vad en potentiell läsare skulle kunna ha för nytta av breven, varför de egentligen är läsvärda. Detta vore viktigt och för en utgivare naturligt att nämna, särskilt med tanke på den allmänna åsikten – vilken han även nämner själv och därmed är fullt medveten om – att ”dårars skrifter icke kunna [...] gagna klokt folk” (s. 3). Blir dessa brev värdefulla först genom att redigeras och utges? I så fall, vem är utgivaren egentligen som kan åstadkomma en sådan höjning i värde? Det får man inte veta. Och utgivaren påstår inte heller att han hittat något gömt värde, en gömd skatt i breven. Han verkar vilja skapa intrycket av att vara återhållsam och ödmjuk emot Schenander. I motsats till utgivare i andra verk, visar berättaren i förordet på *Spader Dame* inga ambitioner på att ”kontrollera och styra läsarens läsning av breven”.<sup>35</sup> Brevskrivaren står skenbart i centrum, är huvudfiguren; utgivaren bugar sig för honom och tillåter sig ingen direkt kommentar.

Men utgivarens sanna jag skiner igenom. Förordet avslutas med ett högst ironiskt självförsvar. Här är han – eller låtsas vara – medveten om att breven är nonsens, men han kräver sin rätt till deras publicering i alla fall. Detta med en omständlig hänvisning – och ännu ett låtsasmotiv – till att kollegorna ”herrar utgivare av vissa tidningar och flygskrifter” inte äger ensamrätten till att ”betjäna den vördnadsfulla allmänheten med nonsens” (s. 4). Han riktar hård kritik mot tidnings- och ströskriftsutgivare, samtidigt som han stöter sig med den fiktiva läsarkretsen när han kallar den för ”vördnadsfulla allmänheten”. Ämnet läsare blir därmed återigen aktualiserat, i förordets sista mening. Sett ur denna ironiska kontext verkar tilltalet ”Benägne läsare!” (s. 4), vilket avsnittet inleddes med, också ironiskt i efterhand. Frågan tränger sig på nytt på vilken roll läsaren egentligen spelar för utgivaren. Denna ironisering, tillsammans med syftet att genom utgivningen kunna hjälpa breven till ett bibliotek, ger intryck av att de är avsedda att verkligen enbart *lagras* i ett bibliotek – utan att bli lästa.

---

<sup>35</sup> Leffler., s. 155.

Utgivaren i *Spader Dame* är en motsägelsefull figur. Å ena sidan kan Schenanders brev knappt förstås utan kontexten som ges av förordet, att de nämligen hittades på "dårhuset" vid Danviken i Stockholm. Förordet verkar till en början genom sin högtidliga, komplicerade stil som en rapport. Rapportens saklighet skapar tillförlitlighet, likaså faktumet att det är en auktoritetsperson, utgivaren, som av signaturen att döma, talar till oss. Själva hans position som utgivare garanterar äkthet och ärlighet. Den ska bilda en tillförlitlig motpol och kompensation till den galne studentens förvirrade skrifter och bidra till att försvara en publicering. Men utgivaren står ju inte på brevskrivarens sida, kallar honom inte ens vid namn. Han håller med om att det är dårskaper han publicerar och förmår egentligen inte motivera en publicering. Det handlar inte bara om en distansering från brevskrivaren utan regelrätt om antipati. Vad som egentligen driver honom att ge ut dårens skriftliga kvarlevor förblir oklart. Det verkar inte som om det är för Schenanders skull.

Uppenbarligen är utgivaren en berättare "whose rendering of the story and/or commentary on it the reader has reasons to suspect".<sup>36</sup> En källa för otillförlitlighet som Rimmon-Kenan nämner är berättarens begränsade kännedom. Utgivaren i *Spader Dame* är på jakt efter information om sin brevskrivare just på grund av hans begränsade kännedom! Han förlitar sig på andra källor, som t.ex. en vaktknekt på dårhuset. Ofta blir källan inte heller omnämnd, i texten kommer då en passivform till användning ("upplystes jag därom, att", s. 3) eller antyds bara ett samtal ("emot kontant tacksamhet", s. 3). Vidare verkar utgivaren själv inte vara till fullo förutsättningslös utan det antyds att han är negativt inställd och fördomsfull. Han visar sig åtminstone lite synlig ("overt") och "when an extradiegetic narrator becomes more overt, his chances of being fully reliable are diminished".<sup>37</sup>

Den tredje av Rimmon-Kenans källor för otillförlitlighet rör berättarens värderingar. Hos Rimmon-Kenan är det problematiskt när fakta och berättarens åsikter krockar. I *Spader Dame* är det snarare själva värderingarna som är problematiska genom att de kolliderar med utgivarens yrkesroll och -heder. Det har också redan antydts hur osäker en tydning av utgivarens ord är när han möjligen talar ironiskt, "in cases where both unreliability and irony could be attributed to the narrator".<sup>38</sup>

Hur kommer det sig att utgivaren är en så okonventionell, motsägelsefull figur? Utgivaren är en figur som Livijn medvetet har ställt mellan sig själv som författare och brevskrivaren Schenander. Livijn var tvungen att ta förebyggande åtgärder för att skydda sin person, menar Espmark:

---

<sup>36</sup> Rimmon-Kenan, s. 101.

<sup>37</sup> Ibid., s. 104.

<sup>38</sup> Ibid.



[E]n aspekt av ämbetsmannarollen [...] är den återhållsamhet den sociala ställningen dikterar. Livijn publicerade sig i flera fall anonymt men ett sådant skydd var av begränsat värde i den påpassliga småstad som tidens Stockholm utgjorde. Livijn hade all anledning att tänka sig för. Vi vet att han också gjorde det.<sup>39</sup>

En av dessa åtgärder är valet av en brevskrivare som har rubbat psyke och som tar ansvaret för textens form och skrivsättets komplexitet. Bakom Schenanders skarpa samhällskritik skymtar helt klart Livijn som använder sig av figuren som skyddande sköld.<sup>40</sup> Men även förordet är en del av denna strategi. Även i utgivaren återuppstår Livijn. Då boken utkom anonymt och det inte var möjligt att identifiera utgivaren med författaren, kan brevskrivarens ironiska kritik även smitta sig på utgivaren. Men gränsen mellan allvar och skämt, allvarlig kritik och skoj är även här mycket suddig. I motsats till brevskrivaren, som är student och därutöver med viss säkerhet sinnessjuk, skriver utgivaren mer förståeligt och har i vilket fall ställningen som utgivare. När allt kommer omkring är utgivaren den tillförlitligare av de båda skribenter och bjuder på ett ”överordnat och mer tillförlitligt externt berättarperspektiv” som kompenserar för den ”otillförlitlig[e] berättare[n]” Schenander, som Yvonne Leffler skriver.<sup>41</sup> Ändå, den noggrannare läsare borde väl börja fundera. I mina ögon börjar Livijns samhällskritik redan med utgivarens förord.

### 1.2.2. Utgivarens edition, fotnoter, rapport m.m.

I förordet till *Spader Dame* nämns ”ett på gården liggande pappersblad”, ”en hel skrubb uppfylld med papperslappar” och ”ett par häften” (s. 3) som utgivaren köper av kokerskan. Det är klart att utgivaren bara lyckades komma över brevsamlingens fragment. Men man hittar inte ett ord om hur mycket material utgivaren påträffade, i vilket skick det var, skadat möjligtvis eller oläsligt, om hur bladen var arrangerade, om han behövde sortera dem eller inte, efter vilka principer han möjligen gjorde det. Svaren till dessa frågor kan man bara gissa sig till.

I det här kapitlet står dessa, utgivningen beträffande frågor såväl som berättarens andra ingrepp i förgrunden och hur de bildar ett helt. Det handlar om dokumenten utgivaren tillfogar och hans fotnoter och jag snuddar därmed också vid genrefrågor. Utgångspunkten bildar antydningarna som utgivaren gör i förordet och brevens fragmentariska karaktär. Sedan analyseras fotnoterna i detta avsnitt.

---

<sup>39</sup> Espmark, s. XI.

<sup>40</sup> ”Själva den ironiska sammansattheten möjliggör en bitande kritik av statsskick och rättväsende, adel och borgerskap, akademi och litteratur utan att den förbluffade lyssnarskaran ens begriper vad som sätts ifråga.” (Espmark, s. XVI)

<sup>41</sup> Leffler, s. 160.

Att utgivaren i köket hittar ”häften” låter oss gissa att breven då också publicerats i den ursprungliga ordningen. Att de också i övriga hänseenden publiceras i ”så obearbetat skick som möjligt” visas av brevsamlingens uppenbarligen ”ofullständiga eller fragmentariska karaktär”.<sup>42</sup> Första och sista brevet, likaså brevet adresserat till herr Regnbåge, börjar respektive slutar nämligen mitt i en mening. Utgivaren berättar själv i förordet hur han hittat breven och att han inte kunde rädda dem i sin helhet. Men fastän de verkar ha ”föregåtts av ett obestämt antal andra brev”, verkar den delen av brevsamlingen som vi får del av ändå vara någorlunda avslutad.<sup>43</sup>

Här stöter fiktionen på sina gränser. I verkligheten vore det gott och väl möjligt att hitta bara osammanhängande spillror. Men i en fiktiv berättelse – då den inte vill vara blott nonsens – bör det finnas ett sammanhang, en mening bakom breven. Vi befinner oss alltså här på gränsen mellan båda världarna: å ena sidan ska fragmentkaraktären härma verkligheten (mimesis), å andra sidan kräver konsten att fragmenten är tillräckligt fullständig för att bilda något förståeligt och sammanhängande. Därför är också den allra sista meningen i romanen ”mindre ofullständig och obegriplig”.<sup>44</sup> Romanen avslutas med ett brev från Schenander till herr Regnbåge som kan anses vara ett avskedsbrev. Själva brevsamlingen däremot börjar och slutar med avbrutna meningar som är svåra att förstå. Det sista brevet i romanen har en början och bara slutet är fragmentariskt, men ändå förståeligt.

Den fragmentariska karaktären förblir okommenterad av utgivaren fram till en fotnot vid brevsamlingens slut, där han ursäktar sig i förbigående för bristen:

Då Schenanders brevväxling här slutar, har man, för att någorlunda tillfredsställa läsaren, sökt genom de Schenanders inspärrande på dårhuset rörande handlingar, ersätta denna brist. Att sådant ej kan fullkomligen ske, lär ursäktas, då man finner ett slags polisrannsaking i brottmål, för vars äkthet utg. ej går i borgen. (s. 93)

Här följer utgivaren samma stil som i slutet av förordet: komplex och med inskjutna bisatser, sakligt informerande och distanserande, med diverse undertoner. Här såsom då använder han, när han avser sig själv, inte pronomenet ”jag” utan benämningen ”utgivaren”, här även förkortat till ”utg.”. Här använder han även pronomenet ”man”. Läsaren tilltalas direkt, vilket bara sker tre gånger i hela romanen,<sup>45</sup> och utgivaren nämner här för första gången Schenanders namn. Han framställer sig som länk mellan brevskrivaren och läsaren och håller sig därför sakligt distanserat, vilket egentligen gynnar hans tillförlitlighet. Vad gäller hans förtroende lutar han sig tydligen mer mot läsaren än mot Schenanders papper. Han försöker

---

<sup>42</sup> Ibid., s. 154.

<sup>43</sup> Jfr. ibid.

<sup>44</sup> Ibid., s. 155.

<sup>45</sup> Varav en gång i förordet, en annan gång i fotnoten s. 26, se nedan.

ersätta den saknande informationen för att ”någorlunda tillfredställa läsaren” med följande polisdokument, men ursäktar sig samtidigt som han betonar att inte kunna garantera handlingarnas äkthet. Och verkligen, det följande protokollet ”gör ett allt annat än tillförlitligt intryck”.<sup>46</sup> Det är här även första och enda gången som frågan om äkthet nämns, paradoxalt nog just beträffande något i regel så förlitligt som polisprotokoll. Hur tillförlitliga Schenanders, ”en galnings förvirrade” *brev* är, tar utgivaren däremot inte upp.<sup>47</sup> Att utgivaren själv ifrågasätter tillförlitligheten av materialet han förser oss med, skulle principiellt låta honom framstå som ärlig och tillförlitlig, då ”[t]vekan kan vara mera förtroendegivande än tvärsäkerhet”.<sup>48</sup> Att utgivaren betvivlar tillförlitligheten på polisdokument snarare än på en dåres skrifter, sätter honom inte i klarare ljus.

Ännu en gränsgång mellan fiktion och verklighet står brevens dateringar för. Breven som utgivaren har hittat kan tänkas ha varit försedda med fullständig datering. I hans utgivning saknas dock delvis så mycket av dateringarna att det mot brevsamlingens slut blir nästintill omöjligt att tänka sig in i hur mycket tid det kunde ha gått mellan att de enstaka breven skrivits. Då brevskrivaren Schenander inte lär ha haft anledning till att tillbakahålla dateringsinformation och utgivaren inte nämner problemet, är skälet nog snarast att Livijn inte velat offra tid på ett hållbart kronologiskt schema över bokens händelser. Slutsiffrorna i årtalen är regelbundet utbytta mot asterisker, vilket även kan motiveras av fiktiva diskretions-skäl.

Utgivaren bifogar förutom förordet sammanlagt sju fotnoter och en liten rapport. Endast i två fotnoter tar han ställning till själva redaktionsarbetet. Liksom den ena, inte än behandlade fotnoten, informerar också den andra om brevets källa: ”Följande brev fanns här inhäftat” (s. 73). Den introducerar det enda brevet som inte är skrivet av Schenander utan adresserat till honom.

Utgivaren uppmärksammar läsaren i en fotnot även på textens form: ”Härav torde Läsaren finna, att dessa brev i själva verket endast äro en dagbok, förd i brev-form.” (s. 26) Längre fram i brevsamlingen får även stilen ”alltmer karaktär av inre monologer eller dagboksanteckningar, där adressaten, det tilltalade duet, i tilltagande grad flyter samman med brev jaget själv”.<sup>49</sup> Utgivarens fotnot kommer redan i fjärde brevet, där Schenander själv ger beviset på att breven knappast är tänkta att skickas iväg för att läsas av någon adressat. Fotnoten står i slutet av meningen: ”Jag har så ofta skrivit dig till\*”) (s. 26), vilken i sin tur

---

<sup>46</sup> Leffler, s. 156.

<sup>47</sup> Ibid., s. 164.

<sup>48</sup> Björck, 58.

<sup>49</sup> Leffler, s. 142.

avslutar ett avsnitt där Schenander skriver att brevens adressat är en drunknad man och att det är ”trenne år förflutna” (s. 26) sedan han tagit honom till vän.

Det motsägelsefulla i utgivarens fotnot är att det egentligen är mindre intressant för läsaren att breven snarare bildar en dagbok än en dialogisk korrespondens. För borde man inte utgå ifrån en läsare som intresserar sig för ett mänskligt öde snarare än för berättartekniska knep? En läsare som hellre känner berättelsens verkan än analyserar med vilka litterära medel den åstadkoms? Det intressanta är i Schenanders text – vilket också förvånar läsaren och väcker medlidande – att Schenander själv inte verkar vara medveten om att han inte kan få svar av en död adressat oavsett om breven skickas iväg eller inte. Han vet väl att han än så länge inte fått svar, men han väntar fortfarande på det, vilket framgår tydligt i texten efter att fotnoten skjutits in: ”Jag har så ofta skrivit dig till.\*) Svar har jag väl aldrig fått; men jag väntar det. Säkert griper du dig an denna gången. Jag är angelägen därom.” (s. 26)

Även om man läser passagen ironiskt – Schenander vore då medveten om omöjligheten av vad han ber om – vittnar den om hans psykiska tillstånd. Men utgivaren tar inte upp det emotionella utan håller sig på distans och påpekar bara brevens dagbokscharaktär. Han verkar bara vilja ”få läsarens uppmärksamhet”!<sup>50</sup> Det gav redan förordets första del anledning till att tro, vilken han använder för att berätta sitt eget lilla äventyr. Så undergiven som han i förordet delvis ter sig mot läsaren verkar det som om han till vilket pris som helst vill tillskansa sig läsarens gunst.

Lika lite relevant som fotnoten om textens form är fotnoten som förklarar textens referens ”Dominici bälte” (s. 91). Breven är så fulla av alla möjliga referenser och ”allusioner, metaforer och symboler”. Leffler konstaterar vidare att Livijn ”använder en avancerad allusionsteknik och texten kräver goda kunskaper om dåtidens samhälle, politik, kulturliv och uttryckssätt”.<sup>51</sup> Frågan är alltså varför utgivaren ser sig tvungen att förklara just den här referensen, då han inför rikedomerna av referenser lika gärna kan avstå från att överhuvudtaget förklara någon av dem.

Utgivaren kommenterar även två andra, denna gång litterära, referenser. Och samma fråga ställer sig: Av vilken anledning påpekar han att brevskrivaren refererar till andra verk? Det handlar om två samtida tyska verk, Tiecks berättelse i två delar *Der getreue Eckhart und der Tannenhäuser* och Johann Wolfgang Goethes *Faust I*. I båda fall återger berättaren så mycket av verkens innehåll som är nödvändigt för att se förbindelsen med Schenanders brev. Särskilt i början på båda fotnoterna, för att inleda själva innehållsåtergivningen, visar sig utgivaren vara lite av en besserwisser: ”Var och en som läst *der Getreue Eckart und der*

---

<sup>50</sup> Leffler, s. 155.

<sup>51</sup> Leffler, s. 135 resp. 134.

*Tannenhäuser* av Tieck, torde erinra sig [...]” (s. 8, kurs. i originalet) respektive ”De som läst Goethes Faust erinra sig säkerligen, huruledes Mefistofeles [...]” (s. 13).<sup>52</sup> Var det just så samtida utgivares stil var? Eller kanske är lösningen att söka hos författaren Livijn som här liknar andra samtida brevromansförfattare, vilka enligt Leffler ”visade upp sin litterära skolning och sin behärskning av genren samtidigt som de med referenser till utländska verk och ett ironiskt förhållningssätt till gällande genrekonventioner placerade in sina brevromaner [...] i ett större europeiskt sammanhang”.<sup>53</sup> I vilket fall stärker det brevens autenticitet att det refereras i dem till några av de bäst kända samtida romantiska verk. Tiecks och Goethes verk utkom några år före utkomsten av *Spader Dame*.<sup>54</sup>

Efter att Schenanders brevsamling har slutat lika avbrutet som den börjat, följer – annonserade av utgivaren i en fotnot – några polisprotokoll. Därefter leder utgivaren över till Schenanders avskedsbrev genom att återge vad han fått veta om Schenander av dårhusets vaktmästare. Detta är den enda sammanhängande text förutom förordet som utgivaren skriver själv. Vaktmästarens avslöjanden lockar till tolkning, vilket utgivaren dock avstår ifrån och överlämnar åt läsaren. Rapporten är skriven som en dokumentär text i ganska saklig stil och fogar sig därmed in i raden av de föregående protokollen.

Men hur objektiv utgivaren än anger sig att vara, så verkar han ändå ingripa i berättelsen. Det är inte en slump att vaktmästarens utsagor i rapporten leder Schenanders berättelse till en avslutning. Utgivarens trovärdighet lider av att han låter vaktmästaren få ge för mycket och för intim information om internen Schenander: han verkar ha följt Schenander överallt. Dessutom är han, för att vara en vaktmästare på ett dårhus fullt av dårar, alltför intresserad och insatt i denna enstaka patients psyke: Hur kan han som vaktmästare veta att Schenander var svår att styra? Vem annan än en allvetande berättare kan veta och berätta att Schenander ”märkt vaktmästarens dotter” (s. 103)? Att han ”sökt sysselsättning och än arbetat i trädgården, än åter skrivit” (s. 103)? För att bara nämna några exempel. Sist i det här prosastycket som följs av Schenanders avskedsbrev, avslöjar sig alltså utgivaren som en allvetande berättare. Kanske är det han som har även författat resten av romanens alla brev?

*Spader Dame* framstår därmed som brevroman med en ganska tydlig utgivarfunktion. Den bildar en motpol till brevromaner utan utgivarfiktion och visar en originell struktur genom att själva breven inte avslutar historien utan det förekommer ytterligare dokument som integreras. Först genom utgivarens arbete blir Schenanders brev till ett helt. I *Spader Dame*

---

<sup>52</sup> Här har vi förresten ett *indirekt* läsartilltal. I förordet finns det ett direkt läsartilltal.

<sup>53</sup> Leffler, s. 295.

<sup>54</sup> *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* gavs ut 1799 och 1812. Första delen av *Faust, Faust I*, kom ut 1808. *Spader Dame* publicerades år 1824.

blir det mycket tydligt vad som enligt Picard är väsentligt för genren: "Die Funktion des Herausgebers ist kein äußerlicher erzähltechnischer Vorwand, sondern geht aus der Struktur notwendig hervor".<sup>55</sup> Dessutom tillhandhåller ramen en "structural covering" som skulle kunna göra dårens brev mer tillförlitliga, "giving it a greater illusion of reality", om inte utgivaren såsom brevskrivaren Schenander visade sig vara en så motsägelsefull figur.<sup>56</sup> I stilen växlar han mellan personlig, berättande och dokumenterande. Det är inte klart med vilket syfte han ger ut breven. Språkliga glidningar och ironi fördunklar vem han adresserar sig till och hur han är inställd till brevskrivaren och de samtida läsarna. Han kan inte till fullo kompensera Schenanders introverthet och otillförlitlighet.

## **II. 2. C. J. L. Almqvist: *Törnrosens bok***

Almqvists samlingsverk *Törnrosens bok* är inte bara storskaligt till omfång, utan även till komplexiteten. Duodesupplagans struktur är mycket mer än en enkel ask i ask-konstruktion, den är snarare ett väv av olika narrativa nivåer med olika berättare, där gränserna flyter samman. Det är ju också en del av grundkonceptet till *Törnrosens bok*, "hvars delar väl vore självständiga hvar för sig, men tillika dock lefde uti och genom hvarann" (SV 5, s. 14).

Jag börjar med att beskriva törnrosramens komplexa konstruktion, dess berättare och förekommande berättartekniker. Sedan undersöker jag den extradiegetiska berättaren i utvalda exempel för att sammanföra resultaten i sista kapitlet.

### **2.1. Ramfiktionens konstruktion, berättare, berättartekniker**

"Ramen" respektive "ramberättelsen" är den första narratologiska nivån, den första intradiegetiska. Här äger gemytliga sammankomster rum bland intradiegetiska figurer. Det handlar oftast om direkt anförda dialoger mellan herr Hugo och medlemmarna i törnroskretsen. Den episka situationen är alltså en muntlig, en högläsningssituation. Den framställda situationen återspeglar ändå inte den ursprungliga muntliga berättarsituationen till fullo. Texterna föreligger för det första i skriftligt form och för det andra innehåller de mycket dialog som i en dramatext. Även om det förefaller som att vi får ta del av samtalet direkt, så menar bl.a. Rimmon-Kenan: "[n]evertheless, the dialogue is 'quoted' by someone, the same 'someone' who identifies the speakers".<sup>57</sup> Denna *någon* berättar den yttre asken, själva Törnrosbokens ram. Han är den extradiegetiska berättaren.

---

<sup>55</sup> Picard, s. 34.

<sup>56</sup> Romberg, s. 67.

<sup>57</sup> Rimmon-Kenan, s. 97.

Bland figurerna i ramberättelsen är det framför allt Richard Furumo som framträder som berättare, som intradiegetisk berättare. Det som han berättar är texter som är infogade i ramberättelsen, vilka ligger på hypodiegetisk nivå och bildar kärnan av hela *Törnrosens bok*. De infogade texterna är högst olika gestaltade, det finns dramatiska och narrativa,<sup>58</sup> berättelser som svarar på en särskilt fråga och många av dem av blandgenrer.<sup>59</sup>

Grundstrukturen är den att den hypodiegetiska texten börjar med den diegetiska inramningen, sedan följer den egentliga texten och därefter avslutas texten av inramningen. Det är inte så att varje infogad text prydligt föregås och efterföljs av ramen.<sup>60</sup> Förhållandet mellan dessa två nivåer tycks inte kunna definieras så enkelt. Men ramberättelsen är representerad åtminstone så mycket att den är med i alla fem volymerna av *Törnrosens boks* duodesupplagan, däremot inte i varje band.<sup>61</sup> Ungefär hälften av alla duodesupplagans texter står utan ramfiktions och då börjar berättelsen tvärt, utan diegetisk inledning. Det är i SV 9 ”Målaren” och ”Prestens ställning”, i SV 8 ”Urnan”, ”Kapellet”, ”Svenska fattigdomens betydelse”, ”Skaldens natt”, ”Friherrinnan” och i SV 7 ”Columbine”. I SV 8 ser ”Araminta May” ut att stå utan ram, men den föregående texten ”Återkomsten” kan anses vara dess ram. ”Jag skall således i afton börja med att exponera *Araminta May*” (SV 8, s. 39) annonseras där. Texten ”Återkomsten” är bara sju sidor lång, innefattar ingen hypodiegetisk text och liknar även i övrigt mer de andra texters ramar.

”Hvad är Penningen” och de följande tre texterna föreställer bidrag i en skrivtävling och detta redovisas i början på ”Hvad är Penningen”. Därför står de resterande tre texterna ”Poesi och politik”, ”Om folknöjen” och ”Storhetens tillbedjan” formellt sett utan ram, men innehållsligt sett blir de inledda redan i den föregående texten.

Kvar är den resterande hälften av texterna med ram. Men de är inte lika till utformning och karaktär. Strukturellt sett är det mycket vanligare att en text inleds av ramen än att den avslutas med den. De avslutande ramarna är oftast gestaltade på annat sätt än de inledande ramarna. De tillhandahåller slutnoter och är också titulerade som ”noter”.

I ramen hörs oftast de intradiegetiska figurernas röster. Det är antingen en dialog eller en monolog. Står herr Hugo och de andra i törnskretsen i ett samtal med varandra presenteras detta av den extradiegetiska berättaren. Håller någon av de intradiegetiska figurerna en monolog, är det den diegetiska berättaren Richard Furumo som återger den. Det är också

---

<sup>58</sup> Dramatisk är exempelvis ”Den sansade kritiken”, SV 9. Narrativ är ”Det går an”, SV 14.

<sup>59</sup> ”Hvad är penningen?” och följande tre i SV 9 är exempel på berättelser som söker redogöra för en fråga. Av blandgenre är exempelvis ”Godolphin”, SV 8.

<sup>60</sup> Ramberättelsens grundstruktur finns bifogad i tabellform (se s. 42).

<sup>61</sup> Almqvist gav de olika banden ut var för sig men i föreliggande utgåva blir flera band sammanfattade i en volym.

Furumo som sedan enligt fiktionen fortsätter att framföra de hypodiegetiska texterna. Den extradiegetiska berättaren får olika mycket plats, han tar ordet på olika ställen och uppfyller olika funktioner.

Ramen är på olika ställen olika till funktion och utformning. I ena fallet är den i ordets rätta bemärkelse bara en ram som omsluter det som är av huvudintresse, den infogade texten. Den är kort, inleder och ibland även avslutar en hypodiegetisk berättelse. I andra fall växer ramen däremot ut till en egen längre berättelse eller tankegång som i ”Jagtslottet” eller ”Hinden”. De hypodiegetiska berättelserna bildar då bara inslag utan att dominera över den diegetiska berättelsen.

Den i ramen dominerande berättartekniken är ”the purest form of scene”, ”szenische Darstellung”.<sup>62</sup> Denna berättarteknik utmärker sig genom: ”Integration der – direkten und dialogischen – Personenrede“. Berättaren lånar sin röst fullt åt figurerna så att deras tal förmedlas direkt. På så sätt skapas intrycket att berättaren är tyst eller borta, men han finns, är bara osynlig, menar Rimmon-Kenan.<sup>63</sup> För läsaren avslöjar han varken sitt namn eller några personliga drag. Den här scenisk-dramatiska berättartekniken för texten närmare dramat. Det gäller exempelvis också den berättade tiden, vilken motsvarar berättelsens tid.

I funktion av förmedlare hörs den extradiegetiska berättaren bara ibland, ibland inte alls. När han då ändå höjer rösten, är det för att anföra figurernas tal, som här i början på ”Signora Luna”:

”Hvilken djerfhet – jag tillstår det – hvilken djerfhet, att i så allvarsamma dagar, som våra, våga en poesi? [...] Med ett ord, huru skall man benämna infallet att vara poet år 1835?”

”Dock har den godhet, herr Hugo, hvarmed jag blifvit emottagen, uppmuntrat mig härtill. Jag vet, att jag visserligen beträdd en ny, en högst fri bana, och allt sådant behöfver sin ursäkt: äfven, utom för sin egen beskaffenhet, behöfver det för sjelfva sin nyhet och stora frihet en ursäkt.”

Nåväl, min kära Richard, *sade herr Hugo*, har du med dig det stycke, du lofvade i går?

”Jag [...]”. (SV 7, s. 189, den extradiegetiska berättarens röst kursiverad av mig)

I citatet syns, att samtalet kan återges utan att talaren anges av den extradiegetiska berättaren. Ofta framgår av innehållet eller textens formatering vem det är som talar. Citattecknen används för herr Hugos tal bara i första meningen av ”Signora Luna”. Redan i citatets andra replik står herr Hugos svar utan citattecken och Richard Furumos tal markeras med citattecken istället. Detta fortsätter i hela den inledande ramen till ”Signora Luna”. Att herr Hugos tal i textens början anförs med citattecken sker kanske för att från början markera att det handlar om direkt tal.

---

<sup>62</sup> Rimmon-Kenan, s. 54 resp. Vogt, s. 148. Även det följande tyska citatet ur Vogt, s. 148.

<sup>63</sup> ”[W]hat characterizes a scene is the quantity of narrative information and the relative effacement of the narrator.” (Rimmon-Kenan, s. 54)



Angivelsen av talaren sker alltså antingen genom den extradiegetiska berättaren eller uteblir. Ett tredje alternativ är att det sker på den hypodiegetiska nivån. Då uttrycker samtalspartnerna själva i sitt tal vem det är de riktar sig till, som i exemplets andra replik. I varje replik dyker samtalspartnernas namn upp i form av en direkt namngivelse eller en omskrivning.<sup>64</sup> På det sättet blir det möjligt att orientera sig i texten utan den extradiegetiska berättarens inblandning. Den tekniken är i ramen till ”Signora Luna” även vanligare än att berättaren anger talaren, vilket enbart händer tre gånger i den fem sidor långa inledande ramen.<sup>65</sup>

Motsatsen till denna scenisk-dramatiska teknik är rapporten. Den återger indirekt vad som blir sagt, genom att ”registrieren das Faktum einer Äußerung, ohne ihren Inhalt näher zu referieren oder der Figur das Wort zu erteilen”.<sup>66</sup> Här talar alltså figurerna inte själva, deras tal återges inte direkt, utan det sker indirekt genom berättaren. Berättaren blir därmed synlig, det blir tydligt att berättelsen är förmedlad av någon, „[s]chließlich läßt der Bericht die Mittelbarkeit des erzählten Geschehens und die Vermittlungsfunktion des Erzählers deutlich hervortreten, ohne sie jedoch zu problematisieren“, menar Vogt.<sup>67</sup> Rapporten förekommer ofta i kombination med figurernas direkt återgivna tal, så att det uppstår en blandning av både figurernas direkta tal och berättarrapporter.

Dessa två berättartekniker, den scenisk-dramatiska och rapporten, är tidsrelaterade på så sätt att de driver berättelsen framåt. I den dramatiska scenen följs det ”naturliga tempot” medan rapporten har en benägenhet att öka tempot. Mot dessa två tidsrelaterade framställningstekniker ställer Vogt två ”tidlösa” tekniker. Det handlar om beskrivningen och diskussionen/reflexionen. Vid beskrivningen verkar tiden stå stilla när berättaren ger en beskrivning av exempelvis en person eller sammanhang. När berättaren diskuterar eller reflekterar, berättar han inte längre i ordets rätta bemärkelse, utan han själv utvecklar sina teorier och tankegångar kring en fråga, en situation eller liknande. Berättarinläggen kan därmed även ha andra uppgifter än att med bara några enstaka ord anföra eller återge vem som talar. I början på ”Palatset” ger berättaren exempelvis en inledning genom att beskriva situationen. Med hjälp av berättarens rapport glider texten sedan sakta över till att bli till en scen, där Richard Furumo slutligen berättar det som bildar den infogade berättelsen:

*DET var en skön, fast kall afton. Herr Hugos släkt församlade sig i ett af Jagtslottets mindre rum, der höstens första eldbrasa muntert helsade dem. Vaxljus brunno redan i hörnkandelabrerna, och alla de åhörande hade satt sig nära tillsammans i väntan på aftonens berättelse. Men då Richard, i stället för att*

<sup>64</sup> Se vidare i texten, t.ex. ”min herre” och ”Min vän” på s. 193.

<sup>65</sup> ”svarade han” samt två gånger ”sade herr Hugo”, två av dessa på första sidan av de inledningen (SV 7, s. 189).

<sup>66</sup> Vogt, s. 146.

<sup>67</sup> Ibid.

*begynna en historia, stannat vid herr Hugos pianoforte, och der rört några tangenter, väckte det uppmärksamhet, att tonen lät utländsk, ja så utländsk, att den icke en gång förekom europeisk.* ”Hvad vill det säga?” *utropade herr Hugo,* ”jag vet att du varit utrikes, Richard, kanske långt, och längre än vi förmodat?”

Jag påminde mig början af en melodi, *svarade han.* Af alla äfventyr jag upplefvat, vet jag intet, som på mig gjort ett så eget intryck, som det jag erfor en gång i en stor engelsk sjöstad.

”Kom hit – kom hit – sätt dig bredvid oss, så höra vi dig än bättre. En engelsk sjöstad? en eng-”

*Richard nalkades.* Jag gick, *sade han,* ofta omkring på [...].

(SV 8, s. 157, den extradiegetiska berättarens röst kursiverad)

Beskrivningen, diskussionen och rapporten sammanfattar jag med ”berättarinlägg” då de representerar berättarens tal i den annars av figurernas tal dominerade ramen.

Berättarinläggen varierar och är inlagda regelbundet eller mindre regelbundet. De är mer sällsynta än figurernas direkta tal. Redan efter en enda mening eller bara några sammanhängande meningar i ett helt avsnitt, växlar tekniken till scenisk igen. Berättarinlägg hittas ofta i ”randläget”, den inleder ramen eller avslutar den.

## 2.2. Den extradiegetiska berättaren

Vem är det egentligen som talar i törnrosramen? Den scenisk-dramatiska berättartekniken dominerar i den inledande ramfiktionen till de infogade berättelserna. Det är alltså framför allt törnrosfigurerna själva som talar. Det finns dock undantag. De tre texterna som bildar den så kallade ”slottskrönikan” intar en särställning bland alla andra texter. De ger en ram och inledning till hela *Törnrosens bok* men inleder inte en enskild hypodiegetisk text som i de andra fallen. I slottskrönikan ger Almqvist information om törnroskretsen, men han går även så långt som till metafiktions med några glimtar om Törnrosbokens tillkomst. ”Jagtslottet. Romantisk Berättelse ur Närvarande Tid”, är den första texten i första bandet och föreställer inledningen till hela *Törnrosens bok*. I det tredje bandet finns slottskrönikans andra text ”Hinden. Scener, aftecknade ur Jagtslottets Krönika. Romaunt i Tolf Böcker”.

En särställning intar slottskrönikans texter också vad gäller berättaren. Det är nämligen nästan uteslutande den extradiegetiska berättaren som berättar här. Han ger huvudsakligen en beskrivning, vilken dock ibland tenderar till att utvecklas till en diskussion, t.ex. när han ”förmodar”. När han vet att Henrik förväntar sig beröm, visar det att berättaren är allvetande:

UNGE Henrik med sin svarta ludna skjutväska vid ena sidan och bössan under armen på den andra, marscherade muntert uppför en backe, och sjöng på en visa, som hade afseende på några förflutna äfventyr rörande fröken Hadriana; men som, förmodligen emedan Henrik ej mindes visan med alla dess refrainer fullkomligt, fick många illa passande tillägg och allusioner, än på hans af regnet svårt medfarna stöflar, än på hans hare, för hvilken han lofvade sig mycket beröm af sin far. (SV 5, s. 5)

Inleder den extradiegetiska berättaren texten, så lämnar han vanligtvis snabbt över till figurerna, som i början på ”Palatset”. Det är dock inte fallet i början på slottskrönikans ”Jagtslottet” eller ”Hinden”, där den extradiegetiska berättaren fortsätter att berätta. Här finns direkt dialog av törnskretsens figurer finns insprängd, men det är berättarens röst som dominerar och styr. Förhållandet mellan berättare och dialog är här omvänt i jämförelse med alla andra texter.

I slottskrönikans texter talar berättaren nästan uteslutande. För resten av ramfiktionen blir berättaren synlig när han ingriper kort vid rapport och andra berättarinlägg. Vid den scenisk-dramatiska tekniken slutligen är den extradiegetiska berättaren osynlig och han hörs bara för att ange talaren.

För att komma den extradiegetiska berättaren på spåren är alltså de scenisk-dramatiskt gestaltade ramfiktioner mindre intressanta. För en omfattande undersökning av den extradiegetiska berättaren, som också tar hänsyn till ramberättelsens helhet, skulle man behöva titta på berättarinläggen i de resterande texterna inklusive slottskrönikans texter. Jag måste här dock inskränka mig på att bara ge ett urval. Jag väljer att undersöka vissa underligheter som uppstår, när berättarinlägg och figurdiallog blandas. Figurdiallog skapar då en känsla av direkthet och oförmedelbarhet vilken i dessa fall upphävs av berättarens inblandningar, när han blir synlig som förmedlande instans. Analysen av den extradiegetiska berättaren gör jag därför i utvalda ramfiktioner där berättarinläggen finns och där de är tillräckligt långa för att avslöja något om berättarens natur. Detta gäller i första hand den inledande ramen, nämligen i ”Drottningens Juvelsmycke”, ”Återkomsten”, ”Herr Hugos Akademi” och ”Palatset”. Avslutande ramar är sällsynta och de är annorlunda utformade. Jag betraktar dem som finns efter ”Ramido Marinesco”, ”Signora Luna” och ”Godolphin” i anslutning till den inledande ramen.

### **2.2.1. Inledande ram**

I den fyra sidor omfattande inledande ramen till ”Drottningens juvelsmycke” hörs den extradiegetiska berättaren enbart två gånger. Stycket börjar tvärt. En röst talar som inte går att identifiera förrän på andra sidan, där det avslöjas för läsaren kort och precist: ”- fortfor Richard Furumo att tala i Jagtslottets gula kabinett, der han en afton satt i den församlade släktens sällskap –” (SV 6, s. 6).<sup>68</sup> Det är den extradiegetiska berättaren som här anför vem som talar. Talaren är en intradiegetisk berättare, Richard Furumo. Läsaren erfar var figurerna befinner sig (i Jagtslottets gula kabinett), vilken tid på dagen det är (en afton) och vilka

---

<sup>68</sup> Samma sak exempelvis även i noterna efter ”Signora Luna”, där talaren ”herr Hugo” nämns i så gott som varje not (SV 7, s. 348).

åhörarna är (den församlade släktens Jaktlottskretsen). Denna ”description of setting” påminner om ”a play or a film” där ”all this would be shown directly” och det är en typiskt scenisk framställning.<sup>69</sup> Beskrivningen gäller ett tillstånd och skapar därmed ett ”tidlöst håll” i det narrativa tidsförloppet.<sup>70</sup> Det är nämligen en beskrivning, ett av de två berättartekniker som Vogt sammanfattar som ”tidlösa”. Berättarens röst underrätter oss också om ”identification of characters”, vi får veta vem som talar.<sup>71</sup> På Rimmon-Kenans perceptibilitetsskala hör båda aspekter hemma vid polen ”osynlighet”.

Förvånande nog har talaren ett helt sällskap framför sig, fastän han under sitt föredrag enbart tilltalar ”herr Hugo”: ”Sunda vettet – herr Hugo – har öfvervunnit det bruket att [...]” (SV 6, s. 5). Bara den som läst den föregående första volymen av *Törnrosens bok*, kan finna en möjlig förklaring däri att herr Hugo är värden och upphovsmannen bland ”de mange tilstedeværende” på sammankomsterna på slottet, vilka enligt Hermansson ”subsummeres under én enkelt, nemlig herr Hugo. Oftest tiltaler Furumo kun slottets hersker som af høflighet og som en påmindelse om den stadige forhandling mellem dem”.<sup>72</sup>

För att överleda till den infogade berättelsen tar den extradiegetiska berättaren här i början på ”Drottningens Juvelsmycke” till orda igen. Det är andra och sista gången berättaren hörs i den inledande ramen och denna gång för att göra en observation: ”Richard upptog ur sin bröstficka ett litet paket inveckladt i Ostindiskt smidigt halmpapper” (SV 6, s. 9). Passagen är en mycket noggrann beskrivning av paketet, vilken för läsaren skapar stor närhet till ”släktens sällskap”. Berättaren är inte del av berättelsen han förmedlar, han är heterodiegetisk. I synnerhet uttrycket ”en afton”, i det andra citatet, låter ana att berättaren har ett större perspektiv, att han är allvetande, ”omniscient”.

Den inledande ramen i ”Återkomsten” liknar den i ”Drottningens Juvelsmycke” i det att berättaren också är extra-heterodiegetisk och tar ordet bara ytterst sällan. Men ramen här skiljer sig ändå i några punkter från den förra. För det första bär den en egen titel, fastän den med sina knappt fyra sidor inte är längre och lika tydligt hör till själva berättelsen. För det andra blir läsaren insatt i berättarsituationen från början, då ”Återkomsten” i motsats till ramen till ”Drottningens juvelsmycke” *börjar* med beskrivningen av miljön ur berättarens perspektiv:

---

<sup>69</sup> Rimmon-Kenan 2002, s. 98.

<sup>70</sup> Jfr. Vogt, s. 148.

<sup>71</sup> Rimmon-Kenan, s. 98.

<sup>72</sup> Hermansson, s. 93.

Jagtslottets beherrskare, herr Hugo Hamilcar Löwenstjerna, satt en afton i kretsen af sina talrika anhörige och vänner. Oförmodadt öppnades dörren till stora salongen, och en bekant inträdde, som de ej på länge sett. Öfverraskad gick herr Hugo honom till mötes och utropade: (SV 8, s. 37)<sup>73</sup>

Berättaren uppträder här ännu mer allvetande och synlig än i ”Drottningens Juvelsmycke”. Han vet inte bara exakt i vilken relation personerna befinner sig till varandra (”anhöriga och vänner, en bekant”) och var de befinner sig fysiskt (”stora salongen”). Han ger även ”definition of character” (”Jagtslottets beherrskare”), tittar tillbaka i tiden (”ej på länge sett”) och in i figurernas huvuden (”oförmodadt”, ”öfverraskad”). Detta är ännu mer påtagligt, när han återger längre ner hur Richard får en mandarin av ”fröken Aurora” och kommenterar: ”Han kunde icke motstå så mycken godhet.” (SV 8, s. 40)

Genom att vara allvetande kommer berättaren i konflikt med tiden. Han talar i dåtidens verbtempi, vilket kan betyda att han tittar tillbaka på något som redan har skett och som han har varit med om ”en afton”. När berättarens röst tystnar igen, tar de direkta dialogerna vid i det tempus som ramen i huvudsak består av, nämligen i *presens*. Tempusformerna växlar flitigt, medan dialogerna som på teatermanér ger intryck av att hända i detta ögonblick. Det verkar som om berättaren blickar tillbaka på det förflutna, ur perspektivet av en erfaren berättare som redan har upplevt allt och som därutöver i sin allvetenhet är överlägsen alla figurer.

I ”Herr Hugos Akademi” är berättaren dock annorlunda, för övrigt inte bara vad gäller tiden som vi ska se. Kapitel ett börjar som följer med berättarens röst:

KLÖFVERLAND, som stå i blom, gifva den angenämaste anblick af rik välsignelse och sommarprakt, och tillika hvilken mild vällukt? Herr Hugo hade i sällskap med en talrik skara anhörige och vänner kommit upp på sin mest älskade kulle; han satte sig der på en tufva, hvarifrån han njöt den vidsträcktaste utsigt öfver alla sina stora cirkulationsfält, som i år användes till klöfver, och hans sällskap lägrade sig rundt omkring honom i gräset, hvar de kunde. (SV 9, s. 7)

I motsats till tidsangivelser som ”en afton”, som Almqvist använder sig av i ”Drottningens Juvelsmycke” och ”Återkomsten”, hittas här i den sista meningen det deiktiska ”i år”. Grammatiskt korrekt vore ”i år” bara i förbindelse med presens. I samband med avsnittets preteritum vore en förbindelse med ”då” eller ”det året” lämpligt. Här tyder användningen av tidsangivelsen ”i år”, tillsammans med dåtids verbform, på att det handlar om Vogts

---

<sup>73</sup> Också ”Palatset” (SV 8) inleds av den extradiegetiska berättaren och liknar i mycket början på ”Återkomsten”: den extradiegetiska berättaren är lika synlig, han målar samma bild av herr Hugo i mitten av hela törn-kretsen på kvällen. Även ett överraskningsmoment finns med, men det ligger inte i det att Richard Furumo dyker upp oförväntat utan att det lilla som han råkar spela på pianot låter utländskt. Händelsen leder till en oförmodad vändning då Richard istället för att berätta den avsedda berättelsen förlorar sig i minnen. Efter en mycket kort ordväxling med herr Hugo, då den extradiegetiska berättaren bara assisterar genom att ange talaren, börjar Richard berätta sina minnen, vilka bildar den infogade berättelsen. Ramen går här alltså smidigt över i infogad berättelse i motsats till ”Återkomsten” som följs av den infogade berättelsen i form av en ny text med ny titel.

”epische[s] Präteritum”. Det uttrycker, i motsats till den verkliga tempusformen, ”fiktive Gegenwartigkeit, eine Präsenz des erzählten Geschehens in unserer Einbildungskraft”.<sup>74</sup> I fiktiva berättartexter förlorar preteritum sin temporala betydelse, därför kan det deiktiska tidsadverbet här stå i samband med preteritum.

Sammanlagt bjuder det korta avsnittet citerat ovan på tre olika tempus. Det dominerande är detta episka preteritum, vilket här är det vanliga för den extradiegetiska berättaren. Pluskvamperfektet används för att sammanfatta händelserna som föregick omedelbart: ”Herr Hugo hade [...] kommit upp” på kullen. Bara i första meningen hörs berättaren tala i presens: ”KLÖFVERLAND, som stå i blom, gifva den angenämaste anblick af rik välsignelse och sommarprakt, och tillika hvilken mild vällukt?” En generaliserande utsaga om ”klöfverland” blir presenterad i presens. Beskrivningen är å andra sidan högst subjektivt. Det är *någon* som ser det och *någon* som luktar det. Detta *någon* ger även en bedömning när han kallar anblicken ”angenämaste” och ”af rik välsignelse och sommarprakt”, när han retoriskt undrar vilken ”mild vällukt” det är. Vems luktsinne och hörsel är det?

Tittar vi först vidare i texten: ”Herr Hugo hade [...] kommit upp på sin älskade kulle; han satte sig [...] han njöt den vidsträcktaste utsigt öfver alla sina stora cirkulationsfält [...] hans sällskap lägrade sig [...]”. Hela den övriga berättarens beskrivning sker fokuserat på och ibland ur herr Hugos perspektiv. Kullen som sällskapet beger sig till är kullen *han* älskar, får läsaren veta. Det är *han* som njuter av den ”vidsträcktaste utsigt”. Berättaren berättar här uppenbarligen ur ett personligt perspektiv, ”aus dem Blickwinkel einer der Handlungspersonen selbst”, för att uttrycka det med Vogts ord.<sup>75</sup> Det handlar om inre skeenden såsom att ”njuta”, alltså kan man även tala om ett internt karaktärsperspektiv, ”personale Innensicht”.<sup>76</sup> Förmimmelsen är begränsad till figurens synvinkel och samtidigt öppnas „die innere Wahrnehmung der Perspektivfigur für Gedanken, Gefühle, besonders Erinnerungen”.<sup>77</sup> Det är samma figur, herr Hugo, som börjar dialogen i direkt tal: ”Mina barn och vänner!” (SV 9, s. 7) Att det är här en fiktiv och ingen reell berättarsituation markeras inte bara med episk preteritum och deiktiskt tidsadverb, utan även med verbet ”njuta”. Användningen av verb som detta som återger inre processer, går inte att legitimera för reella verklighetsskildringar.<sup>78</sup>

Retrospektivt verkar alltså den första, sinnrika, meningen i texten bara kunna tillhöra herr Hugo. Utsagan i presens om ”KLÖFVERLAND, som stå i blom” är då en del av herr Hugos tankar. Texten ”Herr Hugos Akademi” börjar alltså med en djupdykning i en av figurenas

---

<sup>74</sup> Båda Vogt, s. 29. Kursiveringar i originalet.

<sup>75</sup> Vogt, s. 51.

<sup>76</sup> Ibid., s. 53.

<sup>77</sup> Ibid., s. 55.

<sup>78</sup> Jfr. ibid., s. 30.

tankevärldar, berättaren intar ett internt karaktärsperspektiv. Med andra meningen fram till slutet av berättaravsnittet höjer sig berättaren upp till ett allvetande medvetande som observerar och rapporterar både retrospektivt det som redan hänt ("hade ... kommit upp"), det som händer i berättandets ögonblick och det som herr Hugo känner ("han njöt"). Den första meningen kan tolkas som Hugos tankar när han "njöt den vidsträcktaste utsigt". Det är en inre monolog. Efter första meningen fortsätter monologen. Berättaren avslöjar figurens tankar för oss med hjälp av "[r]eports of what characters did not think or say", berättaren är alltså ganska "overt".<sup>79</sup> Han är extra-heterodiegetisk eller med andra ord, allvetande. Men samtidigt erfar läsaren inget av berättaren själv som karaktär.

Hela detta inledande avsnitt framfört av den extradiegetiska berättaren tjänar till att inleda den långa dialogen i direkt tal, vilken börjar med herr Hugos "Mina barn och vänner!" Efter denna tilltalsfras hörs berättarens röst ännu en gång: "– började han efter en liten stunds begrundande, öppnade sin stora guldsnusdosa och lät henne gå omkring –" för att sedan tystna ner till så mycket som enbart "afbröt Julianus", "anmärkte herr Hugo" eller "utropade Frans och sprang upp" (SV 9, s. 7).

Berättaren växlar starkt mellan figur- och berättarperspektivet. Det är därför hela passagen (utan första meningen) återges i *berättarens* preteritum samtidigt som den deiktiska tidsangivelsen "i år" står för presens, *figureernas* presens. Om man inte vill tyda den första meningen på detta sätt – tillbakasyftande utifrån resten av avsnittet som tillhörande en allvetande berättarens djupdykning i ett figurmedvetande – kan man därför även se den första meningen som en personlig berättarens röst.<sup>80</sup> Stycket skulle då börja med ett hänfört utrop respektive en fråga ur perspektivet av en "unsichtbar bleibenden Beobachter" som vänder sig "aus der Erzählung heraus- und an seine Leserschaft", en figur som inte blir beskrivet men som berättar explicit för läsarna.<sup>81</sup> Med hjälp av tempusformen "gnomische[s] Präsens" yttrar berättaren allmänna sanningar och sentenser eller gör reflexioner, precis som han gör ansatser till här.<sup>82</sup> Efter första meningen sätter berättaren herr Hugo och hans sällskap in i kontexten, medan han själv drar sig tillbaka. Effekten blir att läsaren är helt och hållet med figurerna utan att den nu osynlige berättaren märks längre.

Band XII av *Törnrosens bok* börjar med kapitel I av "Herr Hugos Akademi". Berättaren inleder kapitlet så som vi nu har sett. Efter 9 sidor av mer eller mindre renodlad monolog

---

<sup>79</sup> Rimmon-Kenan, s. 99.

<sup>80</sup> Vogt har ett mycket likt exempel: „In diesem Fall gerät vom zweiten Satz aus auch der erste, der an sich durchaus als Erzählerbericht verstanden werden kann, in den Sog der Subjektivität: Wir werden letztlich beide Sätze als Gedanken [der Figur] lesen, auch wenn der Erzähler nicht völlig zurücktritt, sondern die Kontrolle über die grammatischen Randbedingungen behält“, Vogt, s. 165.

<sup>81</sup> Vogt, s. 51 resp. 32.

<sup>82</sup> Jfr. Vogt, s. 32. "Generalization" är hos Rimmon-Kenan även ett sätt att ge "commentary on the story", s. 99f.

framförd av herr Hugo, avslutas kapitlet med berättarens röst,<sup>83</sup> för att sedan ge inledningen till kapitel II på nästa sidan: ”Om aftonen, då alla akademiens ledamöter voro församlade i ett herrligt, ljusst och trefligt sessionsrum, höll herr Hugo sitt förut i korthet omnämnda Inaugurations-tal; hvarefter han förklarade att akademiens arbeten borde taga sin början, och sade” (SV 9, s. 17). Denna berättarsituation i början på kapitel II liknar vad gäller berättaren inte mycket den som inleder kapitel I. Enbart adjektiven ”herrligt, ljusst och trevligt” vittnar om ett bedömande medvetande och det deiktiska tidsadverbet ”förut” refererar till figurernas tidsuppfattning. I resten av avsnittet gäller berättarens perspektiv. I avsnittet ges en tidlig sammanfattning, vad Rimmon-Kenan kallar ”temporal summary”. Hon placerar detta på mitten av synlighets-skalan.<sup>84</sup> Att få veta vad som hände efter kapitel I och före det att figurerna ges ordet i kapitel II skapar här intrycket av att läsa en dagbok eller brevväxling.<sup>85</sup> Först ger berättaren en ”description of setting”, där han är som minst synlig, sedan omnämner han bara sammanfattande att herr Hugo höll sitt ”Inaugurations-tal” för att sedan återge dess början i indirekt tal. Indirekt tal i renodlad form avslutar även kapitlet:

Ledamöterna förklarade glädjefullt och enhälligt, att såsom de för första gången voro samlade, förstodo de sig föga på att orda, men anhöllo det herr Hugo ville anse sig sjelf hafva talat så fullkomligt och besvarat frågorna så tillfredsställande, att hans ord finge gälla för hela akademiens röst. Ordföranden gaf härtill sitt bifall, hvarefter sekreteraren sandade på protokollet och samlingen åtskildes. (SV 9, s. 32)

Inget är kvar av det personliga som präglade början på första kapitlet. Istället dominerar här en allvetande berättare och hans indirekta tal är rapportande, omedelbart, distanserande och förkortande.<sup>86</sup>

En sådan märklig och skiftande berättare finner vi alltså i den inledande ramen. Ibland homodiegetisk och ibland heterodiegetisk, synlig såväl som osynlig, visar sig den extradiegetiska berättaren vara ett svårdefinierbart fenomen. Hur är han då i den avslutande ramen?

---

<sup>83</sup> ”[...] sade ordföranden-hofmarskalken; hvarpå alla ledamöterna gingo hem till slottet”, SV 9, s. 16.

<sup>84</sup> Här och följande citat Rimmon-Kenan, s. 98ff.

<sup>85</sup> Det som Picard skriver om brevserien i brevromanen, stämmer nämligen även här. Dessa två kapitel i SV 9 framstår var och en som vittne på ett ögonblick som punkt i det förflutna: „Es reiht sich Punkt an Punkt, die Zeit schreitet ruckweise, nicht im epischen Fluß, [sondern] in Schritten von jeweiligen Erlebnis- und Mitteilungseinheiten auf die Zukunft zu.“ (Picard, s. 26) Den här berättade världen breder ut sig framför läsaren bara ur det subjektiva perspektivet av den som står mitt i skeendet.

<sup>86</sup> „Indirekte Rede wirkt berichtend, mittelbar, distanzierend und raffend – und entspricht insofern *auktorialer* Erzählhaltung.“ (Vogt, s. 156)



### 2.2.2. Avslutande ram

I *Törnrosens bok* förekommer anmärkningar som i likhet med berättelserna också är infogade i Törnrosramen. Man hittar två olika sätt av anmärkningar. För det första förekommer stjärnor i den löpande texten, vilka refererar till stjärnförsedda noter på sidans botten. För det andra finns det slutnoter som är samlade i en enskild textdel efter berättelsen utan markering i den löpande texten. Textdelen är försedd med titeln ”NOTER.” och anmärkningarna som görs där kallas därför här för ”slutnoter”.

I slutnoterna i *Törnrosens bok* kan berättelsens figurer själva ger ”upplysningar om åtskilligt i sjelfva det förutgående stycket” (SV 7, s. 68). Företeelsen ”slutnoter” är dock ovanlig och drar uppmärksamheten på fikcionaliteten, berättarnivåerna och berättaren som förmedlande instans.<sup>87</sup> Slutnotdelen, som finns efter ”Ramido Marinesco” (SV 7), ”Signora Luna” (SV 7) och ”Godolphin” (SV 8), består dock inte enbart av noter, den är i själva verket gestaltad snarare som en del av berättelsen. Då det är jaktsslottskretsens figurer som uppträder, befinner vi oss på ramnivå. Slutnoter fungerar som en avslutande ram trots att de till utformning inte liknar den ramfiktionen som inleder de infogade berättelserna.

Slutnotdelen till ”Ramido Marinesco” innehåller, förutom själva noterna, även en berättande inledande del, där herr Hugo motiverar varför noterna är med, förklarar vad noter egentligen är och till vem han vänder sig med dem. Den extradiegetiska berättaren inleder: ”Sedan Richard Furumo slutat föredraget af Don Ramido Marinesco, sade herr Hugo Löwenstjerna:” (SV 7, s. 68). Meningen bildar övergången från själva berättelsen till notdelen och berättarens funktion är att tala om för läsaren att berättaren växlar. Övergången från herr Hugos tal till hans presentation av själva noterna gestaltas återigen av den extradiegetiska berättaren: ”Den vänliga, glada gubben vände sig derefter bort ifrån Richard, hvilken också, när allt detta börjades, gick sin väg till salongens pianoforte. Herr Hugo begynte utbreda sig för sina slägtingar på följande sätt.” (SV 7, s. 68) Berättaren kallar herr Hugo för vänlig och glad, han ger ett omdöme. Dessutom benämner han honom inte neutrealt vid hans namn, utan använder sig av smeknamnet ”gubben” som en omskrivning.

Resten av slutnotdelen utgörs av själva noterna och är en underlig blandning av muntliga och skriftliga element. De enskilda noterna markeras av titlar i formatet ”NOT 1 sid. 5.” (SV 7, s. 68). Sedan följer i kursiv stil ordet eller meningen noten hänvisar till. Formatet är inte oväntat i skriftliga sammanhang, men för den fiktiva åhörarkrets som inte har texten framför sig är sidosangivningar meningslösa. Vore det inte naturligare i en muntlig situation att ge kommentarer direkt i respektive sammanhang och inte lägga till dem samlade i efterhand?

---

<sup>87</sup> Jfr. Rimmon-Kenan, s. 101, där hon sammanfattar: ”The very use of a footnote in a work of fiction is unusual and automatically draws attention to the presence of a narrator reflecting on his own narration.”

Sidoangivningarna här visar att *Törnrosens bok* mycket väl är avsedd för att *läsas* och inte (bara) tjäna ett självändamål på diegetisk nivå.

Bredvid dessa skriftliga element hittar man ursprungligen muntliga element som i ”Not IV sid. 6.” Här står: ”Utan tvifvel förundrar sig mången af Er öfver [...]”. Här nämns den diegetiska adressaten och bara några rader längre ner märks talaren: ”Jag hemställer likväl, om [...]” (SV 7, s. 69). Det finns många parenteser, varav några kan förstås som bredvidtal. Precis så som den extradiegetiska berättaren i *Törnrosboken* snarare hörs i början av berättelser än i slutet, slutar även notdelen till ”Ramido Marinesco” med den sista av herr Hugos noter utan att berättaren blandar i sig något mer.

På liknande sätt som slutnoterna till ”Ramido Marinesco” börjar, börjar även de till ”Signora Luna”: ”Richard såg på herr Hugo Löwenstjerna och sade” (SV 7, s. 348). Därefter följer dock i direkt anslutning noterna, alltså utan inledande del som i notdelen efter ”Ramido Marinesco”. Därtill *följs* noterna av ett samtal, nämligen mellan herr Hugo och fröken Eleonora, vilket också avslutar berättelsen. Även formatet på själva referenserna till berättelsen är annorlunda, mer precist: ”Sid. 199 rad. 30.” (SV 7, s. 348). Här är det nämligen inte herr Hugo, som i ”Ramido Marinesco”, utan berättaren och författaren själv, Richard Furumo, som framför noterna. Det kan också förklara varför inte bara översättningar och andra språkliga förklaringar behandlas, utan även anmärkningar rörande form och innehåll. Den dialogiska strukturen är här också klart synlig. Richard Furumo talar om sig självt med pronomenet ”jag” och vänder sig regelbundet till ”herr Hugo”. Den senare svarar däremot aldrig, vilket är påfallande då den situation som talare och åhörande befinner sig i egentligen är kommunikativ. Konflikten mellan det skrivna och det muntliga blir som synligast när den tredje noten tar upp ett stavfel – en detalj som åhörare vanligen inte intresserar sig för.

Helt annorlunda ser noterna till ”Godolphin” ut. Till formen är den här slutnotdelen inte typisk. I motsats till de andra två i SV 7 motsvarar den den fiktiva muntliga berättarsituationen i den inledande ramen. Den hela avslutande ramen, titulerad med ”noter”, består av ett samtal mellan herr Hugo och två av de andra åhörarna, hans söner Magnus och Julianus, varav den senare står för den största utredande delen av hela notdelen. Den extradiegetiska berättaren visar sig här helt annorlunda i jämförelse med i de andra två notdelarna. I de senare har han enbart en inledande och avslutande funktion och genom sin neutralitet är han mestadels osynlig. Annars, mitt i texten, är han tyst. Här i noterna efter ”Godolphin” är han däremot synlig i texten. I antal och karaktär liknar hans ingrepp de ingrepp han gör i de inledande ramarna. Ofta anger han talaren med hjälp av ett verb synonymt med ”säga” och talarens

namn.<sup>88</sup> Några få gånger i början på slutnoterna hörs berättaren ännu mer. Han beskriver figurernas rörelser och deras ansiktsuttryck och detta inte utan att ge sin egen tolkning. ”Olyckligtvis hade Richard redan gått ut (att hemta in flera fantasier förmodligen), och herr Hugo [...]” (SV 8, s. 270). Den avgörande delen av meningen är den inom parentes. Parenteser är ytterst sällsynta i den extradiegetiska berättarens tal. Det är också sällan att det förekommer berättarkommentarer som denna, inom eller utom parentes. I synnerhet med adverbet ”förmodligen” uppvisar han tydligt gränsen av sin kännedom. Plötsligen visar sig berättaren här allt annat än allvetande. Istället ger han starkt intryck av att vara en figur på det diegetiska planet. Hans horisont verkar inte vara större än den av en figur som sitter i samma rum som herr Hugo och som har sett hur Richard gått ut, men som likt de andra i rummet inte vet anledningen till det.<sup>89</sup> Han får en personlighet, tar form som figur och det som han yttrar är inte helt fritt från interpretation. Han är tydligt homodiegetisk.

Så fort som berättaren har blottat sin okunnighet genom kommentaren i parentes, briljerar han i direkt anslutning åter igen med sin allvetenhet: ”[...] och herr Hugo, som varit vänd emot kakelugnen för att knacka ur sin pipa, hade icke märkt det. Men Frans tog upp samtalstråden och yttrade:” (SV 8, s. 270). Det är diskutabelt om utsagorna om herr Hugo räknas till allvetenhet eller till tolkning. – Hur kan berättaren veta varför herr Hugo vänder sig mot ugnen? Att han ingenting har märkt? – Att Frans skulle ta upp samtalstråden är bara möjligt att förutse för en allvetande berättare eller att resonera om i ett tillbakablickande. Berättaren visar sig här som ett växlande och ogripbart fenomen som påminner om en mer modern berättare.

Att berättarens horisont kan inskränka sig till en figurs horisont visar sig i de andra två lite längre berättarinläggen i ”Godolphin” slutnoter. Julianus beskrivs av berättaren som följer: ”[D]et såg ut på honom som om han ville yttra sig [...] Julianus teg först, likasom litet skrämmd af sitt eget förslag [...] och började på vinst och förlust så här” (SV 8, s. 270). Berättaren visar en inte tidigare känd tolkningsförmåga. Han interpreterar, men uttrycket ”på vinst och förlust” kan även anses vara en bedömning. Berättaren omnämner Julianus även en gång som ”brorsonen”.<sup>90</sup> Enligt Rimmon-Kenan har vi att göra med ”Commentary on the

---

<sup>88</sup> Berättaren anger dock inte talaren varje gång den växlar. Att figurerna själva anger adressaten i sitt tal är ett återkommande element i Törnrosbokens ram (jfr ovan, kap. 2.1., s. 24f.) och är just här i ”Godolphin” mycket tydligt. Denna teknik avslöjar här även släktskapsförhållandena: ”min far”/”min son”/”min brorson” (SV 8, s. 270). Även berättaren använder sig av släktbeteckningar (”brorsonen”, SV 8, s. 273), se nedan.

<sup>89</sup> En kommentar som denna finns även en gång utförd som fotnot. Där uttrycks osäkerheten så här: ”förmodligen, eller hvad det kan vara”. (Herr Hugos Akademi, SV 9, s. 32.)

<sup>90</sup> ”Tack, Julianus, inföll herr Hugo, då brorsonen tystnat.” (Godolphin”, SV 8, s. 273). Att berättaren inte använder själva namnen utan omskrivningar som ”gubben” eller även ”den ädle gubben” (SV 8, s. 274 resp. 275) eller ”brorson” förekommer ytterst sällan. ”Brorson” är den enda släktbeteckningen som förekommer och det är något speciellt med den: Julianus är brorson enbart till herr Hugo och hans eventuellt närvarande syskon. Genom

story”, vilken här i noterna efter ”Godolphin” är representerad med alla tre sorterna: interpretation, bedömning och generalisering. På synlighetsskalan föreställer berättarens kommentar den ena polen: när han kommenterar är han som synligast.

Slutnotdelarna är alltså olika, likaså berättaren. I två av dem, ”Ramido Marinesco” och ”Signora Luna”, finns noter i vedertagen mening som dock blir inledda av en intradiegetisk figur. Här hörs även den extradiegetiska berättaren, men bara kort och utan att bli synlig. I motsats därtill är slutnoterna i ”Godolphin” en berättelse som liknar den inledande ramen. Olika berättarinlägg låter den extradiegetiska berättaren framträda synligt och personligt.

### 2.3. Sammanfattning

Vem är nu denna mystiska berättare? Man återfinner honom inte bara i inledande ramar eller den avslutande ramen efter ”Godolphin”, utan även i fotnoter, exempelvis mitt i den hypodiegetiska texten ”Herr Hugos Akademi”. Det heter i texten: ”allmänheten finge då gå som förr, efter näsan, och söka rätt på hvad den i hvar sak behöfde, endast ledd af . . . .\*)” (SV 9, s. 30). I herr Hugos tal saknas ett ord! Det är ersatt med tre punkter vilka i sin tur är föresdda med en stjärna. Den hänvisar till fotnoten på sidans botten: ”Käringsqvaller, förmodligen, eller hvad det kan vara.” (SV 9, s. 30) Kommentaren, en interpretation, låter talaren även här stå i ramp-ljuset. Frågan blir desto påträngande: Vem är det som talar? Herr Hugo själv? En fiktiv utgivare?

I början på *Törnrosens bok*, i ”Jagtslottet”, talar enbart den extradiegetiska berättaren men i en fotnot gör plötsligen en ny instans sin entré, som annars utanför slottskrönikan knappt ger sig till känna så uttryckligen: ”Herr Hugo, en vän av Talesätt, hade befallt Redaktionen af hans verk, att med enkom signatur (”. . . .”) utmärka hans egna mest nyttjade och älskade fraser.” (SV 5, s. 11) Har därmed den extradiegetiska berättaren fått ansikte eller åtminstone yrke? Knappast. Men här redan på de första sidorna av *Törnrosens bok* får läsaren veta, att en redaktion är med som gör ingrepp i texten. Men det ska inte dröja länge innan det avslöjas mer. Slutet av bandet ”Jagtslottet” bildar en fotnot av denna (fiktiva) redaktion som omfattar tre avsnitt (SV 5, s. 69/70). Den skulle säkert täcka en hel sida om den skrivits i den löpande textens stil. I denna ovanligt långa fotnot tar redaktionen ställning till *Törnrosens bok*, utifrån benämningarna som herr Hugo insisterar på. Den sätter sig emot herr Hugos uppfattning om vad i boken som är inledningen till hela verket. Redaktörerna förklarar att det är på grund av herr Hugos ”kärlek till de Gamles former” som bokens delar heter ”böcker” och inte ”kapitel” och försäkrar att det ändå handlar om samma sak. Slutligen diskuterar de

---

att använda den beteckningen intar berättaren alltså herr Hugos perspektiv, så att berättaren blir närmare figurerna än läsarna.

bokens titel och undertitel. Envist ger alltså redaktörerna sin egen tolkning, ja, säger rent ut vad de tycker, samtidigt som de med sin underdånighet verkar komiska. De är informella och några parenteser förekommer.<sup>91</sup> samtidigt som förhållandet till herr Hugo blir tydligt.<sup>92</sup>

I den löpande texten tar redaktionen inte ordet förrän i tredje bandet av *Törnrosens bok*, i ”Hinden” som utgör slottskrönikans andra del. Berättelsen framförs av den extradiegetiska berättaren och direkt tal är regelbundet inflädat. Plötsligen avslöjar berättaren sin identitet, när herr Hugo försänker sig i sin ”djupa begrundning” igen så att han kan passa på att ”redovisa för vår speciella befattning såsom redaktörer af vår herres saker.” (SV 5, s. 381) Nu visar det sig alltså att berättaren egentligen är flera redaktörer. I form av en analeps levereras slutligen berättarkvällarnas ursprung:

Hugo Hamilcar Löwenstjerna hade tagit Richard Adolf Furumo till sin vanlige Slottsberättare, och han emotsåg glad ett stort litterärt Helt; men snart hade han tillika fallit på den tanken, att låta uppteckna de till större delen improviserade berättelserna, emedan han ansåg ingenting rätt bevaradt och försäkradt till lifvet, så framt det ej finnes inom permarne af en inbunden bok. Ja, han beslöt det, utom Aftondikterna, äfven allt, som tilldrog sig i och utom slottet mellan familjens medlemmar eller nejdens invånare, skulle antecknas i en egen volum till Slottskrönika. (SV 5, s. 381)

Redaktörerna informerar även om sig själva, återigen visar de sig mycket underdåniga:

Oss – några af de minst märkliga individer af hela Jagtslottspersonalen, utmärkte blott genom vår obrottsliga tystnad under andres talande, ej ovane för öfrigt att liniera upp papper till inläggande i snygga sexterner, oförtrutne slutligen i att uppteckna hvad vi hört och efterfråga hvad vi icke hört, samt nog samvetsgranne att med hvar och en kollationera de yttranden och händelser han haft, på det ingen osanning måtte gå till efterverlden – oss, med ett ord, valde herr Hugo till redaktörer; men våra namn förtjena ej vidröras.

Vi fingo befallning att vid redaktionen vara fullkomligt oberoende. (SV 5, s. 381)

Verket ”växer ännu” (SV 5, s. 382), anmärker redaktörerna. Redaktionsarbetet utförs alltså inte i efterhand utan pågår mer eller mindre parallellt med händelserna som beskrivs.

Det påminner om dagbokens karaktär, men det motsvarar också Almqvists verkliga utgivningspraxis. Efter redaktörernas metafiktiva ingrepp i berättelsen, ”då vi nu omtalat det förflutna”, leder de försiktigt över igen tillbaka till ”det ögonblick, då den smärt vuxna Elisif nedsatte kaffebrickan” (SV 5, s. 382) och så fortsätter berättelsen.

---

<sup>91</sup> Fotnotens parenteser: ”(som består av ett stycke, GUDHATAREN, och hvaraf ett Fragment är andra stycket i Samlingen, eller det närmast härefter följande)”, ”(verkligen emot mångas inrådan)”, ”(se sid. 12)”, SV 5, s. 69f.

<sup>92</sup> Synligast blir förhållandet mellan herr Hugo och redaktionen i följande formuleringar: ”ingen annan än han eger att befalla här”, ”Rikedomen och deraf härflytande vana att i allt rå sig sjelf, [...] bibringat [...] den karakter [...] att, jemte egenskapen af att vara en innerligt välvillig menniska, tillika aldrig gifva efter i någon fattad föresatts [...] men, med verklig kännedom af vår herres tänkesätt, kunna vi uppriktigt försäkra, att [...]” SV 5, s. 69f.

Berättelsen fortsätter som förut, berättad av samma extradiegetisk berättare. Med denna utflykt i det förflutna, ut ur berättelsens kronologi, synliggör sig denna berättare som ”redaktionen”. Den förklarar sig ha en viss uppgift, nämligen att ”uppteckna hvad vi hört och efterfråga hvad vi icke hört” och den underkastar sig ett slags sanningsed och medlemmarnas ”namn förtjena ej vidröras” – som tecken och bevis på att de är ”fullkomligt oberoende” (SV 5, s. 381). De är alltså osynliga och oberoende vittnen på plats som sedan skriver rapporter och liknar därmed journalister. Titeln av dessa tre verk, ”Slottskrönikan”, annonserar redan att det måste finnas krönikörer.

Som det ser ut, har den extradiegetiska berättaren alltså därmed fått om inte ett namn, så dock ett yrke och en karaktär. Almqvist har skapat en förklaring till rösten som citerar dialogerna och som även dyker upp emellan dem. Den rösten hör till redaktörer som är närvarande på berättarkvällarna, där de infogade berättelserna berättas muntligt. Det skulle exempelvis förklara karaktärsspektivet, den ”unsichtbar bleibenden Beobachter”, i början på ”Herr Hugos Akademi”.<sup>93</sup> De håller inte sina löften att som krönikörer förbli helt oberoende och neutrala, när de kallar herr Hugo subjektivt för ”vänliga, glada gubben” i slutnoterna till ”Ramido Marinesco” eller tillåter sig att ”förmoda” i slutnoterna till ”Godolphin”. När de vid Richard Furumos ankomst i ”Återkomsten” kommenterar att dörren öppnades ”[o]förmodadt”, talar de också för sin egen känsla av överraskning. När den nyanlände sedan kallas för ”bekant”, så är han det också för dem.

Berättaren är alltså uppenbarligen en figur. Men därmed vore ju den ”extradiegetiska” berättaren i verklighet ”intradiegetisk”! Redaktörernas horisont är dock ibland större än den av en enkel intradiegetisk figurs. De har i ”Återkomsten”, som vi har sett, makten att titta tillbaka i tiden och att påstå att Richard Furumo inte skulle kunna ”motstå så mycken godhet”. De pendlar mellan sin inskränkta, personliga (intradiegetiska) figurperspektiv och en allvetande (extradiegetiska) berättares vida perspektiv. Redaktörerna ingår alltså med Hermanssons ord ”en nærmest umulig fusion med en traditionel, explicit, heterodiegetisk, alvidende fortæller”.<sup>94</sup> Resultatet blir även att det ibland är oklart vem den berättande rösten tillhör och att ”redaktionen” inte är identisk med rösten som hittills kallats för ”extradiegetisk berättare”.

Varför inför Almqvist redaktörer? ”Seen from the standpoint of the author, his choice of narrator or editor entails a process of detaching himself from the creation of his fiction, and in the majority of cases it means that he conceals his work with the fiction”, skriver Romberg.<sup>95</sup> Om detta verkligen gäller Almqvist, råder i forskningen inte enighet om, skriver

---

<sup>93</sup> Vogt, s. 51.

<sup>94</sup> Hermansson, s. 76.

<sup>95</sup> Romberg, s. 77.

Hermansson.<sup>96</sup> Trots att Almqvist är känd som den många maskernas man, valde han ramberättelsen kanske inte med avsikt att gömma sig, utan snarare för ironins skull. ”Rammefortællingen som en ironisk konstruktion” har åtminstone ”blevet fremhævet af en lang række forskare.” Hermansson observerar vidare att ramen i nyare forskning ses som hörande till själva texten, att ramen i samspelet med alla berättelsenivåer blir meningsskapande. Ramen står alltså inte längre mellan författaren och den ”egentliga” texten och är mindre ett sätt för författaren att distansera sig. Rösten som hörs utanför figurernas tal i ramen och som här kallats för extradiegetisk berättare, kan man delvis tolka som redaktörernas kollektiva röst. Och även om man bara går med på att redaktörernas röst gränsar tätt till en extradiegetisk berättarens, så bidrar Almqvists kollektiva redaktörfunktion till en sammanlänkning av nivåerna. Rösten i ramen verkar nämligen vara lokalisierbar både på intradiegetisk figurnivå (redaktörer som ”stumma” observatörer i törnroskretsen), på en intradiegetisk krönikörnivå (figurer som dokumenterar i efterhand) och extradiegetisk berättarnivå (ett allvetande medvetande som är överlägsen alla figurer).

Oavsett vilka motiv som står bakom ramberättelsen vittnar den om Almqvists lust att leka med olika berättarnivåer och en redaktörsfigur som kritiserar utifrån och ändå samtidigt respekterar bokens utformning. Hela *Törnrosens bok* blir framställd av törnroskretsens medlemmar och eftersom boken föreligger oss läsare och heter likadant som den herr Hugo grubblar över och vill ge ut – måste ju hela den diegetiska världen vara verklig. – Denna lek med fiktionen bjuder den genuina Almqvist oss på. Vilken bild av sig själv han än har velat åstadkomma, så kan man i alla fall fasthålla: ”Genom att tydligt ställa sig utanför historien (till exempel genom illusionsbrott) visar författaren sin suveränitet gentemot sitt verk”.<sup>97</sup>

### III. AVSLUTNING

Ramberättelserna i *Törnrosens bok* och i *Spader Dame* är mycket olika. Det är inte bara det att de som enkel ramfiktion med en enda infogad berättelse i form av brev och som cyklisk ramberättelse med flera infogade texter representerar ramberättelsens huvudtyper. Det är också så att ramfiktionen i Livijns brevroman omfattar enbart en narrativ nivå medan Almqvists ramfiktion har minst två. I ramen till *Spader Dame* uppträder en berättare som är brevens utgivare. I ramfiktionen till *Törnrosens bok* finns bredvid de berättande figurer en märklig berättarfunktion som ibland håller sig utanför, osynlig och extradiegetisk och ibland blir synlig som ett intradiegetiskt berättarkollektiv som kallar sig för ”redaktionen”.

---

<sup>96</sup> Hermansson, s. 28f.

<sup>97</sup> Ur inledningen till SV 6, s. XIII.

Utgivaren och ramfiktionen i *Spader Dame* är outhärliga för hela verket. I förordet ger utgivaren kontexten till breven, han gör själv efterforskningar och berättar vad som inte går att lägga i munnen på brevskrivaren själv. Ramberättelsen i *Spader Dame* kompletterar breven och tillsammans blir de till ett helt. Slutligen förstärker ramen realitetsillusionen och gör dårens brev mer tillförlitliga samtidigt som utgivaren dock sprider osäkerhet då hans stil i förordet växlar från allvarlig till ironisk och sarkastisk. Hela förordet är alltså märkligt som förord. Utgivaren visar sig från en oväntat personlig sida, han är en svårbegriplig figur såsom också själva brevskrivaren är. Detta uppenbarar sig även i fotnoter och rapporten i slutet där han svävar mellan allvar och ironi.

Almqvists ramfiktion i *Törnrosens bok* är komplex på ett annat sätt. Den har inte så mycket kompletterande funktion som utgivaren i *Spader Dame*. Den verkar istället vara mer än en påbyggnad som enligt Romberg:

encloses and binds together [...] a multiplicity of more or less interrelated stories that are held together by the frame, whether this frame is meant to weld the various components into a higher artistic unity or else simply to make more reasonable their juxtaposition or give to their content something of the illusion of reality.<sup>98</sup>

Hela ask i ask-konstruktionen är en väv där de olika nivåerna är sammankopplade till ett helt som också vill vara betraktade som ett helt. Liksom utgivaren i brevromanen kan redaktionen i *Törnrosens bok* bidra till mer tillförlitlighet och realitetsillusion. Redaktionsfunktionen flyter samman med den extradiegetiska berättaren, vilket låter gränserna mellan de enskilda narratologiska nivåerna bli suddiga. Följden är att väven förlorar något av sin flerdimensionalitet och distansen mellan läsare och figur minskar. Ramkonstruktionen bestående av minst två nivåer är en metafiktiv lek. Där gör observatörer sin entré och dokumenterar oberoende, där grubblar herr Hugo över hur *Törnrosens bok* ska publiceras och där saknas ett ord i brödtexten som blir lagt till i en rolig kommentar i en fotnot.

Både *Törnrosens bok* och *Spader Dame* vill ge sken av att presentera äkta dokument, verkligheten. I brevromaner är det inneboende i genren att utgivaren påstår att han ger ut verkliga brev som han hittat.<sup>99</sup> I *Törnrosens bok* däremot är det i ramen redaktörernas medvetna mål att inte bara berätta de infogade texterna utan även dokumentera dem i ett (diegetiskt) verk *Törnrosens bok*. Situationen kan jämföras med en fiktiv författare som själv ger ut sina brev, sin dagbok. Tillförlitligheten kan tyckas minska och verklighetsanspråket bli

---

<sup>98</sup> Romberg, s. 67.

<sup>99</sup> Jfr. Picard: „Zwei Pole bestimmen [...] die Gestalt der Briefromane: Einerseits scheinen sie aus der nicht kompositionsbezogenen Selbstdarstellung eines [...] Einzelmenschen entstanden, andererseits sind sie komponiert mit bewußter und beabsichtigter Sinngebung; [...] Erzähltechnisch wird die Verleugnung der künstlichen Komposition durch die Fiktion der Herausgabe gefundener 'echter' Briefe, durch die Vorgabe dokumentarischer Wirklichkeit also, bewerkstelligt.“ (Picard, s. 32f.)



mindre starkt, men som läsare litar vi nog tills vidare på berättaren som säger sig skriva ned och dokumentera med allvar och ärlighet. Först efter en närmare granskning kan man undra hur redaktörerna, som själv deltar i händelserna som de beskriver, kan utelämna all information om sig själva och så sällan tala (metafiktivt) i egen sak. Ändå får vi lära känna törnskretsens figurer närmare än utgivaren i *Spader Dame*. Det är dock oklart var gränsen mellan dessa redaktörer och den extradiegetiska berättaren löper. Det berättas ur olika perspektiv och med olika synlighet.

Ännu en likhet som båda primärtexter delar är att figurerna talar. Deras tal återges direkt och tar inte ofta omvägen via en berättare. I *Spader Dame* tillägger utgivaren den nödvändiga informationen, sätter breven in i sitt sammanhang. Utgivaren känner vi däremot bara indirekt genom hans eget tal. Figurerna i törnsramen talar också själva, i dialog eller monolog med varandra. Men här utgör ramen också en någorlunda självständig berättelse där en extradiegetisk berättarröst förser oss med information om figurerna.

Denna extradiegetiska berättare uppträder sparsamt för att informera om tid, ort, talare. Han ger korta inlägg här och var i ramfiktionen och längre i början och på slutet av ramen, där han kan leda över till den infogade berättelsen. Han berättar framför allt rakt och direkt, perspektivet kan växla. ”Noterna” efter de infogade texterna är också del av ramen. De kan vara utformade som vanliga slutnoter med den skillnaden att de berättas av en figurröst och även inleds av ramfiktionen. Eller så är de i ”Godolphin” utformade med figurdialogen som en inledande ram. Berättaren hörs i första fallet sällan, i den andra påminner den om den inledande ramens.

Ramberättelsernas berättare sammanför olika nivåer, bildar länken mellan författaren och berättelsens figurer, mellan författaren och läsaren. Med en extradiegetisk berättare mellan författaren och hans berättelse blir avståndet större mellan dessa funktioner och författaren trängs ut. Denna effekt kan vara blott en obetydlig sidoeffekt för en författare som Almqvist som leker med sina olika berättarnivåer. För andra som för Livijn kan effekten ha varit ramberättelsens ändamål. För honom måste det ha varit nästintill livsnödvändigt att skydda sin identitet. Han publicerade *Spader Dame* anonymt och överlämnar det åt läsaren själv att avgöra om den anonyma utgivaren också står för författaren eller inte. Almqvist däremot lägger utgivningen av sitt livsverk i en tyst överenskommelse med sina läsare i händerna på sin figur herr Hugo Hamilcar Löwenstjerna.

Appendix: Kompositionen av duodesupplagan av *Törnrosens bok*<sup>100</sup>

Yttersta ram	Infogade berättelser	Yttersta ram
Jagtslottet		
T	Hermitaget	
T	Vargens Dotter	
Hinden		
T	Drottningens Juvelsmycke	T
	Ramido Marinesco	N
Baron Julius K* Dialog om Sättet ...		
T	Signora Luna	
	Colombine	
Återkomsten		
	Araminta May	
	Urnan	
	Kapellet	
T	Palatset	
T	Godolphin	”N”
	Svenska fattigdomens betydelse	
	Skaldens natt	
T	Skällnora Qvarn	N
	Friherrinnan	
Herr Hugos Akademi		
T	Hvad är Penningen?	
	Poesi och Politik	
	Om Folknöjen	
	Storhetens Tillbedjan	
	Måleren	
	Prestens Ställning i Tidehvarfvet	
T	Den Sansade Kritiken	

T = brödtext

N = slutnot

<sup>100</sup> Tabellen är en förenklad version av Gunilla Hermanssons (Hermansson, s. 90).

## Litteraturförteckning

Tryckta källor

- Almqvist, C. J. L.: *Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band I-III.* [utg.] Olof Holm & Petra Söderlund, Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 2003. (= SV 5)
- Almqvist, C. J. L.: *Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band IV.* [utg.] Lars Burman, Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 2002. (= SV 6)
- Almqvist, C. J. L.: *Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band V-VII.* [utg.] Bertil Romberg, Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 1998. (= SV 7)
- Almqvist, C. J. L.: *Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band VIII-XI.* [utg.] Bertil Romberg, Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 1996. (= SV8)
- Almqvist, C. J. L.: *Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band XII-XIV.* [utg.] Bertil Romberg, Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 1997. (= SV 9)
- Björck, Staffan: *Romanens formvärld.* Natur och Kultur, Stockholm 1983 (7e uppl.). S. 41-88.
- Engdahl, Horace: *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt.* Bonniers, Stockholm 1986. S. 187-216.
- Espmark, Kjell: "Den fragmentariske Clas Livijn", i Clas Livijn: *Spader Dame.* Atlantis, Stockholm 1997. S. 7-18
- Hermansson, Gunilla: *At fortælle verden. En studie i C.J.L. Almqvists Törnrosens bok.* Spring, Hellerup 2006.
- Leffler, Yvonne: *'Jag har fått ett brev ...'* *Den tidiga svenska brevromanen 1770-1870.* Gidlunds, Falun 2007.
- Livijn, Clas: *Spader Dame.* Atlantis, Stockholm 1997.
- Picard, Hans Rudolf: *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts.* Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1971. S. 9-18.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction.* Routledge, London 2002 (2a uppl.).
- Romberg, Bertil: *Studies in the narrative technique of the first-person novel.* Almqvist & Wiksell, Stockholm o.a. 1962.
- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie.* Fink, Paderborn 2006.
- Wieselgren, Anne Marie: *Carl-Johans-tidens prosa: språkliga studier i texter från den moderna prosaberättelsens framväxttid.* Studentlitteratur, Lund 1971.

Otryckta källor:

Svenska Vitterhetssamfundet om utgivningen av Almqvists verk

<http://www.svenskavitterhetssamfundet.se/utgaava.phtml>. (09/2008)

Identiska med de tryckta primärverken är följande digitaliserade versionerna:

”Spader Dame” bland Svenska Akademiens ”klassiker på webben”:

<http://www.svenskaakademien.se/> (09/2008)

*Törnrosens bok* som del av Svenska Vitterhetssamfundets elektroniska utgivningar av

Almqvists samlade verk: <http://www.svenskavitterhetssamfundet.se/> (09/2008)