

Avd. för litteraturvetenskap,  
Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet  
Lunds universitet  
Handledare: Anders Mortensen  
2026-03-10

Houssin Vennberg Sninate  
LIVR07

## **Skaldens värld**

En possible worlds-teoretisk läsning av Carl Jonas Love

Almqvists *Skaldens natt*

# Innehållsförteckning

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1 INLEDNING</b>                                       | <b>1</b>  |
| 1.1. ”NATTEN DEN 19 NOVEMBER” – OCH ALLA STUNDANDE       | 3         |
| 1.2 TIDIGARE FORSKNING                                   | 5         |
| 1.3 SYFTE, METOD OCH AVGRÄNSNING                         | 11        |
| <b>2 DISKUSSION</b>                                      | <b>14</b> |
| 2.1 ”UTOPISK MYSTICISM”                                  | 14        |
| 2.2 OM ”OM POESI I SAK” OCH OM DIALOGISKA SKRIV-/LÄSSÄTT | 19        |
| 2.3 DE MÖJLIGA VÄRLDARNAS TEORI                          | 24        |
| 2.4 GENRE/GENERICITET                                    | 29        |
| 2.5 PROTOKOLL  | 31        |
| <b>3 ORDNANDE AV TANKAR OCH SLUTSATSER</b>               | <b>49</b> |
| 3.1 SLÄKTSKAP OCH IDEAL                                  | 49        |
| 3.2 EN INRE OCH EN YTTRE UTOPI                           | 56        |
| <b>BILAGA 1: <i>SKALDENS NATT</i></b>                    | <b>62</b> |
| <b>KÄLLFÖRTECKNING</b>                                   | <b>65</b> |

# 1 Inledning

Lagom till jul år 1838 utkommer Carl Jonas Love Almqvist efter de tre s.k. tysta åren med fyra nya delar (VIII–XI) av sitt romantisk-fragmentariska allkonstverk,<sup>1</sup> tidigare samlat under titeln *Fria fantasier, hvilka, betraktade såsom ett helt, af herr Hugo Löwenstjerna stundom kallades Törnrosens Bok, stundom En irrande Hind*, men som Almqvist hädanefter låter gå under namnet *Fria fantasier eller Törnrosens bok*.<sup>2</sup> Ur synvinkeln *genre* betraktade kränger texterna inom dessa fyra volymer som en jolle på öppet hav. Bara i det tionde bandet rör det sig om ett spann som sträcker sig från *Gondolphin*, ”en komedi på (i stort sett) alexandriner och med stoff från den högre världen i 1600-talets Paris”,<sup>3</sup> via det essäistiska traktatet *Den svenska fattigdomens betydelse*,<sup>4</sup> till tja... Vadå?

*Skaldens natt* är den tredje texten i det tionde bandet av *TB*.<sup>5</sup> En nätt liten sak på mer eller mindre (jag återkommer till frågan om verkets längd) tre tryckta sidor i originalets duodesupplaga. En av huvudredaktörerna för utgivningen av Carl Jonas Love Almqvists samlade verk, Bertil Romberg, har kallat texten för en ”lyrisk prosamonolog, som uttrycker en dröm, en extatisk vision”,<sup>6</sup> men också en ”meditation”.<sup>7</sup> Därtill uppfattar Romberg *SN* som ”ett mycket viktigt psykologiskt dokument för kännedom om Almqvists intima liv”.<sup>8</sup> Det är inom denna sfär som genrebeskrivningar av *SN* brukar röra sig: ”märkliga prosapoem”,<sup>9</sup> ”självbekännelse” och ”prosadikt”,<sup>10</sup> ”lilla prosastycke” och ”syndabekännelse”.<sup>11</sup> Men i hur hög grad svarar dessa beteckningar – vilka naturligtvis, i kraft av genrebegreppets katalogiserande natur, påverkar och formar ens (för)förståelse av verket – mot den värld som *SN* konstruerar genom sin formella struktur och sina inre kvalitéer och egenskaper? Hur förhåller sig vår värld till den fiktiva värld som *SN* konstruerar? Och utifrån den postulerade relationen: Vad borde verkets genrebenämning

---

<sup>1</sup> Lars Burman, *Tre fruar och en mamsell: om C.J.L. Almqvists tidiga 1840-talsromaner*, Hedemora: Gidlunds 1998, s. 37

<sup>2</sup> Bertil Romberg, ”Inledning” i Carl Jonas Love Almqvist, *Samlade Verk 8*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1996, s. 7–8

<sup>3</sup> Bertil Romberg, *Carl Jonas Love Almqvist: Liv & verk*, Stockholm: Ordfronts förlag 1993, s. 140

<sup>4</sup> Romberg 1996, s. 17

<sup>5</sup> Hädanefter kommer *Skaldens natt* förkortas till *SN* och *Törnrosens bok* till *TB*

<sup>6</sup> Romberg 1996, s. 19

<sup>7</sup> Romberg 1993, s. 147

<sup>8</sup> Romberg 1996, s. 20

<sup>9</sup> Henry Olsson, *Törnrosens diktare. Den rike och den fattige*, Stockholm: Natur och Kultur 1966, s. 56; Mats Jansson, *Den siste barden: Ord och bild hos Sven Alfons*, Eslöv: Brutus Östlings förlag 2005, s. 51

<sup>10</sup> Henrik Schück & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria D.6: Efterromantik*, Stockholm: Geber 1930, s. 290, 345

<sup>11</sup> Louise Vinge, ”’Skaldens natt’ och poesins semiotik”, *Samlaren* 1982: 103, s. 7, 10

vara? Är en sådan etikett intressant eller ens fruktbar? Dessa och omkringliggande frågor är vad jag i denna studie ämnar undersöka.

En första aspekt att ta i beaktande är tematiken i *SN*. Texten åberopar och sätter i spel en mängd redan i Almqvists samtid traditionstyngda *topoi*, vilka, så att säga, mättar texten och får den att till synes vida överskrida sin ”blott” tre sidor långa kropp. Dessa *topoi* används än i dag.

I artikeln ”’Skaldens natt’ och poesins semiotik” använder Louise Vinge Michael Riffaterres semiotiska textteori och terminologi i ett mycket givande försök att göra reda i *SN*:s intertextuella och tematiska rottrådar.<sup>12</sup> Likväl inleder Vinge utan omsvep sin artikel med att förklara hur detta ”*lilla prosastycke* [...] i forskningen först och främst behandlats som ett *personligt dokument*” [min kurs.], och meddelar dessutom att Almqvist själv var ”den första att betona” synpunkten att verket var av personlig natur.<sup>13</sup> Vad Vinge härvid tycks göra sig skyldig till är att redan på förhand fixera och kringskära textvärlden i fråga om genre (texten är *liten* samt ett *prosastycke*, även om Vinge kort senare nyanserar utsagan med att betona att *SN* ”i själva verket [har] alla de drag som definierar prosapoemet i uppslagsböckerna”),<sup>14</sup> samt i fråga om läsart (uttolkaren framstår hos Vinge egentligen som fjättrad vid den biografisk-psykologiska tolkningshorisonten, vilken blir ett slags yttersta korrektiv). Medan Hagar Olsson går så långt som att hävda att om man inte begriper och tolkar ”grundtonen” i verket som Almqvists ”personliga lidande” har man ”ingenting förstått av *Törnrosens bok*”.<sup>15</sup> ”Hjärtpunkten i *Törnrosens bok* är det personliga lidandet”, fortsätter Olsson.<sup>16</sup> Att denna snäva tolkningsram ställer till problem blir inte minst tydligt när både Vinge och Olsson uttrycker ”identitetenslöshet” respektive ”jagglömska”, som en helt igenom angelägen aspekt av *SN*,<sup>17</sup> bl.a. kopplad till den minst sagt väsentliga (med Riffaterres terminologi) matrisen: religion.<sup>18</sup> Ty en text som tematiserar identitet eller jaget i formen av en fråga och ett

---

<sup>12</sup> Vinge 1982, s. 8

<sup>13</sup> Vinge 1982, s. 7. Och även om jag anser att författarintention äger en *viss* betydelsebärande funktion i *somliga* tolkningsarbeten, får det på intet sätt brukas som helig urkund. Vidare är det personliga dokument som åberopas av Vinge ett brev från Almqvist till Carl Julius Lénström, nedtecknat den 29:e januari 1839, i vilket Almqvist beskriver *SN* som att det ”förklarar bäst min inre, äldre historia” (C.L.J Almqvist, *Brev 1803–1866. Ett urval*, Bertil Romberg (red.), Stockholm 1968, s. 140.) Detta stycke ger endast vid handen att *SN* förklarar Almqvists själsliv, inte att verket skulle vara något slags nyckel till, dagboksanteckning eller exakt beskrivning av dito.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 8

<sup>15</sup> Hagar Olsson, ur ”Från morgon till midnatt i *Törnrosens bok*” i *Arbetare i natten*, Stockholm: Natur och kultur 1935, *Res Publica* 1992:22, Järfälla: Symposium 1992, s. 31

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 34

<sup>17</sup> ”Det är subjektiviteten i dess negativa frihet”, Olsson 1992, s. 30

<sup>18</sup> Vinge 1982, s. 10, 12

bekymmer, kan inte helt lätt avskrivas som biografisk. En tolkning av ett sådant slags text bör i någon utsträckning ta i beaktande och problematisera relationen: text–textjag–författare.

Avgörande för den här undersökningen är frågan om hur *SN* – som litterär artefakt – är konstruerad. Som tidigare nämnts förefaller forskningen ha funnit det svårt att syntetisera textens till synes motstridiga element till en helhet. Tillägget, inte minst. Vinge ger sig även i kast med detta och ser, framför allt, hur delarna växer fram liksom vore de tvungna: pressade av genrekrav och inom-textuella spänningar – då med avseende på ”textens starkt antitetiska struktur”.<sup>19</sup>

En hypotes som tål att testa är att en ”lösning” på textens mysterium kräver en sorgfällig sondering av textens världsskapande funktioner. Ett tentativt förslag är att undersökningen kommer att finna valfrändskaper i och kring den textkategori som brukar gå under namnet ”fantastik”. För att kunna sätta ovannämnda hypoteser på prov torde en presentation och genomgång av *SN* vara på sin plats.

## 1.1. ”Natten Den 19 November” – och alla stundande

*SN* inleds med att jag-berättaren i preteritum återbesöker en orolig och sömlös natt som i en överskrift är daterad till den 19 november. Året, däremot, är okänt. ”Min själ var i ångest, mitt sinne i sorg”, heter det i jag-berättarens ord. Orsaken till denna ängslan är och härrör sig från alla de ”gränslösa frågor” om ”lifvet, världen, evigheten, tiden” och de ”tfvivel” inför dessa som ”omhvärfde” jag-berättaren. Varken konst eller bön gläder längre. I stället är det ett tvivel på etisk samt estetisk riktighet i allmänhet – och i förlängningen statusen på tillvaron som i grunden god – som gror i jag-berättaren: ”Renhet fann jag icke: icke hos mig, och icke hos någon”. Just som den tanken tänkts hör jaget ”i nattens mörker en röst hviska till min själ”. Denna gudomliga röst som jag-berättaren identifierar som ”Herren”,<sup>20</sup> erbjuder jag-berättaren att välja mellan två förhållningssätt till livet: antingen ”den starkes lott”, det vill säga ett slags förlitan endast på det egna jaget som, å ena sidan blir självtillräckligt, och å den andra endast kan fortfara att existera i en evig kamp med sin omgivning. Det andra alternativet är att jag-berättaren blir att ”vara ett lamm”, det vill säga att fullkomligt förtrösta på och uppgå i Gud, varpå jag-berättaren kommer skyddas från allt ont; ”Dig skall intet nå

---

<sup>19</sup> Ibid., s. 12

<sup>20</sup> ”Herre! svarade min själ och sjönk tillsammans – kunde jag få vara ett lamm som du säger”, bifogat appendix rad 27–28

och ingen ålder hinna, ty jag vill komma och vara ung i dig”. ”Herre!”, svarar jag-berättarens själ, ”kunde jag få vara ett lamm som du säger”. Varefter blixtar flyger i skyn, jag-berättaren i sitt sinne ”övergaf [...] allt” för att sedan uppleva hur ”allt i världen” blir ”en lek”, präglad av ”ro” och ”frid”. Det har hunnit bli morgon innan jag-berättaren omvärd av ”mild nåd” frågar sig om ”jag numera [skall] lyssna på någonting i världen? skall jag nånsin läsa, tala, skriva mer?” I en enda imperativsats svarar då den himmelska rösten: ”lyssna, tala, skriv!”, och påminner samtidigt jag-berättaren om att komma ihåg att ”blott [...] stå på *intet*, och att stödja dig vid *intet*. Då skall *intet* röra dig, och du skall sjelf ega *intet*; men du skall få makt med *allt*.” [min kurs.]. ”Vid dessa svar” sjunker jag-berättaren in ”i en ljusgul sky” och ”förlorade universum”. När jag-berättaren sedan vaknar är denne glad, längtande till att skapa konst; ”dödt hade nu döden, och endast lifvet lefde för mig”. Återigen börjar det åska, men denna gång skrämmer det inte jag-berättaren; tvärtom framstår blixterna som vackra. Det börjar regna, men jag-berättaren blir inte blöt. Stormar ilar förbi, djur flyr, människor fryser, men jag-berättaren behåller sin värme under det att denne målar. Blommor knoppar och vissnar – medan jag-berättaren målar. Tid fortlöper i sådan fart att folk hinner växa upp och dö, men jag-berättaren ”fortfor vara den jag varit: *intet*. Jag målar blott” [min kurs.]. Här ges boksidan en typografisk avskärmning medelst en mängd punkter följandes varandra på rad. Varpå ytterligare ett stycke tillfogas (med en stark intertextuell förbindelse till Kristi ord på korset),<sup>21</sup> som i sin helhet lyder: ”Gud – min Gud – detta är min sista bön till dig: låt också mig få vissna och dö som andra”. Huruvida jaget blir bönhörd eller ej, förtäljer inte dikten.

Vad är det egentligen man som läsare just tagit sig igenom? För att sammanfatta: på blott tre sidor berättas det om en gudomlig interaktion, en identitetsupplösning och någon som blivit given evigt liv, men sedan, verkar det som, ångrat sig och önskat att bli fråntagen sin odödlighet. Kanske kan *SN*:s koncentration och dunkel uttryckas som att verket, i sin verklighet, sätter ur spel en mängd av de relationer till den verkliga världen som ofta tas för givna. Men hur har den tidigare forskningen kring verket sett ut?

---

<sup>21</sup> ”Vid nionde timmen ropade Jesus med hög röst: »Eli, Eli, lema sabachtani?» (vilket betyder: Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig?)”, Matt. 27:46; ”Och vid nionde timmen ropade Jesus med hög röst: »Eloi, Eloi, lema sabachtani?» (det betyder: Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig?)”, Mark. 15:34. Parallellen till evangelierna är alltså syntaktisk (både jag-berättaren i *SN* och Jesus säger ”Min Gud”) och strukturellt-retorisk (både jag-berättaren i *SN* och Jesus uttrycker denna bön till Gud i slutet av sin gärning/sitt verk)

## 1.2 Tidigare forskning

Att klassificerandet av *SN* har viftats bort med sådan lätthet, tor bero på att verket levtt ett relativt perifert liv inom Almqvistforskningen.

En grundläggande aspekt av verket som den kritiska forskning gjort reda i, är *SN:s* utgivningshistoria. Volymerna 8 till 11 av *TB* fanns, som tidigare nämnts, att köpa i bokhandel i december 1838. Volymerna är tryckta på Hörbergiska boktryckeriet i duodesformat, men olika paginerade. Band 10, vilket *SN* omfattas av, finns inte längre i bevarad manuskriptform. Den textkritiska utgåvan har i stället jämförts mot åtta tryckta exemplar. Sju av exemplaren är identiska, medan den åttonde skiljer sig från de övriga genom att ett blad i just *SN* bytts ut och ersatts av ett nytt, vilket innehåller ett tillägg om 15 rader (därav min inledande anmärkningen om bokens längd). Eftersom versionen med tillägget om 15 rader även är den version som Almqvist lät publicera i *Dagligt Allehanda* 10/1 1839, får den betraktas som definitiv.<sup>22</sup> Överskriften – ”Natten den 19 November” – får likaledes betraktas som definitiv, då den återfinns i *DA*-publiceringen.<sup>23</sup> Vidare beskriver redaktören för den samlade utgåvan, Bertil Romberg, forskningsläget samt turerna kring *SN* tämligen kondenserat och väl. Jag tar mig friheten att citera stycket i sin helhet:

I *Skaldens natt* finner Martin Lamm (1915) herrnhutisk brudmystik och swedenborgsk teori, och Holmberg (1922) menar, att här sammansmälter religion och estetik hos Almqvist. Holmberg (1919) förlägger tillkomsten av *Skaldens natt* till o. 1828; Olsson (1956, 1966) instämmer men vill se slutbönen som ett tillägg inför tryckningen 1838. Louise Vinge (1982) visar dock, att textens inre struktur innebär att slutbönen organiskt hör till texten och bör ha varit med från början. Lars Nylander (1990) analyserar skapandets problematik i *Skaldens natt* och vill med utgångspunkt från slutbönen göra gällande, att Almqvists prosadikt gestaltar två nätter.<sup>24</sup>

Romberg själv menar att den ”sköna prosalyriska monologen” härrör ”från något av åren närmast Värmlandstiden”.<sup>25</sup> Samt att den ”uttrycker en dröm, en extatisk vision: det är

---

<sup>22</sup> Almqvist 1996, s. 392

<sup>23</sup> Ibid., s. 416

<sup>24</sup> Ibid., s. XXVI–XXVII

<sup>25</sup> Värmlandstiden syftar inom Almqvist-forskningen på ungefär ett och ett halvt års tid, mellan 1824 och sommaren 1825 då Almqvist tillsammans med ”några vänner” och sin hemligt trolovade Anna Maria Andersdotter Lundström (1798–1868) flyttar till Värmland ”för ett lantlivsexperiment”. På grund av inre konflikter och slitningar i gruppen upplöstes kolonin. Svedjedal menar vidare att denna tid ”[f]ör Almqvists

själva mystikens stora ögonblick av hängivenhet som skildras. Höjd högt över människorna ser skalden liksom uppifrån och utifrån de stora sammanhangen”, men vid ”slutbönen” vill i stället skalden ”tillbaka till människorna och bli en av dem”. Vidare menar Romberg att *SN* ger uttryck för ”trängtan till gudsgemenskap och kvietistiskt diktarliv”, såsom ”ofta i diktningen [av Almqvist] från denna tid”, samt att den äger en stämning av ”resignation och frid”.<sup>26</sup> Vid sidan om att kalla *SN* för den vackraste framställningen av ”mystikens stora ögonblick”, betraktar Romberg verket som ”ett mycket viktigt psykologiskt dokument för kännedom om Almqvists intima liv”.<sup>27</sup> Som bevis för detta anför Romberg ett parti ur ett brev som ofta citeras när det gäller att beskriva *SN*:s tillkomsthistoria. Brevet är författat av Almqvist och daterat till den tjugonionde januari 1839 med kritikern Carl Julius Lénström som mottagare.

Just detta lilla stycke [*SN*], ehuru kort, förklarar bäst min inre, äldre historia. Den skepsis, den disharmoni, som detta stycke omtalar, sträcker sig *till de orden*: 'Då flögo som en blixn alla bojor sönder etc (sid 4. Rad 27).' *Derifrån* och allt framgent är den *innerligaste harmoni*. Jag har nemligen genomlevvat (för många år tillbaka) inre tillstånd af mycken strid, men Gud har låtit uppgå allt i en inre frid.<sup>28</sup>

Romberg menar att Almqvist i *SN* söker besvara frågan om det är ”ädelst nog” att genomleva livet och endast sträva efter ”att vara människa, och icke mer”.<sup>29</sup> En fråga som får textens jag-berättare att slitas mellan ”mystikens lycka” och ”längtan till det världsiga livet med dess strider och utveckling”.<sup>30</sup> Margit Abenius läser ”den av mystisk innerlighet glödande och glänsande” *SN* snarlikt – som ett av Almqvist personligt-biografiskt uttryck för ”sin ensamhet, sitt lidande och sin lycka som ’målaren’ utanför människornas varma värld”.<sup>31</sup> Fredrik Böök, å sin sida, trogen sitt ständiga apostroferande av författarbiografien och sin likaledes biografiska läsart, menar att Almqvist i *SN* ”skildrat den oskuld och ro,

---

litterära framtid var [...] helt avgörande”. Johan Svedjedal, ”Carl Jonas Love Almqvist”, *Litteraturbanken.se*, 2005, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/AlmqvistCJL/presentation> (2025-04-09)

<sup>26</sup> Bertil Romberg, *Carl Jonas Love Almqvist: Liv & verk*, Stockholm: Ordfront förlag 1993, s. 63–64, 301

<sup>27</sup> *Ibid.*, s. 63–64

<sup>28</sup> Bertil Romberg, ”Inledning” i Carl Jonas Love Almqvist, *Samlade verk 8. Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band VIII–XI. Återkomsten; Araminta May; Urnan (1838); Kapellet; Palatset (1838); Godolphin; Svenska fattigdomens betydelse; Skaldens natt (1838); Skällnora Qvarn; Friherrinnan (1838)*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1996, s. XX. Det anförda brevet finns tryckt i Carl Jonas Love Almqvist, *Brev: 1803–1866. Ett urval*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Albert Bonniers förlag 1966, s. 104f

<sup>29</sup> Romberg 1993, s. 123

<sup>30</sup> *Ibid.*, s. 247

<sup>31</sup> Margit Abenius, *Kontakter*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1944, s. 203

den likgiltighet för allt jordiskt, som behärskar diktaren” samt att den i likhet med texten *Målaren* är ”ett vittnesbörd om den andaktsfulla, milda och förhoppningsfulla stämning, vari Almqvist befann sig när han stod på trsökeln till det sista skedet i sitt liv: olyckornas och irrfärdernas [sic!]”.<sup>32</sup> På ett generellt plan instämmer även Mats Jansson i ovanstående beskrivning av tematiken i *SN*. I Janssons ord heter det att *SN* tematiserar: ”konstnärens hållning till sitt skapande”.<sup>33</sup> Lutande sig mot Vinges Riffaterre-inspirerade analys menar Jansson att konstskapandet ”för Almqvist” framstår som ”ett uttryck för oberördhet, utanförskap och ett mystiskt uppgående i Gud”.<sup>34</sup> Historiskt signifikant är Ellen Keys upphöjande av Almqvist, sammanfattat i epitetet ”Sveriges modernaste diktare”.<sup>35</sup> I boken med denna titel genrebestämmer Key *SN* till ”[liten], djupt personlig dikt”.<sup>36</sup> Vidare tolkar hon *SN* som vad Almqvist ”innerst känt som det konstnärliga idealet” – det vill säga som ett slags implicit poetologi.<sup>37</sup> Oswald Kuylenstierna lägger sig nära Key när han kallar *SN* för en ”storslaget gripande prosadikt” och inkluderar skriften i en *best of*-lista över omistliga Almqvist-verk.<sup>38</sup> Hans Ruin går så långt som att kalla *SN* för ”något av det vackraste inom den svenska litteraturen”.<sup>39</sup> Liksom Kuylenstierna kallar Ruin *SN* för ett ”prosapoem” och i likhet med Romberg och Abenius är det religiositeten i *SN* som Ruin tar fasta på. *SN*, menar Ruin, är formad som en bön till ”den Högste” i vilken ”diktaren ber om kraft till ett äkta och rent konstnärskap – han vill vara en konstnär åt Honom” i stället för att skapa konst för sin egen eller sina medmänniskors skull. I fullkomlig överensstämmelse med Romberg menar Ruin att det är en levande och djup skildring av ”en konstnärs längtan att kunna *höja sig över* livets tillskyndelser” [min kurs.].<sup>40</sup> Intressant hos Ruin är att denne, i högre grad än många av de tidigare presenterade uttolkarna, ger sig i kast med att begripa ”den innersta meningen med det hela” – då i avseende på ”slutet, bönen till Vår herre om att få vissna och dö som andra”. I polemik med den tolkning som här får representeras av Algot Werin och som hävdar att slutbönen om en mänsklig död stammar ur en ånger över det tidigare högmodet och självtillräckligheten som bestod i att tro att det gick att leva ”över människorna”. Ruin

---

<sup>32</sup> Fredrik Böök, *Analys och porträtt*, Lund & Stockholm: Bokförlaget Aldus/ Bonniers 1962, s. 173

<sup>33</sup> Mats Jansson, *Den siste barden: Ord och bild hos Sven Alfons*, Stockholm/Stehag: Symposium Östlings bokförlag 2005, s. 51

<sup>34</sup> *Ibid.*, s. 51, 349

<sup>35</sup> Ellen Key, *Sveriges modernaste diktare: Carl Jonas Love Almqvist*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1897

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 11

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 11

<sup>38</sup> Oswald Kuylenstierna, *Blad ur Törnrosens bok. En skildring af C.J.L. Almqvists levnad och grundtankarna i hans verk af Richard Hugosson*, Göteborg: Wettergren & Kerber 1899, s. 65, 122

<sup>39</sup> Hans Ruin, *Poesiens mystik*, Helsingfors: Söderström & C:o 1935, s. 427

<sup>40</sup> Ruin 1935, s. 428ff

betraktar å sin sida bönen om en mänsklig död som kulmen på en genom hela dikten löpande extas:

en sinnets rening, en passionens luttring, en självförglömmelse, där skalden så går upp i sitt verk att han ej längre för egen del känner livets hårda stötar. Av detta sinnestillstånd är – så ville jag tolka saken – hans sista bön ett vingslag, som bär högre än alla andra, den är en slutpunkt, en toppunkt, en kulmination. Det sinnestillstånd han förverkligar är vad man på estetiskt språk kallar 'intresselöshet'. [...] De religiösa kalla detta ödmjukhet, gudsundergivenhet, 'Gelassenheit'.<sup>41</sup>

Denna intresselöshet ska inte förstås som likgiltighet eller kyla, utan i stället som en förutsättning för "den högsta kraft till konstnärlig skådning". Vilket, enligt Ruin, kräver att man glömmar "sin egen personliga plåga för att göra sig förtrogen med allt levandes öde" – ty "endast den som har råd att dö kan skapa, i oegennyttan, i verk och gärning".<sup>42</sup> Ordet "intresselöshet" syftar här naturligtvis till Immanuel Kants tredje så kallade kritik, *Kritik av omdömeskraften* [i original *Kritik der Urteilskraft*] från 1790, vilken gav avgörande impulser för romantikens estetiska tänkande.<sup>43</sup> I all korthet avgränsar Kant där den estetiska verksamheten från andra former av tänkande. Han postulerar en konstens autonomi, där det intresselösa kan förstås som "en av alla praktiska hänsyn oberoende värdering av det sköna och det upphöjda [el. sublimala] för dess egen skull".<sup>44</sup> I den estetiska upplevelsen har vi en i hög grad omedelbar tillgång till objekten. Värderingen ska förstås som uttryck för lust eller olust, vilket präglar det *estetiska omdömet*, men samtidigt varken vara beroende av subjektets begär för objektet som värderas eller producera ett begär för detsamma – vilket är en förutsättning för omdömet universella anspråk.<sup>45</sup> Samtidigt ligger detta till grund för Kants uttryck om det estetiska omdömet gällande det sköna som "ändamålslös ändamålsenlighet".<sup>46</sup>

Jag har härvid visat hur den tidigare forskningen om *SN* nästan uteslutande lutat sig mot verkets tematik (enkannerligen religiositeten och eventuella självbiografiska referenser) och uteslutit analyser av verkets inneboende struktur. – Vinge är onekligen

---

<sup>41</sup> Ibid., s. 429

<sup>42</sup> Ibid., s. 430

<sup>43</sup> Inge Jonsson, *Idéer och teorier om ordens konst*, Lund: Liber förlag 1983, s. 103

<sup>44</sup> *Nationalencyklopedin*, "Immanuel Kant", <https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/immanuel-kant> (2025-11-14)

<sup>45</sup> *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, "Kant's Aesthetics", <https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/#FacuJudgUnitThirCrit> (2025-11-14)

<sup>46</sup> Jonsson 1983, s. 103

undantaget som bekräftar regeln med sin på Riffaterres terminologi lutande semiotiska teori! Här finns med andra ord många infallsvinklar och möjligheter för forskningen att ge sig i kast med och utvinna mening ur *SN*. Min studie bör uppfattas som just en sådan ansats.

Om min undersöknings teoretiska ramverk bör sägas att *PW*-teoretiska angreppssätt till dags dato i stort sett saknats i den svenska litteraturforskningen. Annat är läget internationellt. 2019 publiceras antologin *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* – till vilken några av de ledande namnen inom *PW*-forskningen bidragit med artiklar. Bland dessa återfinns den tjeckiska trojka som brukar räknas till teoribildningens grundare (och som jag nästan uteslutande kommer att hänvisa till i studiens kommande analysdel): tjeckiske Lubomír Doležel, rumänskfranske Thomas Pavel och kanadensiskan Marie-Laure Ryan. Den litteraturvetenskapliga appliceringen av vad som tidigare framför allt varit abstrakta formal- eller modallogiska *PW*-modeller, skedde först hos Thomas Pavel.<sup>47</sup> Hans artikel ”Possible Worlds in Literary Semantics” från 1975 var stigröjande. Varpå Doležels arbeten, med sin kulmen i *Heterocosmica* (1998), följde. Umberto Eco har också varit instrumentell i att använda *PW*-teori på fiktiva narrativ.<sup>48</sup> I en franskspråkig kontext är antologin *La théorie littéraire des mondes possibles* från 2010 under Françoise Lavocat redaktörskap upplysande. Östeuropeisk applicering av och forskning om *PW* står att finna i Bohumil Fořts *An Introduction to Fictional Worlds Theory* (2016). Utanför den filosofiska disciplinen har *PW*-teori applicerats på narratologi, AI, film- och ljudstudier, dramatik, fiktionsteori, narrativ semantik, genre-teori, tematik- och strukturstudier, postmodern litteratur, digitala medier, fan-fiction, fantastik, tv-spel, et cetera.<sup>49</sup> Varav jag i denna undersökning kommer använda mig av och ta i beaktande ett antal av de nyss nämnda perspektiven. Av de nu verksamma viktiga namnen inom *PW*-forskningen som återfinns i den redan anförda antologin från 2019 bör – förutom Pavel och Ryan (Doležel, som bidrar till antologin, gick sorgligt nog bort 2017) – bland andra Marina Grishakova från Estland nämnas. Liksom Italiensk-brittiska Marco Caracciolo som korsbefruktar *PW* med ekokritiska- samt kognitionsvetenskapliga perspektiv, Londonbaserade W. Michelle Wang (ursprungligen från Singapore) och tyske Jan Alber. Vilket inte minst påvisar *PW*-

---

<sup>47</sup> ”Introduction” i *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Alice Bell & Marie-Laure Ryan (red.), Lincoln: University of Nebraska Press 2019, s. 9

<sup>48</sup> Marina Grishakova, ”Interface Ontologies: On the Possible, Virtual and Hypothetical in Fiction” i *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Alice Bell & Marie-Laure Ryan (red.), Lincoln: University of Nebraska Press 2019, s. 89

<sup>49</sup> *Ibid.*, s. 9–38

disciplinens internationalitet. Med andra ord tycks det mig vara på god tid att teorifältet introduceras ordentligt i svensk litteraturvetenskap.

### 1.3 Syfte, metod och avgränsning

”När Almqvist i ’Skaldens natt’ ställer den oengagerade konsten, ’leken’, i motsats till de verkliga livsvärdena, säger han därmed något väsentligt om konsten, livet och sig själv, som en semiotisk textteori inte kan yttra sig om.”<sup>50</sup> Så avslutar Louise Vinge sin Riffaterre-inspirerade analys av *SN*. Syftet med min studie skulle kunna beskrivas i relation till Vinges ovan citerade stycke. Nämligen att det är just från och med punkten om vilken ”en semiotisk textteori inte kan yttra sig” som jag önskar gripa tag om stafettpippen och ta vid arbetet. Studiens syfte kan likaledes uttryckas genom två kiastiskt speglande och därmed också besläktade nivåer (vad som sker på den ena påverkar också den andra): på mikronivå vill jag undersöka *SN*:s inre och formella egenskaper i konstruerandet av en fiktiv värld; på makronivå vill jag undersöka hur den fiktiva världen som konstrueras i texten förhåller sig till en övergripande genrematris och -indelning, och än mer till Almqvists estetiska tänkande i stort. I skärningspunkten mellan dessa undersökningsnivåer hittar man alltså frågan om vad det är för slags värld som *SN* konstruerar.

Arbetet med uppsatsen tar avstamp i den känsla av osäkerhet jag erfor första gången jag läste *SN*. Efter X antal omläsningar kunde jag någorlunda säkert ringa in vari denna osäkerhet låg och att merparten skulle kunna hänföras till den diffusa, betydelsemättade och textuella verklighet som Almqvist skapat likväl som till de begränsningar han ålagt den. Här verkade det profana och det sekulära inte alls vara separerade, inte heller legenden och vardagen, skillnaden mellan ortodoxi och kätteri; estetik och etik; dröm och vaka. Och ändå inte en enda begreppslig syntes i sikte. Vidare vill jag med denna studie bidra till och verka i det stora fältet som Almqvist-forskningen har varit och fortfar att vara inom den svenska litteraturvetenskapens ramar. I synnerhet vill jag med denna undersökning bidra med nya perspektiv på *SN*.

För att företa mig denna undersökning kommer jag att – vid sidan av de allra mest klassiska redskapen i den litteraturvetenskapliga arsenalen: närläsningen och stilanalysen – använda mig av *Possible worlds*-disciplinens verktygs- och begreppslåda.<sup>51</sup> Så, vad är då *PW*-teori? Den frågan kommer närmare besvaras under rubriken ”De möjliga världarnas teori”, då jag skall borra mig ned i disciplinens historia, utbredning och utveckling. Men återigen kan det vara värt att nämna att *PW* är ovanligt som arbetsteori i

---

<sup>50</sup> Ibid., s. 15

<sup>51</sup> Hädanefter kommer *Possible worlds* förkortas till *PW*

kontexten av svensk litteraturforskning.<sup>52</sup> Introducerandet av arbetssättet har därför också förhoppningsvis en vetenskapligt berikande effekt på svensk litteraturvetenskap samt (för att återknyta till tidigare diskuterade Almqvist-forskning) på ett författarskap som mig veterligen aldrig tidigare varit föremål för något slags *PW*-teoretisk analys.

Den andra estetisk-teoretiska utgångspunkt med vilken *SN*:s inre och yttre struktur kommer att jämföras med är Almqvists egna programmatiska formuleringar, huvudsakligen såsom de framträder i uppsatsen *Om Poesi i Sak* (1839). *SN* har inte tidigare i någon genomgripande och fokuserad form studerats i fråga om dess relation till Almqvists estetiska-politiska tankar, vilka genomgår en utveckling (som ibland tolkats som realistisk-liberal) under trettioalet och får en på vissa sätt ny gestalt vid årtiondets slut. Jag kommer senare att återkomma till denna Almqvists utveckling. Ytterligare ett väsentligt skäl till att kors-läsa Almqvists egna teoretiska skrifter med *SN*, är för att skapa en mer nyanserad bild av vilka de litterära metoder och -sätt är som denne söker genomföra sin estetisk på. Och alltså, i förlängningen, lätta på den hårda antingen–eller-idéén om progressionen i Almqvists estetiska tänkande från romantiker till realist som litteraturhistoriskt pådyvlats honom.<sup>53</sup> Denna hans rörelse under trettioalet har tidigare uppfattats som förkroppsligad i romanen *Det går an* (1839) med sitt realistiska formspråk – och uppfattas stundtals så än i dag.<sup>54</sup> Att applicera Almqvists teoretiska ramverk på *SN* kan därför kasta ytterligare ljus över frågan och bidra till tolkningsförslag som går i den senaste Almqvistforskningen fotspar: nämligen att inte tolka Almqvists 30-tals estetik

---

<sup>52</sup> De senaste femton åren har åtminstone tretton studentuppsatser på kandidat- och masternivå inom framför allt litteraturvetenskap, men också i andra kulturvetenskapliga discipliner publicerats på svenska universitet med mer eller mindre *PW*-teoretiska arbetssätt. På Stockholms universitet håller professor Bo G. Ekelund vid Engelska institutionen i en kurs om 7.5 hp på avancerad nivå i *PW*-teori. Vilket kan förklara den höga andelen studentuppsatser i ämnet som framlagts vid just det lärosätet. Annat är det med de *PW*-besläktade och på många sätt sammanväxta forskningsdisciplinerna narratologi och fiktionsteori, som i långt större utsträckning användas inom den svenska litteraturvetenskapen. Dessa kommer inte att beaktas och brukas i uppsatsen som enskilda fenomen – det vill säga med hänvisningar till för disciplinerna väsentliga verk eller författare – utan närmast uteslutande skrudade i *PW*-teorins terminologi. – I den utsträckning som de över huvud överlappar.

<sup>53</sup> Man kan i stället, med Bertil Romberg, exempelvis se Almqvists prosaproduktion fr.o.m. *Det går an* som ”en förskjutning av tyngdpunkten från fiktionsprosa till sakprosa”, Bertil Romberg, ”Om Almqvists romankonst II” i Bertil Romberg, *Eremiten i världsbullret: Om C.J.L. Almqvist*, Anders Burman, Jonas Ellerström & Roland Lysell (red.), Lund: Ellerströms 2007, s. 197

<sup>54</sup> ”Almqvists författarkarriär utmärks av snabba förvandlingar: varje handbok slår fast att han gick från ”romantik” till ’realism’. Den tidige Almqvist var en esoterisk svärmare, fylld av märkvärdiga idéer om människornas himmelska bestämelse” skriver exempelvis Arne Melberg i understreckaren ”En obotlig romantiker som ännu går an”, *Svenska Dagbladet* 2016-09-27; ”Redan de skiftande termini technici, som Almqvist använder om sin fiktionsprosa, illustrerar hur hans romankonst, ja, hela hans estetik går från romantik till realism”, Bertil Romberg, ”Om romankonst I” i *Eremiten i världsbullret*, Lund: Ellerström 2007, s. 154

som en ren appell för realism, utan uppfatta honom som en dynamisk romantiker – om än av högst egensinnigt snitt.<sup>55</sup>

Av utrymmesmässiga skäl kommer denna studie varken att behandla *SN*:s intertextuella förhållande till de andra verken i det tionde bandet av *TB* eller till *TB* som övergripande storhet och ramberättelse, annat än i den utsträckning som kan anses nödvändig för att övergripande begripliggöra verkets placering inom det litterära komplex som *TB* utgör. Däremot kommer jag att inträngande studera verkets förhållande till Almqvists idémässiga överbyggnad: författarskapets estetisk-etiska tankar och samhällsreformatoriska aspekter. Vidare kommer jag inte heller i studien att närmare förhålla mig till Almqvists biografi eller jämföra denna med *SN* som estetisk artefakt. Jag nöjer mig i all enkelhet med att konstatera – utifrån tidigare citerade brev till C.J. Lénström – att Almqvist själv såg och uppfattade en självbiografisk klangbotten i sitt verk, men att detta på intet sätt diskvalificerar *SN* från att bedömas som vilket annat estetiskt objekt som helst: alltså som en estetisk-autonom konstruktion i egen rätt.

Den metodiska fördelen med en närstudie som min föreliggande är att bokstavligen varenda rad som utgör verket kommer att undersökas. Vidare skall genomgången ordnas med protokollet som förebild, avsnitt för avsnitt. Med det vill säga att verket kommer att analyseras utifrån dess succesiva följd, organisation och ordning. De lärdomar jag kunnat dra av analysen kommer jag sedan att abstrahera för att slutligen syntetisera i en slutgiltig diskussion.

---

<sup>55</sup> Se exempelvis Roland Lysell, "Realismens romantik hos Almqvist" i *Carl Jonas Love Almqvist – konstnären, journalisten, pedagogen*, Hedemora: Gidlunds förlag 1996. Vidare har Bertil Romberg på ett annat ställe talat i mitt tycke mer nyanserat och riktigt om glidningen i Almqvists estetik, nämligen som: "kravet på realism, *tanken att litteraturen kan förändra och förbättra samhället och på samma gång en uppfattning om konstens och konstnärens hemlighetsfulla intuition*" [min kurs.], Bertil Romberg, "'Med kompassen i hjärtat' eller Den framsynte Almqvist" i *Carl Jonas Love Almqvist – diktaren, debattören, drömmaren*, Lars Burman (red.), Hedemora: Gidlunds förlag 2001, s. 9

## 2 Diskussion

### 2.1 ”Utopisk mysticism”

Almqvists bredd som fiktionsförfattare motsvaras av hans bredd som författare av sakprosa. Brev, pamfletter, uppsatser i vitt skilda ämnen, från samhällsreformistiska arbeten till teologi, geografi, läromedel i både räkne- och språklära, ”och Gud vet allt”.<sup>56</sup> Att summera allt detta till ett ”enhetligt idémässigt system” är svårt.<sup>57</sup> Men folk har trots det gjort fantastiska resultat i fråga – som Kurt Aspelin. Aspelin har i sina studier av Almqvists författarskap sorgfälligt sökt beskriva och syntetisera Almqvists tankevärldar med de rådande föreställningarna i dennes samtid. Det vilket ”binder samman ungdomsdiktningen med 1830- och 1840-talens författarskap” – den politisk-religiösa övertygelsen, estetiken och samhällskritiken – för att kort sagt finna ”helhet[en] i Almqvists livsåskådning”.<sup>58</sup> Genom detta arbete har Aspelin etablerat ett numera inom Almqvistianan utbrett begrepp: ”utopisk mysticism”.<sup>59</sup> Såsom det formulerats består begreppet väsentligen i ett syntetiserande av kampen mellan vad Vinge beskriver i termer av *vita activa* kontra *vita contemplativa*.<sup>60</sup> Dessa begrepp syftar i sin tur till de under medeltiden grundade monastiska ordnarnas olika religiösa praktiker och tolkningar av vad ett liv i Kristi efterföljd verkligen innebär. *Vita activa*, även kallat *vita apostolica*, ungefärligt översatt till ”aktivt leverne”, innebär en levnadspraktik som kan sammanfattas i ett ägandelöst och kringvandrande liv, med fokus på att stå sin näste till tjänst. Det är bland annat detta levernet franciskanerna är kända för, ett slags ”efterföljelsens metod syftande till ettblivande med Kristus eller omedelbar kunskap”.<sup>61</sup> Medan *vita contemplativa* (ungefär ”kontemplativt leverne”) syftar till ett gudssökande medelst inåtvänd försjunkenhet – klosterlivet. Förknippad med pietistiska, för att inte säga kvietistiska fromhetsrörelser.<sup>62</sup> Ett slags mystikernas meditativa

---

<sup>56</sup> Som Almqvist beskriver det i ett brev; Carl Jonas Love Almqvist, *Brev 1803–1866*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Bonniers 1968, s. 176

<sup>57</sup> Carl Jonas Love Almqvist, *Samlade verk 3. Estetiska, filosofiska och akademiska avhandlingar*, Jon Viklund (red.), Stockholm: Svenska vitterhetssamfundet 2010, s. VII

<sup>58</sup> *Ibid.*, s. VIIff

<sup>59</sup> Bertil Romberg, ”Forskning” i Carl Jonas Love Almqvist, *Samlade verk 14*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 2005, s. XXI

<sup>60</sup> Vinge 1982, s. 13–14

<sup>61</sup> Ulf I. Eriksson, ”Ett liv över frågornas liv” i Carl Jonas Love Almqvist, *Svalkande eld: betraktelser och meditationer i urval av Ulf I. Eriksson*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1992, s. 13

<sup>62</sup> Anders Olsson, *Läsningar av Intet*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2000, s. 54

levnadssätt med slutmålet att det egna jaget, med dess begär och vilja, ska utslockna och dö för att ett liv i Kristus ska kunna börja. I Aspelins egna ord heter det:

För mig framstår insikten i denna spänningsfyllda enhet mellan passivt försjunkande i törnrosmystiken och en utåtriktad aktivitet som den nödvändiga utgångspunkten för all mer seriös Almqvist-tillägnelse.<sup>63</sup>

Den ”utåtriktade aktivitet” Aspelin syftar på är Almqvists agitatoriska och social-progressiva arbete (Värmlandsvistelsen inkluderad), drivet av en ”förtröstan” på ”den stora religiösa kraft som strömmade genom världsalltet, den kärlek som var alltings grund”.<sup>64</sup> Törnrosmystiken kan å sin sida förstås som den teologiskt-teoretiska premissen för Almqvists utopiska mysticism. Dennes idiosynkratiska *take* på romantiken, vilken, som rörelse betraktad, redan har ”mystiken och sökandet efter det absoluta” som allmänt ”kännemärke”,<sup>65</sup> även kallad ”själva grundtonen i hans väsen”,<sup>66</sup> har framför allt Swedenborgs doktrin som lins. Men Almqvist är även inspirerad av Böhme och ”den mystiska teosofins arv”.<sup>67</sup> Almqvists romantik har beskrivits som ett uttryck för ”subjektiviteten i dess negativa frihet” och ”personligt lidande”.<sup>68</sup> Ulf I. Erikssons karakteriserar Almqvists texter som ett ”synliggörande av det som är, en *tydlighet*” där inte heller armodet i världen duckas för, utan vilka i stället ger uttryck för Almqvists egna, estetiska program om en konst som ”går ned på alla livets grader, stiger in i allas stugor, ser ut genom allas fönster – såsom en genom rymderna nedgången ängel”.<sup>69</sup> Detta kan likväl tydas som ett uttryck för törnrosmystikens poetologiska grundåtagande.

Bäst kanske den utopiska mysticismen hos Almqvist formuleras som det inåt- respektive utåtriktade uttrycket för hans syn på världen. Ett uttryck för esoterik och exoterik (ett mönster som även duodes- respektive imperialoktavutgåvan av *TB* kan sägas korrespondera mot),<sup>70</sup> för speglingen av det ”ideella” i det ”reella”,<sup>71</sup> det ”ormuska” och

---

<sup>63</sup> Kurt Aspelin, *Studier i C.J.L. Almqvists författarskapen åren kring 1840. D.1 "Det europeiska missnöjet": Samhällsanalys och historiespekulation*, Stockholm: Norstedts 1979, s. 11

<sup>64</sup> Johan Svedjedal, ”Carl Jonas Love Almqvist. Presentation”, *Litteraturbanken*, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/AlmqvistCJL/presentation> (2025-04-16)

<sup>65</sup> Anders Olsson, *Läsningar av Intet*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2000, s. 54

<sup>66</sup> Henrik Schück & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria. 6. Efterromantiken*, Stockholm: Geber 1930, s. 290

<sup>67</sup> Aspelin 1979, s. 22–23

<sup>68</sup> Olsson 1992, s. 30, 31

<sup>69</sup> I. Eriksson 1992b, s. 9, citerande Almqvist 2010, s. 74

<sup>70</sup> Se Roland Lysell ”Om sättet att sluta stycken (provföreläsning i Stockholm den 9 september 2003)” i *Almqvistiana* 29:2004, s. 12

<sup>71</sup> Burman 1998, s. 39

”arimanska” – ”det dubbla draget av fantasi och förnuft i den helhet som är Almqvist, [...] det dubbla draget av kyla och värme [...] genom hela hans författarskap går ett drag av svärmisk religiositet jämsides med en vaken och skarp radikalism och reformvilja. Världsfrånvänd mystik och starkt engagemang i sociala och politiska frågor förekommer sida vid sida”<sup>72</sup> – samt, i viss bemärkelse, rentav liv och död. Denna strukturellt genomgripande dubbelhet, denna romantikens ”dubbla syn”,<sup>73</sup> som närmast ger intrycket av ontologisk eller existentiell princip, framställs som en av hörnstenarna för det almqvistiska författarskapet – och vidare som bland alla mänskliga företag mest framträdande i konsten.<sup>74</sup> Insikten om tillvarons dubbelhet utgör stommen för den skaldiska blicken – vilken formulerats i *Om Poesi i Sak*, men kanske mest kärnfullt gestaltats av Almqvist i *SN*.<sup>75</sup> M.a.o. är det riktigt att betona att det evangeliskt-romantiska inflytandet inte bara överflyglar andra kategorier, utan utgör den kontext och grund på vilken den almqvistiska dubbelheten, ja, hela det almqvistiska författarskapet är byggt på – inklusive Almqvists realistiska tendenser. Som Roland Lysell slagkraftigt uttryckt det: när Almqvist ”söker närma sig ’verkligheten’” blir resultatet ”ett skrivsätt som blott djupare binder honom vid författarproblematiken i *Skaldens natt* [...], nämligen vid klyftan mellan yttre verklighet och konstnärens verklighet, mellan liv och dikt; med andra ord ju mer Almqvist närmar sig ’realismen’ desto mera visar han sin förkärlek för de ’romantiska’ konstruktioner vars mästare han är”.<sup>76</sup>

Allt detta bör läsaren ha i åtanke när jag i fortsättning använder mig av begreppet utopisk mysticism. Ty det är för denna studie väsentligt att ta i beaktande att röster höjts om att Almqvist i *SN* kanske starkast ger uttryck för denna utopiska mysticism.<sup>77</sup> Den stora

<sup>72</sup> Bertil Romberg, ”Eremiten i världsbullret: Love Almqvists självkaraktistiker” i Bertil Romberg, *Eremiten i världsbullret*, Anders Burman, Jonas Ellerström & Roland Lysell (red.), Lund: Ellerström 2007, s. 24

<sup>73</sup> Roland Lysell, ”Realismens romantik hos Almqvist” i *Carl Jonas Love Almqvist – konstnären, journalisten, pedagogen*, Roland Lysell & Britt Wilson Lohse (red.), Hedemora: Gidlunds förlag 1996 s. 86–87

<sup>74</sup> Roland Lysell skriver apropå Almqvistdikten ”Odins polska”, som behandlar blotet i Sigtuna: ”Konsten, som tentativt söker uppnå *detta ouppnåeliga dubbla i tillvarons innersta* färgas i viss mån av momentets brutalitet. Det är delvis därför som Almqvist gärna (som i *Skaldens natt*) beskriver konstnären som grym” [min kurs.]; Roland Lysell, ”Från törnsromystik till människooffer” i *Ekelöf, Django och annat stroutnes: Festskrift till Anders Mortensen*, Isak Hyltén-Cavallius et al. (red.), Mölle: Stilbildarna i Mölle 2024, s. 100

<sup>75</sup> Se exempelvis hur Roland Lysells lyfter just *SN* för att tala om konstnärens konstitutiva och destruktiva potential i sin hermeneutiska analys av *Gabriële Mimanso* [1842–43], ”Konst, konstnärer och perspektiv i C.J.L. Almqvists Gabriële Mimanso” i *Carl Jonas Love Almqvist – diktaren, debattören, drömmaren*, Lars Burman (red.), Hedemora: Gidlunds förlag 2001, s. 185

<sup>76</sup> Lysell 1996, s. 99–100

<sup>77</sup> ”Det djupt vemodiga nattstycket är den mörka pärlan i *Törnrosens bok*. Det avspeglar i fulländad skönhet intighetens bild [...] Här [i *SN*] har den ’irrande hindens’ väsen fått sitt sublimt fulländade poetiska uttryck”, Olsson 1992, s. 30–31; ”Här kan man dessutom exemplifiera motsättningarna genom en hänvisning till ’Skaldens natt’, som ger mystikens stora ögonblick av hängivenhet, där jag-berättaren höjt över människorna ser de stora sammanhangen samtidigt som jag-berättaren längtar till gemenskap och verklighet och vill tillbaka till människorna och bli en av dem”, Romberg 2005, s. XXII

frågan blir således: Hur? På vilka sätt ger *SN* uttryck för begreppet? Aspelin definierar ”utopisk mysticism” som:

den stora europeiska idéströmning som förbinder religiöst mystiska spekulationer och sociopolitiska projekt till en enhet, ställd i tjänst hos kravet att i grunden förvandla den givna världen till ett nytt gudsrike, ett återvunnet paradiset.<sup>78</sup>

De åsyftade ”religiöst mystiska spekulationerna” kan spåras tillbaka till det joachimitiska evangeliet och högmedeltiden. Då med tyngdpunkten på ”dess föreställning om ett andens kommande ’tredje rike’”, vilken, skriver Aspelin, ”fortfar att vara produktiv i ständigt nya kombinationer århundraden framåt”.<sup>79</sup> Det heterogena tankegodset som jag trots allt kan sträcka mig till att benämna som en strömning syns hos Thomas Münzers i de tyska bondeupproren; idéerna införlivas sedan hos franciskanerna; hos renässansplatoniker som Giordano Bruno; hos radikalpietister och teosofier som Jacob Böhme och idéerna syns tydligt i Swedenborgianismen. Den når en ”enorm breddning” under ”den romantiska epoken”, varefter idékomplexet, just på grund av den stora cirkulationen, urvattnas.<sup>80</sup> Viktigt att anmärka på är den ”kätterska” naturen hos den utopiska mysticismen (upproret mot såväl samhällsmakt som etablerad religion), förbinder begreppet med ”revolterande grupper”; anhängarna är svärmare såväl ”i religion som i politik”.<sup>81</sup> Denna aspekt av den religiösa förkunnelsen gör att den ”i själva verket har haft genomgripande betydelse för såväl liberalismens som socialismens moderna idéer”. Religionen blir m.a.o. politisk. Den ”moderna” dräkt rörelsen draperar sig i under artonhundratalet står i filosofisk skuld till de till en början radikalt subversiva idéer som utarbetas kring bl.a. de tyska romantikerna Schelling, Schlegel, Franz von Baader och naturfilosofen G.H. Schubert, vilka tog spjärn mot upplysningens rationella vetenskaper.<sup>82</sup> Då är det guldåldersmyten om ett sedan länge förlorat eden och paradisiskt tillstånd (och hoppet om denna ålders återuppståndelse) som står i fokus.<sup>83</sup> ”Mytspekulation” är över huvud ett centralt analytiskt verktyg i romantikernas (ofta) dunkla historie-/mytforskning. Hos Swedenborg framställs detta i hans ”syner” om de

---

<sup>78</sup> Aspelin 1979, s. 19

<sup>79</sup> Ibid., s. 19

<sup>80</sup> Ibid., s. 19–20

<sup>81</sup> Ibid., s. 20

<sup>82</sup> Ibid., s. 20–21

<sup>83</sup> Ibid., s. 21

fem kyrkorna/världsepokerna.<sup>84</sup> Aspelin gör tydligt att den tyska inriktningen av romantiken först hemföll åt att bli reaktionär. I stället var det den franska romantiken – särskilt under revolutionsåren 1830–1848 – som förvaltade den utopiska mysticismens ”radikala och revolutionära tendenser”.<sup>85</sup> Då bland annat i gestalten av Saintsimonismens och Charles Fouriers fantasifulla och proto-socialistiska reformprogram.<sup>86</sup>

Men vad är då målet, såsom Almqvist ser det, för denna mystiska utopi? Aspelin försöker inte göra ambitionen mindre än den var hos Almqvist när han beskriver den som ”en total förnyelse av samhällets och livets villkor i kraft av Guds egen styrning av det historiska förloppet”.<sup>87</sup> Lars Burman argumenterar välfunnet och i snarlik riktning för att Almqvists syn på relationen mellan diktare och verk är en av inbördes utveckling. Almqvist skriver att: ”[v]arje människas räddning är hennes egen inre bildning, förädling [...] Med konst förstår jag alla själselementernas sammangång till enhet. – [...] varje människa måste vara sin *konstnär*”.<sup>88</sup> Burman menar att det rör sig om

ett personligt och individuellt bildnings- och frälsningsarbete, stött av Kristus. Bilden av den enskilde som konstverk förstärks här av det romantiska betonandet av individualitet och personlighetsutveckling. Att bli sitt eget verk – däri ligger alltså diktarens strävan.<sup>89</sup>

Och inte bara den enskilde konstnären (om man inte förstår ordet ”konstnärer” oerhört brett: som alla människor, nådda sitt ”färdigbildade” stadium), vill jag här invända. I stället menar jag att Burmans beskrivning kan ses som en fasett, en vinkel att betrakta den utopiska mysticismens människosyn från (vilket alltså innebär ett vidgande av begreppet, där rum skapas för att även hysa Almqvists uppenbart liberala synpunkter i flera frågor). Att vara sitt eget konstverk, det vill säga att stå i en *kommunikativ* och därmed *reciprok* relation till sin omvärld, bör således innebära en förståelse för att i viss mån vara *formad* av sin omvärld – liksom att man har en del i att *forma* den.<sup>90</sup> ”Allt hänger samman menar Almqvist. Religionen kan inte ses isolerad från politiken, och politik och religion inte från familjeliv och

---

<sup>84</sup> För Swedenborg var mänsklighetens historia en historia om frälsning i fem faser, där den första, ursprungliga och paradisiska var då människorna stod i direktkontakt med Gud – en kontakt som vi i de tre följande stegen gradvis förlorat för att i det femte steget, med Swedenborgs läror som den ”Nya kyrkan”, skulle återupprättas

<sup>85</sup> Aspelin 1979, s. 24

<sup>86</sup> Ibid., s. 25

<sup>87</sup> Ibid., s. 27

<sup>88</sup> Almqvist 1992, s. 75

<sup>89</sup> Burman 1998, s. 38

<sup>90</sup> Här ska ”konstverk” förstås utifrån en läsarorienterad, kritisk-teoretisk tolkningstradition. Se exempelvis Wolfgang Isters bruk av begreppet

individer.”<sup>91</sup> Ulf I. Eriksson visar, genom Vilhelm Ekelund, hur detta utopiska arbete är kopplat till ett sökande efter nya ”levnads”-ordningar. Motståndskraftiga sätt att hantera vad Eriksson tillsammans med Ekelund ser som samtidens ”barbari”.<sup>92</sup> Detta balanserande och jämkande av liv och dikt kallar Eriksson för ”etopoesi”.<sup>93</sup> Fokus läggs här på individen ”att ge sitt liv en form” medelst ett subjektivt sökande *bakåt*. Individens förmåga att skapa sig en egen, privata kanon: ”Det personhistoriska studiet avslöjar att du kan *forma* och *förvandla* ditt liv”.<sup>94</sup> Härvid syftar Eriksson på den messiansk-utopiska traditionen som löper som en tunn maska via den abrahamitiska religionshistorien, genom romantiken, och in i den post-strukturalistiska filosofins handböcker, främst förknippad med Walter Benjamin, Ernest Bloch, samt, närmare i tid, Giorgio Agamben.<sup>95</sup> Men stämmer denna rörelse in på *SN*, att kraft för framtiden alstras genom att blicka bakåt? Eller skulle man kunna föreställa sig ett alternativ? Roland Lysell ser ju å sin sida, liksom Aspelin, ”de chiliastiska inslagen” som uppenbara, men menar vidare att man ”till Almqvist förtjänst måste inse, att hans utopi inte är den abstrakta ordningsutopin [...] utan åtminstone i viss grad en frihetsutopi. Det gäller ju hos Almqvist att närma sig ett centrum i ett slags progression mot ett liv i Gud”.<sup>96</sup> Kan man tänka sig att det i tolkningen av *SN* handlar om att vända blicken mot en *annan värld*?

## 2.2 Om ”Om Poesi i Sak” och om dialogiska skriv-/lässätt

Året efter det att *SN* först publicerades i Törnrosserien skickade Almqvist in en uppsats i två delar till *Dagligt Allehanda* som kom i tryck 1/7 respektive 8/7 1839 och bar namnet ”Poesi i Sak till åtskillnad ifrån Poesi i blott Ord”. Sedermera kom den att omtryckas som ”Om Poesi i Sak” i *Monografi* (1844–1845).<sup>97</sup> Denna uppsats är kanske det mest heltäckande dokumentet forskningen har att arbeta med för att förstå Almqvists poetologiska tankar och ideal vid tiden för *SN*:s publicering. Uppsatsen ”Om Poesi i Sak” tar sin utgångspunkt i de samhällsomvälvande förändringarna (eller den ”regeneration”, som det heter i uppsatsen) vilka de i första hand urbana, industriella (och, i jämförelse med resten av landet, få) delarna av Sverige vid 1830-talets mitt genomgick. Almqvist uppdrag är att på liknande basis förnya

---

<sup>91</sup> Romberg 2001, s. 11

<sup>92</sup> I. Eriksson 1999, s. 263–264

<sup>93</sup> *Ibid.*, s. 265

<sup>94</sup> *Ibid.*, s. 265

<sup>95</sup> För mer om den messianska idétraditionen applicerad på litteratur, se min C-uppsats ”Kärlek och fiolspel”

<sup>96</sup> Lysell 1996, s. 96–97

<sup>97</sup> Johan Svedjedal, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden: Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C.J.L. Almqvists prosafiktions kring 1840*, doktorsavhandling, Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen 1987, s. 167

även de estetiska och andliga ("religion, skön konst, poesi") domänerna av samhället. Kärnan för denna kulturella återfödsel, såsom Almqvist förstår den, bör bestå i ett återvändande till en "poesi i sak". En sådan skulle stå i motsats till det tillstånd Almqvist menar att hans samtida lider under: "som, utan att till innehåll, uppfinning, väsende och egentlig karakter [...] vara poetisk, likväl bär en poetisk mask öfver sig, en mer eller mindre gjord form [...] ehuru den ingenting annat betyder, än en poesi i blott ord."<sup>98</sup> Begäret efter "poesin i sak" kommer, enligt Almqvist, av att hans samtid framför annat fordrar "verklighet".<sup>99</sup> Men som Almqvist i sin uppsats gör klart för sina läsare handlar en "poesi i sak" inte om "att vara utan poetiska ord. Tvärtom". Den "verklighet" Almqvist omtalar och eftersträvar är "[i]cke blott materiell och jordisk verklighet [...] vi fordra verklighet och sanning i det andliga området framför allt, och minst fullt ut så mycket, som i det jordiska". En återgång till en "sund" uppsättning värdeideal – "rätthet, godhet, sans" – och till "ett sant innehåll i samhället".<sup>100</sup> För att förmå urskilja dessa ideal är man tvungen att benämna tingen vid deras rätta och sanna namn – i stället för de representationer som "de värdelösa namnens innehafvare", de som "arbeta emot mensklighetens rörelse" och emot "lifvet" använder sig av; kort sagt: de representationer som härskarfolket pådyvlar massorna.<sup>101</sup> Almqvists i grunden positivt kiliasiska tids- och historieuppfattning gör att han inte oroar sig för utgången i striden om namnen: <sup>102</sup> "Hvarföre kan man icke begripa ett så enkelt och i sig sjelf ljuft förhållande, som det, att Gud ständigt föryngrar tiderna och förer släktet fram? [...] Nog går det stora fram".<sup>103</sup> Konsten är enligt Almqvist inget undantag utan följer samma teleologiska bana: "nämligen begäret att blifva allt mera mensklig och naturlig, nämligen i inre och sann mening".<sup>104</sup> Vilket inte ska förstås som att konsten leds in i positivismens fälla, utan:

---

<sup>98</sup> Carl Jonas Love Almqvist, *Samlade Verk 26. Monografi*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1995, s. 245–246

<sup>99</sup> *Ibid.*, s. 246

<sup>100</sup> "Det är menniskan som – ej af egoism, men af rättmätig individualism – vill göra sig gällande i alla de ställningar, som Gud gifvit henne att kunna vara uti, i stället för att oräkneliga namn utan värde, men som skola representera värde, hittills varit det mäktigaste omkring oss", Almqvist 1995, s. 247. En senare parallell till nyss citerade passage kan man skymta i Fredrich Nietzsches historierelativistiska angrepp på den sin tids rådande puritanska moral. Se exempelvis *Till moralens genealogi*.

<sup>101</sup> Almqvist 1995, s. 247–248

<sup>102</sup> "Föreställningen om ett framtida fridsrike, tusenårsriket, närmast knuten till Uppenbarelseboken och dess profetia om Kristi regemente", *Nationalencyklopedin*, "kiliasm", <https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/kiliasm> (2025-11-26)

<sup>103</sup> Almqvist 1995, s. 248–249

<sup>104</sup> *Ibid.*, s. 249

Det stora i konsten är att förnimma och uttala allt ifrån den artistiska horisonten, vilket är långt ifrån detsamma som att ljuga om allting. Men att se Guds hela skapelse ifrån den artistiska horisonten, är att se den i ursprungsskick, och ungefär som ett barn. *Allt blir lek då, och dock tillika största allvar.*<sup>105</sup> [min kurs.]

Orden om lek i *SN* – ”och sedan blef allt i verlden för mig en lek”; ”Men du skall få den bästa af all makt, som är att leka” – ekar naturligtvis i den ovan kursiverade meningen om den ”artistiska horisonten”. Och skapar dessutom en intertextuell brygga mellan verken. Beata Agrell poängterar korrekt att idealet Almqvist tillskriver konsten ligger nära till hands att jämföra med den ryska formalisten Viktor Sjklovskijs syn på konstverket: förmågan att med konstgrepp och ”främmandegöring” [ryss. ”остранение”] skärpa vår av slentrian och vana avtrubbade upplevelse av verkligheten.<sup>106</sup> Almqvist fortsätter med att uttala sitt gillande över alla slags ämnesval och temata, ty ”[d]et triviala, dåskiga och ledsamma ligger aldrig i något ämne sjelf: det är betraktarens fel. Icke en enda sten vid vägen är trivial, ingen stuga lumpen, och intet förhållande opoetiskt”.<sup>107</sup> Nämda fel hos betraktaren ska då förstås som att hon inte omvänt sig och lärt sig älska Gud och hans verk. Vilket i sin tur ger att hon inte kan oskyldigt förnimma varelserna och tingen med ”skaldisk blick”.<sup>108</sup> Det vill säga: se dem ”sådana som de äro”.<sup>109</sup> Med andra ord för Almqvist fram en kritik mot konstlade och stagnerade typer och poser, mot klyschor och plattityder; en kritik mot repertoardiktningen generellt – under det att han är för den sortens verk diktning som sakta utvecklades i hans egen samtid.<sup>110</sup> På samma grund kritiserar han också den skara av sina samtida som fetischerar idén om det ursprungliga och skildrar det låga enbart för att det är lågt; ”som söker sitt värde i *lumpenheten*”.<sup>111</sup> Vad Almqvist förordar är något av en renässansfärgad tolkning av dygdetikens medelväg – inte minst när han vänder sig till ”den (yngre) grekiska konsten” som en föregångare och förebild.<sup>112</sup> Mot grekiska antiken ställer Almqvist – intressant nog – ”den yngre österländska [konsten]”, vilken han finner förkonstlad och alltför

---

<sup>105</sup> Almqvist 1995, s. 250

<sup>106</sup> Beata Agrell, ”Poesi i sak, proletärlitteratur och trädskramningen av allt. Den skaldiska blicken hos C.J.L. Almqvist, Gunnar D Hansson och Karl Östman”, *OEI #100–101: GDH / fortsätta med andra medel*, OEI Editör 2023, s. 245

<sup>107</sup> Almqvist 1995, s. 250–251

<sup>108</sup> *Ibid.*, s. 252

<sup>109</sup> *Ibid.*, s. 251

<sup>110</sup> Beata Agrell, ”Mellan raderna? Till frågan om textens appellstruktur”, i *Främlingskap och främmandegöring: förhållningssätt till skönlitteraturen i universitetsundervisningen*, Staffan Thorson & Christer Ekholm (red.), Göteborg: Daidalos 2009, s. 33

<sup>111</sup> Almqvist 1995, s. 252

<sup>112</sup> *Ibid.*, s. 253

*fiktiv*: "[Den yngre österländska konsten] gjorde fördenskull månghöfdade figurer, satte sexton armar på en kropp, förenade lejon- och tjurformer med delar af människogestalter".<sup>113</sup> Med kristendomens intågande uppfattar Almqvist att människan och varat träder fram i sann skepnad, utan förkonstling, och att de därigenom gör sig till målet för den sanna konsten.<sup>114</sup> Form nedprioriteras (utan att fullkomligt negligeras) av Almqvist och ställs mot motiv-, ämnes- och sakled.<sup>115</sup>

En minst lika viktig, om än något tidigare författad, teoretisk-estetisk referens av Almqvists penna för mig att förhålla mig till i denna studie, är skriften "Om två slags Skriftsätt" som först publicerades i tidskriften *Skandia* 1833 och sedan infogades i essä- och artikelsamlingen *Några drag* (1833–34).<sup>116</sup> Två år senare infördes uppsatsen i Törnrosverkets fiktionsvärld, sjätte bandet, uppläst av Richard Furumo och infogat i det större verket *Dialog om Sättet att sluta Stycken*.<sup>117</sup> I "Om två slags skriftsätt" gör Almqvist som titeln antyder reda för två olika skrivsätt. Det ena är "det självuttömmande skrivsättet",<sup>118</sup> i vilket författaren utsäger allt och läsaren endast passivt följer med utan någon större personlig delaktighet. Det andra skrivsättet, som Almqvist anbefaller för den riktiga konstens del, "lämnar i högre grad saker utsagda". Innebärandes att skriva så att "det sätter läsaren i ett perspectif, i en stämning, i en önskan och förmåga att gå fram i ämnets riktning – och [läsaren] uppfinner på egen hand allt det öfriga osagda: ja kanske mycket mer, än som ens hade kunnat sägas af författaren".<sup>119</sup> Av detta följer att läsaren aktiveras, hon blir tvungen att "'uppfinna' det som inte utsägs i texten",<sup>120</sup> vara i aktiv meningsskapande dialog med texten. Jag instämmer i Beata Agrells uppfattning om att Almqvists två skrivsätt motsvarar två "till synes oförenliga läsroller", liksom jag instämmer i Agrells anmärkning om att de medför två olika texttyper.<sup>121</sup> Avgörande för "Om två slags skriftsätt" är att Almqvist inte reser några vattentäta skott mellan tolkningsmetoderna, utan beskriver hur hans förespråkade läs-/skrivsätt mynnar ut i en gyllene medelväg: "Efter detta skriftsätt äro författaren och hans läsare två samverkande factorer till det arbete, som utföres. Och verket sjelft, – som på papperet, der det ligger för ögonen, icke kan anses färdigt mer än till det i

---

<sup>113</sup> Ibid., s. 253

<sup>114</sup> Denna historieskrivning (fastän utvecklingen däri beskrevs som fyrdelad) gav Almqvist året innan uttryck för i avhandlingen *Essais sur le caractère principal de la poésie presomptive de l'avenir* (1838)

<sup>115</sup> Almqvist 1995, s. 264–265

<sup>116</sup> Viklund 2010, s. XIV

<sup>117</sup> Carl Jonas Love Almqvist, *Samlade verk 7. Törnrosens bok V–VII*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1998

<sup>118</sup> Viklund 2010, s. XVIII

<sup>119</sup> Almqvist 2010, s. 37

<sup>120</sup> Viklund 2010, s. XIX

<sup>121</sup> Agrell 2009, s. 24–25

bokstäfverna befintliga artistiska anslaget, – blir oupphörligt mer och mer färdigt genom läsarne”.<sup>122</sup> Som Agrell noggrant påpekar är Almqvists svar inte ett antingen–eller utan ett dialogiskt både–och – till försvar för en dynamisk och icke statisk läsart.<sup>123</sup> Almqvists i uppsatsen slutgiltiga betraktelsesätt är snarast det att författaren bereder läsaren ett slags matris, som i begränsad mån styr den senares tolkningsmöjligheter, men likväl bevarar stora luckor i textväven åt (den idealiska) läsaren att fylla i.<sup>124</sup> Det är anslående i vilken hög grad Almqvists tankar i ”Om två slags Skriftsätt” överensstämmer med den uppfattningen om läsaren som medskapare som, över ett decennium senare, skulle bli den receptionestetiska teoribildningens grundpelare.<sup>125</sup> I sin ”introduktion” till det tredje bandet av Almqvists samlade skrifter, sammanfattar redaktören Jon Viklund ”Om två slags Skriftsätt” i meningen: ”Verket framkallas egentligen först då läsaren väcker texten till liv, då denna får vara verksam och *själv i sin fantasi skapa sig en värld*” [min kurs.].<sup>126</sup>

Låt mig dröja vid Viklunds formulering, då den slår an några för denna studie centrala frågor angående *SN*. Med nyckelorden *fantasi* och *värld* är den tämligen enkel att läsa i relation till det världsbygge som *SN* representerar, medan sammanfattningen av tankarna i ”Om två slags Skriftsätt” å andra sidan framstår stå i kontrast till de teorier som Almqvist senare utvecklar och för fram i ”Om Poesi i Sak”. Som Agrell funnit handlar det i denna triad av verk om A) misstron emot konsten, sådan den framställs i *SN*,<sup>127</sup> B) uppfattningen om konsten som det ”enda fullt uppriktiga” i ”Om Poesi i Sak”,<sup>128</sup> och C) de till synes motstridiga estetiska programmen: en kritik mot fantastiska framställningar kontra ett av fantastisk genomsyrat verk (enkannerligen *SN*). Men att uppfatta detta som ett utslag blott och bart av Almqvists under trettioalet skenbart smakmässiga förskjutning från romantik mot en tidig realism, vore att göra det alltför enkelt för sig. En brygga finns att fälla ned, men det kräver rätt nyckel: jag föreslår därför att sätta *PW*-teorin på prov, för att se om den passar.

---

<sup>122</sup> Almqvist 2010, s. 38

<sup>123</sup> Agrell 2009, s. 26–28

<sup>124</sup> I ”Om två slags Skriftsätt” enda fotnot noterar Almqvist att den läsare han föreställer sig är den ”som icke missförstår honom [författaren]”.

<sup>125</sup> Se Agrells jämförelse (Agrell 2009, s. 34) mellan Almqvists utsaga i ”Om två slags Skriftsätt” – ”Det har ett särdeles behag för Läsaren, när äfven han får uppfinna något, får vara verksam” – och Wolfgang Iser's formulering ”The reader's enjoyment begins when he himself becomes productive, i.e., when the text allows him to bring his own faculties into play” i *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: John Hopkins Univ. Press 1978, s. 108. För en utläggning om receptionestetiken, se (utöver Agrell 2009) *Nationalencyklopedin*, ”Receptionestetik”

<sup>126</sup> Viklund 2010, s. XIX

<sup>127</sup> Se rad 6–9 i appendix

<sup>128</sup> Almqvist 1995, s. 250

## 2.3 De möjliga världarnas teori

I artikeln ”Possible Worlds in Literary Semantics”, publicerad 1975 i tidskriften *Journal of Aesthetics and Art Criticism* och signerad litteraturteoretikern Thomas G. Pavel, föds den litterära teoribildning som ska bilda skola under namnet *possible worlds theory* – åtminstone om man får tro en av teoribildningens stora affischnamn, Lubomír Doležel.<sup>129</sup> Pavel hade då nyss läst en analytisk-filosofisk artikel om modallogik författad av Saul Kripke och fann dennes nya rön möjliga att applicera på litteratur. Filosofin har länge förhållit sig undrande (åtminstone sedan Aristoteles),<sup>130</sup> om än under senmedeltiden och renässansen (den moderna epoken) ointresserad inför frågan om möjliga, alternativa världar. Detta förändrades i och med 1960-talets utveckling inom lingvistik och modallogiken, enkannerligen vad som brukar kallas *possible world semantics*. I all kort- och enkelhet var denna rörelse ett svar på ett behov inom den klassiska formallogiken av att kunna tolka mer subtila meningsskapande aspekter vid formuleringen av sanningspremiss, för att därmed inte bryta mot ”the substitutivity principle”.<sup>131</sup> *PW-semantics* använder konceptet möjliga världar för att ge substans åt och motivera förståelse av alternativa *extensioner* och alternativa ”domains of quantification”.<sup>132</sup> Emellertid fick detta radikalt andra följder inom litteraturforskningen. För Pavel handlar konceptualiseringen av möjliga/potentiella världar om att åskådliggöra hur litterära fiktioner kan konstruera alternativa ontologier (världsbyggen, i klarspråk) som vi – trots våra begränsningar i tid och rum – kan gå i dialog med, beröras av och producera kunskap tillsammans med.<sup>133</sup> Pavels utgångspunkt är att en fiktion bygger på det primära ontologiska universumet som en *ontisk bas*, varifrån fiktionen sedan kan upprätta *ontiska relationer*, vilket innebär att i samma gest upprätta en sekundär ontologi. De ontiska

---

<sup>129</sup> Lubomír Doležel, ”Porfyr’s Tree for the Concept of Fictional Worlds”, i antologin *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Alice Bell & Marie-Laure Ryan (red.), Lincoln: University of Nebraska Press 2019, s. 53

<sup>130</sup> Christopher Menzel, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ”Possible Worlds” 2025, <https://plato.stanford.edu/entries/possible-worlds/> (2025-07-18)

<sup>131</sup> ”A substitutivity principle says that, if two expressions are coextensional, that is, if they have the same extension, then (subject perhaps to some reasonable conditions) either can be substituted for the other in any sentence salva veritate, that is, without altering the original sentence’s truth value”, Menzel 2025

<sup>132</sup> ”Extension” el. begreppsomfång betecknar ”mängden (eller klassen) av de objekt som faller under ett begrepp” (*Nationalencyklopedin*, ”extension”, <https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/extension>). Bör skiljas från begreppet ”intension” el. begreppsinnehåll. Exempelvis har predikatet ”att vara Förenta staterna huvudstad” och ”att vara Förenta staternas 66 mest folkrika stad” olika intension – ty predikaten syftar på olika begrepp (huvudstad kontra folkmängd) –, men de har samma extension, det vill säga Washington, DC. (Men det skulle ju kunna vara så att Förenta staternas huvudstad faller eller stiger i placeringarna, liksom huvudstaden skulle kunna bytas ut. Man kan se denna möjlighet som en *alternativ värld*.)

<sup>133</sup> Thomas G. Pavel, ”Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Worlds”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, December 1, 1981, s. 174–175

relationerna fungerar vidare som en förutsättning för att vi ska kunna översätta fenomen ur vår primära ontologi (den ”verkliga” världen) till textens sekundära (den textuella världen).<sup>134</sup> Men vad skiljer en möjlig värld från en omöjlig sådan? frågar sig Marie-Laure Ryan. Vad möjliggör att en relation mellan den verkliga världen (”actual world”, eller AW i Ryans terminologi) och en möjlig värld (”alternative possible world”, eller APW) kan upprättas?<sup>135</sup> Ryan bygger liksom Pavel på Kripkes semantiska modallogiska system, men menar att dynamiken mellan AW och APW måste förfinas genom att introducera begreppet ”the textual actual world”, eller TAW. Argument hon anför är att

the semantic domain of the text is not an individual world in a modal system, but is itself a system of worlds centered on the [TAW]. The mental representations produced by the characters (beliefs, wishes, plans, obligations, dreams, fantasises, and literary productions) function as the APW:s of the textual system of reality.<sup>136</sup>

Men för att denna struktur inte ska urarta i total textuell relativism (och för att exempelvis kunna skilja ett historiskt dokument från, säg: en pastisch av en tidsperiod) tillstår Ryan att skillnaden mellan en icke-fiktiv text och en fiktiv är att den förra uttrycker ett verklighetssystem vars centrum upptas av en faktiskt värld – en AW, medan en fiktiv text syftar till ett universum vars föreställda mittpunkt upptas av en alternativ möjlig värld – en APW.<sup>137</sup> Lubomir Doležel uttrycker sig tämligen enklare i sin förklaring av oppositionen fiktion–icke-fiktion. Han upprättar en distinktion mellan ”world-imaging texts (I-texts)” och world-constructing texts (C-texts)”, varav de förra ”are representations of the actual world; they provide information about it” och de senare ”are prior to world; it is textual activity that calls worlds into existence and determines their structures”.<sup>138</sup> För att mer klagörande förklara sitt system i dess helhet har Ryan skapat en ”semantisk typologi” på sju punkter som sammanfattar de tre typerna av fiktiva världar hon menar att fikcionalitet kan uttrycka.<sup>139</sup> Av

---

<sup>134</sup> Som exempel anför Pavel (Pavel 1981, s. 175) en passage ur Jorge Luis Borges novell *Biblioteket i Babel*. Universumet som där skrivs fram skiljer sig från det vi bebor, men vi förmår förstå det genom att använda oss av de åsyftade referensobjektet som orden som används (galleri, ventilationsschakt, räcke) betecknar, och sedan transponera dessa till sin ändrade kontext där de ges ny mening

<sup>135</sup> Marie-Laure Ryan, ”Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction”, *Poetics Today* 12:3 1991, Durham: Duke University Press, s. 553

<sup>136</sup> Ryan 1991, s. 554

<sup>137</sup> Ibid, s. 554–555

<sup>138</sup> Lubomir Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press 1998, s. 24

<sup>139</sup> ”1. There is only one AW. 2. The sender (author) of a text is always located in the AW. 3. Every text projects a universe. At the center of this universe is the TAW. 4. The TAW may or may not be similar to the AW. 5. The TAW is offered as the accurate image of a world, or TRW, which is assumed (really or in make-believe) to exist

särskild vikt är sättet Ryan kopplar olika kategorier av brott mot den primära ontologiska ordningen (för att tala med Pavel) till specifika litterära genrer.<sup>140</sup> Doležel upprättar likaså en egen systematik och kilar därmed in sina rön som en underkategori till narratologin. Efter att ha konstaterat att fiktiva världar har personer, naturkrafter, sätt, händelser, interaktioner, inre liv o.s.v. som byggstenar, hävdar Doležel – liksom Ryan – att dessa endast kan begripliggöras om man förstår att en fiktiv värld också är en makrostruktur. I det här fallet organiserad av två operationer: *selektion* och *formation*. Varav det förra begreppet syftar till valet av de ordnande kategorier som den fiktiva världen kommer byggas efter.<sup>141</sup> Det kan handla om huruvida den fiktiva världen har ett eller fler verksamma subjekt; om handlingarna i världen enkom är av mental- eller fysisk art, eller blandar dessa; om de handlingar som utförs i den fiktiva världen är av intentionslös art eller inte; om världen har en fysikalisk natur, et cetera. Det senare begreppet – formation – är de verksamma modala kategorierna inom denna värld – ”rudimentary and inescapable constraints, which each person acting in the world faces”<sup>142</sup> – vilka äger potentialen att generera en berättelse eller ett narrativ inom den föreställda världen. Dessa operationer, av Doležel kallade ”narrativa modaliteter”, inlemmas av densamme i ett fyrdelat system.<sup>143</sup>

”Alethic” (aletisk), kallas den första modalbegränsningskategorin som syftar till den fiktiva världens ”possibility, impossibility, and necessity”; det vill säga grundvillkoren för den fiktiva världen, såsom tid och rum, eller vilka fysikaliska begränsningar figurernas handlande är underkastat.<sup>144</sup> Med hjälp av denna kategori avgörs bl.a. huruvida den fiktiva världen är ”naturlig” eller ”övernaturlig”. ”Deontic” (deontisk), namnger Doležel den andra kategorin, vilken han menar reglerar den fiktiva världens förbud och ålägganden, uppmaningar och varningar; kort sagt dess normer.<sup>145</sup> Deontiska normer kan vara bindande i form av socialt accepterade konventioner eller (o)uttalade regler och lagar, beroende på vilka de lagstiftande figurerna i fiktion är och vilka deras auktoritativa befogenheter är.<sup>146</sup> Det är exempelvis deontiska normer som avgör om en handling är god i kontexten av en berättelse i en fiktiv värld, om den är ond eller om den bör behäftas med en annan

---

independantly of the TAW. 6. Every text has an implied speaker. The implied speaker is the individual who fulfills the felicity conditions of the textual speech acts. 7. The implied speaker of the text is always located in the TRW”, Ryan 1991, s. 555

<sup>140</sup> Se tabell 1 och tabell 2 på sida 556 resp. 560 i Ryan 1991

<sup>141</sup> Doležel 1998, s. 113

<sup>142</sup> Ibid., s. 113

<sup>143</sup> Ibid., s. 114

<sup>144</sup> Ibid., s. 115

<sup>145</sup> Ibid., s. 120

<sup>146</sup> Ibid., s. 120–121

värdekategori; vem som är protagonist respektive antagonist; om figuren agerar i överstämmelse med den fiktiva världens normer; samt, i förlängningen, den fiktiva världens etiska förhållningssätt gentemot den verkliga världen.<sup>147</sup> Är det exempelvis fråga om ett kritiskt eller utmanande förhållningssätt gentemot den sociala normkulturen den faktiska författaren skriver och publicerar det specifika verket inom? ”Axiological” (axiologisk), heter Doležels tredje modalkategori och syftar till de ibland motstridiga, hierarkiskt ordnade strukturerna för värde en fiktiv världens olika sociala grupper, kulturer, samhällen, individer et cetera härbärgerar och tillskriver handlingar, figurer, objekt, händelser et cetera.<sup>148</sup> Ofta är dessa subjektiva och beroende av den enskilda figurens världsuppfattning, men är också, enligt Doležel själv, kanske det starkaste stimulus för handling, ty ”the presence of values and disvalues evokes pleasures and repulsions”.<sup>149</sup> ”Epistemic constraints” (epistemiska begränsningar) är den fjärde modalkategorin i systemet, och denna styr och ordnar den fiktiva världens olika kunskapssystem och trosuppfattningar, både på makro- och mikronivå.<sup>150</sup> Epistemiska begränsningar kan vara avgörande som narrativt bränsle för en berättelse, exempelvis då en ”ojämn distribuering av kunskap” mellan berättelsens figurer eggas dem till handling i vetgirighetens namn. Vidare (och avgörande, åtminstone vad beträffar denna studie) håller Doležel före att en fiktiv värld inte måste vara modalt homogent, utan att den kan kombinera olika domäner med olika modala system. – Och sålunda exempelvis bli en dyadisk fiktiv värld.<sup>151</sup>

För att återknyta till tidigare resonemang om extension och intension, så är dessa två begrepp de som Doležel, i mitt tycke, bäst befriar från sin modallogiska inramning och omsätter i narratologisk praktik. Extension, el. begreppsomfång, är i fråga om satser, som tidigare nämnts, att definiera som ”det objekt som termen betecknar”,<sup>152</sup> medan intension, el. begreppsinnehåll – den andra aspekten av satsens betydelse – är den *mening* som den specifika satsen producerar. Ett exempel i all enkelhet. Satsen ”Jag träffade en jägare i dag” och satsen ”Jag träffade en av gudinnan Dianans vänner i dag” har samma *extension* (Diana då förstådd som jaktens gudinna och en jägare därmed omskriven som en vän till henne) medan de har helt olika *intension* (den förra meningen är av synnerligen prosaisk art, medan den senare bygger på ett liknelseled och vore fullkomligt obegriplig om mottagaren inte ägde

---

<sup>147</sup> Ibid., s. 122–123.

<sup>148</sup> Ibid., s. 123

<sup>149</sup> Ibid., s. 124

<sup>150</sup> Ibid., s. 126

<sup>151</sup> Ibid., s. 128–129

<sup>152</sup> Nationalencyklopedin, NE, ”Extension”, <https://ne.se/extension> (2025-09-25)

kunskapen om att satsen alluderar på den romerska mytologin.) Doležel påpekar att litterärt betydelseskapande frodas på den sortens semantisk ambivalens som intension bygger på – ”exploding the semantic differences of expressions with the same informational content, revealing the vacuity of the notion of intensional equivalence (synonymy).”<sup>153</sup> I själva verket är intension, enligt Doležel, ”linked to *texture*, to the form (structuring) of its expression; it is constituted by those meanings, which the verbal sign acquires through and in texture” [min kurs.].<sup>154</sup> Litteratur är för Doležel, i vid bemärkelse, ett kommunikativt system med syftet att aktivera och maximalt utnyttja språkets intensionella resurser.<sup>155</sup> – Poetiska figurer och verkningsmedel, betydelsebärande rim- och ljudmönster, anagram och andra dolda betydelser, syntaktisk ordningsföljd, narrativa modeller, framställning av dialog och talakter, et cetera: alla dessa fenomen inbegrips i vad Doležel kallar språkets intensionella mening.<sup>156</sup> Den utgör med andra ord alla de specifika detaljer som gör ett konstverk till just *det* konstverket – form och innehåll sammantaget. Ja, själva dikotomin termerna emellan transcenderas på sätt och vis härigenom. I ett slags vidarearbetning av Cleanth Brooks utsagor om ”The Heresy of Paraphrase”<sup>157</sup> visar Doležel vidare att endast ett verks extensionella mening kan uttryckas i en parafras, medan dess intensionella funktion inte kan parafrastras utan att därigenom gå förlorad. Sammanfattningsvis kan man om termerna säga, i Doležels ord, att ”[e]xtensions are available only through intensions and, conversely, intensions are fixed by extensions”.<sup>158</sup>

Två intensionella fenomen som Doležel djupdyker i (och som jag senare i analysen kommer att ta hjälp av) är ”authentication” (autentisering) respektive ”saturation” (mättnad). Autentisering skall i Doleželsk-mening förstås som den textuella processen vari fiktiva karaktärer ges fiktiv existens. Vilka aspekter av ett verks textur reglerar autentiseringen? Hur påverkar dessa processer den fiktiva existensen?<sup>159</sup> Med begreppet mättnad avser Doležel i stället hur ett verk manipulerar sin textur i förhållande till det att inget verk, enligt honom (utom möjligen något taget ur en av Borges världar!), är helt komplett, utan alltid äger luckor i form av avsaknad av information, jämförd med den verkliga världens textur.<sup>160</sup>

---

<sup>153</sup> Ibid., s. 137

<sup>154</sup> Ibid., s. 137–138

<sup>155</sup> Ibid., s. 138

<sup>156</sup> Ibid., s. 138

<sup>157</sup> Se Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, New York: Harcourt, Brace & World Inc. 1975

<sup>158</sup> Doležel 1998, s. 142

<sup>159</sup> Ibid., s. 145

<sup>160</sup> Ibid., s. 169. Jmf. Iser, Jaus och resten av receptionestetikens banerförare!

Alla ovanstående termer kan givetvis varieras för att skapa alla möjliga tänkbara kombinationer. Fältet är oöverskådligt. Och brukar av just den anledningen kategoriseras i grupper där vissa avgörande egenheter får fungera som den gemensamma nämnaren. Forskningen kallar av litteraturhistorisk hävd en sådan grupp för genre. Så, för att jag konkret ska kunna begripa mig på de ontologiska strukturerna och de *PW*-teoretiska-rönen i allmänhet, samt hur *SN* är ordnad i synnerhet, är en mer djupgående undersökning av begreppet genre nödgad.

## 2.4 Genre/Genericitet

Genrefrågan är klurig. Vid snart sagt vartenda litteraturvetenskapligt kategoriseringsförsök vållar den betydande svårigheter.<sup>161</sup> Inte minst syns det i alla de olika benämningarna som tejpats på *SN* och som anfördes i början av denna studie. Pudelns kärna har länge varit hur (eller om) genrer ska kunna slås fast, då varje enskilt verk förändrar den kategori den till synes var tänkt att tillhöra.<sup>162</sup> Historiskt har metafysiska förklaringsmodeller förordats som lösningar på genrefrågan. Sådana har emellertid vållat svårigheter med avseende på deras essentialism, en fråga som kanske på allvar började tas itu med i och med den tidiga formalismens teoretiska inträde i litteraturvetenskapen.<sup>163</sup> För att åtminstone delvis undvika den fallgrop som genreteori kan bli, kommer denna studie att i huvudsak utgå ifrån en fixerad genredefinition: nämligen Jean-Marie Schaeffers. För Schaeffer, som bygger vidare på Gérard Genettes genredefinition, är genrefrågan pragmatisk och textuell, snarare än metafysisk.<sup>164</sup> Genre görs ständigt. Eller, som Schaeffer beskriver genrerrelationerna, sammanfattat av Beata Agrell:

”en samling återinvesteringar (mer eller mindre transformerade)” i bestämda textuella komponenter, d.v.s. i ”en samling textuella, formella och framför allt motiviska och tematiska likheter”. Genericiteten förklaras som ”upprepningarnas, imitationernas, lånens etc. spel mellan en text och en annan text eller andra texter” [...] Genrer konstrueras utifrån iakttagelser av ”ett befintligt nät” av olika slags likheter mellan en samling faktiskt givna texter.<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup> Se förordet till det för svensk litteraturvetenskaps vidkommande standardverket *Genreteori*, Eva Haettner Aurelius & Thomas Götselius (red.), Lund: Studentlitteratur 1998

<sup>162</sup> Agrell sammanfattar det snyggt i meningen: ”genren ger sig till känna i/som unika verk, vilka i sin tur förändrar genren”, Beata Agrell, ”Genreteori och genrehistoria: Kritisk översikt av aktuella genreteorier utgående från boken *Genreteori*”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1998:2, s. 96

<sup>163</sup> Agrell 1998, s. 97

<sup>164</sup> *Ibid.*, s.111

<sup>165</sup> *Ibid.*, s. 111–112. Jmf. Ludwig Wittgensteins begrepp ”familjelikhet”

Samtidigt skiljer Schaeffer på vad han kallar *genre* respektive *genericitet*.<sup>166</sup> Oaktat mitt tidigare förordande av dennes genredimension, bör en annan fasett av genre och genericitet tas i beaktande: nämligen den som förs fram så att säga från sidan av Marie-Laure Ryan. Inom den mer analytiskt skolade inriktning av litteraturvetenskapen som Ryan får sägas tillhöra, besvaras frågan om genre helt och hållet med logiska jämförelser och pragmatiska läsarter. Konkist uttrycker Ryan sin definition av fikcionalitet (i motsats till icke-fiktiva genrer såsom journalistik och officiella dokument) som att den konstitueras av en ”förflyttning” av verkets epistemiska och/eller ontologiska grund från AW till TAW.<sup>167</sup> Det vill säga: så fort ett verk avviker (sättet det gör det på spelar ingen roll; det kan vara narratologiskt, retoriskt, logiskt...) från den matematiska formeln  $TRW = AW$ . Det är sedan transgressionernas specifika *art* som fungerar genrespecificerande i systemet.<sup>168</sup> Om man tar den texttypskategori Ryan döpt till ”fantastic realism” som exempel, bryter denna alltid med bestämdhet på åtminstone två punkter (eller med två ”tillgänglighetsrelationer”, som Ryan kallar det). Mot A) ”inventarielagen” (att AW och TAW äger samma objekt) samt mot B) ”naturlagarna” (att AW och TAW delar samma fysikaliska lagar).<sup>169</sup> Vidare menar Ryan att en text kategoriserad som ”fantastic realism” bryter mot lagen om ”inventarietkompatibilitet” (att objekten i verkets TAW också äger existens i AW – det finns något som heter ros; och det namnet syftar till en av växterna ur rossläktet *Rosa*), samt ”egenskapslagen” (att objekten i TAW äger samma egenskaper som i AW – en ros har blad och inte fjäll, t.ex.). Doležel har inte valt att i lika hög grad strukturera sitt system utifrån specifika genredimensioner, men möjligheten ges i form av olika kombinationer av hans fyra narrativa modaliteter.<sup>170</sup>

Man bör försöka ha samtliga teoretiska ståndpunkter ovan i beaktande när undersökningen nu ger sig i kast med *SN*.

---

<sup>166</sup> *Genre* är här att betrakta som en retrospektiva klassifikationskategori (en av traditionen på förhand arrangerad läsart, kort och gott) medan *genericiteten* är de formella lånen/återbruket/byggstenarna i det specifika verket från föregångare – liksom det syftar till förändringarna, överträdelserna i förhållande till föregångarna. (Agrell 1998, s. 112)

<sup>167</sup> Ryan 1991, s. 562

<sup>168</sup> För en heltäckande beskrivning av Ryans transgressionsschema, se tabell 2 i hennes tidigare nämnda artikel

<sup>169</sup> Ryan 1991, s. 558–560

<sup>170</sup> Se kapitel V i Doležel 1998

## 2.5 Protokoll

Varje ansats till att begripa sig på ett studieobjekt sker utifrån en viss premiss, med ett visst förfaringssätt och från en viss observationspunkt. Jag har valt att strukturera min genomgång med protokollet som förebild, för att på ett fördelaktigt sätt kunna förstå hur *SN* konstruerar sin fiktiva värld. Analysen kommer således att röra sig sekventiellt genom verket, beaktande dess enskilda delar, för att sedan landa i ett antal nedslag samt en sammanställning av vad som vid det laget har framkommit.

**Första raden** i *SN* är väsentlig då den framvisar en narratologisk grundpremiss för verkets helhet.<sup>171</sup> Överskriften (inte riktigt titel) daterar texten till den ”19 november” och anger tidpunkten till natt. Vilket osökt för tankarna till dagbokens eller kalenderns form, kronologi och formalia. Det vill säga textfenomen vars syfte är att skapa ordning och reda och översikt. Att överskriften i *SN* ändock inger läsaren en gäckande känsla av osäkerhet torde bero på A) bristen på vidare information (vem är det som skriver detta?<sup>172</sup> Var någonstans nedtecknas det? I vilket syfte?) och B) avsaknaden av årsdatering. En tentativ förklaring skulle kunna vara att det för de flesta dagboks-/kalenderskrivare är uppenbart var man sitter vid skrivtillfället och vilket året är. Däremot blir den estetiska effekten på oss i kraft av främlingar/läsare påtaglig. Vad undersökningen just snubblat över är ett perfekt exempel på *fragmentet* som estetisk strategi.<sup>173</sup> man får ett utsnitt av någonting och förstår eller kan gissa sig till att det i sin ursprungskontext varit fullt begripligt och kanske även alldagligt, men som, på en inom-textuell nivå, när fragmentet får stå ensamt, utan stöd av annan kontext,<sup>174</sup> framstår som dunkelt och mystiskt, självständigt och möjligen kusligt. Almqvist är väl medveten om detta och arbetar i överskriften aktivt med motsatsparet specifikt/generellt.<sup>175</sup> Ty 19 november ger en mycket precis tidsangivelse, tillika ett mimetiskt anslag och -markör för läsaren, medan de frågetecken som hopar sig i anslutning

---

<sup>171</sup> Hädanefter kommer beteckningen ”rad”, ”raden”, ”raderna” etc. att syfta till raduppdelningen i det för studien avslutande appendixet.

<sup>172</sup> För mer om forskningsproblematiken med att bestämma vem som är upphovsperson till specifika verk inom Törnrosfiktionen, se tidigare anförda artikel av Roland Lysell, ”Realismens romantik hos Almqvist”

<sup>173</sup> Almqvist har själv bekänt sig till denna ur-romantiska trop i bl.a. uppsatsen *Om två slags skrifsätt*, där det i avslutningsmeningen heter: ”Ett rätt fragment, sådant som lifvet, är mera artistiskt brutet, än om det vore helt.” Almqvist 2010, s. 40

<sup>174</sup> Naturligtvis blir kontexten det tionde bandet av *TB*, inom vars pärmar texten befinner sig, *TB* som litterärt projekt, romantiken som vid denna tid ej färdigformulerad epokal rörelse et cetera. Men vad jag här snarast vill betona är det textuella rummen såsom det ter sig för den läsare som givit sig hän åt fiktionen.

<sup>175</sup> ”Texten placerar sig i närheten av den fragmentariska kringströvande estetiken hos en Friedrich Schlegel och får såtillvida också ett sådant drag av modernitet eller modernism över sig: ett tänkande som undrandrar sig syntesen genom sättet att inrätta sin skrivart”, Per Erik Ljung, ”Almqvist och ’beteckningsväsendet’”, *Res Publica* 22:1992, s. 144

till tidsangivelsen bidrar till temporal- och i förlängningen hermeneutisk osäkerhet. Inte minst skapar osäkerheten en ceremoniell prägel: händelserna i *SN* knyts till ett specifikt datum och återkommer på så vis annuellt – jämförbart med hur evangeliernas berättelser om Jesu födelse förbundits med 24 december: julafton.

Förslagsvis kan man bättre förstå den suggestion som luck-/fragmentstrukturen i *SN* skapar med hjälp av två tidigare nämnda och av Doležel namngivna narratologiska fenomen, nämligen ”autentisering” samt ”mättnad”. Med utgångspunkt i att fiktiva texter är ”performativa talakter” i J.L. Austins mening,<sup>176</sup> menar Doležel att fiktiva världar, den fakta som de är byggda av, är en ”possible entity authenticated by a felicitous literary speech act”.<sup>177</sup> Denna autentisering måste ske av den ”rätta auktoriteten”. Och vem denna någon är, med befogenhet att yttra den performativa satsen, är helt beroende av det specifika verkets textur och intension.<sup>178</sup> I fallet *SN* vet man att verket, för att tala med Gérard Genette, har en intradiegetisk, homodiegetisk berättare med intern fokalisering.<sup>179</sup> Men när det är fråga om autentisering nöjer sig Doležel med att kalla en sådan berättarstruktur som präglar *SN* för ”personal *Ich*-form” och menar att den – egentligen – inte har någon konventionell auktoritet att autentisera talakten, och i förlängningen att konstruera en fiktiv värld.<sup>180</sup> I klartext kan man förstå detta som att det uppstår en logisk krock i och med att jag-berättaren i ett sådant narrativ både är en del av den värld den själv är ”ensam” om att besvärja fram. Denna narrativa utmaning leder oundvikligt, enligt Doležel, till att läsaren blir tvungen att inta en mer aktiv roll i läsakten (som också är återuppbyggnaden av den fiktiva världen) än vad som är brukligt vid läsning av vad Doležel kallar texter med ”*Er*-form”.<sup>181</sup> Det sätt på vilket *SN* förhåller sig till autentiseringsproblemet är i själva verket bruket av dagboksformen; en simulering av en ”natural (nonliterary) discourse”, vilken ramar in texten och i grund och botten begränsar dess epistemologiska räckvidd om omvärlden till vad jag-berättaren kan veta och erfara.<sup>182</sup>

Om man tar den andra av Doležels termer i beaktande – mättnad – kan man se att överskriften till *SN* balanserar mellan att upprätthålla och fylla igen de luckor i texturen som,

---

<sup>176</sup> En talakt blir performativ ifall den är av arten som ”if uttered under appropriate felicity conditions, 'it is or is a part of, the doing of an action'” Doležel 1998, s. 146

<sup>177</sup> Doležel 1998, s. 146

<sup>178</sup> Doležel 1998, s. 147–148

<sup>179</sup> Se Gérard Genette, *Narrative Discourse*, transl. Jane E. Lewin, New York: Cornell University Press 1980 samt Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, transl. Jane E. Lewin, New York: Cornell University Press 1988

<sup>180</sup> Doležel 1998, s. 154

<sup>181</sup> *Ibid.*, s. 154

<sup>182</sup> *Ibid.*, s. 156

enligt Doležel, av nöd förekommer i en fiktiv text. ”Natten den 19 November” uttrycker ett mycket specifikt nedslag i tiden – en introducerande mängd fiktiv fakta – med alla de konnotationer och bibetydelser som temat ”natt”, siffran ”19” och årstiden ”november” har. Undersökningen har alltså att göra med en fiktiv värld som både använder samma kalender och tidssystem som vi i den verkliga världen. Tagna tillsammans formar de sig till en sådan konventionell överskrift som dagboksintlägg brukar ha. (Alltså är det frågan om en fiktiv värld där dagboksskrivande är en vedertagen handling och i förlängningen en värld där handlingar med syftet att bevara minnet och historien äger relevans.) Den känsla av brist på ytterligare kontext (plats, författare, årtal) som jag tidigare nämnt bör tolkas som ett utslag av ”implicit betydelse”, vilken Doležel menar existerar i alla texter.<sup>183</sup> ”A lacuna, that is, some felt *absence*, is the most suggestive marker of implicitness”, skriver Doležel och menar vidare att en avsaknad av något även framhäver vad som faktiskt står på raden: natt, november, 19:de.<sup>184</sup> I sin ensamhet signalerar tripletten av aspekter att de kommer vara viktiga i raderna som följer.

**Rad 2–5** formulerar, sett ur ett narratologiskt perspektiv, jag-berättarens problemställningen och grundpremisen som kommer att uppta resten av *SN*. Det vill säga att berättaren, på de stora existentiella frågorna, inte får något tillfredställande svar; att denne varken finner sammanhang eller glädje. Språket i passagen skapar en kontrast till överskriften, ty det är inte dagbokens språk man möter. Tempusvalet och den tydligt distanserade, för att inte säga sagolika tonen i en mening som ”Jag låg en natt i min säng i mycken oro”, varslar om att texten är en (re)konstruktion – snarare än en stillbild över ett i stunden ivrigt nedtecknat själstillstånd. I Doleželsk mening skulle man här kunna tala om att berättaren uttrycker sin ”motivation”. Jag-berättarens emotionella grund för sitt motiv är en komposit av känslorna sorg och rädsla, vilket ger ångest och tvivel – kort sagt avsaknaden av glädje.<sup>185</sup> Framkallat av de frågor om ”lifvet, världen, evigheten, tiden” som jag-berättaren har plågats av (vilket implicerar viljan/motivationen till att söka svar på dessa).<sup>186</sup> Doležel presenterar ett handlingsschema med fyra lägen för att analysera fiktiva figurers inre liv, tillika en skala som går från fungerande kognition till patologisk sjukdom. Man kan se att den jag-berättare som presenteras i *SN* oscillerar mellan läget ”rationellt handlande” (ty viljan att söka svar på existensens grundpremissar är i grunden en fråga om rationell

---

<sup>183</sup> Ibid., s. 172

<sup>184</sup> Ibid., s. 173

<sup>185</sup> Ibid., s. 67

<sup>186</sup> Ibid., s. 63–68

kunskapstörst) och ”impulsivt handlande”, eftersom allt handlande som är känslostyrt,<sup>187</sup> enligt Doležel, fluktuerar mellan dessa.<sup>188</sup> Den textur som presenteras på dessa rader i *SN* styrs i hög grad av språkets intensionalitet: den poetiska överdriften, kondenserandet och förkroppsligandet av känslor i bisatsen ”allt satt i qval och vanmakt vid sidan af min bädd”, samt förkroppsligandet av den biologiska aktiviteten sömn i genitivattributet. En liknande poetiserande funktion har den kiastiska användningen av negationer och ordet ”ingen”. Expositionen som den andra raden ger läsaren strukturerar den fiktiva världen både temporalt och geografiskt – fastän texten i båda avseendena lämnar en ”oåterkallelig glipa” i den fiktiva världen gällande var platsen för jag-berättarens säng är, samt när de skildrade händelserna *faktiskt* tilldrog sig.<sup>189</sup> Motivet, handlingen, ”the quest”, härrör Doležel vidare från den axiologiska modalaspekten.<sup>190</sup> Med andra ord framställs motsatsbegreppet till den ”oro” jag-berättaren känner – ”lugn” eller ”ro” – som värdemässigt högtstående och eftersträvansvärt i den fiktiva världen. Åtminstone sådan världen kommer läsaren till mötes, strukturerad och narrerad efter jag-berättarens subjektiva begärsschema. Följer man denna tanke blir Gud, som senare presenteras i texten,<sup>191</sup> en ”helper” i Doleželsk bemärkelse. Ty Gud: ”engage in cooperative acting to acquire the desired value”.<sup>192</sup>

**Raderna 6–9** presenterar den fond mot vilken dessa existentiella spörsmål formuleras. Man förstår att det är på grund av att konsten inte längre hugsvalar som alla frågor om tillvaron har börjat anfäktat berättarjaget. Man förstår också att konsten är dennes huvudsakliga sätt att tillägna sig livet på. En fråga uppstår i beskrivningen som berättaren ger av konsten, vilken framstår som essentiellt *krökt* och närmast funktionsoduglig. (Åtminstone sett till hur berättaren uppfattar konstens effekt att stilla ångest och vända.) Jag uppfattar det som att jag-berättarens kritik består i två skikt. För det första ser denne konst som ett obrukbart verktyg på en intentionell (eventuellt också positivistisk) nivå: oaktat konstskaparens intention framstår konstverk som oförmögna att realisera nämnda intention annat än i digressioner, liksom från sidan. Inga raka linjer mellan yttrande A1 och den genom ett medium konverterade yttrandet A2.<sup>193</sup> I stället framställs konst som ett fenomen som

---

<sup>187</sup> Man kan fråga sig om inte allt handlande är det?

<sup>188</sup> Ibid., s. 72

<sup>189</sup> Ibid., s. 171–172

<sup>190</sup> Ibid., s. 124f

<sup>191</sup> Se rad 15

<sup>192</sup> Doležel 1998, s. 124

<sup>193</sup> Här tycks det finnas ett släktskap med Immanuel Kants tidigare anförda estetiska teorier. Enkannerligen Kants definition av smakomdömet som *intresselöst* samt dennes uttalanden om skön konst som ”ett föreställningssätt som är ändamålsenligt för sig”.

endast ger upphov till epistemologisk och ontologisk gungfly. Detta beskrivs i *SN* som en tecken på oärlighet, ett bedragande både gentemot konstskaparen och uttolkaren.

Tolkat genom det filter som Doležels modalschema utgör, kan man säga att **raderna 6–9** ger läsaren mycket information om den ordning som råder i *SN*:s värld. Det ”deontiska” förhållandet till konsten som jag-berättarens ger uttryck för (det vill säga modaliteten som reglerar den fiktiva världens normer),<sup>194</sup> tycks gå på tvären mot det av samhället förordade sättet att beröras av konst på. Man kan se hur berättaren implicerar att den värld som denne lever i generellt uppfattar konsten som ren ”hugsvalelse”; det vill säga uppfattar konsten som ornamentalsk snarare än verklighetsformande. En hypotes som tyvärr överskrider den här uppsatsens omfång är huruvida den poetologiska uppfattning som *SN* ger uttryck för står i kontrast till sin ursprungskontexts, enkannerligen 1830-talets Sverige, eller inte.<sup>195</sup>

Vidare ger jag-berättaren uttryck för ”axiologiska” modalitetsbeskrivningar av sin värld (det vill säga hur värdebehäftandet fungerar).<sup>196</sup> Sättet som Almqvist ramar in ”konstens skapelser” på, med den kritiskt-frågande satsen ”Dess form att vara är ju icke rät?”, visar på ett ifrågasättande av den vedertagna uppfattningen om konsten som något gott, i kraft av att vara hugsvalande – när berättarens hopp för konsten snarare handlar om att den ska kunna skänka svar om verklighetens beskaffenhet och sanning i gemen; att ”ärligt” se sitt ”mål” och ”ärligt” träffa det. Naturligtvis skulle man kunna tänka sig att nämnda sats uttrycker vad som är den allmänna uppfattningen om konsten i *SN*:s fiktiva värld, men det faktum att berättarjaget grämer sig samt ängslas över detta talar emot en sådan läsning. På raderna 6–9 kommer också Doležels fjärde modalkategori – den epistemiska – och dess begränsningar på fråga. Vid den här punkten i narrativet formuleras det som Doležel kallar ett ”epistemiskt äventyr”.<sup>197</sup> Det är frågan om vad jag registrerar som en falsk uppfattning om konsten (som enbart ren ”hugsvalelse”) som utbyts mot en annan falsk uppfattning om konsten (som enbart ”krökt”, ”falsk” och ”bedragande”). Den längtan efter att överskrida dessa (sedda ur berättarens ögon) epistemiska begränsningar som samtidigt formuleras (”Skall jag nödvändigt bedragas? och bedraga?”) blir på så vis drivkraften för resten av texten. Anders Mortensen har i sin artikel ”Att göra ’penningens genius till sin slaf’” djuplodande undersökt verket som föregår *SN* i band tio av *TB*, nämligen *Svenska*

---

<sup>194</sup> Doležel 1998, s. 120

<sup>195</sup> Louise Vinge visar hur dessa rader går i dialog med den romantiska estetikens förutfattade meningar om konsten som ”tröstande” och ”sann”, Vinge 1982, s. 10

<sup>196</sup> Doležel 1998, s. 123

<sup>197</sup> Doležel 1998, s. 126

*fattigdomens betydelse*.<sup>198</sup> Främst för att se hur Almqvist i essä-traktatet prövar ”de värden av andligt, estetiskt och humanistiskt slag som må hävdas gentemot penningens”<sup>199</sup> och erkänner sig till en ekonomikritik på romantisk grund.<sup>200</sup> Mortensen visar att Almqvist genomgående, men på olika sätt – med vissa fiktiva figurer som språkrör, i motsägelser, essäistiska traktat, romaner, et cetera – sökt hävda ”diktens värde mot penningens”. Jag vill mena att man även kan se en form av värdestrid (eller åtminstone ett problematiserande av värdefrågan) utspela sig på tidigare nämnda rader av *SN*. Nämligen i det att konsten enligt jag-berättaren varken ger ”hugsvalelse” (och därmed inte låter sig hänföra sig till något ”positivt” i en njutningsmaximerande bemärkelse) eller i sin krokighet träffar sitt mål (och kan således inte enbart hänföras till nyttotänkande, utilitarism, profit), liksom i att en förbindelse upprättas till denna i Almqvists författarskap övergripande värdediskurs, vilken överförs enbart genom det att *SFB* omedelbart föregår *SN* i bandet.

Vidare presenteras ett kontrastverkande förslag till konsten som källa till hugsvalelse på **rad 10 och 11**. Här aktualiseras temat ”minne” i texten i ett slags amalgam av kristna säll- och fromhetskänslor. Sammanfattat i det reformert klingande uttrycket att känna sin ”ande i himmelrikets grannskap”. I dessa meningar framkallar berättaren ett måhända subjektivt, men inte desto mindre historiskt ”då” åt den fiktiva världen. Jag-berättaren har tidigare upplevt, ja *känt* ett radikalt annorlunda känslotillstånd, som alltså var beroende av att han befann sig i ”himmelrikets grannskap”. Dessutom kan man av dessa rader dra slutsatsen att världen berättaren lever i inte ska förstås som skapad i denna stund, utan att den funnits under en längre tid. Vilket föranleder att det centrala, men tidigare implicita temat ”religion” på dessa rader blir explicit.<sup>201</sup> Att den svunna tiden i ”himmelrikets grannskap” var något positivt går att utläsa inte endast av jag-berättarens önskan tillbaka (”vore jag der jag fordom var”) utan också i poetiserandet av denna tid: rimmet, upprepningen, allitterationen och den trokeiska fyrstaviga rytmen i ”fordna nätter”, ”farna stunder”; de modifierande bisatserna ”varit säll – och varit from” likställda och ytterligare framhävda av tankestrecket som återkommer innan den romantiska deklamationen ”o”.

---

<sup>198</sup> Härfter kommer *Svenska fattigdomens betydelse* i studien förkortas till *SFB*

<sup>199</sup> Anders Mortensen, ”Att göra ’penningens genius till sin slaf’” i *Årsbok 2004*, Valéria Molnár, Göte Paulsson & Greger Andersson (red.), Bjärnum: Vetenskaps societeten i Lund 2004, s. 50

<sup>200</sup> ”Hos Goethe, Coleridge och andra av romantikens centralfigurer går en antimonetär, antimaterialistisk och antiutilitaristisk strömning i dagen, som ibland kallas *Romantic critics of economy* [...] Det är en romantisk reaktion på tidens ekonomiska tänkande och villkor: inte bara marknadens egna, utan även tidevarvets *Smithianismus*, alltså den nationalekonomiska diskursen så som den utgick från Adam Smiths inflytelserika *The Wealth of the Nations* (1776), och de därpå kalkylerande utilitaristiska samhällsbyggarnas nyttoprognoser”, Mortensen 2004, s. 53

<sup>201</sup> Vinge 1982, s. 10

På flera punkter framstår **rad 12–14** som avgörande för *SN* som helhet. Ty här befinner man sig vid ett första vägskäl i texten. Man har återvänt till vad som i den narrerade historien är nutidsplanet, till synes begränsat av tidslighet och rumslighet. Jag-berättaren ligger ned, tiden går och klockan slår ett och två. Men den följande utsagan om att denne forskar ”ut åt universum”, beser ”allt som jag kände i världen” utan att finna renhet hos något eller någon, motsäger en bundenhet vid de vanligtvis givna ontologiska premisserna. Ska detta läsas metaforiskt eller inte? Valet man gör får oväntade konsekvenser för resten av texten. (Lägg dessutom märke till den oerhörda bristen på måttnad denna passage äger, knappt någonting alls om forskningsresan i universum meddelas oss! Stora delar av den fiktiva världen förblir blott skisserad.)

Doležel har tillägnat en hel modalkategori till frågor besläktade med denna: den aletiska kategorin, som han kallar den, beskriver hur den fiktiva världens fundamentala egenskaper regleras.<sup>202</sup> Till skillnad från en ”natural fictional world” (som baserar sin ontologi på den verkliga världen så som vi känner den, med dess fysikaliska begränsningar,<sup>203</sup> eller, i Ryans ord, en värld som har AW som ontologisk kärna) verkar *SN* (om man tolkar forskandet ”ut åt universum” som en reell och inte som en metaforisk aktivitet) bryta mot den naturliga världens fysikaliska lagar.<sup>204</sup> Överträdelser av detta i sanning fundamentala slag, skulle göra *SN*:s fiktiva värld till en ”fysiskt omöjlig, övernaturlig värld”.<sup>205</sup> Mer specifikt speglar avvikandet i raderna 12–14 Doležels underkategori b: ”[s]elected natural-world persons are granted properties and action capacities that are not available to ordinary persons of that world”.<sup>206</sup> Eftersom ingen annan *mänsklig* gestalt hittills har presenterats i *SN*, kan man ju som läsare ännu inte med säkerhet utesluta att verkets värld rymmer någon annan med dessa egenskaper till att forska ”ut åt universum”. Men av raderna som komma skall (fr.o.m. rad 49, då andra personer presenterats), kan man sluta sig till att jag-berättaren nog är ett unikum; att dennes egenskaper inte alls verkar allmänt spridda i den fiktiva världen. I stället framställs orenhet som den gemensamma nämnaren för resten av den fiktiva världens befolkning (”Renhet fann jag icke: icke hos mig, och icke hos någon”).<sup>207</sup> Renhet kan således tolkas som ett tillstånd

---

<sup>202</sup> Doležel 1998, s. 115

<sup>203</sup> Ibid., s. 115

<sup>204</sup> Om jag-berättaren inte äger ett rymdteleskop eller annan för 1830-talet oerhört avancerad utrustning, vilket även det skulle bryta mot den dåvarande verkliga världens lagar

<sup>205</sup> Ibid., s. 115

<sup>206</sup> Ibid., s. 116

<sup>207</sup> Se rad 13–14

av frälsning och närhet till Gud ("himmelrikets grannskap"), medan det orena livet är "den starkes lott".

**Rad 15** införlivar ovannämnda vägval närmast performativt i den ur nattens mörker framstigna rösten (senare förstådd som Gud, "Herre!") som predikar "Välj–"! Dialektiken antar gestalt och den fiktiva världen spjälkas upp när **rad 16–20** tar vid. Dessa bildar härvid ett enhetligt helt av det ena utfallet: sammanfattat i att uppgå i "den starkes lott, hvilken är kamp och ingen ro. Med allt skall du hafva att strida". Positionen är den aldrig upphörande dialektikens (till synes utan någon slutgiltig syntes), pendelrörelsen antas genomsyra allt från största ("jorden") till minsta nivå ("så äfven inom dig i ditt tänkande och begrundande hem skall du vara irrande och ditt väsende flygtigt"). **Rad 21–26** bildar därvid det antitetiska mot-alternativt som berättaren har att välja på: att "vara ett lamm". Denna position innebär i stället att uppgå i den ur natten talande rösten; den innebär inga fler slitningar mellan motsatser, och inte minst: att inte mer beröras av och stå i relation till sin omvärld.

Doležel använder begreppet "dyadic worlds" för narrativa utvecklingar som leder till modal heterogenitet inom en fiktiv värld.<sup>208</sup> I Ryans termer, återopande Pavel, heter det att den fiktiva världen har en "dual" eller "layered ontology". Innebärande att den fiktiva världen är uppdelad i olika "domäner": kombinationen av en religiös och en sekulär domän framställs som den vanligaste strukturen för sådana fiktiva världar; myten som den vanligaste genren de draperar sig i.<sup>209</sup> Det är väl närmast självgivet att man ska föreställa sig de två stigarna som berättaren i *SN* får välja mellan att beträda som den profana respektive den religiösa domänen – då med den mystiska rösten förstådd som själva landamäret som markerar vägskalet mellan alternativen. Som nämnts är anledningarna till att raderna låter sig lånas till denna jämförelse många. "Den starkes lott" beskrivs inte med några känslomässiga termer annat än det högsta neutralt kodade uttrycket att jag-berättaren i det kommer att finna endast sig själv "i lag".<sup>210</sup> Den grundläggande uppfattningen om människans tillvaron som en ständig kamp, ett "slitandet i sitt anletes svett" och som en "tåredal", har tusenåriga anor och har varit grundläggande för vår arts självförståelse om vad det innebär att vara vid liv.<sup>211</sup> I *SN* finner man en tvetydighet gällande huruvida "den starkes lott" är ett generellt mänskligt fenomen, eller en för jag-berättaren specifik belägenhet.

---

<sup>208</sup> Doležel 1998, s. 128

<sup>209</sup> Se Ryan 1991 s. 568 samt Doležel 1998 s. 128

<sup>210</sup> "I lag" anspelar på att något är i iordningställt efter lagstadga, men överfört i mer allmängiltig bemärkelse. Här i betydelsen att något "står rätt till". Jmf. uttrycket: att något "är i olag".

<sup>211</sup> Ps. 84 samt 1 Mos. 3:19. För att inte också som exempel nämna begreppet "dukkha", 'lidande', som inom buddhismen anses vara ett av tillvarons tre kännetecken.

Biografiska läsningar av *SN* har, som undersökningen visat,<sup>212</sup> lett till den senare tolkningen. En strikt inom-textuell läsning ger däremot inte ett lika entydigt svar. Jag föreslår i stället en dubbel- eller tvetydighet gällande applicerbarheten hos ”den starkes lott”. På ett plan uttrycker den karaktärsspecifika utsagor om jag-berättarens mentala konstitution och livssituation som konstnär. Ångesten som uttrycks redan på *SN*:s första rad ska då förstås som en effekt av dennes antagonistiska lynne. På ett mer generellt plan menar jag att lotten ska kunna förstås som en utsaga i allmänhet om den fiktiva värld som *SN* skapar, vilka levnadsförhållanden som där råder.

Om man sedan också tar det andra alternativet som den mystiska rösten presenterar i beaktande (”att vara ett lamm”), åsyftar det omigen och på olika sätt till en transcendent domän. Vinge pekar exempelvis mycket riktigt ut det explicit kristna i uttrycket ”vara ett lamm”:<sup>213</sup> ”Lammet är själen hos Gud, det implicerar oskuld och renhet, men är också en varelse som lugnt och tålmodigt underkastar sig lidande”.<sup>214</sup> Uttrycken ”frid”, ”oskuld” och ”ro i mitt rum” bildar en antitetisk motsats till orden ”kamp”, ”irrande” och ”flygtigt” som präglade ”den starkes lott”. Poetiseringsgraden stegras när Herrens röst talar om lammets väg, och det i form av parallellismer och kiasmer, metaforer och abstraktioner<sup>215</sup> (”jag skall omsluta dig och du skall icke dragas af söndringen, ej slitas af eländets verk”; ”så skall du låta allt göra med dig som det vill; men det skall icke röra dig, ty du är i beskärm”; ”Fast utan hus skall du icke frysa, hos mig skall du hafva värme och ljufhet utan skräck”; ”Dig skall intet nå och ingen ålder hinna, ty jag vill komma och vara ung i dig”). Samtidigt (vilket undersökningen även senare ska visa) går många av utsagorna i faktisk och konkret uppfyllelse. Metaforiken framstår alltså som ett anspelande på den faktiska världen, det vill säga att de har den faktiska världens epistemiska normer som referent,<sup>216</sup> medan de senare tillskansade övernaturliga krafterna härrör från den fiktiva världen.

På **rad 27–28** ger berättaren sitt svar (i en oerhört performativ talakt som både ger berättaren auktoritet som den vars svar spelar roll för narrativets fortlöpande, liksom Guds auktoritet i texten som den som kan ingjuta dessa förändringar i jag-berättaren):<sup>217</sup> denne väljer att slå in på den senare vägen – lammets. Vad som bl.a. sker i och med detta är att de

---

<sup>212</sup> Se ”tidigare forsknings”-avsnittet i denna studie

<sup>213</sup> ”Nästa dag såg han Jesus komma, och han sade: ’Där är Guds lamm som tar bort världens synd’”, Joh. 1:29

<sup>214</sup> Vinge 1982, s. 10

<sup>215</sup> De mest gammeltestamentliga av retoriska figurer! För mer om detta, se Robert Lowths föreläsningar (ursprungligen utgivna 1787), *Lectures on the sacred Poetry of the Hebrews*, Gregory, G. (övers.), London: Kessinger Publishing 2004

<sup>216</sup> Doležel 1998, s. 126

<sup>217</sup> *Ibid.*, s. 146

tidigare till synes avgränsade domänerna faller in i varandra och beblandas. Som man kan se på raderna 29–35 följer de konkreta effekterna av jagets val. Ytterst märkvärdigt är uttrycken på rad 29: ”Då flögo som en blixtn alla bojor sönder, och en stilla sky, såsom en himmelsk sömn – hvilken dock är vaken i Guds beskådning – omhvärfde mig”. Här sammanblandas nämligen liknelseledet (”som en blixtn”) med de objekt som faktiskt existerar i *SN* – rummet och dess säng, bland annat. Bär jag-berättaren bojor? Med allra största sannolikhet inte. Precis som att ”en stilla sky” sannolikt inte heller omvärver honom. Den utlovade vilan är i varje fall ögonblicklig för jag-berättaren. Dennes sinnesstämning förändras radikalt. Från att ha levt i ”mycken oro” till att nu ha övergett ”allt” och att världen blivit ”en lek”. (Detta i *SN* så viktiga uttryck kommer jag mycket snart att djuploda. Men notera i varje fall redan nu att den tidigare omtalade ontologiska dubbelheten i och med jag-berättarens val verkar stillad!) Detta som en effekt av att Herren tagit jag-berättarens ”arma hjerta i sitt väsende”. Vare sig uttrycket ska förstås metaforiskt eller ej är det tydligt att Gud har agens i *SN* (och kan interagera med berättaren).<sup>218</sup> Inte minst för att Gud talar med direkt anföring; för att denne utövar makt på berättaren i fråga om att äga möjligheten att ändra berättarens fysikaliska/mentala/själsliga konstitution – bl.a. till det som ryms i ”lammets väg” och ”den starkes lott”.<sup>219</sup> Liksom att det, oaktat om Herren finns i den verkliga världen eller ej, måste vara fråga om en ”physically impossible being [...] endowed with properties or action capacities that are denied to persons of the natural world” i Doleželsk mening.<sup>220</sup> Vilket därmed visar på en aletisk avvikelse i *SN*:s fiktiva värld jämförd med den verkliga världen.

**Raderna 36–38** framstår i ännu högre grad som en lyrisk exposition, med antropomorfiseringen av ”oskuld”, ”ro” och ”frid”. Upplýsningarna om att berättaren låg kvar i sängen framåt morgonen, och att han sedan dess ”alltid” gjort det, i kombination med de förnimmelser – den sång och det nådaljus kring sin ”hufvudgård” – som endast berättaren kan höra och se (vilket både betonar dennes utvaldhet och auktoritet i berättandet av sin värld, då utvaldheten vittnar om den kognitiva kompetens som krävs för uppdraget att narrera detta händelseförlopp),<sup>221</sup> visar på en domänsammanblandning. Vilket i sin tur tyder på en dyadisk värld där gränserna mellan profant och heligt kollapsat. En värld strukturerad

---

<sup>218</sup> Ibid., s. 99ff

<sup>219</sup> Ibid., s. 103

<sup>220</sup> Ibid., s. 116

<sup>221</sup> Ibid., s. 155

på det här sättet tar Doležel inte i beaktande. Jag tar därför tillfället i akt att döpa företeelsen till en ”transdyadisk värld”.

**Rad 39–45** ger ett persondjup till berättaren som i sin nyfrälsta situation i den transdyadiska världen undrar över hur hans fortsatta konstskapande och -tillägnelse kommer att se ut. Konst är alltså ett existerande verksamhets område i denna ”nya” värld. Om litteraturverksamheten tidigare endast implicerats via de frågor om konstens väsen som jag-berättaren ställer sig inledningsvis, framstår verksamheten nu, när tematat återvänder, som avgörande för hur jag-berättaren tillägnar sig världen. Svaret som når honom är resolut och närmast bevingat:<sup>222</sup> ”lyssna, tala och skriv! Ihågkom blott att stå på intet, och att stödja dig vid intet.” Vidare uttrycks det av Herren i direkt anföring att då ”skall intet röra” jag-berättaren som ”skall ega intet”, men ”få makt med allt” – vilket alltså liknas vid ”att leka”. Hur ska denna innebördsdiga passage förstås? Att döma av första påseendet av **rad 46** kan det te sig som om livsvillkoren i den transdyadiska världen, vilka uttryckts på raderna innan, inneburit en förlust för jag-berättaren; en förlust av så mycket som ”universum”. Men att lämna analysen därvid vore att dra en alltför förhastad slutsats. Ty det omigen upprepade ”intet” som kommit att ersätta jag-berättarens ”allt”, är i *SN* framställt som något påtagligt, definierat och reellt. Likaså knyts begreppet ”intet” på nyss nämnda rader – genom de kontexter som *SN* återoppar, sätter i spel och utgör en del av – till idéer om konkurrerande värden: att den starkes lott ställs mot frälsningens nådaljus hos lammet, understryker inte minst detta. Som Mortensen visat var diskurserna om ”de värden [...] som må hävdas gentemot penningens” samt ”om den håg för oberoende och *ovidlådenhet* som har sin grund i den romantiska geniläran” både ”invanda” och ”betydelsefulla” för det romantiska tankelivet.<sup>223</sup> Att talet om ”värde” i estetisk respektive ekonomisk mening växte fram och formulerades i analogi mellan varandra, har, som Mortensen är noga med att understryka, gjort att ”estetikens och konstens värdesystem [är] ouplösligt förenade – åtminstone från etikens och konstens sida sett”.<sup>224</sup> Osämjan och stridigheterna i släktskapet är upphovet till att konstens företrädare historiskt behövt hävdas gentemot ekonomins, i vad som brukar kallas ”de konkurrerande humanistiska och ekonomiska värdenas diskurs”.<sup>225</sup> Nämnda diskurs känns i sin tur igen på ”ett återkommande bruk av en retorisk bild” som Mortensen

---

<sup>222</sup> Avgörande för att förstå denna utsaga är intertexten till Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Goethes dikt *Vanitas! Vanitatum vanitas!* inleds med den jambiskt klingande strofen ”Ich hab’ mein Sach’ auf Nichts gestellt”. Översatt till svenska ungefär ”Jag har ställt min sak på intet”

<sup>223</sup> Mortensen 2004, s. 50

<sup>224</sup> *Ibid.*, s. 53

<sup>225</sup> *Ibid.*, s. 53

kallar ”de ömsesidiga värdenas trop”, och som denne definierar medelst en rad ur Goethes *Faust*:

’Ich hatte nichts, und doch genug’. Jag ägde intet – av ekonomiskt värde – men hade allt erforderligt – alltså i resurser av annat slag. Mot den monetära nyttan ställs andliga, estetiska, mänskliga gåvor – vilka på den jämförande analogins vis hänförs till ett *annorledes värdesystem*, som träder i förgrunden när gängse ekonomiskt värde saknas.<sup>226</sup>

Parallellerna till *SN* är slående: i bruket av de ömsesidiga värdenas trop samt av begreppet ”intet”. Jag-berättarens val att ”vara lamm” och den transdyadiska världen som följer därav, bör således förstås i relation till Almqvists (kristet färgade<sup>227</sup>) tolkning av romantikens ekonomikritiska retorik: som en vändning bort från den monetära och materialistiska hegemonin som rådde i 1830-talets Sverige. Att just konstens, andens och religionens värde och ”intensiva storhet”<sup>228</sup> premieras i *SN*, syns inte minst i det att uppmaningen till jag-berättaren om att skapa konst utgår från och är sanktionerad av högsta ort – Gud själv. I Doleželsk mening kan man förstå raderna som att den axiologiska kategorin däri aktiveras, i det att ett konkurrerande (i *SN* inte formellt och explicit begreppsliggjort) värdesystem, det vill säga ”intet”, ställs mot den tidigare, dyadiska världens ”allt”. Bruket av de ömsesidiga värdenas trop (”intet” kontra ”allt”) är instruktivt för den romantiska ekonomikritikens diskurs, som i *SN*:s fiktiva värld därigenom aktiveras, vilket också innebär ett åberopande av ”the actual-world encyklopedia”;<sup>229</sup> det vill säga den verkliga världens idémässiga diskussioner, skrifter och samtal i vilka det rådande vinnings-, nytto- och mätbarhetsparadigmet kritiserades.

Men hur ska denna värdediskussion begripas i relation till bruket av ordet ”lek” fr.o.m. rad 46? Det som är ”den bästa af all makt”? Att leken på nyss nämnda rad är förbunden med konsttillägnelse och estetik framgår av diskussionen om konst på rad 41 samt den därpå följande och raka uppmaningen om att ”lyssna, tala och skrif!” – mellan dessa står den

---

<sup>226</sup> Ibid., s. 53–54

<sup>227</sup> ”Sedan är det givet att Almqvists uppfattning [...] som alltid, står på kristen grund”, Mortensen 2004, s. 73

<sup>228</sup> ”Man kan tala om en extensiv storhet. En stor man vill då säga en, som är lång och bred: ett poem om femtio sånger betyder mera än ett på fem: en stor målning är den, som upptager hela väggen: och stor musik, hvad som räcker hela aftenen. Det finnes ock en intensiv storhet. En menniska med en ädelt vacker blick, vore det blott en enda blick, står evigt minnesvärd för mig. En vers, hvori behag andas, förekommer mig större än ett vidsträckt skaldestycke utan skönheter, eller med mindre. [...] Huru liten är icke diamanten? men *den* är stor. [...] dyrka vi, söka vi, efterlängta vi brinnande denna [den intensiva storheten], då knäböja vi för det innersta, som står inför vår ande: det är för Gud”, Carl Jonas Love Almqvist, *Storhetens tillbedjan i Samlade verk 9. Törnrosens bok XII–XIV*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1997, s. 101

<sup>229</sup> Doležel 1998, s. 177

gemensamma nämnaren: ”intet”. Sett till den romantiska diskursen som Almqvists tänkande i hög grad utspelade sig inom, tör lek-begreppet gå att härröra till en bestämd urkund: Friedrich Schillers mycket inflytelserika traktat, författat i brevform á 27 brev (och från början en del av Schillers korrespondens med hertigen av Augustenborg): *Om människans estetiska fostran* [i original *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*] publicerad 1795.

Från det tolfte till det femtonde brevet beskriver Schiller två drifter, vilka han menar står i konflikt inom den mänskliga varelsen: stoffdriften respektive formdriften.<sup>230</sup> Den förra beskriver och utgår från ”människans fysiska tillvaro eller från hennes sinnliga natur och strävar efter att placera människan inom tidens skrankor och göra henne till materia. [...] Materia betyder emellertid här ingenting annat än förändring eller realitet som fyller tiden”.<sup>231</sup> Schillers stoffdrift beskriver en linjär tidslighet i vilken den erfara ändliga människan enbart är en mottagare (under sin livstid) av en aldrig sinande och föränderlig ström av naturliga fenomen. Formdriften, å andra sidan, har sin grund i två besläktade premisser som Schiller redan på förhand uppfattar som underförstådda: idévärldens existens samt personlighetens absolutitet, odelbarhet och oföränderlighet.<sup>232</sup> Denna strävar efter ”att frigöra [människan], att skapa harmoni mellan hennes skilda uppenbarelseformer och att hävda hennes person i alla tillståndets skiftningar” – vilket i förlängningen innebär ett försök till att forma sin omvärld för att därigenom upphäva den föränderlighet och det godtycke som tiden utövar på personen.<sup>233</sup>

Stoffdriften ser till det enskilda fallet och naturen, medan formdriften vill stifta lagar genom mänsklig abstraktion; stoffdriften korresponderar mot känslöförmågan, formdriften mot förnuftsöförmågan; formdriften kan beskrivas i schemat: aktiv kraft–bestämmande position–intensitet, medan stoffdriftens schema lyder: passiv kraft–mottagande position–extensitet; formdriftens objekt är *gestalt*, medan stoffdriftens objekt är *liv*.<sup>234</sup> Dessa två drifter utgör för Schiller skilda domäner (!), vars gräns gentemot varandra bestäms av den i stunden rådande och historiskt specifika kulturen.

Är människan således dömd till en evig inre konflikt mellan dessa drifter? Schiller föreställer sig en gyllene (om än oerhört svåruppnåelig) medelväg i ett växelspel drifterna emellan, i försöket till en ”[dubbel] erfarenhet, där [människan] samtidigt blev medveten om sin frihet och kunde förnimma sin tillvaro, där hon samtidigt kände sig som materia och lärde

---

<sup>230</sup> Schiller 1988, s. 142–143

<sup>231</sup> Ibid., s. 142

<sup>232</sup> Ibid., s. 142–143

<sup>233</sup> Ibid., s. 143

<sup>234</sup> Ibid., s. 144–148, 150

känna sig själv som ande” och då personen skulle kunna ”ha en fullständig åskådning av sin mänsklighet”.<sup>235</sup> Ett sådant växelspel skulle innebära födelsen av en ny drift. Schiller kallar denna ”lekdriften”, vars strävan vore att ”att ta emot [fenomenen och erfarenheterna] så, som den själv skulle ha frambragt, och att frambringa [form åt fenomenen och erfarenheten] så som sinnet traktar efter att ta emot”.<sup>236</sup> I lekdriften upphävs både tillfälligheten och tvånget, människans sätts ”i frihet både moraliskt och fysiskt”, varigenom ”förnimmelserna och affekterna” kan komma ”i överensstämmelse med förnuftets idéer”, försonade med ”sinnenas intressen”. Lekdriften önskar skapa *levande gestalter* – ”ett begrepp som tjänar till beteckning för alla fenomenens estetiska beskaftenheter, [...] det man i vidaste mening kallar *skönhet*” och förbinder sig således helhjärtat till estetiken och konsten. Begreppet ”lek” blir hos Schiller till själva nyckelord för den ”lilla” och ”lätta” aktivitet av varken ”subjektivt eller objektivt tillfällighet”, ”inre eller yttre nödtvång”, som kännetecknar estetisk tillägnelse av konst.<sup>237</sup> I sant kantiansk anda är den estetiska leken för Schiller frigörelse från ”varje ändamål, varje plikts och varje bekymmers bojer”, enär människan i stället genom ”sysslolösheten” och ”likgiltigheten”<sup>238</sup> förverkligat sitt vara.<sup>239</sup> – I leken är människan, enligt Schiller, som mest gudomliggjord (!).

Hela det tankekomplex som Schiller upprättat kring begreppet ”lek” är instruktivt för att förstå begreppets användning i *SN*. Inte minst är stoffdriften respektive formdriftens analogi med det profanas respektive det sakralas domän slående – vilket i förlängningen påvisar lekdriftens (som till viss grad transcenderar domängränserna) koppling till transdyadismens mer fullständiga domänkollaps. Vidare kan man se hur Schillers gudomliggörande av leken på kantiansk grund,<sup>240</sup> får en gestaltning i *SN* genom jagberättarens val att slå in på lammets kristna väg för sitt fortsatta konstskapande. Men minst lika viktigt att ta i beaktande är de sätt på vilka Almqvist bryter med den Schillerska lekdriften. Som jag senare i genomgången kommer att visa, beskrivs lektillståndet i *SN* inte som den dialektiska slutpunkten för mänsklig fullkomning, utan Almqvist – trogen sitt paradoxala sätt – vägrar landa i en enhetlig syntes.<sup>241</sup>

Med allt detta i åtanke bör törhända **raderna 47–48** förstås som ett slags exposition av den Schillerska färgade lek-tillvaron i *SN*:s nya transdyadiska värld. Det positivt laddade

---

<sup>235</sup> Ibid., s. 148

<sup>236</sup> Ibid., s. 148

<sup>237</sup> Ibid., s. 151

<sup>238</sup> Jmf. Kants redan omnämnda begrepp ”intresslöshet”

<sup>239</sup> Schiller 1988, s. 152–153

<sup>240</sup> Med ett intresselöst tillägnande av verkligheten som tydligt framgår av de följande raderna i *SN*.

<sup>241</sup> Mer om detta i analysen av tillägget (rad 63–64)

adverbet ”glad” framstår som avgörande när jag-berättaren vaknar upp. Liksom att även konsten vaknat inom denne och skrudat om till en ”hvit fågning”. Ett rent symboliskt liknelseled som förslagsvis ska förstås som renhetens och oskuldens färg,<sup>242</sup> speglade den nya värld som jag-berättaren inträtt i. **Rad 49** står ensam och markerar ett både i tankemässig och narrativ bemärkelse kritiskt skifte i texten: ”Dödt hade nu döden, och endast lifvet lefde för mig”. Den religiösa överbyggnaden är självgiven. Här får man frälsningstanken i koncentrat. En liknande ordalydelse står aposteln Paulus för i hans brev till församlingarna i Rom:

Genom *dopet* har vi alltså *dött* och blivit begravda med honom *för att också vi skall leva i ett nytt liv*, så som Kristus uppväcktes från de döda genom Faderns härlighet. *Ty har vi blivit ett med honom genom att dö som han skall vi också bli förenade med honom genom att uppstå som han.* [...] Ty den som är död är frikänd från synden. *När vi nu har dött med Kristus är vår tro att vi också skall leva med honom.* Vi vet ju att Kristus har *uppväckts från de döda och inte mer skall dö*. Döden är inte längre herre över honom. *När han dog, dog han bort från synden, en gång för alla. När han nu lever, lever han för Gud.* Så skall också ni se på er själva: i Kristus Jesus *är ni döda för synden men lever för Gud.* [min kurs.]<sup>243</sup>

Använder man bibelpassagen ovan som filter för att betrakta rad 48, framstår jag-berättarens varseblivning i sin nya skepnad efter vägvalet, i den nya transdyadiska världen, som, om inte densamma, så besläktad med den som, enligt Paulus, hör dopet till. I *SN* är det däremot konstens uppvaknande i jag-berättaren som får honom att yttra orden om dödens död. Korskopplingarna mellan konst och religion är så förvirrade, att det knappast går att enkelt skilja områdena åt. Även efter att ha valt ”att vara lamm”, i stället för att leva ”den starkes lott”, är konsten jag-berättarens föredragna aktivitet. Konstskapandet transcenderar med andra ord gränsen mellan det profana och det heliga. Fenomenet blir således ett potent uttryck för det transdyadiska tillståndets olösta dialektik, där det profana och heliga samexisterar utan tydliga gränser,<sup>244</sup> men också utan att fullt ut inkorporeras i varandra.

På **raderna 50 till 53** får man sedan gestaltat hur berättaren utifrån sin nya livsform uppfattar och upplever fenomenen som omgärdar honom, hur han träder in i en förnyad relation med sin omvärld. Stormen som drar in, ett gammaltestamentligt exempel på ett skräckinjagande naturfenomen, ler berättaren blott åt och konstaterar lakoniskt (och

---

<sup>242</sup> Se *Nationalencyklopedin*, ”Vitt”, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/vitt> (2025-11-26)

<sup>243</sup> Rom. 6: 4–11

<sup>244</sup> Eller där stoff- och formdriftens konstanta kamp slår över i lekdrift

intresselöst!) att ”ljungelden är vacker”. Och när regnet sedan sätter i gång att forsa och dränka ”allt” blir berättaren inte ens våt. **Rad 54–56** bildar ett slags fördjupning till interaktionen med naturfenomen, då berättarens konstutövande i stället hamnar i fokus. Naturen må utöva sin makt – stormar ilar, djur flyr, människor fryser: tiden må ha sin gång, blommor hinner knoppa och vissna – men berättaren fortsätter måla.

Genom sitt nya sätt att förhålla sig till sin omvärld blir jag-berättaren vad som hos Doležel heter en ”alethic alien”; ”a fictional person whose alethic endowment in some fundamental way deviates from the standard of the world.”<sup>245</sup> Jag-berättarens fundamentala skillnad från resten av de figurer som befolkar *SN*:s fiktiva värld, är att denne inte längre verkar åldras. Denna fysiologiska omöjlighet framkommer på **de följande raderna, till och med rad 61**. På dem beskrivs det hur jag-berättaren ser flickor och pojkar, liksom blommorna, knoppa, slå ut och vissna. Raderna är fulla av parallellismer, upprepningar i anaforer och på meningsnivå (”Barn såg jag”, ”Flickorna såg jag”, ”Jag såg dem”); de är fulla av kontraster, som kiastiskt strukturerade motsatspar (”såg jag blomstra upp till kvinnor” – ”jag såg dem vissna och förgås”; ”Blommor såg jag knoppas, blommor såg jag vissna”); de har även liknelser och epitet (”sköna som livvets rosor”). Man kan alltså se att det finns en korrelation: i de rader i *SN* där brott mot den verkliga världens aletiska begränsningar framhävs, ser man också en tilltagande poetisering av uttrycket. Textens densitet ökar,<sup>246</sup> medan många luckor i narrativet kvarstår. Denna textur hos *SN* är vad som ger dess fiktiva värld dess strukturella specificitet vis-à-vis den verkliga världen.<sup>247</sup> **Slutmeningen på rad 60 och den ensamma meningen på rad 61** är ett koncentrerat uttryck för jag-berättarens nya ”alethic alien”-position gentemot sina medmänniskor och livet som sådant: ”Men jag fortfor att vara den jag är och varit: intet. // Jag målar blott.”

I kontrast till hur densiteten ökar, framstår mättnaden på **raderna 57–61** som minimal. Stora tidsrymder (mansåldrar!) återges, men man får inte reda på mer än att personerna i jag-berättarens omgivning åldras och till slut ”förgå[s]”, alltmedan denne fortfar att måla och – minst lika viktigt – vara ”den jag är och varit: intet”. Man får inte ens reda på vad han målar! Sett till motsatsparet fakta/lucka, presenterat av Doležel,<sup>248</sup> framstår denna dunkla och mångtydiga faktauppgift – att vara och ha varit ”intet” – återigen som oerhört betydelsebärande när så lite annat narrativt stoff presenteras. För att återkoppla till den

---

<sup>245</sup> Doležel 1998, s. 119

<sup>246</sup> ”Let us start by calling the distribution of explicit, implicit and zero texture the text’s density”, Doležel 1998, s. 182

<sup>247</sup> Ibid., s. 184

<sup>248</sup> Ibid., s. 171

romantiska värdediskursen och förbinda den med Schillers estetik: Ordet ”intet” (som i *SN*:s kontext fungerar som en uppsättning kunskaper och en negation av de värden jag-berättaren före sitt val att ”vara lamm” var behäftad med) blir grunden på vilken leken (det estetiskt intresselösa förhållningssättet till världen) kan få lov att spela ut sig, och varigenom ett försök till andlig och estetisk fullkomning kan ske. Men till skillnad från den hos Schiller bestämda kunskapen som ett varande i lekdriften medför, kan ”leken” och tillståndet av ”intet” i *SN* inte med självklarhet avskrivs som härrörande från den verkliga världen. I stället bör man begripa den kunskap som jag-berättaren invigts i som härrörandes från en möjlig värld konstruerad av en fiktiv text (det vill säga *SN*); ett sådant slags kunskap kallar Doležel för ”fictional encyclopedia”.<sup>249</sup> Almqvist anförtror läsaren däremot inte helt och hållet denna fiktiva encyklopedi som kommer av gränsupplösningen när jag-berättaren valde att vara ”lamm”/”intet”.<sup>250</sup> Utan implicerar den genom de konsekvenserna den har på jag-berättaren:<sup>251</sup> att denne varken åldras eller gör något annat än att måla. Den känsla av osäkerhet som därvid uppstår, kan alltså förklaras genom textens densitet. ”Indeterminate fictional facts” kallas den information som når läsaren implicit och som inte har en fast bestämmelse (såsom: ”att vara intet”, ”att vara lamm”, ”Dödt hade nu döden, och endast lifvet lefde för mig”, et cetera). Till skillnad från ”determinate fictional facts” som är en explicit fast bestämmelse (såsom utsagan på rad 2: ”Jag låg en natt i min säng i mycken oro”), samt ”zero texture”, vilket betecknar en fullständig lucka i texten som inte delger någon information alls.<sup>252</sup>

Detta för mig till den ensamma och markerade **raden 62**. Raden har en avgörande betydelse för *SN* i avseende på verkets komposition – och är dessutom ett perfekt exempel på ”zero texture”. Rent visuellt markerar raden ett bokstavligt brott mot den vita pappersytan med de på varande följande punkterna. Punkterna saknar lexikal betydelse, men av skriftspråklig konvention och hävd vet man att en lakun av den sorten – inom kontexten av dagboksformen, som jag tidigare nämnt att *SN* anspelar på, lika mycket som inom kontexten av romantikens metoder för att typografiskt markera fragmentstatus, uteslutningar och luckor – betecknar ett brott i diegesen.<sup>253</sup> En svårighet uppstår när den dieges som bryts utspelar sig i en fiktiv värld som tillåter sådana aletiska brott som *SN* gör. Hur lång tid är det

---

<sup>249</sup> Doležel 1998, s. 177

<sup>250</sup> ”As a [fictional character] crosses from the natural into the nonnatural world, his or her encyclopedia has to be modified. The visitor has to learn the encyclopedia of the alien world”, Doležel 1998, s. 178–179

<sup>251</sup> Samt, naturligtvis, av den romantiska kontext som *SN* – liksom även Schillers estetik och den romantiska värde-/ekonomikritiken – är en del av

<sup>252</sup> Doležel 1998, s. 182

<sup>253</sup> Se exempelvis de instuckna dagboksanteckningarna i Jules Vernes *Voyage au centre de la Terre* (1864)

egentligen som passerar? Utifrån jag-berättarens antydda odödlighet skulle det kunna vara århundraden. Notera att det här mysteriet inte är ett utslag av slumpmässig hyperfixering eller är baserat på en tolkningsmässig nyck eller slump, utan att mysteriet är en direkt effekt av hur *SN* som fiktiv värld är konstruerad. Det vill säga: med brott mot den verkliga världens aletiska begränsningar, med en textur med en hög andel ”intedeterminate factual facts” samt med ett poetiserat språk som skapar en mångtydig lässituation där det inte är uppenbart vad som ska läsas som metaforik och inte.

Jag-berättarens förändrade känsloläge i **de avslutande raderna 63 och 64** adderar dessutom till effekten av att stora tidsrymder passerat. Om han tidigare ”log” åt ljungelden och kallade den vacker, behöll sin värme i handen trots att stormar ”ilade genom skog och äng” och var glad efter att konsten ”vaknat” i honom, verkar detta nya liv inte längre uppfylla sitt syfte för jag-berättaren. I stället parafraserar jag-berättaren delar av Kristi bön på korset och skapar en direkt och explicit intertextuell brygga till Bibelns evangelieberättelser.<sup>254</sup> *SN* använder sig här av ”the actual-world encyklopedia” och bygger ihop den med den fiktiva världens encyklopedi; jag-berättaren har med andra ord kännedom om Bibeln, som i sammanhanget blir en världsbyggande text.<sup>255</sup> I likhet med att bönen är det sista som Kristus utstöter på korset, är orden på raderna 63–64 jag-berättarens ”sista bön”. Men om jämförelsepunkten för de sista raderna i *SN* är evangeliordens koncentrerade rädsla och ängslan, framstår berättarens bön – om att ”få vissna och dö som andra” – som påtagligt mindre laddad än Kristus på korset. Snarare landar väl tolkningen i att jag-berättarens slutord är ett uttryck för dennes trötthet efter att under en obestämt lång tid ha förrättat sitt värv: skapat konst. Vidare kan jag-berättarens förändrande psykologiska inställning till att ”vara lamm”, i deontisk bemärkelse, tolkas som en normförändring;<sup>256</sup> en överträdelse av och ett brott mot vad det innebär att leva som ett lamm, att vara en ”aletisk utomjording”. Texten avslutas med denna s.a.s. kritik av den i den fiktiva världen för stunden rådande normen, utan någon hint om huruvida Gud över huvud taget tänker bevilja jag-berättarens bön eller ens lyssnar, vilket bidrar till ett osäkrande av läsarens helhetsintryck av *SN*.

---

<sup>254</sup> Bönen förekommer i två av de synoptiska evangelierna: Matt. 27:46 och Mark. 15:34

<sup>255</sup> Doležel 1998, s. 177. Detsamma sker med orden ”lek” samt ”intet”, vilka blir att fungera som bryggor mellan den fiktiva världen och den romantiska diskursen

<sup>256</sup> “[...] prohibitions are often imposed only to be violated, and obligations only for the purpose of not being kept”, Doležel 1998, s. 121

## 3 Ordnande av tankar och slutsatser

Efter min kronologiska genomgång av *SN* där olika världskonstruerande aspekter tagits upp, skall jag nu göra några kategoriskt sammanfattande nedslag. De tankar och slutsatser som man kan dra av protokollet skall samlas under rubrikerna ”Släktskap och ideal” samt ”En inre och en yttre utopi”.

### 3.1 Släktskap och ideal

Som jag demonstrerat är det en sällsam och unik värld Almqvist konstruerat och gestaltat i *SN*. Genom att ha utgått ifrån de fyra modalkategorierna som Doležel formulerat har jag kunnat få syn på de specifika begränsningarna Almqvist ålagt sitt textbygge samt hur, när, varför och i vilka situationer som dessa begränsningar aktiveras.

Jag tar dem i tur och ordning.

Gällande *SN*:s aletiska begränsningar – vilka styr möjligheterna, omöjligheterna och nödvändigheterna i en fiktiv värld – har jag visat att två narrativa vändningar spelat en avgörande roll för tolkningen av dessa: Guds (audiella) inträde där de två (performativa) vägvalen uttrycks – resulterande i introduktionen av en (i narrativ bemärkelse) ”impossible being” och därmed ett brott mot en ”natural fictional world” – samt jag-berättarens till synes odödlighet efter att ha valt att ”vara lamm” – resulterande i att jag-berättaren blir en ”aletisk utomjordning” i förhållande till sin omgivning. Båda dessa vändningar utgör bevekelsegrunder för vad jag kommit att kalla *SN*:s ”transdyadiskt” strukturerande funktion för hur texten opererar. Vidare har jag uppfattat en koppling mellan de partier i texten där brott mot de mimetiskt-konventionella aletiska begränsningarna sker och ett förtätat, poetiserat uttryck.

Gällande *SN*:s deontiska begränsningar – i betydelsen: de normativa föreskrifterna för de handlingar som kan företas i den fiktiva världen – har jag visat att det i första hand är med avseende på konstens vara och icke-vara som normativa socialt-betingade utsagor uttrycks i *SN*. Centralt för min analys är att jag föreslagit att konsten i *SN*:s fiktiva värld ska förstås som allmänligt uppfattad som ornamentalt/hugsvalande/roande, emedan jag-berättaren kritiserar konsten för att inte leva upp till densammes högt ställda sanningskriterier. Vidare är berättarens avslutande psykologiska brott mot sin av Gud ålagda odödlighet en avgörande deontisk angelägenhet. Att den därvid inte får någon upplösning i texten påverkar naturligtvis verkets helhetsintryck inför en läsare.

Gällande de axiologiska begränsningarna i den fiktiva världen som *SN* konstruerar – det vill säga: verkets ordnande av värderingar (månde de vara ekonomiska, sociala, religiösa eller andra) – har jag visat att även dessa är knutna till hur berättaren krokar samman konstnärskap med sinnesfrid. Den tidigare nämnda grundpremisen för *SN* som formuleras på rad 1–9 ("Jag låg en natt i min säng i mycken oro") är även en formulering av "sinnesfrid", "ro" eller "lugn" som det uppdrag/"quest" som jag-berättaren söker lyckas med. Berättarens avsaknad av ro är avgjort knutet till att denne inte längre känner (eller någonsin har känt) "hugsvalelse" av "konstens skapelser". Vilket i sin tur ger att jag-berättarens uppdrag handlar om att söka göra konsten "rät", söka utvinna sanning och precision ur denna. Hela detta problemkomplex anknyter till den större romantiska diskursen som återfinns i närmast alla delar av Almqvists författarskap, och som i princip alltid – på något sätt – präglas av en värde-/ekonomikritik. På samma sätt har jag visat hur denna värdekritik (genom begreppet "intet") och upphöjande av det estetiska är kopplat till varandra genom den Schillerska "lekdriften" vari den mänskliga varelsen transcenderar sina (som Schiller ser det) två grundläggande drifters (stoff- respektive formdriften) domäner och således får möjlighet att interagera med världen på det intresselösa sätt som i det Schillerska systemet är förbehållet konsttillägnelse. Vidare har jag visat att Guds inträde i texten med sina alternativa livshållningar gör Gud till en "helper" i narratologisk bemärkelse.

Jag vänder mig nu till de epistemiska begränsningarna i den fiktiva världen som *SN* konstruerar (det vill säga: de aspekter av verket som styr och ordnar den fiktiva världens olika kunskapssystem och trosuppfattningar, både på makro- och mikronivå). För det första har jag visat hur den fiktiva världen som *SN* målar upp begränsas av dess anspelningar på dagboksformen. Denna hyper-subjektiva textarts berättarfunktion ger endast utrymme åt ett epistemiskt perspektiv: jag-berättarens. Vidare har jag visat hur konsten i *SN*'s fiktiva värld framställs som ett epistemiskt gungfly: som ett svårt verktyg att finna säker kunskap med. Begreppet "epistemiskt äventyr" betecknar i *SN* jag-berättarens begär att överskrida den nyss nämnda svårigheten att finna sann och säker kunskap via konsten. Slutligen kan man se de epistemiska begränsningarnas påverkan på konstruktionen av *SN*'s fiktiva värld i metaforikens hemhörighet.

Sammanfattningsvis går det att säga att de ovanstående förhållandena som utgör *SN*'s modala begränsningar även utgör den unika textprofilen för verkets fiktiva värld. Om man med det i ryggen vänder sin blick mot Marie-Laure Ryans genreschema får man möjlighet att inlemma *SN*'s unika profil i en bredare textkategori. För att fräscha upp minnet: Ryan använder begreppet "accessibility" för att beteckna relationerna (eller brotten) mellan den

fiktiva textuellt medierade världen (TAW) och den verkliga världen (AW) och de förgivettaganden som under läsakten går eller inte går att göra om den fiktiva världen. Som tidigare nämnts kan en (principiellt) total sammansmältning av TAW och AW endast uppstå i icke-fiktiva texter som historiska dokument, journalistik, et cetera.<sup>257</sup>

I fiktion är det emellertid alltid något som skiljer sig åt från den verkliga världen; någon aspekt av den fiktiva världen som har behövt ”återcenterats” för att tala med Ryan. I *SN* har jag kunnat konstatera att så sker på en mängd punkter. Ryan upprättar nio aspekter – döpta från A till I – mellan den verkliga världen och den fiktiva världen som antingen kan vara lika, skilja sig åt, eller inte gå att tydligt avgränsa och identifiera.

Den första aspekten med avseende på vilken *SN* skiljer sig från den verkliga världen är aspekt B – ”identity of inventory”.<sup>258</sup> Då handlar det om, precis som när det var fråga om begreppet ”alethic alien”, att den fysiska uppenbarelsen av Gud sådan som Gud beskrivs med alla sina attribut i *SN*, av hävd under vårt nuvarande positivistiska vetenskapsparadigm, får betraktas som avvikande från den verkliga världens ”inventarier”. Likadant gäller för den odödlighet som jag-berättaren behäftas med; odödliga människor är oss lika främmande i dag som på 1830-talet, våra tekniska landvinningar till trots. Detta ger alltså att jag-berättarens odödlighet även är ett brott mot Ryans aspekt A – ”identity of properties”.<sup>259</sup> Ty ”objektet” människa i den fiktiva världen, i TAW, får här en egenskap – odödlighet – som objektet människa inte har i den verkliga världen, AW. Man skulle dessutom kunna argumentera för att jag-berättarens odödlighet gör att TAW bryter mot aspekt E – ”physical compatibility” – alltså mot den verkliga världens naturlagar,<sup>260</sup> då odödlighet inte är en egenskap som mig veterligen behäftar någon levande varelse och alltså inte är ett förutsägbart fenomen i naturen.<sup>261</sup> Dessutom tycks *SN*:s fiktiva värld bryta med vår, med hänsyn till aspekt C – ”compability of inventory” – ty varken någon precis geografisk plats eller i vår värld förankrad individ nämns under berättelsens gång. Å andra sidan skulle detta kunna beskrivas som en osäkerhet gällande inventariet i *SN*: som läsare vet man helt enkelt varken vilka de geografiska platser är som utgör den fiktiva världen, eller vilka de individer är som befolkar dem.

---

<sup>257</sup> Ryan 1991, s. 561

<sup>258</sup> Ibid., s. 560ff

<sup>259</sup> Ibid., s. 558

<sup>260</sup> Ibid., s. 559

<sup>261</sup> ”Naturlag är en fysisk lag som förklarar och förutsäger fenomen i naturen”, *Nationalencyklopedin*, ”naturlag”, <https://ne.se/naturlag>, (2025-11-26)

Alla dessa relationsbrott och osäkerheter sammantagna leder mig till att identifiera *SN*:s fiktiva värld med en viss genrekategori i Ryans taxonomi, nämligen den en gång tidigare nämnda "fantastic realism". Ryan exemplifierar fantastisk realism med Franz Kafkas *Die Verwandlung* [*Förvandlingen*] (1915) och Marcel Aymés novell "Le passe-muraille" i novellsamlingen *Lecture 40* (1941) – vilka struktureras kring "ordinary people engaged in the familiar pursuits of everyday life", men där plötsliga omöjligheter kan bryta in i det till synes igenkännbart ordinära.<sup>262</sup> En mer övergripande definition står *NE* för i sin artikel om "fantasy": "litteratur, film och annan konst som varken är mimetisk, dvs. verklighetsefterbildande, eller försöker rationellt övertyga om realismen i sitt spekulativa innehåll".<sup>263</sup>

Tropen om odödlighet, vilken i hög grad influerar kategoriseringen av *SN*:s fiktiva värld, är associerad med just genren "fantastic realism", eller fantastik i bredare bemärkelse. Två besläktade och av mig kända exempel från 1900- resp. 2000-talet kan nämnas i sammanhanget (fastän fler naturligtvis torde gå att leta fram och anföra). Den första är den argentinske författaren Jorge Luis Borges "fiktio" med titeln "Il immortal" ["Den odödlige"], från novellsamlingen *El aleph* [*Alefen*], utgiven 1945. Berättelsen är om en romersk legionär som finner odödlighetens källa och de odödligas stad, varefter han söker finna ett motgift till sin odödlighet. När motgiftet väl är funnet har jag-berättaren (texten är också en text i en text: man får först berättat hur manuskriptet författat av legionären hittats av en handlare av rara böcker, Joseph Cartiphilus) vunnit insikten om att ett odödligt liv i teorin innebär att man kan vara alla människor: leva alla människors liv, inlemma alla andra subjektiviteter i sin egen: "När slutet närmar sig finns inte längre några minnesbilder kvar, bara ord. [...] Jag har varit Homeros, inom kort skall jag vara *Ingen* som Odysseus. Inom kort skall jag vara alla: skall jag vara död" [min kurs.].<sup>264</sup> Den andra titeln, *De odödliga*, bygger på Borges novell,<sup>265</sup> men är en roman signerad den svenske författaren Lars Jakobson. I denna finner diversearbetaren Mark Rufus kärleken i den prostituerade Mary Anne. Deras livsomvälvande relation får ett abrupt slut när Mary Anne mördas av en torsk. Strax efter detta får Mark besök av de amerikanska underrättelsemyndigheterna som skjuter

---

<sup>262</sup> Ryan 1991, s. 564

<sup>263</sup> *Nationalencyklopedin*, "fantasy", <https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/fantasy> (2025-11-26)

<sup>264</sup> Jorge Luis Borges, *II: 1945–1970*, red. Lasse Söderberg & Oscar Hemer, "Den odödlige", övers. Sun Axelsson, med bistånd av Marina Torres, Stockholm: Tranan förlag 2019, s. 39

<sup>265</sup> Inledningen till *De odödliga*, signerad den fiktive redaktören Joan Bravais, är centrerad kring Borges novell "Den odödlige"; vidare har även *De odödliga* en epigraf (signerad Robert Ludlum i stället för Francis Bacon), en inledande beskrivning av hur texten vi skall få läsa har återfunnits i manuskript form av en bokhandlare (Tom Vanek, i stället för Cartiphilus, bosatt i Billings, Montana) samt likaledes en post scriptum.

honom i huvudet. När Mark vaknar upp från döden uppdagas det (inte minst för Mark själv) att han är odödlig. Han möter andra odödliga (också insamlade av underrättelsemyndigheterna), men efter att ha försökt bryta sig ut från myndighetens forskningsanläggning begravs han i betong. När han sedan vaknar upp har åtskilliga århundraden passerat och människans teknologiska landvinningar nått den punkt då mänskligheten kan företa interplanetära rymdresor och mött intelligent liv i rymden. Efter mången äventyr avslutas berättelsen med att Mark slukas av ett svart hål. I tydlig dialog med Borges tes om transsubjektivitet som en följd av evigt liv kontrar Jakobsons berättare: ”Med tiden kommer vi att ha levt varje människas liv. Ja. Men bruset ökar tills du inte längre känner igen ditt jag. Och utan ditt jag, vad är du då”.<sup>266</sup> Denna betoning på negationen, på orden ”intet” och ”ingen” visar på ytterligare en parallell till *SN* där negerande ord av denna typ brett räknat figurerar hela 26 gånger! Att kontrastera mot den andra extremen, som också är vanligt förekommande: orden ”allt” och ”alltid”, som förekommer 11 gånger. Att vara ”ingen”, som det heter i *SN*, kan (vid sidan av att – som tidigare anförts och betonats – vara ett uttryck för ”de uteslutande värdenas trop” inom kontexten av romantikens värdediskurs) återföras på den fantastiska diskursen. Enligt Todorov är den fantastiska diskursen präglad av en mängd ämnesval, eller ”teman”, som det heter i hans smått ovanliga användning av ordet. Ofta behandlar temana upplösning av olika lagbundenheter. Det kan vara ett upplösande av gränsen mellan jaget och den andre; ordningen i tid och rum; relationen mellan essens och form, såsom i en metamorfos; förkastande av slump och sammanträffande; gränsen mellan ord och sak, abstraktion och konkretion.<sup>267</sup> Alla ovanstående temana går att återfinna i *SN*:s fiktiva transdyadiska värld: jag-berättaren blir en ingen; tiden och rummet sätts ur spel; jag-berättaren förvandlas till en odödlig; Guds ingripande determinerar världen; respektive att liknelseleden i texten och bristen på mättnad i den litterära densiteten gör att det stundtals är svårt att begripa vad som ska förstås som abstraktioner eller liknelser och vad som är konkreta skeenden i narrativet.

Innebär detta att Almqvist med all säkerhet i *SN* har konstruerat en värld som hör den fantastiska realismen till? Om vi återvänder till den av mig tidigare nämnda och åberopade genredefinitionen signerad Schaeffer – ”en samling återinvesteringar (mer eller mindre transformerade)’ i bestämda textuella komponenter” – blir etiketterandet av *SN*:s fiktiva värld något mer komplext.

---

<sup>266</sup> Lars Jakobson, *De odödliga*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2015, s. 155

<sup>267</sup> Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1975, s. 110ff

Det tionde bandet av *TB* i vilket *SN* ingår, inkapslar – enligt vissa – Almqvists yttre övergång från ”färggrann romantisk exotism till karg, nationell realism”.<sup>268</sup> Romberg m.fl. hävdar en brytpunkt i Almqvists författarskap mellan år 1835–1840 där hans poetologiska självförståelse utvecklas (fattad så har utvecklingen sin realistiska och liberala kulmen i *Det går an*, författad 1838 och på väg till tryck, men återkallad och i stället utgiven 1839);<sup>269</sup> detta ska då förstås som ett ”genombrottsskede” för Almqvist som ”folklivsskildrare och realist”,<sup>270</sup> samt i hans ”omvändelse till världen”.<sup>271</sup> Om man söker ett mer programmatiskt dokument beträffande Almqvists estetiska förskjutning mot realismen, är Romberg tydlig: Se bara till *Om Poesi i Sak!*<sup>272</sup> Men med stöd hos Agrell, Lysell och Mortensen har jag visat att Almqvists uppmaning till en ”restauration af poesien” inte blott handlar om en uppmaning till ren dokumentarism, till ”reportagerealism”.<sup>273</sup> Nej, i stället är poesi i sak ”jordisk’-realistisk verklighetsskildring, men gestaltar samtidigt det jordiskas ’himmelska’ delaktighet” – i sann romantisk anda.<sup>274</sup> Det är så att säga att klä av skildringen av vår värld den för stunden kulturellt härdvunna retoriska kostymen, alla ”de verbala prydnader” som (i det här fallet) 1830-talets svenska litteratur stoltserade med – vilket kräver av både läsaren och författaren en ”skaldisk dubbel blick”.<sup>275</sup>

Denna dubbelhet, inbäddad i programskriften, och som i någon mån styr Almqvists uppfattning om tillvaron,<sup>276</sup> ligger nära till hands att jämföra med Almqvists tidigare nämnda essä ”Om två slags skrifssätt” där ett dialogiskt textideal frambesvärjs. Återigen är det Agrell som visar att idealet inte enbart är en framkastad estetisk hypotes, utan en existentiell sådan, nämligen credot att ”ingen skall då fulländas, utan genom andra; och det hela genom alla [...] Ett skrifssätt och dess betraktare, ett verk och dess läsare, böra de ej vara två halfheter, som ömsevis upptaga och fullända hvarann”.<sup>277</sup> Vidare har Agrell påpekat hur Almqvist textideal innefattar ett slags performativitet; ”texten måste också vara vad den beskriver”.<sup>278</sup>

Potentiellt kan man utläsa denna dialektik och detta förhållande till den ontologiska dubbelheten även i hur Almqvist konstruerat den fiktiva världen i *SN*.

---

<sup>268</sup> Romberg 1996, s. 19

<sup>269</sup> Romberg 2005, s. XIX

<sup>270</sup> Aspelin 1979, s. 8

<sup>271</sup> Romberg 2005, s. XIX

<sup>272</sup> Romberg 1995, s. 15

<sup>273</sup> Romberg 2005, s. XIV

<sup>274</sup> Agrell 2024, s. 9

<sup>275</sup> Ibid., 2024, s. XXX 10

<sup>276</sup> Se sid 17–18 av denna studie

<sup>277</sup> Carl Jonas Love Almqvist, *Samlade verk 7: Törnrosensbok, Duodesupplagan V–VIII*, red. Bertil Romberg, Stockholm: Svenska vitterhetssamfundet, s. 178f, citerad av Agrell 2009, s. 25

<sup>278</sup> Agrell 2009, s. 28

Den kanske största modala avvikelser från den verkliga världen i *SN*:s konstruktion av sin fiktiva dito är introduktionen av de övernaturliga elementen, alltså fr.o.m. rad 15. Men vad som först verkar vara en värld tydligt uppdelad i profant och sakralt, alltså dyadisk, visar sig sedermera på rad 27 och framåt ha mer eller mindre kollapsat. Framför allt i och med att jag-berättaren – som människa – fått del i det gudomliga samt att denne brukar sina krafter enbart till att avskärma sig från resten av mänskligheten och måla. Två sysslor som liksom på samma gång framställs som profana och sakrala. Detta är transdyadismens både–och. Jag-berättarens avslutande bön om att få dö som andra människor kan i skenet av detta ses som en önskan om en återgång till den dyadiska världens ordnade hierarkier. Ty om den dyadiska världsbilden har till följd att statiskheten hos värdehierarkier förstärks och betonas,<sup>279</sup> så följer det av en transdyadisk världsbild att sådana till synes orubbliga strukturer ruckas på, kommer i gungning och därmed även destabiliseras. Ett annat sätt att förstå den transdyadiska strukturen i *SN* är att i högre grad lägga betoningen vid jag-berättaren som ett slags upprepad kristusfigur: människan som *korsas* med det gudomliga. Liksom korset utgör mötesplatsen för horisontal- och vertikalplanet – *axis mundi* – är det inom en kristen kontext mötesplatsen för det mänskliga och det gudomliga: personifierad i den korsfäste Kristus. I *SN* skulle jag-berättarens situation som ”aletisk främling” utifrån ett sådant synsätt betraktas som i någon grad korresponderande mot Kristus. Men i *SN* leder detta inte till mänsklighetens frälsning ifrån synden, utan som jag visat till jag-berättarens alienering gentemot sina tidigare medmänniskor.<sup>280</sup> Vilket alltså visar att jag-berättaren på någon/några väsentlig(a) punkt(er) avviker från Kristusidealet. Indirekt framställs konstnärer i gemen som i behov av att söka ett annat sätt för att få bukt med vad jag kallat den ontologiska dubbelheten hos Almqvist.

Vad mer är framstår den realistiska fantastiken som den jämkande svaret på de tankar som postuleras i *Om Poesi i Sak*, liksom i debatten om Almqvists förändrade formspråk mot ett liberal-realistiskt stilideal, trots att han står stadigt i sitt romantiska estetiska program, byggt på tysk-idealisk grund.

Om man blickar tillbaka på Ryans definition av fantastisk realism kan man nu också se att den i sin destabilisering av de i den textuella verkligheten till synes ursprungliga hierarkierna (mellan exempelvis profant och sakralt) är besläktad med mina definierade

---

<sup>279</sup> Mytologin bör stå som ett givet exempel på en genre med värdeförstärkande följd effekter. Som t.ex. att människor är, bör och ska inte vara som eller leva med gudar; att människors liv är determinerade; att kausaliteten är ordnad efter ett gudomligt instiftat system av handlingar och följdverkningar.

<sup>280</sup> Och inte alls till den fulländning av den mänskliga anden som lekdriften enligt Schiller medför, bör tilläggas!

kännetecken för en transdyadisk fiktiv värld. Liksom att den transdyadiska fiktiva världen, sådan den definierats ovan av mig, anknyter till Todorovs anmärkning på olika destabiliserande ”teman” som uttryck för fantastik. Men genren ”fantastic realism”, hur gammal är den? Och de världar den konstruerats av? Blott ett par år yngre än *SN*, visar det sig – från slutet av sjuttonhundratalet.<sup>281</sup> Och mycket nära besläktad med den romantiska rörelsen. På vilket sätt i allmänhet? Och på vilket sätt i synnerhet gällande Almqvist?

### 3.2 En inre och en yttre utopi

Utopisk mysticism fungerar som jag tidigare visat fint som paraplyterm för att beteckna den cocktail av teologisk, estetisk och politisk reformvilja som genomsyrar all Almqvists litterära produktion. Kurt Aspelin har pregnant gett uttryck för vad det hela handlar om, nämligen ”kärlekens faktum såsom tankens produktiva utgångspunkt”.<sup>282</sup> Stämmer detta även in på den fiktiva världen som Almqvist konstruerat i *SN*?

Ungdomsårens romantiska idealism kom till efter Almqvists värmlandsvistelse, då ”teorins praktik förläste mot verklighetens klippor, med subjektiv pessimism och hinsidesmystik i följe” – medan släppet av band 10 av *TB* som inkluderar *SN* vid årsskiftet 1838–39 betecknar, som jag redan visat, en vilja att använda konsten som samhällsreformatoriskt verktyg.<sup>283</sup> Ändock: mystik och upplysningsrationalism, som vanligtvis rörde sig ”parallellt i 1800-talets romantiska och liberala strömning”, fick ett samflöde i Almqvists ”revolutionära åskådning”.<sup>284</sup> Henry Olsson bedyrar om möjligt än mer Almqvists betydelse som den store dialektikern: det är Almqvist som är ”bryggan mellan 1700- och 1800-tal, mellan extrem romantik och upplysningsrörelse, och därigenom blir introduktör av nya strömningar, nya litterära värden”.<sup>285</sup> – Och av nya världar, skulle man kunna tillägga. Världar där de djärva nya idéerna som var i svang i tiden kunde prövas i konkreta livssituationer. Att genom dessa litterära undersökningar ”[förjaga] alla oriktigheter” ur ”idéernas magiska värld”, som Almqvist beskriver i artikelversionen av *Om Poesi i Sak*.<sup>286</sup> I *Om Poesi i Sak* får man det estetiska perspektivet på den mystiska utopismen presenterad. Aspelin har inträngande beskrivit ”formeln ’poesi i sak’”, att den belyser och motiverar ”inte bara folklivsberättelserna i den nya sviten 1838 ff. av *Törnrosens bok* utan

---

<sup>281</sup> Se Todorov 1975

<sup>282</sup> Aspelin 1979, s. 6

<sup>283</sup> Aspelin 1979, s. 16

<sup>284</sup> Algot Werin, *Almqvist. Realisten och liberalen*. Stockholm: Bonniers 1923, s. 358

<sup>285</sup> Werin 1923, s. 17

<sup>286</sup> Carl Jonas Love Almqvist, *Journalistik I*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1989, s. 87

också en stor del av Almqvists övriga samlade produktion”.<sup>287</sup> Och med rätta noterat att poesi i sak (”som finner sina motiv i verkligheten”) står i motsats till poesi i blott ord (”som är den tomma formalismens, de tomma formernas litteratur [...] och på så sätt fjärrmar sig från och förfalskar det reellas värld”).<sup>288</sup> Men än viktigare är att Aspelin framhårdar i att ”[f]ör Almqvist är [...] detta reella *alltid förenat med det poetiska och himmelska elementet*, eftersom ett *enbart reellt-jordiskt bara är en halv verklighet och sålunda egentligen inte ’verkligt’*” [min kurs.].<sup>289</sup> Av detta kan man – som jag tidigare visat – dra slutsatsen att poesi i sak-formeln inte är en enkel deklamation för en realistisk estetik eftersom ”[d]et förutsätter det ’himmelska’, poetiska elementet – ja, det har som bakgrund en törnroslära-mystik kring konstseendet på ’den estetiska horisonten’ vars garant är Kristus och den religiösa-utopiska paradisionen”.<sup>290</sup> Det vill säga den romantiska världsåskådningen som ligger till grund för och genomsyrar konceptet utopisk mysticism.

Estetikens relevans för *SN* är självgiven. Almqvist dröm om den nya konsten, med syntesen av reellt-himmelskt, motsvaras av en syntes mellan ”ljus” (det vill säga formmässiga aspekter av ett verk) och ”värme” (det vill säga ”människokärlek, rättvisa [...] mot alla klasser”, ”folkligt innehåll”).<sup>291</sup> Alltså ett estetiskt utförande av och uttryck för det samhällsreformatoriska hos den utopiska mysticismen. Aspelin ser en utveckling i Almqvist estetiska tänkande som på flera punkter motsvarar ovan nämnda rörelse från ren formalism till en estetiskt intressant och – samtidigt – mänskligt engagerad konst. Om man jämför *Några drag?* (publicerad 1833–1834 i tidskriften *Skandia*) med *Om Poesi i Sak* kan man se hur det enskilt viktigaste estetiska kriteriet i den förra är ”den självförhårliga konstnären”; det är *enbart* den romantiska uppfattningen om det gudomligt (!) inspirerade och irrationella geniet,<sup>292</sup> som ännu inte syntetiserats med idén om en socialt engagerad konst. Med en fras som ekar av *SN* skriver Almqvist i uppsatsen: ”Målen, sjungen, skriven allt, – blott, blott – icke *tråkigt*”.<sup>293</sup> Det är riktigt, som Aspelin säger, att en sådan estetik inte har någon ”öppning mot ett samhälleligt perspektiv, som förmår sätta in konstfrågorna i samband med andra, omslutande helheter – så som fallet så tydligt är i *Om poesi i sak*”.<sup>294</sup> Utan svaret på

---

<sup>287</sup> Kurt Aspelin, ”Poesi i sak”: *Estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede. Studier i C.J.L. Almqvists författarskap kring 1840. Del II*, Stockholm: Norstedts 1980, s. 11

<sup>288</sup> *Ibid.*, s. 7

<sup>289</sup> *Ibid.*, s. 7

<sup>290</sup> *Ibid.*, s. 8

<sup>291</sup> *Ibid.*, s. 31–32

<sup>292</sup> *Ibid.*, s. 37

<sup>293</sup> Carl Jonas Love Almqvist, *Samlade skrifter. D. 4 Filosofiska och estetiska avhandlingar*, Olle Holmberg (red.), Stockholm: Bonnier 1921, s. 208

<sup>294</sup> Aspelin 1980, s. 37

Almqvists estetiska sökande efter ett uttryckssätt där dikotomierna reellt-ideellt, himmelsk-jordiskt kan jämkas, ”måste bli en formulering som omsluter de två i utvecklingsprocessen åtskilda elementen, nämligen fantasi (det fiktiva) och verklighet (det enbart sanna)”.<sup>295</sup>

Jag vill hävda att den organisering av modala och narratologiska element som *SN* utgörs av, var ett sätt för Almqvist att ge uttryck för ovannämnda estetiska idéer. Det vill säga: bristen på ”mättnad” i texten i kombination med en tilltagande poetisering hos de partier av texten som bryter med den verkliga världens begränsningar, tolkade utifrån Doležels modala kategorier; leken med dagboksformen genom att formatera den efter ett fragment-estetiskt ideal; kritiken av värde och konstens sanningsanspråk; uppdelningen mellan det profana livets kamp och det sakrala livets rofylldhet; varpå kommer det aletiska brottet med den verkliga världens konstruktionen som introducerandet av odödlighet i *SN*:s dieges betecknar; vilket leder vidare in på destabiliseringen av den dyadiska ordningen i texten i och med jagets odödlighet samt konstens plötsliga sakralisering, vilket jag har betecknat som att texten övergår till att iklä sig en transdyadisk struktur. Genom att ha ordnat sin fiktiva värld på ovannämnda sätt, har Almqvist lyckats säga något väsentligt om både sin tilltro till den roll som konsten och religionen spelar i den mänskliga samlevnaden.

Genren ”fantastic realism”, hämtad från Marie-Laure Ryans typologiska katalog, får fungera som ett betecknande exempel. Genrens effekt är densamma som Almqvist försöker att uppnå: ett förfrämligande av verkligheten. ”[Den dubbla syn som präglar åtskilliga romantiska verk] handlar om att se med en första blick, se igenom med en andra blick och hålla kvar dessa båda blickar.”<sup>296</sup> Aspelin skriver att ”i Almqvists poetik blir detta möte också mötet mellan det ’realistiska’ programmet i trängre mening och ett program för en ’poetisk realism’, som inte minst tillåter utrymme för törnrosmystiskens synpunkter och i själva verket ’omfunktionerar’ realismen till något för diktarens innersta strävan djupt karakteristiska och svårfångat”.<sup>297</sup> Just detta svårfångade, skulle jag vilja hävda, är närvarande i *SN*:s fiktiva värld.

För mer än att enbart fungera förfrämligande, så införlivar *SN* även – på ett tematiskt plan – den estetiska teorin som Almqvist utarbetar under 30-talet om en himmelsk-jordisk-, ljus-värme-konst. Jag-berättaren i texten står inför samma problem som Almqvist själv gjorde: Konstens skapelser hugsvalade icke, eftersom dess form att vara ju icke var rät. Men genom vad som verkar vara Guds ingripande får jag-berättaren möjlighet att befrias från

---

<sup>295</sup> Ibid., s. 40

<sup>296</sup> Lysell 1996, s. 86–87

<sup>297</sup> Ibid., s. 49

livets strider. Och leva ett liv i intresselös, till synes fullkomnad sällhet – lekande. Samt att göra konst av verkligheten på avstånd ifrån den, befriad från dess allvar och tyngd. Människans umbärande (att leva i en levande ofärdig värld, underkastad tillvarons begränsningar och faktumet att man en dag ska dö) är inte längre en fråga för jag-berättaren i *SN*, ty denna målar blott. Han har blivit höjd över tillvarons slit. Men den avslutande bönen, tillägget, vittnar om en kritik mot detta hans avskärmade tillstånd. En kritik mot den exkluderade position jag-berättaren blivit tilldelad. Eller, som Aspelin kallar det (med särskilt avseende på folklivsskildringarna), ”problematiken kring dikten å ena sidan som ’lek’ och å andra som samhällsengagerad”.<sup>298</sup> Konstskapande, verkar *SN*:s berättare säga, är fruktbart enbart om man också betraktar sig själv som en del av den värld man producerar för och i. Det gudomliga i tillvaron (och det intressanta i konsten, skulle nog Almqvist ha tillagt) blir således i första hand att finna *i* och *genom* mänskliga relationer. Ty, som Aspelin skriver: ”att vara människa’ [är] detsamma som att erkänna sitt sammanhang med det himmelska och gudomliga, dvs. med det som samtidigt konstituerar det intressant individuella och karakteristiska – vilket är grundvalen för Almqvists radikala humanism och syn på individernas mänskliga såväl som konstnärliga likaberättigande”.<sup>299</sup> Eller för att citera Almqvist själv i uppsatsen *Varför reser du?*:

*Vad är det då för ett visst något [...] som finnes hos varje levande, och gör den intressant? Det är sammanhängandet med det gudomliga; [...] Så får en skildring blott sitt inre höga och förklarliga sken, om det gudomliga, som på sitt vis finnes i varje individ, lyser där på ett sätt som det skall. Vi intagas då. Annars icke, ohjälpligen icke.*<sup>300</sup>

Ovan anförda citat återknyter till identitetstematiken i *SN*. Den jag- och identitetslöshet som (jag-)berättaren i verket erfar efter att ha valt att ”vara ett lamm” tycks leda – om man utgår från Almqvists eget estetiska uttalande – till en ointressant och icke-levande existens. Utan en stark relation till det gudomliga, för att tala med Almqvist. Slutbönen om att få dö som andra bör därmed förstås som en bön om att återfå en *levande, unik* och framför allt *individuell* relation till det gudomliga.<sup>301</sup> Detta går även i linje med Louise Vingens tolkning

---

<sup>298</sup> Ibid., s. 65

<sup>299</sup> Ibid., s. 75

<sup>300</sup> Carl Jonas Love Almqvist, *Skrifter. Det går an; Varför reser du?*, Johan Svedjedal (red.), Hedemora: Gidlunds bokförlag 1993, s. 107

<sup>301</sup> Jmf Mortensen 2004, s. 73: ”Resonemangets grundläggande föreställningar – om personlighet, individualitet [...] – pekar bara i en riktning: på det romantiska originalitetstänkandet och dess teori om den geniala individen, om den unikt preddisponerade människans förmåga att skapa sig själv”

av *SN* som kritiserande ”valet av fridslivet”, vilket i förstone, vid en första läsning, framstår som ”det självklart riktiga och goda”.<sup>302</sup>

Fördelen med en tolkning av *SN* som den jag gett uttryck för, är att verkets fiktiva värld blir att svara mot Almqvists estetiska program under trettioalet: om en syntetisk konst på en inre (formell) och yttre (tematisk) nivå. Den inre nödvändigheten vilken Vinge uppfattar att tillägget i *SN* framtvingas av, och som hon motiverar utifrån Rifatterres semiotiska strukturschema, kan i min läsning likväl hänföras till Almqvists estetiska ideal och program. Inte minst mitt tillägg till *PW*-terminologin – begreppet transdyadisk värld – bildar här en brygga för att förstå hur den ”humor” eller ”disharmoni” som är så fundamental för Almqvists konstnärskap tar sig konkret uttryck.<sup>303</sup> Motsättningar(na), dubbelheten, blir den källa som alstrar energin till Almqvists textvärld. Ty transdyadismen, vilket jag tidigare nämnt, bör förstås som en vändning bort från statiskhet. Ett omförhandlande av de värdehierarkier som med sin *makt* ordnar den fiktiva världen och föreskriver deontiska normer; aletiska begränsningar; axiologiska idéer om gott och ont; samt epistemisk tro.

*SN* avslutas inte med en klagande syntes utan en bön om återställelse. Men till vad? Tillståndet då jag-berättaren endast var en människa bland andra är för evigt förändrat. Även om jag-berättaren skulle återfå sin dödlighet, skulle denne fortfarande en gång ha varit odödlig – och därmed vara ett biologiskt särfall. Vilket snarare än postulerar ett idealtillstånd och en syntes, gestaltar den dialektiska kampen mellan reellt och ideellt, som motsvarar Almqvists estetiska kamp och den ontologiska dubbelhet som går att utläsa ur hans författarskap. Man kan alltså se hur de inre motsättningarna i Almqvists estetiska tankeproduktion vid tiden, i dess utveckling, motsvaras i den strukturella konstruktionen av *SN* i avseende på den fiktiva världens relation till den verkliga världen. Destabiliseringen av den fiktiva världens dyadiska ordning återspeglar de estetisk-etiska frågeställningarna Almqvist tampades med i sitt författarskap.

”The poetry of romantic irony is about poetry—about itself—as much as it is about a world” skriver Brian McHale.<sup>304</sup> Estetiska val har den dubbeleggade effekten att de både säger något om verklighetens beskaffenhet, och konstens. För att citera Aspelin: ”Verkligheten i dess sanna skepnad är skärningspunkten mellan himmelskt och jordiskt, och i detta möte mellan dem springer det sanna undret fram i konstens värld”.<sup>305</sup> Och *SN* visar

---

<sup>302</sup> Vinge 1982, s. 13

<sup>303</sup> Aspelin 1980, s. 24; Disharmoni som estetiskt ideal ska förstås som en dialektisk kritik av fosforismens och göticismens ”idealpoetiska harmoniestetiska program”.

<sup>304</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London: Methuen 1987, s. 30

<sup>305</sup> Aspelin 1980, s. 55

med sin romantiska disharmoni fram ett estetiskt ideal i form av fantastisk realism, samtidigt som det gestaltar hur en konstnärs totala samhällsliga bortvändhet leder till estetisk vingklippning. Svaret blir en fantastisk realistisk värld, med en utopisk-mystisk ideologi, byggd på en romantisk grund.

## Bilaga 1: *Skaldens Natt*

1 **Natten Den 19 November**

2 Jag låg en natt i min säng i mycken oro, och sömnens dufva hvilade icke öfver mig.

3 Min själ var i ångest, mitt sinne i sorg. Gränslösa frågor stodo upp och tvifvel  
4 omhvärfde mig. Lifvet, verlden, evigheten, tiden – allt satt i qual och vanmakt vid sidan  
5 af min bädd. Ingenstädes sammanhang. Och glädje? Ingen.

6 Konstens skapelser hugsvalade icke mitt hjerta. Dess form att vara är ju icke rät? i  
7 ständiga slingringar går dess sätt, falskhet är dess andedrägt, och gift dess botten. Konsten  
8 skjuter icke åt samma håll som den måttar. Ack jag ville ärligt se mitt mål, och jag ville  
9 ärligt träffa mitt mål. Skall jag nödvändigt bedragas? och bedraga?

10 Jag tänkte på fordna nätter, på farna stunder då jag varit säll – och varit from. Då  
11 hade jag känt min ande i himmelrikets grannskap – o vore jag der jag fordom var.

12 Så låg jag, och det gick öfver midnatt. Klockan slog ett, hon slog tu. Jag forskade  
13 ut åt universum, och jag besåg allt som jag kände i verlden. Renhet fann jag icke: icke  
14 hos mig, och icke hos någon.

15 Då hörde jag i nattens mörker en röst hviska till min själ och säga: ”Välj –

16 ”Vill du vara stark, så skall du få den starkes lott, hvilken är kamp och ingen ro.  
17 Med allt skall du hafva att strida: ingenting utom dig på jorden skall du finna i lag, utan  
18 ständigt skall du vilja fäkta deremot. Och ingenting utom dig på jorden skall heller finna  
19 dig i lag, utan ständigt uppresa sig och kämpa emot dig. Så äfven inom dig i ditt tänkande  
20 och begrundande hem skall du vara irrande och ditt väsende flygtigt.

21 ”Men vill du vara ett lamm, så kom till mig. Då skall du hafva frid, oskuld och ro  
22 hos mig i mitt rum. Jag skall omsluta dig och du skall icke dragas af söndringen, ej slitas  
23 af eländets verk. Vill du vara ett lamm, så skall du låta allt göra med dig som det vill; men  
24 det skall icke röra dig, ty du är i beskärm. Fast utan hus skall du icke frysa, hos mig skall  
25 du hafva värme och ljufhet utan skräck. Dig skall intet nå och ingen ålder hinna, ty jag  
26 vill komma och vara ung i dig.”

27 Herre! svarade min själ och sjönk tillsammans – kunde jag få vara ett lamm som du  
28 säger . .

29 Då flögo som en blixst alla bojor sönder, och en stilla sky, såsom en himmelsk sömn  
30 – hvilken dock är vaken i Guds beskådning – omhvärfde mig, och jag kände mig tagen i  
31 hägn emot allt.

32 Då öfvergaf jag i mitt sinne allt, och jag sade: Allt må vara och göra huru det vill.

33 Med mig må de göra såsom det brukas, de må slagta mig.

34 Men Herren tog mitt arma hjerta i sitt väsende, och sedan blef allt i verlden för mig  
35 en lek.

36 Oskuld och ro satte sig ned vid min säng, frid upplyfte min sängs omhänge.

37 Jag låg ända långt framåt morgonen: det har jag sedan alltid gjort. En sång hörde  
38 jag vid mitt läger, och en mild nåd upptände ljus omkring min hufvudgård, dem ingen såg  
39 mer än jag.

40 Jag frågade: skall jag numera lyssna på någonting i verlden? skall jag nånsin läsa,  
41 tala eller skriva mer? Det svarades: ”lyssna, tala och skriv!” Ihågkom blott att stå på intet,  
42 och att stödja dig vid intet.

43 ”Då skall intet röra dig, och du sjelf skall ega intet; men du skall få makt med allt.

44 ”Du skall ej få makt till att ega det, ty du skall intet besitta och på intet stå. Men du  
45 skall få den bästa af all makt, som är att leka.”

46 Vid dessa svar sjönk mitt hufvud in i en ljusgul sky, och jag förlorade universum.

47 Men när jag vaknade och steg upp, var jag glad. Konsten vaknade då ny inom mig,  
48 och i hvit fågring såg jag den täcka.

49 Dödt hade nu döden, och endast lifvet lefde för mig.

50 Jag hörde åskan stiga på molnen, och det förskräckta himlahvalfvet bredde sina  
51 vingar darrande öfver jorden. Men jag log och sade: Ljungelden är vacker.

52 Regnet forsade i störtskurar öfver landet, allt föll, smälte och fördränktes. Jag blef  
53 icke våt.

54 Stormar ilade genom skog och äng, djuren flydde, och människorna fröso i mærg  
55 och ben. Min hand var varm, och jag målade.

56 Blommor såg jag knoppas, blommor såg jag vissna. Jag målade.

57 Barn såg jag uppväxa till flickor och gossar. Flickorna såg jag blomstra upp till  
58 qvinnor, sköna som lifvets rosor: jag såg dem sedan åldras, jag såg dem vissna och förgå.  
59 Gossarne såg jag blifva män, jag hörde dem tala klokt och skarpt, jag såg dem sedan  
60 åldras, såg dem blekna och gråna. Men jag fortfor att vara den jag är och varit: intet.

61 Jag målar blott.

62 .....

63 Gud – min Gud – detta är min sista bön till dig: låt också mig få vissna och dö som  
64 andra.

# Källförteckning

Abenius, Margit, *Kontakter*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1944

Agrell, Beata, ”Poesi i sak, proletärlitteratur och trädskramningen av allt. Den skaldiska blicken hos C.J.L. Almqvist, Gunnar D Hansson och Karl Östman”, *OEI #100–101: GDH / fortsätta med andra medel*, OEI Editör 2023

- ”Mellan raderna? Till frågan om textens appellstruktur”, i *Främlingskap och främmandegöring: förhållningssätt till skönlitteraturen i universitetsundervisningen*, Staffan thorsen & Christer Ekholm (red.), Göteborg: Daidalos 2009
- ”Genre teori och genrehistoria: Kritisk översikt av aktuella genre teorier utgående från boken Genre teori”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1998:2

Almqvist, Carl Jonas Love, *Samlade verk 8. Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band VIII–XI. Återkomsten; Araminta May; Urnan (1838); Kapellet; Palatset (1838); Godolphin; Svenska fattigdomens betydelse; Skaldens natt (1838); Skällnora Qvarn; Friherrinnan (1838)*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1996

- *Brev 1803–1866. Ett urval*, Bertil Romberg (red.), Stockholm 1968
- *Samlade verk 3. Estetiska, filosofiska och akademiska avhandlingar*, Jon Viklund (red.), Stockholm: Svenska vitterhetssamfundet 2010
- *Samlade verk 14*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 2005
- *Svalkande eld: betraktelser och meditationer i urval av Ulf I. Eriksson*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1992
- *Samlade Verk 26. Monografi*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1995
- *Samlade verk 7. Törnrosens bok V–VII*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1998
- *Samlade skrifter. D. 4 Filosofiska och estetiska avhandlingar*, Olle Holmberg (red.), Stockholm: Bonnier 1921

- *Skrifter. Det går an; Varför reser du?*, Johan Svedjedal (red.), Hedemora: Gidlunds bokförlag 1993
- *Journalistik I*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1989
- *Samlade verk 9*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1997

Aspelin, Kurt, *Studier i C.J.L. Almqvists författarskap åren kring 1840 D. 1 "Det europeiska missnöjet" : samhällsanalys och historiespekulation*. Stockholm: Norstedts 1979

- *Studier i C.J.L. Almqvists författarskap åren kring 1840 D. 2 "Poesi i sak" : estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede*. Stockholm: Norstedt 1980

Bell, Alice & Ryan Marie-Laure (red.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press 2019

- Bell, Alice & Ryan, Marie-Laure "Introduction"
- Grishakova, Marina "Interface Ontologies: On the Possible, Virtual and Hypothetical in Fiction"
- Doležel, Lubomír, "Porfyr's Tree for the Concept of Fictional Worlds"

*Bibeln*, Bibelkommissionens översättning, Örebro: Libris 2000, 1 Mos. 3:19

- Ps. 84
- Joh. 1:29
- Rom. 6: 4–11
- Matt. 27:46
- Mark. 15:34

Borges, Jorge Luis, *II: 1945–1970*, red. Lasse Söderberg & Oscar Hemer, "Den odödlige", övers. Sun Axelsson, med bistånd av Marina Torres, Stockholm: Tranan förlag 2019

Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn*, New York: Harcourt, Brace & World Inc. 1975

Burman, Lars (red.), *Carl Jonas Love Almqvist – diktaren, debattören, drömmaren*, Hedemora: Gidlunds förlag 2001

- *Tre fruar och en mamsell: om C.J.L. Almqvists tidiga 1840-talsromaner*, Hedemora: Gidlunds 1998

Böök, Fredrik, *Analys och porträtt*, Lund & Stockholm: Bokförlaget Aldus/ Bonniers 1962

Doležel, Lubomír, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press 1998

Genette, Gérard, *Narrative Discourse*, transl. Jane E. Lewin, New York: Cornell University Press 1980

- *Narrative Discourse Revisited*, transl. Jane E. Lewin, New York: Cornell University Press 1988

Haettner Auerelius, Eva & Götselius, Thomas (red.), *Genreteori*, Lund: Studentlitteratur 1998

I. Eriksson, Ulf, *Exempel: anteckningar i levnadskonst*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1999

- "Ett liv över frågornas liv" i Carl Jonas Love Almqvist, *Svalkande eld: betraktelser och meditationer i urval av Ulf I. Eriksson*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1992

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press 1978

Jakobson, Lars, *De odödliga*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2015

Jansson, Mats, *Den siste barden: Ord och bild hos Sven Alfons*, Eslöv: Brutus Östlings förlag 2005

Jonsson, Inge, *Idéer och teorier om ordens konst*, Lund: Liber förlag 1983

Key, Ellen, *Sveriges modernaste diktare: Carl Jonas Love Almqvist*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1897

Kuylenstierna, Oswald, *Blad ur Törnrosens bok. En skildring af C.J.L. Almqvists levnad och grundtankarna i hans verk af Richard Hugosson*, Göteborg: Wettergren & Kerber 1899

Ljung, Per-Erik, "Almqvist och 'beteckningsväsendet'", *Res Publica* 22:1992

Lowth, Robert, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, Gregory, G. (övers.), London: Kessinger Publisher 2004

Lysell, Roland, "Realismens romantik hos Almqvist", *Carl Jonas Love Almqvist – konstnären, journalisten, pedagogen*, Lysell, Roland & Wilson Lohse, Britt (red.), Hedemora: Gidlunds förlag 1996

- "Om sättet att sluta stycken (provföreläsning i Stockholm den 9 september 2003)", *Almqvistiana* 29:2004

- "Från törnsrosmystik till människooffer", *Ekelöf, Django och annat stroutnes: Festskrift till Anders Mortensen*, Hyltén-Cavallius, Isak et al (red.), Mölle: Stilbildarna i Mölle 2024

- "Konst, konstnärer och perspektiv i C.J.L. Almqvists Gabriéle Mimanso" i *Carl Jonas Love Almqvist – diktaren, debattören, drömmaren*, Lars Burman (red.), Hedemora: Gidlunds förlag 2001

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London: Methuen 1987

Melberg, Arne, "En obotlig romantiker som ännu går an", *Svenska Dagbladet* 2016-09-27

Menzel, Christopher, "Possible Worlds", *Stanford Encyclopedia of Philosophy* 2025, <https://plato.stanford.edu/entries/possible-worlds/> (2025-07-18)

Mortensen, Anders "Att göra 'penningens genius till sin slaf'" i *Årsbok 2004*, Molnár, Valéria, Paulsson, Göte & Andersson, Greger (red.), Bjärnum: Vetenskaps societeten i Lund 2004

- "'De tysta tankarnas spegel': Några funderingar om Ekelöf och Almqvist", *Res Publica* 1992:22, *Carl Jonas Love Almqvist*, Järfälla: Symposium

*Nationalencyklopedin*, ”Extension”,

<https://www-nese.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/extension> (2025-11-26)

*Nationalencyklopedin*, ”Fantasy”,

<https://www-nese.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/fantasy> (2025-11-26)

*Nationalencyklopedin*, ”Immanuel Kant”,

<https://www-nese.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/immanuel-kant> (2025-11-14)

*Nationalencyklopedin*, ”Intension”,

<https://www-nese.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/intension> (2025-11-26)

*Nationalencyklopedin*, ”Kiliasm”,

<https://www-nese.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/kiliasm> (2025-11-26)

*Nationalencyklopedin*, ”Nатурlag”,

<https://www-nese.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/naturlag> (2025-11-26)

*Nationalencyklopedin*, ”Receptionestetik”,

<https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/receptionestetik>  
(2025-11-26)

*Nationalencyklopedin*, "Vitt",

<https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/vitt>  
(2025-11-26)

Olsson, Hagar, *Arbetare i natten*, Stockholm: Natur och kultur 1935

Olsson, Henry *Carl Jonas Love Almqvist till 1836*, Stockholm: Geber 1937

- *Törnrosens diktare. Den rike och den fattige*, Stockholm: Natur och Kultur 1966

Olsson, Anders, *Läsningar av Intet*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 2000

Pavel, Thomas G., "Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Worlds", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, December 1, 1981

Romberg, Bertil, "Inledning" i Carl Jonas Love Almqvist, *Samlade verk 8. Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band VIII–XI. Återkomsten; Araminta May; Urnan (1838); Kapellet; Palatset (1838); Godolphin; Svenska fattigdomens betydelse; Skaldens natt (1838); Skällnora Qvarn; Friherrinnan (1838)*, Bertil Romberg (red.), Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1996

- *Carl Jonas Love Almqvist: Liv & verk*, Stockholm: Ordfront 1993

- *Eremiten i världsbullret*, Lund: Ellerströms 2007

Ruin, Hans *Poesiens mystik*, Helsingfors: Söderström & C:o 1935

Ryan, Marie-Laure, "Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction", *Poetics Today* 12:3 1991, Durham: Duke University Press

*Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Kant's Aesthetics,

<https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/#FacuJudgUnitThirCrit> (2025-11-14)

Schiller, Friedrich, *Om människans estetiska uppfostran* [Über die ästhetische Erziehung des Menschen], Ljung, Per-Erik (övers.), i *Texter i poetik: från Platon till Nietzsche*, Ljung, Per-Erik & Mortensen, Anders (red.), Lund: Studentlitteratur 1988

Schück, Henrik & Warburg, Karl, *Illustrerad svensk litteraturhistoria. 6. Efterromantiken*, Stockholm: Geber 1930

Svedjedal, Johan, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden: Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C.J.L. Almqvists prosafiktion kring 1840*, doktorsavhandling, Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen 1987  
- ”Carl Jonas Love Almqvist”, *Litteratubanken* 2005, <https://litteratubanken.se/f%C3%B6rfattare/AlmqvistCJL/presentation> (2025-04-09)

Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1975

Vinge, Louise ”’Skaldens natt’ och poesins semiotik”, *Samlaren* 1982:103

Werin, Algot, *Almqvist. Realisten och liberalen*. Stockholm: Bonniers 1923