

**Tidskrift för  
litteraturvetenskap**

**3-4**  
2004

## Tidskrift för litteraturvetenskap

*Redaktör och ansvarig utgivare:* Leif Dahlberg

*Ekonomi och prenumeration:* Maria Wahlström

*Redaktion:* Leif Dahlberg, Michael Nyhaga, Torbjörn Schmidt,  
Maria Wahlström

*Från och med nästa nummer flyttar redaktionen till Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet. Den nya redaktionens adress är:*

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Litteraturvetenskapliga institutionen  
Box 632  
751 26 Uppsala  
e-post: [tfl@littvet.uu.se](mailto:tfl@littvet.uu.se)

*Bidrag* på upp till 25 A4-sidor. Bidragen levereras i utskrift till redaktionen samt som e-postbilaga (helst i RTF-format) till [tfl@littvet.uu.se](mailto:tfl@littvet.uu.se). Noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformade så att separat litteraturförteckning inte behövs. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Datera alla manuskript och avsluta dem med ditt namn och adressuppgifter samt en kort formell författarpresentation. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet. Redaktionen ansvarar inte för obeställt material. Den som skickar material till *TFL* anses medge elektronisk lagring och publicering.

*Prenumerationsavgift* för hel årgång om fyra nummer är 180 kronor, för studerande 140 kronor. Lösnummerpris 75 kronor, dubbelnummer 100 kronor. Nummer ur äldre årgångar, 1997 och tidigare, 25 respektive 40 kronor. Prenumeration och lösnummer beställs från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 - 2.

För utrikes betalningar (samma pris):  
IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652  
BIC: NDEASESS

*TFL* utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap kan erhållas mot en avgift av 10 kronor.

*Redaktionsråd:* Eva Hættner Aurelius (Lund), Lisbeth Larsson (Göteborg), Anders Mortensen (Lund), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Boel Westin (Stockholm)

*Tidskrift för litteraturvetenskap* utges med bidrag från Vetenskapsrådet. Detta temanummer om tvärvetenskaplig berättelseforskning har dessutom fått generösa bidrag från Riksbankens jubileumsfond och Magnus Bergvalls stiftelse.

*Omslag:* Fyris-Tryck AB

*Grafisk formgivning:* Hanna Hård af Segerstad och Fyris-Tryck AB

*Tryckning:* Fyris-Tryck AB, Uppsala.

ISSN: 1104 - 0556

# TFL

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Trettiotredje årgången • nr 3-4 2004

|                                      |   |     |
|--------------------------------------|---|-----|
| Göran Rossholm                       | Narratologisk expansion. Inledning.....   | 3   |
| Lars-Åke Skalin                      | Vad är en historia?.....  | 4   |
| Göran Rossholm                       | Koherens och direkthet .....  | 22  |
| Staffan Carlshamre                   | Vad berättelser betyder.....  | 38  |
| Staffan Hellberg                     | Berättelser i svensk samtalsforskning.....  | 55  |
| Lars-Christer Hydén<br>och Pia Bülow | Tidens väv: om sjukdomsberättelser .....  | 70  |
| Galina Lindquist                     | Religiös autenticitet som politiskt vapen.<br>Shamanska och buddhistiska berättelser<br>i södra Sibirien.....   | 84  |
| Mirjam Eladhari                      | Historiekonstruktion i virtuella spelvärldar....  | 99  |
| Leif Dahlberg                        | Berättelsens rätt. En läsning av Marguerite<br>Duras <i>Le Ravissement de Lol V. Stein</i> .....                | 118 |
| Corinne Susanek                      | Liv i ny kontext. Sverige som alteritet i texter<br>av överlevande från Förintelsen .....                       | 137 |
| Johan Lundberg                       | När vindilar flyttar ljusdagar.<br>Några tematiska mönster i Harry Martinsons<br>diktsamling <i>Tuvor</i> ..... | 149 |
| Sven Arne Bergmann                   | Feminismen som retorik.<br>Kring uppdateringen av en välkänd myt.....   | 165 |

## RECENSIONER

- Agamben*, red. Magnus Fiskesjö, *Res Publica* nr. 62/63  
(Per-Anders Forstorp)..... 186
- Att anlägga perspektiv*, red. Staffan Hellberg & Göran Rossholm  
(Mikael Pettersson)..... 189
- Klaus Briegleb, *Missachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage "Wie antisemitisch war die Gruppe 47?"*  
(Sture Packalén) ..... 193
- Att fånga världen i ord. Litteratur och livsåskådning, teoretiska perspektiv*,  
red. Carl Reinhold Bråkenhielm och Torsten Pettersson  
(Stefano Fogelberg Rota)..... 197
- Jan Holmgaard, *En ironisk historia*  
(Anders Olsson)..... 200
- Frank Kjörup, *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*  
(Ulf Cronquist).....202
- Law and Literature*, ed. Michael Freeman & Andrew Lewis  
(Arthur Lewis).....205
- Det onde i litteraturen*, red. Birthe Hoffman & Lilian Munk Rösing  
(Anders Johansson).....214
- Ordet och köttet. Om teorin kring litterära karaktärer*, red. Lars-Åke Skalin  
och *Berättaren. En gäckande röst i texten*, red. Lars-Åke Skalin  
(Erik van Ooijen) .....218
- Eivor Persson, *C.J.L. Almqvists slottskrönika och det indirekta skrivsättet*  
(James Spens) .....223
- Torsten Pettersson, *Gåtans namn. Tankens och känslans mönster hos nio  
finlandssvenska modernister*  
(James Spens) .....227
- Medarbetare i detta nummer* ..... 233

# Narratologisk expansion

## Inledning

Av Göran Rossholm

Detta temanummer om berättelsens teori är inte det första i tidskriftens historia: för elva år sedan utkom *Tidskrift för litteraturvetenskap* med ett narratologiskt specialnummer. Leif Dahlberg var redaktör då som nu, och två av de dåtida bidragsgivarna – Lars-Åke Skalin och jag själv – återfinns i föreliggande artikelsamling. Dock finns påfallande skillnader mellan de två numren; framför allt att *TFL* nr 2–3 1993 uteslutande består av litteraturvetenskapliga uppsatser medan dagens texter är författade av forskare från en rad olika discipliner. Förutom tre litteraturvetare – Dahlberg, Skalin och jag själv – bidrar Lars-Christer Hydén och Pia Bülow, bägge knutna till Tema Kommunikation i Linköping, Mirjam Eladhari, ludolog – hon bedriver teoretisk forskning om och utvecklar dataspel – vid högskolan i Visby, Galina Lindquist, socialantropolog, Staffan Carlshamre, teoretisk filosof och Staffan Hellberg, nordist, de tre sistnämnda vid Stockholms universitet. Denna ämnesmässiga spridning speglar utvecklingen i den berättelseteoretiska forskningen under senare tid (dock under en längre period än de senaste elva åren). Fenomenen och begreppen 'berättelse' och 'berättande' har visat sig fruktbara inom lingvistik, filosofi, historievetenskap, psykologi, medicin, filmvetenskap, etnologi, antropologi, juridik – ja, det är svårare att ange vetenskaper där narratologisk begreppsbildning inte gjort sig gällande – och omvänt har berättelseteorierna berikats av kontakterna med utomlitterära vetenskaper.

De nämnda artiklarna presenterades ursprungligen som föredrag vid en narratologisk konferens vid Stockholms universitet 3–5 september 2004, initierad av lingvisten Östen Dahl och finansierad av Riksbankens Jubileumsfond. Syftet med konferensen – och därmed även med föreliggande dubbelnummer – var att förstärka kommunikationen inom det vida fält som den berättelseteoretiska forskningen numera utgör.

# Vad är en historia?

Av Lars-Åke Skalin

I detta paper anlägger jag synpunkter på vad som kan uppfattas som två olika sätt att teoretiskt närma sig frågan "Vad är en historia?" Det rör sig å den ena sidan om ett poetologiskt angreppssätt i Aristoteles anda, å den andra ett strukturalistiskt med vissa tillämningar i konstruktivistisk och kognitionsteoretisk riktning. Om termen "narratologi" inte reserveras enbart för den senare typen utan får gälla alla försök att teoretiskt beskriva natur, funktion och form hos företeelser vi refererar till som "berättande", "berättelser" och "fiktion", skulle man kunna tala om två olika slag av narratologier.<sup>1</sup> (Detta är ingen uttömmande klassifikation – antalet angreppssätt behöver inte stanna vid två.) Strategin går ut på att konfrontera dessa båda narratologier med intuitioner som jag menar finns implicita i vardagsspråkets bruk av uttrycket "berätta en historia". Min fråga blir: Går det att utpeka så väsentliga skillnader mellan ansatserna att de inte i någon intressant mening kan sägas ställa frågor till *samma* "narrativa fält"?<sup>2</sup>

I Tove Janssons *Kometen kommer* (1968) drar, som bekant, de tre figurerna Mumintrollet, Snusmumriken och det lilla djuret Sniff ut för att söka information om den komet som varslats. Färden och väntan blir långa, och när man ibland har behov av tidsfördriv sker detta med två typer av inslag, av vilka Snusmumriken står för båda. Han underhåller genom att framföra visor till ackompanjemang på munharmonika och han berättar historier. Vid ett tillfälle heter det så här:

Det var en bra visa, sa mumintrollet. Men man fick inte klart för sig hur det gick för humlan och om maskeraden var rolig. *Berätta nånting för oss i stället.*

Snusmumriken funderade en stund. Sen sa han: *Berättade jag nånsin om dedär snorkarna jag träffade för några veckor sen?*

Nej, sa mumintrollet. Vad är en snork? [---]

Dehär snorkarna var [...] mycket lika dig, sa Snusmumriken [...]. Jag menar konturerna. [Snorkens] lillasyster [---] var helt och hållet täckt av ett fint mjukt ludd och hade pannlugg som hon ideligen borstade.

Så fänigt, sa mumintrollet.

*Nå hur gick det sen då*, frågade Sniff.

Å, *det hände ingenting särskilt*, sa Snusmumriken. Hon vävde små sovmattor och kokade snälla soppor om man hade ont i magen. Sen gick hon med blommor bakom öronen och hade en guldring om vänstra foten.

*Men det är ju ingen historia*, ropade Sniff. [Mina kursiveringar]<sup>3</sup>

”Men det är ju ingen historia!” Sniff menar sig alltså kunna känna igen en historia när han ställs inför en. Så vad är då en sådan?

Studerar man en rad grundläggande framställningar i ämnet narratologi finner man prov på en steg av krav som ställs på en framställning för att den ska räknas som en ”historia”.

Gerald Princes *A Dictionary of Narratology* (2003) har på uppslagsordet ”story” som första betydelse: ”The content plane of a narrative as opposed to its expression plane or discourse; the ’what’ of a narrative as opposed to its ’how’ [...]”<sup>4</sup> Om man så går till hans uppslagsord ”narrative” för att se vad som gör något till en berättelse, finner man som krav händelser: en, två eller flera. (Princes egen uppfattning är att det måste vara minst två, som följer varandra i tid och inte förutsätter varandra.)<sup>5</sup> En enkel händelsekedja kan vara: ”Vattnet kokade sen utbröt andra världskriget” eller ”Vattnet kokade och sen kokade vinet” (Princes egna exempel).<sup>6</sup> Talet om ”innehållsplan” och ”uttrycksplan” är inte oproblematiskt när det relateras till ett begrepp som ’historia’ som redan har sin etablerade plats i vardagsspråket. ”Berättelsens innehåll” kan nämligen tolkas på olika sätt beroende på om analysen avser nivån av enbart språklig mening (intensional innebörd) eller den pragmatiska nivån där tecknen tas i bruk för en handling, antingen så att språkanvändaren med tecknen vill referera till något utomspråkligt, till exempel en faktisk händelse (extensional innebörd) eller gör bruk av dem på annat sätt. Denna distinktion spelar en viktig roll i min diskussion och jag kommer att återvända till den längre fram.

Nu har emellertid en del teoretiker infört en sorts värdestege beträffande de egenskaper som ska definiera berättelse och talar om grader av ”narrativitet”. En berättelse kan uppvisa mer eller mindre av konstituerande egenskaper eller som Prince, en anhängare av denna tanke, säger: En del berättelser framställer en bättre historia än andra.<sup>7</sup>

Ett steg uppåt på denna narrativitetssteg kommer man om man sätter in en agent: ”Mary drack ett glas apelsinjuice sedan drack hon ett glas mjölk” (ett annat av Princes exempel) och då kan man också, som Seymour Chatman, göra en skillnad mellan handlingar och bara händelser (actions vs happenings).<sup>8</sup> Kravet på kausalitet tillsammans med temporalitet innebär ytterligare en stegpinne. E. M. Forsters distinktion mellan ’story’ och ’plot’

är välkänd: "Först dog kungen och sedan dog drottningen" har temporalitet och är story. "Först dog kungen och sedan dog drottningen av sorg" har dessutom kausalitet och den sammanställningen kallar Forster 'plot'.<sup>9</sup> Historieteoretiker har framhållit skillnaden mellan en krönika, med händelser som bara är temporalt relaterade, och en historia, som också skildrar hur den ena händelsen leder till den andra.<sup>10</sup>

Med dessa distinktioner i åtanke är det väl rimligt att Sniff vill döma ut Snusmumrikens framställning när denne inte har något att erbjuda vid den uttalade frågan "Nå vad hände sen då?" Händelser är konstitutiva för en historia. Tänk också på Aristoteles, som satte handlingen främst av de komponenter som bygger upp tragedin.<sup>11</sup>

Anta att Snusmumriken skulle replikera genom att anföra Gérard Genette som auktoritet. Dels förekommer det faktiskt en händelse i betydelsen att en förändring inträffar i de skildrade omständigheterna: Snusmumriken möter de för honom okända snorkarna. Så här finns ett, åtminstone elementärt, singulativt berättande. Dels, kunde han säga, finns här iterativt berättande, som talar om vad snorkarna brukade göra – tänk på Marcel Proust! Vill Sniff insinuera att det inte finns en historia i *A la Recherche du temps perdu*?<sup>12</sup>

Men Sniff anför ett argument, ett kriterium, som jag inte har citerat; han säger: "Ingen spänning alls!" Nu svarar faktiskt Snusmumriken på det argumentet; det står så här i texten: "Tycker du inte det är spännande att för första gången i sitt liv se en snork som dessutom kan byta färg? frågade Snusmumriken och fortsatte spela."<sup>13</sup>

Här kunde Sniff komma med en uppsjö av motargument. Han kunde till exempel säga att Snusmumriken bara talar om vad som kan vara *intressant*, inte *spännande*, som han avsett. Mumriken har visserligen William Labov och Mary Louise Pratt med sig genom deras definition av "reportability",<sup>14</sup> men Sniff kunde mena att de gör samma förblandningsmisstag som Snusmumriken. Och denne har tydligen på sin sida också Prince, som vill hävda att narrativitet är kontext- och individrelaterat.<sup>15</sup> Men det kunde Sniff också anse för förvirrat tal. Det gäller "intresse", men inte det han avser. Han kunde svara: "Jag menar en spänningsupplevelse som är en respons på spänningar inom historiens själva struktur och oberoende av mottagares idiosynkrasier och specifika yttre sammanhang."

För att svara mot sådana förväntningar får vi stiga högt upp på narrativetsstegen. En så kvalificerad historia kräver ett sammanhållet ämne, en helhet som kan sammanfattas under ett tema. Den innebär skildringen av en sekvens inledd av ett tillstånd som sedan bryts därför att det uppstår en konflikt av något slag. Konflikten får berörda agenter att reagera med handling för att lösa den. Handlingen leder till ett nytt tillstånd, som på ett sätt kan betraktas som en upprepning av inledningen men kvalitativt kan



utgöra dess motsats. Det hela är organiserat utifrån en sorts inkännande perspektiv med förståelse och sympati för mänskliga intressen och strävanden. Här följer ett exempel i Princes anda, om än talträngdare än hans brukar vara: "Maria bodde ensam i ett stort hus och var mycket lycklig. Men en dag började hon känna sig ensam i sitt hus. Då bad hon Peter att flytta till henne och bli hennes sambo. Peter flyttade in, och nu kände sig Maria inte ensam längre, men hon var mycket olycklig."

Satserna framställer en sekvens med ett inledande tillstånd som avbryts av en konflikt. Agentens mål är att lösa konflikten, och hon skriker därför till handling. Hennes åtgärd får som konsekvens ett nytt tillstånd, som utgör ett slags repetition av det inledande, fastän tvärtom. Här finns också helhet, Aristoteles början, mitt och slut.<sup>16</sup> Handlingen är dessutom knuten till typiskt mänskliga perspektiv: Aristoteles menade att en historia skildrar hur en karaktär genom sina handlingar går från lycka via en omkastning till olycka eller tvärtom.<sup>17</sup>

Om Sniff nu lyckats framföra vad som *formellt* skulle kunna svara mot hans spänningskriterium, måste nog Snusmumriken erkänna att hans berättelse inte var någon historia i den meningen.

Gerald Prince menar att de programmatiskt korta och triviala satser med temporalt innehåll han ger prov på i *Narratology* exemplifierar berättelser (narratives). Samtidigt står det klart att han förstår hur provokativt det kan låta i mångas öron att "Mary drack ett glas apelsinjuice sedan drack hon ett glas mjölk" skulle vara en berättelse lika väl som *De tre musketörerna*, *Den hemliga agenten* eller *Peleponnesiska kriget*.<sup>18</sup> Detta är programmatisk strukturalism. Problemet för läsaren uppstår genom att det här lätt uppstår en glidning i betydelsen av 'berättelse'. Prince vill demonstrera den aspekt som intresserar strukturalisten; det rör sig om grammatik och vad han ger prov på är abstrakta narrativa strukturer. Han använder visserligen inte ett formaliserat språk, men så gör inte heller Vladimir Propp då han exemplifierar sina 'funktioner', och inte heller en ordinär språklära.<sup>19</sup> Aspekten på 'berättelse' är rent semiotisk och handlar om blott intensional nivå, tecknets relation till det betecknade. Men när läsaren ombeds betrakta romanerna av Dumas och Conrad och historieverket av Thukydidés på samma sätt, uppstår lätt problemet att läsaren då tenderar att se till den pragmatiska aspekten: Vad gör dessa författare med de abstrakta narrativa strukturerna? Mönstren är tagna i bruk för syftet att "presentera en berättelse", alltså för att fullgöra sin specifika funktion i en bestämd kontext. Till denna skillnad återkommer jag. Hur som helst, jag uppfattar de nu presenterade olika kraven på strukturella egenskaper hos vad man vill benämna en historia som förenliga: De hör till samma steg och skiljer sig bara åt i nivå. De

högre nivåerna är beroende av existensen av de lägre om stegen ska fungera som en sådan. Och det är väl rimligt att anta att hela denna stege, så länge den bara består av strukturer som konstituerar en handling, ska kunna beskrivas med en strukturalistisk narratologi, som inte tar hänsyn till den pragmatiska aspekten.

Storynarratologin, om man får kalla den så, kan sägas ha som ambition att besvara frågan om vad som funktionellt och strukturellt kännetecknar innehållet i en berättande framställning. Vladimir Propp studerade som bekant vilka funktioner som får handlingen att röra sig framåt, och hans initiativ togs omhand och modifierades av sådana som A. J. Greimas och Claude Bremond.<sup>20</sup> Pionjären inom storynarratologin, Propp, utgick från studiet av litterärt berättande, men efter honom har teoretiserandet kring storyn fått en rent explosionsartad spridning sedan företrädare för andra discipliner än lingvister, litteraturvetare, folklorister och antropologer funnit narrationsbegreppet fruktbart. Det finns snart ingen disciplin där man inte talar om att "berätta historier". Vad detta tvärvetenskapliga intresse framför allt inriktar sig på är hur narrativa strukturer kommer in som kognitiva instrument när vi vill skapa mening och sammanhang i vår tillvaro.

Denna inriktning mot så grundläggande frågor som hur vi skapar mening av våra erfarenheter av världen har också inneburit att vikten av att berätta och skapa historier har framhållits på ett unikt sätt. Berättelsen spelar en betydande roll för individens orientering. Så här heter det på omslaget till Jerome Bruners *Making Stories: Law, Literature, Life* (2002): "Stories – whether chronicles of truth or fancies of fiction – pervade our world and shape our understanding of it. They inform our basic impressions of reality and impose structure on our lives."<sup>21</sup> Bruner går så långt att han räknar med två modi för vårt sätt att tänka och artikulera erfarenhet av världen, komplementära men i oppositionell relation till varandra: det logisk-vetenskapliga, som han också benämner det 'paradigmatiska', och det narrativa. "A good story and a well-formed argument are different natural kinds", säger han i en tidigare bok, *Actual Minds, Possible Worlds* (1986).<sup>22</sup> Bruner hänvisar till filosofen Richard Rorty som kontrasterar vad han menar varit filosofins gängse inriktning mot den epistemologiska frågan om hur man kommer fram till vad som är sant med den vidare frågan om hur vi tillskriver våra erfarenheter mening, "which is the question that preoccupies the poet and the storyteller".<sup>23</sup> Verkligheten och sanningar om den "är mera skapade av oss än funna", som Rorty gärna framhåller. Och den skapas av att vi liksom poeten berättar historier om dem. Här bevittnar vi alltså en fantastisk utvidgning av poetikens eller den poetologiska narratologins intresseområde. Det sker genom att man likställer poetisk verksamhet med

kognitivt nyskapande över huvud taget. ”The strong poet”, som kan vara både diktare och vetenskapsman, ersätter respektlöst invanda föreställningar med nya perspektiv och nya ”vokabulär”, som konstituerar på nytt våra jag och vår tillvaro.<sup>24</sup>

Ändå tycks uppfattningen vara att man i grunden talar om *samma sak* som Aristoteles. Det visas, menar jag, bland annat av de ständiga referenser som görs till litteratur och skönlitterära författare. Men det visar sig också rent explicit, som när Paul Ricoeur i sin *Temps et récit* (1983) menar sig utgå från Aristoteles mimesis- och muthos-begrepp. Han tolkar ’muthos’ som ”organiserandet av händelser”, som han förstår som en akt av konfiguration. Det sker genom ’mise en intrigue’ som är det samma som historieteoretikern Hayden Whites ’emplotment’.<sup>25</sup> I Ricoeurs teori blir detta den konstruktiva, innovativa kognitionsakten att sätta ihop verklighetens ostrukturerade utströmning till en sammanhängande meningsfull temporal följd – diskordans blir konkordans. Verklighetens flöde får mening genom att bli till så många historier. Ricoeur räknar med två klasser av historier: faktiska och fiktionella, som båda har samma grundläggande natur och struktur. Men Aristoteles hade som bekant mycket explicit förnekat att historieskrivningen var mimesis och muthos.<sup>26</sup> Ricoeur fogar in den i sin modell. Till skillnad från Aristoteles, som behandlat berättandet som en art mimesis av flera, menar sig Ricoeur åstadkomma en ”reorganisation av hela det narrativa fältet” genom att placera berättandet som övergripande ordning.<sup>27</sup> Och berättande är konfiguration av det disparata till det enhetliga. Men hans tal om ”reorganisation av hela det narrativa fältet” implicerar ändå att hans och Aristoteles modeller talar om samma fenomen; de bara fördelar aspekterna på olika sätt, och Ricoeur tar ett vitt grepp där Aristoteles är restriktiv. ’Fältet’ uppfattas dock som en sammanhängande ordning.

Ricoeurs syfte är att visa hur vi skapar mening av temporalitet, konstruktivistiska filosofers (som Rorty) är att visa hur vi över huvud taget *skapar* vår värld snarare än *finner* den. Samma uppfattning finner man hos konstruktivistiska historieteoretiker som Lionel Gossman<sup>28</sup> och Hayden White. Och man är överens om att en väsentlig del av vårt meningsskapande sker genom att vi berättar historier. Är denna konception av ’historia’ förenlig med den poetologiska synen såsom den utvecklas hos Aristoteles eller med de intuitioner som är verksamma i vårt vardagliga bruk av frasen ”berätta en historia” som jag menar speglas i skildringen av Sniffs reaktion? Med andra ord: Är det narrativa fältet *ett*, eller finns här fundamentala skillnader i användningen av termer som ”berätta” och ”historia”? Om det ”narrativa fältet” hör till poetiken, kan då rimligen dess verkningsområde utsträckas till att gälla hur vi strukturerar våra erfarenheter av verkligheten? Jag vill försöka säga något om den frågan genom att återvända till Mumindalen och dess figurer.

I en senare bok, *Trollkarlens hatt* (1948), finns en liknande situation som den tidigare anförda, där metasynpunkter anläggs på historieberättande. Man sitter i samvaro och väntar på nattens ankomst. Snusmumriken har liksom i det tidigare exemplet underhållit med sitt munspel, och sen säger han: "Vågar ni höra något hemskt?" När de andra har bekräftat att de vågar det, berättar Snusmumriken om Trollkarlen och hans ständiga sökande efter Kungsrubinen, som ska ge hans liv den mening han saknar. Snusmumriken säger sig ha hört historien av en gafsas, när han var liten. Episoden slutar så här:

Det var en bra historia, sa Snorken. Ge mig en polkagris till.

Snusmumriken var tyst en stund. Sen sa han:

Det var ingen historia. Alltihop är sant.<sup>29</sup>

Här kommer alltså ett nytt kriterium vid sidan av det som Sniff tidigare anfört, det berättade är sant, alltså är det ingen historia. Men när Snusmumriken berättar denna gång är alla överens om att detta är spännande. Och jag skulle vilja säga att det i Sniffs protest mot det förra berättandet i en mening, som jag senare ska utveckla, finns innebörden att det just är *sant*, och därför inte *spännande*. I en mening, säger jag, skulle alltså sanning och spänning kunna stå i opposition till varandra. Hur menar jag då? Jag kommer att utgå från begreppet "stance" i min förklaring.

Så länge man inskränker sig till det strukturalistiska studiet, det vill säga studerar de abstrakta strukturer som konstituerar berättandet som specifik texttyp skild från andra (till exempel deskription, argumentation), framstår uttrycket "berätta en historia" som tautologiskt, eftersom berättandet definieras av sina story-konstituerande strukturer. Och detta måste också gälla den mera kvalificerade betydelsen av historia, så länge den semiotiska aspekten är förgrundad, eftersom diskurs och story på ett reflekterande sätt definierar varandra. Tecknen (språkliga eller andra) representerar betydelser, men vad gör man med dessa strukturer? Går man vidare, och det gör trots allt de flesta narratologiska framställningar, tar man också upp vad dessa tecken och strukturer används till. Gerald Prince, till exempel, tycks vilja skilja mellan (han är aldrig explicit i denna fråga) 'berättelse' i betydelsen "berättande struktur" och "berättande handling". I *Narratology* definierar han, som vi redan sett, "narrative" som "the representation of at least two events in a time sequence" (min kursiv.)<sup>30</sup> och samma definition förekommer i den senaste upplagan av hans *Dictionary*. "Representation" tolkar jag som syftande på tecknets förhållande till sin intension, en rent semiotisk aspekt. Men "att berätta" är också en *handling* med olika funktioner och den aspekten kommer in när Prince talar om vad berättaren gör med sina

tecken. I första upplagan av *Dictionary* har den pragmatiska aspekten fått ersätta den semiotiska, för där heter det i definitionen av "narrative": "The recounting of [...] events" (min kursiv).<sup>31</sup> Detta ändrades alltså i den senare upplagan till "representation" för att, som jag gissar, åstadkomma en mera konsekvent strukturalistisk definition. Att *berättarens* insats skulle kunna betecknas med handlingstermer strider däremot inte mot den strukturalistiska strategin eftersom berättaren enligt Princes (och de flesta andra narratologers) uppfattning är en fiktiv entitet vars handlingar är lika fiktiva som de i fiktionen ingående personernas.

Den betydelse av 'berätta' som kan identifieras med *narrare*, som kommer av *gnarus*, ett adjektiv som betyder 'kunnig i', är kopplat till den sfär, där man kommunicerar kunskap, information, om förhållanden. Förmodligen ges här en prioritet åt temporala och temporalt kausala förhållanden, men vardagsspråket är som alltid otydligt och glidande och 'berätta' används inte sällan i den rena betydelsen 'tala om'. "Berätta om hur ditt hus ser ut!" är kanske inte lika paradigmiskt som "Berätta om hur du kom över ditt nya hus!", men det förekommer och några förståelseproblem uppstår normalt inte. Båda dessa betydelser av termen 'berätta' vill jag kalla 'informationsberätta'. Om det innehåll som det informeras om, till exempel hur någon kom över sitt hus, skulle kallas detta berättandes 'historia', är 'historia' vad informationsberättandet refererar till. Då är det *inte* tautologiskt att säga att någon berättar en historia, eftersom 'historia' refererar till något utanför berättandet självt. Verbet är transitivt. När det rör det sig om information av kunskap är sanningsfrågan relevant. Och nu kommer jag tillbaka till Snusmumrikens båda insatser som berättare av historier.

Den som ger information och den som tar emot den intar en bestämd hållning, en inriktning, en 'stance'. Den hållningen är en förutsättning för att kommunikationen ska lyckas därför att den ska garantera att sändare och mottagare är inriktade *på samma sak*, att de spelar samma spel. När min vän berättar för mig om ett villaköp intar vi båda en stance som är så att säga inriktad på världen och på sann kunskap om denna, en kunskap som ska skapa beredskap att leva och handla i denna värld. Vad ska jag döpa denna hållning till? En 'referentiell' eller kanske en 'onto-epistemisk' stance? Vill jag knyta an till språkforskaren Harald Weinrich och hans teori i *Tempus: Besprochene und erzählte Welt* (1964), kunde jag tala om en "spänd" (gespannt) hållning.<sup>32</sup> Eller jag kunde, för att anknyta till Sniff igen, välja en 'intresserelaterad' stance.<sup>33</sup> Nå, denna hållning gäller oavsett om man anser att världen är en konstruktion av vårt berättande eller existerar utanför våra representationer. Det relevanta här är stancen, som anses korrekt i vissa språkspel och konstituerar dem och som står i komplementärt och

oppositionellt förhållande till andra inställningar.

Nu till mitt påstående. När Sniff utropar "Men det är ju ingen historia" finns här en indignation som associerar åt ett annat håll än ett påpekande om ett formellt misstag. Det låter onekligen mera som en protest mot vad Snusmumriken *gör*, alltså mot dennes sätt att svara på uppmaningen i denna kontext "Berätta nånting för oss istället", det vill säga i stället för att underhålla med musik. Kontexten är underhållning, inte information. Observera att Mumintrollet säger: "Berätta nånting", inte "Berätta *om* nånting". Men om vi undersöker Snusmumrikens svar till Mumintrollet och Sniff – "Berättade jag nånsin *om* de där snorkarna jag träffade för några veckor sen?" (min kursiv.) – och sedan går till innehållet i det han säger, ser vi att han använder 'berätta' i en annan betydelse än ordet har i kontexten "berätta historier", "framföra underhållande berättelser". Han tar itu med att besvara Mumintrollets fråga "Vad är en snork?" genom att beskriva deras utseende, karaktärer och verksamheter. Men då svarar inte längre hans 'berättelse' mot en historieberättande kontext, men väl mot en informativ. "Morfar berättade att en flicka blev uppäten av en varg, men sedan kom ut ur magen på vargen levande" är inte samma sak som "Morfar berättade sagan om Rödluvan och vargen". Informativt berättande måste ha en angiven riktning mot en angiven information för att motivera sig självt – "Berättade jag nånsin om de där snorkarna" ger en sådan riktning. Därför finns här känslan av transitivitet. Historieberättandet anger inte något sådan riktning därför att den av kontexten antagna stancen suspenderar den – måste suspendera den därför att muthos är en härmning av hur det är att leva, det vill säga något icke instrumentellt målinriktat utan i stället något autonomt agentiellt. Historieberättandet ger känslan av intransitivitet.

Snusmumrikens tal om snorkarna är också direkt riktat till Mumintrollet som något för honom intressant och relevant. Mottagaren är synbarligt påverkad av det han hör, men vill inte erkänna det. (Det visar sig också att denna information kommer att få utomordentligt stor betydelse för hans framtida handlande.) Om han hade velat erkänna det skulle han ha kunnat säga om informationen att den var "intressant" och kanske också att den var "spännande". Men det senare uttrycket skulle uppfattas som mera metaforiskt, som lånat från ett annat sammanhang. Det skulle vara synonymt med "intressant" och i sammanhanget betyda ungefär så här, om jag får vara omständlig: "Den här kunskapen sätter min fantasi och starka känslor i rörelse, och jag känner behov av att träffa den där snorken med pannluggen och fotringen, för jag har en känsla av att det kommer att förändra mitt liv."

Men den "spänning" som Sniff talar om (och som kan relateras till Weirich begrepp 'avspänt' (entspannt)<sup>34</sup> även om det låter paradoxalt) kan tas i en

annan innebörd, som inte är individuellt relaterat som en kunskap som kan få omstörtande betydelse för ens konkreta liv. Ordet behöver inte heller *enbart* syfta på den abstrakta komplexa struktur han tycks kräva av en historia. Han avser också den *pragmatiska* aspekten, när denna struktur sätts i funktion för att tjäna ett visst slags underhållande syfte av typen performance, ett temporalt förlopp som avnjuts just i sin linjära karaktär. Och den följd av upplevelser med känslofärgning som genereras av historieberättandets linjära struktur och kan kallas 'spänning' står i motsatsställning till det 'intresse' som kan genereras av informationsberättandet. Men spänning alstras av berättelsens Hur?, intresse bara av dess Vad? Och de båda typerna kräver olika stancer. Den från sändare och mottagare intagna intresserelaterade stancen innebär till exempel en resultativ aspekt: Efter framställningen har Mumintrollet fört till sitt samlade lager av insikter att Snorkens syster har en fotring, vilket också kommer att spela en betydelsefull roll i handlingen. Men vid en spännande framställning, som ändå avnjuts med en avspänd hållning, är processen slut vid det sista ordet, precis som Snusmumrikens visa när den sista tonen har ljudit från hans munharmonika.

Tove Jansson är också mycket noga med att beskriva den kontext av avspändhet som gör den historieberättande, "intresselösa", stancen möjlig. Ett enda exempel bland många, i *Trollkarlens hatt* heter det på ett ställe:

En liten vind hade blåst upp mot kvällen och flög ensligt över havsstranden. Solen gick ner i rött och fyllde grottan med sitt varma ljus. Snusmumriken spelade skymningssånger och Snorkfröken låg med sitt lockiga huvud i Mumintrollets knä.

Alla kände sig välvilliga efter russinpuddingen och det var just lagom kusligt att se skymningen komma krypande över havet. [---]

Vågar ni höra något hemskt? frågade Snusmumriken och tände lampan.<sup>35</sup>

Den avspända hållningen utgör alltså den rätta anpassningen för att lyssna till något 'hemskt', här taget i betydelsen 'spännande'.

Jag ska också ta upp också det andra kriteriet som aktualiserats av muminfigurerna – sanning – och ställa frågan varför egenskapen att vara sann skulle stå i kontrast till egenskapen att vara en historia. Mitt förslag är detta. När Snusmumriken berättar om Trollkarlen är situationen den omvända i förhållande till när han berättar om snorkarna. Där har hans mottagare (åtminstone Sniff) intagit historieberättandets avspända, intresselösa stance och frustreras, när berättaren oförmedlat byter hållning. Här tror hans mottagare att han berättar en historia och förhåller sig därefter. Men så kommer hans besked att talet om Trollkarlen är sant och ingen historia. Det betyder

att Snusmumriken åter har lurat sitt auditorium. Hans framställning har haft karaktären av en historia och åhörarna har självklart intagit hållningen inför en sådan. Hans egen stance har emellertid varit den referentiella, den onto-epistemiska. Men mottagarna har redan konsumerat hans berättelse som historia och den upplevelsen kan inte tas tillbaka. Vad man nu måste göra är att dra ut 'fakta' ur det man minns av berättelsen och betrakta dessa utifrån en hållning som är relaterad till vad man har intresse av. Snorkfröken kan då tänkas få anledning att förskräckt, i stället för som nyss med välbehag, gömma sitt huvud i Mumintrollets knä.

Normalt ska en publik få signaler om vilken stance som gäller. Att talet om snorkarna har karaktären av information framgår tydligt av hur riktad denna är och avsedd som svar på frågor som uppenbarligen rör verkliga förhållanden. På senare tid har jag i ett par studier intresserat mig för hur en muntlig berättares eller en uppläsares röst kan tas som signal på stance: Jag har skilt mellan sakframställningens *riktade* röst och fiktionsframställningens *isolerade*. Den senare ska illustrera det "bortvända", det "icke gällande", det "distanserade från handlingsberedskap".<sup>36</sup> Selma Lagerlöf var uppenbarligen medveten om detta fenomen: "[N]u hördes det på tonen, att han talade om något, som han hade hört av andra och kunde utantill" (min kursiv.), heter det på ett ställe i *Nils Holgersson* när en bonde avbryter sitt normala samtal med en kamrat för att i stället återberätta en sägen.<sup>37</sup> Andra signaler är ju konventionella formler, som "det var en gång" och fraser med liknande funktion.

Jag vill också ta upp ett par andra exempel där begreppet 'historia' aktualiseras. Exempelen är visserligen litterära, men de speglar enligt min mening väl vardagsspråkliga intuitioner.

I ett verk som brukar räknas som en antik föregångare till den senare pikareskromanen, *Satyricon* av Petronius, förekommer det från äldsta tid i romanlitteraturen så vanliga greppet att lägga in berättande i berättelsen, det grepp som ju också Tove Jansson ger prov på. Ibland framstår inneslutna (intradiegetiska) berättelser i litteraturen som helt autonoma och bara nödtorftigt motiverade genom en ram, som *Tusen och en natt*, *Canterbury Tales* eller *Decamerone*, men ibland framställs de som ett riktigt muntligt berättande i en konkret miljö, där man under berättandets gång har kontakt med berättarsituationen. Sådana exempel ges det vid ett par tillfällen av Petronius i den välkända långa episoden om Trimalchios bjudning.

Den romerska term som fungerar som ekvivalent med det grekiska "muthos" torde vara "fabula", vars användningsområde i stort sett motsvarar svenskans "historia", engelskans "story", tyskans "Geschichte"



och franskans "histoire". Termen används om berättade historier, ibland synonymt med "lögn" men också om de litterära historier som framställs i tragedi och komedi.

Under gästbudet bjuder Trimalchio på flera sorters underhållning. Serveringen av fantasifullt arrangerade maträtter är kanske det mest spektakulära av inslagen, men annars bjuds här sång och musik och akrobatiska framträdanden. Vid en viss punkt under gästbudet yrkar värden på att man ska roa sig med att berätta historier och han uppmanar härvid sin intime vän Niceros, som han berömmar som en mästare i konsten.

Niceros antar utmaningen och berättar en spökhistoria. Hans tal introduceras med dessa ord: "Haec ubi dicta dedit, talem fabulam exorsus est", vilket i Maria Plazas översättning lyder: "Sålunda talade han och började följande historia".<sup>38</sup> "Haec ubi dicta dedit" är en formel från den romerska epiken som inleder en innesluten berättelse. (Hos Petronius får formeln en skämtsam, parodisk effekt.) Niceros berättar hur han en gång i ungdomen konfronterades med en varulv. Han försäkrar ivrigt att det han berättar är sant. Men hans framställning betecknas av Petronius som "fabula". Vad som motiverar denna beteckning ska jag strax återkomma till. (Jag vill betona att det jag nu säger ska förstås som *illustration* till mitt teoretiska resonemang; jag hävdar inte att det oreserverat kan tas som ett empiriskt belegg för teserna.)

Man fortsätter det hejdumrande kalaset i Trimalchios matsal, men som avslutning drar emellertid hela sällskapet iväg till badet. Och där ger värden en förklaring till sin enorma rikedom. Hans berättelse hur han som slav frigges och tar arv efter sin herre, bygger sig skepp och startar handel, har alla de egenskaper som storynarratologin låter definiera den kvalificerade betydelsen av "story". Den sammanfattar, skulle Paul Ricoeur säga, det disparata till en tematisk enhet. Försöken på vinst och förlust med fartygen, de första affärerna, motgången som skulle fått vem som helst att tappa modet, vägran att låta sig nedslås, nya försök och gudarnas bistånd, allt utgör en livshistoria som han själv sammanfattar som "den som en gång var en groda är nu kung" (qui fuit rana, nunc est rex).<sup>39</sup> Ändå betecknas den inte som "fabula" av Petronius. Vid ett tillfälle säger Trimalchio själv om en av de händelser han anför: "detta är sant och ingen historia" (factum, non fabula).<sup>40</sup> Och enligt mitt resonemang här skulle han ha rätt på mer än ett sätt.

Det rör sig om framställningens syfte, som är en funktion av kontexten. Bjuds här *information* eller *underhållning* (om dessa termer bara tas som syftande på en referentiell eller en icke-referentiell hållning till verkligheten)? Vardagsspråkets "berätta en historia" låter sig inte självklart översättas med "meddela ett händelseförlopp" eller "informera någon om vad som har skett". Niceros hävdar att hans varulvsberättelse är alldeles sann. Varför kan

den ändå, som jag menar med rätta, betecknas som 'fabula'? Med andra ord, varför tas den emot med en avspänd stance? Jag ska försöka belysa frågan genom att gå tillbaka till Trimalchios livshistoria, som alltså inte betecknas som fabula.

Den yttre kontexten är förändrad. Man har flyttat från matsalen till badhuset, och det förekommer inte längre en rad olika underhållande inslag. I stället talar Trimalchio om sig själv och hans person relateras till huset med dess enorma rikedomar, som gäster kan se runt omkring sig. Och i det sammanhanget berättar han hur han blev rik. Själv säger han alltså "factum, non fabula" och i vår mening ser vi detta bekräftat. För det som hände *då*, i det förflutna, relateras till den talande mannen och hans omgivning här och nu. Handlingarna i dåtid får ingen isolerad status, och mannen som lät bygga skeppen, köpa in varorna, ta riskerna och inhösta förmögenheten relateras direkt till mannen i badet. Det är ingen slump att Trimalchios tal kan uppfattas som skryt, vilket naturligtvis är Petronius mening. Men för att denna effekt ska uppstå måste innehållet i hans berättelse relateras till hans jag här och nu, vilket är precis vad det gör.

Det jag säger har konsekvenser för vissa vanliga antaganden i narrativ teori. Den tanken att berättandets innehåll på något sätt är autonomt och distanserat från den berättande och berättarsituationen, återspeglas både i uttrycket "den dubbla kronologin" och "den berättade världen" eller "die-gesen". Men med det jag säger att det förflutna dras in i det talande nuet och blir *attribut* till nu-situationen, kommer den dubbla kronologin i ett annat ljus. Jag ska illustrera med ett exempel från Gerald Princes *Narratology*. Så här säger han i sin inledning:

With narratives [...] we can speak of temporal sequence not only at the representational level but also at the represented one. In *the world referred to* [min kursiv.] by (4) John was very rich then he began to gamble and he became very poor. John's being very rich does precede in time his being very poor.<sup>41</sup>

Här finner vi ett exempel på en i den teoretiska litteraturen ofta återkommande sammanblandning av poetologisk narratologi med den som grundar sig på strukturalism och kognitionsteori. För man kan tycka att det bara vore den poetologiska definitionen av historia som skulle ha anledning att använda metaforen 'värld' om den framställda handlingen. Bara den förutsätter den stance som kan frikoppla från den referentiella aspekten. Men där denna är aktualiserad befinner sig allt i samma värld. Och i det senare fallet är uttrycket inte metaforiskt.<sup>42</sup>

Så tillbaka till frågan varför Niceros berättelse om hans konfrontation med varulven kan betecknas som 'fabula' trots hans försäkran att den är

”sann”. När Niceros berättar är det ett upplevande jag som är förgrundat. Monika Fludernik har förmodligen alldeles rätt när hon betonar upplevelsedimensionen som det viktigaste kriteriet på fiktion.<sup>43</sup> Den berättande Niceros kan inte interferera med den upplevande Niceros i hans egen historia. Ingen bryr sig om att tänka på berättaren som den som en gång skrämdes halvt från vettet av en varulv. Berättelsens innehåll uppfattas alltså *inte* som ett karakteriserande attribut till den man som ligger till bords tillsammans med Trimalchio och hans gäster. Så frågan om den eventuella sanningen i berättelsen får aldrig någon verkningskraft, därför att det inte finns någon ställd eller tänkt fråga som nu-situationen söker kunskap om och besvarar genom referens till de förflutna. Vid mottagarens följande av historien utlöses effekten av varje händelseåtergivning så att säga på stället i form av lokal spänning. Skildringen av de enskilda händelserna summeras inte till ett resultat som refererar till den talande mannen. Den här jämförelsen mellan Trimalchios livshistoria och Niceros spökhistoria illustrerar i själva verket hållningar som språkteoretiker som Émile Benveniste och Weinrich pekat på när det gäller olika tempusformer.<sup>44</sup>

Det är nu dags att återvända till frågan om poetikens räckvidd och om det är berättigat att säga att modern storyteori verkligen har utvidgat poetikens domäner. Har narratologin med sina strukturalistiska rötter slagit under sig den aristoteliska mimesis?

Den utvidgade poetiken såsom vi finner den i olika varianter av kognitionsteori bland annat tar fasta på att poeten är en ’görare’, en konstruktör av historier. Men med ’historia’ verkar man då komma närmare betydelsen av Aristoteles logos och praxis än hans muthos. Muthos är en konsekvens av mimesis, men logos är den föreställning om praxis som mimesis ska åstadkomma en illusion av. Mieke Bal använder i sin tredelning av berättelsens nivåer (till skillnad från den vanliga tudelningen) begreppet ’fabula’ för logos.<sup>45</sup>

Om man tänker sig en handling, såsom grekerna kanske tänkte sig Oidipus öde, tänker man den som en *hel* handling som, låt oss säga, tar sin början vid spådomen och kommer till ett slut vid Oidipus självdom. Dess logos är den händelsernas naturliga logik som definierar detta skeende som en sammanhängande handling. Men denna logos är bara ett material för poetens ”ordnande av händelserna” till mimesis av en handling, muthos. Poeten strukturerar inte verkligheten – ett intryck man kan få av Ricoeurs behandling av ämnet – utan sitt poetiska verk. Och det poetiska verkets element är inte händelselogik, uppfattat som det kognitiva instrument med vars hjälp poeten skapar mening åt verkligheten. Det rör sig om element avsedda att bygga upp den mimetiske poetens *verk* avsett att presenteras

för mottagaren och hos denne åstadkomma ett visst slag av upplevelse vars resultat är katharsis, inte kunskap.

Begreppet 'mimesis' har ofta fattats språkfilosofiskt och översatts med 'representation' i samma mening som när man talar om att en viss term utgör en representation av en företeelse. Men jag uppfattar det som mera i den anda som besjälar Aristoteles poetik att tänka sig översättningen 'härming' i betydelsen 'mim' (en genre som Aristoteles refererar till), alltså ur aspekten att ge en konstnärlig föreställning genom att härma något. Därför skulle jag vilja säga att mimesis, och följaktligen då också muthos, alltid bär med sig den aspekten av föreställning (vilket också gäller texter som man läser för sig själv). Alla kompetenta språkanvändare kan sätta ihop en handling. Men när poeten ska utveckla sin excellens i att komponera muthoi, så är det med tanke på hur dessa ska bli effektiva i en *presentation* som är deras *raison d'être*. Det är sådana skapelser som utgör objektet för en poetologisk narratologi, vilken då får en helt annan karaktär än den strukturalistiska narratologin med dess konstruktivistiska tillämpningar, vilka helt enkelt är "ways of worldmaking" för att alludera på den konstruktivistiska titeln på ett arbete av Nelson Goodman.<sup>46</sup> Det narrativa fältet ser jag alltså inte som *ett*.

Frasen 'berätta att' med påföljande objekt är inte tautologisk, verbet är transitivt och refererar till en händelse eller ett händelseförlopp. I den semiotiska definitionen är 'berätta' och 'berätta en historia' alltid samma sak och därför tautologiskt. Den poetologiska definitionen av 'berätta en historia' är lika tautologisk men avser en handling som kan skiljas från andra handlingar som denoteras av termen 'berätta'. I den sammansatta frasen 'berätta en historia' rör det sig dock inte om två saker utan om en. Den betydelse av informationsberätta som ingår i 'narrare' liksom i vårt 'berätta' (underrätta, meddela) finns inte i historieberätta. Vi 'drar' historierna, vi 'presenterar' dem, men vi 'meddelar' dem inte. Vi 'kan' dem, men det är inte så att vi 'vet att' det och det. Sekvensen av mimetiska meningselement avnjuts på stället och avser inget annat resultat än en specifik upplevelse. Den avnjuts av den som intagit den rätta intresselösa stancen i den rätta avspända kontexten, som kanske förutsätter en skymning, ett munspel och möjligen en russinpudding.<sup>47</sup>

## NOTER

- 1 "Narratologier" som uttryck för tanken att narrativ teori kan se ut på många olika sätt finns i den av David Herman redigerade volymen *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (Columbus, 1999). Det finns givetvis också olika slags poetik, men den jag syftar på är alltså den aristoteliska.
- 2 Om termen "narrativa fält", se s. 9.
- 3 Tove Jansson, *Kometen kommer* [1968] (Stockholm, 1981), s. 51f. (Utgavs första gången 1946 under titeln *Kometjakten*.)
- 4 Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, rev. ed. (Lincoln, 2003).
- 5 "[N]arrative is the representation of at least two real or fictive events or situations in a time sequence, neither of which presupposes or entails the other." Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Berlin, 1982), s. 4.
- 6 Ibid. s. 145.
- 7 Ibid.
- 8 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, 1978), s. 19.
- 9 E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 1927).
- 10 Se t.ex. bidragen i *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, ed. Robert H. Canary & Henry Kozicki (Madison, 1978); Hayden White, *The Content of the Form* (Baltimore, 1987); Robert F. Berkhofer, Jr., *Beyond the Great Story: History as Text and Narrative* (Cambridge, Mass, 1995).
- 11 Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe (Göteborg, 2000), kap. 6 s. 33f.
- 12 Gérard Genette, *Narrative Discourse* [1972], övers. J. E. Lewin (Ithaca, 1980), ss. 114–116.
- 13 Jansson, *Kometen kommer*, s. 52.
- 14 William Labov, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular* (Philadelphia, 1967), s. 370; Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington, 1977), s. 26. En kritik av Labovs och Pratts bestämning av "reportability" finns i Lars-Åke Skalin, *Karaktär och perspektiv: Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*. Acta Universitatis Upsaliensis: Historia litterarum, 17 (Stockholm, 1991), avsnittet "Täljbarhet", ss. 145–147.
- 15 Prince, *Narratology*, s. 147f.
- 16 Aristoteles, *Om diktkonsten*, kap. 7, s. 35.
- 17 Ibid. 6, s. 33, kap. 7, s. 36; om peripetin, se kap. 10–11, s. 37f.
- 18 Prince, *Narratology*, s. 2.
- 19 Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale* [1928], övers. Laurence Scott, rev. av Louis A. Wagner, 2 ed. (Austin, 1968), ss. 26–65.
- 20 A. J. Greimas, *Du sens: Essais sémiotiques* (Paris, 1970); Claude Bremond, *Logique du récit* (Paris, 1973).
- 21 Jerome Bruner, *Making Stories: Law, Literature, Life* (New York, 2002).
- 22 Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds* (Cambridge, Mass. 1986), s. 11.
- 23 Ibid., s. 12. Om Rortys tema, se t.ex. dennes *Contingency, irony, and solidarity* (Cambridge, 1989).
- 24 Se Rorty, *Contingency, irony, and solidarity*, "The contingency of language" (om "vokabulär"), "The contingency of selfhood" (om "strong poets").
- 25 Hayden White, *Metahistory: The Historical Text As Literary Artifact*, i *The Writing of History*, ss. 41–62, s. 46.

- 26 Aristoteles, *Om diktkonsten*, kap. 9, s. 37f.
- 27 Paul Ricoeur, *Time and Narrative I* [1983], övers. K. McLaughlin & D. Pellauer (Chicago, 1984). Talet om "reorganization of the whole narrative field" återfinns på s. 32.
- 28 Lionel Gossman, "History and Literature: Reproduction and Signification", i *The Writing of History*, ss. 3-39.
- 29 Tove Jansson, *Trollkarlens hatt* [1948] (Stockholm, 2001), s. 92.
- 30 Se not 5.
- 31 Prince, *A Dictionary of Narratology*, 1 uppl. (Lincoln, 1987).
- 32 Harald Weinrich, *Tempus: Besprochene und erzählte Welt* (Stuttgart, 1964), s. 49f.
- 33 Hällningen svarar också mot det språkssystem Émile Benveniste kallar "tal" (*discours*). Se "La Relation de temps dans le verbe français" [1959], i *Problèmes de linguistique générale* (Paris, 1966), ss. 237-250.
- 34 Weinrich, *Tempus*, s. 49f.
- 35 Jansson, *Trollkarlens hatt*, s. 89.
- 36 Se Lars-Åke Skalin, "Den onödige berättaren: en fiktionologisk analys", i *Berättaren: En gåckande röst i texten*, red. L.-Å. Skalin (Örebro, 2003). Röstkriteriet presenteras också mitt bidrag till det internationella H.C. Andersen-seminariet i Kolding, Dk, augusti 2003: "Out of the Real Grows the Most Wonderful Tale': Extra- and Intrafictional Levels in H. C. Andersen's Storytelling" (utges 2005 i en antologi med seminariebidragen) samt i min uppsats "Fact and Fiction in the Novel: A Narratological Approach", i *Fact and Fiction in Narrative*, red. Lars-Åke Skalin (utkommer 2005 med bidrag från ett seminarium vid Örebro universitet våren 2004).
- 37 Selma Lagerlöf, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* [1907] (Stockholm, 1981), s. 217.
- 38 Petronius, *Satyricon*, Loeb rev. ed. (Cambridge, Mass. 1997), s. 134; *Satyricon*, sv. övers. Maria Plaza, Stockholm, 1996, s. 60.
- 39 Petronius, *Satyricon*, s. 180.
- 40 Ibid. s. 176.
- 41 Prince, *Narratology*, s. 2. Gérard Genettes begrepp "intra- och extradiegetisk" implicerar det berättade innehållet som en sluten värld i förhållande till diskursen. Se "Discours du récit: Essai de méthode", i *Figures III* (Paris, 1972), ss. 238-241. En illustration till den diegetiska "bubblan", inom vars membran berättaren icke äger tillträde, finns i *Nouveau discours du récit* (Paris, 1983), s. 56f.
- 42 Mitt resonemang tar inte hänsyn till den filosofiska "possible-world-teori" som anammats av en hel del narrationsteoretiker, t.ex. Marie Laure Ryan (se hennes *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington, 1991). Jag tycker mig nämligen finna att "värld" i den användningen har en betydligt mera uttunnad innebörd än den som är aktuell vid helt ofilosofiska försök att beskriva den fiktion där karaktärer rör sig och utför handlingar i en tillvaro dit läsare eller auditorium inte äger tillträde, och som kan tematiseras av en författare. Så sker t.ex. i första akten av *I väntan på Godot* när först Estragon ser ut över publiken och säger "Leende omgivning" och sedan Vladimir vänd mot publiken säger "den här mossen".
- 43 Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology* (London, 1996), ss. 12-13, ss. 28-30 et passim.
- 44 Se not 32 och 33.
- 45 Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2 ed. (Toronto, 1997), ss. 5-9.
- 46 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis, 1978).

- 47 Jag vill åter betona vad jag sade i början, att de "narratologier" med motsvarande "hållningar" jag refererar till inte behöver stanna vid två: informationsberättandets och det mimetiska underhållningsberättandets. Här har inte funnits plats att diskutera de svåra frågor som rör hur "tal om förflutenhet" (berättande) ska uppfattas t.ex. vid äldre tiders retoriska, ideologiska och därmed "litterära" historieskrivning. Denna gör bruk av tempus aorist (i funktionell mening) men har också anspråk på "sanning". Innebär detta att framställningen trots sanningsanspråket ska tas som något "avskilt", som en "annanhet", i förhållande till talsituationens här och nu, och får "sanning" i så fall en särskild innebörd? Modern historieforskning känns mera klart informativ, eftersom man här lätt får intryck av konkreta frågor och svar. Perfektformen (i funktionell mening) känns adekvat, eftersom den drar det förflutna in i nuet som kunskap. Relationen blir "anterioritet" i förhållandet till nuet snarare är "annanhet". Sådana frågor illustrerar också den tanke som genomsyrat min framställning, nämligen termernas ömsesidiga beroende av varandra och att de uppträder i ett nätverk snarare än i en hierarki av föreställningar.

# Koherens och direktthet

Av Göran Rossholm

Gérard Genette anför i sitt förord till *Nouveaux discours du récit* (1983) fysikern Rutherfords ord: "There is physics, then there is chemistry, which is a kind of physics, then there is stamp collecting." Vi litteraturvetare hamnar alltså i kategorin frimärkssamlare. Men man kan också – vilket Genette gör – projicera skalan med extremerna Fysik och Filateli på vårt ämne. Han finner då att narratologin hör till de litteraturvetenskapliga forskningsgrenar som hamnar närmast den förstnämnda polen, den höggradigt vetenskapliga. Jag håller med, men med en bestämd reservation: den klassiska strukturalistiska narratologin – med Genette själv som en de främsta företrädarna – är till skillnad från fysiken en övervägande klassificerande och beskrivande vetenskaplig tradition; man kreerar definitioner med vilkas hjälp mängden av berättelser och delar av berättelser kan ordnas. Fysiken nöjer sig inte med att sortera och etikettera; den förklarar varför äpplet faller och universum expanderar.

Det finns tecken på att detta sakernas tillstånd är under omvandling för närvarande, att åtskilliga litteraturforskare vill ta nästa steg och söka förklaringar till varför berättelser är beskaffade som de är. Det i mitt tycke mest färdiga litteraturvetenskapliga resultatet som denna nya fas avsatt är Monika Fluderniks så kallade 'naturliga narratologi' – som jag återkommer till.<sup>1</sup> Bakgrunden till denna förändring är mångfaldig, men jag vill peka ut två inflytelserika tanketraditioner: den samling verksamheter som bär förnamnet "kognitiv" – kognitiv psykologi, kognitiv lingvistik, kognitiv vetenskap – och modern evolutionsteori, vilka båda har vind i seglen för närvarande.

Det finns omständigheter i själva stoffet – berättelser – som motiverar en mer explanativ forskningsattityd inom narratologin. Människor har berättat och lyssnat till berättelser i alla kulturer; historieberättandet är sannolikt flera tiotusentals år gammalt, det praktiserades innan människan blev bofast och började bruka jorden. Mark Turner har i *The Literary Mind* till och med hävdat att historien – "the story", det som skildras i en berättelse – föregår och är en förutsättning för språket, även dess grammatik. Innan vi talade koncipierade vi världen i de begrepp – bildscheman i Turners språkbruk



– som utgör byggstenarna i varje berättelse: begrepp som ”agent”, ”handling”, olika slags kausala begrepp.<sup>2</sup> Dessa förhållanden avspeglas också i den enskilda individens historia: enligt utvecklingspsykologer uppträder förmågan att spontant berätta hos barn i väst redan mellan två och ett halvt och tre års ålder. Vi börjar berätta i det att vi börjar tala.

Många forskare, framför allt kognitionspsykologer, har mot den bakgrunden föreslagit en rad centrala funktioner för berättelser, till exempel att de tjänar till att bevara den kultur dit berättaren och åhöraren hör, de stärker banden mellan medlemmarna i denna kultur, de förklarar sociala och naturliga fenomen. I ett trängre psykologiskt perspektiv har berättandet utkorats till instrument för självförståelse och jag-konstruktion, för problem- och konfliktlösning. De är emellertid uppenbart att ingen av dessa, delvis överlappande, funktioner gäller för alla berättelser.

Den evolutionsteoretiska approachen till berättande litteratur är ofta tematisk. Man argumenterar för att de temata som är centrala i berättelser – berättelser av de mest skiftande slag – är just sådana som är betydelsefulla i ett evolutionsperspektiv: att finna och erövra en partner, att stiga i den sociala hierarkin, att förgöra sina fiender och undvika att själv nedgöras, och annat av intresse för varelser som strävar efter att bestå och föröka sig. Men blotta förekomsten av centrala temata ger ingen ledning för en funktionsförklaring. Varför behandla dessa ämnen just i berättande framställning?<sup>3</sup>

Michelle Sugiyama, som just betonar hur evolutionens stora temata är det stoff som berättelser vävs av, menar att funktionen är att tillhandahålla andrahandsinformation.<sup>4</sup> Termen information används vitt för att rymma även fiktionsberättelser; deras information sammanfaller inte med det bokstavliga innehållet, utan framträder efter något slags abstrahering eller projicering – till exempel en allegorisk tolkning.<sup>5</sup> Fördelarna med andrahandsinformation summerar Sugiyama: den kräver, till skillnad från förstahandsinformation, ingen fysisk ansträngning, den är tidsbesparande, bland annat därför att berättelser vanligen komprimerar tiden, den är mindre riskabel än förstahandsinformationen, den sprids snabbare – berättaren kan ha ett auditorium, inte bara en åhörare – och den kan lätt vidareföras. Men samma slags invändning kan resas som mot de tematiska analyserna: det ges ingen förklaring till varför denna information ska stöpas just i berättelsens form.

Det man saknar är en utvecklad tanke om begreppet berättelse, vad en berättelse är, oavsett medium – skrift, tal, scenframställning, statisk bild, film – vad som skiljer berättelsen från andra framställningssätt, det vill säga just sådana frågor som många klassiska narratologer reflekterat över.

Min avsikt är att diskutera frågan vad en berättelse är i ett explanativt perspektiv, det vill säga med sikte på den ytterligare frågan varför berättelsen

är sådan den är. Ämnet är således vittfamnande, och min framställning blir med nödvändighet skissartad; resultatet har mer tycke av forskningsprojekt än av vetenskaplig essä.

## Historia

Begreppet "historia" kommer in i sammanhanget genom sin plats i följande tentativa definition av "berättelse": *Berättelse är en framställning av en historia.*

Mina exempel kommer att vara tänkbara berättelser – skisser till berättelser –, för ändamålet konstruerade (av mig och andra) korta satsföljder och brottstycken ur välkända berättelser, brottstycken som i sig är kortare berättelser. Flera berättelseteoretiker, till exempel Arthur Danto, har framhållit att berättelser ofta består av just – berättelser. Här ett exempel på en sådan delberättelse, det första stycket i bröderna Grimms version av *Rödluvan*:

Det var en gång en liten söt flicka som alla tyckte om så snart de såg henne. Men den som tyckte allra mest om henne var hennes mormor. Hon visste inte vad allt hon skulle hitta på och ge åt barnet och en gång gav hon henne en röd sammetsluva. Den klädde flickan så bra att hon aldrig ville ha något annat på huvudet. Därför kallades hon för Rödluvan.

Med "historia" menar jag alltså det som representeras eller åsyftas i en sådan framställning, i det här fallet flickan och hennes mormor, de relationer, tillstånd och händelser, som leder till att flickan kommer att kallas "Rödluvan". Jag kommer för enkelhets skull att ignorera distinktionen mellan fiktions- och faktaberättelse: historien i denna lilla berättelse är alltså de händelser, objekt och tillstånd som skildras i stycket – även om de inte existerar.

Således: Vad är en historia? Till att börja med kan vi kräva händelser och tillstånd i tidsföljd. Flickan får en röd luva, som hon sedan bär; efter att ha burit den en tid kommer hon att kallas "Rödluvan". Men det är givetvis inte tillräckligt. Arthur Danto anför i sin bok *Narration and Knowledge* (s. 117) följande exempel för att illustrera detta:

Naram-Sin built the Sun Temple at Sippar; then Philip III exiled the Moriscos; then Uргуiza defeated the forces of Buenos Aires at Cepada; then Arthur Danto awoke on the stroke of seven, 20 October 1961.

En skillnad gentemot inledningsstycket till *Rödluvan* är bristen på sammanhang. Här finns endast en relation som länkar samman de fyra satserna:

tidsföljd. Vad krävs mer? Till att börja med saknar vi enhetlig objektsvärld i Dantos text. I följande prosabit är koherensen stegrad genom att samma objekt skildras: "I woke up; later I dressed, still later I went to class." Texten är lånad från Noël Carrolls artikel "On the Narrative Connection".<sup>6</sup> Carroll anför den som en illustration till det faktum att historiekohärens kräver mer än referentiell koherens och tidsföljd. Jag citerar hans kommentar: "I suspect that most people would agree that this falls short of a full-fledged narrative [---] because the connection among the events alluded to by it is not tight enough."

Flera som intresserat sig för frågan har emellertid nöjt sig med händelser med samma eller relaterade aktörer i tidsföljd som bestämning av historia, till exempel litteraturvetaren Gerald Prince.<sup>7</sup> Han utgår från det i litteraturen mest återopade exemplet, skapat av författaren E.M. Forster: "The king died, then the queen died."<sup>8</sup> Prince betecknar sådana framställningar "minimala historier".

Forster gör emellertid en åtskillnad mellan de två narratologiska nyckelorden historia (story) och intrig (plot), och hans krav på en intrig är större; detta är, enligt Forster, en intrig: "The king died, then the queen died of grief." Historia är händelser och tillstånd i tidsföljd, i en intrig är händelserna och tillstånden dessutom kausalt länkade.

Till skillnad från Forster utgår jag inte från någon tanke om en åtskillnad mellan intrig och historia. Och om vi tolkar Carrolls text "I woke up; later I dressed, still later I went to class" så att de förstnämnda förändringarna består, så skulle vi kunna tillskriva hans lilla text tillräcklig narrativitet för att räknas som en, visserligen mycket kort och trivial, historia: Carroll vaknar, och därefter klär han i vaket tillstånd på sig, och därefter beger han sig, påklädd och vaken, till sin lektion. Dessutom är vi förmodligen benägna att läsa in en viss planmässighet i Carrolls handlande, som kan ha att göra med en obenägenhet att föreläsa naken med mera. Men vi kan göra listor över händelser med en och samma person som inte uppvisar samma grad av narrativitet:

Bengt blir rånad på alla sina pengar. Därefter tar han ut skilsmässa.  
Därefter rakar han sig noga. Även om han inte blivit rånad hade han tagit ut skilsmässa, och hans rakning hade ingenting att göra med rånet eller skilsmässan.

(Den avslutande meningen är en berättarkommentar, alltså en del av berättelsen.) I mina öron och ögon uppvisar denna framställning mycket liten, om ens någon, narrativitet, trots att den följer Forsters recept för en historia.

Det starkare sambandet som Forster och många andra, exempelvis Carroll, föreslår är alltså kausalitet. Det är förmodligen det vanligaste förslaget i den

berättelseteoretiska litteraturen. Det kausala kriteriet stämmer väl med det mest odiskutabla exemplet på narrativ koherens som jag hittills presenterat: första stycket i Rödluan. *På grund av* av sin kärlek till flickan skänkte mormodern henne en röd luva; *eftersom* den klädde flickan så bra bar hon den ofta. Hon kallades Rödluan *därför att* hon så ofta bar den röda luvan.

Men är kausalitet tillräckligt? I så fall är David Humes klassiska exempel på ett kausalt förlopp en historia: ett biljardklot rullar mot ett annat stillaliggande klot, kolliderar med det, varvid detta andra klot sätts i rörelse. Om vi är benägna att utmönstra Humes exempel ur kategorin historia så kan det bero på de objekt som befolkar hans framställning: två biljardklot. Som ett tillägg på kravet på kausalitet kan man alltså lägga att framställningen ska röra mänskliga eller människoliknande varelser, det vill säga sådant som människor, fabeldjur, gudar, sagoväsen och antropomorferade ting.

Flera forskare, framför allt psykologer, har menat att kravet på kausalitet även när det kombineras med ett krav på mänskliga eller människoliknande deltagare i historien är otillräckligt. Bland berättelsens orsaksrelationer måste, menar de, intentioner och försök till realiserande av dessa intentioner ingå. Psykologen Nancy Stein har gjort experiment på barn och vuxna vad gäller klassificeringen av texter som berättelser eller icke berättelser och som mer eller mindre berättelser, som styrker det antagandet.<sup>9</sup> Redogörelser som Humes om klotens kollision eller om mänskliga varelser som beskrivs som brickor i mekaniskt kausala förlopp uppvisar enligt Steins mätningar lägre grad av narrativitet än sådana där skeendet är sammanhållet av intentioner och intentionella handlingar.<sup>10</sup> Klotkollisionen är enligt detta resonemang inte någon historia, eller uppvisar lägre grad av narrativitet, än inledningen av Rödluan: mormodern skänkte flickan en luva *i avsikt att* glädja henne; Rödluan bar sin röda huvudbonad *för att* se fin och vacker ut.

Humes exempel på orsak och verkan har enligt Fludernik ytterligare en brist. Hon avfärdar de minimala historier som exemplifierar Forsters, Princes och andras resonemang om begreppet historia. Om minihistorien "Kungen dog, sedan dog drottningen av sorg" säger hon att hon aldrig blivit övertygad om dess narrativitet.<sup>11</sup> I Steins mätningar placerar majoriteten av såväl barn som vuxna sådana framställningar i kategorin "icke-berättelse". De minimala historierna har mer tycke av uppslag till berättelser eller summeringar av berättelser. För att bli mer fullödigt narrativa krävs större fyllighet. Fludernik presenterar i stället ett enda kriterium: experientialitet. I alla berättelser gestaltas mänskligt erfarande, och det är kärnpunkten i allt mänskligt berättande. Hennes användning av termen "experientialitet" är sammansatt, men i det här sammanhanget räcker det med att ta fasta på en dess av implikationer: "experientiality always implies the protagonist's consciousness".<sup>12</sup>

Så långt kan diskussionen om historiekriterier sammanfattas i fem punkter: tidsföljd, kausalitet, intentionalitet, människolikhet och experientialitet. Vilka, om någon, av dessa fem faktorer är nödvändiga för att vi ska stå inför en historia? Kerstin Ekmans kortroman *Hunden* skildrar en bortsprungnen hundvalps äventyr. Till skillnad från många sådana berättelser är texten en skildring av hunden som hund – Ekman bemödar sig att undvika varje form av antropomorfisering. Men, å andra sidan, om huvudpersonen är ”människolik” eller inte beror på hur mycket vi tänjer detta begrepp. Valpen delar sådana drag med människan som verkliga hundar också delar med oss: den har förnimmelser, den har begär som den försöker tillfredsställa, framför allt av föda. Men vi kan avlägsna oss än längre från det människolika: vardagsberättelser kan handla om döda ting som bilar och datorer eller naturföreteelser som oväder och jordbävningar. I dessa historier är skeendena icke intentionella och några erfärande subjekt behöver inte ingå.

## Vandringar och förvandlingar

Men kanske är intentionell länkning nödvändig i den väsentliga underavdelning av historier där mänskliga varelser förekommer. Här ett exempel som visar att så inte är fallet, och som samtidigt kan bilda utgångspunkt för en diskussion av kausalitetskravet.

En person sover i sin säng, sätter sig sakta upp utan att vakna och lämnar sängen, går mot det öppna sängkamarfönstret. Utanför omgärdar byggnadsställningar hela huset. Hon går ut på de smala plankorna, fortfarande sovande. Hon går fram till husänden, där plankan tar slut, stannar så ett ögonblick, tar ett steg, faller och slår ihjäl sig – utan att någonsin vakna. I denna spännande berättelse finns ingen redovisning av något intentionellt handlande. Inte heller uppfylls kravet på experientialitet: ingen erfar det som skildras. Som den är utformad följer den dock kravet på kausalitet: protagonisten övergår från tillståndet Levande till tillståndet Död genom handlingen att kliva ut i tomma intet och falla. Men vi kan naturligtvis ändra historien. I stället för att falla lyckas personen mirakulöst gå runt hela huset på byggnadsställningarna, kliva tillbaks in genom fönstret och lägga sig och sova vidare.

Är denna senare version kausalt organiserad? Det anges ingen orsak till att personen går i sömnen, inte heller till varför hon svänger i 90 grader vid varje husknut. Inte heller tycks sömngåendet ha några konsekvenser – berättelsen slutar där den börjar, med den sovande i sängen. Carroll har emellertid presenterat en teori om kausaliteten i berättelser som gör det möjligt att beskriva även denna historia som kausal, men i en betydligt svagare mening än den som är tillämplig på den korta historien om hur Rödluvan fick sitt namn. Han urskiljer tre slags kausala förbindelser: en händelse eller ett till-

stånd kan vara tillräckligt för framkallandet av en annan händelse eller ett nytt tillstånd, det kan vara nödvändigt, eller det kan vara ett inus-villkor.<sup>13</sup> I det sista fallet är det varken tillräckligt eller nödvändigt men utgör en oundgänglig del av ett tillräckligt kausalt villkor. Jag återkommer strax till det. Hans teori om narrativ kausalitet är i korthet: historier är *åtminstone* organiserade som nätverk av nödvändiga villkor eller inus-villkor.

Sömngångarhistorien kan delas in i likartade händelsemoment: personen går från sängen till fönstret, från fönstret ut till första husknuten, och så vidare. Dessa moment är naturligtvis inte länkade som tillräckliga villkor: vi kan inte säga att personen går ut till första husknuten *därför att* hon strax dessförinnan gått från sängen till fönstret. Men momenten är nödvändiga för det efterföljande momenten: om inte sömngångaren hade gått från sängen till fönstret så hade hon inte gått ut genom fönstret. Hennes vandring kan alltså delas in i kausalt nödvändiga moment, och i den rätt svaga meningen sägas vara kausalt organiserad.

Nästa två exempel är hämtade ur den 25e sången i *Inferno* i Ingvar Björkesons översättning av Dantes *Den Gudomliga Komedin*. I den första historien förenas en syndare (Angelo Brunelschi) med en sexfotad reptil, även den en redan omformad syndare vid namn Cianfa.

Jag iakttog dem stadigt och då såg jag/ en sexfotad reptil med ens  
sig kasta/ framför en av dem, och bli fast vid honom./ Den grep  
med mittenfötterna om buken/ och fattade hans armar med de  
främre/ och högg sen gaddarna i båda kinder./ Dess bakre fötter  
sträcktes ut mot låren./ och stjärten såg jag stickas mellan dessa/  
och sedan krökas uppåt längs med ryggen./ Så fast kan aldrig  
murgrönan sig klänga/ vid trädet, som det avskyvärda djuret/ sig  
slingrade omkring den andres lemmar./ Sen smälte de ihop som  
om de varit av uppvärmt vax, och deras färg flöt samman, och båda  
miste helt sin förra skepnad/ så som när papper brinner, framför  
lågan/ just när det vita plånas ut, det löper/ en brun färg som ej  
ännu hunnit svartna. De bägge andra åsåg hur det skedde/ och  
skrek: "O ve, Agnel, hur du förvandlas!/ Du är ej längre en, och två  
ej heller."/ Ett hade bädas huvuden nu blivit,/ och i ett enda ansikte  
där tvenne/ förlorats, såg jag två naturer blandas./ Av fyra lemmar  
bildades två armar;/ och låren, benen, bröstkorgen och buken/ blev  
kroppsdelar som förut aldrig skådats./ Vart drag från förut var helt  
utraderat:/ som två och ingen framstod den förvända/ gestalten,  
som kröp långsamt bort ifrån oss.

I den andra historien inträffar ett annat slags metamorfos: en syndare vid namn Buoso och en orm (även den en förvandlad fördömd människa, Francesco dei Cavalcanti) antar varandras skepnader:

[---] ormen klöv sin stjärt som till en gaffel/ och den som sårats  
 hopdrog sina fötter./ Hans lår och smalben smälte sedan samman/  
 så fullständigt, att inom kort var spåren/ av var de sammanfogats  
 helt försvunna./ Den kluvna stjärten antog samma skepnad/ som  
 mistes mittemot, och hos den ene/ blev skinnet mjukt, förhårdnat  
 hos den andre./ Jag såg hur armarna i sina hålor/ kröp in [---]

De enskilda händelserna i de båda historierna kan ses som moment i mål-  
 inriktade skeenden men utan att vara direkt kausalt relaterade till varandra.  
 Reptilen fattar inte den andres armar därför att han just gripit den andres  
 buk med sina mittfötter. Inte heller framställs händelserna som nödvän-  
 diga betingelser. Vi kan inte läsa in den kontrafaktiska satsen ”om reptilen  
 inte gripit den andres buk med sina mittfötter skulle han inte ha ha fattat  
 den andres armar.” i framställningen. Inte heller är vi hjälpta av att införa  
 någon målinriktad kraft i vår tolkning. Målet – att andarna fusionerar i det  
 första citatet, att de antar varandras skepnader i den andra – motiverar inte  
 skeendena i detalj. Andarna kan tänkas bli ett även om reptilen först fattar  
 den andres armar, för att därefter gripa med mittfötterna om hans buk.  
 Historierna skiljer sig härvidlag från sömngångarhistorien. En kontinuer-  
 lig rörelse från en plats till en annan nödvändiggör att rörelsens moment  
 är fixerade i en bestämd ordning, medan momenten i en metamorfos kan  
 kastas om och metamorfosen som helhet förbli densamma.

Men ändå kan exemplen ur *Inferno* illustrera den andra formen av svag  
 kausalitet som Carroll nämner: inus-villkor. De enskilda händelserna tagna  
 var för sig är varken tillräckliga eller nödvändiga betingelser för varandra,  
 men de är inus-betingelser för skeendenas sluttillstånd, som är ”Angelo  
 och reptilen är ett” respektive ”Buoso har ormens skepnad och ormen har  
 Buosos skepnad”. Hela serien av händelser i det första citatet är tillräcklig  
 för att Angelo och reptilen ska vara ett, och motsvarande gäller det andra  
 citatet. Om ormens stjärt klyvs, mannens ben växer samman, ormens skinn  
 mjuknar, mannens hårdnar och så vidare (och vi får undersöka förvandling-  
 ar som inte är nämnda), om allt detta inträffar så har ormen och mannen  
 bytt skepnad, och tillståndet – mannen har ormens skepnad och ormen har  
 mannens skepnad – är förverkligat. Tillsammans är händelserna tillräckliga  
 för sluttillståndet; ingen av händelserna är nödvändig eller tillräcklig, men  
 var och en av dem är oundgängliga delar av det sammansatta tillräckliga  
 villkor som de tillsammantagna utgör. I ett ord: de är inus-villkor.

Metamorfoshistorierna ur *Inferno* och berättelsen om sömngångaren  
 har emellertid en konsekvens som bör vara ovälkommen för Carroll. Just  
 de tre satser han anför som exempel på händelser i tidsföljd vilka inte utgör  
 en historia blir just en sådan: ”I woke up; later I dressed, still later I went to  
 class.” Rimligen skulle Carroll inte klätt på sig om han inte först vaknat, och

förmodligen skulle han inte begett sig till sin lektion om han inte vore klädd. Händelserna är alltså relaterade som nödvändiga kausala villkor. Även om vi gör en annan tolkning där dessa band inte finns så spelar alla tre satserna rollen av inus-villkor för ett slutstadium, på samma vis som i Dante-exemplet. Tillsammans utgör de då ett tillräckligt villkor för att följande tillstånd ska realiseras: Carroll på väg till lektionen, vaken och påklädd.

Som jag tidigare antytt är jag inte helt övertygad om att detta exempel är så renons på narrativitet som Carroll menar. Men vi kan anföra den mer lösliga händelsefogning som jag presenterade tidigare och konstatera att även den uppfyller Carrolls krav på kausalitet: "Bengt blir rånad på alla sina pengar. Därefter tar han ut skilsmässa. Därefter rakar han sig noga."

Händelserna är inus-villkor för ett sluttillstånd, nämligen att Bengt är pank, ogift och slät om hakan. De tre händelserna är tillsammans tagna ett tillräckligt villkor för förverkligandet av detta tillstånd.

Kanske skulle Carroll själv underkänna detta exempel. Han kräver nämligen att villkoren ska vara kausala, och man skulle kunna hävda att exemplet med Bengt innehåller villkor, men inte kausala villkor. Från vad som sägs om de händelser Bengt är inblandad i kan vi dra den logiska slutsatsen att han är pank, ogift och nyrakad. Problemet med denna invändning är att de två historierna i Dantes *Inferno* inte heller blir historier: de förändringar som skildras är inte orsaker till att ett par av andar fusionerar, ett annat par genomgår en spegelmorfos – förändringarna *är* en fusionering respektive en spegelmetamorfos. En möjlighet att rädda situationen kan tyckas vara att ta fasta på den teleologiska karaktär som utan tvekan finns i dessa berättelser och som saknas i redogörelsen för Bengt. Andarna i denna krets förefaller straffas genom att växla skepnader på olika sätt; två av dessa sätt är fusionering och spegelomvandling. Detta straff är oundvikligt och kan kanske relateras till de brott dessa syndare begått. De har i jordelivet varit tjuvar, sådana som förblandar mitt och ditt, och får den enligt den guddomliga rättvisan adekvata bestraffningen att gränsen mellan jag och du inte upprätthålls – man blir varandra i grogg- och spegelform. Men en läsare utan kännedom om Dantes verk eller den text citatet är lossbrutet ur skulle mycket väl kunna uppfatta det skildrade som en historia utan att uppfatta eller anta någon målinriktad kraft i det återgivna skeendet. Även för sömngångarhistorien – som inte är teleologisk – kan mindre narrativa paralleller ges. Dess nödvändiga villkor – som alltså är dess länkar – gäller för varje promenad, och följande redogörelse är sammanbunden på exakt samma vis: Bengt gick tre steg rakt fram kl. 15.00.00–15.00.05, fortsatte sedan ytterligare tre steg kl. 15.00.05.–15.00.10 och sedan ytterligare tre steg kl. 15.00.10–15.00.15.<sup>14</sup> Givet utgångssituationen – Bengt befinner sig på en viss ej närmare angiven plats – är hans första tre steg nödvändiga för de följande



tre, och så vidare. Men någonting annat hos sömngångarens promenad förefaller göra den till en historia till skillnad från Bengts nio steg.

## Koherens och direkthet

Vi står emellertid inte helt tomhänta vad gäller frågan vad slags länkar mellan händelser och tillstånd som är nödvändiga för en historia. Minst ett av Carrolls tre typer av villkor – men utan distinktionen mellan kausala och icke kausala villkor – förekommer i alla våra exempel på historier. Eftersom de också kan finnas i mindre narrativa framställningar utgör de endast en nödvändig ingrediens i fenomenet Historia. Det finns i den narratologiska litteraturen en rad förslag på ytterligare historiekriterier – ett som kanske skulle kunna göra reda för skillnaden mellan Bengts korta promenad och vår sömngångarhistoria är att den senare till skillnad från den förra är spännande. (Jag återkommer kort till det.) Jag ska emellertid inte fortsätta sökandet efter en mer adekvat formulering av narrativ koherens. I stället vill jag ge diskussionen en annan riktning genom att till att börja med tillstå att i de flesta, kanske alla, längre berättelser värda att återberättas (eller tryckas eller visas på vita duken eller på scenen) förekommer inte blott nödvändiga villkor och inus-villkor utan också tillräckliga villkor och intentionella handlingar. Paradexemplet är – enligt Aristoteles – Kung Oidipus. Vi kan vara eniga om att Oidipus sorgliga öde utgör en historia. Frågan blir då: när vi väl har ett skeende som vi kan utkora till en fullblodshistoria, är den inledningsvis föreslagna definitionen av berättelse giltig? (Definitionen löd: *Berättelse är en framställning av en historia.*) Menar vi med "x är framställning av y" att x är en representation av y eller att x refererar till eller syftar på y, så är emellertid definitionen för vid. Frasen "Oidipus sorgliga öde" syftar på den serie av omständigheter och händelser som leder till Oidipus undergång. Men frasen är naturligtvis ingen berättelse. Representationen måste vara sådan att det skildrade beskrivs *som kausalt*, eller *som intentionellt*, och så vidare. Men inte heller det är tillräckligt. Om vi jämför de två alternativa framställningarna av samma sakförhållanden, den ena i form av ett påstående, den andra som en fras av det slag som ofta återfinns på tidningarnas löpsedlar uppfattar jag den förra som mer narrativ än den senare:

Påstående: Kungen dog, sedan dog drottningen av sorg.

Löpsedelsfras: Drottning avliden pga. änkesorg

Stein ger ett svar på frågan varför "Kungen dog; sedan dog drottningen av sorg" är mer narrativ än "Drottning avliden pga. änkesorg". Den förra versionen uppvisar vad hon kallar berättelsens kanoniska form, det vill säga framställningens ordning speglar händelsernas ordning. Hon presenterar

detta moment som ett tillägg till kraven på kausalitet och intentionalitet. Många berättelser av skilda slag innehåller emellertid avsteg från ett kronologiskt framställningssätt. Det gäller spontana vardagsberättelser, muntligt traderade sagor, romaner från olika epoker och kulturer, filmer med flashbacks, och till och med en del dramatik, till exempel Harold Pinters memory plays. Nu menar emellertid inte Stein att varje hopp bakåt eller framåt i den skildrade tiden diskvalificerar framställningen från att vara en berättelse. I sina undersökningar av hur försökspersoner klassificerar för ändamålet fabricerade framställningar på en narrativitetsskala drar hon två slutsatser: 1) berättelser med kanonisk form betraktats i stort som mer narrativa än sådana som avviker från denna form; 2) för att vara acceptabla som berättelser måste framställningar med brott i kronologin placera dessa i enlighet med vissa regler – till exempel för att besvara frågan Varför?.

Carroll har en besläktad idé. Han kräver förutom kausal organisation hos historien att berättelsen är "globally articulated in what might be called a forward looking manner."<sup>15</sup> Han fortsätter: "Once we are in a flashback, for example, then the events are told in a temporally progressive way. They are not told backwards, so to speak." Nästa fråga blir naturligtvis: varför kännetecknas narrativitet av "kanonisk form" och "a forward looking manner"?

Mitt svarsförslag är: därför att det är det direkta erfarendets form. Därför är "Kungen dog och drottningen dog av sorg" mer narrativ än "Drottning avliden pga. änkesorg". Och därför betraktar vi de minimala historierna som mindre narrativa än fylligare versioner. Det längre citatet ur *Inferno* är mer narrativt än satsen "Angelo och reptilen fusionerar", därför att en fylligare version bättre överensstämmer med rikedom i det direkta erfandet än den minimala historiens fattiga och schematiska innehåll.

Med andra ord: ett nödvändigt villkor för berättelser är att de är utformade så att recipienten tenderar att uppleva sin reception som ett direkt, icke medierat, erfande. I den mån berättelsen informerar så rör det sig alltså om andrahandsinformation som gör intryck av förstahandsinformation.

## Invändningar

Detta andra villkor är utan tvekan mer kontroversiellt än det första – konditionalt koherent skeende. Det kan förefalla som att det andra villkoret frånsär berättandets mångfald – framför allt det litterära berättandets mångfald – och egentligen bara är tillämpligt på en mycket begränsad corpus inom prosakonsten, nämligen den som Genette karakteriserar som externt fokaliserad och som oftast exemplifieras med två noveller av Hemingway, "The Killers" och "Hills Like White Elephants". Man kan anföra en rad invändningar mot att karakterisera all berättelsereception på det sätt jag

föreslår: 1) språkliga berättelser är vanligen formulerade i preteritum; alltså skildrar de något förlutet, alltså något frånvarande, 2) litterära historier är ofta medierade genom någon karaktärs synvinkel; alltså upplever vi dem inte som direkt erfarna, och 3) muntliga berättelser framförs av en berättare, skrivna berättelser kan likaså vara explicit sprungna ur någons penna eller mun; alltså upplever vi dem som medierade, inte som direkt erfara. Jag kan här endast antyda hur dessa invändningar skulle kunna bemötas.

Tempusargumentet – att preteritum i berättelser har tidsinnebörd – är bestritt eller ifrågasatt av en rad vetenskapsmän, framför allt i den narratologiska traditionen från Käte Hamburger. Användning av synvinkel i berättande framställning kan mycket väl harmoniera med tanken på direkthet: vi upplever oss som direkt erfara Molly Blooms tankar i slutkapitlet i *Ulysses*. Hänvisningen till berättare och berättarkaraktärer är mer komplicerad, men följande låter sig ändå lätt fastslås: historier i muntligt framförda berättelser som appellerar till åhörarens preferens (jag återkommer strax till min motivering för detta ordval) för direkt erfara kan naturligtvis uppfattas som direkt uppfattade, trots recipientens medvetenhet om det motsatta faktiska förhållandet.<sup>16</sup> Det finns därmed inget hinder för att skrivna texter med angiven berättare skulle fungera annorlunda. De två anförda berättelserna ur *Inferno* kan tjäna som exempel. Det faktum att berättaren Dante skildrar förvandlingarna förhindrar inte vår upplevelse av direkthet; inte heller att det är vandraren Dantes perceptioner (det vill säga att avsnitten är perspektiverade) som återges. I detektivromaner med jagberättare som doktor Watson hos Conan Doyle eller kapten Hastings hos Agatha Christie kan man notera att berättarens solidaritet med det återgivna skeendet ofta utmanar realismen i den fiktiva konstruktionen. Berättaren återger utan reservation sin, som det kommer att visa sig, felaktiga uppfattning och känslöshållning i skeendets stund, till exempel genom att yvas över sitt skenbara – men i berättartiden genomskådade – skarpsinne. Effekten är densamma: läsaren upplever sig som direkt erfara det återgivna skeendet, detta trots förekomsten av förmedlande berättarinstans. Naturligtvis kan berättaren i högre grad än i citaten ur *Inferno* dra uppmärksamheten till sig själv och sitt eget berättande. Men inte heller det utesluter upplevelsen av direkthet. Berättaren kan förändras under berättelsens gång, och denna process kan vara konditionalt länkad på det vis jag tidigare berört. Läsaren kan i så fall uppleva sig direkt erfara denna process (vanligen i växelverkan med att uppleva sig direkt erfara det berättaren omtalar). Men det förekommer givetvis också berättarinstans som varken är genomskinliga eller är narrativt koherenta skeenden i sig. Även på detta kan ett exempel hämtas ur *Infernos* tjugofemte sång. Innan Dante presenterar redogörelsen för den andra metamorfosen – varelsena som byter skepnad – utbrister han:

”Ovidius hälle tyst om Aretusa/ och Cadmus; om hans dikt gör en till källa/ och en till orm, jag hyser ingen avund,/ ty två naturer öga emot öga/ förvandlade han aldrig så att bådas/ substanser bytte kroppar sinsemellan.” Denna självmedvetna jämförelse med metamorfosdikningens nestor utgör ingen historia, och den bryter vår upplevelse av direktthet. Men det innebär inte annat än att det kan förekomma icke-narrativa passager i berättande diskurser.

Naturligtvis finns det berättartyper av andra slag och därmed kanske också problem för direktthetsten som måste lösas på andra vägar.<sup>17</sup> Jag lämnar emellertid denna fråga för att än en gång beröra den första invändningen: att berättelser kan avvika från (med Steins ord) berättelsens kanoniska form.

Genette har med rätta betonat att temporala omkastningar, ”anakronier”, snarare är regel än undantag i litteraturen. Hans första exempel är de rader som inleder vår västerländska kanon, början på *Iliaden*. Som bekant får vi först reda på att Akilles är arg, men redan här fällt en hänsyftning på det kommande in: hans vrede sägs bli förödande för grekerna – ”till tusende kval för akajernas söner”. Därefter förflyttas vi tillbaka i tiden, i en redogörelse för orsaken till denna vrede. Detta motverkar samtidighets- och direktthetsupplevelsen jämfört med exempelvis Hemingways noveller. Men vi ska hålla hela förslaget i minne: koherens plus direktthet. Och dessa avsteg från den kanoniska formen är av det slag som Stein berörde: de redogör för de kausala sammanhangen, orsaken till Akilles vrede, och konsekvenserna av samma vrede. I 1800-talsomaner görs detta förhållande ofta explicit, i vändningar som ”För att förklara denna enastående företeelse i moster Pulletts salong måste vi återvända till det ögonblick då de tre barnen gick ut för att leka [---]”.<sup>18</sup>

Narrativ koherens och direktthet kan således sträva åt olika håll. En del andra exempel på anakronier hos Genette kommer inte i konflikt med mitt direktthetsvillkor, nämligen sådana där en karaktärs *tänkar* hänför sig till en annan tidpunkt; man kan naturligtvis under läsningen av sådana partier fortfarande uppleva sig direkt informerad om att karaktären tänker på framtiden eller det förflutna. Men det finns också anakronier som inte utan vidare motiveras med koherenskravet, och som inte kan reduceras till psykologiska fenomen som tankar eller minnen av det förflutna, förhoppningar, farhågor och gissningar om framtiden. Paradoxalt nog tycks själva det sätt vi resonerar om dessa fenomen styrka tesen om direktthet. Vi kallar vissa partier för temporalt avvikande – eller anakronier – och dessa avvikande partier kallar vi flashbacks, flashforwards, tillbakablickar, framåtsyftningar, vi använder en terminologi som underförstår en temporal nollpunkt, ett nu, i förhållande till vilket de avvikande partierna kan sorteras i två huvudgrupper – de

som gäller det förflutna och det som gäller framtiden. Vi beskriver också läsningen av sådana partier just som jag nyss själv gjorde: "en hänsyftning på det kommande", "förflyttas tillbaks i tiden". Vi fastställer i vår läsning en nollpunkt, och den enklaste förklaringen till denna manöver är, menar jag, att vi utgår från det tidsplan som vi uppfattar oss som samtidiga med, ett "nu". Till detta tillkommer ytterligare en komplikation; ett avsteg från den kanoniska formen kan efter ett tag uppfattas som ett skifte av nollpunkt; vi, läsarna byter "nu". En av litteraturvetenskapens mest inflytelserika textanalyser, Erich Auerbachs om Odysseus ärr, behandlar just en sådan tillbakablick. Auerbach betonar hur läsarens uppmärksamhet helt tas i anspråk av den återblickande historien om hur Odysseus fick sitt ärr under en jakt, och det i sådan omfattning att han riskerar att glömma sammanhanget. Auerbach beskriver tekniken i spatiala termer: för Homeros måste allt som skildras ställas i förgrunden; någon bakgrund finns inte. Men han summerar sin analys även i temporala kategorier: "Och det är i förgrunden, det vill säga helt och hållet här och nu som fenomenen drar förbi".<sup>19</sup> Med andra ord: inför vissa anakronier byter vi tid och upplever oss som direkt erfarande ett skeende vilket, i förhållande till vad vi nyss på samma sätt tog del av, borde vara förlagt till det förflutna eller framtiden. Brott mot den kanoniska formen utgör alltså inte några oöverstigliga hinder för tesen om direkthet.<sup>20</sup>

## Funktionella aspekter

Den inledningsvis formulerade definitionen har visat sig vara för enkel. I stället föreslår jag följande: om en text (eller film eller scenisk framställning eller ...) är en berättelse så framställer den ett skeende som konditionalt koherent, och framställningssättet är sådant att vi tenderar att uppleva vår reception som direkt erfarande. Frågan om begreppet Historia måste bestämmas ytterligare beror på hur bodelningen mellan framställningsart och historia görs. Möjligen är det endast framställningssättet av Bengts nio steg som diskvalifierar texten som berättelse: den fånglar oss inte på minsta vis – och därmed appellerar den inte till vår benägenhet att uppfatta den som direkt erfarande.

På vilka sätt kan då de två momenten i detta nödvändiga villkor för berättelser sägas vara funktionella och därmed bidra till förklaringen av berättelsens och berättandets oerhörda utbredning och betydelse i mänsklighetens och i den enskilda individens historia?

Att skeenden framstår som koherenta i betydelsen villkorsrelaterade är nödvändigt för att vi ska begripa och minnas dem, och kanske också behärska dem. Det ledet svarar alltså mot djupa kognitiva behov, vilkas tillfred-

ställelse i sin tur varit nödvändig för mänsklig fortlevnad och utbredning. Det andra momentet – att vi upplever oss som direkt erfarande det koherent framställda skeendet – är av annan art. I berättelsen har vi uppfunnit en form för mediering – det vill säga indirekt överföring av information eller vad vi vill kalla innehållet i överföringen – som vi upplever som icke-medierad, som direkt. Därmed återknyter vi i vår reception till ett avsevärt äldre och därmed bättre befäst sätt att tillägna oss verkligheten, ett sätt ”vi” behärskat i hundratals millioner år, inte bara i några tiotusentals år. Samma ordning gäller den enskilda individen: vi ser och hör innan vi talar och förstår tal. Denna kognitiva bas för berättelseförståelse gör tilläggnelsen lätt. Det andra momentet motiveras alltså av energiskäl. För att återknyta till Sugiyama: berättelsen är en framställningsform som förenar fördelar hos den indirekta, förmedlade receptionen med fördelar hos den direkta.

## NOTER

- 1 Monika Fludernik *Towards a 'Natural' Narratology* (1996). Ett annat imponerande exempel på ett kognitivt narratologiskt verk är David Hermans *Story Logic* (2002).
- 2 Mark Turner, *The Literary Mind. Origins of Thought and Language* (1996).
- 3 För exempel, se artiklar i *Philosophy and Literature* (2001).
- 4 Michelle Sugiyama, "Narrative Theory and Function: Why Evolution Matters", *Philosophy and Literature* 25.2 (2001), s. 233–250.
- 5 För en elegant framställning av hur sådana läsningar kan gå till, se Staffan Carlshamres bidrag i detta tidskriftsnummer.
- 6 Noël Carroll, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays* (2001), ss. 121–122. Efterföljande citat från s. 122.
- 7 Gerald Prince, *A Grammar of Stories* (1973) och *Narratology* (1982).
- 8 E. M. Forster, *Aspects of the Novel* ([1927], 1963), s. 93.
- 9 Nancy Stein, "The Definition of a Story", *Journal of Pragmatics* 6 (1982); ss. 487–507; Stein och M. Policastro, "The Concept of a Story: A Comparison Between Children's and Teacher's Viewpoints", *Learning and Comprehension of Text*, red. Mandl & Stein (1983).
- 10 En särskild fråga i detta sammanhang gäller förhållandet mellan intentionell och kausal länkning. En vanlig hållning som jag själv finner rimlig och underförstår i det följande är att betrakta intentionellt bestämda handlingar som en form av kausallänkning.
- 11 Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, s. 14.
- 12 Ibid. s. 30.
- 13 Termen inus-villkor och dess definition härrör från J. L. Mackies artikel "Causes and Conditions", *The Nature of Causation*, red. M. Brand (1976) och hans bok *The Cement of the Universe* (1980). Bokstavskombinationen "inus" ska utläsas "an insufficient but non-redundant part of an unnecessary but sufficient condition" (Mackie *The Cement of the Universe*, s. 62).
- 14 För ett litterärt exempel, se Samuel Becketts korta pjäs *Quad 1*.
- 15 Carroll, *Beyond Aesthetics*, s. 126.
- 16 Beträffande detta fenomen – att uppfatta något som beskaffat på ett visst sätt och samtidigt veta att det inte är så beskaffat behandlas under den indexerade termen "counterfactual interpretation" i Göran Rossholm, *To Be And Not to Be* (2004). I denna bok berörs i semiotiska begrepp även vad jag här kallar direktthet under den indexerade termen "iconic reception".
- 17 För en utförligare diskussion av direktthet och berättarkaraktärer, se min artikel "Occam och de 40 berättarna" i *Berättaren – en gäckande röst i texten*, red. L.-Å. Skalin (2003).
- 18 George Eliot, *Bror och syster (The Mill on the Floss)*, övers Gunn-Britt Sundström, s. 136.
- 19 Erich Auerbach, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen* [1946] (1998), s. 16.
- 20 Jag behandlar direktthet och anakronier i artikeln "Now's the Time", *Essays on Fiction and Perspective*, red. G. Rossholm (2004).

# Vad berättelser betyder

Av Staffan Carlshamre

En hungrig räv såg några druvor hänga högt  
och hoppade av alla krafter för att nå.  
När det var fåfängt, avstod han med dessa ord:  
'De är ej mogna än och smakar säkert surt.'  
De som med ord förringar vad de ej förmår,  
må taga åt sig denna fabels innehåll.<sup>1</sup>

Fabeln om räven och druvorna finns i otaliga versioner, alltsedan Aesopos. Just den här kommer från den romerska fabeldiktaren Phaedrus, i översättning av Gerhard Benz. Phaedrus berättar en enkel historia om en räv och några druvor, och sedan säger han vad den *betyder*. Inte vad orden betyder som han använder när han berättar historien – det måste vi redan veta för att förstå att det är en berättelse om en räv och några druvor – utan vad *historien* betyder.

Det är om sådan betydelse, bland annat, som jag ska försöka säga några saker i den här artikeln. Alla mina exempel ska inte vara lika enkla, men jag ska hålla mig till fabeln en liten stund, för att med dess hjälp introducera några frågor jag vill fundera över och några begrepp jag vill använda.

En första fråga är den här: hur vet Phaedrus vad historien betyder? Har han upptäckt det, eller har han bestämt det? Annorlunda uttryckt: Är det Phaedrus som menar någonting med historien, eller är det historien själv som betyder någonting?

För att ge lite relief åt den frågan kan vi jämföra med La Fontaines återgivning av samma fabel. Han smyckar historien med lite fler detaljer, men i princip är det samma händelseförlopp som återges. Innebörden däremot, *le sens moral*, specificeras helt annorlunda: "Är det (rävens beteende) ej bättre än att klaga?". Tar man honom utan ironi, så tycks La Fontaine finna räven mer värd beröm än klander, medan Phaedrus tycker tvärt om.

Låt oss tänka bort, för tillfället, det faktum att fabeln är en konventionaliserad underhållningsgenre, där en författare inte nödvändigtvis lägger så värst mycket allvar i de budskap han förmedlar, och tänka oss att våra



båda skribenter verkligen vill säga vad de säger att de vill säga. Trots att de använder historien för att bära två olika budskap, så verkar det klart att det finns en ganska intim förbindelse mellan historien och budskapet: samma historia kan inte användas för att uttrycka vilket budskap som helst. Omedelbart efter "Räven och druvorna", hos Phaedrus, kommer till exempel fabeln om "Hästen och vildsvinet":

På hästens vattenställe låg en vildsvinsgalt  
och vältrade sig, så att grumset virvlade.  
Ett gräl blev föllden. Springaren i vredesmod  
bad människan om hjälp. Med henne på sin rygg  
kom den tillbaka. När omsider ryttaren  
med sina kastspjut dödat galten, sade han:  
"jag gläds, att jag på dina böner kom till hjälp,  
ty jag vann byte och förstod din brukbarhet."  
Och så fick hästen finna sig i tygelns tvång.  
De utbrast sorgsen: "I min dumhet sökte jag  
hämnd för en småsak, men fann endast slaveri!"  
De hetsiga vill denna fabel lära, att  
ohämnad skymf är bättre än ett träldomsok.<sup>2</sup>

Det är svårt att haka denna fabels sensmoral på Räven och druvorna eller omvänt. Notera också hur Phaedrus rutinmässigt appellerar till vad "fabeln vill lära" och aldrig till vad han själv vill säga med den.

Med detta har vi nått fram till en andra fråga: hur hänger den berättade historien ihop med sin sensmoral? Vilken är den förbindelse som ska motivera resan från tecknet (historien) till dess innebörd?

Vi kan jämföra med den språkliga betydelsen hos de uttryck en författare använder. Även i detta fall kan vi skilja mellan vad orden betyder och vad författaren menar med dem. I fokus för vårt intresse är, i det fallet, nästan alltid avsändarmeningen: skulle vi ha skäl att tro att författaren menar något annat med sina ord än vad de konventionellt betyder så är det författarmeningen som tar överhand. Men normalt menar man vad man säger: man avser att ens ord ska betyda vad de konventionellt betyder, och man avser att läsaren ska använda sin kunskap om den konventionella betydelsen för att få reda på vad man vill säga. Kort sagt: det fordon med vilket författaren vill att läsaren ska åka från tecknet till meningen är språkkonventionen.<sup>3</sup>

Med vilket fordon ska man åka från fabeln till dess sensmoral? Hur ser, med Paul Grices uttryck, den "mode of correlation" ut som förbinder tecknet och meningen?<sup>4</sup> I botten är det förstås fråga om ett slags generalisering, där olika konkreta inslag i fabeln får representera mer allmänna generera av vilka de själva är species. Räven representerar vem-som-helst, druvorna

representerar någonting eftersträvat i allmänhet, hoppandet representerar en ansträngning att erhålla det eftersträvade, surheten hos druvorna representerar ett fel hos det eftersträvade som gör det mindre eftersträvansvärt, och så vidare.

Dessa generaliseringar är gemensamma för Phaedrus och La Fontaine, men hur kommer det sig att de värderar rävens beteende så olika? Är det samma sak de har olika uppfattning om, så att den ene gillar vad den andre ogillar, eller har de tagit fasta på olika saker? Olika saker tycks det. Phaedrus ogillar att man projicerar sina egna brister på objektet, och baktalar något utan skäl. La Fontaine värderar att man "gillar läget" och inte grämer sig över vad man inte kan få. Detta är naturligtvis en viktig del i all tolkning av det här slaget: hur man lägger tonvikten i förloppet, vad som uppfattas som viktigt eller oviktigt, vad som framhävs och vad som läggs i skugga.

Återknyter vi till jämförelsen mellan berättelsens mening och vanlig språklig mening, så tycks en viktig skillnad vara att orden är "arbiträra" tecken för sin innebörd, medan fabeln är ett "motiverat", eller till och med "naturligt", tecken för sin sensmoral. Somliga kanske tycker att denna skillnad är så stor att man inte bör använda ord som "mening" eller "betydelse" i båda fallen, medan andra kanske tycker att skillnaden inte alls är så stor, och att båda slagen av teckenrelation är ungefär lika arbiträr eller ungefär lika motiverad. Själv tror jag, som redan framgått, att skillnaden är viktig, men att den inte hindrar att vi har att göra med två arter av ett gemensamt släkte – även om jag inte har utrymme att utveckla detta här.

En tredje fråga som fabeln aktualiserar är den här: Hur kommer det sig att man formulerar sina budskap med hjälp av en berättelse, varför räcker inte sensmoralen på egen hand? Frågan tycks extra pressande när det gäller den klassiska fabeln, som för det mesta dubblar budskapet genom att ge det både implicit, i den berättade historien, och explicit. Men även när det gäller en berättelse utan uttryckligt formulerad sensmoral ställs den som menar sig finna ett budskap i den inför frågan om varför författaren bemödade sig med omvägen via en historia om det "bara" var detta han ville säga.

Jag ska antyda ett par olika svar på den frågan. Det första är uppenbart redan i fablernas värld: historien inte bara förmedlar budskapet, den tänks också förstärka det genom att ge skäl, argument, evidens för att acceptera det. Anspelningar på denna funktion hos anekdoten som evidens för budskapet är mycket vanliga i fabellitteraturen. Ofta introduceras sensmoralen mot slutet med formler som "denna fabel visar att ...", eller också formuleras budskapet först och fabeln kommer efteråt som verifikation: "detta visas av följande berättelse ..."

Det är inte svårt att förstå hur fabeln kan uppfattas som evidens för riktigheten av sin moral. I linje med vad vi nyss sade om generalisering kan vi

uttrycka det så att fabeln uttrycker någonting allmänt genom att exemplifiera det, den är ett *paradigma* eller *exemplum*, som Aristoteles säger i *Retoriken*. Men den semantiska relationen mellan en generalisering och ett exemplum är nära släkt med en kunskapsteoretisk relation: nämligen det induktiva stöd som ges åt en allmän utsaga av dess instanser.

Jag tror att denna sammanblandning av en semantisk med en kunskaps-teoretisk funktion hos den exemplifierande berättelsen är viktig, både för att förklara hur berättelser verkar på sina mottagare och varför deras avsändare väljer just denna form för att överföra sina budskap. Men det är också viktigt att det *är* en sammanblandning och att det rör sig om ett påverkningssnep. Den typ av evidens det handlar om har ett talande namn i den vetenskapsteoretiska litteraturen: den kallas "anekdotisk" evidens och är något att värja sig mot snarare än att lita till eller använda. Det är inte svårt att se varför: att man kan hitta *en* bekräftande instans till en allmän princip säger ju inte så mycket, särskilt inte när man, som i fiktion, får hitta på den själv.<sup>5</sup>

Jag ska nämna en ytterligare motivering för att gå "omvägen" via det enskilda exemplet till det generella begreppet, en motivering som också har ett namn i den klassiska retoriken, den heter "katakres" (ordet används förstås även med andra innebörder). Det traditionella sättet att beskriva troper i retoriken är som substitutioner: man ersätter av estetiska eller andra skäl ett bokstavligt uttryck för någonting med en metafor, en metonymi, etc. Men ibland får man ta till en trop för att beteckna någonting för vilket det saknas ett bokstavligt uttryck – då bortfaller ju frågan varför man går "omvägen" via det figurativa, det finns helt enkelt ingen annan väg.

Det faktum att en fabel oftast åtföljs av en uttrycklig sensmoral kan tyckas ge vid handen att detta motiv knappast är verksamt i dessa fall, men skenet kan bedra. Den formulerade sensmoralen ger ofta bara en knapphändig anvisning om en tolkningsriktning, och i många fall har en allusion på fabeln, i form av ett ordspråk eller talesätt, blivit kvar i språket som beteckning på ett komplext begrepp för vilket det annars saknas ett enkelt namn. På engelska exemplifieras detta fenomen just av uttrycket "sour grapes".

## Generalisering, abstraktion, universalisering, applikation

Innan jag går vidare med andra exempel vill jag säga lite mer om vad jag ovan kallat "generalisering". I själva verket döljer sig flera olika operationer under denna rubrik och för fortsättningen är det viktigt att hålla isär dem. Jag ska bibehålla beteckningen "generalisering" för en av dem, de övriga kommer att få heta "abstraktion", "applikation" och "universalisering".

*Generalisering* först. Motsatsen till generalisering är *specifisering*, och båda operationerna är grundade i de relationer av överordning och underordning mellan predikat som kommer till uttryck i genus-species hierarkier. Att generalisera en utsaga är att ersätta mer specifika termer med mer generella, att röra sig ”uppåt” i de relevanta begreppsträden. En generaliserad variant av Räven och druvorna kan till exempel se ut så här:

En agent uppmärksammade ett eftersträvat föremål och gjorde en ansträngning att lägga beslag på det, han misslyckades dock och konkluderade därför att föremålet inte var så värdefullt, trots allt.

Generalisering (och specifisering) är operationer i idévärlden, de är grundade i relationer mellan begrepp eller predikat. *Abstraktion* däremot är en operation som så att säga går från den konkreta världen till idévärlden, den tar en utsaga och förvandlar den till ett predikat genom att byta alla individbeteckningar mot variabler, som man sedan i sin tur kan ersätta med namn på andra individer (genom den omvända operationen *applikation*), eller kvantifiera över. Abstraherar vi över den nyss anförda generaliseringen av Räven och druvorna, så kan vi till exempel åstadkomma:

Den relation mellan x och y, som är sådan att: x är en agent som uppmärksammar y, y är ett av x eftersträvat föremål, x gör en ansträngning att lägga beslag på y, x misslyckas att lägga beslag på y, och x konkluderar därför att y inte är så värdefull, trots allt.<sup>6</sup>

Med denna terminologi kan man säga att den sensmoral som Phaedrus tänker sig för Räven och druvorna genereras ur berättelsen genom en kombination av generalisering, abstraktion och applikation. Först *generaliserar* man utsagan ungefär som ovan, sedan *abstraherar* man bort de individer den ursprungligen handlar om, varpå man, om man tillhör den tänkta målgruppen (”de som med ord förringar vad de ej förmår”) på sig själv *applicerar* det nykonstruerade predikatet.<sup>7</sup>

För att förklara vad *universalisering* är tittar vi på vår andra fabel, den om hästen och vildsvinet. Phaedrus formulerar dess *sensmoral* på samma sätt som när det gäller Räven och druvorna – han vill att ”de hetsiga” ska generalisera, abstrahera och slutligen tillämpa på sig själva. Men i det här fallet är denna tanke ganska misslyckad – vem vet inte redan att ohämnad skymf är bättre än ett träldomsok? En mer lyckad formulering framhäver i stället en mer allmän lärdom som kan dras ur exemplet, i den här stilen:

Att sluta en allians med en starkare partner i syfte att besegra en tredje leder ofta till underkastelse under partnern.

För att åstadkomma denna sensmoral börjar man på samma sätt som förut, med att generalisera och abstrahera. Men i stället för att sluta med att applicera på en annan individ, exempelvis läsaren själv, så *universaliserar* man genom att kvantifiera över de variabler som abstraktionen givit. Resultatet blir en utsaga om vad som gäller (inom en viss domän) i *alla, många* eller *några* fall, eller liknande.

## To the Lighthouse

Det är dags att lämna fablernas värld. Innan jag mot slutet återgår till mer allmänna och teoretiska reflektioner så vill jag bredda basen för dessa genom att föra in några nya exempel, och jag ska hämta dem alla från samma källa, nämligen Virginia Woolfs *To the Lighthouse*.

Först några ord för att påminna om historien i *To the Lighthouse*. Romanen består av tre delar. Del 1 (The Window) och del 3 (The Lighthouse) berättar var och en om saker som händer inom ramen för varsin dag, med åtskilliga års mellanrum. Del 2 (Time Passes) berättar i ett helt annat tempo om vad som inträffar under mellantiden. Den utflykt till fyren som bokens titel syftar på diskuteras men blir inte av i del 1, i stället förverkligas den i del 3. Berättelsen handlar om familjen Ramsay, framförallt de båda makarna, och deras gäster i familjens sommarhus, någonstans på Skottlands kust. Berättartekniken är ganska genomgående olika former av inre monolog och *erlebte Rede*, men det är inte så svårt att pussla ihop en bild av det yttre skeendet.

Detta får räcka som antydning om vilken historien *är*. Jag återkommer till mer specifika episoder efterhand som det behövs, men övergår för tillfället till frågan om vad historien *betyder*. För säkerhets skull ska jag inte producera betydelser ur egen fatatur, utan har i stället botaniserat lite i den omfattande litteraturen kring romanen. Jag börjar med några tolkningar som tycks passa som hand i handske med de ovan antydda tankarna kring generalisering och universalisering. Här är ett förslag till vad *To the Lighthouse* på ett mer allmänt plan handlar om:

Virginia Woolf's *To the Lighthouse* is a study of personality, of the relationship between the sexes, of time, death, nature and art.<sup>8</sup>

Basen för detta påstående är förstås att historien handlar om några personer av olika kön, att tiden går, att några av dem dör, att man tänker en del på döden, att där förekommer konstnärer, en målare och en poet, som producerar konstverk, varav Lily Briscoes målning av Mrs Ramsay är den viktigaste. Samma forskare utvecklar sin tanke närmare på det här viset:

Part I of *To the Lighthouse* deals with ideas about personality, the relationship between the sexes, and modes of escape from time. Primarily, these ideas are expressed through the Ramsay's, whom Mrs Woolf has endowed with qualities she believed typical of the basic masculine and feminine characters. Their traits are complementary: Mrs Ramsay's creative, intuitive femininity balances her husband's courageous, intellectual masculinity.<sup>9</sup>

Jag hoppas att läsaren känner igen den här typen av uttalanden. Mitt allmänna intryck är att det är mer regel än undantag att de beskrivningar som kritiker och forskare gör av litterära verk innehåller sådana här utpekanden av generella och universaliserbara temata, som verket tänks behandla under formen av en specifik och konkret historia. Jag skulle till och med våga hypotesen att det är ett (nästan) nödvändigt villkor för att ett verk ska betraktas som konst att det tillåter tolkningar av ungefär den typ som finns i dessa citat – man kan exempelvis fundera på vad som händer när dagsaktuella bilder och reportage i efterhand "adlas" till konst.

Men även om nästan alla tolkningar av *To the Lighthouse* innehåller generaliseringar av grovt talat samma slag som ovan, så skiljer de sig kraftigt vad det gäller det generaliserade innehållet. Så här skriver James Hafley, i *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*.

*To the Lighthouse* is really the story of a contest between two kinds of truth – Mr Ramsay's and Mrs Ramsay's. For him, truth is factual truth; for her, truth is the movement toward truth: since truth is always being made, and never is made, the struggle for truth is the truth itself. The form of this novel at once expresses and verifies Mrs. Ramsay's truth.<sup>10</sup>

Hafley fortsätter med att knyta denna tematik till Bergson, och via Bergson till en motsättning mellan "materia" och "minne": vi får exempelvis veta att Mr Ramsay är materia, medan Lily Briscoe är minne.

Båda de anförda tolkningarna är helhetstolkningar av romanen, inom vilken detaljer sedan kan utföras till större eller mindre djup. Jag ska strax övergå till en annan nivå och titta på några mindre berättelser inom berättelsen, och vad de "betyder". Men först vill jag bredda basen ytterligare genom att peka på en helhetstolkning av ganska annat slag.

Det tycks vara en allmän uppfattning att Mr och Mrs Ramsay inte bara representerar det manliga och det kvinnliga i allmänhet, utan att de dessutom representerar ett par mycket konkreta och icke-fiktiva människor, nämligen Virginia Woolfs föräldrar. Så här skriver Vanessa Bell, Virginia Woolfs syster, i ett brev:

It seems to me that in the first part of the book you have given a portrait of mother which is more like her to me than anything I could ever have conceived possible. It is almost painful to have her so raised from the dead. [...] You have given father too I think as clearly, but perhaps, I may be wrong, that isn't quite so difficult.<sup>11</sup>

Detta är en beskrivning av romanen som Virginia Woolf med glädje tycks ha accepterat, och den florerar inte bara i kretsen av författarens familj och vänner. I biografiska skildringar av personer kring Bloomsbury refererar man till synes utan betänkligheter till Virginia Wolfs porträtt av sin far, Leslie Stephen, i *To the Lighthouse*, och jämför den bild hon där ger med vad hon själv och andra säger om honom i andra sammanhang.

Om den första gruppen tolkningar, litteraturforskarnas, är av typen generalisering-abstraktion-universalisering så är Vanessa Bells tolkning av typen generalisering-abstraktion-applikation. Den springande punkten är likheten mellan de fiktiva makarna Ramsay och systrarnas verkliga föräldrar. Att uppfatta denna likhet är att generalisera, till någon lämplig nivå, utifrån drag som Mr och Mrs Ramsay har: att förvandla dem till *typer*, av vilka Leslie Stephen och hans hustru sedan kan uppfattas som instanser.

Universaliserande tolkningar förekommer, som sagt, överallt i litteraturforskning och litteraturkritik, medan applikationer är mycket mindre vanliga. Det betyder dock inte att de är mindre viktiga för läsning och reception, tror jag, utan bara att de mindre ofta ställs fram på den offentliga scenen. Det är ingen tillfällighet att Vanessa Bells läsning formuleras i ett brev till någon, systemen, som kan förväntas dela den individuella erfarenhet som den bygger på. När vi läser litteratur utviner vi inte bara generella lärdomar och komplexa allmänbegrepp ur den, vi tillämpar också de vunna begreppen och insikterna på saker ur vår egen erfarenhet, och dessa applikationer är naturligtvis med och styr hur vi gör den "föregående" generaliseringen. Tydligast är kanske detta i alldaglig lyrikläsning; man läser inte kärleksdikter för att få reda på saker om andras kärlek, eller om kärlek i allmänhet; man läser dem för att få sin egen kärlek uttryckt och beskriven, och man kanske skriver av dem och ger dem till sin älskling som budskap från en själv.<sup>12</sup>

## Övertolkning

För att antyda något av det spelrum som tas i bruk av olika tolkare ska jag peka på en betydligt vildare helhetstolkning av Virginia Wolfs roman, och antyda något om hur den kan passas in i de kategorier jag har använt mig av. Åtminstone en forskare (F. L. Overcarsh i artikeln "The Lighthouse, Face to Face", från 1950) har hävdad att *To the Lighthouse* i själva verket är en elaborerad allegori baserad på Bibeln. I denna tolkning är Mrs Ramsay

på en gång Eva, Jungfru Maria och Kristus; Mr Ramsay är Gud Fader; fyren är Edens lustgård och paradiset; de tre regelbundet återkommande ljusstrålarna från fyren är Treenigheten, och bland dem är den tredje och längsta den Helige Ande, och så vidare. Här är ett exempel på hur det kan låta: ett argument för att middagsbjudningen i slutet av del 1 ska tolkas som den första Nattvarden.

Although there are ten people in the Ramsay family, and they have six guests, at the dinner – as at the Last Supper – only thirteen people appear. Mrs Ramsay represents Christ serving his twelve disciples at the Last Supper. She, like Christ, is soon to die.<sup>13</sup>

I frånvaron av ganska stark extern evidens känns det naturligt att uppfatta det här som en övertolkning, och jag vill säga några ord om vad den anklagelsen kan innebära. De generaliseringar på vilka tolkaren rider från Virginia Woolfs roman till Bibeln är mestadels, som i citatet, ytliga och ointressanta – godtyckliga nycklar till ett chiffer – medan det intressanta innehållet flyter åt andra hållet och fyller romanen med sin utifrån kommande tyngd.

Jämför med Vanessa Bells tolkning av romanen: hennes upplevelse är att texten ger en rik och subtil karaktärisering av två personer, som när den appliceras på systrarnas föräldrar får dessa att framstå i ett klarare ljus. Overcarshs tolkning, däremot, låter inte *To the Lighthouse* säga något intressant om den kristna mytologin och Bibelns gestalter – det är Bibeln som appliceras på romanen, snarare än tvärtom.

## Delberättelser

Jag har uppehållit mig vid helhetstolkningar av *To the Lighthouse*, talat om boken som *en* berättelse. Men som alla romaner är den berättelsen uppbyggd av mindre berättelser, som i sin tur har berättelser som delar. Jag ska diskutera två sådana delberättelser, och fundera på vilken typ av innebörd de kan bära och hur man kan komma åt den.

Det första exemplet är en kort passage ur del 3 – trots sin korthet utgör den ensam ett eget avsnitt och är dessutom avskild från den övriga texten genom att vara innesluten i klamrar. Den berättade händelsen äger rum ombord på den lilla båt i vilken Mr Ramsay och två av hans barn äntligen är på väg till fyren; ombord finns också en fiskare, MacAlister, och hans son.

[MacAlister's boy took one of the fish and cut a square out of its side to bait his hook with. The mutilated body (it was alive still) was thrown back into the sea.]<sup>14</sup>



Placerad som den är tycks passagen ropa efter en symbolisk tolkning. Den finns inte bara där för att driva handlingen framåt eller för att karakterisera någon person eller situation i berättelsen, utan måste ha en vidare betydelse som kopplar den till romanens allmänna tema, vilket det än är. Men vad betyder den? Vilka element i den är betydelsebärande och värda att generalisera? Att kroppen fortfarande lever när biten skärs ut ur den och att den kastas levande tillbaka i sjön? Säkerligen. Att den utskurna biten är fyrkantig och att den ska användas som agn? Kanske. Så här kommenterar en uttolkare:

The short sixth section, within brackets, tells how "Macalister's boy" cuts a chunk out of a live fish to bait his hook, then throws the fish back into the sea. The symbolic significance of this epiphany is not overwhelmingly obvious. But placed as it is within Lily's anguished attempt to evoke Mrs. Ramsay, it seems to suggest the sudden wounding of the artist's consciousness which stimulates creativity.<sup>25</sup>

Tanken låter ju inte orimlig, men det är inte självklart hur den kan genomföras i detalj. Betyder det att konstnären=fisken (den sårade)? Men vad händer då med användningen av den utskurna biten som bete? Syftar det på att det är den praktiska, nyttoinriktade människan som sårar konstnären? Tja, det ger kanske en viss mening åt att det just är en fyrkantig bit som skärs ut! Men kan det inte lika gärna vara pojken som är konstnären som, skär en bit ur det levande för att fiska med?

Här är inte platsen att försöka besvara sådana frågor, utan vi noterar tills vidare bara det spelrum som finns för att generalisera på olika sätt – till frågan om vad som eventuellt kan göra olika sådana val rätt eller fel återkommer jag mot slutet.

Det finns en annan "flertydighet" i den här episoden som kan vara värd att nämna. I citatet närmast ovan finns den koncentrerad i uttrycket "the artist's consciousness". Har det en extern syftning, antingen på konstnärer i allmänhet (universalisering) eller på Virginia Woolf själv (applikation)? Eller har det en intern applikation, exempelvis på Lily Briscoe? De olika läsningarna utesluter naturligtvis inte varandra, men är ändå värda att hålla isär.

## Generalisering och totalisering

Det föregående exemplet väckte frågan om den relevanta domänen för universalisering och applikation – ligger denna domän utom eller inom berättelsens värld? När det rör sig om helhetstolkningar av skönlitteratur, av det slag vi förut varit inne på, så är det en extern domän som gäller. I

fallet med MacAlisters pojke är båda möjligheterna öppna, och förmodligen avsedda. Men läsning av en roman involverar också en mängd tolkningar av ingående episoder där den relevanta domänen i första hand befinner sig inom berättelsens värld.

Vid ett tillfälle i *To the Lighthouse* hittar Mr Ramsay en tvestjärt i sin mjölk vid frukosten. Han blir rasande och kastar både tallrik, mjölk och tvestjärt ut igenom fönstret. Än en gång har anekdoten en annan funktion än att driva handlingen framåt, den har ingen viktig plats i ett kronologiskt skeende. Men den är inte heller symbolisk på det sätt som händelsen med fisken: det rör sig om en *karaktäriserande episod*. Med sitt efterspel växer episoden efterhand och ger en viktig belysning även av Mrs Ramsay och relationen mellan makarna, men den som karaktäriseras är naturligtvis i första hand Mr Ramsay:

He had built round him such a fence of sanctity, and occupied the space with such a demeanour of majesty that an earwig in his milk was a monster.<sup>16</sup>

Vilken sorts tolkning rör det sig om här? Den första tanken är att vi har att göra med en generalisering utan abstraktion, och därmed utan universalisering eller applikation. Vi håller det omtalade objektet, Mr Ramsay, konstant, och uppfattar beteendet som ett exempel på en mer generell *typ* av förhållningssätt som vi uppfattar som karaktäristisk för honom.<sup>17</sup>

Generalisering är en rörelse från species till genus, men det finns också ett annat sätt att uppfatta tolkningsrörelsen i det här fallet: som en rörelse från *del* till *helhet*, vad vi kan kalla en *totalisering*. Uppfattad på detta vis är händelsen med tvestjärten en "karaktäristisk detalj" i den större helhet som utgör Mr Ramsays beteende och relation till omvärlden.

Just i detta fall spelar skillnaden mellan generalisering och totalisering förmodligen ingen större roll. Det kan vara hugget som stucket om vi uppfattar R:s karaktär som en typ med tvestjärtsepisoden som instans, eller som en helhet med samma händelse som del. I andra fall, där det är svårare att uppfatta den relevanta helheten som ett återkommande mönster, kan skillnaden vara viktigare, men för tillfället ska jag inte fördjupa mig i detta.

## Läsningar och anspråk

Det är dags att avbryta raden av exempel och försöka dra samman några trådar i en provisorisk slutsats. Sedan en bra stund har framställningen dominerats av den andra av de tre frågor som jag ställde i anslutning till Rävén och druvorna, den om förbindelselänken mellan den berättade historien och dess innebörd. Men vad ska vi nu, utifrån våra nya exempel,

säga om den första och den tredje frågan: frågan om vart meningen hör, till författaren eller till historien, och frågan om varför man alls bryr sig om att linda in ett budskap i en berättelse? Det kanske är lämpligt att inleda diskussionen av den första frågan med en välkänd kommentar från Virginia Woolf själv, i ett brev till Roger Fry:

I meant *nothing* by *The Lighthouse*. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together. I saw that all sorts of feelings would accrue to this, but I refused to think them out, and trusted that people would make it the deposit for their own emotions – which they have done, one thinking it means one thing another another. I can't manage Symbolism except in this vague, generalised way. Whether it's right or wrong I don't know, but directly I'm told what a thing means, it becomes hateful to me.<sup>18</sup>

Skulle man ta detta efter bokstaven så innebär det att ingen av de läsningar jag har räknat upp med rätta kan göra anspråk på att svara mot en av författaren avsedd innebörd. Som synes betyder detta inte nödvändigtvis att man har läst *mot* författarens avsikter – tar man fasta på vissa saker i hennes kommentar så tycks det som att Woolf har avsett att läsaren ska producera läsningar som i vissa dimensioner går utöver hennes avsedda innebörd.

Låt mig introducera två termer för den fortsatta diskussionen. I varje tolkning kan vi skilja mellan *läsningen* och *anspråket*.<sup>19</sup> Vi förstår till exempel att Hafley läser *To the Lighthouse* som en diskussion av två sorters sanning, medan Overcarsh läser den som en allegorisk framställning av den kristna läran, baserad på Bibeln. Men vi har därmed inte sagt någonting om vilket anspråk respektive uttolkare gör för sin respektive läsning, om de till exempel gör anspråk på att den svarar mot någonting som Virginia Woolf har avsett. I själva verket är litterära tolkare sällan särskilt explicita när det gäller vilka anspråk de gör, även om de när de alls säger något ofta antyder att de menar sig fånga just författarintentionen. Av dem jag har refererat till här är det, lustigt nog kan man tycka, Overcarsh som tydligast anknyter till vad Woolf själv kan ha avsett:

Since the *Lighthouse* is used as a symbol, it could of course imply many things; but it has, I feel, a single intended essential symbolical meaning. Using the method of Joyce in *Ulysses*, in *To the Lighthouse* Virginia Woolf was writing a novel with the overtones of an epic. The work is an allegory, with possible reference to various literature, but based principally on the Bible.<sup>20</sup>

Än en gång kan det vara instruktivt att jämföra med vanlig språklig innebörd. Vi tar i allmänhet för givet att den normala innebörd vi ger åt ord och ut-

tryck i en text svarar både mot språkkonventionen och författarens avsikt. Men det ena anspråket är, i normala fall, bara ett argument för det andra. Den konventionella innebörden har inget självständigt intresse för oss, den är bara ett verktyg, som författare och läsare använder för att förmedla och fånga den avsedda innebörden. Ett skäl för detta är förstås den språkliga innebördens "godtycklighet". Eftersom ett ord i princip kan betyda vad som helst så är övningen att förse dem med nya överraskande innebörder för trivial för att intressera oss.

När det gäller de typer av innebörd som vi sysslat med i den här artikeln förhåller det sig annorlunda. Tag den karaktäriserande episoden som exempel. Utan att förfalla till godtycke kan vi fundera på vad händelsen med tvestjärten säger om Mr Ramsay, oberoende av vilka slutsatser vi tror att författaren vill att vi ska dra. Vi resonerar helt enkelt på samma sätt som vi skulle gjort om anekdoten varit sann om någon verklig person – om det varit Leslie Stephen, och inte Mr Ramsay, som hade utfört handlingen så hade vi kunnat "läsa" den på väsentligen samma sätt. För allt vad jag vet så kan det mycket väl finnas en liknande episod i Leslie Stephens liv, som utgjort modell för Woolfs skildring.

Men det finns förstås en viktig skillnad när det gäller vad som gör vår läsning korrekt i det verkliga och i det fiktiva fallet. I det verkliga fallet har vi rätt om Leslie Stephen verkligen har de karaktärsdrag vi tillskriver honom på bas av den relevanta episoden.<sup>21</sup> I det fiktiva fallet står inte den möjligheten till buds: eftersom Mr Ramsay inte existerar kan han inte "verkligen" ha några karaktärsdrag alls – anspråket på att säga något sant om Mr Ramsay i denna mening vore orimligt, och ett bevis på att man inte förstått att det är fiktion man läser.

Vad finns det för andra anspråk som vore mer rimliga i det fiktiva fallet? En möjlighet är förstås det redan nämnda anspråket på att svara mot författarintentionen: att det var så Woolf ville att läsaren skulle uppfatta episoden. En annan möjlighet är det kontrafaktiska anspråket: att det är så en människa skulle vara funtad som i övrigt stämde med vad vi "tror" om Mr Ramsay. Dessa anspråk är naturligtvis inte oförenliga: precis som Woolf räknar med våra kunskaper i engelska för att förmedla vad hon menar med sina ord, så räknar hon med vår allmänna människoförståelse när hon vill förmedla en bild av sina personer via karaktäriserande episoder. Men de kan också falla isär: kanske är min bild av människor och mänskligt beteende så annorlunda mot Woolfs att vi inte alls kommer till samma slutsats när vi reflekterar över Mr Ramsay och tvestjärten. Det gör inte i sig självt min läsning vare sig falsk eller ointressant – vad som vore falskt vore bara anspråket på att läsa i enlighet med författarintentionen. Läsningar är inte sanna eller falska, det är bara (vissa sorters) anspråk med avseende på läsningar som är sanna eller falska.

En komplicerande faktor är i vilken grad läsningen av en delberättelse i en större berättelse är beroende av att den just tillhör *denna* berättelse, och kanske av att den har en viss placering inom denna ram. När jag jämförde en fiktiv och en verklig variant av tvestjärtepisoden ignorerade jag detta – den verkliga episoden har ju ingen sådan ramberättelse kring sig, även om den naturligtvis har en kontext. Helt rimligt är ju inte detta. Åtminstone på vissa allmänna sätt spelar vår kunskap om att episoden berättas i en roman in i hur vi läser den. Vi vet exempelvis att episoder som ingår i romaner brukar ha en betydelse, så vi är obenägna att klassificera Mr Ramsays beteende som tillfälligt, eller otypiskt för honom. Vi påverkas kanske av ifall episoden kommer i början eller slutet av romanen – chansen att dess funktion är just karaktäriserande är större om den kommer i början, medan benägenhet att uppfatta den som en del av intrigen är större om den kommer senare i texten. Det förefaller rimligt att sådana överväganden innehåller en dold hänvisning till författarens avsikter: texten uppfattas som en artefakt formad av någon i enlighet med vissa syften.

Ett ännu tydligare exempel på samma sak är "MacAlisters pojke". De symboliska läsningar som den episoden aktualiserar är uppenbarligen i hög grad betingade av kontexten – visserligen är de kanske i någon mening möjliga även om man tar anekdoten isolerad, men de skulle knappast falla någon in utan stöd av sammanhanget. Men på vilket sätt påverkar sammanhanget tolkningen? Ungefär på detta sätt, tycks det mig: den valda läsningen ska ingå i den bästa förklaringen till att episoden förekommer i romanen, och att den förekommer på det ställe där den faktiskt står. Vilken denna förklaring än är så är det rimligtvis en intentional förklaring, en förklaring som hänvisar till någons avsikter med att placera anekdoten där den finns i texten.

Vem är denna "någon"? Hade vi aldrig hört talas om litteraturteori hade vi säkert tagit för givet att det vore den verkliga författaren, Virginia Woolf. Och om det i begreppet om den "bästa förklaringen" ska ingå att det är den *verkliga* förklaringen måste detta svar rimligtvis vara korrekt. Men har vi hört talas om litteraturteori så kommer vi att tänka på andra möjligheter, olika mer eller mindre bleka spöken som man i olika sammanhang vill ha att spela delar av den roll som den naive läsaren tilldelar den verkliga författaren: den "implicerade", den "hypotetiska" eller till och med den "fiktiva" författaren. Och just i detta fall kanske det är rimligt att tänka i termer av en idealiserad författaravsikt, snarare än en verklig. Den "bästa" förklaringen är kanske den som gör boken bäst, snarare än den som förklarar bäst.<sup>22</sup>

Här finns uppenbarligen många problem och subtiliteter att fördjupa sig i, men det ska jag inte göra här. Jag nöjer mig med att konstatera att det finns viktiga skillnader mellan betydelser som tycks relativt oberoende av den omgivande berättelsen, och betydelser som bara är tillgängliga via sin plats

i en avsiktligt formad helhet. Denna skillnad tycks relaterad till en annan skillnad mellan tvestjärten och fisken. Som jag redan sagt har tolkningen av tvestjærtsepisoden i romanen en "naturlig" motsvarighet – vi kan tolka en verklig episod på i princip samma sätt – medan detta inte tycks gälla, eller åtminstone inte på samma sätt, för fiskeepisoden. Den senare är ett "motiverat" tecken utan att vara "naturligt".

## Varför berätta?

Jag ska avsluta med att knyta an till vår tredje fråga rörande fabeln: hur kommer det sig att man väljer "omvägen" via en berättelse för att överföra budskap som kunde gått att formulera mer "direkt"? I detta sammanhang ska jag bara intressera mig för "externa" innebörder, i den ovan antydda meningen, och jag ska naturligtvis inte göra något försök att uttömma ämnet.

Inom ramen för den modell jag ställt upp, kan "budskapet" i en berättelse ta sig en av två former. Med utgångspunkt i ett predikat som bildats från berättelsen genom generalisering och abstraktion kan man antingen 1) universalisera till ett påstående som tänks gälla för alla, många eller några individer inom någon viss domän, eller 2) applicera predikatet ifråga på någon bestämd individ, till exempel en själv. Jag ska säga några ord om båda alternativen, i tur och ordning.

På tal om fabeln pekade jag på den berättade historiens roll som *evidens* och *alibi* för det universaliserade budskapet. Båda rollerna är tillämpliga även på mer avancerade berättelser av den typ som *To the Lighthouse* representerar, och man kan säga att de går i och förstärker varandra. Att dra generella lärdomar av en berättelse är, om berättelsen själv är trovärdig, en process som liknar att lära sig någonting genom egen erfarenhet – en av skönlitteraturens roller är att fungera som ställföreträdande livserfarenhet. Det faktum att man tycker sig dra sina egna slutsatser ur ett konkret händelseförlopp skänker dessa slutsatser ett skimmer av trovärdighet. Men om författarens alibi inte fungerar, så att avsikten syns alltför tydligt, går detta trovärdighetsöverskott förlorat – i stället för att acceptera budskapet på grundval av berättelsen vill man fråga efter avsändarens skäl att vilja kommunicera det. "Man merkt die Absicht, und man ist verstimmt."

När det gäller applikationer är det naturligt att först och främst peka på det fenomen jag benämnde *katakres*. Den som ser Virginia Wolfs mor i Mrs Ramsay får tillgång till en unik och subtil karaktärisering av henne, som inte är åtkomlig på något annat sätt. Det spelrum för olika generaliseringar och abstraktioner som finns inbyggt i processen är naturligtvis en förutsättning för dess lyckliga genomförande: när väl en viss tillämpning har aktualiserats

så styr den i sin tur vad som uppfattas som väsentligt hos den berättade gestalten, vilka drag som abstraheras och hur de generaliseras.

Det är naturligtvis inte heller så att det alltid är en enstaka applikation som är det väsentliga. Fjodor Dostojevskijs *Anteckningar från ett källarhål* ger oss tillgång till ett begrepp om källarmänniskan, som låter oss tydligt se drag hos oss själva och andra som vi annars inte skulle lägga märke till eller kunna artikulera lika klart – ungefär som en målare kan hjälpa oss att se vissa spel av ljus och skugga som annars skulle gått oss förbi.

## NOTER

- 1 Phaedrus, 4de boken, 3.
- 2 Phaedrus, 4de boken, 4.
- 3 Observera att avsändarintentionen själv inte är ett sådant fordon, författaren måste ge läsaren någon yttre ledtråd till innebörden.
- 4 Paul Grice, *Studies in the Way of Words* (Cambridge: Harvard U.P. 1989), s. 103f.
- 5 Det här skälet att förmedla ett budskap via en berättelse hänger samman med ett fenomen som Roland Barthes trycker på i *Mytologier*: mytens karaktär av "alibi" för sitt budskap. Se "Le myth aujourd'hui", *Oeuvres complètes* (Paris: Éditions du Seuil, 1993), s. 693f.
- 6 Tanken är att denna informella formulering ska svara mot vad man inom logiken kallar "lambda-abstraktion".
- 7 Ordningsföljden mellan generalisering och abstraktion spelar ingen roll. I somliga fall vill man kanske också tänka sig en specificering, på väg "ner" mot applikationen.
- 8 Sharon Kaehle och Howard German, "To the Lighthouse: Symbol and Vision", *Bucknell Review*, X (May 1962) 328–46, omtryckt i *To the Lighthouse. A Casebook*, ed. Morris Beja (London: Macmillan, 1970), ss. 189–209. Citat s. 189.
- 9 Kaehle och German, "To the Lighthouse: Symbol and Vision", s. 190.
- 10 James Hafley, "The Creative Modulation of Perspective", i *To the Lighthouse. A Casebook*, ss. 133–148. Citat s. 137f. Kapitlet är ett utdrag ur *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist* (Berkeley, 1954).
- 11 *The Letters of Virginia Woolf*, ed. N. Nicholson and J. Trautmann, vol III (London: Hogarth, 1977), s. 572.
- 12 Juridisk tolkning tänks ofta utmytna i en applikation i ungefär denna mening – speciellt tillämpning av prejudikat på nya fall tycks ha tämligen exakt denna struktur. Särskilt Hans-Georg Gadamer har hävdat den juridiska hermeneutikens föredömlighet i detta avseende, se t.ex. kapitlet "Die exemplarische Bedeutung der Juristischen Hermeneutik", s. 307–323 i *Wahrheit und Methode*, 4. Auflage (Tübingen, 1975).
- 13 F. L. Overcarsh, "The Lighthouse, Face to Face", *Accent*, 10, Winter 1950: 107–23, omtryckt i *Virginia Woolf: Critical Assessments*, vol III, ed. McNees (Mountfield: Helm Information, 1994). Citatet från s. 498.
- 14 Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: The Hogarth Press, 1951), s. 277f.

- 15 Howard Harper, *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf* (Baton Rouge: Louisiana State U.P.1982), s. 142.
- 16 Woolf, *To the Lighthouse*, s. 306.
- 17 Om vi sedan abstraherar Mr Ramsays typ och antingen applicerar den på, exempelvis, Leslie Stephen, eller universaliserar den till en viss grupp av män eller människor, så ärver naturligtvis även episoden med tvestjärten denna vidare syftning.
- 18 *The Letters of Virginia Woolf*, ed. N. Nicholson and J. Trautmann, vol III (London: Hogarth, 1977), s. 385.
- 19 Jag diskuterar relationen mellan läsning och anspråk lite utförligare i artikeln "Types of Types of Interpretation", sid 112-137 i *Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*, red. Staffan Carlshamre och Anders Petterson (Montreal: McGill-Queen's U.P. 2003).
- 20 Overcarsh, "The Lighthouse, Face to Face", s. 494.
- 21 Det finns naturligtvis en intressant och inte helt enkel fråga om vad det innebär att en verklig person verkligen besitter ett visst karaktärsdrag, men den ämnar jag inte beröra här.
- 22 Tydliga ställningstaganden i denna riktning finns hos Gregory Currie, exempelvis i "Interpretation and Objectivity", *Mind*, Vol. 102, No. 407 (July 1993).



# Berättelser i svensk samtalsforskning

Av Staffan Hellberg

Under senare år har samtalsforskningen vuxit fram som en av de stora grenarna i svensk språkvetenskap. Sina förebilder har den här forskningen framför allt i USA och England, och där har den inte utvecklats av språkvetare utan av etnologer och sociologer. Också här i Sverige bedrivs den ofta mycket tvärvetenskapligt, man kan till exempel peka på forskningsmiljön i Linköping.

Det som studeras är främst dels vardagliga samtal, dels vad man kallar institutionella samtal, till exempel läkar-patientsamtal. I bägge fallen har man noterat inslag av berättelser i samtalen, och en del av samtalsforskningen har ägnats just dessa berättelser. Det finns bland annat två hela doktorsavhandlingar om detta: Mats Erikssons *Ungdomars berättande* (1997) och Catrin Norrbys *Vardagligt berättande* (1998). Jag kommer att ge en översikt över vilka strukturer och funktioner samtalsforskarna har funnit (eller menat sig finna) i berättelserna och illustrera med ett antal exempel. Redogörelsen gör inte anspråk på fullständighet. Det är också viktigt att erinra om att den bara omfattar studier av svenskspråkigt material: i Sverige bedrivs också forskning på till exempel samtal på spanska i Stockholm.<sup>1</sup>

De typiska förutsättningarna är alltså: (1) berättelserna ingår i språkliga sekvenser av icke-berättande karaktär; (2) situationen är dialogisk, det vill säga två eller flera personer bidrar till den språkliga sekvensen som helhet, och även om själva berättelsen oftast framförs av en person påverkas den av den eller de andras deltagande närvaro; (3) samtalet, inklusive berättelsen, är en process där deltagarna inte vet vad som kommer längre fram i sekvensen och inte heller kan backa bandet för att kontrollera vad som sagts tidigare. Mycket av reaktionerna gäller därför det omedelbara sammanhanget, till exempel föregående replik.

Man har haft mycket bekymmer med att definiera vad som är en berättelse. Det är kanske ingen riktigt fruktbar frågeställning. Det är nog bättre att tala om vad som utmärker den typiska berättelsen. Det första man brukar tänka på då är att en berättelse är kronologisk, det vill säga den återger händelser som följer på varandra i tid. William Labov och Joshua Waletzky

formulerade redan 1967 ett minimikrav på en berättelse så att den skulle innehålla minst ett temporalt läs.<sup>2</sup> Med det menade de två satser efter varandra som får en annan innebörd om deras ordning kastas om. Om vi säger "Lisa vred om nyckeln. Vi gick in" så betyder det något annat än om vi säger "Vi gick in. Lisa vred om nyckeln". Jämför utan temporalt läs: "Det var varmt i rummet. Alla svettades" och "Alla svettades. Det var varmt i rummet". Det temporala låset finns i bakgrunden till Catrin Norrbys definition. Norrby definierar vad hon av metodiska skäl kallar en berättelsekandidat som något som "återskapar ett från talögonblicket skilt och i tid och rum avgränsat händelseförlopp".<sup>3</sup> När hon talar om händelseförlopp så menar hon just minst två händelser som följer efter varandra i tid, även om hon inte som Labov kräver att bägge händelserna ska vara uttryckligt återberättade.

Det andra kravet som mycket ofta ställs är att en berättelse ska ha en poäng: den ska inte mötas av ett "So what?"<sup>4</sup> Här tror jag man har hamnat i ett översättningsproblem. Den engelskspråkiga litteraturen har termen 'story', och betydelsen hos 'story' ligger väl någonstans mellan 'historia' och 'berättelse'. Och det är inte så svårt att acceptera tanken att en historia ska ha en poäng. Men låt oss gå med på att den typiska berättelsen har en poäng.

Andra egenskaper som utmärker eller anses utmärka den typiska berättelsen – och som olika forskare ställer upp som nödvändiga villkor – är: att den ska utspelas i förfluten tid (ibland har man till och med krav på tempus för förfluten tid); att den ska återge verkliga händelser; att den ska återge något självupplevt; att den ska ha en viss struktur, ha vissa urskiljbara delar.<sup>5</sup> Diskussionen om strukturen återkommer jag strax till.

Ytterligare en egenskap hos den typiska berättelsen kan vara att den av samtalsdeltagarna själva uppfattas som en berättelse. Berättelsen är alltså en genre, om man med genre menar en kategori som finns i det allmänna medvetandet och normalt har en allmänspråklig beteckning. Eftersom många samtalsforskare talar om vikten att respektera deltagarnas eget perspektiv på samtalet förefaller det angeläget att urskilja berättelsen som genre. Men detta styrker idén om att se vad som utmärker den typiska berättelsen snarare än att dra en strikt gräns. Allmänspråkligt definierade kategorier av det här slaget har vanligen luddiga gränser.<sup>6</sup> Nu är det naturligtvis inte lätt för den som analyserar ett samtal att avgöra när deltagarna uppfattar något som en berättelse. Men rätt ofta förekommer verbet 'berätta' i sammanhanget.

För att hitta en egen disposition av översikten över samtalsforskarnas berättelseforskning har jag roat mig med att utgå från en litteraturvetenskaplig indelning. Bengt Landgren talar utan anspråk på originalitet om tre perspektiv i litteraturforskningen: det läsorienterade, det genetiska och det strukturella.<sup>7</sup> Med det läsorienterade perspektivet menar han un-

gefar studier av verkets reception. I det genetiska ingår flera saker: verkets tillkomsthistoria, författarens intentioner, sambandet med författarskapet som helhet och så vidare. Hit måste väl också kopplingen till författarens biografi räknas; den går Landgren själv in på bara när han refererar tidigare forskare. Jag har särskilt anknutit till det som gäller författarens biografi och hans eller hennes intentioner. Med det strukturella perspektivet menas förstås studier av verkets inre uppbyggnad. Med lite finurlighet kan Landgrens indelning adapteras på forskningen om berättelser i samtal. Jag kommer att börja med strukturen och ta receptionen sist.

## Strukturen

Jag har redan nämnt William Labov, som jag tar upp fastän han inte är svensk eller har sysslat med svenskt material. Labov är egentligen sociolingvist och samlade i denna egenskap in olika slags muntligt material. Bland annat bad han svarta tonårspojkar i New York att berätta något självupplevt, och sedan studerade han syntax, morfologi och fonologi i dessa berättelser. Mera som en biprodukt, och alltså innan det fanns mycket samtalsforskning så som det nu definieras, upptäckte han en typisk struktur i dessa berättelser. En fullständig berättelse innehåller enligt Labov sex delar i följande ordning: 'abstract', en snabbsummering av innehållet; 'orientation', nödvändig bakgrund; 'complicating action', det centrala händelseförloppet; 'evaluation', markering av poängen; 'resolution', resultatet eller upplösningen; 'coda', signal att berättelsen är slut.<sup>8</sup> Jag nämner Labovs strukturmodell därför att den har haft så stort inflytande inte minst på svensk samtalsforskning. Samtidigt är man vid det här laget klar över att hans anspråk på modellens allmängiltighet är överdrivna. Berättelserna i hans material är till exempel påverkade av att han själv har bett dem berätta.

Catrin Norrbys material bestod av middagssamtal och liknande i självrekryterade grupper. Hon kunde utgå från Labovs modell men fick anledning att modifiera den. Allmänt fann hon att repliker ofta var flerfunktionella så att man inte kunde tala om en strikt linearisering mellan de olika delarna i strukturen. Hon fann att berättelserna sällan inleddes med någon summering men däremot oftast med vad hon kallar en berättelseannonsering. Om det överhuvudtaget var befogat att tala om resultat som ett moment sammanföll det med händelseförloppets sista led och kom före värderingen. Hon fick alltså följande struktur: berättelseannonsering, bakgrundssekvens, händelsesekvens, resultat = händelseförloppets sista led, värdering, slutvinjett.<sup>9</sup> Av dessa är bara bakgrunds- och händelsesekvenserna obligatoriska, och ordningen mellan de olika delarna är inte helt strikt.

Också Mats Eriksson utgick från Labovs modell och behandlade fram-

för allt det som Norrby kallar bakgrundssekvens och händelsesekvens.<sup>10</sup> Värderingen knyter Eriksson i första hand till den kategori han utgående från Robert Longacre kallar höjdpunkt. Ett eller flera inslag i händelsesekvensen utgör höjdpunkter och markeras som sådana med olika slag av värderande mekanismer.<sup>11</sup> Det motsvarar närmast vad Catrin Norrby med en mer traditionell term kallar poäng (eller innehållspoäng) och som hon menar markeras med värderande eller dramatiserande drag.<sup>12</sup> Hon förlägger dock poängen antingen till berättelseannonseringen i början eller till värderingen i slutet.

Närmast låter jag exempel från både Norrby och Eriksson illustrera de olika berättelsedelarna, med Norrbys benämningar. Hon har valt termen 'berättelseannonsering' för att ange att talaren på ett eller annat sätt ger sin replik ett innehåll som ska kunna uppfattas som en signal att vilja börja berätta. Vanliga typer av berättelseannonseringar hos Norrby är vad hon kallar berättelsemarkör, nyhetsmarkör, värderingsinledning och interaktionell inledning.<sup>13</sup> Delvis går dessa igen, med lite andra beteckningar, hos Eriksson.<sup>14</sup> En 'berättelsemarkör' är en annonsering där talaren uttryckligen anger att hon tänker börja berätta, ofta just med verbet 'berätta':<sup>15</sup>

D: Gröndal ja=

B: =hm

(0.8)

C: men jag måste berätta att jag har gjort en insats för Leif Petrén jag e stolt över detta (.) [han hade (.) fått krav på

D?: [jaså↑

En 'nyhetsmarkör' anger berättelsens nyhetsvärde:<sup>16</sup>

S: åh ni skulle hört på årsmötet (.hh)

B: >ja hur var de på årsmötet? Bror läste jag om i <tidningen

S: ja [de&

B: [blev så ändå

S: IMITERAR DANSKA: Kristian Preben [Jensen (0.7) »

En 'värderingsinledning' värderar berättelsens innehåll; jag väljer ett exempel från Eriksson:<sup>17</sup>

L: .hh De va skitjobbit (.) pt .hh så hära (.)

de va så här en gång vi va på baddisco i simhallen

Värderingen kan också gälla berättelsens huvudperson: "Hon e helt galen när hon e arg".<sup>18</sup> Jag återkommer till det exemplet. En 'interaktionell' inledning anknyter uttryckligen till vad som just sagts:<sup>19</sup>

F: hm (0.9) (hhh) påminner mej [lite grann om när]  
 M?: [ (x)  
 F: »vi hade (1.2) SMACKAR utbyte (vi eh eh) spelade  
 ju fotboll ganska länge [(1.2) (.hhh) å sen så»

Norrby erkänner också förekomsten av inledningar av Labovs typ, det vill säga 'summeringar' av innehållet:<sup>20</sup>

K: >ja nu minns jag inte vem som sa de var nån som  
 hade sett dom<  
 S: jaha: ↑  
 K: och när jag skulle åka hem: så höll jag (>höll  
 jag dela<) höll jag på å dela kupé me >Sven-  
 Bertil Taube men de var väl [kanske å ta i<  
 B: [+nej:++  
 S: [SKRATTAR

En 'bakgrundssekvens' finns nästan alltid i både Norrbys och Erikssons material. Här ett exempel från Eriksson (som kallar det 'orientering'):<sup>21</sup>

Ch: eh De var- vi va på Skansen en gång till exempel å  
 (0.8) så (0.4) kasta vi snöboll å höll på så sa  
 han så här (0.4) sluta kasta snöboll så här

Bakgrundssekvensen är här som i många fall kort och består av två satser (r. 1-2) men hinner ändå ange tidpunkt ("en gång"), plats ("på Skansen") och aktivitet ("kasta vi snöboll och höll på"). Typiskt för verben i bakgrundssekvensen är den oavgränsade aktionsarten, det vill säga de anger handlingar utan naturligt slut.

'Händelsesekvensen' är obligatorisk: utan den är det ingen berättelse. Längden på händelsesekvensen, och därmed på berättelsen, kan variera avsevärt. Det finns berättelser i materialen som tar över fyra minuter, och på fyra minuter hinner en berättare med väldigt många satser. Ett exempel från Eriksson på kort berättelse med en händelsesekvens som bara innehåller tre satser (de sista fem raderna) är följande:<sup>22</sup>

L: ja gick ju omkring där å låna kläder (. )  
 ja ha- ja hade inga e-  
 de var vinter så hära (0.4)  
 kom ja till centrum så här

me \*stora brallor å en tröj-\*  
 å en sån här tröja som ba hängde så här (.)  
 Anki å Malin ba (.) \*öh jävla hippie\*  
 ja ba \*hm tack\*

'Värderingen' kan komma som ett separat moment i strukturen, efter händelsesekvensen:<sup>23</sup>

K: jag höll (.) höll (0.6) kontenansen de gjorde  
 jag (.hh 0.7) men efteråt (.hh) när jag hade  
 lagt på luren så pr:imalskrek jag (x) (.hh)  
 jag blev så förbann:ad (.hh 1.4) va↑ (.hh 1.1)  
 [va↑]

Både Eriksson och Norrby uppmärksammar dock att värderingar ofta utgör inslag i händelsesekvensen. Det är sådana inslag som Eriksson räknar som 'höjdpunkter'. I följande exempel, som också får belägga förekomsten av längre berättelser, räknar Eriksson med en tidig höjdpunkt (r. 3: "vi ba .hh pink a la Berta ungefär"), en i mitten (r. 15-16: "hon hade sån jädra röta", r. 18: "precis", r. 23: "något röta") och möjligen en i slutet (r. 27: "ja ba .hh. Kattis liksom"). Vi kommer in strax efter berättelsens början:<sup>24</sup>

S: Så (.) kände Kattis i fickan så hade hon (.) Lars Svenssons nycklar i fickan som hon hade lånat för å låsa in klarinetten vi ba .hh pink a la Berta ungefär .hh så vi se-  
 (.) å han måste ju ha dom så vi .h ringer först till Bergsskolan så här (1.2) pt så var de ingen som svara i lärarrummet .hh så ringde vi till hans för hans fru är hemma så fick Kattis .hh åka ner me bussen .h fem i halv fem (.) å- (.) vi skulle åka vid halv sex så här (0.2) hon hade inte ätit å bytit om .hh i alla fall (.) (då) åkte hon direkt så där med nycklarna (.) å så (.) så dom bodde på Storgatan så hon gick av där vid Kungsviks torg där==

A:

S= vid tobaksaffärn [Mm]  
 (1.2)

S: Ah (.) å hon hittar ju inte (precis) .h å hon hon hade sån jädra röta så Sofia å hennes brorsa=

A: =Ja vet dom var på=

S: =Kom precis (0.8) pt då å dom bor grannar me dom (0.8) så dom==

E: [Oh]

A: [Ah]

S: fick följa h- (.) så hon fick följa me dom så här (0.8) så här något röta så hann hon me liksom samma buss som hade gått fem i halv (borta) ifrån Bergsskolan (0.4) pt hon kom så här direkt==

A: [Gu va bra]  
 S= ja ba .hh \*Kattis\* liksom .hh å så (.) berätta hon så här  
 att

Vissa berättelser, till exempel den näst senaste, slutar med en värdering som ligger kvar i berättelsevärlden. Men andra har en 'slutvinjett' som leder tillbaka till samtalssituationens tid:<sup>25</sup>

H: eh \*ski:thungriga <var vi liksom< (å vi)  
 fick käka go:dis\* (.hh) (0.9)  
 H: men de e hemskt när allting stänger så:  
 [de e ganska dåligt >tycker jag<

Om man som Labov har ett mera homogent material, en subgenre om man så vill, kan man finna striktare regler för strukturen. Det gäller Viveka Adelswärd som lät 70 jägare berätta om när de sköt sin första älg.<sup>26</sup> Det som är strikt reglerat i denna subgenre är händelsesekvensens interna struktur: den ska bestå av följande fem element i just denna ordning: Passet – Älgen visar sig – Känsla; värdering – Skottet – Känsla; värdering.<sup>27</sup> Med Eriks-sons modell kan vi säga att det finns två höjdpunkter som markeras med värderande element.

## Talarens biografi

Eftersom det i alla fall av vissa forskare anses utmärka den typiska berättelsen att den återger något självupplevt, kunde man tänka sig ett intresse för hur berättelsen förhåller sig till vad som faktiskt hänt, det vill säga till talarens biografi. Det intresset är nu inte så stort bland samtalsforskarna. Det beror inte i första hand på att talaren oftast är en vanlig, okänd person vars biografi inte är så lätt tillgänglig. Det beror inte heller i första hand på att man tycker att vanliga människors biografier är mindre intressanta eller ens på etiska hänsyn till att bevara försökspersonernas anonymitet. Utan det handlar om att samtalsforskarna rätt strängt hävdar att talaren egentligen inte återger fakta utan skapar en historia, alltså etablerar en början och ett slut och en eller flera poänger. Berättelsen är alltså en konstruktion med talarens minnesbilder som råmaterial.<sup>28</sup> Det är inte helt ovanligt med postmodernt anstrukna samtalsforskare som går ett steg längre och hävdar att individer skapar sig själva och sin biografi genom sina berättelser.<sup>29</sup> Talarens intentioner blir alltså viktigare än hur nära berättelsen står den objektiva verkligheten, i den mån man överhuvudtaget kan tala om en sådan.

Det som annars kommer närmast ett litterärt biografiskt motiv är nog fader-son-relationen sådan den framträder i många av Viveka Adelswärds jakthistorier. En berättelse slutar så här:

Det det var en mycket härlig känsla och just det där när far kommer fram och säger att "Det gjorde du bra" det var mycket härligt /skratt/. Så det, det kommer jag ihåg.<sup>30</sup>

I stället för att se på talarens individuella biografi kan man se henne eller honom som representant för en viss grupp. Sociolingvisterna ser ju språkbbrukare som representanter för klass, kön, etnisk grupp och så vidare, och skulle kunna studera samtalsstilar lika väl som uttalsdrag. Samtalsforskarna gör emellertid ofta motstånd mot sociolingvisternas statistiska sortering av folk. De menar att man inte har en given identitet med sig till samtalet utan att man skapar eller åtminstone återskapar eller relevantgör en viss identitet, eller omväxlande flera identiteter. Talaren har alltså en betydande frihet att välja att framträda som akademiker, som lantis, som kvinna, som socialist och så vidare. Återigen blir talarens intentioner intressantare.

En del studier har dock ägnats åt det som ibland kallas transportabla identiteter, det vill säga ungefär identiteter som man kan välja att ta med sig från sin livssituation före samtalet. Just i Sverige har det inte gjorts så mycket studier av klasskillnader i samtal. Däremot har könsskillnader ägnats en hel del uppmärksamhet. I någon utsträckning har då också skillnader i kvinnors och mäns sätt att berätta uppmärksammats. Norrby visar till exempel att manliga berättare, särskilt äldre sådana, har sig själva som huvudperson oftare än kvinnliga berättare.<sup>31</sup> Jag återkommer till könsperspektivet under nästa rubrik.

I litteraturvetenskapen är det individuella författarskapets utveckling ett traditionellt viktigt studieobjekt. På motsvarande sätt kunde man tänka sig att en individs berättarstil i olika situationer följdes. Jag har inte sett några tydliga exempel på detta i svensk samtalsforskning. Det finns nog en del studier över hur barn utvecklar förmågan att berätta; de har dock knappast gjorts med samtalsanalytisk metod.

## Talarens intentioner

Det är inte så lätt att avgöra vad som är den huvudsakliga intentionen med en berättelse, och bland samtalsforskare förs en diskussion om huruvida man som utomstående tolkare överhuvudtaget kan uttala sig om intentioner. Man är tämligen överens om att tolkningen i princip ska göras utifrån själva samtalet och inte utifrån förhands- eller efterhandskunskap om till exempel samtalsdeltagarna. Norrby har ett kapitel om berättandets funktioner och där urskiljer hon två nivåer.<sup>32</sup> Den ena nivån gäller berättelsens funktion gentemot det omgivande samtalet. Den andra gäller vilken bild berättaren ger av sig själv genom berättelsen.



I sitt material urskiljer Norrby tre funktioner i samtalet, som hon kallar den 'redovisande', den 'underhållande' och den 'terapeutiska'. Utan att direkt hävda allmängiltighet anknyter hon till tidigare forskare som sett dessa funktioner. Den *redovisande* funktionen innebär att berättelsen fungerar som förklaring, illustration eller argument för något påstående eller någon ståndpunkt. Denna funktion noterar också Eriksson, och jag tar ett av hans exempel:<sup>33</sup>

J: .h Hon e helt galen när hon e arg .h en gång släppte inte ja in henne i rummet när vi bråkade .h hon gick in- (.) pt t- eller hon gick till verktygslådan tog en hammare .h å så stod hon å banka på dörrn så blev de världens ( ) på dörrn (.) så här masser me gropar

Typiskt för berättelser med redovisande funktion i Norrbys material är bland annat att de har få dramatiserande och värderande drag och att berättaren även om han eller hon är närvarande i berättelsen tonar ner sin egen roll.<sup>34</sup> Detta behöver inte vara något allmängiltigt.

Den *underhållande* funktionen är kanske det man mest förknippar med det vardagliga berättandet, men det är alltså inte den enda funktionen. Här blir sakinformationen mindre viktig, och händelserna framställs dramatiskt och värderande.<sup>35</sup> Här är det också särskilt viktigt att berättaren lyckas med poängen; Norrby menar att dessa berättelser är särskilt lyssnarorienterade.<sup>36</sup> Den ovan återgivna berättelsen ur Erikssons material om de lånade kläderna är ett gott exempel på dramatisering; av de tre satserna som bildar händelsesekvensen utgörs två av direkt anföring. Berättelsen om de lånade nycklarna har som vi redan har sett flera exempel på värderande inslag.

Underhållning är nu inte alltid något alldeles oskyldigt. Både Kerstin Nordenstam och Ann-Carita Evaldsson har studerat skvaller, det vill säga berättelser och annat om någon frånvarande huvudperson.<sup>37</sup> Nordenstam studerar vuxna talare och Evaldsson barn på fritis. Båda pekar på skvallrets funktion att tradera och befästa sociala normer.

Den *terapeutiska* funktionen innebär att berättandet fungerar som problemlösare. Också dessa berättelser är hos Norrby dramatiska och värderande men mer inriktade på berättaren själv, som nästan alltid är huvudperson.<sup>38</sup> En kvinnas berättelse om sina sömnlösa nätter bredvid sin snarkande make klassificerar Norrby sålunda som terapeutisk.<sup>39</sup>

På ett djupare plan handlar det om vilken självbild talaren vill förmedla. För det första, och lite ytligare, en bild av sig själv som god berättare.<sup>40</sup> De djupare roller som Norrby urskiljer är: rapportören och observatören; den handlingskraftiga agenten; och det utsatta offret. Dessa roller återkommer som vi ska se också hos andra forskare.

När det berättade inte är – det vill säga inte framställs som – självupplevt, är rollen i princip begränsad till rapportörens. Det är alltså de självupplevda berättelserna som är intressanta här. Också i dem urskiljer Norrby en möjlig rapportörsfunktion, men talaren kan också stanna i en biroll genom att framstå som upplevare eller *observatör*. Det är en försiktig strategi, men den låter sig förenas med den underhållande funktionen där talaren gör anspråk på att vara en god berättare.<sup>41</sup>

*Den handlingskraftiga agenten*, som helst opererar ensam, är en roll som berättaren gärna ikläder sig när han eller hon är huvudperson i berättelsen.<sup>42</sup> Bland ungdomarna i Erikssons material visade pojkarna en större tendens än flickorna att ta denna roll.<sup>43</sup> Särskilt revoltberättelsen är typisk för Erikssons pojkar. Berättelsen om snöbollskastning, som vi ovan sett början på, handlar till exempel om hur berättaren avsiktligt trotsar sin lärare genom att pricka honom med snöboll.<sup>44</sup> Rollen som revoltör är ju en traditionell manlig hjälteroll. Både Norrby och Karin Milles uppmärksammar likheten med den traditionelle manlige hjälten.<sup>45</sup> Eftersom deras samtalsdeltagare är vuxna är de dock inte revoltörer utan goda samhällsbevarare som handlingskraftiga agenter. Norrby återger en lång berättelse där den manlige huvudpersonen ingriper mot en stor grupp festande tonåringar som drar fram genom villaområdet. I de avgörande ögonblicken är han ensam mot vad han kallar ”mobben” och har också att kämpa mot passiva representanter för ordningsmakten.<sup>46</sup> Milles har ett material från interna arbetsmöten på företag och liknande, och i detta material levererar en manlig deltagare en lång berättelse om hur han löser ett problem med datorer som inte fungerar. Också han agerar ensam och är närmast motarbetad av specialisterna, i detta fall teknikerna.<sup>47</sup>

Viveka Adelswårds älgberättelser borde falla in i detta mönster, kunde man tänka, men det gör de inte särskilt väl. Att tillhöra eller bli upptagen i den manliga gemenskapen är här viktigare än prestationen.<sup>48</sup>

Medan den handlingskraftiga agenten är en huvudroll som främst väljs av män i Norrbys material, väljs rollen *det utsatta offret* mest av kvinnor.<sup>49</sup> I den rollen är huvudpersonen mera passiv. I en berättelse där huvudpersonen framställer sig som ett offer för samhällets skönhetsideal låter hon en manlig bekant avgöra om hon ska skaffa bikini eller inte. I fortsättningen av berättelsen går hon och köper bikini tillsammans med en väninna.<sup>50</sup> Norrby anger detta som typiskt: de kvinnliga offren agerar inte ensamma utan med stöd av en gemenskap. Därmed lyckas de också ge en positiv självbild på så sätt att de har vänner och är populära. Mönstret går att känna igen på andra håll. I Linda Kahlins kommande avhandling om ungdomar med syriansk bakgrund berättar en flicka hur hon utsatts för förtal av grannar och släktingar därför att hon har setts med en pojke på stan. Pojken var i själva verket hennes bror. Här är det modern som får rollen som hjälparen

genom att skälla ut dem som skvallrar. Det kan vara värt att notera att berättaren visar missnöje med rollen som offer, det vill säga det finns en antydning till revolt i berättelsen. En annan av flickorna i gruppen går längre och förnekar att det skulle finnas någon skillnad i hur pojkar och flickor behandlas i hennes familj.<sup>51</sup>

Också Erikssons flickor framställer sig i genomsnitt som mindre lyckade än pojkarna och tar inte så ofta hjälterollen.<sup>52</sup> De är dock inte så mycket utsatta offer utan berättar gärna missödesberättelser, det vill säga om händelser där de tycker att de gjort bort sig. Eriksson återger till exempel en berättelse där huvudpersonen mobiliserar sina vänner att leta efter en kontaktlinn som hon tror hon tappat i bassängen. Sedan visar det sig att linsen glidit upp under hennes ögonlock och hon känner sig besvärad över att ha lurat dem att leta i onödan.<sup>53</sup>

## Receptionen

Till sist kommer jag till det som samtalsforskare ofta lyfter fram som det viktigaste, nämligen lyssnarnas aktiva medverkan. Berättelser är mera monologiska än andra inslag i vardagliga samtal, men också berättandet är beroende av lyssnarnas reaktioner. På flera av de samtalsutdrag jag har presenterat är det tydligt att lyssnarna interfolierar repliker. Därtill kommer nickningar, minspel och liknande som kan ha avgörande inverkan på berättelsen.<sup>54</sup> Samtalsforskare kan ibland säga att också berättelser i någon mening är kollektivt skapade av samtalsgruppen. Jag ska ta upp ett par punkter som forskarna särskilt har uppmärksammat i fråga om berättelser: licensierandet av berättelsen och förhandlingar om poängen.

Som jag nämnde är berättelser mera monologiska än annat vardagligt tal. De turtagningsregler som vanligen gäller leder till korta repliker. Talaren har nämligen vid vissa ofta återkommande ställen i sitt tal skyldighet att lämna ifrån sig ordet om någon annan begär det. Men under en berättelse är den regeln upphävd. Talaren måste nu skaffa sig tillstånd att börja berätta: det är därför som berättelseannonseringen är så viktig. Deltagarna *licensierar* berättandet, det vill säga ger tillstånd till det.<sup>55</sup> Bland de första exempel jag presenterade kan vi se att deltagare kan licensiera med en intresserad fråga ("ja hur var de på årsmötet?") eller en intresserad kommentar av annat slag ("nej" i exemplet med Sven-Bertil Taube). I exemplet med den interaktionella inledningen till fotbollsberättelsen har talaren ett par tveksamhetsljud ("eh eh") efter första satsen och en rätt lång paus (nämligen 1,2 sekunder) efter andra; när ingen tar ordet kan han tolka det som en licens. Det här är nu mina egna analyser av just de här passagerna, men det är i linje med hur man vanligen analyserar.

Berättelseannonseringen är alltså en känslig punkt vad gäller lyssnarens medverkan. Ännu känsligare är poängen. För att ha lyckats måste talaren få något slags erkännande av att episoden var berättarvärdig.<sup>56</sup> När den underhållande funktionen är central kommer erkännandet förstås gärna i form av skratt:<sup>57</sup>

S: »[(>kunde inte me å<) dä:r inne å sitta (me)»  
 M: [m:  
 S: »klä:derne på [som en mes (0.6) °behöll»  
 M: [SKRATTAR \*nja ha ha ja:\*  
 S: »trosorna på [(x)°  
 M: [\*ja ha ha:\* [SKRATTAR  
 K: [SKRATTAR

En utebliven respons är alltså ett underkännande av poängen. I följande exempel markerar talaren poängen genom att säga slutet av repliken med skrattande röst, men det följs av en med vardagssamtalens mått mätt lång paus (1,4 sekunder):<sup>58</sup>

J: å sen efter: eh d-de (x) så sa tränaren te  
 dom (.) .hja: [(.) hoppas ni har lä:rt er»  
 [DUNS  
 J: »nånting av de här \*gubbar (hh)\*  
 (1.4)

Så långt är det så att säga en föga märkvärdig analys. Men vad samtalsforskarna bidrar med är att man kan, med deras terminologi, *förhandla* om poängen. Efter den misslyckade berättelsen ovan tar en annan deltagare upp tråden och omförhandlar poängen:<sup>59</sup>

C: när dom kom till VM så hade dom inte träffats  
nån \*gång innan\*  
 SKRA[TT  
 H:[hnää [(jag vet så] liksom)  
 V: [(x)]  
 H?: \*>de e så jävla ball< [(0.5)] dom ha- hade»  
 V: [(x)]  
 H?: »>aldrig spelat tillsammans<»  
 C: \*hnää\* (.) vad e de för jävla stil liksom?

Detta förslag accepteras: flera deltagare skrattar, och en deltagare går in med en värderande kommentar (”de e så jävla ball”). Mats Eriksson har flera exempel på utdragna förhandlingar bland ungdomarna.<sup>60</sup> I ett av de mindre komplicerade vill kolloledaren Anders veta varför Karin blev ledsn kvällen

innan. Sandra berättar i Karins ställe ("så sa Eva så här .h ah du är för liten för å hångla me killar"). Anders tolkar poängen som att Karin har blivit retad för att hon var för liten, ett bud som avslås av Sandra, som med visst besvär får igenom budet att Karin blev retad för att hon beskyldes för att hångla med killar. I en annan förhandlingsrunda har en flicka berättat att hon blev filmad av teve när hon red, och efter att inte ha fått detta godkänt som berättarvärdigt av kolleledarna känner hon sig till slut tvungen att fortsätta med att hästen bet henne för att etablera en ny och denna gången erkänd poäng.

Viveka Adelswärd har studerat vapenfråntervjuer och visar hur intervjuaren omformulerar och fastslår poängen i den intervjuades berättelse.<sup>61</sup> Det behöver inte vara så mycket omförhandling innehållsligt sett utan mera handla om intervjuarens markering av sitt tolkningsföreträde:<sup>62</sup>

Anders: Eftersom man var ett nummer hela tiden, kändes som att man va ett system i försvarets invärningssystem, det, det kändes lite.

A: En bricka i systemet, ja.

Men i vissa av dessa intervjuer är intervjuaren mycket aktiv i utformningen av den intervjuades berättelse. En sådan berättelse kan man se som ett argument för en ståndpunkt, det som Norrby kallar den redovisande funktionen (ovan). När intervjuaren är styrande kan man notera att det i själva verket är hon som väljer den intervjuades argument för vapenfri tjänst. I en av intervjuerna lyfter hon fram argumentet den kristna tron, ett argument som inte är särskilt framträdande i den intervjuades egen berättelse.<sup>63</sup>

Ett slags reception i efterhand står den analyserande forskaren för. Som jag redan har nämnt anses inte den receptionen giltig. Det som räknas är hur deltagarna tar emot berättelsen just när den berättas. Man kan lägga märke till att en forskare som Mats Eriksson, som själv var närvarande vid inspelningarna, inte anser sig kunna uttala sig säkert i efterhand ens om sina egna inlägg i samtalen.<sup>64</sup> Samtidigt kan man inte analysera utan att tolka, och man kan inte tolka utan att utnyttja sin omvärldskunskap. Men det är ju bara en av vetenskapens många paradoxer.

## NOTER

- 1 För översikter över internationell samtalanalytiskt inriktad berättelseforskning se Mats Eriksson, *Ungdomars berättande. En studie i struktur och interaktion* (Uppsala, 1997), ss. 16–17; Catrin Norrby, *Vardagligt berättande. Form, funktion och förekomst* (Göteborg, 1998), ss. 45–53.
- 2 William Labov & Joshua Waletzky, "Narrative analysis. Oral versions of personal experience", *Essays on Verbal and Visual Arts*, ed. J. Helm (Seattle, 1967).
- 3 Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 58.
- 4 Ibid. s. 54.
- 5 Ibid. ss. 54–55.
- 6 Ibid. s. 56.
- 7 Bengt Landgren, *Polyederns gåta. En introduktion till Gunnar Ekelöfs Färjesång* (Uppsala, 1998), ss. 27–36.
- 8 William Labov, *Language in the Inner City* (Philadelphia, 1972), s. 363.
- 9 Norrby, *Vardagligt berättande*, ss. 253–266.
- 10 Eriksson, *Ungdomars berättande*, ss. 114–131.
- 11 Ibid. ss. 103–106.
- 12 Norrby, *Vardagligt berättande*, ss. 220–223.
- 13 Ibid. ss. 151–158.
- 14 Eriksson, *Ungdomars berättande*, ss. 66–98.
- 15 Exemplet från Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 153. I samtalsanalytisk tradition gäller strikta konventioner för hur samtal transkriberas. Jag redovisar inte konventionerna här: vad respektive exempel ska illustrera framgår också för den oinvidige.
- 16 Exemplet från Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 154.
- 17 Eriksson, *Ungdomars berättande*, s. 74.
- 18 Ibid. s. 75.
- 19 Exemplet från Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 157.
- 20 Exemplet från Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 160.
- 21 Eriksson, *Ungdomars berättande*, s. 115.
- 22 Ibid. s. 101.
- 23 Exemplet från Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 259.
- 24 Eriksson, *Ungdomars berättande*, s. 111.
- 25 Exemplet från Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 261.
- 26 Viveka Adelswärd, *Att förstå en berättelse – eller historien om älgen* (Stockholm, 1996).
- 27 Ibid. s. 56.
- 28 Eriksson, *Ungdomars berättande*, s. 34; Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 65.
- 29 Se t.ex. Elinor Ochs & Lisa Capps, "Narrating the Self", *Annual Review of Anthropology* 25 (1996), ss. 19–43.
- 30 Adelswärd, *Att förstå en berättelse*, s. 86. Citatet följer inte de samtalsanalytiska konventionerna.
- 31 Norrby, *Vardagligt berättande*, ss. 285–287.
- 32 Ibid. ss. 268–308.
- 33 Eriksson, *Ungdomars berättande*, s. 95. Exemplet ibid. s. 75.
- 34 Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 272.
- 35 Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 273.
- 36 Ibid. s. 275.
- 37 Kerstin Nordenstam, *Skvaller: om samtalsstrategier hos kvinnor och män* (Uppsala,

- 1998); Ann-Carita Evaldsson, "Boys' Gossip Telling: Staging Identities and Indexing (Unacceptable) Masculine Behavior", *Text* 22 (2002), ss. 199–225.
- 38 Norrby, *Vardagligt berättande*, ss. 275–277.
- 39 Ibid. s. 276.
- 40 Eriksson, *Ungdomars berättande*, s. 201; Karin Milles, *Kvinnor och män i möte. En samtalsanalytisk studie av interna arbetsmöten* (Stockholm, 2003), s. 127.
- 41 Norrby, *Vardagligt berättande*, ss. 292–294.
- 42 Ibid. s. 298.
- 43 Eriksson, *Ungdomars berättande*, ss. 201–202.
- 44 Ibid. ss. 202–203.
- 45 Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 299; Milles, *Kvinnor och män i möte*, s. 142.
- 46 Norrby, *Vardagligt berättande*, ss. 294–299.
- 47 Milles, *Kvinnor och män i möte*, ss. 136–138, ss. 160–164.
- 48 Adelswärd, *Att förstå en berättelse*, s. 51, s. 80.
- 49 Norrby, *Vardagligt berättande*, ss. 299–302.
- 50 Ibid. s. 300.
- 51 Linda Kahlin, Hur kön konstrueras i samtal mellan ungdomar med utländsk bakgrund (under arbete).
- 52 Eriksson, *Ungdomars berättande*, ss. 210–217.
- 53 Ibid. ss. 213–214.
- 54 Ibid. ss. 232–233.
- 55 Ibid. s. 232; Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 235.
- 56 Norrby, *Vardagligt berättande*, s. 223.
- 57 Exemplet ibid. s. 221.
- 58 Ibid. s. 226.
- 59 Ibid. s. 227.
- 60 Eriksson, *Ungdomars berättande*, ss. 254–269.
- 61 Viveka Adelswärd, "Vems är poängen? En empirisk studie av den personliga berättelsen i institutionella samtal", *Nysvenska studier* 70 (1990), ss. 71–93.
- 62 Ibid. s. 77. Citatet följer inte de samtalsanalytiska konventionerna.
- 63 Ibid. ss. 85–87.
- 64 Eriksson, *Ungdomars berättande*, t.ex. s. 257.

# Tidens väv: om sjukdomsberättelser

Av Lars-Christer Hydén och Pia Bülow

När allt det började, vars resultat var han, dagens Ivan Iljitj, då upplöstes allt som förr tett sig som lyckostunder och förvandlades till något intigt och ofta motbjudande. Och ju längre från barndomen, ju närmare nuet, desto intigare och tvivelaktigare blev glädjeämnen.<sup>1</sup>

Sjukdomar är objudna gäster som löser upp tidens varp. Det förflutna blir en hägring, medan framtiden med fötterna i nuet riskerar att falla ihop till intighet. Sjukdomar nästlar sig också in i andra människors liv som därmed omärkligt tar sig andra banor och krymper tidshorisonterna.

För människor vars liv omvandlas genom sjukdomar blir berättelsen viktig. I synnerhet de berättelser som spinns kring det egna insjuknandet och sjukdomens förlopp binder samman det förflutna med en framtid. Andras berättelser om sina sjukdomar och lidande förmedlar erfarenheter och kanske ett hopp. Vårdande personal lyssnar till sjukas och anhörigas berättelser, och försöker hitta en punkt bortom hopplösheten. Den behandlande doktors berättelser framförda vid rondon formulerar erfarenheter och kliniska bedömningar till andra läkare.

Så de finns där, berättelserna, mitt i vården, bland de sjuka, såväl som hos personal och anhöriga. Det är dessa berättelser, som ibland kallas *sjukdomsberättelser*, som står i fokus för denna artikel.

## Sjukdomsberättelser

Som individer drabbas vi ibland av problem, svårigheter och lidande som har med vår kropp i vid mening att göra, och som är av det slag som vi i vår kulturella sfär kallar sjukdomar. Under de senaste decennierna har hälsöfältet kommit att bli ett slagfält där alternativa uppfattningar om sjukdom, hälsa, och behandling konkurrerar med den västerländska vetenskapliga medicins dominerande traditioner. Nya hälsopraktiker som komplementär och alternativ medicin har fått en ny status. Etiologiska faktorer har kommit att inkludera "livsstilsfaktorer", exempelvis när det gäller relationen mellan rökning och lungcancer, eller relationen mellan stress och vissa typer



av hjärt- och kärlsjukdomar. I dag har patienter via Internet tillgång till informationskällor som tidigare var otillgängliga för de flesta, och de kan möta sin läkare bättre rustade med kunskap, information och därmed nya krav och förväntningar. Ibland med kunskaper som ännu inte nått den enskilde läkaren.

Som en del av dessa förändringar inom hälsofältet har forskare blivit intresserade av frågor som har att göra med relationen mellan patienten och hans eller hennes sjukdom, och den traditionella vetenskapliga medicinen och dess uppfattning av sjukdomar. Det är i detta sammanhang som intresset för berättelser har fått en alltmer framskjuten ställning.

Forskning om sjukdomsberättelsers form och funktion har expanderat snabbt sedan början av 1980-talet. Det är en utveckling som kännetecknas av en mångfald vad gäller teoretiska *perspektiv* och *metoder* som använts för att studera en rad olika *problem*. Forskare som intresserat sig för sjukdomsberättelser återfinns inom en rad olika vetenskapliga discipliner och forskningsfält. Såväl sociologer som pedagoger och psykologer, har tillsammans med etnologer, antropologer, omvårdnadsforskare och medicinare arbetat med sjukdomsberättelser.

Ur teoretisk synvinkel har forskare intresserat sig exempelvis för berättelsen som en möjlighet att studera subjektiva sjukdomsupplevelser; det sätt varpå identiteten rekonstrueras i mötet med sjukdom; eller hur institutionella kontexter påverkar relationen mellan sjukvårdspersonal och patienten. Ett genomgående problem i mycket av forskningen är patientens möjlighet att göra sin röst hörd, att formulera den egna upplevelsen och presentera det egna perspektivet i det medicinska mötet. Det är ett tema som har att göra med makten över den egna kroppen och personen. Dessa intressen riktar fokus mot både berättelsens struktur och koherens, såväl som mot berättelsens funktioner i olika sociala och institutionella kontexter. Ytterligare ett problemområde har att göra med hur berättelser kan användas i kliniska sammanhang som ett instrument i mötet mellan patient och exempelvis läkare.

Metodologiskt har forskningen arbetat såväl med intervjustudier av patienters sjukdomsberättelser, som studier av hur berättelser i praktiken används i mötet mellan medicinsk personal och patienter. Ytterligare ett område utgörs av skrivna och publicerade sjukdomsberättelser, vad som brukar kallas patografier, och ofta studerats med litteraturvetenskaplig metodik.

I det följande är det fyra olika slag av sjukdomsberättelser som kommer att diskuteras. Forskningen kring dessa typer av sjukdomsberättelser aktualiserar olika aspekter av berättelsen och berättandet.

- Sjukdom *som* berättelse, som utgörs av patienters (och anhörigas) berättelser om sin egen sjukdom. Denna typ av sjukdomsberättelser riktar ofta fokus mot berättelsens temporala organisation och konfiguration eller intrig.
- Berättelser *om* sjukdomar, som i första hand professionellas berättelser om sjuka personer. Fokus i dessa berättelser utgörs ofta av aktören, handlande och handlingars komplexa villkor.
- Berättelser *som* sjukdom, som har att göra med de svårigheter som personer kan ha att berätta eller använda sig av berättelser i sitt liv; dessa svårigheter kan ha sin grund i neurologiska sjukdomar eller skador såväl som psykologiska omständigheter.
- Berättelsen som del av en *klinisk dialog* och ett *kliniskt instrument*, då fokus riktas mot hur exempelvis läkare och annan sjukvårdspersonal aktivt kan använda sig av berättande och berättelser i mötet med patienter.

En ambition med artikeln är att visa på relationen mellan den funktion som berättelsen kan ha i olika sammanhang, och olika aspekter av berättelsens struktur och organisation. Alltså hur användandet av berättelsen kommer att påverka hur berättelsen utformas och vilka aspekter som framstår som viktiga ur ett forskningsperspektiv.

## Djupsjukdomar: berättelser, livsvärld och identitet

Sjukdomar bryter sönder livet, den riktning och den bana som utgör vårt eget och speciella liv – något som gäller speciellt för livshotande sjukdomar som cancer och kroniska sjukdomar och funktionshinder. Den kanadensiske medicin-sociologen Arthur Frank talar om dessa sjukdomar som ”djupsjukdomar” (deep illness) eftersom de påverkar livets grundvalar på djupet.<sup>2</sup> Just därför att djupsjukdomar är ovälkomna – och förmodligen bortom vad en individ har förväntat sig att livet skulle bli – reser de ovillkorligen frågor kring varför det just är jag som drabbas och varför nu. Det är frågor som medicinen knappast kan besvara på ett klart och tydligt sätt, och som kanske mer handlar om hur vi ska förhålla oss till vår sjukdom, dess förlopp och konsekvenser. På samma sätt måste också anhöriga finna ett sätt att leva med sjukdomen och dess konsekvenser som ofta drabbar dem på ett påtagligt sätt.

Allvarliga sjukdomar utgör ett *biografiskt avbrott* för den som drabbas.

De trådar i våra berättelser om oss själva, som hjälper oss att förstå och komma ihåg var vi kommer ifrån, var vi befinner oss och vart vi är på väg, slits plötsligt av. Livsväven faller sönder och lämnar plats för ett mörker och ett kaos, där tidens obevekliga gång verkar ha stannat i ett evigt nu. Märkligt nog är det som om sjukdomen och avbrottet i vårt liv samtidigt kräver ett svar från oss – ett försök att rekonstruera den väv som brustit. Ett sätt att göra detta är att försöka förstå och ordna de händelser som har lett fram till sjukdomen, för att därigenom skapa en mening i sjukdomen och dess konsekvenser. Alltså att skapa en eller flera berättelser som kan göra sjukdomen till en del av det egna livet.

De flesta forskare som har intresserat sig för relationen mellan biografiska avbrott och rekonstruktioner av livsberättelser har byggt på intervjuer av olika omfattning med patienter.<sup>3</sup> De har pekat på att ordnandet av händelser innebär en upptagenhet av *temporaliteten*, alltså av tiden, en av berättelsens kanske viktigaste aspekter. För den sjuke blir det av central betydelse att kunna fånga in de händelser som leder fram till insjuknandet och sjukdomsförloppet – inte minst också för att kunna öppna en tidshorisont framåt, för att skapa en framtid och ett hopp. Fast egentligen är det kanske inte det tidsmässiga ordnandet av händelser som är det viktiga utan den ”kausala” relationen mellan händelser, alltså *varför* något har hänt och på vilket sätt en händelse leder till och orsakar senare händelser. Det berör alltså vad E. M. Forster kallar berättelsens intelligenta sida. Att försöka etablera relationer mellan händelser som leder fram till sjukdomen och förhoppningsvis bortom sjukdomen, är i grunden ett sätt att försöka hantera frågor om skuld och ansvar, och kanske ytterst frågan om den egna identiteten. Det vill säga, bakom temporaliseringen rör sig ett annat tema, nämligen frågan om ansvar för handlande och händelser.

Tanken att sjukdomar sliter sönder tidens väv och kräver reparation genom berättelsen fångar in en aspekt av berättelsens reparerande kraft. Ett problem är dock att den bygger på en speciell föreställning om tiden, nämligen tiden som kronologiskt ordnad på så sätt att händelser ges en placering efter varandra. Frågan är förstås om vi någonsin existerar i en så enkelt ordnad tid och om vi är underordnade tiden som en bestämd kronologisk kategori. Vi skulle kunna hävda att vi i berättelsens form kan använda det *temporala ordnandet* för att skapa öppningar mot möjliga händelseförlopp – sådant som exempelvis aldrig hände men skulle kunna ha hänt och som i så fall skulle ha lett fram till en annan nu-situation.

Studier av sjukdomsberättelser bygger i stor utsträckning på intervjuer utförda av forskare med intervjupersoner. Forskaren har ofta en föreställning om att insjuknandet eventuellt föregicks av vissa händelser och sedan resulterade i en händelsekedja som leder fram till den aktuella situatio-

nen. Dessa föreställningar återspeglas exempelvis i intervjufrågorna och inte minst i hur intervjumaterialet ordnas vid analysen. Därmed kommer sjukdomsberättelsen ofta att framstå som ett välorganiserat kronologiskt framåtskridande förlopp.

I en analys av intervjuer med personer som led av kroniskt trötthetssyndrom (CFS) upptäckte vi att intervjupersonerna aktivt använde sig av flera olika temporaliseringar av händelseförloppet.<sup>4</sup> I vårt analysarbete utnyttjade vi några begrepp som har utvecklats av den amerikanske litteraturvetaren Saul Morson i hans bakhtinskt inspirerade analys av ett antal ryska romaner, *Narrative and Freedom: The Shadows of Time* (1995), nämligen begreppet 'tidsskuggor'.<sup>5</sup> Med tidsskuggor menar Morson de sätt varpå olika händelser kastar sin skugga över berättarens nu. Skuggor kan kastas från det förflutna och framåt, och utgörs av det som berättaren senare menar sig borde kunna ha förutse (backshadowing). Sidoskuggor utgörs av allt det som kunde ha hänt och blivit resultatet om inte ... – alltså de alternativa framtiderna (sideshadowing). Slutligen har vi de skuggor som kastas framåt som i en strömvirvel, där flera händelser kommer att samverka och alla leda fram till det oundvikliga slutresultatet (vortex time).

Dessa olika former av temporaliseringar är intressanta därför att de skapar möjligheter att förhandla frågor som har att göra med ansvar, skuld och handlingsfrihet. Utifrån den aktuella berättandesituationen är det exempelvis möjligt att skuldbelägga sig själv för att inte ha handlat på ett sådant sätt att sjukdomen kunde undvikas ("varför slutade jag inte röka", "varför gick jag inte till doktorn?"). I intervjuerna med CFS-patienterna prövade nästan alla denna tanke när de i intervjun ställde sig själva frågan om de verkligen hade försökt att göra allt de kunde när de förstod att drabbats av något mer än "vanlig" trötthet. Deras svar var att de hade gjort allt de kunde: de hade gått till en doktor tidigt, men eftersom läkarundersökningen inte hade visat något speciellt hade läkaren sagt att det inte var något. Av den anledningen kunde de inte skuldbelägga sig själva – eftersom de hade gjort vad de kunde hade de inget ansvar för den situation som sedan utvecklats.

På samma sätt återkommer sidoskuggorna i intervjuerna som ett ständigt tema, alltså allt det som hade kunnat hända om inte det ena eller andra hade inträffat, ofta utanför intervjupersonens möjlighet att påverka. På så sätt innehåller intervjuberättelserna inte endast en temporalisering, utan flera temporala ordnanden som skapar en berättelse full av möjligheter, av ansvar som har axlats och möjligheter som gått förlorade.

## Patografier och berättelsens intrig

För att belysa en annan aspekt av berättelsen, nämligen intrigen, och dess relation till sjukdomsberättelsen vill vi ta upp *patografin*, alltså sjukdomsberättelser som utgörs av skrivna och publicerade sjukdomsberättelser.

Böcker om sjukdomar skrivna av sjuka personer var förhållandevis ovanliga före 1950 – åtminstone i den engelskspråkiga världen. Sedan dess har denna typ av litteratur kommit att bli allt vanligare. Det rör sig i allmänhet om böcker som beskriver hur en person drabbas av sjukdom, sjukdomens förlopp, dess behandling på olika sätt, oavsett om de är medicinska eller ej, och slutligen hur sjukdomen leder fram antingen till personens tillfrisknande eller död. I många fall handlar det om böcker som skrivits av personer som ända fram till sin död skrivit på ett manuskript eller fört utförliga dagboksanteckningar, vilka efter personens död har redigerats till en bok. Det finns också ett stort antal böcker som bygger på anhörigas skildringar av sjukdomsprocessen inte minst i termer av konsekvenserna för dem som närstående.

Den amerikanska litteraturvetaren Ann Hawkins har tagit upp en gammal beteckning och kallar denna genre av litteratur för 'patografier'. En annan amerikansk litteraturhistoriker, Thomas Couser, har beskrivit en subgenre av patografierna i termer av 'självpatografier' (autopathographies).<sup>6</sup> Genren definieras alltså av publicerade biografier och självbiografier om sjukdomars framåtskridande, behandling och effekter, nästan uteslutande i bokform.

Hawkins har studerat amerikanska patografier utifrån ett komparativt litteraturhistoriskt perspektiv och menar att de bygger på ett antal återkommande metaforer och myter. Det är speciellt fyra metaforer och myter som hon menar är centrala för den moderna patografin: kampen, resan, återfödelsen och det hälsosamma livet (healthy-mindedness). I sin analys betonar hon hur författare utnyttjar etablerade genrer och narrativa strategier för att konfigurera sina liv och sin sjukdomserfarenhet i socialt och kulturellt igenkännbara och accepterade former. De olika metaforerna hjälper till att organisera den sjuka personens upplevelser och erfarenheter, och hennes egen relation till sin sjukdom och till behandlingen.

Återfödelsemetaforen bygger på den sjuka personens transformation genom insjuknandet och sjukdomen. Den sjuka personen har genomgått en svår kris och tagit sig igenom den, för att därigenom ha återfötts som individ. Dessa berättelser är ofta organiserade i tre delar: tiden före insjuknandet, som i efterhand ter sig som präglad av en livsstil som var ohälsosam och som nu retrospektivt förkastas. Den andra fasen är insjuknandet och den kris som det för med sig. Den tredje fasen slutligen är upplösningen genom återfödandet och återkomsten till ett hälsosammare liv och med en större

uppskattning av livet. Hawkins pekar på att denna genre bär tydliga spår av kristna omvändelsehistorier, exempelvis syndaren som har mött Gud och inser sina synder, blir omvänd, och påbörjar ett nytt gudfruktigt liv.

En tentativ analys av svenska patografier ger vid handen att de består både av självpatografier och av böcker skrivna av anhöriga, helt i likhet med den amerikanska litteraturen. De typer av intriger som återfinns i de amerikanska patografierna och som i stor utsträckning bygger på individens förändring och utveckling genom självförnyelse, återfinns också i viss utsträckning i de svenska patografierna. Vad som är återkommande i den svenska litteraturen är en stark tendens att böckerna ska ge råd och stöd åt personer i samma situation. Det är också påfallande att det finns många 'kända' personer som skrivit patografier och därmed ger röst åt vissa typer av sjukdomsupplevelser, exempelvis Maj Fants *Klockan saknar visare* (1994) och Ulla Carin Lindquists *Ro utan åror: en bok om livet och döden* (2004).

Den tidiga svenska patografiska litteraturen var dessutom tydligt kritisk till den rådande vårdpolitiken exempelvis inom åldringsvården och psykiatrin. Ett bra exempel på denna tidiga litteratur är Elgard Jonssons bok *Tokfursten* som publicerades 1986 och skildrade författarens upplevelser av sin psykos, svensk psykiatri och psykoterapeutisk behandling.

Den slutsats som Couser framhäver från sina studier av amerikanska självpatografier är att "narratives of illness and disability acknowledge that our bodies are not ultimately in our control. At the same time, however, they remind us that we do have considerable influence over the way our bodies, healthy or not, are viewed."<sup>7</sup> Vi lever med vår kropp och är underkastade denna kropp, med dess förutsättningar, styrkor och svagheter. Samtidigt kan vi påverka och förändra vår relation till vår egen kropp: vi kan göra motstånd mot kroppen, ta avstånd ifrån den och betrakta den som en biologisk 'apparat' med eget liv, eller vi kan acceptera kroppen och leva med den – även dess svagheter och ofullkomligheter.

## Berättelsen och den medicinska erfarenheten och kunskapen

I det praktiska, kliniska arbetet är berättelser och berättande en viktig del av skapandet av kunskap och erfarenheter kring sjukdom och lidande utifrån ett professionellt perspektiv. Denna typ av kliniska berättelser känner vi väl exempelvis från Freuds och andras fallbeskrivningar från det tidiga 1900-talet. Moderna efterföljare är exempelvis Oliver Sacks med sina berättelser om neurologiskt skadade personer.

Denna typ av professionella berättelser om sjukdomar fyller ofta en viktig

funktion eftersom de för över kunskap och erfarenhet från en generation av professionella till en annan eller från en specialistprofession till en annan, eller för att diskutera ett pågående kliniskt arbete, ett fall. Det är förmodligen inte särskilt underligt att just berättandet och berättelsen är så vanligt förekommande eftersom berättelsen kan väva samman de trådar som utgörs av sjukdomen och lidandet, kliniska tecken, sjukdomens utveckling och förändring över tid, tillfälliga omständigheter och inte minst den kliniska kunskapen och erfarenheten. Alla dessa omständigheter låter sig inte infogas i eller underordnas en teori, utan måste vägas samman i form av ett omdöme. Aristoteles talade om detta som 'phronesis'. Det innebär att fokus riktas mot berättelsens aktörer, deras handlande och handlingsomständigheter. Kunskap och erfarenhet utgör antingen grunden för handlandet eller blir ett resultat av handlandet – den vunna erfarenheten eller kunskapen. Vad det handlar om är alltså växelspelet mellan aktörerna, omständigheter och erfarenhets/kunskapsfären – alltså de normer och den kunskap utifrån vilken handlandet beslutades.

Den amerikanska litteraturvetaren Kathryn Hunter studerade under 1980- och 90-talen ett antal medicinkliniker i USA och fann att det kryllade av berättelser.<sup>8</sup> Inte bara patientberättelser, utan framför allt berättelser berättade av läkare.

Den medicinska praktiken kan i många avseenden uppfattas som en tolkande verksamhet som försöker identifiera och behandla individuella sjukdomsfall. Den abstrakta medicinska kunskapen måste översättas till en förståelse av den enskilda sjuka individen och kommuniceras både till patienten och till annan medicinsk personal. Läkare, precis som andra yrkesgrupper, använder i det sammanhanget ofta berättelser för att presentera patienter vid ronder, rapporteringar eller fallkonferenser. Berättelsen är ett sätt att presentera de ofta komplexa omständigheter och bedömningar som utgör det konkreta fallet, och som lett till att den sjuka individen har blivit patient och fått en viss behandling. Med hjälp av berättelsen är det också möjligt att beskriva patientens problem eller sjukdom, vad som har gjorts och vad som planeras framöver. I dessa berättelser underordnas den kronologiska händelsekedjan i patientens liv den medicinska intrigen med dess relevanta medicinska mål och stationer.

Det centrala problem som läkare och annan sjukvårdspersonal står inför är att de måste väga samman uppgifter de får från patienten och från den medicinska undersökningen av patienten med sin generella medicinska kunskap och kliniska erfarenhet för att kunna "tolka" patienten. Vad vi talar om här är en "praktisk tolkning" som syftar till en förståelse för att kunna handla – alltså föreslå och genomföra en viss behandling eller åtgärd. Dessa bedömningar utifrån alla de omständigheter som omger patienten

presenteras ofta som små berättelser som också återfinns i journaler.

En annan typ av berättelser utgörs av anekdoter om patienter med speciella, ovanliga eller avvikande sjukdomsbilder och sjukdomsförlopp. Att berätta om en patient under en rond eller en konferens i form av en berättelse gör det möjligt att betona det specifika och de avvikande dragen i specifika fall inom ramarna för den allmänna kunskapen om en sjukdom, hur den framträder och förlöper. Denna narrativa strategi gör det alltså möjligt att inta en pragmatisk och instrumentell hållning i behandlingen av patienter.

I de berättelser som berättas på kliniken riktas alltså fokus mot det som Aristoteles kallade 'phronesis': det sociala samspel och det handlande som bygger på vår förmåga att omsätta kunskap och erfarenhet i det praktiska handlandet för att åstadkomma något gott. Som exempelvis filosofer som Martha Nussbaum har påpekat är det endast berättelsen som låter oss representera och kommunicera detta handlande, som bygger på avvägandet mellan alla de omständigheter som utgör ett liv.<sup>9</sup>

## Berättelsen som sjukdom: berättelsens plats i livet

Historiskt finns en rad kliniker som har skrivit och publicerat berättelser om olika former av patologiska tillstånd där problem med själva berättelsen eller berättandet är det centrala. Goda företrädare för denna tradition är kanske framför allt Sigmund Freud, Aleksandr Luria och Oliver Sacks – även om det finns många andra. Många av deras fall handlar om människor som av olika anledningar har en oförmåga att använda språk, men framför allt att skapa berättelser och att leva med sina berättelser.

I vissa fall skulle vi kunna säga att det handlar om *dysnarration*. Alltså fall där det finns ett samband mellan någon form av neurologisk sjukdom eller skada, eller psykologiska svårigheter, och en oförmåga att skapa nya berättelser eller använda sig av gamla berättelser. Denna oförmåga att berätta kan i viss mening vara uppenbar när det handlar om neurologiska sjukdomar eller skador, däremot är den kanske mindre uppenbar och självklar när det handlar om psykologiskt grundade svårigheter och trauman.

Med undantag från personer som inte kan berätta alls på grund av att de har förlorat förmågan att använda språket har de flesta författare påpekat att dysnarrativa problem i stor utsträckning handlar om *relationen mellan berättelsen och berättandesituationen* – inte nödvändigtvis i första hand om berättelsen som sådan. Det vill säga, problemet har inte i första hand att göra med om berättelsen är välformulerad eller koherent, utan om lyssnarna kan utgå ifrån att de händelser som relateras verkligen har inträffat och om skildringen stämmer med vad andra har upplevt.



Det klassiska exemplet på denna typ av situation är konfabulationen, då berättarens berättelse omöjligen kan bekräftas av andra personer. Därför kommer berättelsen att framstå som osann eller påhittad. Konfabulering förknippas både med vissa typer av hjärnskador och vissa psykiatriska tillstånd.<sup>10</sup> I synnerhet när personer har svårt att komma ihåg eller bearbeta nya upplevelser kan gamla berättelser och väletablerade narrativa mönster användas för att skapa mening och sammanhang i något som annars skulle förbli kaos och förvirring. Problemet är att detta sätt att tolka och återge erfarenheter bryter mot de intersubjektiva förväntningar och överenskommelser som allt berättande bygger på, vilket gör att berättelserna kommer att framstå som osanna och påhittade och därmed som ett symptom på sjukdom – snarare än som ett sätt att hantera en sjukdom.

Freud och sentida psykoanalytiska författare har riktat uppmärksamheten mot framför allt det psykologiska lidande som uppstår när erfarenheter och upplevelser av olika skäl inte har bearbetats genom att få en plats i livsberättelserna. De paradigmatiske händelser och upplevelser som Freud talade om utgjordes av faktiska eller föreställda sexuella upplevelser och trauman. Genom att de upplevdes som förbjudna, olämpliga eller skrämmande, kunde barnet (eller den vuxne) försöka tränga bort dessa upplevelser från sitt medvetande, och de blev därmed omedvetna. När upplevelser och erfarenheter inte blir föremål för eftertanke, reflexion och i den mest basala meningen, verbalisering, kommer de att utgöra formlösa, ångestväckande och skrämmande tankefragment och associationer som lever vidare i medvetandets utkanter.

Att leva med berättelser som inte förmår att fånga in vare sig nya eller gamla erfarenheter innebär att vissa delar förblir osynliga och oartikulerade – samtidigt som de gör sig påminda. De frånvarande berättelserna täcks över av andra berättelser som skapar ett sammanhang till priset av ett begränsat meningsskapande.

Det är kanske framför allt den amerikanske psykoanalytikern Roy Schafer som har påpekat att den klassiska psykoanalytiska terapin kan beskrivas som ett försök att revidera analysandens berättelser om sig själv.<sup>11</sup> När analysanden i den psykoanalytiska situationen berättar om sig själv är psykoanalytikern förmodligen en av de avsedda lyssnarna, men är definitivt den som har möjlighet att ställa frågor till berättelsen och till den berättande analysanden. Den berättelse som växer fram ur denna dialog kan förhoppningsvis skapa en aktiv relation till de upplevelser som tidigare existerat i medvetandets utkanter. Den psykoanalytiska dialogen pekar fram mot berättandets plats i den kliniska praktiken.

## Berättandet i det kliniska mötet

Flera forskare, först var psykiatrikern och socialantropologen Arthur Kleinman samt läkaren Howard Brody, har pekat på att sjukdomsberättelser borde ha en central ställning i den kliniska medicinen.<sup>12</sup> De betonar berättelsens betydelse som kliniskt verktyg med vars hjälp läkare kan få en mer detaljerad bild av patienten och därmed också föreslå behandlingar som passar in i patientens liv.

I en studie av hur berättelser faktiskt används i mötet mellan läkare och patienter pekade de amerikanska socialpsykologerna Jack Clark och Elliot Mishler på att berättelser inte utgör ett neutralt instrument.<sup>13</sup> Snarare är det så att det föreligger en kamp i det medicinska mötet för att bestämma vilken berättelse om patienten som kommer att dominera – patientens vardagliga berättelse om *sin* sjukdom eller läkarens biomedicinska berättelse om *kroppens* sjukdom.

I det typiska medicinska mötet på exempelvis en vårdcentral tenderar läkare att antingen ignorera eller avbryta patientens vardagliga berättelse om sina problem. Den berättelse som presenteras av läkaren har ofta formen av en kronik i vilken tecken och symtom organiseras i enlighet med den biomedicinska intrigen, men som inte omfattar patientens bredare livssammanhang. Patienter försöker återupprätta sjukdomens vardagliga kontext och förlägger symtom till sina vardagliga erfarenheter och upplevelser och hur dessa påverkar hur de fungerar personligt och socialt. För att patienten ska kunna presentera dessa kontextualiserade berättelser, är det nödvändigt att relationen mellan läkare och patient omförhandlas. Läkaren måste överge eller åtminstone moderera sin dominans och förflytta sig i riktning mot att bli mer uppmärksamma och responderande lyssnare, som uppmuntrar patienten att berätta sina berättelser.

Låt oss nämna två olika exempel på hur berättelser kan användas i det kliniska arbetet. I sitt arbete med arbetsterapeuter har den amerikanska socialantropologen Cheryl Mattingly beskrivit hur dessa terapeuter försöker utforma rehabiliteringsarbetet med sina patienter så att en koherent intrig skapas.<sup>14</sup> Skapandet av denna intrig i det terapeutiska arbetet kallar Mattingly ”terapeutisk konfigurering” (therapeutic emplotment).

Ett grundläggande problem i den kliniska praktiken är hur rehabiliteringsterapin ska kunna fogas in på ett meningsfullt sätt i patienternas liv. Som klinisk praktik kan rehabiliterande terapi förstås som en sekvens av handlingar som riktas *mot* patienten. Det kanske fungerar i vissa sammanhang, men i andra sammanhang måste klinikern arbeta *tillsammans* med patienten – speciellt med den kroniskt sjuka patienten. Det betyder att klinikern tillsammans med patienten måste ge de terapeutiska handlingarna

en delad och gemensam innebörd. Mattingly pekar på att detta kan ske genom att klinikern aktivt försöker ge de terapeutiska handlingarna form av en koherent handling som organiseras av en intrig. På så sätt blir berättandet i den kliniska kontexten en form av socialt handlande.

När de kroppsliga dysfunktionerna eller det eviga upprepanget av rehabiliteringens rutiner kan få en ny mening och innebörd genom att placeras i en narrativ kontext blir de därmed möjliga att stå ut med. Denna form av terapeutisk konfiguration kan också influera eller förändra patientens tidshorisont för sjukdomen genom att skapa länkar mellan de medicinska interventionerna och rehabiliteringen och därigenom skapa hopp om att kunna gestalta sitt eget liv enligt de nya förutsättningarna.

Ett andra exempel är den amerikanska läkaren Rita Charons försök att utveckla vad hon kallar en 'narrativ medicin'.<sup>15</sup> Hon menar att trots medicinens teknologiska framsteg har läkare ofta svårt att erkänna sina patienters lidande och omfatta dem med empati. Utöver den vetenskapliga förmågan måste läkare också kunna lyssna till och förstå patientens berättelser. Den medicin som praktiseras med empati, reflektion, professionalism och trovärdighet är vad Charon kallar en narrativ medicin.

Charon betonar att läkaren måste utveckla en förmåga att ta till sig, tolka och svara på patienternas berättelser. Doktorn måste lära sig att lyssna till patienten nära och noggrant för att höra patientens narrativa frågor, men också för att förstå att det kanske inte finns några klara svar på dessa frågor. Genom det uppmärksamma lyssnandet skapas en relation som tillåter läkaren att komma fram till en diagnos som tar hänsyn till patientens liv, tolka kroppsliga fynd och involvera patienten för att åstadkomma en effektiv vård. Berättelsen som kliniskt verktyg handlar således mindre om berättelsen som produkt och mer om berättandet som en dialogsituation. För läkaren handlar det exempelvis om att ge utrymme för patienten att berätta, att lyssna till berättelsen och ge tillbaka sitt lyssnande.

## Avslutning: lyssnandets generositet

Berättelsen är en form som vi kan använda för att skapa mening i livserfarenheter och upplevelser – kanske den viktigaste och mest kraftfulla form som vår kultur tillhandahåller. Berättandet ger möjlighet att inte bara se världen med den Andres ögon utan också att dela hennes smärta, lidande, glädje eller överraskning. Som berättare och lyssnare kommer vi att lägga märke till olika aspekter av berättelsen och berättandet, beroende av det sociala sammanhanget. Ibland frågar vi oss "vad hände sen?"; andra gånger utvidgas frågan till "varför hände det?"; ibland är själva lyssnandet som en akt av uppgående i den

Andre av central betydelse. Vad berättelsen är avgörs av det sociala sammanhang där berättelsen berättas. Utan berättande ingen berättelse.

Att bli sjuk, att leva med sjukdomar och deras konsekvenser, är att uppleva en förlust. Något som varit mitt går förlorat, tillfälligtvis eller för alltid. Den sorg och förtvivlan som följer i förlustens spår får oss att gripa efter de trådar som ännu är fästade vid livets kanter, för att kunna hålla fast vid något som påminner om det som kanske gått förlorat. Detta gripande är också en gest till den Andre, en vädjan om att lyssna till det kanske ännu oartikulerade talet om förlusten.

Det är förmodligen i detta ögonblick som berättelsen och berättandet får sin speciella betydelse för den som förlorat något av sig själv. Det är då vi behöver lyssnarens generositet, utlålandet av ett öra för en stund för att bekräfta den ännu stapplande berättelse som tar form i mellanrummet. Den generositet vi behöver är inte bara ett givande av tid från lyssnaren, utan också att lyssnaren svarar, ger sin respons på berättelsen, så att en dialog kan spira ur detta ansvar. Det är då berättelsen och berättandet finns mitt i livet. Lika självklart som tidens skiftningar.

## NOTER

- 1 Leo Tolstoj, *Ivan Iljitj död* (Stockholm: Forum, 1974), ss. 60–61.
- 2 Arthur W. Frank, "Just Listening: Narrative and Deep Illness", *Families, Systems and Health* 16 (1998), 197–212. Se även Arthur Frank, *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1995).
- 3 Två bra exempel är Gareth Williams, "The Genesis of Chronic Illness: Narrative Re-Construction", *Sociology of Health and Illness* 6 (1984), ss. 175–200; Gay Becker, *Disrupted Lives. How People Create Meaning in a Chaotic World* (Berkeley: Univ. of California Press, 1997).
- 4 Pia Bülow och Lars-Christer Hydén, "In dialogue with time: identity and illness in narratives about chronic fatigue", *Narrative Inquiry* 13 (2003), ss. 71–97.
- 5 Gary Saul Morson, *Narrative and Freedom: The Shadows of Time* (New Haven: Yale U.P. 1995).
- 6 Anne H. Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography* (West Lafayette: Purdue U.P. 1993); G. Thomas Couser, *Recovering Bodies. Illness, Disability, and Life Writing* (Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1997). Se också Thomas Cousers *Vulnerable Subjects: Ethics and Life Writing* (Ithaca: Cornell U.P. 2004).
- 7 Couser, *Recovering Bodies*, s. 289.
- 8 Katherin M. Hunter, *Doctors' Stories* (Princeton: Princeton U.P. 1991).
- 9 Se framför allt Martha Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature* (New York: Oxford U.P. 1990), och *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics* (Princeton: Princeton U.P. 1994).
- 10 En kanske något schematisk och förenklad översikt över relationen mellan berättelser och neurologiska störningar finns i Kay Young och Jeffrey Savers artikel "The Neurology of Narrative", *SubStance* 94/95 (2001), ss. 72–84. En annan typ av tolkning av konfabulation presenteras i en kommande artikel av Linda Öruly och Lars-Christer Hydén.
- 11 Se speciellt Roy Schafers artikel "Känslan av ett svar", *Divan*, nr. 2, 1991.
- 12 Arthur Kleinman, *The Illness Narratives. Suffering, Healing, and the Human Condition* (New York: Basic Books, 1988); Howard Brody, *Stories of Sickness*. (New Haven: Yale U.P. 1987).
- 13 Jack A. Clark & Elliot G. Mishler, "Attending Patient's Stories: Reframing the Clinical Task", *Sociology of Health and Illness* 14 (1992), ss. 344–371.
- 14 Cheryl Mattingly, *Healing Dramas and Clinical Plots. The Narrative Structure of Experience* (Cambridge: Cambridge U.P. 1998).
- 15 Rita Charon, "Narrative Medicine: A Model for Empathy, Reflection, Profession, and Trust", *Journal of American Medical Association* 286 (2001), ss. 1897–1902. Se även *Narrative Based Medicine. Dialogue and discourse in clinical practice*, ed. T. Greenhalgh & B. Hurwitz (London: BMJ Books, 1998).

# Religiös autenticitet som politiskt vapen

Shamanska och buddhistiska berättelser i södra Sibirien

*Av Galina Lindquist*

## Narrativa studier i antropologi

Berättande har länge varit centralt i antropologi, både strukturellt och metodologiskt. Strukturellt, därför att det har varit klart länge att processer som har med berättelser att göra – att skapa nya berättelser och att återberätta de gamla, kanske med modifikationer – har en central plats i att skapa och reproducera social verklighet. Metodologiskt, därför att det till en stor del är genom berättelser som antropologer formar sin kunskap om de samhällen de studerar. I de discipliner som bygger på fältarbete har berättelser traditionellt betraktats som faktakälla: våra informanter berättar för oss om tider och platser som vi själva inte har upplevt, ofta i form av historier.<sup>2</sup> Dessutom berättar de mytologiska historier – exempelvis ursprungsberättelser och andra berättelser som relaterar till deras sakrala och rituella liv – som vi sedan tolkar för att komma åt deras samhällsstrukturer och världsbilder. På detta sätt är berättelser antropologers främsta kognitiva verktyg i fältet. De utgör en informationskälla och erbjuder ett material för våra egna mentala modeller – våra tolkningar av deras värld.

Det har även blivit klart för antropologer att berättelser i fält är kognitiva och sociala redskap för kulturbärarna själva. Genom att berätta historier för varandra lär de sig att vara kulturella subjekt. Barn och nykomlingar socialiseras in i en kultur genom berättelser: berättare hävdar sig själva som kulturbärare genom att berätta historier för varandra, och de historier som de berättar och hör från varandra ligger till grund för processer genom vilka kulturen och dess grundläggande värderingar, betydelser och innebörder förs vidare, återskapas och aktualiseras.

På senare tid, när socialantropologiska studier har utvidgats från att beröra strukturer och system till att omfatta aspekter av erfarenhet, upplevelse och subjektivitet, har berättelsens betydelse blivit ännu viktigare. Detta är centralt särskilt inom medicinsk antropologi, där man vill komma åt den lokala erfarenheten av sjukdom och lidande. Vidare har man insett att berättelser i sig har en helande kraft och ett klassiskt sätt att angripa denna

fråga är att se på helande som ett sätt att ge patienten en ny berättelse, som ger hennes värld och hennes upplevelse av lidande mening och struktur. En klassisk essä av Claude Lévi-Strauss, där han jämför shamanens sång med en psykoanalytikers sätt att tillsammans med patienten bygga upp nya livshistorier, har gett upphov till en helt ny riktning inom medicinsk antropologi.<sup>2</sup> Där bekräftas berättelsens direkta samband med upplevelse och erfarenhet, och även dess kraft att åstadkomma förändringar i verklighetsupplevelsen och av själva verkligheten.<sup>3</sup>

Om vi lånar Clifford Geertz välkända uttryck om kulturen som en modell för och av verkligheten, kan vi säga att berättelser är modeller *av* en kulturell verklighet – ett fönster till kulturen, konstruktioner genom vilka vi kan tolka vad vi ser i fält och skaffa oss information om en främmande kulturell verklighet.<sup>4</sup> Eftersom vi genom berättelser hämtar kunskap om samhället ifråga är de våra kognitiva verktyg på samma gång som de ger oss kunskap om vårt eget samhälle. Dessutom erbjuder berättelser moraliska förebilder och skapar och återskapar på så sätt kulturella strukturer och betydelser. De är därför modeller *för* verkligheten.

På senare tid har antropologiska studier uppmärksammat kulturell komplexitet, inte minst i samband med globaliseringsdiskursen. Studier av globaliseringsprocesser har gett insikt i hur djupt dessa processer påverkar världens mest avlägsna vrår. Den ursprungliga visionen av ett klassiskt antropologiskt studieobjekt – ett samhälle (som i den klassiska tappningen motsvarar en kultur) som en homogen och väl avgränsad enhet – har ersatts av en vision av en sammansatt värld där det som händer på ett ställe påverkar livet långt borta. Man ser numera inte på enskilda kulturer utan snarare på kulturella processer av globalisering och lokalisering.<sup>5</sup> Globala strömmar av förändring interagerar med djupa kulturella rötter, invanda idéer och betydelser som bidrar till lokaliseringen, till att det lokala består och reproduceras i samverkan med globala och translokala processer.<sup>6</sup> Denna nya förståelse av hur de lokala kulturella världarna är beskaffade har krävt nya teoretiska och metodologiska verktyg. Pierre Bourdieu har till exempel kommenterat att det klassiska begreppet 'samhälle' är ett tomt begrepp<sup>7</sup> och föreslog i stället att studera sociala diskursiva fält eller, mer precist, spelfält (social games) som definieras av en uppsättning aktörer med positioner och intressekonflikter.<sup>8</sup> Dessa begrepp återspeglar Bourdieus förmåga att urskilja politiska aspekter av kulturella och sociala processer, det vill säga aspekter som har med makt att göra. För att använda en minimalistisk definition av 'det politiska' kan man prata om olika, mer eller mindre ideologiskt underbyggda visioner av en normativ verklighet, eller om olika sätt att försöka kontrollera diskurser. I komplexa samhällen – och alla samhällen i den globaliserade världen är numera mer eller mindre

komplexa – existerar dessa politiska spelfält som spänningar eller direkta konfrontationer, samtidigt som de påverkar och skapar varandra. Berättelser är även här våra huvudsakliga verktyg för att komma åt dessa fält och dess innebörder, som modeller av och modeller för fälten.

Dessa berättelser existerar på de befintliga offentliga arenorna i en dynamik som uttrycker sig i aktörernas olika agendor, i samspel, spänningar och konfrontationer; i kamp om legitimitet och vikt; i konkurrens om åhörare för att vara primära i formandet av politiska processer och sociala fält. Dynamiken återspeglas väl i begreppet 'narrativa transaktioner'. Med tanke på berättelser som *modeller för sociala fält* kan man fokusera på fältens dynamik, för att undersöka hur dessa fält skapas genom berättelser som konkurrerar på den offentliga arenan.<sup>9</sup> Man kan se på interaktion mellan olika berättelser; på hur de kämpar om publik, autenticitet och legitimitet; vilka diskurser de kopplas till som ger dem kraft och legitimitet; och hur de skapade versionerna av verkligheten får olika genomslagskraft och eventuellt blir normgivande. Genom detta perspektiv framstår berättelser som inlindade (på engelska *embedded*) i större sociala processer. Genom att analysera berättelser kan man således urskilja olika processer och versioner av erfarenhet, kunskap och identitet som de gör anspråk på eller ämnar skapa.

## Buddhism och shamanism i södra Sibirien

I den här artikeln vill jag använda några berättelser från fältstudier för att nå en bättre förståelse av situationen i ett litet land som ligger i Asiens geografiska centrum, men långt borta i den Ryska Federationens periferi – en autonom republik som heter Tuva inom den Ryska Federationen i södra Sibirien. I väst är Tuva mest känd för sina två kulturella särdrag som på senare år har gjort det till ett enormt eftertraktat, om än exotiskt och svårtillgängligt resmål för västerlänningar. För det första är den så kallade strupsången en riktig exportvara.<sup>10</sup> För det andra, och mer relevant för denna artikel, är Tuva känt som det enda land i Sibirien där shamanismen, som ibland påstås vara en universell ursprungsreligion och som har inspirerat en rad nyandliga praktiker i väst, har överlevt som en mer eller mindre obruten tradition. För att studera shamanism vetenskapligt, för att filma eller fotografera shamaner, eller för att uppleva shamanismen för sin egen personliga utvecklings skull kommer det skaror av ryska och utländska besökare till Tuva varje sommar. Shamanism i Tuva har upplevt en verklig renässans under de senaste 10 åren och den är officiellt erkänd som en av de tre 'traditionella' religionerna i Tuva.<sup>11</sup>

Den andra är buddhismen, den tibetanska versionen av Gelugpa-skolan,



besläktad med de versioner av buddhism som praktiseras framför allt i andra länder av det som kallas för Nordasien – Mongoliet, Buryatien, och Kalmykien. Den blomstrar även i södra Indien, med centrum i Dharamsala, där Dalai Lama har permanent residens. Den tredje så kallade traditionella religionen är den ryska ortodoxa kristendomen, som den ryska befolkningen är ljunna anhängare av. Kvantitativt utgör ryssarna en tredjedel av den tuvinska befolkningen, men ryssarna är numera kulturellt och politiskt marginaliserade och har liten betydelse för det tuvinska samhället.

Efter perestrojkan har de små ursprungsnationerna i den ryska periferin fått en ny politisk, ekonomisk och kulturell autonomi.<sup>12</sup> För vissa av dem har det inneburit rätten att förfoga över sina naturtillgångar, till exempel att sälja sina diamanter till väst, som var fallet i den sibiriska republiken Sakha (före detta Yakutiya). För andra, som Tuva, var det snarare rätten att avsäga sig industrialiseringen och att stänga sina fabriker för utvinningen av asbest och tunga metaller (eller så stängdes de av nödvändighet, på grund av brist på resurser och arbetskraft, då många tusen ryssar flydde Tuva i början av 1990-talet efter etniska oroligheter). Samtidigt drabbade det ideologiska vakuumet efter kommunismens fall dessa områden lika hårt som centrala Ryssland. Att religionen kom att träda in och ersätta det raserade ideologiska fundamentet är ett välkänt fenomen. I de små republikerna där ursprungsbefolkningarna kom att återta en ledande roll vände sig den politiska och intellektuella eliten till sina så kallade ursprungsreligioner som shamanism och olika former av hedendom.

Bland dessa nationer är Tuva mycket intressant på grund av flera särdrag. För det första har shamanismen faktiskt överlevt där som en underjordisk rörelse. Som ett slags obruten tradition finns shamanismen i det verkliga livet, inte bara i de intellektuellas och forskarnas fantasi, till skillnad från 'uppfunna traditioner' på andra håll. Det andra är att tuvinierna som nation har behållit sin etniska identitet genom hela den sovjetiska perioden av påtvingad russifiering till en grad som är unik bland Sibiriens små nationer. Detta hände inte minst just på grund av att några av de verksamma shamanerna kunde fly från förföljelser och gömma sig i bergen och på taigan, och den shamanska traditionen kunde således överleva bokstavligen under jorden.

Medan shamanismen har överlevt har buddhismen i Tuva uttraderats fullständigt under den sovjetiska terrorn (som styrdes av inhemska tuvinska, inte ryska, kommissarier). Nu återkommer buddhismen starkt som en statsreligion som kan ge Tuva nationell identitet, ett moraliskt fundament och en plats på den regionala arenan tillsammans med andra buddhistiska länder som Mongoliet, Buryatien och Kalmykien. Buddhism och shamanism konkurrerar således om en plats som ledande statsreligion.

Medan buddhism och shamanism samexisterar i vardagslivet för de flesta tuvinier, utgör de två distinkta sociala och politiska spelfält. För att förstå vad dessa två religioner har för innebörd och vad deras plats är i dagens Tuva vill jag presentera några berättelser som kan sägas definiera buddhism och shamanism som två urskiljbara fält.

Shamaner definieras som sådana av deras huvudanvändare, av vilka det finns flera olika grupper. Den första och viktigaste är lokalbefolkningen som använder shamaner pragmatiskt, för att lösa praktiska problem som att hitta stulen boskap eller hela sjukdom, att skicka de döda på deras sista resa eller för att offra till de andliga varelser som ses som herrar på klanens egen plats ute på taigan. Den andra gruppen är utländska forskare, skribenter, filmare och fotografer som i Tuva är på jakt efter den 'autentiska shamanen' och som genom att skriva reportage och göra filmer hävdar shamanens autenticitet och kraft för den globaliserade världen.<sup>13</sup> Den tredje gruppen är ryska forskare som har en lång tradition av etnografiska studier av shamanism. Enligt de ryska forskarna definieras en 'riktig shaman' som en person som genom en obruten succession från tidigare generationer av utövare har övertagit shamansk kunskap genom personlig instruktion. Ett viktigt kriterium som ryska forskare använder för att betrakta en utövare som en 'riktig shaman' är en så kallad shamansk sjukdom, en svår mental och fysisk sjukdom, oförklarlig och obotlig, som andarna traditionellt anses ha sänt till den som de valde ut. Det finns inget sätt att bli kvitt sjukdomen annat än genom att ta emot utmaningen och börja arbeta som shaman, och berättelser om en sådan sjukdom uppfattas av ryska forskare som en bekräftelse på shamanens äkthet. Nästan varje tuvinier, och nästan varje verksam utövare kan hänvisa till en släkting i föregående generation som varit shaman. Men bara de som kan presentera en trovärdig berättelse på detta tema kommer av de ryska forskarna att definieras som riktiga shamaner.

Innan jag presenterar några specifika shamanska och buddhistiska historier vill jag diskutera berättelsernas narrativa och epistemologiska status och precisera till vilka kategorier de kan tänkas höra. Alla följande berättelser hör på ett eller annat sätt till en narrativ genre som närmast kan betraktas som klassisk i antropologi, nämligen den mytologiska. Myter är återkommande historier, delade både till narrativ form och till innehåll, som relaterar till samhällets så kallade sakrala sfär. De handlar om folkets ursprung, ger underlag till kosmologin och legitimerar seder och bruk, maktstrukturer och andra sociala strukturer hos kulturen ifråga. Även om det är uppenbart att varje berättande episod är unik och färgas av berättarens personlighet och sociala omständigheter, var det förr brukligt i antropologin att återge mytologiska berättelser som kanoniska kulturella texter, fränkopplade från sin kontext och som representationer av delad kulturell kunskap. Myter

betraktas som *kollektiva* snarare än *individuella* berättelser. Det var mytens innehåll i stället för dess berättelsestruktur som intresserade antropologer: myternas uppenbara samband med andra lokala kulturella fenomen, särskilt med ritualer men även med bredare semantiska och sociala strukturer.<sup>14</sup> Detta sociologiska sätt att se på myten blev en av antropologins grundstenar, även om det senare har kritiserats för oförmågan att bära en analys av mytens symboliska komplexitet.

De historier som diskuteras nedan kan (om än med en viss reservation) betraktas som myter. Nästan alla handlar om det som vi i väst skulle klassificera som 'det övernaturliga', händelser i vilka andra krafter än bara de materialistiskt vardagliga är inblandade. På detta sätt kan dessa historier å ena sidan sägas tillhöra den tuvinska kulturens sakrala sfär, till vilken myter vanligtvis hör. Å andra sidan måste det noteras att dessa krafter i allra högsta grad hör till den tuvinska vardagen, och tuvinierna betraktar liknande händelser som en del av naturens gång, snarare än som 'övernaturliga'. Detta kan knytas till en religionsvetenskaplig diskussion som kritiserar uppdelningen mellan det sakrala och det profana, och själva begreppet religion som en eurocentrisk idé baserad på den judisk-kristna traditionen. Hur som helst har historierna nedan flera drag av kulturella myter. Ett drag är att de återkommer, de återberättas om och om igen, av olika berättare i olika sammanhang, vilket ger dem karaktär av delad kulturell kunskap. Ett annat drag som gör att dessa historier liknar myter är deras epistemologiska status, ett slags kunskap som de ger om respektive fält. I denna artikel intresserar mig berättelserna först och främst för det samband som de har med sina respektive sociala fält, shamanism och buddhism, och dess strukturer av mening, minne, moral och auktoritet. Det är deras textuella element, såväl som deras narrativa detaljer (till vem, hur och när de berättas) som här tjänar som en informationskälla.

## Authenticitetsberättelser: shamanens mormor och hennes mystiska död

Karaool Tulushevitj är en av de shamaner som är erkänd av både ryska etnologer och inhemska makthavare. Han är en av de få som har ett shamanskt centrum officiellt registrerat som en religiös organisation. Hans berättelse om hur hans mormor, en känd shaman som uppfostrade honom, mördades av den sovjetiska regimen, följer nedan.

Min mormor var en stor shaman, känd och fruktad av alla runt omkring. Ryktet om hennes kraft gick långt bortom vårt område. Trots att det var förbjudet kom folk och besökte henne i smyg

för att de behövde healing och hjälp med att lösa sina problem. Myndigheterna kände till det och skickade bort henne. Hon fick bo på en liten ö mitt i en stor och snabb flod långt borta från alla, men folk kom till henne ändå. Hon älskade mig och tog mig ifrån familjen för att ha mig nära, så jag bodde tillsammans med henne och gick till skolan över isen på vintern. En svart kall natt kom det en man till henne för att be om hjälp, för att han var mycket sjuk. Han var en lokal KGB-chef, och det skulle kosta honom karriären, och kanske rent av livet, om folk fått reda på att han varit hos min mormor. Men han var så sjuk att det fanns inget hopp för honom, därför kom han till min mormor. Hon botade honom. Han insåg hur stora krafter hon hade, men i stället för att bli tacksam blev han mycket rädd.

En vinterdag några månader senare packade mormor alla värdefulla saker i hushållet på en hästvagn och skickade mig hem till mina föräldrar utan att förklara varför. De blev förvånade och åkte tillbaka till den lilla ön för att ta reda på vad som hade hänt. Där hittade de bara glödande kol där vår stuga hade stått. Vi förstod att det var KGB-människor som sänts av chefen och som satt eld på stugan för att bränna upp min mormor levande, tillsammans med alla andra inne i stugan. Hon visste det i förväg och skickade mig hem för att rädda mig.

Men det konstiga var att det hittades inga rester av mormors ben, inga spår av henne alls. Hon försvann spårlöst, liksom alla hennes shamanska attribut.<sup>53</sup> KGB-chefen dog en ond bråd död snart därefter, och det gjorde även hans son utan att lämna några barn efter sig. Hans släktlinje bröts, det var mormors andars hämnd för hans brott.

Denna historia fick jag först höra från en bekant, en rysk etnolog som hade gjort ett kort fältbesök i Tuva. Den ryska etnologen använde den frikopplad från dess narrativa kontext, för att visa hur stor kraft de 'riktiga' shamanerna hade i forna tider, medan de flesta numera är charlataner. Detta är förstås samma poäng som berättaren, Tulushevitj, gör implicit, utan att uttrycka det direkt.

Senare under mitt eget fältarbete hörde jag hur Tulushevitj berättade denna historia upprepade gånger i olika sammanhang: till mig själv när jag intervjuade honom, till de många journalister som gjorde detsamma, till utländska fotografer som fotograferade honom för sina reportage och återigen till mig ett år senare, när jag fick äran att vara med när han besökte ön där hans mormor hade dött. Jag har aldrig hört en lika sammanhängande och välberättad historia från någon annan shaman, trots att det finns många shamaner i Kyzyl, en del mer populära bland lokalbefolkningen än Tulushevitj.

Historien hör till en viss narrativ kontext: en shaman uppträder i halv-officiellt sammanhang framför en viss sorts publik. Denna publik är utomstående betraktare som spelar en viktig roll för att legitimera Tulushevitj som en erkänd, mäktig utövare av en 'traditionell' religion; en obruten tradition som överförs genom succession mellan elev och lärare. Jag har aldrig hört Tulushevitj berätta denna historia för sina landsmän (utom när de var med den ovannämnda publiken), av skäl som jag återkommer till nedan.

Låt oss se på denna historia som en text, som ett kulturellt scenario för shamanismens sociala fält. Mormoderns shamanska kraft, naturlig snarare än övernaturlig för tuvinierna, och med att den kommer direkt från naturens sfärer, sätts emot KGB-chefens sociala makt, som baserades på befintliga institutionella strukturer men är ett genomgripande ont som går emot naturen så väl som traditionen. Samhällets makt konfronteras med naturens kraft, och terrorregimens destruktiva makt visar sig maktlös mot shamanens helande kraft. Denna makt bekräftar sin maktlöshet i sin skräck inför shamanens kapacitet. Förtryckarmakten segrar bara temporärt och skenbart. Shamanens kropp undgår förgörelsen enligt ett klassiskt mönster bekant från Kristi uppståndelse. Shamanen försvinner för att komma tillbaka och hämnas på det värsta sätt som en tuvinierna kan föreställa sig: att avbryta en släktlinje. Berättelsens element, som handlar om klarseende och andra mirakulösa företeelser, vittnar inte bara om shamanens övernaturliga kraft, utan även om dess makt över den tyranniska maktens styrka.

En historia av detta slag kan man kalla för autenticitetsberättelse, som legitimerar personen ifråga som en autentisk utövare, såsom varje shaman ska vara – en institution i sig. Var det denna historia i sig, som Tulushevitjs 'ägde' och som han presenterade vid strategiska tillfällen, som gjorde honom till en av de shamaner som är mest erkända av utomstående? Eller är det hans förmåga att berätta den på ett performativt övertygande sätt? Svaret är både och. Tulushevitjs berättelse var en legitimering av hans rykte som en riktig shaman – den som gick direkt i lära hos en erkänd person och således fick autentisk kunskap genom obruten succession. Det var historiens innehåll, dess handling (plot), som gjorde honom till en 'riktig' shaman enligt de ryska forskarnas definition. Men det var även hans förmåga att forma och berätta denna historia som var en viktig del av, eller ett uttryck för, hans karisma. Denna förmåga är en grundläggande del av hans kompetens som shaman, verksam i Tuva på 2000-talet, en kompetens som riktar sig till och bekräftas av utomstående. Performativa element är viktiga, men det är som text och diskursfragment som Tulushevitjs historia är en viktig del av hans shamanska attribut. Som text har den alla nödvändiga element för legitimering enligt befintliga sociala krav.

En annan historia som riktar sig mot samma mål, att hävda utövarens

autenticitet inför de aktörer som bekräftar en utövare i den offentliga, officiella världen – ryska och utländska forskare – är en berättelse om en shamansk sjukdom. Tulushevitj har en sådan också, färgstarkare, detaljrikare och mer sammanhängande än dem som de flesta andra shamaner i Tuva kan erbjuda. Understrykas bör att tuviniere som betalar för shamanens tjänster inte bryr sig om sådana berättelser. Det som är viktigt för dem är snarare andra slags berättelser som vittnar om shamanens klarseende, till exempel när en shaman berättar om omständigheterna kring en familjemedlems död; eller vad den döda personen känner när hon är på väg till de andra sfärerna – den sista resan som sker efter kroppens död; eller hur boskap- eller egendomstjuvar såg ut och vart de försvann – ett annat vanligt problem som shamaner brottas med.<sup>16</sup>

Det finns ytterligare en typ av publik – dagens officiella makthavare som bestämmer om resurser, sådana som utlandsresor, bilar, pengar och byggnader för shamanska centra. (Även dessa människor använder sig av shamanens praktiska tjänster i allra högsta grad). För denna grupp är båda ovannämnda typer av berättelser viktiga. Shamanen får gärna vara erkänd av utomtuvinska besökare, vilket bekräftas av att han eller hon nämns i medier och i vetenskaplig litteratur. Men shamanen måste visa sina krafter och särskilda gåvor – sin effektivitet – för att nomenklaturen ska använda sig av hans eller hennes tjänster, och berättelser om shamanska bragder vittnar om just sådan effektivitet.

Shamaner som får lov att registrera och leda kliniker och som ställer upp för utlänningar och forskare är ändå i minoritet bland utövarna. De flesta har lokalbefolkningen som klienter och överlever på denna individuella och oregistrerade praktik. En del börjar som medarbetare i centra och startar sedan sin egen verksamhet; andra har ett så gott rykte att de aldrig ens behöver komma nära några kliniker. De skyr offentliga sammanhang – internationella konferenser och filmnings-sessioner – där shamanism lanseras i egenskap av 'traditionell religion'. Sådana shamaner är alltid ensamvargar i ständig strid med varandra. (De som arbetar i kliniker krigar också sinsemellan och med andra klinikers medarbetare.)

Diskursen om shamanska strider är kanske en av de mest betydelsefulla narrativa mönster som definierar shamanism som ett socialt fält och som låter oss förstå vad det handlar om. I den shamanska gåvans innersta natur ligger shamanens oförsonliga individualism – i slutändan kan man bara verka som shaman om man betraktar sig som den största, den bästa, den ofelbara, den allsmäktiga och om man ser sina egna visioner och föreställningar som den enda sanningen. En av de viktigaste, och oftast återkommande, shamanska berättelserna är en historia om två shamaner från forna dagar – då 'riktiga' shamaner fanns, till skillnad från nu, då de flesta är charlataner

– som sitter på två bergstoppar många hundra kilometer från varandra och för en tvekamp på liv och död genom sina andehjälpare. Man får höra en refräng, både från lekmän och från shamanerna själva, att dagens shamaniska centra med dess shamaner som arbetar i samma byggnad och med dess offentliga teaterliknande föreställningar fördärvar hela den shamanska idén. Detta därför att andar som tillhör olika shamaner aldrig kan komma överens med varandra.

På mer vardaglig nivå återspeglas shamanernas obotliga individualism och deras fientlighet mot varandra i oändliga shamanska berättelser om andra shamaner som skickar 'det onda' på berättaren själv, på sina klienter, och på en fältarbetande antropolog som var så naiv (eller dum) att hon lät det bli känt att hon arbetade med flera shamaner samtidigt. Hit hör historier om sjukdomar, olyckor och dödsfall, om kreaturssjukdomar, stölder, skogsbränder och så vidare, som drabbar en viss kund efter att hon har arbetat med en viss shaman som är berättarens rival. Fortsättningen på historien handlar om hur berättaren kom till räddning. Hit hör även berättelser om ond bråd död hos familjemedlemmar till shamaner som är berättarens rivaler.

## Buddhismens berättelser: berättelser om offer och kraft

Som nämnts är shamanism och buddhism i Tuva så tätt sammanflätade att det ofta inte går att skilja deras mål, metoder och till och med utövare från varandra. De allra flesta Tuvinier går både till lamor och till shamaner för att lösa praktiska problem, och de problem som lamor och shamaner gör anspråk på att lösa överlappar varandra till 90 procent. Många av dagens praktiserande shamaner, speciellt i den yngre generationen – i trettioårsåldern – har direkt erfarenhet av buddhism. En del studerade för att bli lamor eller var förr devota utövare. Det finns exempel på en lama och en shaman som arbetar i tandem och skickar klienter till varandra om de anser att kollegan är bättre lämpad att hjälpa i just detta enskilda fall. En del shamaner går ibland till lamor som klienter, för att be om hjälp i speciellt svåra situationer (fast jag har inte hört att en lama någonsin går till en shaman).

Analytiskt sett bör man ändå skilja på shamanism och buddhism i Tuva som sociala fält. Som ovan nämnts saknas det en delad och formaliserad kosmologi, metodologi och ideologi som kan förknippas med shamanism, även om det har gjorts upprepade försök att konstruera en sådan kosmologi i skrift, både av forskare och av representanter för den shamanska rörelsen i Tuva. Anledningen är shamanens obotliga individualism. Det shamanska yrket handlar först och främst om personlig kraft och personlig vision av

all relevant verklighet, av olika världar inom och utanför den jordiska dimensionen, och av varelser som bebor dessa världar.

Buddhism som kunskapskälla och andlig disciplin definieras just av en sådan delad kunskapskorpus, av en normativ rituell metodologi och av ideologisk referensram, även om buddhistisk sangha (gemenskap) i Tuva, sönderripen av konflikter, vid närmare betraktelse framstår som ett riktigt getingbo. Buddhismen i Tuva är en del av ett större nätverk av globala institutioner, och politiska positioner inom den klerikala buddhismen innebär potentiell auktoritet på den lokala arenan. Det är därför som många unga män väljer en karriär som lama, trots att den innebär enorma uppostringar, långa hungriga och fattiga år av studier under svåra förhållanden i buryatiska och nordindiska kloster och ett hårt liv som praktiserande lama med lite pengar och andra materiella förmåner. Tuvinska staten satsar på buddhism, men inte direkt, eftersom lagen säger att staten ska vara opartisk till alla traditionella religioner och ska avstå från att stödja någon av dem. Man stöder buddhismen i Tuva genom privata pengar, genom sponsorer, och Tuvas rikaste och mest inflytelserika män och kvinnor är bland dem som har bidragit till återuppbygganden av flera av Tuvas buddhistiska kloster. Medan shamanism är individualistisk, konfrontationsinriktad och flytande till sin kunskapsnatur, bygger buddhism på en enad, fastställd och delad normativ kunskap, fixerad i skrifter och förvärvad genom lång inskolning. Därför lämpar sig buddhismen mycket bättre för att tjäna som en förenande religion som erbjuder en tydlig etnisk och nationell identitet (det vill säga som en kulturell grupp såväl som en suverän politisk enhet). Det är därför inte förvånande att buddhismen i Tuva växer sig allt starkare för varje år.

Buddhismens berättelser är av en helt annan natur än de shamanska: de vittnar om en enad och konsoliderad kraft, medan det saknas historier om inre konflikter. Konflikterna finns, för all del, men de kommer man åt genom att lyssna på skvaller, flyktiga sidokommentarer, halvdolda gester, gliringar, antydningar och insinuationer. Däremot finns det gott om berättelser och redogörelser för en delad kosmologi som fastställer hur den buddhistiska världen är beskaffad. (För att komma åt shamanens personliga kosmologi – och den är alltid personlig och inte lik någon annans – måste man komma sin informant riktigt nära, och dessutom får man lov att svära upprepade gånger att denna information inte hamnar i fel händer.)

En av de vanligaste buddhistiska berättelserna är den som jag kallar för berättelsen om kraft. Buddhistisk kraft uttrycker sig inte främst i bragder av healing och mirakelgörande, som fallet är hos shamaner, utan framför allt i modet att hålla ut och gå sin död till mötes med lugn och värdighet. En historia som jag hörde ofta, både från lamor och från folk i allmänhet (inte minst från shamaner) är följande.



Det var under sovjettiden, under dess tidiga period när terrorn mot religionen nådde sin spets. Alla buddhistiska kloster – och de var många och rika, med fina anor och många skatter i både kunskap och materiella föremål – jämnades med marken. Det största av dem var Chadan khuree – dåtidens tuvinska buddhistiska centrum. Det var känt bland annat för att ha Tuvas visaste, starkaste och mest lärda lamor. En dag kom kommissarierna för att ta dem alla till huvudstaden Kyzyl för att avrätta dem. Lamorna skulle gå två hundra kilometer till fots under den kallaste och mörkaste vintern och vägen bar genom ett visst bergspass.<sup>17</sup> När de nådde detta bergspass insåg de att de inte kunde gå längre: de satte sig i snön och vägrade gå. De bad kommissarierna att låta dem få läsa sina sutror för att deras själar skulle komma rätt. Kommissarierna började skjuta, men kulorna träffade lamornas bröst och studsade tillbaka och dödade förövarna. Då lämnades lamorna ifred för att läsa sina sutror, och efter det dog de alla samtidigt, tyst insomnande. Bergspasset där det hände heter Adyr Tösh (att skjuta i bröstet) och de flesta människor stannar där på vägen och offrar och hälsar inte bara till bergspasset andas som bruket är, utan även till lamornas minne.

En annan återkommande historia handlar om en lama – släkt till berättaren i förföras generationen – och känd för sin kunskap och för sina helande och mirakelgörande förmågor. (Påfallande många tuviniere har haft sådana lamor som förfäder, precis som många har haft shamaner som förfäder; men de senare efterlämnar inte materiella föremål som kan bli lockande, farliga, och möjligtvis förgörande skatter, som Tulushevitjs berättelse visar). När den kommunistiska terrorn slog till och det blev klart för den vise laman att slutet på hans jordliga liv närmade sig gömde han sina rituella föremål – heliga sutror, gyllene buddha-statyer, klockor, små trummor och andra rituella musikinstrument som används i den buddhistiska gudstjänsten – i en grotta i bergen på taigan. På något sätt vet berättaren ungefär var skatten är gömd, antingen från beskrivningar som han hörde som barn, eller efter att ha varit med sin morfar för att gömma skatterna. Morfar lamas sista önskan var att berättaren ska hitta skatterna som också kommer att öppna hans eller hennes helande eller andra övernaturliga förmågor. Det är bara berättaren själv som kan göra det, alla andra kommer att dö en hemsk död om de vidrör skatten. Det finns också berättelser om svåra olyckor som drabbade dem som av en tillfällighet vidrörde skatten.

Om historien om den stora kvinnliga shamanens död kan betraktas som en individuell, personlig mytologisk berättelse, är de två senare berättelserna delade kulturella texter. Jag hörde dem flera gånger från olika personer, den första alltid när vi åkte bil genom Adyr Tösh, och den andra i informella samtal, i neutral ton, utan större åthävor. Det är inte deras performativa

element som är viktiga för deras förståelse, utan deras plats i större betydelsestrukturer, deras roll som kulturella scenarier.

Det mest i ögonfallande i dessa berättelser är en rad strukturella motsatser som för tanken till Lévi-Strauss teorier. Buddhistiska skatter överlever under jorden, otillgängliga för obehöriga men fyllda av kraft för direkta arvtagare. Det är i denna materialitet, i återuppbyggandet av traditionens synliga och konkreta länk som buddismens löfte om segerrik återkomst ligger. Den gamla kvinnliga shamanen, däremot, lämnar inga spår, inte ens förkolnade benknotor, ingenting förutom den metafysiska kraften av shamanens gåva som dottersonen, berättaren, ärver. Det en social transaktion som denna historia kan sägas åstadkomma är att hävda buddhismens primära position som identitetsbärande tradition för den tuvinska nationen. Denna historia tycks hävda att det är det buddhistiska, inte det shamanska fältet, som är mest lämpat att tjäna som grund för nationens återuppbyggande. Berättelsen formulerar också länken mellan den andliga gåvan, objektifierad som materiell skatt, och den tuvinska marken, en länk som aktualiseras genom ett annat band, centralt för den tuvinska världen: släktskapslänk mellan generationerna. Det är inuti den tuvinska jorden som gåvan finns. Den andliga lärans kärna ligger välbevarad där, i väntan på den rätta arvtagaren. Men man ska vara varsam med att gräva fram de dolda skatterna för att visa dem för främmande eller för att göra dem till museiföremål, souvenirer eller konsumtionsvaror. Deras värde för Tuva och dess invånare ligger just i att de är dolda, i vissheten om att de finns, och inte i deras egentliga användning. I detta ljus är det inte konstigt att tuvinier är samstämt negativa till att exploatera naturtillgångar: de få fabriker för utvinning av malm och ädelmetaller under sovjettiden fungerade huvudsakligen med ryssar som arbetskraft och lämnades att förfalla efter perestrojkan när de flesta ryssar flyttade bort från Tuva. 'Utvecklingen' i den mening vi ger termen i väst passar inte alla, vilket är värt att komma ihåg när man utformar exempelvis biståndspolitik.

Denna historia kan även tas som en kritisk politisk kommentar till den kommersialisering av shamanismen som äger rum i dagens Tuva. Vissa shamaner drar sig inte för att sälja sina ceremonier till utlänningar och att framträda inför publik på teaterfestivaler i Ryssland och utomlands. Shamanismens flexibla natur tillåter dem att göra detta och till och med att lansera sin egen plats inom den tuvinska shamanismens sociala fält. Men skatten i Tuva förblir en skatt, en källa till en andlig återuppfödelse, bara så länge den är dold. Historien ovan verkar utmana shamanismens moraliska auktoritet och hävda buddhismens centrala plats som traditionsbärare och moralens väktare. Dessa betydelser förblir dock outtalade, aldrig klart formulerade, subtila förhandlingar på de dolda meningsbärande nivåer: narrativa transaktioner.

\*

Berättelser som formar de två sociala fält jag beskriver i denna artikel visar vad det finns för potential i dessa fält, objektivt sett, oberoende av enskilda projekt som drivs av individuella aktörer. På detta sätt kan berättelser vara viktiga fönster mot den sociala verklighet som vi ämnar studera. Men de shamanska och buddhistiska berättelser som finns i Tuva visar också att befintliga sociala mönster och pågående objektiva processer skapas, kanske bortom aktörernas och berättarnas medvetenhet, genom berättelser som cirkulerar på fältet och som riktas mot olika kategorier åhörare vars handlingar och motiv spelar en avgörande roll för dessa processers utformning.

## NOTER

- 1 Det finns ingen enighet om definitioner på termer som 'historia' (som i engelska 'story'), 'berättelse', 'narrativ', med mera. I denna text kommer jag, i likhet med flera författare i denna samling, att använda termen 'historia' för en sammanhängande sekvens av händelser som har temporalt och kausalt samband: enklare uttryckt, det ena följer från det andra. 'Berättelse' använder jag, efter Sheryl Mattingly, för att beteckna berättandeepisod i sin helhet, med dess performativa och kontextuella aspekter. Se Sheryl Mattingly, *Healing Dramas and Clinical Plots* (Cambridge: Cambridge U. P. 1998), s. 7 et passim. Flera inlägg i denna samling diskuterar frågan om vad berättelse är, och jag kommer inte att beröra denna fråga här. Det är dock värt att göra en distinktion mellan 'berättelse' som en kausal och temporal händelsesekvens som innehåller intrig och 'redogörelse', en muntlig framställning som saknar dessa. I dessa termer är en ursprungsmyt en berättelse medan en beskrivning av lokal kosmologi är en redogörelse.
- 2 Se Claude Lévi-Strauss, "The effectiveness of symbols", *Structural Anthropology* (New York: Basic Books, 1963), ss. 167–185.
- 3 Den välkända postmodernistiska hållningen, formulerad av filosofer som Richard Rorty, talar om multipla verkligheter, och framhåller att dessa verkligheter är mera skapade av oss än funna; en fråga som också tas upp av Lars-Åke Skalin i detta nummer.
- 4 Clifford Geertz ser kultur som en uppsättning betydelser och innebörder – "webs of significance man himself has spun" – och menar att dessa kulturella signifikanser både ger människor möjlighet att tolka (modeller av) verkligheten och tjänar till att skapa och reproducera denna (modell för) verklighet. Se Clifford Geertz, *Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973).
- 5 Se exempelvis Ulf Hannerz, *Transnational Connections* (London: Routledge, 1996).
- 6 Dessa processer är fångade i termen 'glocalization' (lanserad av Roland Robertson) som syftar på globala fenomen som slår rötter i lokala kulturella kontexter, och som sedan omvandlas och görs till sina av lokala kulturella agenter. Se t.ex. Roland Robertson, "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", i *Global Modernities*, ed. M. Featherstone, S. Lash & R. Robertson (London: Sage, 1995).

- 7 Pierre Bourdieu & Loic Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology* (Cambridge: Polity Press, 1992), s. 16.
- 8 Ibid. s. 26. Wacquant talar om sociala fält som "flaskor fyllda med ett distinkt slags vin". (Ibid.)
- 9 Leif Dahlberg använder begreppet 'narrativa transaktioner' i sin artikel i detta nummer på ett delvis annorlunda sätt. Han menar att människor kommunicerar med hjälp av berättelser, och det är denna kommunikation han åsyftar med denna term. Jag vill i stället betona berättelsen i sig som social kraft, vilket förstås också kräver uppmärksamhet på berättarnas agens och performans, men fokuserar mest på själva historiens diskursiva analys.
- 10 Strupsång är ett sätt att sjunga som använder flera stämband samtidigt. Traditionellt brukades strupsången av jägare för att locka skogens andar och försäkra en lyckosam jakt. Nu anordnas det årligen i Tuva ett flertal konferenser, festivaler och kurser för utlänningar som handlar om strupsångskonst.
- 11 Att få en status av 'traditionell religion' innebär en rad förmåner för dem som kan betraktas som dessa religioners 'präster'. Det inbegriper t.ex. rättighet att öppna lokaler för utövning där all inkomstbringande verksamhet är skattefri. Det ger även en större exponering, vilket attraherar potentiella utövare. En lag om 'traditionella religioner' antogs i Ryska Federationen i slutet på 90-talet, efter påtryckningar från ryska kyrkan, för att spärra vägen för etableringen av utländska nyreligiösa och evangeliskt-karismatiska rörelser.
- 12 Perestrojka är en process av omstruktureringen som Mikhail Gorbatsjev öppnade för när han kom till makten 1986. Det är svårt att ange exakta år för perestrojkan, eftersom förändringsprocesser kan sägas pågå än i dag. I Ryssland på 2000-talet började man tala om 'post-perestrojka': man menade att de huvudsakliga strukturer och samhällsmekanismer som höll på att byggas under perestrojka var vid den tiden redan på plats. Man kan således räkna de sista femton åren av 1900-talet som 'perestrojka' år, men sådana omdöme är delvis arbiträra och ungefärliga.
- 13 Se Galina Lindquist och Tova Höjdestrand, "Jakten på den autentiska shamanen: om innebörd och tolkning på en sibirisk resa", i *Moderna människor: Antropologiska perspektiv på samtiden*, red. Garsten & Sundman (Stockholm: Liber, 2003), ss. 113-136.
- 14 En av pionjärerna inom studier av myter i antropologi var Bronislaw Malinowski som betraktade myter som kulturens 'grundlag' (eng. social charter) som legitimerar lokala traditioner och beteendemönster.
- 15 Flera shamanska attribut är gjorda av metall, t.ex. de många klockor som hänger på shamanens dräkt och pannor för att bränna rökelse.
- 16 Dessa berättelser ska kanske räknas som 'redogörelser', som Östen Dahl argumenterade på konferensen *Historia* och intrig för vilken denna artikel ursprungligen var skriven.
- 17 Bergspass (*pereval* på ryska), ett ställe där en herdestig eller, som i moderna tider, en bilväg, går över ett berg, har en speciell, magisk betydelse i den tuvinska kulturen. I äldre tider, där nomadiska herdor gick med sin boskap över bergen, brukade de vila eller övernatta vid ett bergspass innan de skulle fortsätta sin vandring. Varje bergspass har sina 'herrar', andar som bor där, och som måste ha offergåvor från förbipasserande. Annars kan de ställa till bekymmer för människor, boskap och numera för bilar.

# Historiekonstruktion i virtuella spelvärldar

Av Mirjam Eladhari

Hur ser narrativa strukturer ut i virtuella spelvärldar som har tusentals självutnämnda hjältar och hjältinnor? I den här artikeln diskuteras förutsättningar för spelare och spelutvecklare att skapa element som i sin tur skapar narrativ potential, och hur denna används.

Den första virtuella spelvärlden, MUD, var textbaserad och byggdes 1978 av Richard Bartle och Roy Trubshaw. De virtuella spelvärldarna började användas av en större publik i slutet av nittiotalet när de fick tredimensionell grafik. Bland de viktigare kan nämnas *Meridian 59* (september 1996), *Ultima Online* (september 1997), *EverQuest* (mars 1999), *Asheron's Call* (november 1999). Virtuella världar realiseras av nätverk av datorer som simulerar miljöer. Världarna har underliggande automatiserade regler som gör att dess invånare kan förändra dem. Spelarna har grafiska representationer, rollfigurer, som representerar dem i världen. All interaktion med världen och andra spelare sker via rollfiguren. Interaktionen i världen händer i realtid, och världen är persistent, det vill säga den finns kvar även när en enskild spelare inte är aktiv i världen.

Virtuella spelvärldar har som genre en uppsättning mer eller mindre generella egenskaper som styr vilken typ av spelaktiviteter som är tillgängliga. I en studie av 170 spelvärldar har jag funnit det slående hur öppna de narrativa systemen i dessa är för spelares påverkan och hur stor potentialen är för möjliga händelseförlopp och berättelser om dessa.<sup>1</sup> Virtuella spelvärldar är mycket sofistikerade i sin uppbyggnad, och när dessa bebos av spelares rollfigurer uppstår komplexa kedjor av beroenden, samband och händelseförlopp.

I det följande beskrivs en modell för virtuella spelvärldar med uppdelning av olika typer av text i skikt och lager, för att på så sätt tydliggöra hur berättelser kan framträda ur det underliggande narrativa systemet genom att spelare interagerar med världen och varandra. Modellen är konsekvent gällande de virtuella världarnas systemiska uppbyggnad, eller mjukvaruarkitektur. Ett strukturalistiskt perspektiv har här visat sig vara fruktbart, inte minst för att påvisa den öppenhet som finns i de virtuella spelvärldarnas narrativa strukturer.

Det har skrivits mycket om berättande i interaktiva medier. När det gäller berättande inom datorspel har klassifikationsmodeller utarbetats och jämförelser med berättande inom andra medier gjorts. Några av de flitigast citerade forskarna är Espen Aarseth, Janet Murray, Jesper Juul och Marie-Laure Ryan.<sup>2</sup> Arbeten av författare som har sin bakgrund inom filmvetenskap och författare till filmmanus refererar ofta till "hjältens vandring" (The Hero's Journey)<sup>3</sup> och till den inom dramatiken ofta använda treaktsstrukturen.<sup>4</sup> Artiklar av spelutvecklare hänvisar ofta till "Koster-Vogel-kuben" (Koster-Vogel Cube)<sup>5</sup>, medan artiklar i mer tekniskt orienterade publikationer om berättande refererar till "The Oz Project".<sup>6</sup> Några av de mest betydelsefulla traditionerna som analyserar narrativa strukturer inkluderar det strukturalistiska perspektivet med Vladimir Propps funktionsorienterade studie av den ryska folksagan, A. J. Greimas aktantmodell och traditionen av analys av hypertext, det vill säga system för kausala (interaktiva) samband mellan historieelement (noder) i multilinjära berättelser.<sup>7</sup>

I ljuset av dessa många olika traditioner som påverkat diskussionerna om interaktivt berättande har Richard Bartle uppfriskande konstaterat att virtuella världar är platser, inte berättelser. Man kan ha en berättelse om New York, eller en berättelse som utspelar sig i New York, och New York kan ha en historia, men New York är inte själv en berättelse eller en historia.<sup>8</sup> Att försöka tvinga på spelarna eller invånarna i virtuella världar en berättelse är lika dumt som försöka påtvinga New York-borna en berättelse. Enligt Bartle kan man tvinga på dem händelser, men inte berättelser; människor skapar sina egna berättelser.

Berättelser som "tvingas på" spelaren – det vill säga att spelaren måste gå igenom en förutbestämd sekvens av händelser för att kunna spela vidare – är, precis som Bartle antyder, sällan ett fungerande recept för virtuella spelvärldar. Detta betyder dock inte att berättande från spelutvecklarens sida inte uppskattas, tvärtom. Det är tvånget som är stötestenen, vilket i sin tur är ett metodmässigt arv från äventyrsspel gjorda för en enda spelare. Det finns virtuella spelvärldar, som till exempel *Earth and Beyond*, där komplexa berättelser författade av spelutvecklarna utgör en av de största behållningarna för spelarna.<sup>9</sup>

Virtuella världar är platser, och potentiellt historiebärande element är delar av dessa platser. Potentiellt historiebärande element är objekt som spelaren kan använda eller interagera med, såsom verktyg, byggnader, monument eller förprogrammerade rollfigurer. När det gäller delat författarskap finns hela spektrumet representerat i dessa världar, från förutbestämda, av skaparen författade historier, till historier som är enbart skapade av spelare. Lisbeth Klastrup har beskrivit en möjlig poetik för virtuella världar och introducerat begreppet 'världshet' (worldness) som mått på de egenskaper

som ligger till grund för hur en virtuell värld upplevs.<sup>10</sup> I dessa världar är frågan ”vem äger världen?” viktigare än vem som är författare.<sup>11</sup> Vem har rätt att skapa innehåll, och hur bestående är det som skapas? Blir det en del av världshistorien? Världshistorien är ofta dokumenterad utanför spelvärlden, till exempel av gillesledare som skriver gilletts historia på gilletts hemsida. (En gillesledare är en spelare vars rollfigur har en ledande roll i en permanent gruppering av spelare.)

## Definitioner

Innan jag går vidare ska jag ge ett antal definitioner av viktiga termer. Med begreppet ’historia’ avses här en bestämd kronologisk sekvens av händelser samt de aktörer som deltar i dessa, det vill säga det innehåll som det berättas om i en berättelse. Händelserna berättas inte nödvändigtvis i samma ordning som de har inträffat. I multilinjära berättelser kan läsaren/spelaren ofta välja i vilken ordning händelserna ska berättas i, men detta förändrar inte den kronologiska ordningen hos händelserna, endast den ordningsföljd i vilken de berättas. En *berättelse* är en historia *så som den berättas*. Berättarkonst, eller narration, är de sätt på vilka en historia kan berättas.<sup>12</sup>

I virtuella spelvärldar för tusentals spelare finns generellt sett litet historieberättande i traditionell mening. I stället finns det element i världen som har *narrativ potential*, med vilken menas objekt med inneboende möjligheter till framtida händelser och intriger.<sup>13</sup> Spelare utför en handling efter en annan i världen, och den sekvens som skapats genom spelhandlingar utgör spelarens *individuella historiediskurs*. Denna bestämning bygger på Seymour Chatmans definition av diskurs och på Anna Gunders resonemang om omnidiskurs och realdiskurs.<sup>14</sup>

Att skapa narrativ potential i en virtuell spelvärld är en akt av historiekonstruktion, inte historieberättande, vare sig det görs av en grupp världsskapare, medlemmar av en underhållningsgrupp (live team), spelledare, gillesledare eller vanliga spelare. Historien är konstruerad genom spelande som skapar material för potentiella händelseförlopp som kan resultera i berättelser om spelandet.

Raph Koster skiljer mellan två typer av interaktivt berättande: det *expressiva* (expressive) och det *tvångande* (impositional).<sup>15</sup> Den tvångande formen används i böcker där läsaren kan välja sitt eget äventyr, i äventyrsspel och i andra bestämda multilinjära berättelser, medan den expressiva formen är mindre beroende av en bestämd sekvens av händelser och i stället fungerar som en underliggande arkitektur. Ordet expressiv har använts i en annan betydelse av Michael Mateas när han beskriver expressiv artificiell intelligens:

AI-based art and entertainment constitutes a new interdisciplinary agenda linking games studies, design practice, and technical research. I call this new interdisciplinary agenda expressive AI. In the context of game analysis and design, expressive AI provides a language for talking about "readable" behavior, that is, behavior that a player can read meaning into.<sup>16</sup>

Vad Mateas pekar på är "läsbarheten", eller spelarens tolkningsutrymme för att ladda objekt med mening, men från ett systemiskt perspektiv med rötter i systemvetenskap och artificiell intelligens snarare än från en narratologisk tradition. Mateas diskuterar karakteriseringen av spökerna i spelet Pac Man, och utvidgar därmed diskussionen om karakterisering av figurer som inte kontrolleras av spelaren, "Non Player Characters" (NPC), till att omfatta dynamiska enheter som inte har mänskliga kännetecken.

I det följande kommer benämningen *expressiva agenter* beteckna dynamiska enheter i virtuella spelvärldar som i sin funktionella utformning bär möjligheter för narrativ potential. I den meningen förkroppsligar de den grundläggande narrativa potentialen i sin utformning. Termen omfattar NPC:er, spelarfigurer och andra dynamiska enheter som i den specifika virtuella världen tillskrivs fiktivt "liv" som till exempel fiender ("mobs", mobila objekt) av olika typer. Termen ska inte förväxlas med  *trovärdiga agenter* eftersom det begreppet vanligen bara används för att beteckna autonoma agenter. Spelarfigurer är alltid semiautonoma. Förutom att utföra handlingar på kommando av spelaren kan dessa agenter till exempel ge en spelarstyrd rollfigur möjlighet att uttrycka sig på sätt som varierar beroende på aktuell kontext samt med varierande grader av autonoma reaktioner på situationer i spelvärlden. I modellen nedan visas hur den narrativa potentialen skapas och förändras i virtuella spelvärldar genom påverkan från personer med olika roller i skapandeprocessen:



**Skapande av narrativ potential i virtuella spelvärldar med tusentals samtidiga spelare**

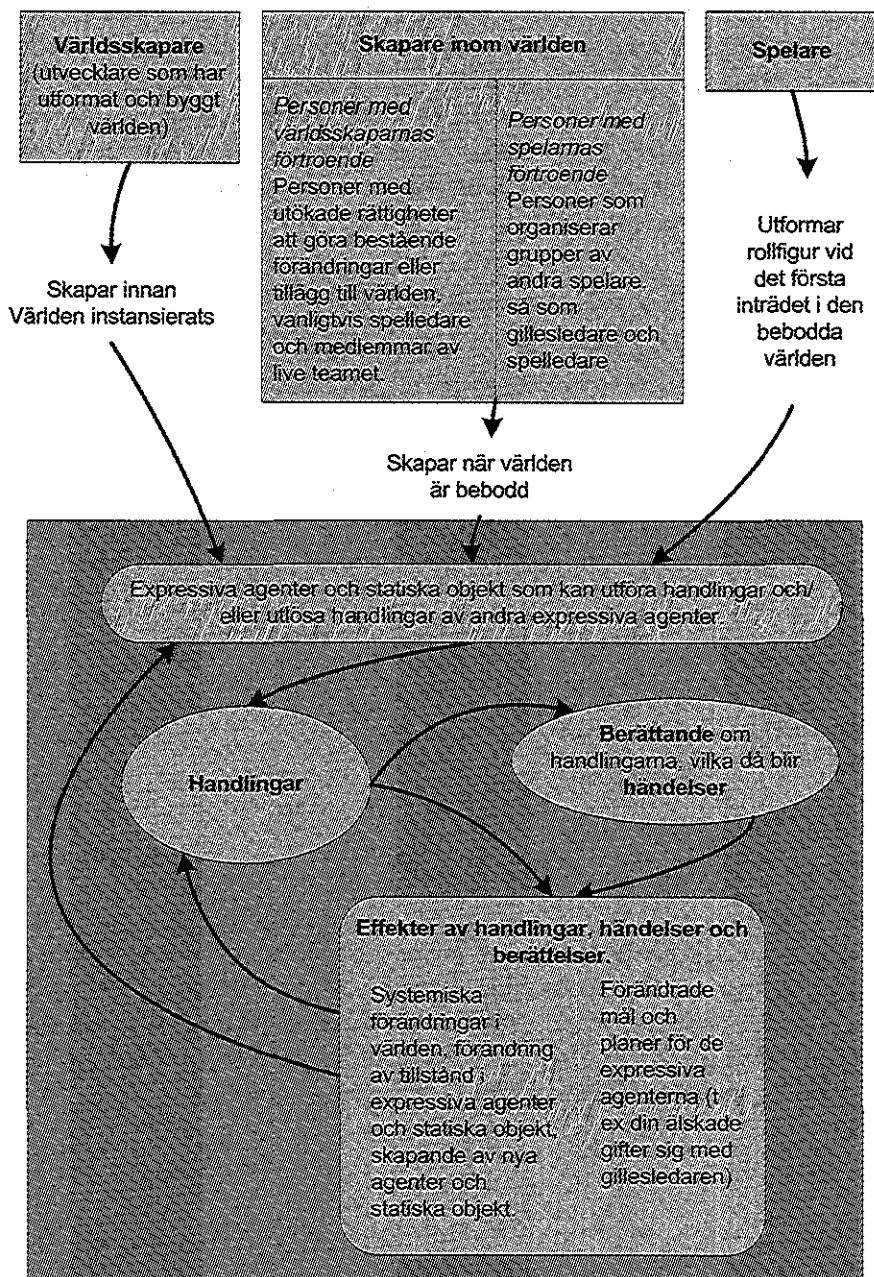


Fig. 1. Skapande av narrativ potential i virtuella spelvärldar.

## Textskikt

För diskussionen kring historiekonstruktion i virtuella världar är det fruktbart att dela in historia och berättande i olika skikt (se fig. 2). Med skikten som hjälp är det lättare att kommunicera kring var i strukturen specifika element implementeras, och vilka konsekvenser det enskilda elementet kan föra med sig. Till exempel skulle få spelutvecklare tillåta skaparrätt åt spelare i de lägre lagren av kodskiktet eftersom en ändring där skulle ändra reglerna för hela världen. Notera att dessa nivåer refererar till olika skikt av text, inte mjukvaruarkitektur:

| Textskikt i virtuella spelvärldar   |   |   |  |
|---|---|---|--|
| Kodskikt  | Historieskikt   | Diskursskikt  | Berättelseskikt  |
|   | <i>Historiakonstruktion</i>   |   |  |
| <i>Utformad narrativ potential</i>  |   | <i>Spelad narrativ potential</i>  |  |
| Motorer, ramverk och spel-programmering. Dessa manifesterar förutsättningarna för den geografiska strukturen samt förutsättningarna för berättelsens djupstruktur, övergripande historia och dess konstruktion. | Den övergripande historien (om det finns någon), djupstrukturen, de individuella expressiva agenterna och statiska historiaelement, vilka i diskursskiktet manifesterar den övergripande historien, möjliga bihandlingar och separata självständiga historier | De individuella agenternas tillstånd i spelandets nu, samt den ordningssekvens som skapas mellan de olika historiaelementen simultant med de expressiva agenternas rörelser och handlingar i världen. | Berättelser om händelser i spelvärlden. Berättelserna berättas både i världen och utanför den. |

Fig. 2. Textskikt i virtuella spelvärldar.

De olika textskikten är oftast skapade av personer med olika roller, kodskiktet skrivs av mjukvaruutvecklare, historieskiktet av personer ansvariga för den utformade narrativa potentialen medan diskursskiktet och berättelseskiktet skapas av spelare, spelledare och ibland av medlemmar som underhåller spelet innehållsmässigt (live team).

## Kodskiktet

Kodskiktet kan generellt delas in i tre lager (se fig. 3). I det här fallet avses mjukvara. Det understa lagret består av spelmotorer som har mycket generella funktioner; nätverks- och kommunikationssystem, rendering av grafik, ljudsystem, animationssystem, terränghantering, dialogsystem, medielagring och fysiksystem som styr gravitation, kollisioner och respons på kollisioner med mera.

Ovanför detta skikt finns spelvärdens *ramverk*, ett lager av abstrakta representationer av strukturer som klasser av agenter i världen, klasser av beteendekontroll och kommunikation. Spelmotorerna är generella och kan användas i många genrer, medan ramverket är specifikt för sin genre och implementerar ett återanvändbart spelsystem, eller värld.

Ovanför ramverket finns den specifika spelvärldsprogrameringen, bestående av data och specifika instanser av klasser. Det kan vara väder och vind, skogar, städer, byggnader, växter och rollfigurer eller vadhelst världsskaparna utformat.

Dessa tre lager är koordinerade för att föra fram de medier som blir synliga och hörbara för spelaren, som miljöer, rollfigurer, dialoger, musik, ljudeffekter och grafiska användargränssnitt.

| Kodskikt   |   |   |
|--|---|---|
| Spelmotorer  | Ramverk   | Spelprogramering  |
| Kan innehålla<br>- Fysiksystem<br>- Renderingssystem<br>- Dialogsystem<br>- Ljudsystem<br>- Medielagringssystem<br>- Kommunikationslager | - abstraherad modell av spelvärlden och spelsystemet.<br>- kittet mellan spelprogramering och motor(er) | Detaljerad programering av enskilda objekt specifika för spelvärlden. |

Fig. 3. Kodskiktet.

För att åskådliggöra relationerna mellan de olika lagren i kodskiktet kan man jämföra uppbyggnaden av virtuella spelvärldar med uppbyggnaden av vår verkliga värld.

Motorerna motsvarar de fysikaliska lagar som råder på olika planeter, eller spelvärldar. På en planet skulle ramverket utgöra grunden för biotopen på planeten. De enskilda klasserna, i ramverket, eller beskrivningarna av objekttyper skulle motsvara de genetiska koderna. Vid spelprogrameringen kombineras dessa genetiska koder med individspecifika data, jämförbara med individuella DNA-sekvenser.

## Historieskiktet

Det är i historieskiktet vi finner de potentiella historiernas djupstruktur. I detta skikt utformas individuella expressiva agenter såväl som dynamiska och statiska berättelseelement. Detta kan inkludera drivkrafter, mål och speciella färdigheter under bestämda omständigheter för varje enskild entitet. I diskursskiktet manifesterar dessa entiteter de reella historierna som framträder via utförda handlingar.

Historieskiktet omfattar också eventuella bakgrundshistorier, vilka i så fall är *berättade* av dem som utformat spelvärlden. Dessa historier kan ha trädliknande temporala strukturer (multilinjära). Detta relaterar till den tidigare nämnda distinktionen mellan expressiva och tvingande narrativa strukturer. Den tvingande narrativa strukturen är mest framträdande i äventyrsspel utformade för en enda spelare och i hypertextuella berättelser där den övergripande historien och dess innehåll är bestämda, även om det kan finnas variationer i kronologisk ordning och i kvantitet av historiesekvenser beroende på spelarens val. I virtuella världar finner vi ofta en blandning av olika tekniker för historiekonstruktion, och detta på många olika strukturella skalor. Både *Asheron's Call 2* och *Star Wars Galaxies* är goda exempel på spelvärldar som innehåller blandade strategier, från det fullständigt linjära till det framväxande (emergent), och från det tvingande till det expressiva.

I *Asheron's Call 2* finner vi en multilinjär historiesekvens som är obligatorisk för spelaren att gå igenom för att kunna ta sig till nya geografiska områden i spelvärlden. *Star Wars Galaxies* är ett exempel på spelvärld där spelaren kan utföra uppdrag som är implementerade som linjära berättelser, men de är inte obligatoriska för utvecklande av spelarens rollfigur. I virtuella världar som kombinerar tvingande och expressiva metoder för historiekonstruktion är det expressiva förhållningssättet nedärvt, härstammande från kodskiktet, implementerat i historieskiktet där beroenden, begränsningar och kostnader styr vad expressiva agenter kan göra beroende på deras tillstånd. Agenterna är *invånare* i världen.

## Djupstrukturen

Även om alla spel inte innehåller en historia, innehåller de alla, precis som filmer, teaterpjäser och romaner, en djupstruktur. Spel som schack och patiens innehåller djupstrukturer i form av mål, drivkrafter och regler som kontrollerar hur målen kan nås. I dessa exempel är dock målen som driver spelet delar av den fördefinierade utformningen av spelet. Detta är inte alltid fallet i virtuella spelvärldar där spelare kan definiera egna mål som inte alltid går att förutse av dem som skapat världen.

Begreppen djupstruktur och ytstruktur används av Greimas och sammanfattas så här av Shlomith Rimmon-Kenan:

Whereas the surface structure of the story is syntagmatic, i.e. governed by temporal and causal principles, the deep structure is paradigmatic, based on static logical relations among the elements.<sup>17</sup>

Greimas aktantmodell kan användas för att visa statiska relationer mellan *aktanter*. Aktanter är enheter som utför en handling eller är objekt för en annan enhets handling. I Greimas modell är antalet aktanter sex:

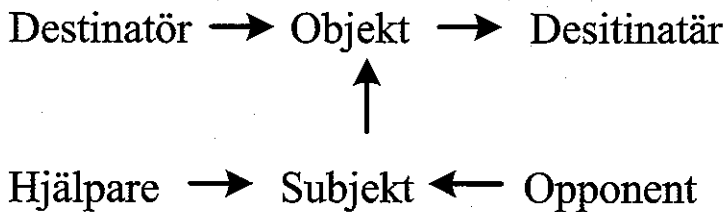


Fig. 4. Aktanter

Låt oss se på ett exempel i form av en enkel historia där en spelares rollfigur möter en trollkarl och accepterar uppdraget att döda en drake, mot löftet att få en sällsynt nyckel:

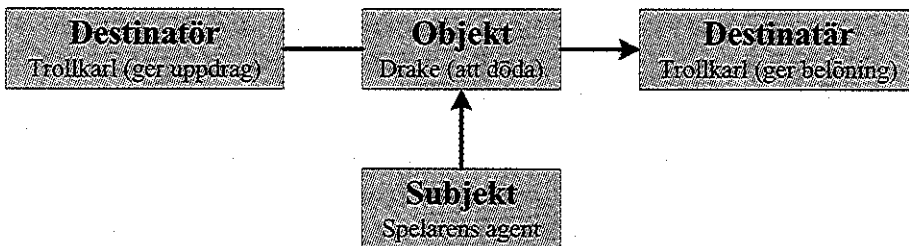


Fig. 5. Aktanter, exempel

Aktantmodellen visar subjektets perspektiv, spelarens rollfigur, eller expressiva agent. Om vi i stället ser det från trollkarlens perspektiv, om vi förutsätter att denne också är en spelarstyrd expressiv agent, skulle det kunna vara så att trollkarlen inte är stark nog att döda draken, men han behöver drakens fjäll för att tillverka en rustning. I så fall skulle diagrammet ha trollkarlen som subjekt, destinatören skulle vara ett uttryckt behov av rustningen och objektet skulle vara vår första spelares rollfigur som ska övertalas till att döda draken, och ge fjällen till trollkarlen.

Therese Budniakiewicz påminner oss om att aktantmodellen och aktantgrammatiken för Greimas först och främst är ett sätt att extrapolera den syntaktiska strukturen.<sup>18</sup> Hur kan detta användas när vi diskuterar historiekonstruktion i virtuella spelvärldar? Först och främst är det en tankemodell som bryter ner en historias delar till kraftfält som kan skapa narrativ potential. Genom att tillämpa detta sätt att se på expressiva agenter och statiska historieelement kan vi tydligare urskilja de krafter som utgör den, med Greimas ord, ”semantiska syntax” som bildar det mikrouniversum som en spelvärld och den eventuella övergripande berättelsen utgör. Särskilt intressant blir detta perspektiv när det tillämpas på levande rollspel och på virtuella spelvärldar för tusentals samtidiga användare. I dessa verk *består* diskursen av verkställanden av dessa samspelande drivkrafter.

Utifrån denna modell kan man sedan bryta ner de större enheterna till mindre komponenter med tydligt definierade funktioner. Greimas urskiljer två stora klasser, vilket Budniakiewicz sammanfattar:

The two big classes which make up the 'semantic syntax' are the *actants* and the *predicates*; they combine with each other to form the semantic and thematic kernel or nucleus of a textual micro-universe. The *predicates* are divided along the static vs. dynamic binary opposition: *Function* [...] designates the dynamic predicate and *Qualification* [...] the static predicate.<sup>19</sup>

I diskussionen av historiekonstruktion för virtuella spelvärldar kan detta översättas till vilka *funktioner* som är möjliga för en viss klass, eller typ av agent, och till vilket tillstånd som är nödvändigt hos agenten, alltså *kvalificerande*, för att utlösa funktionen.

Funktion och kvalifikation specificeras i kodskiktet dels i det lager som utgör ramverket, dels i det lager som utför spelprogrammeringen. I ramverket finner vi funktionen. Agenternas klasser, eller typer, definieras med sina möjliga funktioner. Kvalifikationen däremot beskrivs i spelprogrammeringen, det vill säga de villkor vars olika kombinationer i spelet skapar de tillstånd som möjliggör utförandet av funktionerna.

## Hjältar

Typiskt för berättelsedrivna spel är att spelaren utför en serie uppdrag som ett efter ett läggs till rollfigurens historiediskurs allteftersom de utförs. De flesta berättelsedrivna spel som har en övergripande historia är strukturerade som de folksagor som Propp systematiserat. Vanligen börjar det med att någonting i berättelsens mikrokosmos är i obalans. Berättelsens hjälte, eller subjekt, får ett uppdrag, och sluter därmed ett kontrakt att antingen

lösa den övergripande obalansen eller att utföra ett första steg på den vägen. Vanligen går hjälten också igenom ett kvalificerande test för att visa sin värdighet att kunna återställa ordningen. Efter detta kan hjälten utföra några mindre uppdrag för att slutligen utföra det uppdrag som återställer ordningen. I många berättelsedrivna spel utgörs detta sista uppdrag av en slutlig "boss-fight", det vill säga övervinnandet av den sista och starkaste motståndaren. Därefter är berättelsens mikrokosmos räddat och hjälten har lyckats med sitt övergripande uppdrag och rollfigurens motivationer är upphävda.

Den treaktsstruktur som vanligen används i filmer följer också en kronologisk sekvens av händelser fokuserade kring huvudpersonen i historien.<sup>20</sup> Berättelsen ses som uppdelad i tre akter där dramat introduceras i den första akten. Den andra akten innehåller en konfrontation medan en lösning nås i den tredje akten. Varje akt eskalerar till en kris som innebär att huvudpersonen hamnar i konflikt och måste göra ett val. Denna treaktsstruktur, som också syns i antikens dramer, är i filmsammanhang ofta inspirerad av "Hjältens vandring".<sup>21</sup> Också här finner vi en strikt kronologisk sekvens av händelser, samt en koncentration kring huvudkaraktären, hjälten. Kärnan av huvudpersonens personlighet (true character) och hjälten utveckling visas via en serie av situationer då hjälten handlar under starkt tryck, eller stress. Hjälten har en "rollfigursbåge" (character arc).

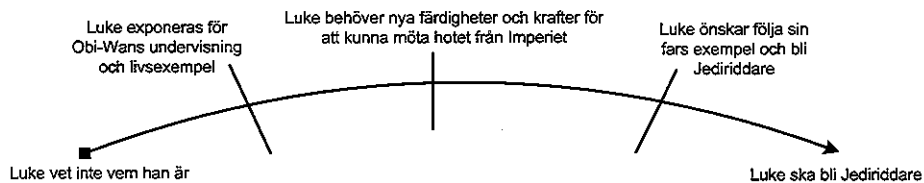


Fig. 5. Rollfiguren Luke Skywalkers utveckling i filmen Episode IV. Exemplet är hämtat från Freeman (2003)

Birollerna har också rollfigursbågar men dessa rollers huvudsakliga syfte är att vara funktioner för hjälten, inte för sig själva. Bifigurernas handlingar belyser och kontrasterar egenskaper hos hjälten och tillhandahåller funktioner som driver berättelsen framåt. I spel och i spelvärldar med många deltagare är det svårt att skapa ett spel som har mening för alla deltagare om de alla endast är funktioner för en enda hjälte. Det här är i rollspelsmanhang en självklarhet, och mycket tydligt uttryckt i rollspelsmanifestet Dogma 99: "§ 3 No character shall only be a supporting part".<sup>22</sup>

Ett hjältedåd är någonting unikt och sällsynt. Likaså utgör hjältarna bara ett fåtal av en större grupp – det ligger implicit i begreppet hjälteskap. I *Asheron's Call 2* kan alla som når nivå 50 utföra uppdrag som ger dem titeln ”hjälte” (hero) i spelvärlden, men eftersom så gott som alla gör det blir begreppet urvattnat. I *Star Wars Galaxies* däremot är det så pass svårt att få hjältestatusen ”Jedi” att de få spelare som uppnår detta har reell hjältestatus. Mycket hängivenhet och tid krävs för att skapa en sådan rollfigur. Det kan man tydligt se på auktionssidan Ebay: om man vill gå genvägen och köpa sig en Jedirollfigur är priset över tretusen amerikanska dollar.<sup>23</sup> Innehållsrikedomen och spelvärldens stora storlek, både när det gäller variation i funktionalitet, möjliga spelstrategier, geografi och element som skapar narrativ potential, liksom det stora antalet spelare (invånare), gör *Star Wars Galaxies* till en spelvärld där hjälteskap kan uppnås av hängivna spelare.

## Handling, händelse, tillstånd och grundläggande drivkrafter

När historiekonstruktion diskuteras är det nödvändigt att göra klar skillnad mellan begreppen handling, händelse och tillstånd för att på så sätt kunna urskilja vilka implikationer exempelvis en handling har för ett eller flera tillstånd. Vilka tillstånd som påverkas är beroende av handlingens riktning och avsändare.

Distinktionen mellan handling och händelse formulerar Greimas på följande sätt:

[...] *event* was redefined to distinguish it from *action*. Whereas action is dependent only on the subject concerned with the organization of his activity, event can be understood only as the description of this activity by an actant external to action.<sup>24</sup>

En *handling* är alltså beroende av det subjekt som utför aktiviteten. En händelse är däremot en beskrivning av samma aktivitet då beskrivningen utförs av en aktant som står utanför den utförda handlingen.

Ett *tillstånd* är någonting som innehas av en aktant eller, med våra termer, en expressiv agent. Tillståndet är ett resultat av alla de handlingar av andra agenter som direkt eller indirekt riktats mot det första agenten.

I avsnittet ”A Systemic Definition of Action” frågar Budniakiewicz vad vi egentligen menar när vi säger att vi *gör* någonting.<sup>25</sup> Hon menar att det inte räcker med användandet av ett verb. I stället ”packar vi upp” verben till att bli en beskrivning av *tidigare tillstånd* (antecedent states) då vi begrundar helheten:



These antecedent states are the wants, the goals, and plans of the agent which are interconnected in a peculiar pattern of reasoning used by the agent both before and during the performance of action, when the agent is said to 'be doing' something. The reasoning has been named in traditional Aristotelian commentary a *practical syllogism* or *inference*.

[...]

Let us look at what a schema of this kind works out:

Major premise: N wants to do O / bring about O.

Minor premise: N considers that he cannot do O unless he does P.

Conclusion: Therefore, N sets himself to do P / does P.<sup>26</sup>

En tillämpning med vårt exempel trollkarlen och draken ser ut så här: Belöningen från trollkarlen är en nyckel som behövs för att komma in i en miljö som för spelarobjektet närmre sitt övergripande mål. N (spelaren) vill ha O (belöningen från trollkarlen). N (spelaren) beaktar att han inte kan få O (belöningen) om han inte utför P (dödar draken). Därför sätter N (spelaren) sig före att utföra P (döda draken).

Här kan vi se hur spelarobjektets grundläggande drivkraft – en vilja att komma vidare i spelet – resulterar i en uppdragsstruktur där han/hon föresätter sig att döda draken. Begreppet grundläggande drivkraft skiljer sig från vad vi hittills kallat för tillstånd då den grundläggande drivkraften representerar agentens *initiala* drivkraft medan det som vi allmänt kallat tillstånd är ett resultat av de villkor som lagrats i agenterna under spelets gång och som både begränsar, ger handlingsfrihet och eventuellt nya drivkrafter åt agenten.

Ragnhild Tronstad diskuterar i sin artikel "Semiotic and Nonsemiotic MUD Performance" vad som utgör ett uppdrag och hur det först efter att uppdraget är slutfört blir till en historia.<sup>27</sup> Hon anser att det som utgör motivationen för att lösa ett uppdrag är att söka efter mening: "To do a quest is to search for the meaning of it. Having reached this meaning, the quest is solved. The paradox of questing is that as soon as meaning is reached, the quest stops."<sup>28</sup> Tronstad visar här ett exempel på drivkraft hos spelaren: sökandet efter mening. Vad agenten beträffar innebär vanligen ett avklarad uppdrag en förändring i tillståndet som möjliggör nya situationer.

I virtuella spelvärldar handlar expressiva agenter både i enlighet med de tillstånd och drivkrafter som är grundläggande för mål, planer och önskingar som finns med från början och de som formuleras under spelandets gång.

| Historieskikt   |  |   |
|---|--|---|
| Dynamiska expressiva agenter och statiska historieelement.  | Villkor  | Drivkrafter och mål                             |
| De individuella expressiva agenterna och de statiska historieelement som ska instansieras utifrån sina klasser (typer). | Kausala samband som kontrollerar relationerna mellan specifika agenter och objekt. | Agenternas önsknningar, motiv, mål, strävanden. |

Fig. 6.

## Diskursskikt

I virtuella spelvärldar utgör diskursen den sekvens av erfarenheter (uttryckta av signifikanter i spelvärlden) som en expressiv agent går igenom (vare sig det är en spelares rollkaraktär eller en autonom agent). Den individuella historiediskursen uppstår simultant med en agents aktivitet och rörelse i spelvärlden. Det är i diskursskiktet som agentens tillstånd utvecklas. Den klass som beskriver agentens typ avgör vilket slags handlingar agenten kan utföra och eventuella grundläggande hinder för att utföra dem. När agenten skapas (instancieras) för första gången får den sitt första villkorsstyrd tillstånd. Agentens tillstånd förändras beroende på vilka handlingar som riktas mot den av andra agenter och objekt och beroende på påverkan från andra delar av systemet.

| Diskursskikt  |   |
|---|---|
| Individuell historiediskurs   | Tillstånd   |
| De expressiva agenternas förflutna; kronologiska sekvenser bestående av de handlingar som utförts och händelser som har upplevts. | De expressiva agenternas tillstånd i spelandets nu, definierat av de klassernas konstruktion som agenterna instansierats från och av agentens individuella historiediskurs. |

Fig. 7.

## De virtuella spelvärldarnas öppna narrativa struktur

Gemensamt för äventyrsspel och rollspel för en enda spelare, filmer, romaner och multilinjära interaktiva berättelser är att de är slutna narrativa system i den meningen att intrigen, målen och de grundläggande drivkrafterna ligger fast och är definierade av författarna/utvecklarna. Spel i virtuella spelvärldar

med tusentals användare skiljer sig från detta i den meningen att spelare och andra aktiva deltagare i världen kan lägga till nya och/eller externa mål och drivkrafter till världen och därmed skapa dynamiska intriger.

Dessa mål kan vara både inspirerade av världens mytologi eller ha annat ursprung, såsom personliga preferenser. Taylor föreslår "the power gamer" som en specifik spelartyp.<sup>29</sup> Utifrån etnografiska studier och intervjuer gjorda i *EverQuest* beskriver hon en dynamisk målformulering som en av de särskiljande egenskaperna för "the power gamer". En enskild spelare kan till exempel ha föresatt sig att nå nivå 50 på tre veckor. Spelledare eller gillesledare som organiserar grupper av spelare kan tillsammans formulera långsiktiga mål, såsom att föra krig mot en annan grupp spelare. Detta är fallet i till exempel *Lineage*.<sup>30</sup> I *Star Wars Galaxies* är det inte ovanligt att ett gille beslutar att hjälpa en medlem till att bli jedi, en mer kraftfull typ (enligt de gällande reglerna i den virtuella världen) av rollfigur än den som alla spelare kan utforma när de först inträder i världen. För att skapa en rollfigur av jedityp krävs stora investeringar i form av speltid och ansträngning. Dessa mål, formulerade av individer, är oftast inspirerade av den specifika världens mytologi och regler. När dessa mål formuleras, och när de strävas efter, skapas ytterligare narrativ potential i den virtuella spelvärlden.

Spelarnas individuella mål är inte alltid inspirerade av spelvärlden själv. Den växande marknaden för virtuella objekt, rollfigurer samt spelspecifik valuta gör att det ibland föreligger ett rent ekonomiskt intresse i att nå vissa mål; till exempel att tjäna tio miljoner "credits" i *Star Wars Galaxies* för att sälja för 150 dollar på Ebay. Spelare med den här typen av mål utgör i nuläget en ganska liten del, men grundandet av företag vars inkomst kommer från försäljning av virtuella spelobjekt visar att segmentet kan vara växande.<sup>31</sup>

Man kan hävda att mål av den här typen kan ses som motivation. Mitt motiv är att jag vill ha pengar, alltså har jag som mål att tjäna tio miljoner credits som jag kan sälja på eBay. Motivation är ett bredare och mer mångfasetterat begrepp att föra in i diskussionen om mål. Bartles fyra spelartyper (achiever, socializer, killer, explorer) och Nick Yees fem fasetter av spelarmotivationer (relationship, immersion, grief, achievement, leadership) ger riktlinjer för huvudsakliga motivationer som kan ses som källor för definierandet av mål för enskilda och för grupper av spelare.<sup>32</sup>

Det finns en risk att blanda ihop motivation, föredragen typ av aktivitet och måldefinition. Taylor visar att dynamiska mål formulerade av enskilda spelare ofta leder till mycket diversifierade typer av aktiviteter.<sup>33</sup> Det är till exempel svårt att vara riktigt framgångsrik i en virtuell värld med tusentals spelare som en ensam "achiever" eller "explorer" då enskild framgång är beroende av ett stort socialt nätverk och gott rykte.

## Sammanfattning

Oavsett vad som är viktigast för spelaren när han eller hon formulerar sina mål, föredragna aktiviteter eller motivationer, oavsett om de har sitt ursprung i spelvärldens systemiska utformning, dess mytologi, eller från externa motivationer, är det tydligt att narrativa system i virtuella världar är öppna för mål definierade av andra än dem som ursprungligen skapat världen. Detta är, när det gäller narrativitet, den egenskap som tillsammans med den virtuella världen som *plats* är det som mest särskiljer virtuella världar från andra narrativa system. Virtuella världar som platser stöder *framväxandet* (emergence) av historier. Framväxande innebär i det här sammanhanget: framväxandet av en högnivåstruktur från många enklare strukturer på låg nivå. I det här fallet bör begreppet framväxande av berättelse (emergent narrative) förstås som ett system där element på en lägre nivå interagerar och resulterar i uppkomsten av ett mönster av händelser som det kan berättas om på sätt som är konformt med ett specifikt högnivåmönster av narrativ struktur. Skaparna av mönstret av händelser är i dessa fall personer som är aktiva i den virtuella världen, speciellt de som tar del av planeringen av att nå långsiktiga mål eller realiserandet av planer, såsom spelutvecklare som underhåller spelet (live team), spelledare och gillesledare.

Det narrativa systemet är också öppet på så sätt att världens historia berättas på många olika sätt och från många olika perspektiv. De flesta live team skriver regelbundet nyhetsbrev om vad som händer i världen och underhåller webbplatser där berättelser finns samlade och redigerade. I en del virtuella världar är det möjligt att lämna inomvärldsliga individuella märken som blir del av världens historia. Ett exempel är *A Tale in the Desert* där spelare i den första versionen av spelvärlden bygger monument som bär med sig spelarnas märke till den andra versionen av världen. Ett annat exempel är den inomvärldsliga journalisten James Wagner som skriver om händelser i *Second Life*.<sup>34</sup> Den mest omfattande källan till dokumentation av världarnas historia är de enskilda spelarnas dagböcker och diskussionsforum på de olika gillenas webbplatser. Det är också vanligt att ett gilles historia skrivs av de mest aktiva spelarna i ett gille, där höjdpunkter som bröllop, vunna slag och andra för gillet viktiga händelser framhävs.

Den heliga graalen för många utvecklare och spelare är ett system som inte bara stöder framväxandet av berättelser rent instrumentellt, utan ett system som också kan stöda skapandet av narrativ potential med hög nivå av dramatik som kan anses meningsfull för spelarna. Dagens system är, som vi har sett, kombinationer av framväxande berättelser som är mestadels spelarstyrda, och av tvingande narrativ som följer en traditionell multilinjär uppbyggnad. Den heliga graalen har en utopisk balans mellan

designat/författat material och material skapat under spelets gång, samt stöd för framväxande av berättelser som uppnår konstnärlig höjd. Det är en öppen fråga är hur det kan åstadkommas, hur det kan bedömas – och enligt vilka kriterier.

## REFERENSER TILL OMNÄMNDVA VIRTUELLA SPELVÄRLDAR

- A Tale in the Desert*. eGenesis, USA, 2003; <http://www.atitd.com>
- Asheron's Call – Dark Majesty*, Turbine Entertainment Software, Microsoft Corporation, USA, November 1999; <http://www.microsoft.com/games/zone/asheronscall/>
- Asheron's Call 2 – Fallen Kings*, Turbine Entertainment Software, Microsoft Game Studios, Microsoft Corporation, USA, 2002, <http://ac2.turbinegames.com/>
- Earth & Beyond*, Westwood Studios, Electronic Arts, USA, 2002  
<http://www.earthandbeyond.ea.com/> (ej spelbart efter 22 september 2004)
- EverQuest*, Verant Interactive, Sony Computer Entertainment America Inc, USA, 1999; <http://eqlive.station.sony.com/>
- Lineage*, NCsoft Corporation, Sydkorea, September 1998; <http://www.lineage.com>
- Meridian 59*, Near Death Studios, Inc (2001–2004), September 1996; <http://www.meridian59.com/>
- MUD – Multi User Dungeon*, Richard Bartle och Roy Trubshaw, England, 1978
- Ultima Online Second age, Renaissance och Third Dawn*.
- Origin, Electronic Arts, USA. Ursprungligen september 1997, *The Second Age* 1998, *Renaissance* 2000, *Third Dawn* 2001; <http://www.wo.com/>.
- Second Life*, Linden Lab, Linden Research, Inc. USA, Juni 2003; <http://secondlife.com/>
- Star Wars Galaxies*, Sony Online Entertainment, trademark: Lucasfilm Entertainment Company Ltd, USA, 2003; <http://starwarsgalaxies.station.sony.com/>

## NOTER

- 1 Jfr Mirjam Eladhari, "Trends in MMOG Development", *Game Research*, May 2003, [http://www.game-research.com/art\\_trends\\_in\\_mmog.asp](http://www.game-research.com/art_trends_in_mmog.asp).
- 2 Jfr Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (Baltimore: Johns Hopkins U.P. 1997); Janet Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace* (Cambridge: MIT Press, 1997); Jesper Juul, *A Clash between Game and Narrative. A Thesis on Computer Games and Interactive Fiction* (Institut for Nordisk Filologi, Københavns Universitet 1999), <http://www.jesperjuul.dk/thesis>; Marie-Laure Ryan, "Beyond Myth and Metaphor – The case of Narrative in Digital Media", *Game Studies*, Vol. 1, issue 1 (July 2001), <http://www.gamestudies.org/0101/ryan/>; Marie-Laure Ryan, "On Defining Narrative Media", *Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*, Issue 6, February 2003, <http://www.imageandnarrative.be/mediumtheory/marielauryan.htm>.

- 3 Jfr Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton: Princeton U. P. 1949) och Christopher Vogler, *The Writers Journey* (Michael Weise Productions, 1992).
- 4 Jfr Ken Danzyger & Jeff Rush, *Alternative Scriptwriting* (Focal Press 1995).
- 5 Jfr Raph Koster & Rich Vogel, "Storytelling in the Online Medium", *Proceedings of Game Developers Conference*, 2002, [http://www.legendmud.org/raph/gaming/gdc\\_2002\\_Storytelling\\_files/frame.htm](http://www.legendmud.org/raph/gaming/gdc_2002_Storytelling_files/frame.htm).
- 6 En översikt av "The Oz Project" och relaterade artiklar finns tillgänglig på Internet: <http://www-2.cs.cmu.edu/afs/cs.cmu.edu/project/oz/web/>.
- 7 Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, trans. Laurence Scott (American Folklore Society and Indiana U.P. 1968); A. J. Greimas, *Sémantique structurale* (Paris: Larousse, 1966); Jay David Bolter, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing* (New Jersey, 1991); George P. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Baltimore: Johns Hopkins U.P. 1992); Anna Gunder, "Berättelsens spel. Berättarteknik och ergodicitet i Michael Joyces afternoon, a story", *Human IT* 3/1999, <http://www.hb.se/bhs/ith/3-99/ag.htm>.
- 8 Jfr Richard Bartle, *Designing Virtual Worlds* (New Riders, 2003), s. 661.
- 9 Chris Klug, "Storytelling in Earth & Beyond", *Game Developers Conference* (San José, 2004).
- 10 Jfr Lisbeth Klastrup, "A Poetics of Virtual Worlds", *Proceedings of the Fifth International Digital Arts and Culture Conference*, RMIT, Melbourne, Australia. May 19-23, 2003.
- 11 Jfr Bartle, *Designing Virtual Worlds*, s. 51.
- 12 Dessa påståenden är baserade på Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, trans. J. Lewin (Ithaca: Cornell U.P. 1983), s. 27, och Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London, [1993] 1998), s. 3.
- 13 Termen narrativ potential används av Ryan i "Beyond Myth and Metaphor".
- 14 Jfr Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Ithaca: Cornell U.P. 1978), Gunder "Berättelsens spel".
- 15 Jfr Mark Stephen Meadows, *Pause & Effect, the Art of Interactive Narrative* (New Riders, 2003), s. 63, där Raph Koster citeras (intervju av Meadows).
- 16 Michael Mateas, "Expressive AI: Games and Artificial Intelligence", *LevelUp Conference Proceedings*, ed. M. Copier & J. Raessens (Utrecht: Universiteit Utrecht, 2003), s. 1.
- 17 Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, s. 10.
- 18 Therese Budniakiewicz, *Fundamentals of Story Logic – Introduction to Greimasian Semiotics* (Amsterdam, 1992).
- 19 Budniakiewicz, *Fundamentals of Story Logic*, s. 75.
- 20 Jfr Danzyger & Rush, *Alternative Scriptwriting*.
- 21 Hjältens vandring (The Hero's Journey) beskrivs av Joseph Campbell år 1949 i *The Hero With a Thousand Faces*. År 1992 skrev Christopher Vogler *The Writers Journey* och 1999 publicerade Robert McKee *Story – Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* (Methuen, 1999). Böcker som behandlar speldesign som använder hjältens vandring för att ge riktlinjer för speldesign inkluderar Andrew Rollings och Ernest Adams, *On Game Design* (New Riders, 2003), och David Freeman, *Creating Emotion in Games* (New Riders, 2003).
- 22 Erik Fatland & Lars Wingård, "The Dogma 99 vow", *As LARP Grows Up – Theory and Method in Larp* (Fredriksberg, 2003), s. 20.
- 23 Jfr <http://www.ebay.com> (20 maj 2004).
- 24 A. J. Greimas, *Narrative Semiotics and Cognitive Discourses*, trans. Paul Perron & Frank H. Collins (London, 1990), s. 176.
- 25 Jfr Budniakiewicz, *Fundamentals of Story Logic*, s. 53

## HISTORIEKONSTRUKTION I VIRTUELLA SPELVÄRLDAR

- 26 Budniakiewicz, *Fundamentals of Story Logic*, s. 53.
- 27 Ragnhild Tronstad, "Semiotic and Nonsemiotic MUD Performance", *Proceedings Cosign 2001* (Holland, 2001).
- 28 Tronstad, "Semiotic and Nonsemiotic MUD Performance", s.81.
- 29 T. L. Taylor, "Power Gamers Just Want To Have Fun? Instrumental Play In A MMOG", *Level Up Games Conference Proceedings*.
- 30 Constance A. Steinkuehler, "MMOG Guild Leaders as a Com/Dev Resource", föredrag presenterat på konferensen *Community Work: Managing Multiplayer Culture*, The IT University of Copenhagen, Maj 2004, <http://game.itu.dk/comwork>.
- 31 Ett exempel är företaget Internet Gaming Entertainment, som har heltidsanställda i låglöneländer som Kina. För närvarande har företaget drygt hundra anställda som bland annat söker rätt på sällsynta objekt i virtuella världar som säljs för verkliga pengar.
- 32 Jfr Richard Bartle, "Hearts, Clubs, Diamonds, Spades: Players who suit MUDs" (1996), <http://www.mud.co.uk/richard/hclds.htm>; Nicholas Yee, "Facets: 5 Motivational Factors for Why People Play MMORPG's" (2002), <http://www.nickyee.com/facets/home.html>.
- 33 Jfr Taylor, "Power Gamers Just Want To Have Fun?"
- 34 Se *New World Notes*, <http://secondlife.blogs.com/nwn/>.

# Berättelsens rätt

En läsning av Marguerite Duras *Le Ravissement de Lol V. Stein*

Av Leif Dahlberg

Berättelser är allestädes närvarande i mänskliga samhällen och kulturer. Vi använder dem dagligen för att skaffa information om världen och för att kommunicera med andra. Berättelsen utgör en effektiv form av kommunikation, som gör det möjligt att relativt snabbt förstå sammansatt information. Från kognitionsvetenskapligt perspektiv brukar man förklara detta förhållande i termer av mentala schemata, ett slags modeller med förutbestämda platser för olika slags värden eller parametrar.<sup>2</sup> Berättelsen utgör därmed en matris för förståelsen av vår fysiska och sociala verklighet. Från antropologiskt och etnologiskt perspektiv utgör berättelsen en ovärderlig källa för att förstå den sociala dynamiken i samhällen och kulturer.<sup>2</sup>

Berättelser kan emellertid se mycket olika ut. En del berättelser är enkla – eller framstår i alla fall som enkla – medan andra är komplicerade eller till och med obegripliga. Naturligtvis bör inte alla språkliga redogörelser och representationer av händelseförlopp benämnas 'berättelser', även om berättelsens och berättandets gränser kan vara svåra att entydigt dra upp. En språklig framställning som för en person framstår som osammanhängande – utan kausal, social, tematisk eller temporal ordning – kan för en annan person framstå som en välkonstruerad berättelse. Ett påstående som att "detta är inte en berättelse" hänför sig därför inte bara till representationens objektiva egenskaper, utan även till läsarens möjligheter att skapa sammanhang och ordning (kausal, social, tematisk, temporal) mellan handlingar och händelser, liksom mellan representation och dieges.<sup>3</sup> Man bör också vara medveten om att narrativisering av verkligheten innebär en fikcionalisering, liksom att det finns verkligheter som kanske inte låter sig narrativiseras.

En del berättelser hör hemma i situationer där man ska redogöra för något för en person som man har framför sig, andra berättelser uppstår i samband med telefonsamtal där lyssnaren är oförmögen att avläsa ansiktsuttryck och gester, och där även en hel del av röstregistret filtreras bort som brus. Dessa kommunikativa situationer skiljer sig åt och ställer därför olika krav på berättaren och berättelsen för att uppnå sitt mål, vilket det nu kan vara i det enskilda fallet. Åter andra berättelser kommuniceras med bilder eller



nedskrivna ord, de framförs inte av en berättare utan tolkas och ges röst av en betraktare eller läsare, en person som i sin tur kanske återberättar denna berättelse för någon annan, med eller utan hjälp av bilder och text.

Det är förstås stor skillnad på en muntlig och en nedskrivna berättelse, men det är inte främst mediet, utan situationen, som gör skillnaden. Närvaro eller frånvaro av en lyssnare, möjlighet att komplettera det talade ordet med andra medel. Minst lika viktigt är förstås för vem man berättar – oavsett om den tilltänkte lyssnaren eller läsaren är närvarande eller inte. Att berätta för barn kräver en särskild konst, liksom att berätta för en teaterpublik, om det nu är konventionell vuxenteater eller radioteater. Att väva in en berättelse i ett högtidstal kräver även det sin konst, liksom att övertyga en domstol att ens egen version av ett händelseförlopp är den mest trovärdiga. Att berätta i första person är inte detsamma som att berätta i tredje person. Det är möjligt att berätta om sig själv i tredje person, liksom att växla mellan första- och tredjepersonsberättande i samma berättelse. På liknande sätt kan berättaren adressera sin publik på olika och varierande sätt – mer eller mindre konsekvent – eller helt undvika direkt tilltal. Det finns lika många slags situationer som det finns sorter av berättelser.

Det är dock inte bara berättaren som måste besitta en narrativ kompetens, även lyssnaren och läsaren måste veta hur han eller hon ska tolka en berättelse. Vilka är de nödvändiga beståndsdelarna i en berättelse? Hur hänger de ihop? Barn lär sig denna konst i olika steg, men även på olika sätt beroende på kultur och tidsperiod.<sup>4</sup> Som berättare och lyssnare, läsare och mottagare, användare och konsument av berättelser, och även i andra roller och funktioner, vet vi att koda och avkoda berättelser så att vi förstår dem rätt.<sup>5</sup> I mötet med en okänd berättelse måste vi fråga oss om det är en sann berättelse eller fiktion, är det en nyhetsberättelse eller underhållning, och så vidare. Även i mötet med kända genrer eller kanoniserade verk kan man behöva ställa sig dessa övergripande frågor. Det är inte ovanligt att nyhetsprogram på TV innehåller inslag som liknar underhållning och det finns även nyhetskanaler som specialiserar sig på nyheter som underhållning (infotainment). I mötet med Franz Kafkas mångtydiga berättelser inställer sig gärna frågan om det är allvarliga eller roliga historier. Svaret på denna fråga kan variera mellan olika tider och läsare, liksom mellan högläsning för andra och tyst läsning för sig själv. De signaler som styr tolkningen finns inte bara i berättelsen, utan även i det sammanhang där den framförs. I samband med fiktionslitteratur och självbiografier talar man exempelvis om en pakt eller en överenskommelse med läsaren: en fiktionspakt respektive en självbiografisk pakt som uppstår genom en kombination av intra- och paratextuella koder.<sup>6</sup> Som Paul Grice har visat finns eller skapas liknande överenskommelser i alla kommunikativa situationer.<sup>7</sup>

Man kan fråga sig om det finns berättelser utan berättare och utan lyssnare och läsare. Det kan låta som en absurd fråga, men den är nog värd att beakta. Inom litteraturvetenskapen har man alltsedan formalismen och nykritiken för vana att betrakta berättelsen som ett textobjekt, något som har en självständig existens, som existerar oberoende av sammanhang. Det är en föreställning som hör hemma både i en typografisk tidsålder som betraktar texter som föremål och i en positivistisk kunskapssyn där man studerar det givna (data), det som (redan) finns, det utkastade föremålet, objektet. Man kan fråga sig om det är ett så väl lämpat sätt att utforska berättelser. Jag tycker inte att det är konstigt att tänka sig att berättelser föds i eller av sina kommunikativa sammanhang, att de uppstår genom särskilda former av kommunikation mellan människor, en kommunikation som har karaktären av en transaktion, en sorts förhandling om hur världen ser ut och hur den ska uppfattas, hur den ska värderas.<sup>8</sup> Man skulle därmed kunna säga att berättelser är resultat av narrativa förhandlingar och transaktioner, men inte bara mellan enskilda aktörer, utan även i större sammanhang, språkligt, socialt, kulturellt. Detta inbegriper även en syn på berättelsen som framförande (performance), något som är särskilt påtagligt i den muntliga berättandekonst som har fått en renässans de senaste decennierna.<sup>9</sup>

Berättelsen kan därmed betraktas som en kommunikativ och social företeelse, och som symbolisk form är berättelsen inte något givet utan en sociokulturell konstruktion. Det innebär i sin tur att berättelsens villkor varierar över tiden och att det finns starka band mellan berättandeform och representationsmedier: i muntliga kulturer har berättelser vissa kännetecken och i skriftkulturer andra; i den typografiska kultur som utvecklades i Europa efter 1500 utgör den tryckta romanen den primära formen för litterärt berättande; och i en tid av sekundär muntlighet – med medier som telefon, grammfon, film, radio, TV, bandspelare – skapas nya berättarparadigm och konventioner.<sup>10</sup> Medan det muntliga berättandet är en dynamisk medieform är det tryckta ordet – liksom romanberättelsen – ett statiskt medium. Med dagens elektroniska medieformer blir även det skrivna ordet alltmer ett dynamiskt medium, samtidigt som det växer fram nya interaktiva medie- och berättandeformer.

Med uttrycket 'berättelsen rätt' menas i denna artikel den till synes självklara rätt med vilken vi använder berättelser för att förstå och ordna vår verklighet, våra liv och även andras. Berättelsen kan betraktas som en symbolisk form som skapar meningsfulla sammanhang på liknande sätt som perspektiv inom bildkonsten.<sup>11</sup> Berättelsen fungerar därmed som ett kognitivt instrument med vilken vi skapar ordning och mening i tillvaron.<sup>12</sup> Denna ordnande verksamhet begränsar sig inte bara till skeenden som redan har narrativ karaktär, vi använder även berättelsen som form för att ordna

och ge mening åt händelser som kan sakna det slags inbördes relationer som utmärker berättelser. Med berättelsens rätt avses således en socialt och kulturellt legitimerad narrativisering av verkligheten. Denna rätt innehas inte bara av berättare (av olika slag) utan även av lyssnare, läsare och åskådare till representationer av skeenden. I mötet med en representation söker vi skapa samband mellan dess skilda delar på ett sätt som ger narrativ mening. Man kan därmed tala om narrativisering inte bara av verkligheten utan även av framställningar av verkligheten.

I denna artikel utforskas berättelsens rätt och den motsägelsefulla dynamiken i denna relation – denna berättelsens ordning – inte med berättelser från verkligheten, verkliga berättelser, och inte heller med berättelser om verkligheten. Den berättelse som tjänstgör som exempel är i stället en fiktionsberättelse. Man kan specificera ytterligare genom att säga litterär fiktionsberättelse. Det som man inom litteraturvetenskapen i dag lägger in i begreppet 'litteratur' stammar i allt väsentligt från romantiken, dessförinnan talade man om 'dikt'.<sup>13</sup> Det romantiska litteraturbegreppet innebar både en utvidgning och specificering av dikten. Inom dagens förlagsvärld – åtminstone den engelskspråkiga – talar man kanske snarare om 'fiktions' (eller 'fiction'). Jag vet inte om det är någon som verkligen vet vad som ryms inom den benämningen, annat än som motsats till faktalitteratur.<sup>14</sup> Det kan vidare nämnas att min exempelberättelse är tillkommen i en tid – 1960-talet – när skönlitteraturen är starkt influerad av olika sekundärt muntliga medier, enkannerligen filmen.

Den rätt som jag tillskriver berättelser är inte mindre, och inte heller större, i fablernas värld än i den så kallade verkliga världen. Man skulle kunna säga att jag gör en figurativ eller allegorisk läsning av ett litterärt verk, en roman, med vilket kunde menas att jag gör anspråk på säga något med allmän kulturell giltighet. Det är ett privilegium som Aristoteles, på sin tid och med sin förståelse, tillskrev poesin.<sup>15</sup>

\*

I det följande diskuterar jag en roman av Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* från år 1964.<sup>16</sup> Romanen är den första i Duras så kallade Indencykel, de övriga är *Le Vice-Consul* (1965), *L'Amour* (1971), *India Song* (1973) och *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). Romanen *Le Ravissement de Lol V. Stein* handlar om en avgörande händelse i Lola Valérie Steins förflutna och dess betydelse i nuet. Handlingen har därmed formen av en metalepsis, en samtida effekt av en avlägsen orsak.<sup>17</sup> Den händelse det är fråga om är inte en hänförelse eller bortrövande eller sexuell våld. Tvärtom, Lol överges av sin fästman. Det förefaller troligt att denna

händelse har varit traumatiserande och att Lol lider av ett posttraumatiskt syndrom.<sup>18</sup> Det antyds dock i romanen att hon var litet speciell även tidigare (s. 12, s. 76, s. 80).<sup>19</sup> Även om man inte kan ställa en precis diagnos är det tydligt att händelsen har satt sina spår, och inte bara hos Lol själv.

Berättelsen i *Le Ravissement de Lol V. Stein* berättas av Jacques Hold, en man som Lol lär känna senare i livet, genom Tatiana Karl, en barndomsvän till Lol. I sitt berättande växlar Jacques mellan att hänvisa till sig själv i första och tredje person. På liknande sätt växlar berättelsen tempus mellan presens och preteritum. Dessa stildrag gör på en gång att berättarsituationen framstår som oklar och ger åt berättandet en utpräglad karaktär av framförandetext. I detta avseende finns det vissa likheter – men också skillnader – med Gertrude Steins särpräglade berättaridiom: det är texter som vinner på att framföras. Man kan vidare ställa sig frågan för vem Jacques berättar sin berättelse om Lol. Det finns drag i berättelsen som indikerar att han berättar för sig själv alternativt för en intim vän. Men i vissa partier förefaller han snarare vända sig till en okänd läsare. Denna växling mellan (eller förening av) ett utpräglat intimt tilltal å ena sidan och avstånd och främlingskap å den andra bidrar ytterligare till att skapa en dynamisk och varierad berättandesituation.

Den avgörande händelsen i romanen är i korthet denna: som en mycket ung kvinna, nitton år gammal, träffar Lol en man, Michael Richardson, som blir hennes första kärlek och med vilken hon förlovar sig. Vid en dansställning en tid före bröllopet träffar hennes fästman en tidigare okänd äldre kvinna, Anne-Marie Stretter, och dansar med henne resten av natten. Dold bakom en växt och stående bredvid sin väninna, Tatiana, betraktar Lol det dansande paret. De två unga kvinnorna bevittnar de två dansande utan att tyckas förstå betydelsen av vad de ser. Det är först när Lols mamma dyker upp på balen och rör vid sin dotter som förtrollningen bryts. Det dansande paret lämnar scenen och lämnar strax senare även den ort, S. Tahla, där berättelsen utspelas. Även om förlovningen därmed får ett abrupt slut, så tar Lols relation till Michael Richardson i en viss mening inte slut, utan suspenderas, förblir ouppklarad, oavslutad. Det förefaller som om scenen inte låter sig inordnas i en meningsskapande struktur.

När romanen börjar är allt detta i det förflutna. Lol är nu gift med Jean Bedford, som hon träffade mycket kort efter ha blivit övergiven av sin fästman. Hennes man är vid sidan av sitt arbete även en lokalt omtalad violinist. De har tre barn och Lol håller sitt hem i perfekt ordning. Efter att under tio år ha varit bosatta i en annan stad, U. Bridge, har familjen återvänt till S. Tahla. Den pedantiska ordningen i hemmet (se ss. 33–35, s. 44, s. 93) står i skarp kontrast till Lols planlösa vandringar i S. Tahla. Handlingen i romanen kan sägas börja med beskrivningen av hur Lol betraktar en okänd man som

väntar på någon, någon som visar sig vara Tatiana, Lols barndomsvän. Lol och Tatiana har inte haft någon kontakt sedan den ödesdigra danskvällen. Lol följer efter paret utan att ge sig tillkänna och utan att bli igenkänd. De går till ett hotell (Hôtel des Bois) och Lol ser dem ett ögonblick avklädda genom ett fönster. Lol söker en tid senare upp Tatiana och de återupptar sin vänskapsrelation. Genom Tatiana lär Lol känna Jacques Hold, en kollega till Tatanas man, men även hennes älskare. Denne Jacques Hold är alltså även romanens berättare, och är identisk med den okände man som Lol i början av berättelsen betraktade medan han väntade på Tatiana. Det är i samband med att Lol och Jacques presenteras för varandra hemma hos Tatiana som han presenterar sig som berättare i romanen (ss. 74-75).

Lol förefaller attraherad av Tatiana och Jacques både som ett par och var för sig. När de tre samtalar med varandra återkommer Tatiana gärna till den ödesdigra balen för länge sedan, och hon vill veta hur Lol kände för denna händelse då och hur hon känner nu. Lol hävdar att hon aldrig var så illa därän som människor kan ha trott, men hon rör sig ändå bort från ämnet och undviker helst att tala om det. Det blir också alltmer tydligt för berättaren att Lol är oklar om motiven för flera av sina dagliga förehavanden och att hon ljuger om sina motiv att träffa Tatiana. Samtidigt rör Lol sig mot Jacques, som också rör sig mot henne, bort från Tatiana. Den ömsesidiga attraktionen beskrivs inte som symmetrisk: Jacques attraheras av Lols person, hennes utseende, beteende och förflutna; medan hennes intresse för honom tycks utgå från hans sätt att se på kvinnor och hans relation med Tatiana. Det finns även något hos Jacques som påminner henne om Michael Richardson, även om hon inte kan säga vad det är.

Romanberättelsen framförs som nämnts av Jacques. Det betyder att vi som läsare endast lär känna Lol genom denne manliga berättare, som i sin tur har lärt känna henne genom Lols barndomsvän Tatiana, som också är hans älskarinna. Dessutom blir Jacques snart involverad även med Lol. Men samtidigt som Lol uteslutande är fokaliserad genom en manlig blick, ska man komma ihåg att författaren till romanen är en kvinna. Könns- eller genusaspekten handlar därför inte bara om hur Lol betraktas genom en mans ögon, utan kan även tolkas inom ramen för hur en manlig blick konstrueras av en kvinnlig författare. Det har hävdats att den manliga berättarrösten därmed "kontamineras" både av författarinnan (Duras) och av sitt objekt (Lol).<sup>20</sup> Detta skulle resultera i en feminisering av berättaren som tveksam, osäker, fylld av tystnader, direkt svarande mot vad Duras i andra sammanhang benämnt "feminim skrift".<sup>21</sup> Fastän detta beskriver rätt bra vissa aspekter av Jacques berättarröst, utelämnar det andra och kanske i detta sammanhang viktigare drag.

Läsaren lär känna Jacques genom hans berättelse om Lol. I sin berättelse

framstår han som en person som drivs av en vilja att veta och att äga, gärna i kombination med varandra: att veta är för honom en form av ägande. Hans berättelse om Lol kan ses som en del i denna ambition att förstå och kontrollera människor (kanske främst kvinnor) i sin omgivning. Berättaren upplyser vidare läsaren om sina olika källor – Tatiana (s. 12, s. 14, s. 81), Jean Bedford (s. 25, s. 43), Mme Stein (s. 23, s. 35), guvernanten (s. 37), rykten i staden (s. 24, s. 28) – och hur han värderar dessa källor (s. 14, s. 57, s. 81, s. 106), liksom när han själv fyller i detaljer och hittar på scener (s. 37, s. 56, s. 59, s. 71, ss. 95–96). Man kan tillägga att Jacques i övrigt inte tillskrivs några större ambitioner. Läsaren får inte veta mycket om hans förflutna och i sin egen berättelse förefaller han omärkt och historielös, närmast genomskinlig. Som person och som berättare är han långt ifrån helt pålitlig. Men Jacques har även själv problem med att klura ut historien, både det förflutna och det nuvarande. Hans svårigheter att få ihop berättelsen hänger samman med att även de andra personerna i dramat har svårt att hålla sig till sanningen, eller veta vad som är sanningen. Han är ibland oklar över vad som pågår i honom och vad som drar honom till Lol (se s. 111, s. 113, s. 120, s. 133).

De olika personerna i romanen knyter alla sina egna narrativa vävar för att förklara händelser och skapa sammanhang i sina liv. I detta avseende påminns man om Simone de Beauvoirs romaner där personerna använder berättelser för att skapa egna fiktionsvärldar.<sup>22</sup> Medan romanberättelsen hos Beauvoir regelmässigt slutar med att personerna tvingas konfrontera sina falska fiktioner med verkligheten, handlar mötet mellan narrativa fiktioner hos Duras inte om sanning (i betydelse av överensstämmelse med verkligheten och inre koherens) utan om att lära känna varandras försök att berätta sina erfarenheter, sina liv och att komma överens om vad de betyder. I sin berättelse om Lol förhåller sig Jacques som nämnts till de andras berättelser, särskilt Tatianas, Lols och Jean Bedfords, och väver in dem i sin egen. Det är samtidigt tydligt att han anser att ingen av dem egentligen känner Lol, inte ens hon själv. Jacques berättelse om Lol handlar förstås också om honom, om hans sätt att skapa meningsfull ordning i sin tillvaro och i relation till andra. Jacques redogörelse för sin relation till Lol handlar till stor del om att etablera kontakt med hennes person och närvaro i hennes tillvaro, liksom att bekräfta hans syn på sig själv som attraktiv man. Samtidigt framgår det upprepade gånger av hans berättelse att han har liten eller ingen kontroll över skeendet. Med sin berättelse väver han ett mönster som likt Penelopes väv ständigt rivs upp och aldrig blir färdigt, aldrig avslutas.

Duras roman spårar de händelser som följer på detta möte mellan Lol och Jacques, med återkommande rörelser bakåt i tiden på sätt som till en del påminner om Virginia Woolfs roman *Mrs Dalloway* (1925). Men till

skillnad från hos Woolf, där berättaren för läsaren in och ut ur de olika personernas medvetande, är vi hos Duras begränsade till vad Jacques ser och tänker, liksom till vad han tror sig se hos andra. Hos Woolf finns det inga betydelsefulla luckor eller motsägelser i romanberättelsen, medan däremot Duras roman tar sin början i och konstrueras omkring en motsägelsefull lucka: Vad är effekten och betydelsen av det som hände den där balkvällen för länge sedan? Detta slags frågeställning finns visserligen även hos Woolf, men syftar där inte på en enskild – personlig – händelse utan på en mycket större och katastrofal händelse, det första världskriget.

I samband med att relationen mellan Lol och Jacques blir mer intim, bestämmer de att göra ett besök till T. Beach, den plats där den ödesdigra balen ägde rum. När de reser på ett lokaltåg på väg mot stranden, tänker berättaren att i framtiden kommer Lol att associera denna väg med honom, inte med händelserna i hennes förflutna:

Hon talar, talar med sig själv. Jag lyssnar uppmärksamt till en något osammanhängande monolog, utan betydelse för mig. Jag lyssnar till hur hennes minne börjar fungera, tar tag i former som hon ställer bredvid varandra som en lek, vars regler har glömts bort.  
[...]

Det hade varit med detta tåg som hon för alltid hade lämnat T. Beach, i en kupé som denna, med sin familj omkring sig torkande svettpärlorna från hennes panna, erbjudande henne något att dricka, som sett till att hon sträckte ut sig på sätet, hennes mamma kallande henne sin lilla fågel, sin älskling.  
[...]

För ögonblicket upplever hon en mekanisk serie av upprepade igenkänningar av platser, av saker, dessa platser och saker, hon kan inte missta sig, vi är verkligen på tåget till T. Beach. [...]

Hon är fullständigt uppslukad av sin ansträngning att känna igen saker. Detta är första gången hon har övergivit mig så fullständigt. [...]

[...] Nu är tiden kommen för mig att tränga in i Lol Steins minne.

Balen kommer att vara vid slutet av resan. Den kommer att falla sönder som ett korthus, som denna resa faller just nu. Hon ser sitt nuvarande minne för sista gången i sitt liv, hon begraver det. I framtiden kommer det att vara dagens syn som hon kommer att minnas, detta sällskap bredvid henne på tåget. (SS.173–175)<sup>23</sup>

Under tågresan beskrivs hur Lol återupplever sina tidigare färder med detta tåg, tillsynes oförmögen att se vad som finns där just då, oförmögen att se det nuvarande för det förflutna. Och samtidigt beskrivs hon av Jacques som att hon bryter genom till det nuvarande, till det som finns omkring henne

just då, möjliggörande en framtid befriad från de trasiga och förödande minnena från sin ungdom.

När de två har anlänt till T. Beach rör de sig långsamt mot det kasino där balen hade ägt rum. Av en vaktmästare visas Lol till samma balsal, La Potinière, där hon intensivt ser omkring sig. Jacques står bakom henne, precis som Tatiana i det förflutna hade stått bredvid henne, och försöker se det som hon ser, försöker komma ihåg vad hon kommer ihåg: "Lol tittade. [...] Hon kan tillbringa resten av sitt liv här tittande, dumt seende igen det som inte kan ses igen." (SS. 180–181)<sup>24</sup> Jacques beskriver Lol som seende utan att se, på ett sätt som liknar hennes mekaniska återkallande av det förflutna på tågresan till T. Beach.

Efter att ha sett balsalen går de ner till stranden, där de tar en lur. Senare samma dag tar de in på ett hotell och älskar. Det sätt som berättaren beskriver kärleksakten på ger intryck av att Lol knappast alls tar någon aktiv del i den. Men det är också oklart vem det egentligen är som älskar med vem: är det Jacques som älskar med Lol låtsandes att hon är Tatiana, eller är det Lol som låtsas att han älskar med Tatiana? Rollerna skjuts in i varandra och förändras ständigt – liksom även i resten av romanen – och vare sig berättaren eller läsaren kan avgöra vad det är som sker. Gestalterna tränger in i varandra, men tränger även ut varandra. Det är möjligt att föreställa sig att Lol i denna hotellscen förlorar sig själv, att hon förlorar det mått av klarhet och förstånd som hon hade.<sup>25</sup> Enligt berättaren, Jacques, leder det till att Lols smärta har "försvunnit" och att det nu äntligen är slut mellan henne och Michael Richardson: "Det är verkligen slut. Hon kan berätta allt om Michael Richardson, allt hon vill." (S. 190)<sup>26</sup>

Man kan i denna händelseutveckling även se uttryck för en fantasi som Lol bär på, kanske sedan ungdomen, att vara del av en relation mellan ett annat par.<sup>27</sup> Som tidigare nämnts attraheras hon av Jacques och Tatiana som par och hon insisterar på att Jacques inte ska lämna Tatiana (ss. 117–118). Detta är något som Jacques inte bara går med på, han tycks även vara vilig att spela med i denna fantasi. Exempelvis finns en beskrivning av hur han vid ett tillfälle täcker över Tatianas huvud medan de älskar, låtsandes att hon är Lol (s. 134). I en annan scen är han tillsammans med Tatiana på samma hotell som tidigare och för henne till ett fönster medveten om att Lol står utanför och betraktar dem (ss. 122–126). I denna scen gestaltas den etymologiska betydelsen av ordet 'fantasm': ett synliggörande (phantazein) av Lols begär. Om denna tolkning av Lol är riktig innebär det att hon använder sig – medvetet eller omedvetet – av Jacques och Tatiana för att leva ut sin fantasi.

Det förefaller som att Lols enda möjlighet att framföra denna fantasi är att agera den, inte att berätta den. Detsamma gäller för hennes sätt att



minnas och återuppleva S. Tahla genom att planlöst vandra genom staden. Denna direkta eller dramatiska framställningsform är inte mindre narrativ än om hon hade kunna presentera den med andra medel, ord eller bilder. Däremot är den antagligen både mindre medveten för henne och hon saknar förstås distans till innehållet: hon agerar sin egen minnesberättelse. Men är det också möjligt för Lol att agera i denna fantasm? Finns det möjlighet för henne att spela Tatianas roll utan att trängas ut och förlora sig själv? Det är som nämnts möjligt att tolka beskrivningen av kärleksakten mellan henne och Jacques på hotellet på T. Beach just som att hon bryts ned genom iscensättandet av sin egen fantasm. Hon är inte förmögen, eller vill kanske inte, hålla isär rollerna. Men det är som sagt också möjligt att utagerandet av fantasmen innebär att hon sent omsider symboliskt avslutar sin förlovning med Michael Richardson. Det förefaller vara Jacques tolkning. I denna mening kan hon agera i fantasmen och förhålla sig till det uteblivna slutet på sin relation till Michael Richardson. Det finns olika sätt på vilka vi som läsare kan tolka berättelsen om Lol. Det finns flera sätt att konstruera berättelsen och dess intrig.

Oavsett hur man vill tolka Lols användning av och agerande i sin fantasm finns det anledning att lyfta fram dess dubbla narrativa karaktär. Trots att den händelse som utgör det avlägsna ursprunget för hennes fantasm inte är narrativ utan en scen som har lyfts – eller kanske skjutits – ut ur sitt tidsliga sammanhang och som för Lol har blivit en tidlös verklighet, och fastän föremålet för Lols begär är att vara en del i en relation mellan två andra, genererar fantasmen ett narrativt skeende, en dramatiserad berättelse. Det är också som berättelse – framförd av Jacques – som vi tar del av hennes fantasm.

\*

Jag har gett en längre, men knappast uttömmande redogörelse för handlingen i Duras roman *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Romanen har en sammansatt narrativ och poetisk struktur, och den har varit föremål för flera studier av olika slag.<sup>28</sup> Den främsta svårigheten i att återberätta handlingen ligger i tvetydigheterna i berättandet, men också i den händelse som romanens titel benämner. Vad syftar ”le ravissement” av Lol på? Ordet förekommer endast i titeln på romanen, aldrig i romantexten.

Vilka betydelser kan man läsa in i ordet? Det har flera och radikalt olika betydelser. Det kan vara fråga om att med våld föra bort någon, som när Zeus för bort Europa i den grekiska myten. Det kan också vara fråga om att bli uppslukad av starka upplevelser, som när man blir hänförd av musik eller berusad av känslor. Laure Adler har föreslagit att det i romanen är fråga

om en mystisk, religiös hänförelse.<sup>29</sup> Ordet kan även beteckna förstörelse, som när en armé förstör och plundrar en erövrade stad. Det kan vidare vara fråga om en våldtäkt, antingen figurativ eller bokstavlig. Fastän vissa av dessa betydelser onekligen kan tyckas ligga närmare Lol, är det svårt att säga vilken av dessa betydelser hos ordet som är den primära. Men det förefaller som om det beskriver någon form av övergång från ett tillstånd till ett annat, där det blir allt svårare att urskilja tydliga gränser mellan identiteter och positioner.

Det är vidare svårt att länka ordet 'ravisement' till någon unik händelse i romanen. Är det fråga om objektiv eller subjektiv genitiv? Det rimligaste är kanske att det syftar till den möjligen traumatiska händelsen vid dansbalen i Lols ungdom. Men det kan även hänvisa till de tio förlorade åren efter balen, under vilka Lol lever som en sovande i U. Bridge. Men även mötet med Jacques har karaktär av ett bortrövande även om det inte är klart vem det är som erövrar vem. Det är också han som följer henne tillbaka till den plats där ett trauma kan ha uppstått och med avsikt att befria henne från det förflutna, men också att göra henne till sin älskarinna. Eller hänför sig titeln snarare till det som händer efter besöket på balsalen, till älskogsakten på hotellet där Lol återigen kan tyckas förlora sig själv? Denna svårighet att entydigt länka titeln till en enskild händelse i romanen sprider mångtydighet och förvirring även till diegesen. Och då kommer vi till nästa fråga, som inte heller är helt enkel, vad handlar romanberättelsen om?

Allmänt kan man säga att handlingen i en berättelse skapas eller konstrueras genom läsakten (eller motsvarande), en konstruktion som åtminstone hypotetiskt utgör en rekonstruktion. När det är fråga om fiktionsslitteratur är det förstas inte bara läsaren som konstruerar intrigen, det gör även författaren till verket. Det är ganska vanligt att författare börjar med att konstruera en handling, och först därefter skriver ner berättelsen. Men det finns även författare som hellre utgår från en person, eller en situation, och följer med handlingen såsom den utvecklar sig i skrivandet.

Det är inte bara extradiegetiska figurer som skapar intriger: Euripides drama *Hippolytos* inleds med en prolog där kärleksgudinnan Afrodite berättar om den intrig hon har konstruerat för de människor som strax ska inta scenen.<sup>30</sup> Dramat gestaltar ett av gudinnan förutbestämt skeende eller händelseförlopp. Samma grepp återfinns i Menandros komedi *Dyskolos* där det i stället är guden Pan som driver sitt spel med människorna.<sup>31</sup> Människorna tror sig vara fria att handla efter egna motiv, men i stället är de gudarnas (eller diktarnas) marionetter. Detta är också ett återkommande motiv i den tyska romantiken, särskilt hos Novalis.<sup>32</sup> På liknande sätt kan man även säga att romanpersoner skapar handling, antingen genom sitt handlande eller genom intrigerande. I romaner av Beauvoir – liksom av Jean-Paul

Sartre – formuleras existentiella projekt av romanpersonerna både i ord och handling. Lols försök att leva sin fantasm och projicera den på Jacques och Tatiana kan ses exempel på ett projekt av liknande slag. Detsamma gäller förstås Jacques försök att ordna verkligheten genom sin berättelse. Duras roman rymmer flera intriger, flera berättelser.

Vad är det som konstrueras i handlingen? Det handlar i första hand om att förstå eller ordna verkligheten på ett meningsfullt sätt, meningsfullt för den som skapar intrigen, men även meningsfullt i den sociala och kulturella kontext i vilken läsaren ingår. Det betyder vidare att konstruera händelsekedjor: Vad leder till vad? Varför? Och finns det något mål för händelserna? Det betyder att tillskriva aktörerna motiv, motiv som kan vara bakomliggande eller framåtblickande. Det betyder att tolka interaktionen mellan aktörerna. När det gäller verk med estetisk funktion – som exempelvis litterära verk – brukar det även betyda att inte utelämna något, att alla detaljer är av betydelse för tolkningen av helheten. Det innebär att när man som läsare av en romanberättelse – men även andra berättelser – konstruerar (eller rekonstruerar) intrigen, sker det i flera steg. Man formulerar hypoteser, motiverade eller inte, som antingen bekräftas eller inte bekräftas av berättelsen. Det innebär att det uppstår en spänning mellan den upplevelse läsaren har mitt i berättelsen och den ackumulerade och övergripande (men fortfarande ofullständiga) förståelsen av berättelsen som helhet. Allteftersom man tar sig genom berättelsen faller allt fler bitar på sina platser. Det som driver läsaren framåt är i mycket en strävan att harmonisera spänningen mellan dessa poler, och en skicklig berättare vet att upprätthålla och på ett ändamålsenligt sätt manipulera relationen mellan dessa aspekter av läsakten. I den klassiska berättelsen förväntar man sig att intrigen, eller intrigerna, ska vara lätt att följa, och att den ska vara färdig och nå en upplösning i slutet.<sup>33</sup> Duras roman följer emellertid inte detta klassiska mönster. Den ansluter sig i stället till de modernistiska romanintriger där läsaren aktivt måste skapa sammanhang av händelser och handlingar som kan synas oförenliga och motsägelsefulla.<sup>34</sup> Som vägledare genom Duras roman har läsaren visserligen berättaren Jacques Hold, men till skillnad från hos Dante är denne moderne Vergilius inte säker på vägen och inte heller alltid att lita på.

I Duras roman har handlingen till en viss del karaktären av ett ödesdrama där allting redan har hänt: vi bevittnar effekterna av tidigare händelser. Man kan jämföra med ett annat antikt drama, Sofokles *Konung Oidipus*. Det är ett drama som inte bjuder på mycket handling, men väl sammankoppling av tidigare händelser som därmed får nya innebörder. Det är ett slutspel där Oidipus försöker förstå de samband, den ordning, som finns i hans förflutna och hans nutid. I den meningen är Oidipus en figur för en läsare som konstruerar intrigen utifrån de händelser som framställs i berättelsen. Men

beskrivningen av Duras roman som ödesdrama gäller endast berättelsen om Lol, det är bara hon som återvänder till det förflutna. De andra personernas förflutna känner vi inte. Och dessutom endast i den utsträckning som Lol har blivit märkt av händelsen vid dansen, något som hon själv förnekar.

Som tidigare nämnts kan man även ge Lol en mer aktiv roll i denna berättelse, att hon aktivt försöker iscensätta en fantasi om att vara del i en relation mellan två andra människor. Denna mer aktiva roll motsäger bara delvis den osjälvständighet som andra ser hos henne. Det framgår av Jacques berättelse att Lol allmänt uppfattas som en person som inte formulerar egna önskningar och begär, som imiterar andras liv, som möblerar sitt hem med inredningsaffärernas möbelutställningar som rigorös förebild. I den bild som Tatiana har av Lol var detta utmärkande för henne redan innan hon träffade den man som skulle överge henne. I Tatianas ögon frambringade denna händelse något som fanns latent hos Lol, det var därför inte i egentlig mening traumatiskt. Snarare katalytiskt. Men Tatiana är inte heller en särskilt trovärdig eller objektiv person, tidigt i romanen säger Jacques att han "inte längre tror på någonting som Tatiana säger" (s. 14).<sup>35</sup> Liksom övriga romanpersoner ägnar hon sig åt att skapa mening i tillvaron genom att väva berättelser om sig själv och andra och att på detta sätt formulera en personlig identitet.

Även i ett ödesdrama kan personer ha en illusion av att de kan agera fritt, att det finns handlingsutrymme, att de har möjlighet att påverka och förändra sin situation. En av ironierna i Duras roman är att alla personerna tror sig ha möjlighet att bestämma och kontrollera sina liv, och att ingen ser att de är styrda av andra – om inte direkt så indirekt, genom att deras handlingar tolkas av omgivningen. Det gäller även Jacques, som med sin berättelse kan sägas försöka fånga in Lol. Även om Jacques förefaller spela med i Lols fantasi, får man inte intryck av att han inser betydelsen av han ingår i den fantasi som Lol bär på och som hon projicerar på och återskapar med honom och Tatiana. Detta förefaller vara något som han inte alls förstår hos henne, och som därför fascinerar honom. Han säger vid ett tillfälle att "ingenting veta om Lol är att redan känna henne." Han fortsätter: "Man kunde, föreföll det mig, veta allt mindre, mindre och mindre, om Lol V. Stein." (S. 81)<sup>36</sup>

Om alltså en av romanens handlingar eller intriger har Lol som huvudman, och handlar om hennes sätt att hantera, eller försöka hantera sig själv och sin värld, kan man konstruera en annan handling som handlar om Jacques sätt att förhålla sig till och berätta om Lol. Till skillnad från Lols berättelse, som delvis kan jämföras med ett klassiskt ödesdrama, påminner Jacques berättelse om Lol snarare om den narrativa situationen i Gertrude Steins *Autobiography of Alice B. Toklas* (1933). Med andra ord, det är en

berättelse som handlar om en annan persons liv, en självbiografi skriven i en figurativ (eller fiktiv) tredje person. Men medan den självbiografi som Stein har skrivit åt Toklas egentligen handlar om henne själv och hennes relation till Toklas, handlar Jacques berättelse väsentligen om hans försök att förstå och förhålla sig till Lol. Men det är ändå hans berättelse, hans försök att ordna – eller få ordning på – hennes liv och därigenom ge mening till sitt eget.

Hur går Jacques som berättaren till väga, hur förhåller han sig till sin uppgift? I det längre textställe som jag citerade tidigare, säger Jacques följande:

Nu är tiden kommen för mig att tränga in i Lol Steins minne.

Balen kommer att vara vid slutet av resan. Den kommer att falla sönder som ett korthus, som denna resa faller just nu. Hon ser sitt nuvarande minne för sista gången i sitt liv, hon begraver det. I framtiden kommer det att vara dagens syn som hon kommer att minnas, detta sällskap bredvid henne på tåget. (S. 175)

Man kan notera den manliga strategin att vilja tränga in i Lols medvetande, liksom den för Jacques typiska ambitionen att vilja ta Lol i besittning. Men det finns även en annan retorisk strategi eller figur som är värd att uppmärksamma: föreställningen om minnet som en fysisk plats, som kan raseras eller begravas. Denna rumsliga figur återfinns i andra sammanhang, som när Jacques funderar på hur han ska förhålla sig till luckor i berättelsen om Lol:

Att jämna till marken, att gräva sig ner i den, att öppna de gravar där Lol låtsas ligga död, tycks mig mer rättvist, i det ögonblick då det är nödvändigt att hitta på de felande länkarna i historien om Lol V. Stein, än att tillverka berg, skapa hinder, att förlita sig på tillfälligheter. [...] Dessutom är det alltid utifrån välgrundade hypoteser som jag utgår, och som alltid har en viss grund i fakta. (S. 37)<sup>37</sup>

I detta textställe ser sig Jacques som en sorts arkeolog, som ska försöka gräva fram den berättelse om Lol som skymts av den ojämna terrängen, som ligger dold under marken, eller gömmer sig i hennes imaginära gravplatser. Denna metaforiska beskrivning där minnesarbete framställs som ett framplöckande eller friläggande av färdiga minnesobjekt är besläktad med antika retoriska minnestekniker. Denna rumsliga och arkeologiska syn på minnet kan kontrasteras med synen på minnet som en process där minnen inte är färdiga utan formas (eller omformas) och får sina betydelser i minnesarbetet.<sup>38</sup> Det är emellertid inte bara Jacques som förhåller sig till minnet som något

rumsligt, som platser som kan återses och besökas. Som Michaela Grobbel har påpekat tar sig Lols minnesarbete formen av ett fysiskt återseende av platser.<sup>39</sup> Det är vidare inte bara gatorna i S. Tahlå och balsalen på T. Beach som används som minnesteatrar, även hus och rum utgör externa minnen. I sin ungdom hade Lol exempelvis tagit in på Hôtel des Bois tillsammans med Michael Richardson och det var där som han hade förklarat sin kärlek till henne där, och återseendet av denna plats skapar en minnescen i hennes nuvarande liv.

Jacques strävan att frilägga berättelsen om Lol som om det vore en utgrävningsplats samexisterar med en strävan att knyta henne till sig och göra henne till sin. Denna ambition blir så mycket mer utmanande och mångtydigt genom att Lol också identifierar sig med Tatiana, vill göra samma saker som Tatiana, vill vara Tatiana. Jacques kan därför erövra Lol genom att berätta för henne vad han gör med Tatiana. Dessa berättelser om hans möten med Tatiana återges gärna i tredje person, som om det handlade om någon annan än honom själv (ss. 129–136 et passim). Det påminner också om hur i början av romanen han berättar hur Lol betraktade honom som en okänd man, en man som föreföll finna ett nöje i att betrakta kvinnor. Detta kan sägas vara ytterligare ett exempel på hur han spelar med i Lols fantasm. Men det förefaller även som om gränserna mellan denna och hans egen strävan att frilägga och utforska Lols minne allteftersom är på väg att upplösas, och att hans berättelse om Lol i stället blir besatt av hennes fantasm, av hennes berättelse. På samma sätt kan man säga att hans ambition att tränga in i hennes minne, att utplåna det förflutna med ett framtida förflutet som rymmer honom själv, i stället resulterar i att han blir en del av hennes förflutna, att hon genomtränger honom i stället för tvärtom. Det skulle därigenom framstå som att det är han som är den erövrade, inte tvärtom, och i förlängningen att Jacques berättelse om Lol blir hennes berättelse.

\*

Förutom de två intriger eller berättelser som jag har urskiljt i romanen kan man även lägga den historia som uppstår som en funktion av de två tillsammans. Det är en delvis erotisk historia, delvis terapeutisk, men också ett skeende som hotar att helt beröva Lol den jämvikt och ordning som hon trots allt har i sitt liv innan hon möter Jacques. När Jacques följer Lol tillbaka till balsalen för att försöka befria henne från hennes förflutna, för att ta platsen av den fästman som övergivit henne, innebär det till en viss del också att han blir den man som har övergivit henne. I stället för att befria Lol från hennes förflutna blir han själv en bärare av det, i stället för att förlösa hennes person och begär, blir han en gengångare ur hennes förflutna som

förhindrar frigörelse och utveckling. Den cirkulära strukturen i denna narrativa transaktion påminner något om Chris Markers film *La Jetée* (1962), där huvudpersonen fysiskt återvänder till en betydelsefull händelse i sin barndom – ett möte med en kvinna – bara för att (nu som vuxen) bli vittne till hur han som barn ser sig själv bli skjuten. På samma sätt slutar Duras roman med en återkomst till berättelsens början, samtidigt som denna början redan var berättelsens oavslutade slut. Det är därför inte en berättelse, eller handling, som ordnar upp världen på ett snyggt och prydligt sätt. Det är inte en familjeromans à la Freud, det är inte en prydlig heminredningshistoria från IKEA, det är en berättelse som handlar om försök att integrera två berättelser med varandra, ett försök som inte avslutas i denna roman utan fortsätter i en annan (*L'Amour*).

I Duras roman har vi sett hur de olika personerna, främst Lol och Jacques, använder sig av berättelser för att på olika sätt försöka ordna sin och andras tillvaro. Deras berättelser samexisterar med andras – Tatianas, Lols mans, familjens, stadens – berättelser. Vi har också sett hur Jacques spelar med i Lols fantasi, i hennes berättelse, samtidigt som hans ambition förefaller vara att ta henne i besittning. Hans misslyckande att verkligen äga och förstå henne så som han äger och förstår Tatiana grundas i det omöjliga i att känna och äga någon som saknar berättelser om sig själv och som vill vara en annan. Det resulterar i en motsägelsefull berättelse – en motsägelsefull ordning – som trots Jacques anspråk på att vara sann och rättvis är det endast genom sina egna osanningar och felbedömningar.

Jacques lyckas inte fånga in Lol i sin berättelse, den har inget slut, han lyckas inte äga henne. Men inte heller Lol lyckas föra in honom i sin narrativa fantasi fullt ut. Romanen har, som man brukar säga, ett öppet slut. Det skulle därmed kunna tyckas att den som berättelse fallerar, att den inte tillhandahåller det slut som varje väl konstruerad berättelse bör ha. Det är kanske inte en riktig berättelse. Men även om romanen saknar den traditionella berättelsens typiska cirkelstruktur (ordning – oordning – (ny) ordning) knyts berättandet samman av återbesöket på kasinot. I mötet mellan romanpersonernas berättelser, deras förhållande till varandra, hur de genomtränger varandra med sina berättelser, kan man vidare se en närhet till teatern som konstform, en närhet som även syns i berättelsens framförandekaraktär. Det är inte förvånande att Duras under denna period alltmer kommer att ägna sig åt teater och film.<sup>40</sup>

De slutsatser man kan dra av denna historia, denna romanberättelse, är bland annat att de sätt på vilka vi använder berättelser för att värdera och förhandla om hur verkligheten ser ut och vad den betyder är dynamiska och mycket komplicerade. De narrativa transaktioner som bygger upp romanen visar hur två berättare interagerar utan att lyckas förstå varandra; hur två

berättelser, två intriger, interfolieras utan att bli en berättelse. Men ur läsarens perspektiv framträder detta uteblivna möte, denna oavslutade, suspenderade transaktion kanske ändå som en berättelse – en verklig berättelse – om ett möte, en relation, som liknar dem vi har i verkligheten, där relationer inte alltid har tydlig början och slut, där händelser inte har entydiga betydelser, där våra berättelser aldrig riktigt vill överensstämma med varandra. Det är därmed en romanberättelse som handlar om berättandets gränser och om berättande som social aktivitet, om berättande som minnesarbete och om berättandets makt att forma mänskligt liv.

## NOTER

- 1 Jfr Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (London, Routledge, 1992); David C. Rubin, *Memory in Oral Traditions* (New York, Oxford U.P. 1995); Catherine Emmott, *Narrative Comprehension* (Oxford, Oxford U.P. (1997) 1999).
- 2 Jfr Juan Gotyisoló, "Berättat i sand", övers. U. Eriksson, *Dagens Nyheter*, 31 augusti 2004; Galina Lindquists bidrag i detta nummer av *Tidskrift för litteraturvetenskap*; Georg Drakos, *Berättelsen i sjukdomens värld. Att leva med hiv/aids som anhörig i Sverige och Grekland* (Stockholm, Symposion, under utgivning).
- 3 Jfr Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (Paris, Fata morgana, 1973).
- 4 Arthur N. Applebee, *The Child's Concept of Story: Ages Two to Seventeen* (Chicago, Univ. of Chicago Press, 1978); N.J. Lowe, *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative* (Cambridge, Cambridge U.P. 2000).
- 5 Jfr Stuart Hall, "Encoding/Decoding", i *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*, 1972–79, ed. S. Hall et al. (London, Routledge & Centre for Contemporary Cultural Studies, 1980), ss. 128–138.
- 6 Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods* (Cambridge, Harvard U.P. 1994); Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975). Se vidare min recensionsartikel om litteraturvetenskaplig forskning om självbiografin som genre i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1993:1, ss. 70–78.
- 7 Paul Grice, "Logic and Conversation", i *Studies in the Way of Words* (Cambridge, Harvard U.P. 1989), ss. 22–40.
- 8 Peter Brooks har använt termen "narrative transaction" för att beskriva användningen av berättelser i psykoanalytisk terapi i samband med överföring (transference) och motöverföring (counter-transference). Se hans *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (1984) (New York, Vintage Books, 1985), ss. 216–237. I min artikel används termen för att beskriva det slags epistemiska värdetransaktion som äger rum i samband med berättande av och läsande (eller lyssnande till) berättelser.
- 9 Jfr Anne Bergman, "Berättande i fokus. Berättarfestivalen i Ljungby", *Källan* 2004:3, ss. 50–53.
- 10 För diskussion av berättande i olika medier, se exempelvis bidragen i *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, ed. M.-L. Ryan (Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 2004).



- 11 Jfr Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (1927), trans. C. Wood (New York, Zone Books, 1991).
- 12 Jfr Louis O. Mink, "Den berättande formen som kognitivt verktyg", övers. P. Hansen, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1993: 2-3, ss. 161-177.
- 13 Jfr Horace Engdahl, *Den romantiska texten* (Stockholm, Bonnier, 1986), ss. 264-274.
- 14 Jfr Gérard Genette, "Fiktionell berättelse, faktisk berättelse", övers. L. Dahlberg, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1993: 2-3, ss. 27-45.
- 15 Aristoteles, *Poetiken*, IX.3; 1451b.
- 16 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Paris, Gallimard, 1964). Alla sidhänvisningar i löpande text är till denna.
- 17 Jfr Richard A. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, 2<sup>nd</sup> ed. (Berkeley, Univ. of California Pr. 1991), s. 99. Se även Quintilianus, *Institutio oratoria*, VIII.vi.37.
- 18 Raynelle Udrise, *Welcome Unreason. A Study of "Madness" in the Novels of Marguerite Duras* (Amsterdam, Rodopi, 1993), ss. 48-50; Madeleine Borgomano, *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras* (Paris, Gallimard, 1997), ss. 122-126. Om trauma och traumateori, se vidare Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore, Johns Hopkins U.P. 1996); Laurie Vickroy, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* (Charlottesville, Univ. of Virginia Press, 2002).
- 19 Enligt Laure Adler finns det belägg i Marguerite Duras manuskript att författarinnan själv hade denna syn på Lol. Se Laure Adler, *Marguerite Duras* (Paris, Gallimard, 1998), s. 386.
- 20 Jfr Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge, Harvard U.P. 1990), s. 116.
- 21 Jfr Stephanie Anderson, *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses* (Geneve, Droz, 1995).
- 22 Jfr Leif Dahlberg, "En ofullbordad omvändelse: läsning, identifikation och bekännelse i Simone de Beauvoirs *La Femme rompue*", *Fenix* 1994/95: 2 (årg.11), ss.102-135.
- 23 ["Elle parle, se parle. J'écoute attentivement un monologue un peu incohérent, sans importance quant à moi. J'écoute sa mémoire se mettre en marche, s'appréhender des formes creuses qu'elle juxtapose les unes aux autres comme dans un jeu aux règles perdues. [...] Ç'avait été par ce train qu'elle 'était repartie pour toujours, dans compartiment comme celui-ci, entourée de parents qui essuient la sueur qui de son front, qui font boire, qui la font s'allonger sur la banquette, une mere l'appelle son petit oiseau, sa beauté. [...] Elle se trouve en ce moment dans un déroulement mécanique de reconnaissance successives des lieux, des choses, ce sont ceux-là, elle ne peut pas se tromper, nous sommes bien dans le train qui mène à T. Beach. [...] Elle est très occupée par ce qu'elle cherche à revoir. C'est la première fois qu'elle s'absente si fort de moi. [...] Voici venue l'heure de mon accès à la mémoire de Lol V. Stein. Le bal sera au bout du voyage, il tombera comme château de cartes comme en ce moment le voyage lui-même. Elle revoit sa mémoire-ci pour la dernière fois de sa vie, elle l'enterre. Dans l'avenir ce sera de cette vision aujourd'hui, de cette compagnie-ci à ces côtés qu'elle se souviendra."]
- 24 ["Lol regardait. [...] Elle peut revoir indéfiniment ainsi, revoir bêtement ce qui ne peut pas revoir."]
- 25 Jfr Adler, *Marguerite Duras*, s. 389.
- 26 ["La douleur disparaît. [...] C'est fini, vraiment. Elle peut tout me dire sur Michael Richardson, sur tout ce qu'elle veut."]
- 27 Jfr Susan D. Cohen, *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras* (Amherst, Univ. of Massachusetts Press, 1993), ss. 33-49.
- 28 Se exempelvis Jacques Lacan, "Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de

- Lol V. Stein" (1965), i *Marguerite Duras* (Paris, Albatros, 1975), ss. 7–15; Verena Andermatt, "Rodomontages of *Le Ravissement de Lol V. Stein*", *Yale French Studies* 57 (1979), ss. 23–35; Franciska Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras* (Debrecen, Kosssuth Lajos Tudományegyetem, 1981), passim; Jean-Louis Sous, "Marguerite Duras ou le ravissement du réel", *Littoral: Revue de psychanalyse* 14 (1984), ss. 59–70; Eva-Maria Schulz-Jander, "Marguerite Duras's *Le Ravissement de Lol V. Stein*: A Woman's Long Search for Absence", *Symposium*, Vol. 40, No. 3 (1986), ss. 223–233; Leslie Hill, *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires* (London, Routledge, 1993), passim; Victoria Best, *Critical Subjectivities. Identity and Narrative in the Work of Colette and Marguerite Duras* (Oxford, Peter Lang, 2000), passim; Susan Marson, "Women on Women and the Middle Man: Narrative Structures in Duras and Ernaux", *French Forum* (Univ. of Nebraska Press), Vol. 26, No. 1 (Winter 2001), ss. 67–82; Eugène Nshimiyimana, "Duras devant le drame humain: nécessité et horreur de l'oubli", *The Western Journal of Graduate Research*, Vol 11, No. 2 (2003), ss. 1–12.
- 29 Jfr Adler, *Marguerite Duras*, s. 389.
- 30 Jfr Euripides, *Hippolytos*, 1–57.
- 31 Jfr Menandros, *Dyskolos*, 1–49.
- 32 Jfr exempelvis Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (1799–1800).
- 33 Jfr Lowe, *The Classical Plot*, s. 259.
- 34 Jfr Robert L. Caserio, *Plot, Story and the Novel. From Dickens and Poe to the Modern Period* (Princeton, Princeton U.P. 1979); Brian Richardson, *Unlikely Stories. Causality and the Nature of Modern Narrative* (Newark, Univ. of Delaware Press, 1997); Leif Dahlberg, "Berättare och intrig i modernistiska romaner. André Bretons roman *Nadja* och Louis Aragons *Le Paysan de Paris*", i *Berättaren. En gäckande röst i texten*, red. L.-Å. Skalin, Örebro Studies in Literary History and Criticism 3 (Örebro, 2003), ss. 257–275.
- 35 ["Je ne crois plus à rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien."]
- 36 ["Ce fut là ma première découverte à son propos: ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein."]
- 37 ["Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux, où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie. D'ailleurs c'est toujours à partir d'hypothèses non gratuites et qui ont déjà, à mon avis, reçu un début de confirmation, que je le fais."]
- 38 Jfr James Olney, *Memory & Narrative. The Weave of Life-Writing* (Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1998), s. 19f et passim.
- 39 Michaela M. Grobbel, *Enacting Past and Present. The Memory Theaters of Djuna Barnes, Ingeborg Bachmann, and Margurite Duras* (Lanham, Lexington Books, 2004), ss. 127–171.
- 40 Jfr Adler, *Marguerite Duras*, s. 392.

# Liv i ny kontext

## Sverige som alteritet i texter av överlevande från Förintelsen

Av Corinne Susaneck

*Självbiografiska texter som skrevs i Sverige av överlevande från Förintelsen* – vid första ögonkastet kan denna formulering vara förvirrande och framkalla läsarens tvekan eller osäkerhet. Sammanhanget mellan självbiografi–Förintelsen–Sverige faller ju inte omedelbart i ögonen. Vems och vilka texter handlar artikeln alltså om?<sup>1</sup>

Från och med mars till juli 1945 genomförde Svenska Röda Korset under ledning av Folke Bernadotte den berömda räddningsinsatsen med de vita bussarna: sammanlagt transporterades nära 30 000 överlevande från de nationalsocialistiska koncentrationslägren till Sverige. I räddningsaktionen ingick omkring 15 000 judiska överlevande, varav omkring 4 000 bestämde sig för att stanna i Sverige.<sup>2</sup> Några av dem skrev senare *på svenska* om sin barndom, om förföljelsen och Förintelsen samt om hur det var att överleva och leva vidare i Sverige.<sup>3</sup> Texterna omfattar ett stort spektrum som räcker från skildringar av författare som är ovana att skriva över faktarika memoarer till litterärt högstående texter samt barn- och ungdomslitteratur. Ett i ögonfallande moment i de svenska texterna är de manliga överlevandes val att antingen skriva om sina liv i memoargenren, varvid en tyngdpunkt hos skildringarna ofta ligger på yrkeskarriären efter kriget, eller att framställa sina upplevelser i en minutiös skildring av kriget, förföljelsen och koncentrationslägrens fasa.<sup>4</sup> Däremot kan man i de här undersökta texterna av de kvinnliga författarna observera en mer ingående skildring av Förintelsens psykiska följder på de överlevande och av konsekvenserna för deras privat- och familjeliv. Detta kan yttra sig till exempel i texternas associativa, akronologiska framställning som väver ihop minnen av det förflutna med samtida händelser eller i författarnas experiment med olika genrer för att hitta fram till ett adekvat uttrycksätt för sina erfarenheter.<sup>5</sup>

Det finns olika skäl till varför de överlevande börjar skriva om Förintelsen: några känner ett terapeutiskt behov av att bearbeta det egna traumat, några vill vittna om Förintelsens fasa – de vill vara en manande röst. För andra är den estetiska, litterära gestaltningen ett försök att skriva in det förflutna i den judiska historien eller ett försök att komma fram till en

meningsstiftande innebörd. Likväl framhävs gärna i en prolog eller epilog, i dedikationer, men också ofta i själva texten, att texten ska göra läsaren delaktig i vittnesprocessen och att den inte bara ska förmedla kunskaper om de historiska händelserna utan också framkalla en känsla av ansvar hos läsaren för dagens samhälle. Därmed tillskrivs den självbiografiska Förintelselitteraturen en edukativ, undervisande intention.

Men kan självbiografiska texter om Förintelsen verkligen påverka läsarens politiska eller samhällsliga medvetande och engagemang? De överlevande som 1945 kom till Sverige och stannade var samtidigt invandrare, Sverige är deras invandringsland. Finns det då inte en risk att den kulturella skillnaden mellan författaren och läsaren stör läsarens textförståelse? Vilken bild av Sverige och det svenska samhället tecknas av den orsaken i texterna för att undvika missförstånd? Efter Förintelsen känner sig de överlevande ifrågasatta som individer, de upplever sig själva som tämligen identitetslösa. Anpassar författarna då sina identitetskonstruktioner till identitetsmodeller som existerar i det mottagande landet eller håller de fast vid sina ursprungsidentiteter? Författarnas uttrycksförmåga påverkas naturligtvis av att de skriver om Förintelsens fasa på det nya språket. Språkväxlingen och språkets betydelse är återkommande teman i många texter. Dessutom har språkväxlingen textliga konsekvenser som till exempel inskjutningar på tyska och/eller på författarens modersmål i den svenska texten<sup>6</sup> eller också i författarens användning av ovanliga eller ålderdomliga svenska ord<sup>7</sup> som kan begränsa mottagarens läsförståelse.

Invandrarlitteraturen ställs inför liknande frågor om språkväxling och identitetskonstruktion, om författarnas intentioner och läsarnas reception. Detta fenomen har kommit att studeras i ett omfattande och ständigt expanderande forskningslitteratur. Den följande analysen bygger på ett antal teoretiska litteraturvetenskapliga arbeten om immigrantlitteratur som har visat sig vara av speciellt intresse med avseende på undersökningen av de överlevandes texter.<sup>8</sup>

## Mellan hemlandet, Förintelsen och Sverige: De överlevandes sökande efter sin identitet

Den självbiografiska Förintelselitteraturen är liksom immigrantlitteraturen en engagerad litteratur med bestämda intentioner inte bara på grund av sina terapeutiska, bevittnande och undervisande aspekter, utan också eftersom blicken är riktad mot sociokulturella och politiska processer. Texterna visar på ett spänt förhållande mellan den kulturellt och etniskt heterogena minoriteten och den monokulturella majoriteten. Gruppen av judiska överlevande är inte heller i något avseende homogen utan består

av individer som kommer från olika länder, har olika modersmål och olika socialisationserfarenheter. Således måste i fråga om de överlevandes identitetskonstruktion de för deras självbild väsentliga elementen analyseras noggrant. Naturligtvis är deras efterkrigsidentitet och deras reflexioner kring den judiska identiteten alltid präglade av minnen av Förintelsen. Men den identitet som är baserad på att vara en överlevande är inte författarnas enda identitet. Denna är snarare pluralistisk och består också av nationella, religiösa, etiska samt existentiella källor.<sup>9</sup>

Som Avtar Brah har påvisat ställs man som invandrare inte bara inför frågan om migrationen från land till land och kultur till kultur, utan också inför frågan om rörelsen mellan centrum och periferi, dominans och underordning, det vill säga om förändringen i den sociala positionen.<sup>10</sup> De överlevande konfronteras inte bara med sina traumatiska erfarenheter, utan är också tvungna att leta efter en plats i det nya samhället. Denna position motsvarar inte nödvändigtvis den som de innehade i förkrigssamhället med sin förkrigsidentitet. Som flyktingar, till en början med bristande språkkunskaper och kanske en för tidigt avbruten skol- eller yrkesutbildning, och som judar, tillhör de överlevande en markerad minoritetsgrupp i Sverige. Situationen före kriget var annorlunda. Författare som Ebba Sörbom, Magda Eggens, Benny Grünfeld eller Zenia Larsson var integrerade i en traditionell, östeuropeisk-judisk miljö även om de kom från olika starkt assimilerade familjer. Cordelia Edvardson däremot, uppvuxen som en tysk, katolsk flicka i en intellektuell konstnärlig familj i Berlin, konfronterades inte med den judiska delen av sin identitet innan införandet av de ariska raslagarna. Efter Förintelsen stämde hon varken överens med det vanliga mönstret av en judisk överlevande eller passade in i den protestantiskt-svenska identitetsmodellen. Edvardson självbiografiska texter är präglade av frågor kring hennes socialisation både före och efter kriget och av ett medvetet sökande efter identitet.

Det som Smadar Lavie i samband med immigrantlitteraturen kallar för "out-of-country" och "out-of-language"-erfarenheter (det vill säga erfarenheter och anpassningen till en främmande kultur samt den språkliga integreringen som en förutsättning för integrationen)<sup>11</sup> och upptagenheten med den egna identitetskonstruktionen kan därmed också ses som typiska kännetecken för den självbiografiska Förintelselitteraturen. En annan parallell man kan dra mellan immigrant- och Förintelselitteraturen är dubbelperspektivet. Som nämnts ovan är många av de överlevandes texter akronologiska, de pendlar permanent mellan det förflutna och nutiden. Vardagliga episoder ur livet före och efter Förintelsen förknippas med associationer ur det traumatiska förflutna. Detta är till exempel karakteristiskt för Cordelia Edvardsons och Ebba Sörboms texter.

Ett annat dubbelperspektiv manifesterar sig i den samtidiga geografiska framställningen av det gamla och det nya hemlandet. I Edvardsons verk blir detta mycket tydligt. Även om Edvardson bestämmer sig för att inte återvända till Tyskland och medvetet väljer Sverige som sitt nya hemland, förblir Tyskland närvarande i hennes texter: i *Bränt barn söker sig till elden* (1984) i diskussionen med sin mor, den tyska författarinnan Elisabeth Langgässer; i *Viska det till vinden* (1988) genom diskursen med det tyska efterkrigssamhället. Detta kommer bland annat till uttryck i texten genom diskussionen med Edvardsons tyska halvsyster.

Men Sverige är ett alltför "oskyldigt" land för Edvardson. Där hittar hon med sina av Förintelsens fasa präglade minnen inget gensvar, där kan hon inte i längden leva och beslutar därför efter 30 år att göra alija, det vill säga att utvandra till Israel. Berättaren i *Bränt barn söker sig till elden* uttrycker detta på följande sätt:

Det tog många år innan hon vaknade och förstod att detta var Limbo. Platsen öster om fördömsen och väster om frälsningen. Ingenmansland och Landet som icke är, befolkat av de goda och rättfärdiga hedningarnas skuggor. Alla hade de kunnat kasta första stenen, men ingen lyfte sin hand mot den andre – men stundom mot sig själv.

Hon som ännu hade brandröken kvar i hår och kläder började vända på varje sten, krafsade i varje avskrädeshög men fann på sin höjd några gräsuggor eller fågelben. Inga tortyrmärkta skelett, inga döds skallar som vittnade om att guldändarna hade bännts loss ur käkbenet, inga utmärglade barnlik.

I så mycken oskuld fick hon svårt att andas och förstod att hon måste bryta upp.<sup>12</sup>

I Israel däremot känner sig berättaren tillhörig, inte minst på grund av den gemensamma minneskulturen som till exempel tar sig uttryck på Jom haShoah.

Vi minns. Varje år, när sirenerna tjuter över hela landet, när all trafik stannar av och människorna står som frusna saltstoder på gatorna, i skolorna och på arbetsplatsen. Vi vänder oss om och minns – de döda och oss själva. De överlevande griper de dödas händer och vi återvänder till livet, det som var och är vårt liv.<sup>13</sup>

År 1973 reser Edvardson för första gången till Israel som *Svenska Dagbladets* korrespondent för Jom Kippur-kriget. I Israel hittar hon en verklighet som hon kan relatera till sina egna erfarenheter. På grund av det ständigt närvarande hotet mot landet, den konstanta konfrontationen med döden visar

människorna i Israel en annan förståelse för och samhörighetskänsla med de överlevande än vad som är möjligt i det svenska samhället.

När hon kom till den mörkklagda staden visste hon att hon hade kommit hem. Detta var en verklighet hon kände igen, här skulle hon stanna. Hon hade kommit som iakttagare och reporter, men det förflutnas kunskap och syner gjorde henne till deltagare.

Det var under Jom Kippur-krigets första dagar, landet höll andan, kröp ihop i mörker, blickstillta koncentration och anspänning som ett hotat djur innan det tar det dödande språnget. Förintelsens hot och landets människor såg varandra i ögonen med igenkännandets förtrolighet.<sup>14</sup>

Först vid bokens slut identifierar sig berättaren med det judiska folket, medan svenskarna, tyskarna och de kristna blir till ”de andra”. På detta sätt blir Israel till det tredje geografiska området, koncentrerad till bokens sista del i *Bränt barn söker sig till elden*, i *Viska det till vinden* som associativa – och även kritiska – anmärkningar som också syftar på den nuvarande politiska situationen i Israel.

Redan dessa få exempel visar vilket inflytande traumatiska minnen kan ha på textkonstruktionen och var svårigheterna för en lyckad lässtyrning – det vill säga den på tyska så kallade ”Leserlenkung”<sup>15</sup> – och en lyckad omsättning av Förintelselitteraturens uppfostrande och undervisande intention kan ligga. Å ena sidan är det den framställda fasan per se, de för de svenska mottagarna nya och svårförståeliga minnena som utmanar läsarens kompetens att naturalisera texten, å andra sidan kräver de temporala och geografiska skiftningarna läsarens flexibilitet. Dessutom kommer författarna från olika litterära traditioner, med för den svenska, ofta icke-judiska läsaren okända estetiska former och överraskande metaforer vilka slutligen också ställer krav på recipienternas beredskap att ge sig in i det okända.

Att texternas mening inte ska vara en intern angelägenhet för invandrargruppen respektive de överlevande, utan att författarna också eftersträvar en reception hos de svenska läsarna, är tydligt genom att texterna skrivs på svenska. Men som jag har försökt visa räcker detta inte alltid för en lyckad textförståelse. Texterna måste dessutom bli inskrivna i den svenska traditionen eller åtminstone åstadkomma en viss konsensus med traditionen. Att detta kan ske i den litterära bearbetningen av invandringslandet och dess samhälle försöker jag att visa i det följande.

## Mellan främlingskap och akkulturation: integrationen i Sverige

Precis som immigrantlitteraturen följer Förintelselitteraturen ofta en makrotext. Den innehåller barndomsskildringar, beskrivningar av de första antisemitiska förföljelserna och/eller livet i ghyttot, deportationen och separationen från familjen samt fångenskapen i koncentrationslägren. Makrotexten av tiden efter Förintelsen består av delarna ankomsten i Sverige, tiden i uppsamlingsläger och sjukhus, tillfrisknandet och de första kontakterna med den svenska befolkningen, integrationen och inläring av svenskan samt yrkesutbildningen eller sökandet av arbete och slutligen giftermålet. I makrotexten fokuserar de enskilda författarna på olika aspekter. Zenia Larsson och Magda Eggens ägnar till exempel en hel bok åt teman som ankomst och integration,<sup>16</sup> medan Edvardsons och Sörboms texter behandlar dessa aspekter vid olika ställen och inte lika detaljerat.

De i artikeln omnämnda författarna kom direkt med sjuktransporter från koncentrationslägren till Sverige. De upplevde en fullständig brytning mellan de två världarna. I den yttre framställningen av Sverige uttrycks detta i beskrivningen av den olikartade naturen och att landet inte är förstört av kriget, att det är rent och prydligt. Detta kan också nämnas som avgörande för beslutet att stanna i Sverige.

Också lagstiftningen och kontakten med myndigheterna, till exempel vid ansökan om uppehålls- eller arbetstillstånd, skildras mest positivt. Kritik yttras – om över huvud taget – försiktigt. För det mesta syftar den då på den bristande förståelsen hos enstaka personer och inte på landet som helhet, som till exempel på Sveriges roll under andra världskriget. Detta kan ses i sammanhang med den politiska debatten om och det samhälleliga intresset för Sveriges roll under kriget. Som i de flesta länderna var den samhälleliga synen på Förintelsen också i Sverige länge präglad av tystnad och likgiltighet<sup>17</sup> eller det hänvisades till Sveriges neutralitet och humanitära insats.<sup>18</sup> Detta förändrades avsevärt med införandet av den svenska regeringens kunskapskampanj *Levande historia* år 1997 samt med verksamheten av det 1998 grundade *Programmet för studier kring Förintelsen och folk mord* vid Uppsala universitet.<sup>19</sup> Resultatet av de diverse forsknings- och informationsbidragen var inte bara en mer differentierad diskurs om Sveriges politik under andra världskriget, utan också en ökad medvetenhet bland befolkningen om händelserna under Förintelsen, dess konsekvenser på de överlevande och den andra generationen samt djupare insikter om situationen och svårigheterna för dagens invandrare och flyktingar. Men när de här presenterade texterna skrevs hade den utförliga debatten ännu inte ägt rum eller höll just på att börja. En mer kritisk bedömning av Sverige vid



skrivandets stund skulle därmed kanske inte ha fått någon respons av den – politiskt inte ännu förberedde – mottagaren. Det skulle kanske snarare ha gjort denne ogynnsamt inställd mot texten än att ha främjat förståelse. Omsättningen av en undervisande intention i den självbiografiska Förintelselitteraturen skulle därmed ha varit ifrågasatt. I det avseendet framhäver författarna snarare sin tacksamhet för räddningen, den vänliga mottagningen och de goda relationerna människor emellan. Det kan man tydligt iaktta i texter där den huvudsakliga avsikten är den edukativa förmedlingen av Förintelsen, som till exempel hos Eggens eller Grünfeld. Båda författarna skrev sina böcker efter att under många år ha pratat till skolklasser om sina öden. På motsvarande sätt är ungdomar också böckernas primära målgrupp och en avsikt är att uppfostra dem till tolerans mot kulturella skillnader när det gäller invandrare och flyktingar, vilket också uttrycks explicit i texterna.<sup>20</sup>

Kritiken mot kyrkan ter sig annorlunda: eftersom det redan fördes en mer kritisk diskussion i samhället om kyrkan var det för författarna möjligt att skildra kyrkans roll mer differentierat utan att riskera att stöta sig med läsaren. Så till exempel Edvardson. Hon växte upp som katolik och konverterade först efter Förintelsen i Sverige till judendomen. I *Bränt barn söker sig till elden* skriver hon om prästens oförståelse inför detta beslut, om hans egensinnighet och därmed också om den kristna kyrkans sanninganspråk.

Den gamle prästen förstod intet. Irriterad och småsur blängde han på henne och vred sina små tassar, medan hans torra gammelmansröst kraxade fram alla de argument som stod honom till buds. I grunden var det ett enda: Jesus från Nasaret var den Messias som hennes styvnackade folk hade väntat på men vägrade erkänna när Han fanns i deras mitt. Sedan tvåtusen år var deras trofasta väntan intet annat än de hårdhjärtades förstockelse. Graven var tom, Han hade kommit och skulle återkomma.<sup>21</sup>

På ett liknande nyanserat sätt skildras det svenska samhället. I de flesta texterna framstår den svenska befolkningen visserligen som välvillig och hjälpsam, men också som tämligen naiv, ytlig och ointresserad av de överlevandes öden. Den trots all tacksamhet yttrade kritiken kan även bli till en anklagelse. Till exempel beskriver Sörbom sin situation i den nordsvenska byn där hon bor med sin svenska man i *Bortom minnet, bortom glömskan* (1988) på följande sätt:

Jag kände mig inte särskilt uppskattad i Lars hemby. Kunderna kom till butiken lika mycket för att handla som för att titta på en

riktig utlänning som tillika hade upplevt ett koncentrationsläger och kommit levande därifrån. Det var mycket ovanligt med främlingar i byn, och de ville väl passa på.<sup>22</sup>

Även om inställningen till det svenska samhället kan vara kritisk känner de överlevande efter sina erfarenheter av avindividualisering och utanförskap under Förintelsen en stark önskan att åter igen höra till och bli en del av ett samhälle – antingen med de förbehåll som Sörbom skildrar eller utan någon tvekan och med övertygelse som det beskrivs av Eggens i *Ingen väg tillbaka* (1994):

Men jag blev medveten om att jag bar på två kulturer, den judiska och den ungerska. Nu ville jag lära mig allt om den tredje, den svenska. Jag ville fläta ihop dem, min rikedom, min källa till visdom och glädje. Jag ville rota mig i den svenska mullen och växa till ett starkt träd med många, många kraftiga grenar.<sup>23</sup>

I motsats till Sörbom som ser sitt utanförskap i det svenska samhället mer som en diskriminering, uppfattar Eggens sina många kulturer och erfarenheter som en chans att skapa något eget och nytt.

Önskan att höra till och bli del av yttrar sig också i de överlevandes längtan efter en familj. Viljan att återskapa den mördade slakten förekommer i alla de ovan nämnda texterna. Sörbom uttrycker det i *Bortom minnet, bortom glömskan* med följande ord: "Jag bar på en oceanisk önskan att återskapa min förlorade familj, och dessutom fann jag här ett utmärkt tillfälle att förverkliga mina ambitioner att bli som andra."<sup>24</sup>

## Sammanfattning

Med sina texter förmedlar de överlevande inte bara kunskaper om Förintelsen, utan berättar också om sina identitetsproblem, sina liv som "den andra", "den främmande" i exil samt om deras bristande förmåga att frigöra sig från det förflutna. Behovet för de överlevande att efter Förintelsen konstruera en ny identitet, samtidigt som de kände sig främmande i det mottagande landet och först måste sätta sig in i den svenska kulturen är en erfarenhet som alla författare har gemensam. Men processen att konstruera en identitet följde olika mönster och skildras på olika sätt. Eggens och Grünfeld integrerade sig till exempel utan tvekan. Deras identitetsmodell är präglad av assimilation och akkulturation.

Ansträngningen att höra till och känna gemenskap är också en undertext i Sörboms texter, även om hennes syn på det mottagande landet är mer kritisk. Ändå väljer hon att stanna i Sverige och försöker att leta sig fram till en

identitet som ger utrymme åt hennes minnen av Förintelsen samtidigt som hon försöker att integrera delar av den svenska kulturen. Edvardson däremot känner en konflikt mellan sin självbild och personen som hon borde vara enligt det svenska samhället. Hennes känsla av främlingskap dominerar de positiva upplevelsena som hon har gjort i Sverige och leder till att hon gör alija. Men genom sitt val att inte skriva sina böcker på tyska eller hebreiska utan i stället på svenska tar hon en väsentlig del av sin nyvunna svenska identitet med sig till Israel.

## NOTER

- 1 Artikelns ämne är del av en doktorsavhandling som skrivs vid Nordiska institutionen vid universitetet i Zürich. Avhandlingen handlar om självbiografiska texter som skrevs av överlevande från Förintelsen på svenska. Den fokuserar på de textliga konsekvenserna som uppstår i samband med författarnas språkväxling, deras konfrontation med ett främmande samhälle och en läsare med en annan kulturell bakgrund samt på författarnas socialisation i Sverige efter Förintelsen. Denna artikel baseras på följande verk: Cordelia Edvardson, *Bränt barn söker sig till elden* (1984), *Viska det till vinden* (1988); Magda Eggens, ... *vad mina ögon har sett* (1992; i samarbete med Rose Lagercrantz), *Ingen väg tillbaka* (1994), *Om stenarna kunde tala ...* (1997); Benny Grünfeld, *Tonåring i Hitlers dödsläger* (1995); Zenia Larsson, *Skuggorna vid träbron* (1960), *Lång är gryningen* (1961), *Livet till mötes* (1962), *Fotfäste* (1968), *Stadens fyrkantiga hjärta* (1980); Ebba Sörbom, *Bortom minnet, bortom glömskan* (1988), *Det drömda livet* (1991), *Åter till Novi Sad* (1993), *På min näthinna* (1996), *Lindansare* (2000).
- 2 Mattias Tydén, "Sverige inför Förintelsen", *Förintelsen. Utrotningen av Europas judar*, red. A. Grynberg (1997). För utförligare historiska information, se *Judiskt liv i Norden* (= Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Multiethnica Upsaliensia 6), red. G. Broberg, H. Runblom, M. Tydén (1988); Steven Koblik, *Om vi teg, skulle stenarna ropa. Sverige och judeproblemet 1933-1945* (1987); Yves Kugelmann, *Vorbild Schwe ...*, *Jüdische Rundschau* (2 april, 1998), s. 3.
- 3 Antalet av de på svenska skrivna skildringarna från Förintelsens överlevande är stort, men en fullständig sammanställning av dessa texter finns ännu inte. Forskningens tyngdpunkt angående den svenska Förintelselitteraturen ligger framför allt på Cordelia Edvardsons texter. Jämför till exempel: Ursula El-Akramy, *Wotans Rabe. Elisabeth Langgässer, ihre Tochter Cordelia und die Feuer von Auschwitz* (1997); Wolfgang Frühwald, "Das „Eckhaus im Norden Berlins“. Zu Elisabeth Langgässers und Cordelia Edvardsons Deutung des Judentums", *Hinter dem schwarzen Vorhang*, hrsg. F. Gaede et al. (1994), ss. 209-216; Cathy Gelbin, "Es war mein Kind, aber die Rassenschanke fiel zwischen uns. Elisabeth Langgässer und die Mutter-Tochter-Beziehung", *Zeitschrift für deutsche*

- Philologie* (4/1998), ss. 564–597; Frederik Hetmann, *Schlafe, meine Rose* (1999); Elisabeth Hoffmann, "Jüdin – Deutsche – Katholikin. Fragen nach der Identität am Beispiel von Elisabeth Langgässer und Cordelia Edvardson", *Von einer Welt in die andere. Jüdinnen im 19. und 20. Jh.*, hrsg. J. Dick & B. Hahn (1993); Helga Kraft, "Verlassene Töchter und die Asche des Muttermythos. Langgässers Proserpina und Edvardsons Gebranntes Kind", *Mütter – Töchter – Frauen*, hrsg. H. Kraft & E. Liebs (1993); Eva Lezzi, *Zerstörte Kindheit. Literarische Autobiographien zur Shoah* (2001). För forskningen om den skandinaviska Förintelslitteraturen, se Anders Ohlsson, *Men ändå måste jag berätta. Studier i skandinavisk förintelslitteratur* (2002). Forskningen om Förintelslitteraturen är omfattande. I detta sammanhang vill jag bara hänvisa till några verk som exempel: Sidra DeKoven Ezrahi, *By Words Alone. The Holocaust Literature* (1980); Saul Friedländer, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution* (1992); Michael Hofmann, *Literaturgeschichte der Shoah* (2003); Sara R. Horowitz, *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction* (1997); Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (1994); Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (2001); Berel Lang, *Writing and the Holocaust* (1988); Berel Lang, *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics* (2000); Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination* (1975); Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory* (1991); David G. Roskies, *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture* (1984); James E. Young, *Beschreiben des Holocaust: Darstellung und Folgen der Interpretation* (1997).
- 4 För memoarer, se till exempel: Jerzy Einhorn, *Utvald att leva* (1996); Johan Rajs, *Ombud för de tystade* (2001). En detaljerad skildring av koncentrationslägrens fasa i text och bild är Benny Grünfelds *Tonåring i Hitlers dödsläger* (1995). Tiden under kriget är också tyngdpunkten i till exempel Mietek Grochers *Jag överlevde* (2001) och Emmerich Roths *Jude, Zid, Zsido. En berättelse om kärlek och hat och vägen till ett nytt liv* (1997). De manliga författarnas beslut att ge detaljerade överlevnadsskildringar och memoargenren gäller dock inte för Förintelslitteraturen över huvud taget. Så finns det på andra språk höglitterära bearbetningar av trauman också av manliga överlevande, som till exempel Elie Wiesels *Natten*, Primo Levis *Är detta en människa?* och Imre Kertész's *Mannen utan öde*.
- 5 Som exempel på en associativ framställning jämför Cordelia Edvardsons *Bränt barn söker sig till elden* och Ebba Sörboms *Bortom minnet, bortom glömskan*. Sörboms författarskap återspeglar också den överlevandes aktiva sökande efter ett uttryckssätt som förmår återge de traumatiska erfarenheterna. Så omfattar hennes verk inte bara självbiografiska texter (*Bortom minnet, bortom glömskan; Åter till Novi Sad*) utan också textsamlingar med korta prosastycken (*Lindansare*) och dikter (*På min näthinna; Det drömda livet*). På ett liknande sätt utvecklar sig Zenia Larssons texter från den första tydligt självbiografiska trilogin (*Skuggorna vid träbron; Lång är gryningen; Livet till mötes*) till alltmer fikcionaliserade framställningar av koncentrationslägrens psykiska följder på de överlevande (jämför till exempel *Fotfäste* eller *Stadens fyrkantiga hjärta*). För forskningen om den kvinnliga Förintelslitteraturen jämför till exempel: Myrna Goldenberg, "Memoirs of Auschwitz Survivors: the Burden of Gender", *Women in the Holocaust*, red. D. Ofer & L. J. Weizman (1998), ss. 327–350; Sara R. Horowitz, "Women in Holocaust Literature", *Women in the Holocaust*, ss. 364–377; Lillian Kremer, *Women's Holocaust Writing. Memory and Imagination* (1999).
- 6 Sådana inskjutningar kan räcka från ett enda ord (till exempel ett befäl i koncentrationslägret) till flera meningar i rad som till exempel i Ebba Sörbom, *Åter till Novi Sad* (1997): "Tamo daleko, tamo kod mora. Tamo je srce moje, damo ej ljuba moja. Barndomens

- ramsor flyger tillbaka, likt fladdermöss. Orden har mist sin betydelse. Jag lär mina barn en del av det lilla jag minns. Moja Majka. Je te ljubim. Ti si moja mala zlatna djevojka. I evighet. Amen." (S. 76)
- 7 Jämför till exempel användningen av det svenska ordet 'rågång' i Sörbom, *Åter till Novi Sad*, s. 63.
  - 8 I detta sammanhang vill jag speciellt hänvisa till: Homi Bhaba, *The Location of Culture* (1994); Avtar Brah, *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities* (1996); *Thinking Identities*, red. A. Brah et al. (1999); Tordis Dahllöf, "Exchanging a word or two ... Meeting between people as cross-cultural encounters", *Language, Mobility, Identity. Contemporary Issues for Adult Education in Europe*, red. A. Bron & M. Schemmann (2000), ss. 200–213; Satu Gröndahl, *Litteraturens gränsland. Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv* (2002); Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", *Identity: Community, Culture, Difference*, red. J. Rutherford (1990), ss. 222–237; Ingeborg Kongslien, "Dei nye stemmene i norsk samtidslitteratur. Innvandrarlitteratur i Norge", *NLÅ* (2002), ss. 174–190; Seija Wellros, *Språk, kultur och social identitet* (1998); Lars Wendelius, *Den dubbla identiten. Immigrant- och minoritetslitteratur på svenska 1970–2000* (2002).
  - 9 Angående identitetsfrågor, speciellt om den judiska identiteten jämför till exempel: Agnieszka Bron, *Construction and Reconstruction of Identity through Biographical Learning. The Role of Language and Culture*, Paper presented at the ESREA Biography and Life History Network seminar on European perspectives on life history research: theory and practice of biographical narratives, Geneva 7th to 10th of March 2002; *Sprache und Identität im Judentum*, hrsg. K. E. Grözinger (1998); *Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945*, hrsg. D. Lamping (2003) (=Wuppertaler Beiträge, Band 5, 2003); Zenia Larsson, "Räddad till Sverige", *Judarna i Stockholm 2000 år* (1975), kapitel 6; *Judarna i det svenska samhället: identitet, integration, etniska relationer*, red. Kerstin Nyström (1991).
  - 10 Avtar Brah, *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities* (1996), ss. 17–21, ss. 178–210; A. Brah, M. J. Hickman, M. Mac an Ghaill, "Thinking Identities: Ethnicity, Racism and Culture", *Thinking Identities*, red. A. Brah et al. (1999), ss. 1–19.
  - 11 *Displacement, Diaspora and Geographies of Identity*, red. S. Lavie & T. Swedenburg (1996), s. 14.
  - 12 Edvardson, *Bränt barn söker sig till elden*, s. 162.
  - 13 *Ibid.* s. 166.
  - 14 *Ibid.* s. 167.
  - 15 Det tyska begreppet "Leserlenkung" präglades av litteraturvetaren Wolfgang Iser i *Der Akt des Lesens* (1994).
  - 16 Zenia Larsson, *Lång är gryningen* (1961); Magda Eggens, *Ingen väg tillbaka* (1994).
  - 17 Denna tystnad bröts tillfälligt av stora mediehändelser som till exempel Eichmannrättegången 1961 eller TV-sändningen av Claude Lanzmanns film *Shoah* (1985).
  - 18 Sverker Oredsson sammanfattar detta på följande sätt: "Vi har talat mer om en klok regeringspolitik och om nödvändig anpassning än om medlöperi och om en länge mycket ogenerös flyktningpolitik." Sverker Oredsson, "Utsikt mot Europa", i *Nyhetsbrev* juni 2004, Svenska Kommittén mot antisemitism. Jämför också: Maria-Pia Boethius, *Heder och samvete. Sverige och andra världskriget* (2001); Paul A. Levine, *From Indifference to Activism. Swedish Diplomacy and the Holocaust 138–1944* (1996); Heléne Lööv, *Häkkorset och Wasakärven* (1990).
  - 19 Regeringens kunskapskampanj *Levande historia* infördes på initiativ av statsminister Göran Persson bland annat som reaktion på en opinionsmätning i Sverige som visade

”att svenska barn och ungdomar i förfärande stor utsträckning inte känner till att förintelsen inträffade under andra världskriget.” (Statsminister Göran Perssons anförande i partiledardebatten i Riksdagen 12 juni 1997.) I detta sammanhang och på förslag av regeringen grundades 1998 *Programmet för studier kring Förintelsen och folk mord* vid Uppsala universitet. Medan den svenska regeringens kunskapsinitiativ Levande historia framför allt har sökt sig till kanaler vid sidan av skolan, tar verksamheten i Uppsala sikte på de gängse utbildningsleden: den ämnesinriktade lärarutbildningen, ’lärarhögskolorna’ samt gymnasiet och grundskolans högstadium.” (Harald Runblom, ”Förord”, *Forskningsplan. Programmet för studier kring Förintelsen och folk mord*, Uppsala universitet (1999), s. 5f.)

- 20 Jämför till exempel Grünfeld, *Tonåring i Hitlers dödsläger*, s. 7, och Eggens, *Om stenarna kunde tala ...*, s. 85f.
- 21 Edvardson, *Bränt barn söker sig till elden*, s. 159.
- 22 Sörbom, *Bortom minnet, bortom glömskan*, s. 24f.
- 23 Eggens, *Ingen väg tillbaka*, s. 86.
- 24 Sörbom, *Bortom minnet, bortom glömskan*, s. 24.

# När vindilar flyttar ljusdagar

Några tematiska mönster i Harry Martinsons  
diktsamling *Tuvor*

Av Johan Lundberg

Från sidan solbelyst  
blir gläntans mark ett guldgolv  
och dess gräs en solfäll.  
Mitt i denna skogens kammare  
står urtidsblocket som ett stadigt skänkskåp  
med nyckeln omvriden inifrån  
och med mossor i låset. (S. 18)<sup>1</sup>

Så skriver Harry Martinson i *Tuvor* (1973), en diktsamling som i likhet med det mesta av vad Martinson publicerat efter *Aniara* (1956) har ägnats ytterst sparsamt – om ens något alls – intresse i litteraturforskningen. Man kan naturligtvis fråga sig vad som är orsaken till denna styvmoderliga behandling av Martinsons post-aniariska produktion. Finns det, kan man undra, något i poesin från denna period som helt enkelt stöter bort den tolkande läsaren, och i så fall vad?

Att i en dikt som den ovanstående söka efter en undermening kan förstås i någon bemärkelse tyckas lika befängt som att försöka leta fram en underliggande betydelse i en solbelyst skogsglänta med ett stort stenblock. Ett sätt att nalkas dikten skulle naturligtvis kunna vara att man försökte ge en så exakt beskrivning som möjligt av enskilda inslag och element i den, dess bildspråk, interpunktion, rytm etcetera, för att på det sättet komma åt förutsättningarna för textens magiskt suggestiva kraft. Vad man också kan göra är att – som Kjell Espmark gjort i sina studier av Martinsons naturminiatyrer – diskutera påverkan från olika håll: hur det tidiga trettioalets inflytande från Rabbe Enckell ersatts med en allt större påverkan under 1950- och 60-talen från exempelvis japanskt måleri.<sup>2</sup>

Ytterligare en infallsvinkel skulle kunna vara att man helt enkelt tog fasta på skönheten i den upplevelse som återges: gläntan som plötsligt lysas upp, det snett infallande solljuset som får gräset att glöda, vilket ger platsen en närmast sakral karaktär. Likaledes kan man peka på hur det mjuka gräset – *ljusst, skört, förgängligt* – bildar en effektiv kontrast till stenblocket från urtiden: *mörkt, tungt, trotsande tidens tand*. Samtidigt finns anledning att

fästa uppmärksamheten på att det i metaforiken finns två tendenser som bägge implicerar ett harmonierande mellan gräset och stenblocket. För det första poängteras via metaforiken en känsla av trevnad och hemmastaddhet: associationerna till golv, fäll och skänkskåp för ju tankarna till ett sovrum eller just som det sägs: en kammare, ombonad och trygg.

Beskrivningen av hur skåpet är låst inifrån ligger i sin tur i linje med den magiska, närmast sakrala karaktär som vidlåder den inledande beskrivningen av den av solskenet guldglänsande ängsmarken. Den inifrån omvridna nyckeln kan läsas som en bild av naturen, hur dess innersta mening, dess budskap förblir dolt för människan, och därmed för diktaren – liksom för hans läsare och uttolkare. Vad diktaren kan göra i ett sådant läge är kanske främst att påvisa eller i lyrisk form försöka efterlikna, simulera fram en poetisk motsvarighet till storslagenheten och det estetiskt fulländande i naturupplevelsen. Och när man betraktar denna dikt separat, är det onekligen svårt att se den på något annat sätt än som just ett stycke natur, lika vacker, oförklarlig och omöjlig att analysera, lika omöjlig att slutgiltigt uttömma som den situation som beskrivs.

I den meningen slås, menar jag, en länk mellan poesin och naturen: för Martinson är den estetiskt fulländade poesin liktydig med natur – den inte blott *beskriver* utan *är* ett stycke natur. Den fråga som dock fortfarande tarvar ett svar är om man som texttolkare kan hitta en övergripande strategi för att närma sig en poesi som har som sitt syfte att bli liktydig med ren natur: poesi som vill vara som en skogsglänta, poesi som inte vill vara mer eller mindre symbolisk än naturen själv, poesi som vill tala med det språk med vilket *naturens bok* är skriven, det språk som människan, enligt Martinson, genom själva sitt väsen, för alltid är utestängd från. ”Det mesta har du inte nyckeln till, kan aldrig få”,<sup>3</sup> sägs det i *Midsommardalen* (1938), med en metafor som återkommer i *Tuvor* i bilden av urtidsblocket som hemlighetsfullt står mitt på ängen i gläntan ”med nyckeln omvriden inifrån”.

Just beskrivningen av naturen som fylld av tecken eller budskap som svårligen låter sig tydas är annars karaktéristisk för *Tuvor*. I en av bokens inledande texter talas det om ”de skuggande sagor / som bara kan berättas av granar” (s. 12). Och i ”Kärrets mossor dricker av bäcken” beskrivs hur bäcken viskar och därefter övergår till ”teckenspråk” för att uttrycka sin ”dolda mening” (s. 15). I en annan dikt sägs det likaledes att människan kan ”lära sig läsa ur” ängen, vars *tuvor* tillsammans ”talar” via ”de minsta vingor och talande tungor” (s. 45). Denna sistnämnda passage är belysande, inte bara för hur boktitelns ”tuvor” genomgående förbinds med ett i viss mån atomistiskt perspektiv, där författaren fokuserar på den enskilda detaljen snarare än på en helhetsvision av livet eller naturen eller samhället. I titelessän i naturbetraktelsesamlingen *Utsikt från en grästuva* från 1963 får



grästuvan symbolisera just en fokusering på det näraliggande och lilla. När diktaren i den texten förlorar laphrian ur blickfältet, när den försvinner bort över ängen, fungerar detta som en bild också av författarens metod: att ta saker för vad de är, att låta studiet av insekternas liv på grästuvan förbli ett självändamål och inte en förevändning för politiska eller filosofiska reflexioner av det mänskliga: "Bortom vårt blickfält fortsätter hon [laphrian] sin jakt kring andra tuvor medan vi sitter kvar och fininställer våra ögon på det omedelbart näraliggande: på livet i grästuvan."<sup>4</sup>

Den diktare som talar i *Twoor* gör just detta: kalibrerar in sin poesi mot det lilla. Här möter vi inte de stora sanningarnas man: i den mån som Martinson försöker uttyda ett budskap ur naturen, är det just en "minsta visa" som det sägs i samlingens inledande dikt – en sång som inte låter sig översättas – en sång som inte får sitt berättigande av sin förmåga att meddela något väsentligt eller matnyttigt till människan om människan, utan som tvärtom är sig själv nog.<sup>5</sup> Så om vad talar då den äng som diktaren säger att det är värt att lära sig läsa ur? Jo, om exempelvis, som det sägs i en dikt, "stråfina tider" – om det fina, om "djup förfining", vilket sägs vara nyttigt att ta till sig "i skrällande år" (s. 45). Och i en annan dikt beskrivs på ett liknande sätt hur vindarna talar, men det de utsäger är inte heller i detta fall konkret i den bemärkelsen att det meddelar några livsvisdomar eller råd till människan, utan även här urskiljs ett närmast tautologiskt budskap: vindarna "talar [...] med tidens vågor" (s. 67). I beskrivningen av en enbuske vid havet i en annan text skildras på ett motsvarande sätt hur man i stammen och i grenarna kan läsa "den hårda livstexten, den skapade förvridenheten", och hur enen på så vis för människan erbjuder en tolkning av "livets strid och seghet" (s. 73). Den förvridna enbusken ger en bild, således, av förvridenhet. Ängens trådfina grässtrån blir till en bild av förfining. Från naturens värld görs alltså ingen överklivning till det mänskliga.

Tendensen att värja sig mot uppenbara analogier mellan naturen och det mänskliga går att härleda långt bakåt i tiden för Martinsons del. Redan i naturessämlingen *Svärmare och barkrank* (1937) kritiserar han tendensen att diktaren ska försöka "förklara ett fjärilsstoff eller blinkningen i en ljusblå ärts ögonhår".<sup>6</sup> I den boken återkommer han likaledes flera gånger till uppfattningen att människan är intellektuellt oförmögen att förstå, tolka och på ett adekvat sätt återge skeenden i naturen.<sup>7</sup> Dessa tankar återkommer i de följande naturessämlingarna. I *Midsommardalens* inledande essä påpekas hur svårt människan har att göra sig en rättvisande bild av naturen, vilken sägs gömma sig och glida bort "så fort vi vill gripa om den med våra schematiserande och lata sinnen".<sup>8</sup>

Vad som däremot låter sig göras är alltså att jämföra naturen med – sig själv. På ett sätt som kan leda tankarna till Strindbergs uppfattning om ett

slags grundläggande strukturer eller urformer som går igen på olika områden i naturen, talas det i *Det enkla och det svåra* (1939) och *Midsommardalen* om analogier mellan olika fenomen i naturen.<sup>9</sup> Ett exempel är likheten mellan "fågelfjäders form" och "formen på vissa örter blad"; ett annat exempel berör analogin mellan "den tredelade kläppen" i blåklockan och "det lilla havsdjuret ormstjärnans armar"; ett tredje en granskogsås i mars och mönstret i björkbark.<sup>10</sup> I *Utsikt från en grästuva* återkommer drygt två decennier senare samma slags resonemang, nu med hänvisning till barnens sätt att associera: "Första gången de badar ute för året tycker de att de själva är vita i skinnet som en palsternacka. Får de ett blåmärke tycker de att det har åskmolnets färg."<sup>11</sup> Detta leder i sin tur över till ett resonemang som har relevans för just *Tuvor*, nämligen om en *naturlig* koppling, vilken är – som Martinson uttrycker det – "äkta av natur" mellan metaforikens bild- och sakled:

Den svala och rena liljekonvaljen kan aldrig bli sinnebild för den högfärdige. Påfågeln kan lika litet som en praktorkidé bli symbol för enkelhet. Men resedan kan alltid tala om anspråkslöshet, vallmon om livets flyktighet, duvkullan om nätthet och knapphet, linnean om skörhet, den mindre blåklockan om seghet och sparsamhet, vitsippan om uppmärksamhet och vakenhet.<sup>12</sup>

Det speciella med diktsamlingen *Tuvor* är att Martinson där tar den fulla konsekvensen av dessa sistnämnda resonemang – och det inte enbart inom ramen för enskilda dikter utan för diktsamlingen i stort. Således: här finns mycket litet av den civilisationskritik som i övrigt utmärker Martinsons sätt att nalkas naturen genom att använda den som bildled i lärodikter om människans roll i samtiden. Nej, här förekommer faktiskt nästan inga människor över huvud taget! Om naturgestaltningen inom ramen för tidigare diktsamlingar fått en betydelse i egenskap av exempelvis att naturminiatyrerna står fram som en fond mot – eller motvikt till – de dikter som hämtar sina motiv från den nuvarande civilisationen eller från människans värld generellt sett, gör Martinson i *Tuvor* exakt det som han själv i sina naturessamlingar predikade: studerar och skildrar naturen på dess egna villkor, utan att i själva texten göra några synliga överklivningar till människolivet i form av explicita eller underförstådda analogier till eller kontraster gentemot det mänskliga värld.

Och i just detta avseende kan Martinson betraktas som en utlöpare av 1700-talets naturfilosofi, vilken i sin tur avtecknar sig i kontrast till det stora tematiska komplex i kultur- och idéhistorien som brukar sammanfattas med benämningen *Naturen som bok*. Inte minst under 1600-talet var denna sistnämnda tanke utbredd. Naturen, tänkte man sig, var till sitt väsen fundamentalt meningsfull, skapad som den var av en högre intelligens. Denna

intelligens innersta betydelse uppenbarades, menade man, just i naturen, samt – förstås – i *Bibeln*. Francis Bacon talar exempelvis om hur man kan nå kunskap om Gud via "the two books [...] to study": den ena är *Bibeln* och den andra "the creatures expressing his power". Och i Sverige talar vid samma tid Olof Rudbeck om "Naturen som är den största och förnämste och allravisaste och vissaste boken".<sup>13</sup> Tanken om världen som ett kryptogram, fyllt av dolda meningar, vilka väntar på att bli uttolkade så att deras giltighet för människan blottläggs, denna tanke går dock att härleda tillbaks till medeltiden, där idén om växt- och djurvärlden som en samling symboler ur vilka man kunde sluta sig till grunderna i den kristna läran, kommer till uttryck i exempelvis bestiarierna.<sup>14</sup>

Dessa idéer träder sedan tillbaka under 1700-talet, då man överlag riktar kritik mot tanken att naturen ska tolkas utifrån den symboliska innebörd som den har för människan. I stället påpekas att naturen bör studeras på dess egna villkor.<sup>15</sup> Detta hindrar inte att tankarna om att det är till naturens symboliska skrift som den som söker kunskap bör vända sig, börjar leta sig tillbaka igen under romantiken. Så talar exempelvis Novalis om "den stora chifferskrift, som man skådar överallt, på vingar, äggskal, i moln, i snö, i kristaller och stenar, på frusna vatten, i bergens, växternas, djurens och människornas inre och yttre, på himlavalvets ljus [...] i filspånen kring magneten och i slumpens egendomliga konjunkurer".<sup>16</sup>

Just motsättningen mellan å ena sidan 1700-talsvetenskapens strävan efter att studera och beskriva naturen på dess egna premisser, och å andra sidan 1600-talets syn på naturen som ett chiffer med en dold mening som det är tillrådligt för människan att uppdaga, emedan det har något viktigt att meddela henne, denna polaritet är tillämpbar på Martinsons naturskildringar i allmänhet och på hans naturlyrik i synnerhet. Utifrån detta perspektiv utgör *Tuor* en ytterpol i författarskapet.

Delvis är det kanske just därför som denna diktsamling framstår som så problematisk att behandla ur ett tolkande perspektiv. Här handlar det ju dessutom inte om en poesi som är svår att närma sig för att den trotsar språkets och logikens konventioner såsom är fallet med exempelvis Erik Lindegrens bildspråk med dess svårvisualiserade bilder och halsbrytande lek med divergerande bildelement. Inte heller handlar det om dikter som rymmer en från författarens sida kryptiskt dold, symbolisk undermening vilken skulle kunna låta sig dechiffreras fram i analogi med 1600-talsfilosofins syn på naturens dolda chiffer. Nej, här rör det sig tvärtom om en poesi som är svår att tolka och analysera på grund av dess skenbara öppenhet och genomskinlighet. Följande fyrarading påminner i det avseendet om "Från sidan solbelyst", låt vara att dess motiv skiljer sig radikalt från den ljusomstrålade bilden av skogsläntan:

Rimfrosten, vinterns dagg, klär skogens grenar.  
 Granar i järnton, björkar i silver.  
 Några frysande domherrar pöser sig röda i rimludnad syren.  
 Fjölårsgräset glittrar vintersaltat. (S. 54)

Men meddelar då inte en dikt som denna något som är väsentligt för människan, något som är väsentligt på en annan nivå än i egenskap av att texten är just en simulering av ett skeende i naturen? Ja, i vilken mån finns det egentligen överhuvudtaget ett läsvärde i en dikt som fungerar som en aldrig så storslagen reflexion av ett skeende i naturen? Det finns ju trots allt fortfarande rätt stora möjligheter att uppleva *The Real Thing*. Måste det inte, kan man undra, finnas något i en text som liksom hakar i läsarens egen livssituation i nuet, i hans eller hennes existentiella belägenhet för att texten ska te sig gripande och väsentlig? Jag misstänker att detta sistnämnda är nödvändigt och att det tillika är *så* i just detta fall, men att denna återkoppling till det mänskligas predikament i *Twoor* sker på ett betydligt mer abstrakt och svårtillgängligt plan än vad som är brukligt i naturlyrik i allmänhet och i Martinsons naturdikter i synnerhet. Just denna högre abstraktionsgrad är tillika, paradoxalt nog, en förutsättning för att Martinson ska kunna närma sig och återge naturen på dess egna villkor, utan explicita återkopplingar till människans värld.

Ett sätt att just hitta fram till underliggande betydelser i dikter som de ovanstående erbjuds av Gaston Bachelards fenomenologiskt inriktade tolkningsmodell, vilken i sin uppfattning om diktens bildspråk just poängterar kopplingen mellan den poetiska bilden och vissa närmast arkaiska kraftfält i människan. Det är inte mitt syfte i denna uppsats att relatera dikterna till den typ av arketyperiska föreställningskomplex som Bachelard uppehåller sig vid, men hans modell erbjuder icke desto mindre en fruktbar modell av hur relationen ser ut mellan läsare, diktare och text. Bachelard menar ju, som ovan antytts, att "poeten talar vid varats tröskel". Den poetiska bilden, menar han, kan framstå "som en koncentration av hela själslivet", vilket i sin tur innebär att bilden har förutsättningar att just återverka "på andra sinnen, i andra hjärtan". Enligt Bachelards synsätt förblir det dock omöjligt och därmed oväsentligt att utröna de direkta orsakerna till den enskilda poetiska bildens karaktär, exempelvis med utgångspunkt i poetens egen biografi:

Men de orsaker som anges av psykologen och psykoanalytikern kan aldrig nöjaktigt förklara den i sanning oväntade karaktären hos den nya bilden och inte heller förklara hur den under loppet av sin tillblivelse finner fäste i ett främmande sinne. [...] Förvisso kan man i psykologiska undersökningar ta hänsyn till de psykoanalyt-

iska metoderna för att bestämma en diktares personlighet och på så sätt finna ett mått på det tryck – och i synnerhet det förtryck – som han har måst utstå under sitt livs förlopp, men den poetiska handlingen, den plötsligt drabbande upplevelsen, varats uppflammande i föreställningen, undandrar sig sådan efterforskning.<sup>17</sup>

Snarast handlar det alltså hos Bachelard om att dikten genom det sätt på vilket den är organiserad vad gäller den enskilda metaforen och i förlängningen dikten i stort, lyckas väcka till liv ett slags "slumrande arketyper på det undermedvetnas botten". Vad den poetiska bilden gör är att den, på grund av att den just berör vissa fundamentalt mänskliga erfarenhetskomplex, "aktiverar de djupa skikten inom oss". Utan egentlig intellektuell förförståelse söker sig den poetiska bilden direkt "ned i läsarens själ", till ett "område som befinner sig före språket" – den "slår rot i oss", träffar "djupen innan den berör ytan".<sup>18</sup>

När det gäller att komma åt denna underliggande meningsproduktion i texten, *det* i texten som har som förutsättning att träffa läsaren "i djupet", har jag valt att läsa dikterna på ett sätt som snarast erinrar om Jean-Pierre Richards tematiska läsart och dess strävan att destillera fram ett slags underliggande, abstrakta rörelsemönster i dikterna. Genom att använda Richards tematiska läsart hoppas jag i den följande framställningen kunna blottlägga textens två referensplan, dels diktens betydelse som naturskildring, dels de underliggande meningar vilka alstras inom ramen för diktsamlingen i stort och vilka tillika pekar in mot fundamentala aspekter av människans existentiella belägenhet i allmänhet. Ett sätt att närma sig en dikt som den ovanstående skulle kunna vara att just urskilja vissa för Martinson typiska tematiska tendenser, detta genom att dikten studeras i relation till i första hand samlingen i dess helhet, i andra hand författarskapet i stort.<sup>19</sup>

Genom att relatera det enskilda poemet till andra dikter i samlingen kan vi exempelvis urskilja vissa konstanter i texternas uppbyggnad. I likhet med en så pass motiviskt sett väsensskild text som "Från sidan solbelyst" har ju "Rimfrost, vinterns dag, klär skogens grenar" en uppbyggnad som kan beskrivas i termer av att man i skogen plötsligt ser en öppning mot något annat: i detta fall de röda, pösande domherrarna, vilka i dikten omgärdas av en heltigenom vit, förfrusen värld – ungefär på motsvarande sätt som skogsgläntan i det inledningsvis diskuterade poemet underförstås vara omgärdad av mörk, monoton skog. Just färgsättningen är med sitt spel mellan vitt och rött lika effektivt i sina kontraster som någonsin sommardikten, där det guldgula och vita kontrasteras mot den dova omkringliggande skogen. De två mittraderna i vinterdikten byggs tillika upp kring en effektiv kontrast mellan död och liv, eller mellan associationerna till de oorganiska metallerna

(”järnton”, ”silver”) i andra raden och tredje radens fåglar, vilka kämpar med att hålla sig vid liv, kämpar med att bevara värmen – också det teman som delvis känns igen från den tidigare diskuterade dikten. Metallmetaforiken i vinterdikten kan relateras till beskrivningen av guldgolvet i dikten om solgläntan. I bägge texterna förbinds metallen med den skönhetssyn som målas upp i poemen – men om den i somnardikten relateras till solens varma strålar, är den i vinterdikten förbunden med rimfrostens omvandling av skogen. I bägge fallen är dock just akten av förvandling framträdande. Båda texterna tar sin utgångspunkt i den transformation som verkligheten undergår: solljuset som förvandlar gläntan till ett guldgnistrande ljusspel; rimfrostens som förvandlar träden till ett silvergnistrande ljusspel. Kanske kan man tala om en rörelse i bägge fallen bort från vardagsvärlden till en förhöjd verklighetsförnimmelse. Samspelet mellan de båda dikterna med avseende på metallmetaforiken, skapar på det här sättet associationer av att yttervärlden undergår en utveckling i riktning mot livlöshet och förstelning, fångad som den är i metallens konstfulla men ack så livlösa linjespel.

I den föreliggande uppsatsen har jag valt att just söka efter den typ av föreningsband mellan olika dikter som jag försökt att exemplifiera ovan. Mitt syfte är alltså att med utgångspunkt i diktsamlingen *Tuvor* som helhet försöka lokalisera vissa återkommande mönster på tematisk nivå när det gäller Martinsons sätt att återge skeenden i naturen. I det följande kommer jag emellertid endast att beröra fyra dikter, men tanken är att framdeles i en mer omfattande studie undersöka en större mängd texter i samlingen utifrån denna infallsvinkel.

Genom att laborera med ett slags grundläggande rörelser i samlingen mellan exempelvis liv och död, mellan ljus och mörker etcetera kan författaren skriva in i verket i en existentiell problematik med relevans för den omedelbara livssituationen – och detta alltså i texter som på ytan blott låter naturen tala för sig själv. För att ge en bild av hur detta kan gå till har jag valt dikten ”När daggen lyfts av sol ...”, vilken i högre grad än de flesta andra texter i *Tuvor* fungerar som en knutpunkt där flera av bokens grundläggande tematiska trådar tvinnas samman inom ramen för ett enskilt poem.

När daggen lyfts av sol  
 spelar ängsflugorna upp.  
 Vart ögonblick byter de plats  
 med vinande ljudstråk.  
 Det surrar i timmar.  
 Vindilar rör vid gräsen och flyttar ljusdagar.  
 Men sniglarna dröjer sig kvar över dagen  
 i varaktiga skuggor.  
 Inte förrän sent om kvällen bryter de upp.

De avreser då till en närbelägen lund,  
för dem ett fjärran land. (S. 43)

Ytligt sett gestaltar denna dikt inte mer än rörelsen från morgon till kväll. Mot de fem första raderna kontrasteras de fem sista. Mellan dem står raden: "Vindilar rör vid ...". Orden i raden om förflyttningar av ljusdagar korresponderar med den förändring i ljusstyrka som sker på just denna plats i dikten: i ett kast förflyttar vi oss nämligen i den raden från morgon till kväll.

Denna rörelse ter sig samtidigt så mycket mer komplex som den korresponderar med hur dikten låter sig läsas. Det är inte svårt att se paralleller mellan de mest utmärkande dragen i Martinsons poesi och de värden som diktens första strof förbinder med morgonen: lättheten i flugornas rörelser; det klara ljuset; den snabbhet med vilken flugorna rör sig mellan vitt skilda element och sfärer; morgonens roll som befriare från det fuktiga mörkret och daggen som här liksom i vinterdikten förbinds med det ovan diskuterade tillståndet av transformation och förändring. Genomgående rör det sig om inslag som kan förbindas med schablonbilden av "den leende diktaren", vars produktion i sin helhet till stor del bygger på – vilket ju forskningen aldrig tröttnat på att poängtera – tvära kast mellan sfärer (det lilla och det stora, detaljen och vidperspektivet, det svenska och det globala etcetera) men också på en uppfattning om diktandet som tröst och vederkvickelse i mörkret.<sup>20</sup>

Synar man Martinsons verk lite noggrannare i sömmarna ser man dock att det genom hela hans produktion löper ett mörkt stråk av smärta och död. I *Twoor* är det inte sällan just snigeln som får axla rollen av dovt underliggande hot mitt i det ljusomstrålade och ungdomligt livsbejakande. I dikten ovan kan man notera hur beskrivningen av snigeln tar form som ett slags inversion av första strofens ängsflugor: mot deras lätthet, snabbhet och "vinande ljudstråk" står snigelns tyngd, hans långsamhet, hans "varaktiga skuggor". Ljus således mot svärta, yta mot djup, snabbhet mot långsamhet, lätthet mot tyngd etcetera. Frågan är om inte snigeln på det sättet låter sig tolkas som en bild för hur den martinsonska dikten fungerar: hur där under den skenbart enkla ytan döljer sig mer komplexa, vittförgrenande betydelser, eller hur dikten framstår som ett slags cistern för det långsamma, det varaktiga, för rörelsen mot historien, mot kontinuitet och stabilitet, mot djupet i människan såväl som i tillvaron i stort – det djup som vetter mot livets fränsida: döden.

Det är mot denna bakgrund inte alls långsökt att läsa orden om resan till det fjärran landet i slutraden som en bild för just döden. Och på så vis ser vi hur man ur dikten kan destillera fram ytterligare en tolkning där spelet

mellan dag och natt, mellan ljus och mörker, lätthet och tyngd, luft och jord, framstår som en bild av förhållandet mellan liv och död.

Just den typ av cykliskt perspektiv som i denna dikt signaleras av dygnets faser, reflekteras i diktsamlingen i stort i dess uppbyggnad kring växlingen mellan årstiderna. Ska man försöka göra en beskrivning av samlingens uppbyggnad i dess helhet, kan man konstatera att de dikter som föregår "I klara vinterdagar" (s. 48) utspelar sig företrädesvis om sommaren. I flera av dessa dikter finns det förvisso inga uttryckliga årstidsangivelser, vilket dock inte hindrar att man ändå av den växtlighet och de djurarter som skildras kan sluta sig till att dikterna gestaltar ett skeende om sommaren. Ett undantag utgörs av dikten "Vresbjörkens lövverk mognar över ..." (s. 24) där hösten står beredd att göra sitt intåg. Någon tydlig markering av en övergång från sommar till höst sker dock inte i boken. Men när väl vintern etablerats som årstid för ett parti dikter om sju sidor (ss. 48-54), är texterna i den fortsatta framställningen strikt ordnade efter årstidernas rörelsemönster. Efter de sju vinterdikterna följer fem dikter som utspelar sig om våren (ss. 55-59). Därpå sex poem med sommarmotiv (ss. 60-65); sedan sju med höstmotiv (ss. 66-72), varpå följer fem dikter (ss. 73-77) där årstiden inte är angiven, men av vilka de första tre utspelar sig vid vatten, vid havet, där vinden viner och där vind och hav slipar ner klippor och växtlighet, sedan kommer en dikt som utspelar sig nattetid med månen som motiv (s. 76), och slutligen en som utspelar sig nattetid med måne och vatten som motiv (s. 77). De fem sistnämnda poemen knyter an till höstdikterna genom att centrala teman i alla dessa poem är mörker och förgänglighet. Samlingen avslutas sedan med två dikter med tydligt uttalade höstmotiv.

Rent generellt kan man säga att Martinson i sitt sätt att handskas med dygns- och årstidsmetaforiken knyter an till det vedertagna sättet att förbinda hösten/skymningen med förgänglighet, vintern/natten med död, våren/gryningen med pånyttfödelse och sommaren/dagen med liv. Så här låter det i en av samlingens dikter med just höstmotiv:

Lövsuset är som ljudet av oräkneliga vingar  
ur tidens flykt.  
Varje nu har ett eget vingpar.  
Lyssnar du djupt inunder  
talar i höstträdens kronor  
vårar och solar i blandning.  
Vintrarna kommer dig frysande nära.  
Livsvind och dödsvind blandas,  
talar i tungsint molnkväll  
med tidens vågor (s. 67)



Skymningen knyts i en dikt som denna alltså till hösten; den kopplas typiskt nog samman med förgänglighet, med tidens gång. Skymningen och hösten – dessa övergångsskeden mellan dag och natt, sommar och vinter – framställs på så vis i enlighet med sin vedertagna symboliska betydelse i termer av en övergång från liv till död. I dikten talas det också mycket riktigt om hösten och kvällen som en tid då ”livsvind och dödsvind blandas”. Detta ligger förstås i linje med hela diktens fokusering på förgänglighet – på ”tidens flykt” eller ”tidens vågor”, som det heter i diktens första respektive sista mening.

Dikten byggs upp kring en metaforik där löven liknas vid vingarna hos någon sorts flygfå. Kanske gör man bäst i att tänka sig fågelvingar. Vingarna liknas i sin tur vid ett antal utskurna ögonblick ur historien: ”Varje nu har ett eget vingpar”. Suset av löven blir på så vis liktydigt med oräkneliga ögonblick ur historiens gång: via ljudet av trädet får diktens ”du” kontakt med det förgångna: trädet ter sig som ett härbärge för minnen. Via lövkronan i trädet etablerats kommunikation mellan duet och *vårar*, *somran* samt *vintrar* i det förgångna. Trädet blir på så vis liktydigt med dikten: dess storhet ligger inte minst i förmågan att fungera som en container eller cistern för händelser i det förflutna. Likaså är den kommunikativa förmågan understruken i dikten, detta bland annat genom den två gånger upprepade karakteristiken av att trädet ”talar”, att det kommunicerar precis den typ av erfarenhet som det indirekt i en dikt som ”När vi högg famnved i senhöstskogen” (s. 68) sägs att konsten ska vidareförmedla – som ett slags ”bränsle” – för att människan ska få styrka och kraft.<sup>21</sup> Bilden av trädet blir en bra illustration till den martinsonska dikten sådan den exekveras i *Twor* just genom att den arbetar med ett slags abstrakta entiteter precis som det beskrivs i dikten: liv och död, ljus och mörker blandas och kommunicerar på så vis ett budskap till läsaren. Men budskapet låter sig inte helt lätt urskiljas. Det kräver att man – som det sägs i dikten – lyssnar *djupt inunder*.

Samma metapoetiska dimension kan avläsas i följande dikt där några viktiga bildelement från den förra texten återkommer:

Senfödda svärmar av flygande varelser  
drar fram under avlödade träd.  
De stannar till på ställen med lä  
och synes dansa upp och ner  
där höstsolen ännu kan värma.  
Ingen kan säga deras namn eller art  
förrän höstvinden stöter dem bort ur året,  
utåt i hemlösa luftfhav.

Om var och en av dem kunde kallas ett ord,  
 då blåser där bort ett livsspråk i vinden.  
 Livet och döden, de två storslösarna  
 spelar i natten med höga tal.  
 Oräknat och tallöst virvlar det mesta vi ser  
 alltid bort, till ständig förskingring. (S. 79)

Även denna dikt utspelar sig, som synes, om hösten. Likaledes förbinds även i denna dikt hösten med dygnets upphörande: i andra strofen talas om hur det spelas om natten, och i första strofens fjärde och femte rad underförstås att solen är på väg att gå ner. Dessutom utgår även denna dikt från att det etableras en parallell mellan de löv som försvinner från träden och de flygfän som är på väg att gå under i och med kylans intåg. I själva verket är det på flera ställen i dikten omöjligt att med säkerhet säga om diktaren egentligen avser löv eller insekter.

Även denna dikt bygger likaledes på att en parallell upprättas mellan flygfän och kommunikation: det som flyger, vare sig det är löv eller insekter, förbinds med talande, med yttranden och ord: genom insekternas/lövens uppträdande i luften meddelas något om "Livet och döden", vilket kan jämföras med orden i "Lövsuset är som ljudet av oräkneliga vingar" om hur "livsvind och dödsvind [...] talar" till duet.

I bägge dikterna byggs det tillika upp en motsättning mellan å ena sidan den känsla av död och förgängelse som präglar naturskeendet och å andra sidan den förbindelse som upprättas mellan trädkronorna/löven och ett språk vilket i sig tycks kopplat till egenskaper som värme och liv. Första strofen i den senast citerade dikten byggs upp kring en motsättning mellan å ena sidan de avlövide träden och de flygande elementens försvinnande och å andra sidan den solens värme som utgör ett villkor för de sista lövens fortlevnad, för deras dans. Denna dans och den sol som är dess förutsättning kontrasteras i sin tur mot döden. Första strofens slutrader och den beskrivning som där görs av hur det som flyger stöts bort – "ur året", mot "hemlösa lufthav" – kan naturligtvis tolkas som en bild av döden, något som understryks av slutstrofens bild av hur allt virvlar bort, "till ständig förskingring". Om vi återvänder till den i detta avsnitt centrala dikten "När daggen lyfts av sol", kan man konstatera en likhet i uppbyggnad, så till vida att texterna byggs upp kring en motsättning där vi å ena sidan har ljuset i inledningsstrofen vilket förbinds med snabbt flygande, dansande element. Mot det senare står avslutningsstrofens fokusering på natten samt på en rörelse bort från världen. Den avslutande beskrivningen i "När daggen lyfts av sol" av färden mot det fjärran land som lunden utgör utifrån snigeln horisont, uppvisar en påtaglig likhet med dödsmetaforiken i bilden av hur det som flyger försvinner iväg, "utåt i hemlösa lufthav".

Just i detta avseende är det samtidigt notabelt hur den senast citerade dikten med sin bild av ett skeende i naturen illustrerar sin egen konstruktion och själva grundprinciperna för den konstnärliga metod som bygger upp boken med avseende på just förhållandet till naturen. En sådan tolkning motiveras givetvis först och främst av det metapoetiska perspektiv som blottläggs genom att det som flyger liknas vid just "ord" och "livsspråk".

En första iakttagelse som låter sig göras här liksom i flera av de ovan kommenterade dikterna är att det upprättas en förbindelse mellan död och kommunikation/konst: det tillstånd av förgängelse, höst, kväll och undergång som utgör diktens grundsituation är i denna dikt såväl som i samlingen i stort intimt förknippat med den tematik i texten som är relaterad till konstutövandet. Här som på så många andra ställen i författarskapet är diktandet på ett märkligt sätt sammansvetsat med livets undergång, med en erfarenhet av att röra sig mot mörkret, jorden och döden: dikten i sin helhet utgör ju en beskrivning av tillvarons förgänglighet, vars primära symbol är de avfallna löven, vilka i sin tur jämförs med ord. Ovan har vi på motsvarande sätt kunnat notera hur även en dödssymbol som snigeln i "När daggen lyfts av sol" fungerar som en bild av centrala egenskaper i den martinsonska dikten, och hur den på samma sätt som i en annan dikt som "Striden för livet och friden i aftonen" (s. 27) sägs göra en avsyning, en avläsning av verkligheten.

För det andra har vi ovan noterat hur dikten kan sägas utspela sig mellan "livet och döden, de två storslösarna", något som fångas i bilden av flygfädet (liksom av det avfallna lövet) som i sin position *mellan* trädkronan och jorden, eller mellan solens varma strålar och den kyliga höstvinden, intar motsvarande position mellan liv och död som gräset i den ovan kommenterade vinterdikten, gräset som glittrar "vintersaltat" i ett färgspel mellan grönt och vitt: den livfulla grönskan kontra förfrusenhetens döda vithet.

Men – och detta är det viktiga – det som flyger i den senast kommenterade dikten, det kan inte namnges eller artbestämmas: "Ingen kan säga deras namn eller art". Snarast tycks dikten centreras kring ett slags abstrakta rörelsemönster eller tillfälligt bildade konstellationer i luften, vilka *formar sig* på ett sådant sätt att de fungerar som bilder av livets grundstrukturer i en oscillering mellan födelse och död. Min tanke är att det är precis detta som sker i Martinsons poesi i *Tuvor*: att han låter olika element i naturen kombineras på ett sådant sätt att dessa kombinationer, snarare än de enskilda elementen i sig, bildar olika sorters mönster som i sin tur lyfter fram olika aspekter i människans existentiella belägenhet.

\*

Om vi då helt kort återknyter kontakten med den dikt som allra först kommenterades i denna essä, "Från sidan solbelyst", ser vi hur den tycks reproducera mönstret från flera av de ovan analyserade texterna. Också i den dikten låter det sig urskiljas en klyvnad mellan å ena sidan det ljusstilla och å andra sidan det dovt tunga. Schematiskt sett är ju dikten uppbyggd kring två meningar: den första fokuserar på ljusets förvandling av grönskan till ett ljusomstrålat rum; den andra centreras kring det tunga, med jord förbundna stenblocket. Just tyngden samt de långsamma tidsskedena som kan förbindas med bilderna av den växande mossan och stenblocket från – som det sägs – *urtiden*, bildar en effektiv kontrast till de första tre radernas ljusomstrålad bild; detta tidlösa nu av starkt ljus står alltså fram i motsättning till upplevelsen av tidens gång, av jordbundenhet, fasthet, långsamhet och tyngd. Men i bilden av stenblocket finns ytterligare en aspekt som är typisk för flera av de ovan diskuterade texterna: denna bild med anknytning till förgängelse, jord och urtid är samtidigt relaterad till ett alstrande av mening och betydelse. Den omvridna nyckeln är liksom skänkskåpet metaforer som Bachelard ägnar uppmärksamhet åt.<sup>22</sup> I detta sammanhang låter sig ju nyckelmetaforen, som tidigare påpekats, tolkas som syftande på att det häri, i stenblocket, ligger en dold (historisk?) kunskap förborgad – ungefär på det sätt som Martinson ofta påpekar att dikten kan fungera i sina bästa stunder: som ett slags ekokammare av mänsklighetens hitintills förvärvade kunskaper och livsinsikter.<sup>23</sup>

Läst i förhållande till samlingen i stort kan man även i denna dikt se ett mer djupgående mönster avteckna sig, ett mönster som låter texten konvergera in mot en position där det meningsalstrandet och skönhetsskapandet förbinds med en rörelse nedåt, mot jordens mörker, mot historiens djup – mot den livlöshet som signaleras av metallernas oorganiska former, av den mossan som får nyckelhålet att växa igen samt den jord på vilken stenblocket vilar.

Utifrån den självbiografiska barndomsskildringen *Nässlorna blomma* (1935) kan man kanske tillåta sig att vara hädisk mot Bachelard och dennes ovan berörda ovilja mot att ge psykologiskt biografiska förklaringar till metaforikens sammansättning. För mitt vidkommande framstår det dock som viktigt att slutligen återknyta till en påtaglig livssituation, nämligen författarens egen. Därvid kan man förstås spekulera i om inte Martinsons tendens att sätta likhetstecken mellan å ena sidan konsten och dikten och å andra sidan dragningen mot död och mörker sammanhänger med hans egna extraordinära, traumatiska barndomsupplevelser – när han som barn blev lämnad ensam, och i mötet med en känsla av totalt mörker och ensamhet använde fantasin och diktandet i rent överlevnadssyfte, som ett sätt att betvinga tomheten och döden. Redan där skapades – tror jag – en

grundläggande ambivalens som kom att följa honom under hela författarskapet och som låter sig beskrivas enligt följande paradoxala formel: mörkret och döden utgör en förutsättning för diktandet vilket i sin tur har som mål att betvinga mörkret och döden (och därmed att undergräva förutsättningarna för sin egen existens). Inte minst genom att arbeta med ett skrivsätt där olika ljuselement får brytas mot varandra på ett sätt som knyter an till fundamentala rörelser i naturen – mellan dag och natt, sommar och vinter, liv och dö etcetera – lyckas Martinson skapa en dynamik i sin naturskildring. I denna dynamik kan man som läsare tolka in fundamentalt existentiella kärnfrågor rörande förhållandet mellan liv och död, konst och liv, överlevnad och undergång etcetera. Sin storhet som diktare visar Martinson just genom att han lyckades väva in detta i texter som hela tiden visar respekt inför naturförloppen och aldrig låter skildringen av dessa framstå som underordnade den mänskliga tematik som måste finnas i botten på ett konstverk för att det, trots allt, ska te sig riktigt angeläget.

## NOTER

- 1 Harry Martinson, *Twvor* (Stockholm, 1973). Sidhänvisningar till detta verk görs inom parentes i den löpande texten.
- 2 Se t ex Kjell Espmark, *Harry Martinson erövrar sitt språk. En studie i hans lyriska metod 1927–1934* (Stockholm, 1970), t ex ss. 96–137, samt ”Harry Martinson och miniatyrens konst”, *Harry Martinsons landskap* (Stockholm, 1985), t ex s. 72 ff.
- 3 Harry Martinson, *Midsommardalen* (Stockholm, 1938), s. 18.
- 4 Harry Martinson, *Utsikt från en grästuva* (Stockholm, 1963), s. 23.
- 5 När det gäller en mer utförlig redogörelse för de olika strategierna i Martinsons poesi vad gäller relationen mellan naturen och människorna, se Johan Lundberg: ”När famnträts vedhalvor gick isär? Hos Harry Martinson utplånas skillnaden mellan dikt och natur”, *Tvärsnitt* nr 2, 2004, ss. 54–70, där perspektivet i *Twvor* jämförs med den motsatta tendensen i författarskapet att – t ex i lärodikterna i *Passad* – använda naturen för att därur dra slutsatser om människolivet. Jfr även Johan Lundberg, *Den andra enkelheten. Studier i Harry Martinsons lyrik 1935–1945*, Diss. (Södra Sandby, 1992), s. 185 ff et passim.
- 6 Harry Martinson, *Svärmare och harkerank* (Stockholm, 1937), s. 43. Min kursivering.
- 7 Martinson *Svärmare och harkerank*, t. ex. s. 23 f. Detta diskuteras även hos Ingvar Holm, *Harry Martinson. Myter Målningar Motiv*, tredje rev. uppl. (Stockholm, (1960) 1974), s. 245, Marie Louise Ramnefalk, *Tre lärodiktare. Studier i Harry Martinsons, Gunnar Ekelöfs och Karl Vennbergs lyrik*. Diss. (Stockholm, 1974), s. 52 f. Lundberg, *Den andra enkelheten*, s. 185 ff.
- 8 Martinson, *Midsommardalen*, s. 11. Jfr även *Det enkla och det svåra* (1939) där det likaledes konstateras att naturen inte kan göras till föremål för enkla analogier till männi-

- skans värld: "Jag [...] glädes var gång jag ser hur naturen undandrar sig förenklingar och lättvindiga symboliseringar. Ju mer den jävar våra vanliga konstbegrepp och patentbilder, ju rikare och fylligare blir den." (Harry Martinson, *Det enkla och det svåra* (Stockholm, 1939), s. 118.)
- 9 För en redogörelse av detta drag hos Strindberg, se t ex Gunnar Brandell, *Strindbergs infernokeris*, Diss. (Stockholm, 1950), s. 198 ff. Jfr Lundberg, *Den andra enkelheten*, s. 211.
  - 10 Martinson, *Det enkla och det svåra*, s. 51, s. 94 f.
  - 11 Martinson, *Utsikt från en grästuva*, s. 83.
  - 12 Ibid. s. 84 f.
  - 13 Citerat efter Gunnar Eriksson, *Rudbeck 1630–1702. Liv lärdom, dröm i barockens Sverige* (Stockholm, 2002), s. 560 och s. 523.
  - 14 Keith Thomas, *Människan och naturen* [1983], övers. K. Malmjö (Stockholm, 1988), s. 70.
  - 15 Thomas, *Människan och naturen*, s. 99 f.
  - 16 Citerat efter Inge Jonsson, *I symbolens hus. Nio kapitel om symbol, allegori och metafor* (Stockholm, 1983), s. 144.
  - 17 Gaston Bachelard, *Rummets poetik* [1957], övers. A. Thoor (Lund, 2000), s. 18 f. Se även ibid. s. 50: "En diktares ord sätter då det når rätt vårt väsens djupaste skikt i svängning". Jfr vidare Gaston Bachelard, *Jordens och viljans drömmier* [1947], övers. H. Johansson (Lund, 1992), s. 24, där det talas om hur "bilderna härrör ur den egna mänskliga grunden".
  - 18 Bachelard, *Jordens och viljans drömmier*, s. 23 f.
  - 19 Jean-Pierre Richard *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris, 1960), t ex s. 24. Jfr även de svenska studier där ett tematiskt synsätt anläggs, t ex Roland Lysell, *Erik Lindegrens imaginära universum*, Diss. (Stockholm, 1983), s. 29 et passim, och Anders Olsson, *Ekelöfs nej*, Diss. (Stockholm, 1983), s. 15 et passim. Med *författarskapet* avses utifrån Richards tematiska perspektiv allt författaren har skrivit, alltså inte endast tryckt, utgivet material. Eftersom denna uppsats inte behandlar annat än tryckt material bör den snarast betraktas som ett smakprov på hur en mer omfattande tematisk undersökning av Martinsons författarskap skulle kunna te sig. Avståndet mellan Richards perspektiv, sådant det här förstås, och Bachelards modell för dikttolkning är inte stort. Se t ex Gaston Bachelard, *Luften och drömandet* [1943], övers. M. Lindström (Lund, 1996), s. 25, där det talas om vikten av att i lyrikanalysen "sortera och jämföra [de poetiska] bildernas olika rörelser, genom att räkna alla rikedomarna i de troper som induceras kring ett ord. Beträffande varje bild som påverkar oss bör vi fråga os själva: vad är det för lingvistisk yra som denna bild frigör i oss."
  - 20 Uttrycket "Den leende diktaren" är hämtat från Olof Lagercrantz essä (om Martinson) med detta namn i *Svenska lyriker* (Stockholm, 1961). Se även Lagercrantz publicering av delar av samma text i *Dagens Nyheter*, 10 maj 1953, samt *Dagens Nyheter*, 4 september 1974. Beträffande redogörelser för de tvära kasten mellan olika sfärer, se Espmark, *Harry Martinson erövrar sitt språk*, t ex s. 139 & s. 149.
  - 21 En analys av den sistnämnda dikten utifrån detta perspektiv görs i Lundberg, "När famnträts vedhalvor gick isär", s. 68 f.
  - 22 Jfr Bachelard, *Rummets poetik*, s. 116, där det påpekas att just skåpet rent generellt låter sig tolkas som "en inre rymd, en rymd som inte öppnar sig för vem som helst". Beträffande nyckelmetaforiken, se ibid. s. 117 f.
  - 23 Se exempelvis Gunnar Tideström, *Ombord på Aniara. En studie i Harry Martinsons rymdepos* (Stockholm, 1975), s. 46.

# Feminismen som retorik

## Kring uppdateringen av en välkänd myt

Av Sven Arne Bergmann

I majnumret av *BLM* 1989 publicerades en essä med titeln "Hjärta av mörker. Om Orfeus, Eurydike och Joseph Conrads roman".<sup>1</sup> Den åtog sig att tackla "den nu pågående förnuftets kris" som mest påtagligt har drabbat "det vetenskapliga tänkandet" definierat som "manligt". Mot detta ställdes "den blinda fläcken inom tanken" eller, med Alice Jardines ord, "en plats" som "har kodats som kvinnlig, som kvinnan" (BH 281). Denna "kris i det manliga medvetandet" utgör bakgrund när författaren zoomar in på *Heart of Darkness* med deklARATIONEN: "Min läsning kommer att lyfta fram ett skikt hos Conrad som hittills varit helt ouppmärksammat, också i den internationella forskningen" (BH 282). Bland tänkbara mytologiska undertexter i romanen är enligt essäns hypotes "myten om Orfeus och Eurydike" att föredra, för den har "hjälpt Conrad att 'dölja' sin avsikt "att drabba en övervägande manlig läsekrets med 'kvinnan' som sätts i rörelse" (BH 284). Essäns författare, Birgitta Holm, kan sällan ha framträtt med större internationella anspråk än här.

Varför ta upp en av den svenska feminismens kanoniska texter med femton års fördröjning?<sup>2</sup> Här några synpunkter. *Begriplighet*: Då jag för bara några år sedan tog del av texten fann jag den i stort behov av genomlysning. Den innehåller förbluffande påståenden. *Aktualitet*: Ur ett perspektiv ter sig essän mer aktuell i dag än vid sin tillkomst. Den svenska offentliga debatten om feminismen har under de sista femton åren gått mot allt tydligare politisering och polarisering. *Textval*: Genom sitt val av utgångstext gör författaren anspråk på ett slags universalitet, genom sitt val av myt på ett slags tidlöshet.<sup>3</sup> Efter Francis Ford Coppolas filmversion 1979 nådde *Heart of Darkness* internationell kultstatus. Romanen står i dag högt på de engelskspråkiga universitetens kurslistor och förekommer också på de svenskas. Sagan om Orfeus och Eurydike hör till västerlandets mest välkända myter. *Litteraturvetenskapligt intresse*: Den erkänt svårhanterliga romanen har gett upphov till en mångsidig kritisk debatt. Denna utgör en intressant fond för en diskussion av den tillspetsning som essän genererar med sin dubbelhypotes om en mytologisk undertext och en hittills förbisedd femi-

nistisk tendens hos Conrad. *Retoriskt intresse*: Skrivsättet i essän förefaller retoriskt inspirerat av själva polariteten manligt–kvinnligt. Feminismen har berättigade intressen att försvara och vårda – hela området kring den obesvarade frågan om rättvisa mellan könen. Författarens engagemang är omisskännligt. Samtidigt framstår hennes retorik som problematisk. *Summering*: Essän väcker också i dag flera frågor som pockar på svar.

## Återblick på Conradforskningen

Hänvisningen till internationell forskning motiverar en återblick på representativa referenser som fanns att tillgå vid essäns tillkomst. Det finns också skäl att ta upp de nya riktningar inom litteraturforskningen som delvis utgör svar på den ”manlighetens” eller ”förnuftets kris” som nämnts, framför allt feministiska, postkoloniala och kulturella studier.

*Heart of Darkness* har inte bara betraktats som ett av det tidiga nittonhundratalets viktigaste ställningstaganden mot europeiska staters imperialistiska strategier och svekfulla retorik<sup>4</sup> utan också som en av förra seklets viktigaste engelska psykologiska romaner.<sup>5</sup> Till en början sysselsatte sig kritiken mest med imperialismtemat och den polskfödde författarens egen inblandning i de skildrade händelserna. 1941 gav emellertid F. R. Leavis Conrad en hedersplats i ”den stora traditionen”. Han berömde Conrads förmåga att exakt och målande skildra verklighetspräglade miljöer och människor i *Heart of Darkness* men klandrade samtidigt hans ymniga bruk av fördunklande adjektiv.<sup>6</sup>

Förslagen på mytisk undertext i *Heart of Darkness*, som nämns men aldrig diskuteras i essän, tillhör 1950-talet, då myttolkning var en blomstrande industri. Mest citerad är Lilian Feder, som utgick från *Aeneidens* sjätte sång och lade fram belägg för att Aeneas nedstigning till underjorden återspeglas i romanen.<sup>7</sup> Förslagen till psykologiska, mytologiska och/eller allegoriska helhetsförklaringar stötte dock på motstånd från olika håll. Cedric Watts, ett tungt namn inom 70/80-talets Conradforskning, argumenterade mot ambitionen att påtvinga texten en enhetlig tolkning och pläderade för nödvändigheten av många, även motstridiga, perspektiv.<sup>8</sup> Ian Watt, känd romanhistoriker, ställde sig i sin bok *Conrad in the Nineteenth Century* likaledes skeptisk till enhetsskapande paralleller.<sup>9</sup> Förklaringen till att sådana läsarter inte tillmättes någon större vikt bör nog sökas i den berättarstil som Conrad utvecklar, inte minst i *Heart of Darkness*. Watt anser skrivsättet präglad av ”visuell och symbolisk impressionism” och finner novellen som helhet insvept i ”tvivel, ovisshet och ambivalens”. Också Fredric Jameson väljer termen ”impressionism” för sin beskrivning av Conrads ”schizofrena” författarskap och hans modernistiska ”vilja till stil”.<sup>10</sup> Ytterligare



ett stildrag som har framhållits är Conrads benägenhet för undanglidande ironiska formuleringar. Till allt detta kommer romanens komplexa intrig, vars självmotsägelser Peter Brooks har lyft fram i en effektiv analys. Berättarens upprepade bruk av betydelsestomma ord som "obeskrivlig" och "outgrundlig" har enligt Brooks sin motsvarighet i intrigen, vilket gör det näst intill omöjligt att utläsa en klar handlingslinje.<sup>11</sup> Den mest konsekventa dekonstruktionen står J. Hillis Miller för. Med hjälp av genrebegrepp som parabel och apokalyps ställer han in sig i "raden av vittnen som täcker över samtidigt som de gör anspråk på att upplysa".<sup>12</sup>

En mängd analyser från det senaste halvsekle har fokuserat förhållandet mellan Marlow och Kurtz med hjälp av tematiska kontraster som ljus – mörker, vit – svart, god – ond. Enligt Watts gestaltas dessa motsatser ofta som paradoxer. Ska man därför tala om ett huvudtema i boken borde det enligt någras mening röra sig om "the human condition".<sup>13</sup> Det är signifikativt att de skarpaste kontroverserna har gällt närmast obesvarbara frågor: Vem står i berättelsens centrum – Kurtz eller Marlow? Är Kurtz Marlows dubbelgångare?<sup>14</sup> Vad är innebörden av Kurtz "sista ord"?

## Fiktionens säregna villkor

Marlows muntliga avrapportering ombord på "Nellie" har drag av improvisation, men man bör också hålla i minnet att den i sin tur omsluts av en ramberättelse, vars berättare talar utifrån egen kännedom om "den talande" –

[...] för honom var en händelses mening inte att söka inuti, som en kärna, utan utanför, som ett hölje kring historien vilket gör den synlig på samma sätt som ett ljussken gör en dimma synlig; någonting i stil med de töckniga regnbågsringar man ibland ser vid månsken. (MH 8)

Det är ett arrangemang som både släpper fram och stänger inne. "Rösten" omges redan från början av mystik. Den når åhörarna i ett mörker, där den, fastän ogripbar, blir det mest påtagliga. Genom ständiga påminnelser om "rösten" pekar berättelsen på sig själv och håller författaren utanför. Så förvandlas en skenbart verklighetsbaserad rapport till en fiktion som är immun mot invändningar. Metoden låter en väv av politiska och moraliska motsägelser obemötta leva vidare sedan rösterna tystnat. I skydd av mörkret tenderar röstens oinskränkta subjektivitet att göra Marlow till centralgestalt. Samtidigt talar hans egen fixering vid först namnet, sedan personen och slutligen rösten "Kurtz" i motsatt riktning. Under sådana förhållanden framstår varje försök att avsluta en tolkning som ett riskprojekt. Fiktionens

villkor kan lika litet som dess syfte urskiljas i det talande mörkret på den yttre och den inre scenen. Läsaren får nöja sig med känslan av att *Heart of Darkness* samtidigt bearbetar ett globalt, politiskt och ett individuellt, moraliskt problem bortom politikens retoriska förenklingar och gängse föreställningar om gott och ont. Hur påverkad av 1800-talets könspolitiska debatt kan då *Heart of Darkness* tänkas ha varit? Conrad var från tonåren fostrad till lojalitet med den engelska handelsflottans ”moral för män”. I sitt författarskap återkommer han gång på gång till manlighetens problem. Hur ställde sig Conrad/Marlow till kvinnan?

## Conrad/Marlow och kvinnan

Det finns kritiker som har velat se författaren Conrad som beslöjat misogyn. Conrad levde i vad som utåt tedde sig som ett okomplicerat äktenskap med en sexton år yngre kvinna utan bildning. Enligt vissa källor betraktade han henne som sin hushållerska. I brev till utvalda manliga författarvänner framstår Conrad som öppenhjärtig, i brev till kvinnliga släktingar och vänners fruar enbart som förbindlig. Redan denna höviskhet tyder på osäkerhet i umgänget med bildade viktorianska kvinnor. Detta drag återkommer markant i skildringen av Marlows möte med Kurtz ”Tillkommande” i Bryssel. Scenen är ”ganska ansträngd, melodramatisk och upprepande”, skriver Ian Watt, medan Cedric Watts finner Marlows tal ”fullt av klichéer”.<sup>15</sup> Marlow kan inte förmå sig att berätta ”sanningen” om Kurtz för henne. Han anser sig dock ha det bästa försvar: ”I could not tell her. It would have been too dark – too dark altogether...” Med de orden slutar han sin berättelse. Försöken att tolka Marlows ”lögn”<sup>16</sup> har varit många. Efter att ha övervägt nästan ett tjog lutar Jetty Verleun åt slutsatsen att Marlow av respekt för ”den vita kvinnans” idealitet och kärlek till sin fästman tar ställning för henne mot Kurtz levnadsfacit: ”The horror! The horror!”<sup>17</sup> Ståndpunkten har inte fått stå oemotsagd.

Porträttet av Kurtz Tillkommande är en komposition i svart och vitt mot en gravlik bakgrund av kontrollerade geometriska ytor. Det kontrasterar slående mot expressionismen i scenen nedanför den Inre stationen, där den namnlösa svarta kvinnan träder fram på den ännu solbelysta stranden som ”en uppenbarelse”. Här får läsaren sin introduktion till ”mörkrets hjärta”, men förvarningar om platsens betydelse har inte saknats. ”Det var längst in på segelbart vatten och höjdpunkten av min upplevelse”, heter det i berättelsens början.<sup>18</sup> Ombord på sin ångare borde kapten Marlow befinna sig på betryggande avstånd, men hans sätt att återberätta händelsen röjer vilket intryck kvinnan gjort. Han beskriver henne som ”wild and gorgeous”, fyller på med två par synonymmer i samma stil och vill ändå få henne att framstå

som ett språklöst andeväsen. Den unge ryssen på stationen avslöjar henne strax som Kurtz afrikanska älskarinna. Just därför finns det anledning att återkomma till hennes uttrycksfulla armrörelser i samband med Holms utläggning av scenen. Av den internationella kritiken fram till 1980-talet behandlas "den vilda kvinnan" som tämligen betydelselös. Någon kritiker beskriver henne som "trasgrann", Watts som "inkarnationen av vildmarkens förföriskt besudlande anda". Många avstår från kommentarer eller betonar enbart sambandet mellan henne och den Tillkommande. Enligt Verleun representerar hon "djungelns destruktivitet av de 'vita' värden som sammanfattas i den Tillkommande" med tillägget "Kurtz onda anda".<sup>19</sup> Synen på "den vilda kvinnan" förblir nedvärderande fram till det feministiska genombrottet.

## Conrad i nyare feministisk kritik

Genomgången av kvinnornas roll i denna manstillvända text<sup>20</sup> skulle vara ofullständig och snedvriden utan en redogörelse för de senaste decenniernas engelska och amerikanska feministers syn på frågan. Jag begränsar mig till tre som framträdde mot slutet av 1980-talet. Ingen av dem betraktar sig som pionjär utan hänvisar till föregångare, till en postkolonialist som Chinua Achebe eller en äldre feminist som Gayatri Spivak. Tillsammans förtjänar de emellertid erkännande för det nya ljus de kastar över *Heart of Darkness*.

Redogörelsen får börja med Peter Hyland. I uppsatsen "The Little Women in the Heart of Darkness" (1988) är han klart inspirerad av Achebes synpunkt att Conrad har "dehumaniserat" bokens afrikaner och framställt dem "berövade sin historiska och sociala kontext".<sup>21</sup> Enligt Hyland avspeglar visserligen Marlows "idealisering" av den Tillkommande "viktorska patriarkala stereotyper", men lika litet som Marlow ser "vildarna" som människor ser han "kvinnan själv", det vill säga "den andra i henne". Hyland anar "sexualskräck" bakom Marlows uppträdande i Bryssel och hans beskrivning av den afrikanska kvinnan. Själva formeln "hjärta av mörker" läser han som "kvinnosträck projicerad på djungeln". Att Marlow ljuger för den Tillkommande "visar sig vara en fråga om makt" grundad på uppfattningen att "kvinnosträck att se verkligheten är en brist som inte bör avhjälpas".<sup>22</sup> Hyland menar att den afrikanska kvinnan snarare än Kurtz är "den största gåtan i hjärtat av mörker". Också när Marlow gör den vita kvinnan till "föremål för sin ambivalenta dyrkan" framstår hans lögn som "ett sätt att skydda sig själv" mot den kvinnliga sexualitetens kraft.<sup>23</sup>

En feministisk kritiker som har kastat ljus över Conrads djupaste lojalitet är Nina Pelikan Straus. I uppsatsen "The Exclusion of the Intended from Secret Sharing in Conrad's *Heart of Darkness*" (1987) utgår hon från upp-

delningen av verkligheten i en mans- och en kvinnovärld.<sup>24</sup> Straus har haft modet att göra vad ingen manlig kritiker kommit sig för med: avmystifiera Marlows identifikation med Kurtz, som hon med en freudsk term beskriver som "hans narcissistiska objekt". Identifikationen är "av ett våldsamt passionerat slag; den kommer honom att vänjas vid sig själv, kastar den skugga över jaget som kallas depression, föder ett begär att fly själva detta tillstånd" (jfr MH 115). Med in till Marlows möte med den Tillkommande följer en svärm av bilder av Kurtz. När identifikationen med denne är som mest intensiv, beslutar Marlow att "undanhålla" för den Tillkommande vad han vet och vad han känner.<sup>25</sup> Därför pekar Straus på "värnandet om hemlig kunskap" som "det aldrig avslöjade tema i *Heart of Darkness* som en kvinnlig läsare kan upptäcka". Marlows/Conrads "genusidentifikation" låter också förstå "att den fria konsten [high art] på något sätt bekräftar det egna könets tillgång till vissa hemligheter (i det här fallet det hemliga sambandet mellan konst och fasa) som skulle både dekonstrueras och avmystifieras om den Tillkommande hade tillgång till den." Marlows beskyddande hållning syftar då inte längre till "att tjäna kvinnans ouppfyllda begär utan det terapeutiska målet att hålla kvinnan/den Tillkommande tyst."<sup>26</sup> Avslutningsvis protesterar Straus mot "den evinnerliga romantiseringen av ett verk som *Heart of Darkness*". Hon undrar om romanen kan definieras som "vår tids sanning", när man väl insett att den handlar mindre om "mänsklighetens omedvetna i hela dess vidd" än om "ett visst slag av manlig självmytifikation, vars tid håller på att rinna ut eller redan gjort det".<sup>27</sup>

Den tredje feministiska kritiker jag vill referera är Johanna M. Smith. Hon markerar sin inställning till Marlow genom att redan i sin titel erinra om hans nedlåtande ord om den västerländska kvinnans värld: "Too Beautiful Altogether" (jämför MH 19).<sup>28</sup> Uppsatsens syfte är "att visa hur användbar en genusedeologi som framställer den kvinnliga sfären som 'alldeles för vacker' kan vara för en imperialistisk ideologi". Tänkvärda är några observationer om den afrikanska kvinnans roll. Enligt Smith tar Marlow avstånd från kvinnans kropp "genom att låta den smälta samman med djungeln och göra den till 'en bild' av djungelns 'själ'."<sup>29</sup> Efter att ha dröjt vid möjligheten att den "vilda" kvinnan representerar något annat än "det konventionellt feminina" avstår Smith från sådana spekulationer. I stället erinrar hon om att Gayatri Spivak beskriver henne som "en onåbar tomhet inne i en genomtränglig text".<sup>30</sup>

Smith skärskådar den idealism Marlow tillskriver Kurtz Tillkommande vid deras möte i Bryssel utifrån imperietanken.

As Marlow bows before her faith, then, he fulfills his ideological project of creating the redeeming idea – "something you can set up,

and bow down before, and offer a sacrifice to". While he appears to be bowing to her, he is in fact idolizing his own "idea" – the "something" he has "set up" in her.

Från detta avslöjande av imperialismens förförelse är steget inte långt till uppgörelsen med vad Smith betraktar som Marlows största självbedrägeri. Hennes förståelse av den Tillkommandes reaktion på Marlows "lögn" utgår från *hans* ord: "an exulting and terrible cry" of "unspeakable pain" and "inconceivable triumph". Smith låter sig inte förvillas av det fördunklande ordvalet utan fullföljer sin tolkningslinje i termer av "ett övergrepp":

With these four obfuscatory adjectives, Marlow suggests that he has sacrificed the Intended to her own "saving illusion," a suggestion that justifies his act: the pain he intended is validated (like the rape victim, she asked for it) by the accompanying triumph (and she liked it).<sup>31</sup>

Denna illusionslöshet fokuserar en polarisering mellan könen som är inlagrad i romanens struktur och placerar Conrad i skyddande närhet till den maskulina polen.

Med avslutningen av det tredje referatet vill jag erinra om Birgitta Holms anspråk på att ha avtäckt ett nytt "skikt" och ett feministiskt budskap i *Heart of Darkness*. Tesen om ett dolt samförstånd mellan Conrad och hans tids feminister finner här inget stöd. Peter Hyland har pekat på ambivalensen bakom Marlows/Conrads defensiva hållning till "kvinnan"; Nina Pelikan Straus har avslöjat en hemlig "genusidentifikation" som undertext i romanen; och Johanna M. Smith har påvisat "besträffande förödmjukelse" som Marlows ärende vid visiten hos Kurtz Tillkommande.

Dessa utmaningar mot den äldre Conradforskningen lägger sig mycket bestämt i vägen för en utopiskt feministisk läsning. Visserligen försvårar den dubbelgarderade iscensättningen av berättelsen avlyssnandet av författarrösten, men med författaren som yttersta garant för den "sjömansmoral" som hans alter ego, Marlow, ensam företräder i romanen är det omöjligt att tilldela Conrad rollen som mansvärldens underminerare. Han kan inte samtidigt värna om "en hemlig kunskap" bland män i sin undertext (Straus) och samtidigt fullfölja en dold avsikt "att drabba en övervägande manlig läsekrets med kvinnan som sätts i rörelse" (Holm).

## Det utelämnade postkoloniala perspektivet

I en uppmärksammad gästföreläsning vid Massachusetts universitet 1975 angrep Chinua Achebe *Heart of Darkness* som "rasistisk".<sup>32</sup> Många skyndade till Conrads försvar, bland dem Cedric Watts,<sup>33</sup> men med viss fördröjning har allt fler forskare accepterat avsevärda begränsningar i Conrads antikolonialism. Patrick Brantlinger var en av dem som sporrades till omprövning av frågan. I uppsatsen "*Heart of Darkness: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?*" (1985) stöder han sig förutom på Achebe främst på föregångare som Fredric Jameson och Benita Parry.<sup>34</sup> Eftersom Holms myttolkning till sina mansrelaterade delar kretsar kring begreppen makt, våld och imperialism ska jag redogöra för Brantlingers syn på Conrads inställning till dessa känsliga ämnen.

Brantlinger inleder med att konstatera svårigheten att forcera den dubbla berättarbarriären i *Heart of Darkness*. Från Jameson övertar han termen "impressionism" för det sätt som boken uttrycker eller förkläder "en kraftfull kritik av åtminstone vissa manifestationer av imperialism och rasism på samma gång som den framställer den kritiken på ett sätt som bara kan beskrivas som imperialistiskt och rasistiskt."<sup>35</sup> Han betvivlar inte att Conrad fann den "högstämda retorik" med vilken Leopold II omgav sin Kongo-politik ytterst motbjudande. Om detta vittnar fantasin *The Inheritors: An Extravagant Story*, utgiven 1901 i samarbete med Ford M. Hueffer mindre för att utmåla grymheterna mot maktlösa offer än för att brännmärka den bedrägliga "idealism" med vilken erövrarna försökte maskera sin politik.

Brantlinger visar att de våldsmetoder som skildras i *Heart of Darkness* mindre bygger på Conrads egna upplevelser i Kongo än på böcker och avslöjande tidningsreferat som han läste mellan sin återkomst till England och författandet. Kriget mellan kung Leopolds och de arabiska slavhandlarnas miliser berörs inte i boken, men båda sidors användning av kannibalism som påtryckningsmedel avspeglas i scenerna vid Kurtz inre station. Hur kan det då komma sig att Marlow i samband med erövringen av den afrikanska kontinenten talar om behovet av "en idé och en osjälvisk tro på denna idé – någonting man kan sätta upp framför sig och böja knä för och bringa offer..."? (MH 10) Brantlinger kommenterar frågan i ljuset av den Tillkommandes "idolizing her image of her fiancé", vilket kanske gör henne till "the greatest fetishist of all". (Jämför referatet av Johanna M. Smiths analys av samma ämne ovan.)

But the difficulty with this ingenious inversion, through which "ideals" become "idols", is that Conrad portrays the moral bankruptcy of imperialism by showing European motives and actions to be no better than African fetishism and savagery. He paints Kurtz

and Africa by the same tarbrush. His version of evil – the form taken by Kurtz’s satanic behaviour – is ”going African”. In short, evil is African in Conrad’s story; if it is also European, that’s because some numbers of white men in the heart of darkness behave like Africans.<sup>36</sup>

Som företrädare för ”cultural studies” kan Brantlinger inte finna annat än att Achebe har rätt när han kallar Conrads skildring av Afrika och afrikanerna ”rasistisk”. Han känner sig också nödsakad att argumentera mot Parys försök att urskulda Conrad med det ”manikeiska” tänkesättet bakom den tidens rasideologier. Enligt Brantlinger ”förenklar [Conrad] sina minnen och källor” och hamnar i ”det manikeiska mönstret i imperialistiska äventyrsromaner, som stred mot varje realistiskt, avslöjande syfte”. Han hamnar alltså i en minst sagt tvetydig position. ”Förkastningslinjen för alla motsägelserna och tvetydigheterna i texten går mellan Marlow och Kurtz. Naturligtvis också mellan Conrad och båda hans ambivalenta karaktärer, för att inte tala om den anonyme försteberättaren.”

Mot Lionel Trilling, den liberala humanisten, går Brantlinger in i djup polemik mot hans försvar av Kurtz som ”a hero of the spirit”, en man som vågat blicka in i ”mörkets hjärta”.<sup>37</sup> Sätillvida kan Trilling dock ha rätt att bakom sina ironier hyser Conrad förståelse och beundran för Kurtz ”heroism”. Men med tillägget i dennes rapport – ”Exterminate all the brutes!” – skriver Conrad in en text i romanens ”ihåliga centrum” som ”utplånar dess egna bästa avsikter”.<sup>38</sup> Den kärva slutsatsen lyder: ”Genom vinkar om sin själsfrändskap med Kurtz antyder [Conrad] sitt eget litterära projekts moraliska sammanbrott.”<sup>39</sup> Visserligen avrundar Brantlinger uppsatsen med ett slags försök till ”Ehrenrettung”, men jag avstår från detta översubtila stycke för att övergå till studiet av hur dessa mångfaldiga komplikationer avspeglas i Birgitta Holms essä.

## Conrads ”mytologiska undertext”

Den undertext som Holm anser sig ha funnit i *Heart of Darkness* anger hon som ”myten om Orfeus och Eurydike”. Denna har sin upprinnelse i två makars kärlek, men dess drabbande slut är insikten om kärlekens *vanmakt* inför döden.<sup>40</sup> I huvudmyten finns inte någon könspolarisering. Den som väntar sig att återfinna denna ideala version som motiviska avspeglningar eller allusioner i *Heart of Darkness* bör bereda sig på en besvikelse. Kanske kan det vara till någon tröst att Lilian Feder har upptäckt en serie påfallande allusioner på *Aeneiden* i romanen. Det intressanta med dessa *lihbeter* är att de smälter in i Conrads impressionistiska flöde, där deras semiotiska tillskott dock relativiseras just på det sätt som Watt och Jameson noterat.

Detta sker fastän de täcker huvuddragen i Marlows resa Kongo tur och retur och fastän imperietanken ligger som en dov orgelpunkt i båda texterna.<sup>41</sup> När resans mål anges som "mörkrets hjärta" i romanens titel kan Vergilius myt både gälla som geografisk och mytologisk destination, men hur man än bemödar sig om att se Kurtz eller Marlow prefigurerad av Orfeusmyten sviker tecknen. Å andra sidan hade det varit häpnadsväckande om man återfunnit båda myterna sida vid sida i romanen.

I Holms essä ignoreras spåren av Aeneas infernovandring. Allt intresse riktas mot Orfeusmyten, fast det är lätt att förvissa sig om att Conrads manliga huvudpersoner saknar stöd i den. Kurtz har övergivit sin trolovade i Bryssel och senare dukat under för sin afrikanska älskarinna. Marlows nödtorftigt maskerade kvinnosträck är ett effektivt stopptecken. Kontrasten mellan romanfigurerna och Orfeus är så drabbande att jämförelsen, om den verkligen varit åsyftad, hade måst uppfattas som en parodi riktad mot dem. Riktigt lika ogynnsamma kan inte förutsättningarna sägas vara för romanens två kvinnor i Eurydikes roll. De uttrycker känslor av sorg och förtvivlan över en och samme man, men med sådan motpart kan de inte ensamma stå för myten om paret.

Den obefintliga prefigurationen erbjuder dock inte något problem för en uttolkare som anser sig kunna kringgå mytens frånvaro genom att viljemässigt *identifiera* både Kurtz och Marlow med Orfeus.<sup>42</sup> Med numreringen 1 och 2 går det lätt att skilja dem åt. De två namnlösa kvinnorna betecknas med samma förfaringsätt som "den första" och "den andra Eurydike". Det kan se ut som en enkel och handfast metod, men den innebär att den klassiska myten sätts inom parentes. "Undertext" är under sådana omständigheter en felbenämning.

Ett inslag hos Conrad tar essän dock fasta på, Marlows ambivalenta reaktion på de båda kvinnorna, som fascinerar honom och väcker hans fruktan. Den passiva förnimmelsen av ett dunkelt hot från en kvinnlig närvaro, som drabbar Marlow både i Afrika och i Europa, förvandlas i essän till klarsyn och viljestyrka hos kvinnorna. Vid ett tillfälle kopplas Eurydikes namn samman med Nikes, troligen för att göra både den svarta och den vita kvinnan till representanter för den moderna, handlingskraftiga kvinnotypen (BH 287).

Mot sin deklarerade avsikt att utforska "myten om Orfeus och Eurydike" aktualiserar essäns författare ett annat Orfeusmotiv, nämligen "det sjungande huvudet". Det förflyttar oss till berättelsen om den sörjande Orfeus senare öden. En romanförfattare kan givetvis utvidga prefigurationen, men att en forskare breddar sitt utpekade underlag är en inkonsekvens. Vad denna innebär för tolkningen av *Heart of Darkness* måste därför undersökas.

Diskussionen fordrar en rekapitulering av fortsättningsmyten för att



skillnaderna mellan den och huvudmyten ska framträda. I *Metamorfosernas* elfte bok berättar Ovidius hur den sörjande Orfeus rör hela naturen med sina klagosånger, innan han finner tröst hos sin fader Apollon, sångens och vishetens gud. Han samlar kring sig en skara manliga lärjungar och blir ledare för en ny kult. När Dionysos segertåg når hans hemtrakter vägrar han delta i de rusiga festerna. Då utlöser vinguden motsättningen mellan kvinna och man. Orfeus straff blir att sönderslitas av menaderna. Hans avslitna huvud kastas i floden Hebrus. Det förs svagt sjungande ut mot havet åtföljt av hans självspelande lyra och spolat upp på Lesbos.

I fortsättningsmytens början är sorgen sångens källa, men i slutet blir köns polariseringen ett ödesdigert faktum. Det sjungande huvudet avbildar sångens/konstens transcendentala syfte mot en bakgrund av primitivaste våld. Orfeus liv och död gav tidigt upphov till orfismen både som tros-system och litterär tradition. Tillämpad på *Heart of Darkness* visar sig implikationen av essäns breddade underlag dock vara omstörtande. Den klassiskt skolade Conrad antas ha lyft ut det sjungande huvudet ur dess sakrala kontext för att finna utlopp för sin privata avsky för Orfeus. Han gör det utan att nämna menaderna. Det är inte allt. Nihilisten Conrad låter enligt samma hypotes Eurydike återuppstå i smyg för att överbringa hans dolda könspolitiska budskap genom att sända hans hjältar i imperietankens tjänst "till underjorden".

Som vi kan se rimmar ingenting av denna tolkning, vad den sedan bygger på, med de engelskspråkiga feministernas och de postkoloniala kritikernas uppfattning om Conrad och hans kvinnliga huvudpersoners roll i *Heart of Darkness*. Förklaringen till denna hermeneutiska frontalkrock är, såvitt jag förstår, att den svenska uttolkaren har projicerat egna föreställningar om "kvinnan", kallad Nike/Eurydike, på "en onåbar tomhet inne i en ogenomtränglig text",<sup>43</sup> vilket får förödande konsekvenser för hennes mytologiska motpart. En tomhet gör inget motstånd, om inte de underliggande förutsättningarna lyfts fram så som de engelskspråkiga forskarna gjort. En del av det arbetet återstår och kommer förhoppningsvis att kasta ljus också över essäns förvandlade Orfeus.

## Rättvisa mellan könen

Om känslan för rättvisa mellan könen får antas vara drivkraften bakom den förvandlade Eurydike, kräver polariseringens logik en motsvarande förvandling av den sörjande Orfeus för att göra honom förtjänt av döden. Och si! Enligt den moderna radikalfeminismen belastas Orfeus av en oförlätlig skuld. Det är "han som riktar den ödesdigra blicken" mot kvinnan/Eurydike i avsikt att hålla henne kvar i underjorden (BH 285).<sup>44</sup> Lägg

märke till att doktrinen presenteras i mytologiskt presens. Det innebär att det jämviktssökande projektet har upphört att räkna med kärleken. Alla vet att Ovidius låter Orfeus vända sig om av kärleksoro.<sup>45</sup> Men i den ”myt” som Holm gör anspråk på att ”lyfta fram” ur Conrads roman blir Orfeus föremål inte bara för (de bortglömda) menadernas hat utan också för den självmedvetna, moderna ”kvinnans” avsky. Enklast kan rockaden beskrivas som en invertering av Orfeusmyten.

I essäns mellandel drivs denna invertering vidare som prioriterat retoriskt projekt. Jag övergår därför till att dekonstruera inversionen som sådan för att visa fram de underliggande antaganden och oredovisade motsägelser som förser romanen med en apokalyptiskt feministisk överbyggnad. För att göra den negativa bilden av Orfeus tvingande för alla läsare kopplar essän redan på sina första sidor samman namnen Orfeus och Kurtz. Här någonstans förlorar essäns författare sinnet för balansen mellan retorik och sak. Den bleke elfenbensjägaren ”framstår som ingenting annat än sin röst – ett sjungande huvud”, heter det. Hans tal är ”en Orfeus tal”, lyder den kryptiska förklaringen. Sambandet ”mellan makten och konsten” presenteras som obestridligt. Auktorisationen består i att Orfeus enligt ”konstnärer [...] i alla tider” stått ”som symbolen för konstens makt” (BH 284). Redan i övertalningsprojektets första etapp är identifieringen av makt och konst fullt etablerad.

Ju mer vi närmar oss målet [för Marlows expedition] desto mer tar Kurtz över rollen som *den egentlige Orfeus*. Det visar sig att det är Kurtz som får klipporna att röra sig och vilda djur att bli tama. Elfenben strömmar in till hans handelsstation, han har fått afrikanska hövdingar att krypa framför sina fötter. Han ses med bävan och beundran av alla. Och han är *ingenting annat än sin röst – ett sjungande huvud*. (BH 284f, kursiveringarna är artikelförfattarens.)

Genom påstådd metaforik i ”elfenben” och ”krypa[ande] afrikanska hövdingar” hos Conrad, får Kurtz överta de välkända miraklen i Orfeus-sagan. Bristen på överensstämmelse mellan sakled och bildled kan tyckas parodisk. På liknande sätt utrustas Kurtz med Orfeus transcendentala ”röst” och ”är ingenting annat än sin röst – ett sjungande huvud”. Sakligt sett är Kurtz en dödsmärkt man när han bärs in i berättelsen på bår, och trots att Marlow fascineras av resterna av en praktfull röst finner han just kroppen [...] ömkelig och förfärande” och tycker sig se ”en bild av döden, skuren i gammalt elfenben” (MH 94).

I etapp 2 görs ordet ”huvud” till diskursens nav.

*Orfeus sjungande huvud* är ett återkommande motiv i romanen, det förekommer bland annat i två groteska och ohyggliga parodier. Marlow har till att börja med bara hört om Kurtz. *Det första synliga tecken han får är ett huvud. [...] Det är "svart, hoptorkat, insjunket, med slutna ögonlock."* En linje av vita tänder anger en leende mun. *Ett halvt dussin sådana huvuden omger Kurtz högkvarter.* (BH 285)

Här förs Orfeus avslitna huvud samman med det makabra stolparrangementet av döda fienders skallar runt Kurtz hus. Resultatet beskrivs som den första av "två groteska och ohyggliga parodier". Trots att dessa tecken på rituell kannibalism omöjligt kan läggas den grekiska sångaren till last, siktar retoriken enkom till att framkalla den slutsatsen, vilket förutsätter en parodisk avsikt hos bokens författare. Allt som uppnås är att en våldsvarkare (i historisk tid) identifieras med ett blodsoffer (i mytisk tid) och att likhetstecken sätts mellan det groteska och det parodiska. Det är absurt att tillskriva Conrad detta försök att utplåna alla moraliska och estetiska distinktioner. Lyssnar vi till Marlow, som förmedlar bilderna, är de avhuggna huvudena "rätt och slätt en barbarisk syn" (MH 92). Onekligen låter Conrad läsaren nalkas Kurtz via dessa bestialiteter, men det är uttolkaren ensam som svarar för att effekten riktas om mot den antike sångaren. "Parodin" är med andra ord utifrån påtvingad.

Etapp 3 är grupperad kring Kurtz död, som dunkelt påstås utgöra "den andra ohyggliga parodin." Här når identifieringsförsöken sin höjdpunkt men också sitt sammanbrott.

*I en absolut mörk hytt ser Marlow Kurtz dö. Endast Kurtz ansikte är upplyst, av ett stearinljus. Som om en "slöja rivits itu", ser Marlow det sista uttrycket i detta ansikte – ett uttryck av högmod, makt, feghet, fruktan, av hopplös förtvivlan. Ur detta ansikte – Orfeus sjungande huvud – kommer Kurtz sista ord: "Fasan! Fasan!" "The horror! The horror!"* (BH 285, alla kursiveringar är artikelförfattarens.)

Jag kan väl föreställa mig att det citerade stycket är parodimantrats urcell. Det handlar om ett möte mellan två *bilder* på var sin sida om dödsögonblicket, en mytologisk kontra en fiktiv scen. Vi ombeds föreställa oss två huvuden, båda skilda från sina kroppar, det ena genom fysiskt våld, det andra genom en av uttolkaren arrangerad synvilla. Vart för sig frambringar de sina sista ljud, dock ytterst olika till art och innebörd. Också denna utifrån påtvingade identitet går under namn av "parodi". Med skildringen av Kurtz i dödsögonblicket ska alltså Conrad, driven av (biografiskt odokumenterat) hat mot den legendariske sångaren, ha velat visa dennes "rätta" ansikte. Så

angelägen om att vinna sin läsare för denna slutsats är uttolkaren att hon slutligen tänjer "suggestionen" över bristningsgränsen. Hon låter Marlow se med ohygglig skärpa "i en absolut mörk hytt" och samtidigt falla offer för en optisk villa skapad av att det ljus han själv satt fram "endast" förmår lysa upp Kurtz ansikte. I sin tilldiktningens intresse undertrycker hon här Marlows tydliga vink att mörkret redan har Kurtz i sitt våld. (Poängen i romanen är att *Kurtz* inte kan se ljuset mitt för sina ögon – MH 109.) Vad man än må tycka om den makabra scenen tillhör Kurtz död honom och ingen annan.

Inverteringen innebär emellertid att Kurtz dödskamp viljemässigt projiceras på Orfeus för att fixeras som en förvriden mask på den påstådda förebilden. Av detta inser man att den som självmant åberopat myten inte respekterar Orfeus som mytologisk gestalt. Hon har förvandlat honom till hatobjekt i hans (hitills okända) egenskap av arketypisk representant för manligt maktbegär och våld. Essäns genuspolitiska syfte får antas fordra en sådan entydighet. Som läsare känner man sig under hårt tvång att acceptera denna retoriska konstruktion kring namnet Orfeus, trots att Conrad varken tillhandahåller något underlag för namnet eller för dess koppling till Kurtz. Birgitta Holm är inte den första som gått vilse i Conrads röstlabyrinth. Hon börjar sin resa med en hänvisning till "myten om Orfeus och Eurydike", men slutar med att förklara "den egentlige Orfeus" med Kurtz, den kulturellt högstående, vite imperialisten, som har lagt alla civilisationens hämningar bakom sig.

Conradforskningen har i stort sett enats om att *Heart of Darkness* avvisar entydiga läsarter.<sup>46</sup> Olika "röster" strukturerar den undanglidande, motsatsfyllda fiktionen utan att någonstans kunna ställas till svars, skriver Hillis Miller från sitt apokalyptiska perspektiv.<sup>47</sup> Mångstämmigheten är Conrads metod att fånga in läsaren och ändå skydda sig själv. Givetvis tillskrivs Kurtz "röst" en särskild betydelse i romanen. Marlow är, som alla läsare inser, fullkomligt besatt av den. Ändå kan man verifiera att han aldrig anspelar på Orfeus eller hans sjungande huvud, och han är den enda instans i berättelsen som kan leverera underlag för en mytologisk anknytning. Detta enkla sakförhållande underminerar essäns dubbelfråga: "Varpå vilar denna röst? Varpå vilar dikten?" och berövar svaret all substans. "Det är alldeles uppenbart i romanen att dikten står i förbund med våld, makt, imperialism. Kurtz är en Orfeus. Men så är även Marlow." (BH 285) Det finns ingen position i romanen varifrån ett sådant svar kan komma. För läsaren är romanen den aktuella representanten för dikten. Hur går det då ihop att det som "är uppenbart i romanen" i första hand riktar sig mot samma roman? Essäns svar är av den typ som kortsluter sig själv. Alternativet är Brantlingers påpekande att Conrad inte har lyckats förhindra att han bakom barriärerna

uppfattas som mest solidarisk med Kurtz och dennes motvillige beundrare, kapten Marlow. Vem är då Holms hemlige bundsförvant?

Polariseringen av de feministiska typfigurerna Orfeus och Eurydike illustrerar det dikotomiska tänkandet och dess risker. Det är svårt att se hur detta kan vara lösningen på genusproblematiken, om nu essän eftersträvar en sådan. Denna tolkning av *Heart of Darkness* tycks vilja säga att allt som krävs för rättvisa mellan könen är att låta den nya "Eurydike" ta över menadernas handlingskraft och avgörandet om vem eller vilka som ska "sändas till underjorden". Det återstår att begrunda med vilket textstöd den utopin är framställd.

## Troheten mot texten

Inversionen av Orfeusmyten medför att det kvinnliga underläget ersätts med kvinnlig makt. Hanteringen av mimetiska detaljer avslöjar det pris presentationen av den återskapade Eurydike betingar. Särskilt inbjudande till utopisk gestaltning tycks den namnlösa, svarta kvinnan ha varit, där hon långsamt rör sig fram ur skogen mot flodångaren.

*Eurydike själv* har lösgjort sig ur mörkret och kommer fram till den solbelysta stranden. Solnedgångsljus råder över scenen. *I myten är det Orfeus som först träder ut* i solljuset, han som riktar den ödesdigra blicken. Här kommer Eurydike, i ett överlagt närmande, ner mot båten. Hennes ansikte präglas av "stum smärta" men också av ängslan över ett "halvt format beslut". Det är som om stegen, beslutet, avsikten, den här gången var hennes – *kvinnan blir ett verb i berättelsen*. Hon står orörlig, en lång stund, och tittar mot båten, som grubblande över en "outgrundlig avsikt". (BH 285, kursiverat här.)

Oavsett om Orfeus träder ut i solljuset eller återvänder den inre vägen till Hades (källorna är oense) är den proklamerade tågordningen inte romanens. Där bärs Kurtz först fram till flodstranden och har redan tagits ombord när den svarta kvinnan uppenbarar sig. Vad vi finner i essän är en "korrigerig" av en detalj som knappast är viktig men tydligen motsäger uttolkarens krav på en verksam "myt". Andra upplysningar undertrycks helt i rapporteringen: att kvinnan är Kurtz älskarinna; att allt hon företar sig är gjort i syfte att förhindra hans avfärd; och att detta gäller hela stammen. "De vill inte att han ska fara härifrån" är den enkla förklaring Kurtz harlekinklädda assistent har gett (MH 85). När kvinnan kastar "sina bara armar uppåt" mot himlen gör den gåtfulla gesten visserligen ett skrämmande intryck på Marlow (MH 95). Men läsaren vet tillräckligt för att förstå att

den uttrycker allas önskan att få behålla sin dödsbleka avgud. Vid avfärden blir detta ännu tydligare. Kvinnan med hjälmfrisuren uttrycker inte bara sin privata smärta utan hela stammens sorg över bortförandet då hon sträcker "fram händerna" mot båten och ger till ett rop. Nedanför "Inre stationen" märks ingen köns polarisering. "Hela den vilda hopen t[ar] upp ropet i en vrålände talkör av tydliga, snabbt framflämtade ord". När Marlow drar i snöret till ångvisslan för att avvärja en massaker skingras stamkrigarna i panik. "Bara den granna barbarkvinnan stod oberörd och sträckte sorgset ut armarna efter oss över den mörkt glittrande floden." (MH 106f) Conrad består den svarta kvinnan en gripande sluttablå med den klassiska gesten för sorg och vädjan.<sup>48</sup>

Holms "allegoriska" läsning berövar scenen dess emotionella djup och tragiska dimension.<sup>49</sup> Hela den revanschistiska tolkningen kommer att vila på dessa bara armar. Med liknande mimetisk okänslighet pressar läsningen på andra, ibland triviala, inslag i kvinnans kroppsspråk en innebörd som ligger helt bortom hennes horisont. Här några exempel på radikalfeministiska klichéer som strömmar mot läsaren i ett följande stycke (alla citat från BH 287):

"Den svarta kvinnan, objektet, den andra ser tillbaka!" – Har kvinnan något annat val än att göra bruk av sina ögon? Hon befinner sig på avstånd. Den feministiska jargongens abstraktioner skymmer textens möte mellan det primitiva och det 'civiliserade' livet. Tillägget "tillbaka" anspelar dels på mannens blick på "kvinnan, objektet"; dels på "Orfeus blick", som äntligen tänks bli besvarad.

"Eurydike, kvinnan, lösgör sig från graven, 'platsen' sätter sig i rörelse." – Den gotiskt präglade frasen ska förstås som 'återvända från dödsriket'. Ändå har inte kvinnan rapporterats död. – "Platsen" är en kliché övertagen från Alice Jardine, citerad i essäns början och ca 1890 föregripen av den svarta kvinnan! Att en *plats* "sätter sig i rörelse" är en innovation. (På resdagen hejdas "rörelsen" vid flodstranden. Där utstrålar den ensamma gestalten sorg och smärta.)

"Verbet, agerandet, är hennes." – Om man tar ett steg, ser sig omkring eller står stilla "en hel minut", kan sådant bara beskrivas med verb. Tonläget i essän verkar emellertid tillskriva ordklassen metafysisk rang. Det är oklart hur kvinnans rörelsemönster vittnar om hennes befrielse. Troligen anses frågan besvarad av de stelt uppsträckta armarna, vars innebörd förklaras i nästa citat.

"I samma ögonblick sprids skuggorna över marken, sveper över floden – och fångar in ångaren 'i en skugglik omfamning'. Eury-

dike har sänt Orfeus ner i skuggornas rike. 'En förfärande tystnad vilade över allting.' – Marlow är tydligt oroad, men uttolkarens otålighet att återställa genusbalansen har förlätt henne till att 'sätta in stöten' en dag för tidigt. Ännu återstår den nattliga kraftmätningen mellan Marlow och Kurtz vid ingången till kultplatsen i djungeln. Avgörandet borde ha sparats till resdagen men hade då fått klara sig utan det magiska stödet av den tropiska solnedgången. Återfärden inleds med solen i zenit och då kommunicerar kvinnans gest sitt tydliga känslolnnehåll.

Formeln "Eurydike har sänt Orfeus ner i skuggornas rike" är troligen ämnad att bekräfta inversionen av myten. Vad den så uträttar, det gör den på fiktionens bekostnad. Båten lägger ut och försvinner bakom flodkröken. Vad sedan? Jo, uttolkaren sätter sig över textens integritet med sitt försök att få scenen att ingå i ett pedagogiskt bildspel avsett för en annan diskurs.

Det återstår att kommentera Marlows möte med bokens andra kvinna, som lever i total okunnighet om vad som pågår på Afrikas jord. "Men hon ser, hon vet, hon förstår – hon förstår även mannen, bättre än han själv gör", heter det helt utan förklaring. Om den Tillkommande också äger "den svarta kvinnans" förmåga att "med den rena kraften i sin blick sänd[a] männen till underjorden" blir aldrig klarlagt (BH 292). Å andra sidan uppträder en av de två män som året innan röntte detta öde nu som Kurtz budbärare från Kongo. Conrad och hans uttolkare befinner sig på kollisionskurs, när hon i fyra punkter summerar det framtidslöfte hon anser sig ha "lyft fram" hos sin manlige medarbetare i det fördolda (alla citat från BH 292).

"Hos andra författare från denna tid kan man tala om en manlighet i kris. Conrad går ett steg längre. De dekorerade och målmedvetna männen har spelat ut sin roll." – Här förbereds marken för essäns apokalyptiska doktrin. Den ignorerar militärens roll i två världskrig och senare.

"I smärta, men överlagt – i full medvetenhet om vad hon gör – sänder den svarta kvinnan båten med dess last av Orfeus ner i underjorden." – Det artar sig till grande finale i mytiskt presens. Det är inte en lam upprepning av något tidigare sagt utan essäns retoriska klimax. Nu sänks båten med hela sin last av manligt fördärv, sedan essäns författare fått fritt tillträde till den svarta kvinnans medvetande.

"I smärta, men också i triumf, utstöter den vita kvinnan sitt skrik – 'jag visste det – jag var säker på det'." – Efter att "förtvivlad" ha avtvingat Marlow den dödes "allra sista ord" för att hon "måste få något – något att – något att leva på" släpper den vita kvinnan sin

mask och brister i hejdlös gråt. Sällan har en skamsen lögn blivit så tacksamt mottagen! Här går den Tillkommandes mänsklighet i komplicerad otakt med den hämnande "Eurydikes" segervissa framfart.

"Det *var* henne det gällde, det *var* henne han behövde, det *var* hon som var den Tillkommande." – Det vore naivt att tro att Holm med sina kursiveringar vill framhålla 1800-talskvinnans självförverkligande genom illusionen om mannens kärlek. Så förhåller det sig heller inte. Med utopistens mytskapande entusiasm blir den vita kvinnan "i triumf" förvandlad till den Tillkommande feminismens självmedvetna symbolfigur.

I Conrads berättelse förenas "den vita kvinnan" och "den svarta kvinnan" i den klassiska sorgegesten med armarna utsträckta "som mot en bortilande gestalt" (MH 120). Marlow gör själv iakttagelsen men anförtror sina åhörare hur mycket närmare han står den döde Kurtz än denna kvinna gör i sin bittra klagan. Vi erinrar oss motivet "secret sharing" som undertext i slutscenen. När Marlow upprepar ordet "tragisk" om dessa kvinnor klingar det ändå som en avbön. Om vi vågar tro på ärligheten hos mannen med den "vita" lögnen har kanske feminismen en möjlig replipunkt i denna civiliserade medkänsla. Men med den ambivalenta kvinnosyn Marlow förmedlar och den spärreld feministiska kritiker riktar mot Conrads inkapslade alter ego, och särskilt med författarens dokumenterade dragning till nihilismen, som enligt postkoloniala kritiker relativiserar hans politiska tänkande, är det svårt att komma till mer än en slutsats. I sitt försök att annektera Conrad för feminismen har Birgitta Holm satsat på fel författare och fel bok, även om hon har kunnat utnyttja dess "tomma ytor", suggestiva mörker och "outgrundliga" tystnader till att dikta vidare på. Den mytologiska undertexten har visat sig vara utifrån påtvingad. Dubbelprojektet framstår som drivet ömsom av könspolitiskt önsketänkande kring Eurydikes skugga, ömsom av hätskhet mot mytens Orfeus, allt till priset av kritisk insikt och trohet mot texten.

Qavsett ärendet måste alltid metoden kunna ifrågasättas. Det kan bara gagna litteraturforskningen och, på sikt, rättvisan mellan könen.



## NOTER

- 1 Birgitta Holm, "Hjärta av mörker. Om Orfeus, Eurydike och Joseph Conrads roman", *BLM* 1989:5, ss. 281-292. Sidhänvisningar till denna artikel görs (i löpande text och noter) som BH + sidnummer.
- 2 Ett första utkast till Conrad-essän ingår i Holms uppsats "Eurydike och den manliga textens P(Rosa): Om kvinnan, språket, psyket och det moderna", ursprungligen publicerad i *Ord och Bild* 3/1988. Den får räknas till den svenska feminismens kanoniska texter sedan den blivit omtryckt i *Feministisk bruksanvisning*, red. C. Lindén & U. Milles (1995). Conradavsnittet återfinns på ss. 38-40, där dess samband med Tarkovskijs *Solaris* framgår. En rimlig slutsats är att BLM-essän via sin skissartade föregångare kan inkluderas i kanoniseringen.
- 3 Novellen publicerades i bokform i *Youth: A Narrative; and Two Other Stories* 1902, men hade dessförinnan kunnat läsas i följetongsform i *Blackwood's Edinburgh Magazine* under februari-april 1899. Sidhänvisningar till *Mörkerets hjärta* i översättning av Margaretha Odelberg (Stockholm, 1983) görs (i löpande text och noter) som MH + sidnummer.
- 4 Detta är den i Sverige mest uppmärksammade aspekten, känd framför allt genom Gunnar Fredrikssons, Olof Lagercrantz och Sven Lindqvists böcker.
- 5 Som en av de första framhöll Albert J. Guerard Marlows betydelse som subjektet i ett drömförlopp, med psykoanalytisk begreppsapparat beskrivet som "the night journey into the unconscious, and confrontation of an entity within the self." (Albert J. Guerard, *Conrad the Novelist* (Cambridge, Harvard U.P. 1958), s. 39.)
- 6 Det skedde med formuleringen: "He is intent on making a virtue out of not knowing what he means". Conradessän publicerades i *Scrutiny* 1941. Se F. R. Leavis, *The Great Tradition* (Harmondsworth, (1948) 1962), s. 199.
- 7 Lilian Feder, "Marlow's Descent into Hell", *Nineteenth Century Fiction*, IX (March, 1955), ss. 280-292.
- 8 Cedric Watts, *Conrad's 'Heart of Darkness': A Critical and Contextual Discussion* (Milano, 1977).
- 9 Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century* (London, 1980).
- 10 Fredric Jameson, *Det politiskt omedvetna. Berättelsen som social symbolhandling*, övers. S. Danius, S. Helgesson & S. Jonsson (Stockholm, Symposion, 1994), ss. 249-324.
- 11 Peter Brooks, "An Unreadable Report: Conrad's *Heart of Darkness*", i *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York, Vintage Books, 1984), ss. 238-263.
- 12 J. Hillis Miller, "Heart of Darkness Revisited" (1983), omtryckt i *Case Studies in Contemporary Criticism: Heart of Darkness. Joseph Conrad*, ed. R. C. Murfin, 2<sup>nd</sup> ed. (Boston, 1996), s. 220.
- 13 Se Jetty Verleun, *Conrad Criticism 1965-1985: Heart of Darkness* (Groningen, 1988), ss. 95-104.
- 14 Conrad tangerar dubbelgångarmotivet i flera andra verk, ofta med Marlow inblandad, till exempel i *Lord Jim* (1900). Mest stringent framställs det i novellen "The Secret Sharer" (1912) med anonym huvudrollsinnehavare.
- 15 Verleun, *Conrad Criticism 1965-1985: Heart of Darkness*, s. 65 resp. s. 40f.
- 16 Så kallar Marlow den själv, se MH 76.
- 17 Se MH 119-124.
- 18 Översättningen är artikelförfattarens och bör ses som ett försök att bättre motsvara originalet (jfr MH 11).

- 19 Se sammanfattningen i Verleun, *Conrad Criticism 1965-1985: Heart of Darkness*, s. 118.
- 20 Som Holm noterar har Marlow enbart manliga lyssnare på "Nellie". Det kan påpekas att berättelsen skrevs för *Blackwood's Magazine*, framför allt läst av officerare och stats-tjänstemän. Även om "the Maga" inte direkt är känt som hyperkonservativt, var dess målgrupp utpräglat homosocial.
- 21 Peter Hyland, "The Little Women in the Heart of Darkness", *Conradiana*, 20.1 (1988), s. 8. Se också not 13.
- 22 Ibid. s. 7.
- 23 Ibid. s. 10.
- 24 Nina Pelikan Straus; "The Exclusion of the Intended from Secret Sharing in Conrad's *Heart of Darkness*", *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 20, Nr. 2 (1987), ss. 123-137. Titeln anspelar på Conrads novell "The Secret Sharer" (1912), som kretsar runt den hemlighållna gemenskapen (mystifierad som ett dubbelgångarförhållande) mellan den nyutnämnde clipperkaptenen och fripassageraren (som han ensam upptäckt och skyddar ombord).
- 25 Straus, "The Exclusion of the Intended from Secret Sharing in Conrad's *Heart of Darkness*", s. 132f.
- 26 Ibid. s. 134.
- 27 Ibid. s. 135.
- 28 Johanna M. Smith, "'Too Beautiful Altogether': Ideologies of Gender and Empire in *Heart of Darkness*" (1989), omtryckt i *Joseph Conrad, Heart of Darkness (Case Studies in Contemporary Criticism)*, ss. 169-184.
- 29 Smith, "Too Beautiful Altogether", s. 173.
- 30 Gayatri Chakravorty Spivak, "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism", i *"Race", Writing, and Difference*, ed. H. L. Gates Jr. (Chicago, 1985), s. 264.
- 31 Smith, "Too Beautiful Altogether", s. 181.
- 32 Tryckt som "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*", *The Massachusetts Review*, 18.4 (1977), ss. 782-794.
- 33 Cedric Watts, "'A Bloody Racist': About Achebe's View of Conrad", *Yearbook of English Studies* 13 (1983), ss. 196-209.
- 34 Patrick Brantlinger, "*Heart of Darkness*: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?", ursprungligen tryckt i *Criticism*, Vol. 27, No. 4 (1985), omtryckt i *Joseph Conrad, Heart of Darkness (Case Studies in Contemporary Criticism)*, ss. 277-298, mina sidhänvisningar är till den senare. Se Conradkapitlet i Jamesons *Det politiska omedvetna* och Benita Parrys *Conrad and Imperialism* (London, MacMillan, 1983).
- 35 Brantlinger, "*Heart of Darkness*: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?", s. 279.
- 36 Ibid. s. 284f.
- 37 Lionel Trilling, "On the Modern Element in Literature", *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning* (1965).
- 38 En självbiografisk återspeglning av dilemmat Kurtz har nått eftervärlden genom Conrads brev till vännen, pacifisten och demokraten Cunninghame Graham daterat 8 februari 1899 (då novellens första del just publicerats). Där beskriver sig Conrad som "not a peace man, nor a democrat (I don't know what the word means really)". I brevet starkt emotionella avslutning, skriven på franska, säger han sig sympatisera med "de extrema anarkisternas" ståndpunkt, som formuleras: "Jag hoppas på allmän utrotning". Samtidigt förespråkar han "nationstanken" med kraft. De offer denna kan kräva "är alltid bättre än att tjäna skuggorna av en vältalighet som är död, just därför att den inte har någon kropp." (*Collected Letters of Joseph Conrad*, Vol. 2, ss. 157-161)

- 39 Brantlinger, "Heart of Darkness: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?", s. 295.
- 40 De mest anlitade källorna för Orfeusmyten är Vergilius *Georgica* 4: 453–525 och Ovidius *Metamorfoser* 10.1–11.84.
- 41 Se Feder, "Marlow's Descent into Hell".
- 42 I *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques* (Princeton, 1971) betonar John J. White betydelsen av tålmod och fantasi men också risken för förhastade slutsatser, när allusionerna är osäkra. På en punkt är han kategorisk. "Den enda relationsbestämning som kan uteslutas som helt oacceptabel i romaner är identitet. En fiktiv person i en roman kan inte vara en mytologisk gud i bokstavlig mening." (S. 98.)
- 43 Spivaks ord om den afrikanska kvinnan, se not 30.
- 44 Troligen har feminismens opinionsbildare inspirerats av Maurice Blanchots essä "Le Regard de l'Orphée" i *L'Espace littéraire* (1955) (Paris, Gallimard, 1995), ss. 225–232 (på svenska som "Orfeus blick" (övers. Leif Janzon), i *BLM* 1989: 5, ss. 296–300). Där tillskrivs blicken en dödande verkan, fast inte genom "Hades lag" utan genom "Diktens". Men vem är då Blanchots Orfeus, om inte det skapande subjektet? För Blanchot är frågan om kön ovidkommande. Orfeus representerar inte mannen i hans förhållande till kvinnan. Att Orfeus med sin blick skulle "sända kvinnan till underjorden" för att bevisa sin makt över henne är en tanke som varken myten eller Blanchot snuddar vid.
- 45 Hos Ovidius läser vi två gyllene rader om Eurydike: "Nu hon på nytt skulle dö; dock ej på maken hon klagar; / klaga skulle hon då, att hon så högt varit älskad." (Erik Bökmans svenska översättning från 1925, s. 125.)
- 46 "In the world of *Heart of Darkness*, there are no clear answers. Ambiguity, perhaps the main form of "darkness" in the story, prevails." (Brantlinger, "Heart of Darkness: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?", s. 286.)
- 47 "This voice can be linked to no individual speaker or writer as the ultimate source of its messages, not to Marlow, nor to Kurtz, nor to the first narrator, nor even to Conrad himself. The voice is spoken by no one to no one. It traverses all these voices as what speaks through them." (Hillis Miller, "Heart of Darkness Revisited", s. 216.)
- 48 Ett studium av Lilian Feders uppsats hade kunnat hjälpa Holm till förståelse av den traditionella sorgestegen. Den vita kvinnan upprepar omedvetet den svarta kvinnans gest; men båda gör samma gest som Vergilius sorgsna skuggor i Hades: "tendebantque manus" (och de sträckte ut sina händer) med en vädjan om att bli tagna ombord på Charons båt. (*Aeneiden*, VI, 314). Se Feder, "Marlow's Descent into Hell", s. 288.
- 49 "Men resans mål är inte Kurtz, inte hans röst, hans orfiska tal. Målet är kvinnan, syftet är den tystade Eurydike. *Mörkerets hjärta* – egentligen betyder titeln *Hjärta av mörker* – är en allegori." (BH 284)

# Recensioner

*Agamben*

RED. MAGNUS FISKESJÖ

*Res Publica* nr. 62/63

Symposium

2004

*Res Publica* ägnar ett dubbelnummer (nr. 62/63, 2004) åt ett relativt fylligt porträtt av den italienske filosofen Giorgio Agamben. Det var på tiden, kan man säga. Agamben är en av de mest omtalade samtida politiska filosoferna och en av dem som kanske mest konkret strävar att intervensera i olika politiska skeden såsom exempelvis frågorna om vittnesbördets status, om medborgarskapet och tillhörigheten, om nationalstatens framtid samt om rättens och demokratins paradoxala karaktär. Överhuvudtaget spelar paradoxer och aporier en stor roll i hans tänkande. Det aristoteliska begreppet 'apori' innebär ett slags paradox där två olika argument är likvärdiga och lika övertygande, men där de samtidigt utesluter varandra. Både i begreppen 'paradox' och 'apori' finns således något motsägelsefullt och någonting som på ett logiskt-matematiskt sätt innebär en o/möjlighet (för övrigt är just 'möjlighet' och 'o-möjlighet' några andra sådana paradoxala begrepp som Agamben klär av). Men denna o/möjlighet är samtidigt konstitutiv

för det sammanhang (exempelvis politiken, rätten, vittnesmålet) där det förekommer. Agambens intresse för dessa omöjligheter är inte helt nytt och kan spåras till flera källor – till Hegel och dennes dialektik, till Heidegger och dennes identifiering av motsägelserna i de vardagliga och filosofiska bestämningarna av varat, till dekonstruktionen och dess intresse för det negativa och den lilla marginella sprickan i resonemanget som riskerar att välta helheten. Detta är inte Agambens enda inspirationskällor. Dessutom bygger han konstruktivt vidare på det politiska tänkandet hos Hannah Arendt och Michel Foucault samt det estetiska hos Walter Benjamin.

Agamben (född 1942 i Italien och i dag professor vid Universitetet i Verona) är litteraturteoretiker, konstfilosof och estetiker, men det ural som *Res Publica* nu presenterar betonar hans gärning som politisk filosof i gränslandet mellan juridik, politisk teori och internationella relationer. Magnus Fiskesjö ger en introduktion samt tar i sin uppsats upp fredlöshetens motiv i Agambens trilogi *Homo Sacer*. Fiskesjö har tidigare (2003) bidragit med en bok om Guantánamofångarna i en intressant serie med debattböcker som utges vid University of Chicago Press, The Prickly Paradigm Press. Några

uppsatser i *Res Publica* (av Christian Nilsson och Anders Bartoněk) tar upp existensfilosofiska teman hos Agamben men belastas tyvärr, enligt min mening, alltför mycket av esoterisk jargong vilket gör dem svårlästa. Det gäller även det enda bidraget i detta urval som fokuserar på en litteraturteoretisk tematik, Martin Svensson Ekströms analys av Agambens poetik 'glossa sacra'. Förutom Fiskesjös bägge bidrag står det mest intressanta att finna i några danska bidrag. Dels Frederik Roséns artikel om danska flyktingnämnden som ett exempel på Agambens hypotes om 'permanenta nödrättsorgan' (uppenbara paralleller finns förstås i Sverige), dels Carsten Bagge Laustsens analys av Roberto Benignis film *Livet är underbart*. Det senare knyter an till Agambens bok om Förintelsen, *Remnants of Auschwitz*, som handlar om det omöjliga i att förmedla en outhärdlig erfarenhet.

Den viktigaste drivkraften i Agambens tänkande är de kritiska analyserna av olika skeenden i samtiden (Förintelsen, vittnesmålen om Förintelsen, flyktingströmmarna och Schengen, etc.) och viljan att finna 'lösningshorisonter' för att hantera dessa dilemman inom estetik, politik och rätt. Agamben är således (trots sin estetiska skolning och textkritiska forskning om Benjamin) en politisk filosof som kombinerar en dystopisk samtidsanalys med en vilja till hoppfullhet om att finna lösningar. Dessa förslag till lösningar gör anspråk på enorma förändringar i den politiska teorin, exempelvis ifråga om synen på medborgarskap och tillhörighet. Säkerligen är det bland annat denna kombination av kritisk insiktsfullhet och normativ politisk vilja som gör Agambens tänkande attraktivt för dem

som efterlyser intressanta politisk-filosofiska analyser av samtiden i synnerhet efter den 11 september 2001.

I början av 2004 väckte Agamben viss uppståndelse även i en bredare mening när han vägrade att resa till USA för en föreläsningsturné efter införandet av de nya kraven på resenärer att lämna såväl fingeravtryck som att låta sig fotograferas. Han hävdade att denna upptrappning av den biopolitiska kontrollen var kränkande och vägrade, likt en samtida Benjamin, därmed att finna sig i denna totalitära maktutövning. Denna vägran är en konsekvent tillämpning av hans allvarliga kritik mot hur de västerländska demokratierna successivt är på väg att upphäva rättsbegreppen, i synnerhet under hot från 'terrorister' och andra 'fiender' till de suveräna staterna. Agamben liknar detta vid införandet av ett mer eller mindre permanent undantagstillstånd där medborgare, och i ännu högre grad flyktingar, berövas sina rättigheter och reduceras till det han kallar 'naket liv'. Kravet på fingeravtryck och fotografi är tendenser som Agamben tolkar i linje med den nya rättslösheten. USA:s Patriot Act är dess logiska fortsättning där människor tillfälligt kan tas i förvar för att sedan utvisas utan rättegång.

Men ett ännu tydligare exempel på reduceringen till 'naket liv' och rättslöshet är det interneringsläger för 'talibaner' och 'terrorister' som USA har upprättat på Kuba, Guantánamo. De intagna (på engelska 'detainees', något som varken är fångar eller anklagade) på detta läger befinner sig utom all jurisdiktion. Lägre innebär ett undantag från rådande rättssystem, ett exempel på den nya rättslösheten där individerna är symboler för den nationella hemlösheten. Andra exempel på situationer som innebär

undantag från rättsordningar hämtar Agamben från den inte alltför avlägsna europeiska historien, förintelse- och koncentrationslägren under det tredje riket. Samtidigt som denna rättslöshet för Agamben är ett exempel på ett konsekvent missbruk av rätt och demokrati (i syfte att 'skydda oss' mot rättstatens terrorister) bildar det också grunden för hans tänkande om ett nytt medborgarideal som växer fram just utifrån en 'god' extrapolering av flyktingens och den rättslöses speciella situation.

I sin inledning säger Magnus Fiske-sjö att Giorgio Agamben provocerar fram det bästa hos oss genom att vara ett föredöme som europeisk intellektuell vars kritiska engagemang griper in i tidens största frågor som utgår från globaliseringens följder: tillhörighetens villkor, utanförskapet, nationalstatens moraliska kollaps, rättstatens framtid. Agamben röjer ny väg mellan juridik, filosofi och statsvetenskap och utstrålar en nästan messiansk passion i synen på att makten går att avvärja. Han stannar inte likt en Kafka eller herr K. 'framför lagen' (som om Kafka och herr K. hade något val?), även om just sådana analogier till litterära gestaltningar av maktlöshet spelar en stor roll i Agambens dystopiska analyser. Han tar ytterligare ett steg vidare och ger de löftesrika konturerna av en framtid där makten har avvärjats och där vi alla är världsmedborgare.

Det fanns så goda intentioner. Vi talade och talar ännu om mänskliga rättigheter. Flyktingen skulle inkarnera vårt ansvar för universella mänskliga rättigheter i exempelvis FN-stadgan. Men ett nytt icke-medborgarskap utan rättigheter växer fram och den papperslösa flyktingen utan personnummer eller rättigheter till skolor eller sjukvård blir den mest pregnanta

illustrationen till de moderna nationalstaternas och EUs grundläggande demokratiska och rättsliga framtidsproblem. Vi måste skynda oss, säger Agamben, innan utrotningslägren på nytt tar plats i Europa. Å andra sidan finns medborgarna med papper, de berättigade, men där ser situationen heller inte ljus ut. Medborgarnas politiska deltagande raderas genom den suveräna maktens undantagsproklamationer och en smygande avpolitisering av de västerländska staterna.

Agamben anser att medborgarskapet måste förändras från sin bas i börd, territorialitet och biopolitisk registrering (eller 'tatuering' som i fallet med USA:s fingeravtryck och fotografier). Det måste ersättas med ett nytt aterritoriellt medborgarskap och potentiellt flyktingkap i vilket alla kan ta plats. Man kan inte ha en fortsatt utveckling mot Schengen och 'fort Europe', ej heller att betrakta folk som stammar med exklusiva medlemskap i ett fortsatt bejakande av identitetspolitiken. Detta är vad Agamben messianskt kallar 'den kommande gemenskapen' (*la comunità che viene*) en tillhörighet som är tillhörigheten själv och som ej beror på pådyvlade egenskaper. Detta liknar det slags universalism (*kosmopolites*) som också formulerades av stoikerna och Diogenes under antiken, men som också teoretiserades av Alan Badiou och Jean-Luc Nancy, några av de betydande samtida franska filosoferna. Hur kan man bygga institutioner för världsmedborgare och ett nytt sekulariserat *oikumene*, frågar de sig.

Agambens intresse för paradoxer och aporier har sin tydligaste formulering i undantagstillståndet där rättigheterna suspenderas. Här syns inflytande av Heidegger (för vilken Agamben studerat), men även från

logik, matematik och strukturalism. Undantaget är 'det som inte kan inkluderas i den helhet där det är medlem och inte kan vara medlem av den helhet där det redan inkluderats', det är fråga om 'den inneslutande uteslutningen'. I statsvetenskapliga sammanhang har detta också formulerats av en annan inspiratör, Carl Schmitt och dennes 'politiska teologi'. Suveränen, enligt Schmitt, är den som beslutar om undantagstillståndet. Detta utgör ett ingenmansland mellan den allmänna rätten och det politiska skeendet. Undantagstillståndet i ett nödläge blir den lagstadgade maktens omedelbara svar på de mest extrema interna konflikterna och yttre hoten. Schmitt visar att terminologin inte är neutral, utan termen undantagstillstånd innebär ett ställningstagande, precis som idén om naturtillståndet, som i sig innebär ett upphävande av själva rättsstaten.

Agamben är en eklektisk tänkare som förenar existensfilosofi, dialektik och motstånd och erbjuder suggestiva redskap för samtidsanalys, och även för fram intressanta teorier om möjliga vägar ut ur samtidens demokratiska dilemma. Med *Res Publicas* temanummer kan detta viktiga arbete påskyndas i Sverige. Men vi ser också fram mot fylligare analyser av Agamben samt översättningar av hans arbeten.

*Per-Anders Forstorp*

*Att anlägga perspektiv*  
RED. STAFFAN HELLBERG &  
GÖRAN ROSSHOLM  
Stockholm  
Symposion  
2004

*Essays on Fiction and Perspective*  
RED. GÖRAN ROSSHOLM  
Bern  
Peter Lang  
2004

Perspektiv är onekligen ett tämligen mångfacetterat begrepp, något som inte minst står i skuld till den utvidgning av betydelse som uttrycket 'perspektiv' genomgått. Vi använder i dag uttrycket dels med en äldre betydelse när vi talar om att (bokstavligen) se något ur ett visst perspektiv, dels med en utvidgad eller figurativ mening som när vi t.ex. säger att vi anlägger ett visst perspektiv på något och då snarast menar att vi ger en beskrivning som framhäver vissa egenskaper hos ett fenomen på bekostnad av andra. Perspektivbegreppet har också kommit att spela en framträdande roll inom olika discipliner och det på lite olika sätt. Inom konstvetenskapen har det en given plats i samband med diskussioner kring centralperspektiv och realism och trovärdig representation. Inom litteraturvetenskapen – och främst inom narratologiska sammanhang – är perspektiv ett av de mer utförligt undersökta och diskuterade berättartekniska begreppen. Men också inom filosofi och lingvistik har begreppet diskuterats – inom filosofi exempelvis i samband med frågor kring hur vi kan göra reda för semantiken för satser som innehåller troskontexter. Det tycks alltså vara ett begrepp som inbjuder till tvärvetenskaplig forskning. Och mycket

riktigt är *Att anlägga perspektiv* och *Essays on Fiction and Perspective* två exempel på sådan forskning – närmare bestämt är böckerna tillkomna inom ramarna för det Stockholmbaserade tvärvetenskapliga forskningsprojektet Mening och tolkning som samlade svenska forskare inom bl.a. litteratur- och konstvetenskap, semiotik, lingvistik och filosofi, och som avslutades för ett par år sedan. I den engelska volymen – en samling essäer som presenterades vid en konferens i Stockholm 2001 – finns utöver bidrag av forskare verksamma inom projektet också nyskrivna essäer av internationella storheter som Ann Banfield, Monika Fludernik, Lubomir Doležel och Petr Kotatko. Denna volym berör inte bara perspektivbegreppet utan behandlar som titeln avslöjar också ett annat begrepp som tilldragit sig uppmärksamhet från olika håll på senare tid, nämligen fiktion.

En i mina ögon särskilt lyckad korsbefruktning av discipliner är den som på senare tid ägt rum mellan de estetiska disciplinerna och den analytiska filosofi som kan sägas prägla mycket av den anglosaxiska filosofin. De senaste decennierna har estetiska problem diskuterats tämligen flitigt inom denna analytiska tradition. Som framstående exempel härpå kan väl nämnas Nelson Goodmans och Kendall Waltons respektive representationsteorier, John Searles, Gregory Curries och Peter Lamarques olika fiktionsteorier samt Noël Carrolls filmfilosofi. Men det finns givetvis också omvänt många fina exempel på litteratur-, film- och konstvetenskap som inspirerats av den analytiska filosofin, i Sverige exempelvis Anders Petterssons talaktsteoribaserade modell för litterär kommunikation, Göran Rossholms analys av den fiktionella hållningen

(fictive stance), och Christer Johanssons Walton-inspirerade idéer kring spelfiktioner och verkfiktioner i samband med film och litteratur.

Ett lyckat exempel på hur den analytiska filosofin kan ta sig an problem inom de estetiska disciplinerna är Petr Kotatkos artikel "Truth Conditions and Literary Aspirations: Basic Correlations" i den engelska volymen. Den fråga som Kotatko behandlar är i första hand vad det kan betyda att ett verk uppbär litterära kvaliteter. Dessa kvaliteter förstår Kotatko i en vid mening: som egenskapen att vara en dikt, att vara en sonett, att ha ett visst historieinnehåll, att hos en läsare framkalla en stämning av söndagseftermiddag. (Kotatko är inte ute efter att ge någon redogörelse för vad som räknas som en litterär kvalitet, utan problemet som diskuteras gäller i första hand vad det innebär att en text har dessa.) Kotatko tänker sig att svaret på frågan hur ett verk är litterärt och uppbär litterära kvaliteter kan besvaras genom att hänvisa till hur en sats har mening eller propositionellt innehåll. Enligt en populär tanke inom språkfilosofin, som företräts bl.a. av den tidige Wittgenstein och på senare tid av den amerikanske filosofen Donald Davidson, bör detta förklaras genom att hänvisa till satsens sanningsvillkor, d.v.s. de villkor som måste vara uppfyllda för att satsen ska vara sann. Tanken, i en version, är att vi kan förklara mening och s.k. illokutionär kraft hos en indikativsats, genom att säga att satsen specificerar sina sanningsvillkor och presenterar dem som uppfyllda. Nu menar Kotatko att en likartad tanke kan appliceras på litterära verk och litterära kvaliteter: en litterär text har som motsvarighet till en sats sanningsvillkor "litterära aspirationer" ("literary aspirations") som



om de uppfylls förlänar texten litterära kvaliteter. Tolkning av litterära verk blir enligt detta synsätt ett försök att komma åt dessa litterära aspirationer (och i förlängningen avgöra om de är uppfyllda), liksom tolkning av "vanliga" satser innebär en specificering av satsernas sanningsvillkor. Utifrån denna analogi mellan litterära aspirationer och sanningsvillkor för sedan Kotatko intressanta och insiktsfulla diskussioner både kring intentioners betydelse i tolkningssammanhang – förhållandet mellan en texts litterära aspirationer och en författares intentioner är, tänker sig Kotatko, analogt med förhållandet mellan vad som inom pragmatiska teorier för språklig mening ibland kallas "satsmening" (sentence meaning) och "talar mening" (speaker's meaning) – och kring möjligheten av rivaliserande tolkningar.

Det är såvitt jag kan se ganska originella idéer som Kotatko presenterar i sitt bidrag, och detta menat i en positiv bemärkelse. Samtidigt är Kotatkos essä ett typexempel på god filosofi i det att han ägnar en ansenlig del av sin essä till att ta upp – och besvara – möjliga invändningar och motexempel mot teorin. Ska jag ha någon kritisk synpunkt så tror jag att hans essä kanske skulle ha tjänat på att ha med ett par exempel, särskilt som han (avsiktligt) inte går in särskilt mycket på vad som utgör en litterär kvalitet, och särskilt som det skulle vara passande i en volym med tvärvetenskapliga ambitioner.

En text som dyker upp i bägge antologierna (detta gäller flera bidrag) är Eva Bromans bidrag, på svenska betitlat "Narratologiska synvinkelmodeller – en kritisk genomgång", ett i mina ögon mycket välskrivet och upplysande bidrag. Som titeln ger vid handen är essän en kritiskt hållen

diskussion av ett antal teorier kring perspektiv som formulerats inom narratologi. Broman tar i första hand upp Genettes och Bals respektive förslag på hur vi ska förstå idén om synvinkel eller fokalisation.

Vad är då Broman kritisk emot? I första hand gäller kritiken att man i narratologiska sammanhang ibland inte är riktigt klar över vilket slags objekt modellerna var designade att beskriva. Framförallt leder det – som Broman övertygande visar – ofta fel om vi plockar fram modeller som var tänkta att handla om berättelser som helhet eller på en makronivå (som Genettes) och försöker applicera dem på en mikronivå, som på enskilda textavsnitt eller enskilda satser. Som Broman riktigt påpekar är det inte särskilt upplysande att hänvisa till Genettes idé om synvinkel som en begränsning av information om vi talar om enskilda textpassager, utan omdömen om informationsbegränsning blir först möjliga när vi talar om texten som helhet. En annan kritik, riktad i första hand mot Genette och Bal, är att man ofta bortser ifrån problematiken kring "perspektivmarkörer", d.v.s. språkliga element som indikerar ett visst perspektiv, i diskussioner kring synvinkel eller perspektiv. Broman tänker sig att detta bortseende sannolikt stammar från Genettes avsiktliga separation av synvinkel- respektive berättaranalys, men kritiserar denna separation med den rimliga invändningen att vi inte gärna kan ha någon uppfattning om vilket perspektiv något berättas ur utan att utgå från just språkliga perspektivmarkörer i berättandet. Därför, säger Broman, "är den mest relevanta frågeställningen när det gäller synvinkelstudiet egentligen inte "vem ser?" utan snarare "vilka språkliga medel använder sig författaren av för

att skapa intrycket av att händelserna skildras utifrån en viss karaktärs perspektiv?" (S. 63.)

Perspektivmarkörer är just vad som står i fokus i Peter Pagins bidrag till den svenska volymen ("Andras perspektiv"). Pagins essä är delvis en mycket övertygande kritik av Staffan Hellbergs artikel "Satsens subjekt och textens" från mitten på 1980-talet (ett svar från Hellberg finns som nästa artikel i antologin). Pagine har emellertid också mer "positiva" förslag på hur vi kan förstå idén om perspektivmarkörer. Den centrala idén i detta förslag är följande formulering av vad "perspektivförskjutning" innebär:

Användningen av ett uttryck som relaterar det sagda till en talare, och där talaren inte rimligtvis kan vara (den verkliga eller fiktive eller implicite) berättaren, men rimligen är en gestalt i berättelsen, markerar att händelsen återges ur dennes perspektiv. (S. 116.)

Exempel på "uttryck som relaterar det sagda till en talare" är indexikala uttryck som "här", "nu", "jag", etc., men också relationella uttryck och emotiva och värderande uttryck. Mest intressant är emellertid Pagins diskussion om vad han kallar "kognitivt perspektiv" (som inte innebär en *förskjutning* av perspektiv). Idén bygger på filosofen Gottlob Freges tanke om att samma objekt kan ges olika presentationssätt (en idé som Pagine diskuterar mer utförligt i sitt bidrag till den engelska volymen). Ett objekt som t.ex. himlakroppen Venus kan ges olika presentationssätt, t.ex. genom benämningen "Morgonstjärnan" eller genom benämningen "Aftonstjärnan". Och det verkar rimligt att tänka sig att vilken beskrivning som ges av ett objekt spelar roll när beskrivningen upp-

träder i en troskontext. Satsen "N.N. tror att Morgonstjärnan är en planet" kan mycket väl vara sann samtidigt som "N.N. tror att Aftonstjärnan är en planet" är falsk (N.N. vet inte att de bägge uttrycken denoterar samma objekt). Det är detta förhållande som Pagine stödjer sin idé om kognitivt perspektiv på. En författare kan presentera ett objekt med en beskrivning som en viss karaktär känner till som en beskrivning av detta objekt och vi kan då tala om att beskrivningen passar karaktärens kognitiva perspektiv.

Pagins artikel kan måhända verka en smula reduktionistisk på en del läsare. Pagine avvisar en hel del av vad som av tradition räknats som indikatorer på perspektiv. Men om något går förlorat genom denna kritiska hållning så tror jag att denna förlust helt klart uppvägs av den klarhet som Pagine bringar till det som blir kvar.

I Göran Rossholms bidrag till den svenska antologin ("Perspektiv i film och prosa") diskuteras om det går att ge någon formulering av ett perspektivbegrepp som är tillämpligt för både filmiska och språkliga berättelser. En annan fråga som Rossholm behandlar gäller hur inlevelse i en karaktär från en läsares eller åskådares sida förhåller sig till anläggandet av perspektiv.

Rossholm beskriver två typer av perspektiv som ett berättande kan begagna sig av: ett "afferent" och ett "efferent" perspektiv. Det afferenta perspektivet karaktäriserar Rossholm inledningsvis med formuleringen "texten beskriver x som sedd av Y". (S. 152.) Det efferenta perspektivet innebär att "texten är som formulerad av Y". (Ibid.) Som exempel på det afferenta perspektivet kan ges det som Genette kallar externt fokaliserade berättelser där vi som läsare närmast har en upplevelse av en betraktare som

beskriver skeendet och där skeendet "är som sett av" denne betraktare. Men detta "seende" kan också ligga hos en karaktär som är del av historien. Som ett exempel på efferent perspektiv ger Rossholm Strindbergs Giftas-novell "Ett dockhem" där de många sjötermerna gör texten "som formulerad" av den manlige protagonisten, sjöofficieren Pall.

Dessa bägge formuleringar av de olika perspektiven modifierar Rossholm på ett insiktsfullt och resonerande sätt i sin essä, så att de kan ackommodera också film och reception av berättelsens perspektiv. Receptionen av det afferenta perspektivet, t.ex., beskrivs som att "läsaren uppfattar texten som beskrivande x som varsebliven av Y" och "läsaren uppfattar sig som delande denna Y:s varseblivning av x". (S. 157.) Essän avslutas sedan med en spännande diskussion av narrativt perspektiv och delande av "intresse".

Rossholms essä är ett mycket välskrivet bidrag; det är ambitiöst och innehåller fullt klart många värdefulla insikter. En kritisk synpunkt som jag dock har (och som jag har haft också i en annan recension av en annan av Rossholms artiklar) gäller att Rossholm inte säger så mycket om naturen i det "som-seende" som han gör bruk av i sin analys, och jag skulle därför gärna vilja höra lite mer om detta fenomen.

Som förhoppningsvis framgått är *Att anlägga perspektiv* och *Essays on Fiction and Perspective* två mycket lyckade böcker. Jag har berört några få bidrag som jag funnit särskilt upplysande, men det finns utan tvekan många andra utmärkta bidrag i antologierna. Det är överlag mycket välskrivet, kunnigt och klart, och oftast är resonemangen som förs i

artiklarna förtjänstfullt illustrerade med upplysande exempel. Särskilt den svenska volymen har också lyckats med konststycket att vara tämligen lättillgänglig utan att samtidigt behöva ge avkall på ambitionsnivå. Detta är väl särskilt välkommet när boken är tvärvetenskaplig och man då inte utan vidare kan förvänta sig att en läsare har kunskaper i alla av de enskilda disciplinernas områden och teorier. Kort sagt så är dessa bägge böcker två mycket imponerande och välkomna bidrag till diskussionen kring perspektiv och fiktion som förs på olika håll och inom olika discipliner.

Mikael Pettersson

KLAUS BRIGLEB

*Missachtung und Tabu*

*Eine Streitschrift zur Frage*

*"Wie antisemitisch war die*

*Gruppe 47?"*

Berlin & Wien

Philo

2003

Grupp 47 var den mest inflytelserika litterära grupperingen i Tyskland efter 1945. Den ville vara en intellektuell, demokratisk motkraft till den restaurativa politik som fördes under femtiotalet i Västtyskland. Den egentliga kärnan i gruppen, Hans-Werner Richter, Alfred Andersch, Wolf Dietrich Schnurre och Heinrich Böll hade alla varit soldater i Wehrmacht. De var märkta av sina krigsupplevelser och ville bort från nazisttidens lögnaktiga och patetiskt heroiska propagandatycka. Sitt litterära program hade de publicerat – i tidskriften *Der Ruf* – redan innan de träffades som grupp för första gången i München 1947. De föresatte sig att skriva på ett nytt,

avskalat sätt och att verka för en helt ny litteratur i en liberalt human och pluralistisk anda. Tonvikten i det nya skulle ligga på en litteratur som var engagerad, realistisk och publiktillvänd. Detta betydde bl.a. att man ställde sig avvisande till litteraturarvet från Weimarrepubliken, exillitteraturen, men även den grupp författare som gått i inre exil under Hitlertiden.

Organisatoriskt var Grupp 47 en mycket lös sammanslutning, ett slags litterär workshop med stort massmedialt genomslag. Gruppen träffades tre gånger om året i 20 års tid på olika ställen i och utanför Tyskland (1964 i Sigtuna). Till litteraturhistorien har Grupp 47 gått som en vänsterinriktad, antifascistisk och nonkonformistiskt upplyst sammanslutning. Det är just mot denna, till stor del självstilerade bild av gruppen som litteraturvetaren Klaus Briegleb vänder sig i sin pamflett *Missachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage "Wie antisemitisch war die Gruppe 47?"*

Det är alltså fråga om en anklageskrift mot Grupp 47. Briegleb utgår från arkivmaterial utan att för den skull vara strikt systematisk och vetenskaplig, men just det får väl sägas vara en del av själva den polemiska genre det här är fråga om. Utifrån den provocerande fråga författaren ställer i sin titel – "Hur antisemitisk var Grupp 47?" – diskuterar boken det medansvar gruppmedlemmarna kan sägas ha haft för antisemitismen i Tyskland efter 1945, eftersom de, som Briegleb säger, "tonade ner Shoah [...] och förklarade den som tabuzon".

För att förstå bakgrunden till tabuförklaringen kan det vara på sin plats att påminna sig den första meningens i Adornos och Horkheimers sjunde tes i *Elementen des Antisemitismus* (1947): "Emellertid finns det inga anti-

semiter längre." Efter 1945 var detta närmast ett självklart konstaterande. Vem ville väl då skylta med antisemitiska åsikter? Ändå levde antisemitismen i Tyskland vidare i undertryckt form och yttrade sig i antydningar, förrädiska felsägningar och rena fördomar. Det är just detta dolda och ändå avslöjande avståndstagande från judarna, liksom oviljan att träda in i en dialog med de judiska intellektuella om det förflutna och om skulden till det "andra" kriget – det som fördes mot judarna – som Briegleb försöker spåra och visa fram i sin bok.

Som sin tes anger Briegleb, att Grupp 47 "medverkat till framväxten av den speciella tyska antisemitismen efter Shoah utifrån en förment moralisk oförvitlighet och en förmåga att föra sin egen talan". Denna medverkan sägs grunda sig på missaktning, ointresse och förträngning av det judiska ifrån Grupp 47:s sida. Allt detta kan enligt Briegleb bara förstås och åskådliggöras i ljuset av den "tyska kontexten" med dess glömska och okunskap gentemot judarna och judendomen efter 1945.

Boken är uppdelad i fem kapitel. I det första går Briegleb in på den tyska kontexten av glömska och tecknar det tyska ihågkommandets historia från 1947 till 2002. Polemiken i hans tillbakablick förstärks av att perspektivet riktas från nuet och bakåt. Bland det han tar upp är den tyska återföreningen och debatten om Holocaustmonumentet som just nu håller på att uppföras mitt i Berlin. Men Briegleb berör också Günter Grass häftiga konfrontation med den israeliske författaren Yoram Kaniuk – i en diskussion 1991 – som bl.a. hävdade att de tyska författarna efter kriget skrivit "underbara böcker om Tyskland, men om ett judefritt Tyskland".

Han går sedan vidare med Martin Walsers beryktade tal i Paulskyrkan i Frankfurt am Main (1998) i vilket denne offentligt smädade ordföranden i de tyska judarnas centralråd, Ignaz Bubis. Slutligen behandlar han Martin Walsers, för antisemitism kritiserade roman, *Tod eines Kritikers* (2002) som betecknats som en "mordfantasi" på den judiske stjärnkritikern Marcel Reich-Ranicki. Just i sammanhang med Walser ser Briegleb det aktuella "litteraturhistoriska rättfärdigandet" av sin stridsskrift. Nämligen däri att Grass försvarar sin gamle vän Walser (båda var medlemmar i Grupp 47) och dennes bok med orden: "inte så mycket som en rad är antisemitisk". Men Briegleb menar att inte enbart dessa ord är ett led i den antisemitiska tradition som utmärkte Grupp 47, utan också det faktum att Grass själv följde denna linje med romanen *Im Krebsgang* (2002) som bl.a. tar upp den känsliga frågan om fördrivningen av tyskarna från Ostpreussen och Schlesien vid andra världskrigets slut.

Som ett slags pendant till dessa moderna inslag i den tyska litterära kontexten anför Briegleb vad Thomas Mann hade att säga om Grupp 47 på femtioalet. Gruppens betydelse och publika genomslag hängde enligt Mann samman med just de förhållanden som gruppen hade gått in för att bekämpa, nämligen "detta fräcka och omoraliska välbefinnande efter genomförda illdåd, detta som slutade med helvetesfärden 1945". Betecknande nog tog ingen i Grupp 47 upp och besvarade exilanten Manns kritik. Anledningen till det var enligt Briegleb att det inte fanns någon i gruppen som förmått – eller velat – genomskåda det kritiska grundmotivet i Manns uttalande: att konfrontera den tyska efterkrigsantisemitismen med

idén om ett ihågkommande av det judiska ödet.

Åren efter kriget gavs det i den tyska litteraturen alltså inte tillräcklig plats för att komma ihåg det nationalsocialistiska förflutna och alla illgärningar som begåtts. Det som skildrades var i stället umbärandena under och efter kriget. Det talades om "ruinlitteratur". Tyskarna såg sig i denna, mindre som gärningsmän än som offer. Typiskt nog var den första stora litterära gestalten i den tyska efterkrigs litteraturen soldaten Beckmann som återvänder från kriget i Wolfgang Borcherts drama "Draußen vor der Tür". Krigsöverlevaren Beckmann som kommer hem utan att finna ett hem blev något av ett språkrör för sin generation och en identifikationsfigur för efterkrigstiden. Det var ett skildransvärt öde. Det judiska däremot blev enligt Briegleb utsatt för en "notorisk missaktning".

I det andra kapitlet av sin stridsskrift dokumenterar Briegleb ett flertal exempel på hur judiska författare hållits utanför Grupp 47 och hur de missaktats och sårats av gruppen. Han skriver i detta sammanhang också om en i gruppen "verklighetsfrämmande önskan att försvara en oförstörd nationell känsloidentitet i den tyska litteraturen mot judar och det judiska". Vidare tar författaren upp hur det gick till när Grupp 47:s banerförare Hans Werner Richter – efter flitigt arbete i kulisserna – tilldelades René Schickele-priset för sin mediokra roman *Sie fielen aus Gottes Hand* (1952). Genom detta pris fick både Richter och Grupp 47 stor offentlig uppmärksamhet, vilket samtidigt s.a.s. sanktionerade den av Richter uppdragna litteraturpolitiska linjen av missaktning mot judar. Det menar i alla fall Briegleb i sin läsning av romanen. Han visar hur boken har

ett slags underström av diffus pacifism som betraktar alla upplevelser av kriget som likvärdiga. Det betyder att judar och kristna, ryssar och tyskar, mördare och mördade, ja att alla är offer. Detta absurda "jämlikhetskoncept" som Richter ger uttryck för i romanen, är enligt Briegleb ett talande exempel på vilka former tabuiseringen av den judisk-tyska skillnaden i Grupp 47 faktiskt kunde ta sig i litteraturen under efterkrigstiden.

Briegleb framhåller i detta sammanhang också hur flera kända författare blev föremål för den missaktning som forcerades fram av Hans-Werner Richter. De som råkade ut för detta var framförallt Ilse Aichinger (*Die grössere Hoffnung*), Paul Celan ("Todesfuge"), Peter Weiss ("Meine Ortschaft", *Die Ermittlung*) och Wolfgang Hildesheimer (*Tynset*). Dessa var också de enda författare i Grupp 47 som – utan framgång – med sina här angivna verk verkligen försökte påverka diskursen i gruppen så att den tysk-judiska skillnaden i erfarenheter och upplevelser skulle synliggöras.

I de något kortare kapitlen tre och fyra visar Briegleb först hur Richter iscensätter en omstrukturerad av den helt manligt dominerade litteratursammanslutningen genom att bjuda in Ilse Aichinger och Ingeborg Bachmann till mötet 1952. På Bachmanns begäran blir sedan också Paul Celan inbjuden. Det sätt på vilket gruppen behandlar Celan ser Briegleb som det förmodligen flagrantaste exemplet på antijudiskhet. "Fallet Celan" behandlas utförligt fr.o.m. den första inbjudan till den slutgiltiga brytningen 1962. Vid den första uppläsningen av "Todesfuge" i Niendorf blev Celan helt nedgjord: Man sade att han läste på ett "sjungande sätt som i en synagoga" och att han lät "som Goebbels".

Den judiske exilpoeten och nazistiske exfångnen Celan hade hoppats finna ett hem hos de vänstersinnade, hos dem som sade sig inte vilja skilja etik och estetik åt, men han stötte enbart på oförståelse bland krigsveteranerna i Grupp 47. Det hänfulla bemötande som Celan fick av gruppen bara sju år efter Auschwitz berodde enligt Briegleb varken på takt- eller smaklöshet utan var snarare ett symptom på den reflexartade "antisemitiska bildsyntax" som gruppleddaren Richter hade gjort till ett slags inofficiellt rättsnöre vid mötena.

I det femte och sista kapitlet tar Briegleb hjälp av psykoanalysen för att kunna förklara, hur det kommer sig att den ursprungliga uppfattningen av krigsupplevelsena och det oskrivna tabut för diskussion – med främst judar och emigranter – om det förflutna och den tysk-judiska skillnaden, kunde fortleva inom Grupp 47. Mot de proklamationer som gjordes i de tidiga gruppmanifesten ställer Briegleb alla de försuttna möjligheter till dialog och självvranssakan som en nära kontakt med det andra, det judiska ihågkommandet, hade kunnat erbjuda. Kanske hade denna dialog kunnat resultera inte bara i en annorlunda, utan i en helt ny tysk litteratur, menar författaren. Ett försök att själv åstadkomma denna diskurs gör Briegleb när han ställer Alfred Anderschs tidiga litteraturpolitiska ställningstaganden och syn på Auschwitz roll i litteraturen mot W. G. Sebalds kritiska hållning till den självbild Andersch målar upp av Grupp 47. Sebald är för övrigt enligt Briegleb en av de få författare som – t.ex. i *Austerlitz* – haft förmågan att överbrygga just den judisk-tyska skillnaden, helt enkelt genom att han "uppptecknar det han ser när han följer de efterlevandes spår".

Sebalds böcker anser Briegleb vara den absoluta motsatsen till det förment tysk-judiska samförstånd som framträder i de icke-judiska Grupp 47-författarnas uppvisningsböcker, t.ex. Bölls *Wo warst du Adam?*, Grass *Die Blechtrommel* och *Hundejahre*, samt Anderschs *Efrain*.

Klaus Brieglebs uppslagsrika stridskrift ger många svar, men man frågar sig varför inte ordet "antisemitism" definieras ordentligt när det nu används så ofta som polemiskt tillhygge? Just det är också ett exempel på att Briegleb ibland går väl generaliserande till väga. Så sker bl.a. när han alltför förenklat ställer "judarna" mot "tyskarna". Det är synd, för det gör att man här och där ställer sig undrande till hela hans argumentation. Tolkningarna av skönlitteraturen utmärks inte heller alltid av subtilitet och önskvärd nyansering, men det får väl tillskrivas bokens pamflettform. I sin helhet är Brieglebs bok inte särskilt lättillgänglig. Den är dessutom tämligen ostrukturerad och collageartad till sin utformning. Dokumenterande och kommenterande texter blandas och kompletteras emellanåt av "fönster" i form av inskjutna textavsnitt som ger extra belysning åt huvudframställningen. Mera systematik i uppläggningsen hade varit önskvärd liksom ett namnregister, särskilt som själva innehållsförteckningen oftast lämnar läsaren i sticket och man hänvisas till eget bläddrande fram och tillbaka.

De kritiska synpunkterna förtar dock ingalunda förtjänsterna med hur Briegleb förmår blottlägga den dolda, medvetet eller omedvetet antisemitiska argumentationslinjen inom Grupp 47. Genom sina omfattande arkivstudier har Briegleb förmått teckna sambandet mellan efterkrigsantisemitismen i Tyskland och Grupp 47, som, trots att

den sade sig verka under antifascistiska förtecken, i sin litterära produktion ändå undvek att ta upp frågorna kring Auschwitz och inte heller pläderade för ett genuint möte mellan tyska och judiska intellektuella. Att peka på dessa samband och förhållanden är också att tydliggöra den missaktning, förträngning och det ointresse för den judisk-tyska differensen som enligt Briegleb fortfarande verkar i den tyska kontext som Grupp 47 var en del av.

*Sture Packalén*

*Att fånga världen i ord  
Litteratur och livsåskådning,  
teoretiska perspektiv*

RED. CARL REINHOLD

BRÅKENHJELM &

TORSTEN PETTERSSON

Skellefteå

Norma

2003

*Att fånga världen i ord* är, som den tilltalande titeln antyder, en samling essäer som har förhållandet mellan litteratur och livsåskådning som huvudintresse. Uppsatsförfattarna består av en blandning av litteraturvetare och teologer som utifrån sina olika förutsättningar försöker visa på de beröringspunkter som finns mellan disciplinerna. Detta tvärvetenskapliga synsätt har under de senaste åren alltmer börjat framstå som ett eget forskningsområde som har en egen tradition bakom sig. Redaktörernas mål med volymen har varit att presentera de historiska och metodologiska förutsättningar som finns för den tvärvetenskapliga forskningen mellan litteratur och teologi och samtidigt ge några konkreta exempel på densamma. Boken är indelad i två delar som mot-

svarar dessa båda syften. Den första består av fyra artiklar som behandlar ämnet religion och litteratur ur en teoretisk synvinkel och som tecknar en historik över denna tradition och dess ställning bland andra litterära fält. Den andra delen består av läsningar av litterära verk som aktualiserar de metodologiska premisser som presenterats i den första delen.

I volymens första artikel, "Livsåskådningar i skönlitteraturen – författarcentrering eller textcentrering?", diskuterar Torsten Pettersson förutsättningarna för studiet av livsåskådningstematiken i skönlitterära verk. Han inleder sitt resonemang med att ställa ett författar- och ett textcentrerat synsätt mot varandra och övergår sedan till att visa att studiet av olika livsåskådningar i skönlitteraturen inte konsekvent kan ansluta sig till något av dessa två synsätt. De författarcentrerade läsningarna framstår som bristfälliga och metodens inaktuella ställning bland de moderna litterära teorierna gör det omöjligt för livsåskådningsforskaren att genomgående tillämpa ett dylikt synsätt. Men inte heller de analyser som endast fokuserar på texten är lämpade för att spåra och härleda en viss livsåskådning eftersom de oftast förutsätter textens autonomi. Den livsåskådning som framträder mer eller mindre klart i en text hänvisar ofta till olika aspekter utanför texten som inte nödvändigtvis behöver vara kopplade till en författarintention, men som kan härledas till ett idéhistoriskt sammanhang eller till ett visst författarskap. Pettersson understryker hur viktigt det är att förstå den rekonstruerade livsåskådningen i ett verk med hänsyn till det som är specifikt litterärt, en princip som inte alltid har varit självklar i studiet av teologi och litteratur.

Medan Pettersson diskuterar ämnets metodologiska riktlinjer ger Håkan Möller, i sin artikel "Litteratur och religion. En ämneshistorisk orientering", en historisk översikt över ämnet. Han följer dess utveckling från dess början under decennierna före andra världskriget fram till blomstringen på 60- och 70-talet – då tack vare personligheter som Paul Tillich och Nathan A. Scott – och fram till dagens tendenser som visar en ny medvetenhet om litteraturens särprägel. Möller visar hur Scotts teologiska kritik definierar sig i motsättning till New Criticism och dess anspråk på verkets autonomi som ansågs förneka betydelsen av författarens religiösa tro för verkets utformning och existentiella signifikans. Motsättningen har som sagt tonats ner under de senaste decennierna till förmån för en känsligare behandling av texter som utpräglat litterära skapelser, men kvarstår under formen av en kritik av de mest formalistiska dragen hos nykritiken och strukturalismen. Den litterära livsåskådningsforskningen söker på så sätt visa på möjligheten att se olika livssyner i en text som del av en etisk debatt som rör karaktärerna och berättaren men i slutändan även författaren.

Bokens första del innehåller ytterligare två essäer: Carl Reinhold Bråkenhielms "Känslan av en inre överblick. Om sanningsfrågan i skönlitteratur och livsåskådning" och Tage Kurténs "Moderna och modernitetskritiska självklarheter i skönlitteratur". Båda författarna är teologer och har en delvis annorlunda utgångspunkt än Pettersson och Möller som är verksamma vid litteraturvetenskapliga institutioner. Bråkenhielm tar upp frågan om huruvida det finns en likhet mellan den sanning som kommer till



uttryck i människors livsåskådningar och den som tillhör skönlitteraturen. Han visar med hjälp av olika teorier om livsåskådningar och några estetiska sanningsteorier de beröringspunkter som finns mellan ämnena; en viktig sådan är till exempel att båda använder ett indirekt språk, präglad av grundläggande metaforer, för att uttrycka sina verklighetstolkningar. Bråkenhielm diskuterar bland annat några idéer som utvecklats av språkforskaren David G. James utifrån Coleridges estetiska teorier. James tar avstamp i Coleridges åtskillnad mellan en primär föreställningsförmåga som avser vår vardagliga uppfattning om tillvaron och en sekundär föreställningskraft – där litteraturen hör hemma – genom vilken vi formar "synteser och helhetsbilder" utifrån våra primära iakttagelser av verkligheten. Litteraturen skildrar med dessa synteser några upplevelsesanningar som liknar de hypoteser om människan och världen som kommer till uttryck i livsåskådningstexterna. James teori förutsätter att det finns en möjlighet att avslöja de visioner om livet som finns i en text, men Bråkenhielm är mån om att precisera att detta aldrig kan ske i form av ett påstående. Den livssyn som kommer till uttryck i en litterär text fungerar enbart i sitt litterära sammanhang och även om en partiell tolkning av den är möjlig förblir den inkomplett när den förs över från indirekt till direkt språk; som när t.ex. Strindberg, i sin av Bråkenhielm citerade "Erinran till *Ett drömspel*", ger en tolkning av sitt eget drama.

I andra delen av *Att fånga världen i ord* kommer första delens metodologiska diskussioner till användning i fem studier som behandlar verk av Marcel Proust, Sven Delblanc, Kerstin Ekman, Ingmar Bergman och de nor-

ska författarna Gabriel Scott och Sigbjørn Hølmebakk. Helene Blomqvist gör i sin läsning av Sven Delblancs *Änkan*, "At veta hvad man skall döma". Sven Delblancs *Änkan* som exempel på genrefrågans betydelse vid texttolkning", en övertygande analys av romanens bibliska intertexter och religiösa anspelningar. Utifrån Jauss och Fowlers teorier om genrens betydelse för förståelsen av en text visar Blomqvist hur Delblanc använder sig av flera litterära konventioner som öppnar ett antal dimensioner för läsningen av romanen. Hon undersöker på vilket sätt författarens närhet till en genre som den som har kommit att kallas för "tantsnusk" vilseleder olika recensenter i sina negativa bedömningar av romanen och gör det omöjligt för dem att se hur Delblanc, med hjälp av andra litterära konventioner, skiljer sig från en utpräglad triviallitterär framställning. Textens moraldiskussion och dess religiösa existentiella spörsmål gör *Änkan* till en "parabel med en hel del klart allegoriska inslag". Blomqvist ger prov på en läsning som uppfyller kraven att ta större hänsyn till texternas litterära särart i studiet av olika livsåskådningar.

Samma syfte styr även Sigrd Ekblad i "Den nyckfullt slingrande trajectorian – mötet mellan innehåll och form i Kerstin Ekmans *Rövarna i Skuleskogen*". Hennes läsning av Ekmans roman stödjer sig på Vladimir Propps undersökningar av den ryska folksagan från början av 1900-talet. Ekblad uppmärksammar i enlighet med Propps modell de agenter som hjälper och hindrar romanens huvudperson, trollet Skord, att nå sina mål. Hon försöker visa hur denna struktur samspelar med romanens existentiella tematik. Litteraturens del i det som Ekblad benämner som livsåskådnings-

vetenskap är att bistå människorna med handlingshypoteser. Samma intresse för att studera hur de berättartekniska inslagen kan göra det lättare att förmedla en viss livsåskådning finns också i Egil Törnqvists "Från manus till film – Ingmar Bergmans *Nattvardsgästerna*". Törnqvist diskuterar i sin artikel förhållandet mellan film och manus och visar, i sin studie av Bergmans *Nattvardsgästerna*, hur detta inte enbart kännetecknas av samspel, utan i lika hög grad ger upphov till skillnader. Analysen av filmen tar fasta på de religiösa anspelningarna och trots att Törnqvist inte kan finna någon större skillnad mellan filmens och manusets budskap visar han på flera mindre förskjutningar i mening mellan medierna.

En delvis annorlunda utgångspunkt är den som Owe Wikström anlägger i "Musik och mystik hos Marcel Proust – religionspsykologiska perspektiv på litterära texter". Han försöker med hjälp av ett religionspsykologiskt perspektiv förstå den återkommande upplevelsen av mystiska erfarenheter i Prousts roman. Religionspsykologin, som studerar religiösa erfarenheters uttryck och funktion hos människor, tillämpas av Wikström på några fiktiva karakterer för att visa situationer i vilka texten anspelar på immanenta och transcendentala verkligheter. Jagets uppgående i något slags större realitet genom erinringens erfarenhet och den skapande konstens möjlighet att övervinna tidens begränsningar är några exempel på detta. Även i Wikströms artikel ger skönlitteraturen tillträde till hypotetiska upplevelsesanningar om världen som aktualiserar olika livsåskådningar. Slutligen visar Øyvind T. Gulliksen i sin artikel "Skriften aleine. Litteratur og livssyn i sekulær lutherdom: Gabriel Scott,

Sigbjørn Hølmebakk og Jon Magnus" vissa beröringar mellan litteratur och protestantisk tro i två norska 1900-talsromaner.

*Att fånga världen i ord* är en högintressant introduktion till den litterära livsåskådningsforskningen. Det rör sig om en välskriven samling essäer som i lika hög grad behandlar såväl metodologiska som praktiska problemställningar vid undersökningen av livsåskådningstematiken i litterära texter. Vi ser här en metod för att närma sig skönlitterära verk som återaktualiserar intentionalitetsaspekten utan att återfalla till de biografiska litteraturstudierna.

Stefano Fogelberg Rota

JAN HOLMGAARD  
*En ironisk historia*  
Stockholm  
Aiolos förlag  
2003

I sin avhandling *Jaget i texten* från 1998 presenterade Jan Holmgaard ett kapitel om Søren Kierkegaards *Förförarens dagbok*, som i mina ögon var bokens höjdpunkt. Det var en briljant genomförd, textnära uttydning av förförelsens dubbelbottnade strategier och filosofiska konsekvenser. Det är därför man med spänning tar del av den nya studie, helt ägnad Kierkegaard, som nu kommer ut under titeln *En ironisk historia*.

Också här visar sig Holmgaard som en betydande Kierkegaardkännare, väl förtrogen med såväl författarskapet som sekundärlitteraturen. Hans ambitionsnivå är också hög, att i sex kapitel teckna ingenting mindre än historien som filosofiskt problem utifrån skilda synvinklar. Detta sker på endast drygt

100 sidor. Det rör sig alltså snarast om skisser till fördjupade studier, där centrala begrepp som ironin, det sublima, upprepningen och tron ställs gentemot historiens problematik på ett ofta klagörande sätt. Till bokens förtjänster hör också citeringen i brödtexten med åtföljande översättningar, vilket gör det möjligt att noga följa läsningarnas grund i Kierkegaards egna formuleringar.

Men Holmgaard gör det inte alltid lätt för läsaren. Till en del beror svårigheterna säkert på ämnets natur. Om uppgiften inledningsvis sägs vara att klargöra "Kierkegaards syn på historien" (s.17), vilket påstås vara ett något försummat område i forskningen, framstår begreppet 'historia' som allt dunklare under framställningens lopp. Så uppfattas subjektet hos Kierkegaard snarast negativt i förhållande till historien. Ironin, som frihetens moment hos tänkandet, anger just avvikelsen från det givna, och mycket riktigt står Kierkegaards magisteravhandling *Om Begrebet Ironi* i centrum för Holmgaards analyser. Sokrates som ironins fader kommer att bilda en ny begynnelse av närmast "världshistorisk" dignitet i författarskapet. Holmgaard framställer detta som en paradox: det historiska hos Sokrates innebär frigörelsen från det historiska i ironins och tystnadens tecken.

Till denna inre dialektik hos historien som fenomen kommer skrivsättets innebörd. I kapitel fyra, "Liv blir skrift", påstår Holmgaard att han vill "studera hur Kierkegaard upplöser historien som ett fixerbart begrepp och som referentiell storhet genom sitt skrivsätt." (S.59) Det historiska förvandlas här till fiktion och ironisk skrift. Ja, Kierkegaards skrivsätt "manar fram", som det står, "sin egen mångfald, aldrig historiens, ty en så-

dan finns inte." (S.75) Så pulvriserar historien alltmer framför läsarens blick. Holmgaard har en böjelse för det preciösa och undanglidande. Inledningen är illavarslande, när det talas om trösten i att föremålen för tolkningar "som regel går fria från illdådet". (Vad ska vi då kalla de verkliga illdåden, om till och med känsliga läsningar får denna beteckning?) Men värre är de gånger när Holmgaard upplöser sin egen framställning i paradoxer och ironier. Ämnet speglas då alltför påtagligt i den egna stilen. Kanske är det Kierkegaard som smittar författaren till de avslutande orden om att vi knappast kan finna någon sanning i historien, "ty den är ju bara av intresse om den ingår i paradoxens figur ... i övrigt återstår tystnad och ironi."

Här vet man inte riktigt vem som talar, är det uttolkaren eller den uttolkade? Men innan vi nått fram till dessa rader, har ändå en hel del blivit sagt. Det historiska är utan tvivel av betydelse för Kierkegaard, och Holmgaard visar övertygande i kapitlet "Sokrates tystnad" hur ironin som subjektets första bestämning inte innebär en idealistisk jaguppfattning av Fichtes snitt. Subjektet hos Kierkegaard är polemiskt bestämt, gentemot världen och det givna. Frihet är alltid frihet från någonting. Det är också i detta kapitel som jag tycker att Holmgaards förståelse för Kierkegaard blir mest övertygande. Han skriver vackert om hur Platon i sina dialoger "omfattat den sokratiske tystnaden med sitt språk", inte genom att fylla ut den utan just genom att ge den plats som "ett aktivt intet" i sin framställning. Det är här Holmgaard framkastar tanken att Platons dialoger blir en prototyp för Kierkegaards egen huvudstrategi att "bedrage et Menneske in i det

Sande". Och där bedrägeriet med Holmgaards ord "inte skall uppfattas som ett nödvändigt ont" utan just som en "lekfull dikterisk verksamhet" på vägen mot gemenskapen och historien – trots allt.

Detta poetiska framställningssätt, som är så karaktäristiskt för Kierkegaard, har, menar Holmgaard, inte med någon speciell litterär fallenhet att göra. Det sägs vara en "nödvändig del" av synen på subjektet som enskilt och partikulärt, till skillnad från filosofins gängse bild av jaget som kännetecknat av universella egenskaper. Man kan dock fråga sig om det finns något självklart samband mellan stil och jagbegrepp, och tänka på hur existentialisterna – som den tidige Heidegger i *Sein und Zeit* eller Sartre i *L'Être et le néant* – framställer det enskilda subjektet i strikt filosofiska termer. Kierkegaards rörliga stil, liksom hans ironi, borde alltså ha en annan grund. Men det är också möjligt att han bättre än ovan nämnda tänkare förstod subjektivitetens estetiska konsekvenser just för den filosofiska framställningen. Kanske vore det ett ämne för en kommande bok? Ingen skulle vara mer lämpad för uppgiften än Jan Holmgaard.

Anders Olsson

FRANK KJÖRUP

*Sprog versus sprog*

*Mod en versets poetik*

Köpenhamn

Museum Tusulanums forlag

2003

Hur läser vi versifierad text – fonologiskt, metriskt, rytmiskt, grafiskt, stilistiskt – och vilka faktorer är faktiskt betydelsebärande i läsningen? Hur kan en 20:e århundradets verssemantik ta form? Frank Kjörup ger intressanta svar i *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*, med en kombination av kritisk läsning av tidigare forskning och egna kritiska tankar om poesi och versifikation. Det är till Kjörups stora fördel att han kombinerar uppfinningsrikedom med omfattande forskningsreferenser, på ett objektivet men samtidigt lustfyllt språk.

Boken har, som en god roman, tre delar som materialet struktureras under: "I. Poetikens vending", "II. Sprog versus sprog" och "III. Vendingens poetik". Del I är en serie inledande betraktelser som diskuterar och klargör en rad begreppsliga skillnader, som t ex metaspråk/objektspråk; rytmisk/metrisk; semantisk/formell; mimetisk/expressiv och estetisk/kognitiv. Det senare begreppsparat är sedan i fokus i del II, som anlägger ett brett perspektiv på versifikation, språk och kognition, framförallt versbegreppets kognitiv-estetiska struktur och funktion. Del III beskriver sedan en nödvändig förändring av den kritiska läsningen, mot en kognitiv – både exakt och njutningsfull – poetik, där versläsandets praktik innebär att nästla sig fram mellan estetiska och kognitiva strukturer, alltså språk *versus* språk.

Med andra ord, Kjörups grundläggande tes är att versifierad text för-

mår skapa sin egen form av betydelse – i motsats till en allmän uppfattning att semantisk tolkning knappast ändras av metrisk tolkning, eller att rytmen högst är en stödaktion (Sven Möller Kristensen, *Digtingens teori*, 1958; jfr Eva Lilja, "Diktens ljudbild. Om betydelse i vers", 1999). Vad som accentueras är skillnaden mellan semantiskt språk (mening) *versus* metriskt språk (tolkning). Och i detta *versus* finns den analoga interferensen mellan å ena sidan kognitiv, naturspråklig, struktur och å andra sidan estetisk struktur, där Kjörup ställer fenomenet *överklivning* centralt, i själva brytpunkten för den meningsskapande och tolkningsgenererande interaktion som uppstår i och med denna skillnad. Kort sagt: överklivning pekar på hur språk och versifikation rent strukturellt är omaka par.

Ett tydligt exempel är Kjörup's referens, via Roman Jakobson, till G. M. Hopkins "The Handsome Heart":

'But tell me, child, your choice;  
                                   what shall I buy  
 You?' – 'Father, what you buy me I  
                                   like the best.'

Jakobson påpekar att det är fråga om en "tung överklivning", där ingen av de två möjliga recitationerna, "buy" – paus – "you", eller "buy you", kan dölja den intentionella diskrepansen mellan den metriska och den syntaktiska uppdelningen (Thomas Sebeok, *Style in Language*, 1960). Kjörup frågar sig i vad den specifikt verssemantiska intentionen med denna form kan bestå – det vill säga Jakobson förbigår den mer fundamentala frågan om de poetisk-semantiska implikationerna av samspelet mellan syntax och versifikation. Här finns alltså den poetikens vending / vend-

ingens poetik som Kjörup noggrant analyserar och teoretiserar genom hela boken: ett balanserande – "en strukturerens terrorbalance" (s. 47) – mellan estetisk och kognitiv språkförståelse, en läsandets punkt som Kjörup betecknar "V" eller, läsandets V-punkt, med avgörande betydelse i en verssemantisk poetik.

Som vi ser tar Kjörup sin utgångspunkt i en formalistiskt inspirerad beskrivningstradition, dock inte för att vila på en formalistisk 'apparatjik'; i stället utgår han alltid från dikten som fenomen och justerar apparaten då det är nödvändigt. Han påpekar att meningen med att skriva versifierad text inte är form för formens skull (inte heller för innehållets): meningen med versifikation är form för poesins skull. Man skulle kunna tillägga att formalistisk kritik är form i poesins tjänst givet att formalisten har tillräcklig estetisk sensibilitet – och det har Kjörup.

Vad gäller form, analys och estetik finns här en koppling till Kjörup's uttalade intresse för kognitiva perspektiv på läsningen. Kognitiv poetik, ett forskningsfält som är under kraftig utveckling (se exempelvis Peter Stockwell, *Cognitive Poetics*, 2002; Elena Semino & Jonathan Culpeper, *Cognitive Stylistics*, 2003), har bland annat ett flertal kopplingar till tidig formalism i ansatserna att förklara *hur* texten betyder. Utan att referera alltför utförligt till kognitiv poetik (förutom Mark Johnson, *The Body in the Mind*, 1987), är Kjörup's undersökning ett gott exempel på en kognitiv poetisk ansats, speciellt med avseende på V-punkten där kognitiva bildscheman (se Frederick Bartlett, *Remembering A Study in Experimental and Social Psychology*, 1932; Roger C. Schank & Robert P. Abelson, *Scripts, Plans,*

*Goals and Understanding*, 1977) som till exempel VERS ÄR RÖRELSE, VERS ÄR HORIZONTELL och VERS ÄR VÄNDPUNKTER står i fokus.

Kjörups V-punkt är det omedelbart nyskapande bidraget till metrisk och verssemantisk teori. Kinestetiskt och perceptuellt får vi härmed en kognitiv förklaring till versens *gestalt*, en förklaring som är likartad Jakobsons paradigmatiske funktion. Form och innehåll är dock inte underordnade varandra i Kjörups teori, inte enligt strukturerna form/innehåll (estetik) och innehåll/form (kognition). I stället föreslås en 'sidoordning', ett estetiskt-kognitivt enhetsbetraktande (jfr. Tynjanov) där innehållet 'hålles inne' i – och med – formen. Med andra ord "en syntetisk enhed som nok lader sig erkende som logisk umulig, men som i (den fiktive skabelse af) den poetiske tekst bliver alogisk mulig. Opgaven for den poetologiske analyse . . . bliver nu at redogøre for den kreative syntes veje" (s. 60). I avsnittet "Vers, sprog og kognition" förs därefter en ingående diskussion om versifikation som kognitiv-estetiskt problem och som klargör mötet/skillnaden mellan naturligt språk (kognitiv informationsprocess) och det 'onaturliga' versspråket (det vill säga Jakobsons 'våld mot språket'). Men, som Kjörup understryker, detta möte/denna skillnad genererar i sin tur självständig poetisk information. Vi ser den poetologiskt dubbla blicken i Rifbjergs

fuglens sang og firbenets  
spring i solen

där en strikt (naturlig) läsning ger fraserna "fuglens sang" och "firbenets spring i solen", men där en poetisk (estetisk) läsning ger upplevelsen av "fuglens og firbenets sang" följt av

"spring i solen". Som Kjörup säger är läsaren förpliktigad att se den avvikande strukturen som ett tecken på avvikande innehåll vilket aktiverar den poetiska kompetensen – den versifikatoriskt förmedlade metaforen medför en mental (ur)laddning där dynamiken i raderna i sig själv innebär ett mentalt "spring i solen" (s. 131).

Kjörups analyser är som nämnts både exakta och njutningsfulla beträffande form för poesins skull, men aldrig form för formens skull. V-punkten innebär explicita vändningar i läsningen, men det finns också en mer implicit nivå i Kjörups teori och praktik. V-punkten innebär en sorts upprepning, omtagning, en retur-rörelse, en dynamik som för tankarna till upprepningens begär och dess (eventuella) tomhet. På gränsen mellan njutning och plåga tillåter sig Kjörup i del III att upphöja den språkliga perversionen i sig till (kroppslig) poesi – inte för inte finns här en koppling mellan (sexuell) g-punkt och (textuell) v-punkt. Dock betonar Kjörup att perversionen måste finnas i objektspråket, den ska inte 'skapas' i poetologens metaspråk: "Bare fordi versifikation med en viss begreppslig nødvendighed må bestemmes som sproglig perversion, bagvending, 'vending bag mig', indebærer dette ingen rettigheder for versteorien till metasproglig ditto" (s. 321). Som ett exempel kan man fundera på Archibald MacLeishs berömda och regressivt misslyckade dikt, "Ars Poetica", som på fullt allvar hävdar att en dikt ska vara 'Pure Sound'. Förmåga att väcka poetiskt intresse består enligt Kjörup varken av 'rent ljud' eller 'ren betydelse', men av ett nog så komplext samspel mellan dem. Med en milt pervers 'vendighed bag mig' vill jag tillägga att 'the pure sound of Ars is arse'.

MacLeishs poetik öppnar alltså för en kommentar kring ett viktigt tema i Kjörups bok som ibland döljs i fotnotsapparaten, nämligen en skarp kritik av vad man skulle kunna kalla poetologisk 'underhållningsdekonstruktivism'. Så till exempel ges en distinkt kritik av Giorgio Agamben i en lång not, där Agambens närmast charlatanska analyser av överklivning står i fokus. Kjörup tar här upp tio punkter, "en summarisk, men förhåpentlig definitiv kritik af Agambens grundläggande defekte argumentation" (s. 365), som fokuserar på Agambens ontologiska missuppfattningar och inkonsekvens vad gäller kategorier, till och med vad gäller skillnaden mellan prosa och poesi – och dessutom visar på Agambens teoretiska fantasilöshet. Begreppsförvirrande sofistrier – överklivning som *a-gambe-ment* – kan aldrig vara perverst textuellt njutbara.

På ett mer generellt plan är all dikt-läsning pervers, det vill säga avlar inte mening på ett sanktionerat sätt. Det perversa i att läsa med poetisk kognition, skriver Kjörup, är att utföra extraordinärt komplexa operationer i dikt-läsningen men inte med målet att förstå något om verkligheten – att sätta medvetandet i högsta beredskap för att inte nå fram till något verkligt mål: "Dette er kognition inte bare for kognitionens skyld [...] vilket dog ville have vaeret nyttigt, men for nydelsens skyld" (s. 323). Vi vet inte varför det naturliga språket står på kant med versifikation, i semantisk mening, och konstant är på väg att falla ned i den estetiska avgrunden. Men vi kan njuta av det perversa vi ser.

Ulf Cronquist

*Law and Literature*  
ED. MICHAEL FREEMAN &  
ANDREW LEWIS  
Oxford  
Oxford University Press  
2003

Det finns redan flera presentationer av ämnet rätt och litteratur på svenska och andra nordiska språk. Den danska tidskriften *Kritik* gav år 2001 (nummer 150) ut ett fylligt temanummer; två år senare presenterade *Tidskrift för litteraturvetenskap* (nummer 2003:3) en tvärvetenskaplig introduktion till ämnet; och i år har den nordiska juridiska tidskriften *Retfaerd* publicerat ett temanummer (nummer 104) med bidrag från olika nordiska länder. Dessa tidskriftsnummer innehåller fylliga introduktioner till ett tvärvetenskapligt forskningsområde som har vuxit fram under andra hälften av 1900-talet med tongivande forskare som Peter Brooks, Shoshana Felman, Stanley Fish, Sanford Levinson, Richard Weisberg, James Boyd White, med flera. De tre tidskriftsnumren innehåller även försök att tillämpa och anpassa dessa frågeställningar på nordiska förhållanden och material. Utmärkande för de nordiska länderna är dock att juridiken som akademisk disciplin har visat begränsat intresse för att involvera sig i dialog med discipliner som diskuterar frågor om betydelse och tolkning, narration och muntlighet, värde- och normbildning utifrån ett humanistiskt perspektiv. Detta är i påtaglig kontrast till den anglo-amerikanska universitetsvärlden där ämnet rätt och litteratur har vuxit fram inom juridiken som en del av en strävan att göra ämnet mer humanistiskt. I rättvisans namn bör det nämnas att det finns enskilda försök i den riktningen även i Sverige, som

exempelvis den obligatoriska läsningen av skönlitteratur på juristutbildningen vid Högskolan i Jönköping. Det bör dock understrykas att det där inte handlar om att knyta läsningen av skönlitteratur till studiet av juridik, eller juridiken till litteraturen.

Den som är intresserad av att orientera sig i aktuell diskussion inom ämnet rätt och litteratur i England och USA kan med fördel ta del av den drygt 700-sidiga volymen *Law and Literature*, redigerad av Michael Freeman och Andrew Lewis. Artiklarna i denna volym innehåller dels försök att definiera det tvärvetenskapliga (eller interdisciplinära) ämnet rätt och litteratur, dels studier av enskilda litterära verk och genrer, rättsfall, juridiska texter och frågeställningar. Förutom att ge en bra överblick över ämnet och dess centrala frågor (och var de viktigaste motsättningarna finns), innehåller den även historiska översikter över ämnets framväxt.

Richard Weisberg, professor i konstitutionell rätt vid Cardozo Law School, Yeshiva University i New York, behandlar i artikeln "Literature's Twenty-Year Crossing into the Domain of Law: Continuing Trespass or Right by Adverse Possession?" ämnets olika utvecklingsstadier och sin egen insats i att etablera det. Från att skönlitteratur och litteraturvetenskap initialt välkomnades som värdefulla perspektiv på juridiken under 1970- och första hälften av 1980-talet, uppstår därefter ett bitvis hästiskt motstånd som kan representeras av Richard Posners bok *Law and Literature: A Misunderstood Relation* (1988, reviderad utgåva 1998). Detta motstånd sammanfaller både med ett starkare intresse för studiet av rätt och litteratur i den akademiska världen och med en radikaliserings av ämnet, politiskt

genom kopplingen till Critical Legal Studies och filosofiskt genom kopplingen till nyare litteraturteori och dekonstruktion. En viktig händelse i denna utveckling utgör publiceringen av Jacques Derridas essä "The Force of Law" (1990). Ämnet rätt och litteratur hade nu av en del kommit att betraktas som ett hot mot en traditionell syn på rättslig auktoritet och legitimitet. Weisberg summerar situationen:

Was law being conflated with the humanities instead of drawing on them in a selective and manageable way? Was law talk either indeterminate, or – worse – eventually determinable but at that exact point to be identified with violence, resentment, covertness and evil? Were judges to aspire to literary craftsmanship in their opinions, which would mean writing their own opinions or at least confessing that legal rules emerge only within the space of narrative and form? (S. 50)

Det är intressant att Weisberg i detta sammanhang diskuterar både sin egen intellektuella relation till Geoffrey Hartman och Paul de Man under sin tid som doktorand på Yale University och sin personliga relation till Posner som kollegor på University of Chicago. Weisberg menar att de strategier som utvecklas inom dekonstruktionen inte stod i motsättning till ett traditionellt textbegrepp, utan användes till djuplodande utforskning av filosofiska och sociala frågor. Vad gäller Posner, som hjälpte honom att sadla om från litteraturvetenskap till juridik, beklagar Weisberg att den öppna och intresserade attityden till relationen mellan rätt och litteratur kom att ersättas av misstänksamhet och fientlighet.



I den andra och avslutande delen av sin artikel presenterar Weisberg ett dubbelt perspektiv på ämnet rätt och litteratur, delvis inspirerat av Friedrich Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1796). Enligt Weisberg kan man här å ena sidan följa en 'satirisk' tendens som genom kritiska läsningar av litterära verk och juridiska texter ifrågasätter rättvisa som realitet och möjlighet; å andra finns det en 'elegisk' tendens som behåller tron på rättvisa som ideal och möjlighet. Dessa två perspektiv står i sin tur i kontrast till en naiv tro på direkt och omedelbar kunskap om rättvisan inom juridiken. Enligt Weisberg är denna kunskap om rätten endast möjlig att uppnå indirekt, 'sentimentalt', med hjälp av humanistiska discipliner som retorik, hermeneutik och stilistik.

I direkt kontrast till Weisbergs försvaret för sammankopplingen av de två disciplinerna, finner man i Guyora Binders artikel "The Law-as-Literature Trope" ett systematiskt genomfört angrepp på denna relation. Binder, som är professor i juridik vid State University of New York, Buffalo, menar helt korrekt att analogin 'rätt-som-litteratur' inte är "a single proposition, but a range of different and possibly incompatible propositions." (S. 63) Han menar vidare helt riktigt att analogin rätt-som-litteratur ska uppfattas figurativt, som en trop, som bland annat betecknar ett estetiskt förhållningssätt och praktik. Det betyder enligt honom att tropen rätt-som-litteratur har en performativ snarare än en propositionell mening. Det ligger en hel del i denna iakttagelse, men Binder bortser från att distinktionen mellan performativitet och propositionalitet inte är helt entydig. För att kunna utforska denna litterära praktik behövs en diskursiv förståelse av den, något som Binder

deriverar från en romantisk och postromantisk litteratursyn, väsentligen baserad på M. H. Abrams *The Mirror and the Lamp* (1953). Denna praktikt utmärks enligt Binder av "the presentation for aesthetic appreciation of self-expression" (s. 65), en diskurs som under det sena 1800-talet inte längre blir möjlig i andra fält än det litterära. Detta markerar ett historiskt brott som särskiljer juridiken som regelverk och social reglermekanism.

Som framgår av ett annat bidrag i volymen av Jane Baron, professor i juridik vid Temple University Law School, svarar denna externa förändring mot en intern strävan inom juridiken att ge ämnet och professionen en självständig identitet. I jämförelse med det litterära fältet kommer juridiken att framstå som ett område, en avgränsad plats, som är fylld enbart med regler och där rätten (med Barons ord) framstår som "technical, analytical, non-emotional and – above all – doctrinal." (S. 23) Enligt Binder betecknar tropen rätt-som-litteratur att juridiken (om den lämnas enbart åt jurister) "is mere letter: dry, abstract, artificial, unyieldingly rigid, naively formalistic, cynical, calculating, contentious, profane." (S. 68) Men det är också troligt, som Baron föreslår, att "the repeated contrasts between law and literature constructs law as a domain of rules [...]." (S. 43) För att rädda juridiken som ämne måste jurister själva därför inse att det 'litterära' ('the literary') inte ligger utanför rätten – som försoning eller ornament – utan är en inneboende aspekt av den egna disciplinen: "The literary must be seen to be intrinsic to law in so far as law necessarily involves the construction of the characters, personas, sensibilities, identities, myths, and traditions that compose our social

world." (S. 68.) Det innebär med andra ord att jurister måste få upp ögonen för de sidor av disciplinen och professionen som inte består av regler och doktriner. Även om deras analyser delvis innehåller grova förenklingar, och Binder utgår från en bitvis ganska föråldrad syn på romantiken och dess litteraturbegrepp, beskriver de träffande de diskursiva förutsättningarna för studiet av rätt och litteratur.

Binder gör i sin artikel därefter en genomgång av fem betydelser eller praktiker av tropen rätt-som-litteratur: rätt-som-tolkning; rätt-som-berättelse; rätt-som-retorik; rätt-som-språk; och rätt som representation. Dessa fem benämningar svarar ganska bra mot lika många praktiker i verkligheten, men Binders beskrivning av dem är yttlig, oinitierad och framstår ibland som en karikatyr på oförståelse och kontaminasammanblandning. Detta kan illustreras med ett exempel från hans diskussion av en underavdelning till rätt-som-språk (som reducerar juridik till tropen rätt-som-makt) som han kallar "etisk dekonstruktion":

Ethical deconstruction finds different implications in the reductiveness of legal language. First, that representations of the public interest or of society in legal settings will always be partial and partisan. Second, that the groups or 'voices' excluded from representation will often be the weakest and most oppressed. (S. 82)

Att juridikens språk rymmer ett uttalat (och även outtalat) maktperspektiv (som representerar olika intressen) är inget anmärkningsvärt och inte heller särskilt kontroversiellt, men det finns inte många seriösa forskare som i dag vill reducera juridiken till att *bara* handla om makt (och de

har i så fall inte sin teoretiska bas inom dekonstruktionen utan inom rättspositivismen). De ståndpunkter som Binder här tillskriver en 'etisk dekonstruktion' hör i stället snarast hemma inom sociologiskt inriktade rättstudier som Critical Legal Studies. Det tycks därmed som om den egentliga måltavlan för Binders artikel inte är tropen rätt-som-litteratur utan de som använder denna diskursiva praktik för att ifrågasätta juristers professionella självständighet i relation till olika partsintressen och till den politiska sfären.

I jämförelse med Binders förenklade beskrivningar av tropen rätt-som-litteratur är Jane Barons studie av interdisciplinära rättstudier en initierad och klarsynt redogörelse för förutsättningarna för att bedriva tvärvetenskaplig forskning. Som framgår av titeln på hennes artikel, "Interdisciplinary Legal Scholarship as Guilty Pleasure: The Case of Law and Literature", betraktar Baron studiet av rätt och litteratur som ett exempel bland flera på interdisciplinär forskning inom juridik. Andra exempel på interdisciplinär rättsforskning som hon tar upp är rätt och ekonomi, rätt och filosofi, rätt och historia. Att korsa disciplinräns är ingen självklarhet och det finns många faror för dem som gör det.

Nästan alla diskussioner av interdisciplinaritet har, som Baron inledningsvis påpekar, beskrivits med två metaforer: gränsvaktande (border guarding) och trohet (fidelity). Disciplinräns måste bevakas för att skilja 'insiders' från 'outsiders', 'invånare' från 'främlingar'; men de måste också vaktas för att skydda mot 'imperialism', 'röveri' och 'parasitism'. På liknande sätt utmålar kravet på troheten mot den egna disciplinen bilder av möjlig 'förförelse' och 'förtrollning'

av andra ämnen, och 'trolöshet mot' och 'övergivande av' den egna disciplinen. Detta ger upphov till föreställningar om 'äktenskap', 'horeri' och 'skilsmässa' mellan discipliner. De två metaforerna är sammankopplade av ett gemensamt tema, gränser som kan *respekteras* eller *överskridas*.

Som 'interdisciplin' är rätt och litteratur inget undantag från denna regel. Föreningen av de två ämnena kan beskrivas som ett lyckligt äktenskap (happy marriage) mellan den torra och tekniska juridiken och den fylliga (rich) och humanistiska litteraturvetenskapen. Men föreningen av rätt och litteratur behöver inte nödvändigtvis vara fruktsam. En alltför estetisk eller litterär relation till den 'smärta och död' som utmärker den juridiska miljön kan rentav vara skadlig för rätten. Här uppstår faran av överträdelse, att överskrida viktiga gränser. En annan oklarhet gäller vad det är man lånar från den andra disciplinen: Fakta? Teorier? Frågeställningar eller organiseringen av forskningsproblem? Hur särskiljer man de interdisciplinära arbeten som utgör 'rigorös' vetenskaplig forskning och de som kan kallas 'intellektuell voyeurism'? Och – viktigast – vilka är de underliggande sätt på vilka vi kategoriserar kunskap inom discipliner?

Av olika skäl har dessa frågor om interdisciplinaritetens möjligheter och faror ofta kommit att skymma frågan om det egna ämnets och den egna disciplinens självständighet och oavhängighet. Som nämnts ovan är detta en historisk process där juridiken som område har kommit att konceptualiseras som en 'plats' fyllt med regler. Enligt Baron är denna ämnesidentitet kopplad till Christopher Columbus Langdell, under det slutande 1800-talet rektor vid Harvard University:

"[...] the Langdellian vision of law as autonomous created distinct borders that separated what was part of or 'inside' law (legal principles) from what was outside (everything else)." (S. 24) Men Langdells syn på juridiken ifrågasattes omedelbart från olika håll. Det gjordes gällande att rätten inte skulle vara "idealized as an abstract and autonomous system of norms" (ibid.), utan ses som en socialt inbäddad (embedded) grupp av aktiviteter vars mål är att tillfredställa mänskliga behov kollektivt uttryckta i form av gemensamma planer (policies). Från andra håll framfördes kritik mot Langdells formalism och det hävdades att juridiska principer inte ensamma kunde diktera eller förklara rättsliga avgöranden. Denna kritik av juridisk formalism har levt vidare inom rätts-sociologin och Critical Legal Studies. I den bild Baron ger av juridiken som disciplin framstår det som att det finns flera motstridiga definitioner av ämnet och professionen, men att den langdellska synen för närvarande är förhärskande i den amerikanska kontexten. Det skulle därmed synas som att de allianser som juridiken ingår med andra discipliner är en del av en pågående kamp om ämnets identitet.

Baron tar därefter upp dialogen mellan filosofi och juridik, mellan historia och juridik och avslutningsvis mellan litteratur och juridik för att konkret illustrera möjligheter, faror och misslyckanden. Som exempel på relationen med filosofi tar hon upp Martha Nussbaums invit i artikeln "The Use and Abuse of Philosophy in Legal Education" (1993) att jurister kunde 'lära sig' av filosofisk begreppsanalys både som metod och i enskilda analyser av centrala juridiska termer. Nussbaum betonade dock samtidigt den disciplinära gränsen mellan att

'göra filosofi' och att 'göra juridik': det var inte tal om att jurister skulle lära sig att filosofera. På liknande sätt beskriver Baron skillnaden mellan hur historiker behandlar sitt material för att komma fram till en förståelse av historiska skeenden och hur jurister använder sig av historiskt material för att argumentera för sina juridiska ståndpunkter. Historievetenskap och juridik är särskilda verksamheter, men vad betyder det för ämnet rättshistoria? Är det en historisk vetenskap eller en del av den juridiska disciplinen? Och bör juriststuderande läsa detta ämne som historia eller juridik?

Vad gäller relationen mellan litteratur och rätt menar Baron, som vi sett, att sammanställningen av de två disciplinerna förstärker bilden av skillnaderna mellan ämnena. Baron ifrågasätter inte att juridiken har mycket att lära av litteraturvetenskapen (och vice versa), men betonar samtidigt att det är fråga om särskilda discipliner:

The nature and aims of law (coercion, command) are contrasted to the nature and aims of literature (expression, artistic delight). The differences having been uncovered, the impropriety of using the methods of the latter ostensibly in service of the former is manifest. Mutually enriching, faithful alliances are one thing, illegitimate border crossings another. Sometimes it is best to stay within disciplinary lines. (SS. 42-43)

Den slutsats som Baron drar är alltså att även om ämnena har mycket att lära av varandra, är det viktigt att komma ihåg att det är distinkta discipliner och verksamheter. De kanske mest intressanta i Barons iakttagelser är å ena sidan att tvärvetenskap (eller interdisciplinaritet) är undflyende och

mycket svår att uppnå, och å andra sidan att juridiken inte alls är en så homogen eller monolitisk regeldisciplin som den framställs av vissa företrädare för (och även motståndare till) rätt och litteratur.

Medan både Baron och Binder på olika sätt försöker beskriva villkoren och gränserna för tvärdisciplinen rätt och litteratur finns det andra texter i volymen som konkret utforskar de sätt på vilket tvärvetenskap kan befrukta de skilda disciplinerna. Ett ypperligt exempel på detta är James Boyd Whites artikel "Writing and Reading in Philosophy, Law, and Poetry", som också inleder volymen. White, som är professor i juridik och engelsk litteratur vid University of Michigan, är en förgrundsfigur inom området rätt och litteratur och har haft ett avgörande inflytande på dess utveckling. Hans kanske mest kända böcker inom ämnet är *The Legal Imagination* (1973) och *Justice as Translation* (1990).

De frågor som White ställer i sin artikel är vad är en bra filosofisk text, vad är en bra juridisk text, vad är det som gör bra poesi, och vad kan detta säga oss som läsare, uttolkare och textanvändare? Det korta svaret på dessa frågor är att "reading and writing can be seen as a form of conversation" (s. 1). White inleder med att läsa Platons *Faidros*, där Sokrates mot slutet av dialogen redogör för hur guden Theuth, uppfinnare av astronomi, geometri, matematik och andra vetenskaper, erbjuder den egyptiske konungen Thamus olika tekniska uppfinningar, däribland skriften. Thamus visar sig vara skeptisk mot dessa nymodigheter, liksom även mot skriften, som han hävdar kommer att ha motsatt effekt mot den avsedda. I stället för att förbättra människors visdom och minne kommer skriften

tvärtom att stimulera glömska och endast ge sken av kunskap. Sokrates kommenterar sedan med egna ord och säger att skriften förhåller sig till talet som ett porträtt förhåller sig till en person: den skapar en bild av betydelse, men är helt oförmögen att svara när den blir tillfrågad. Den skrivna texten upprepar samma sak hela tiden och är oförmögen att förändras eller besvara frågor, tvivel eller nya idéer. Denna skeptiska syn på skriften bör förstås i sitt rätta sammanhang i *Faidros* och i Platons övriga dialoger. Fastän Platon kan tyckas kategorisk är det närmast en viss syn på skrift som han angriper, liksom ett visst sätt att skriva och läsa. Liksom Hans-Georg Gadamer menar White att bra filosofiska texter inbjuder till en dialog med läsaren: det finns inget språk i vilket sanning låter sig uttryckas på ett enkelt eller otvetydigt sätt.

I kontrast till filosofiska texter som ska inbjuda till eftertanke och rymma flera dimensioner, kan man tycka att idealen för lagar är att vara entydiga: "the whole point of written laws in our system is that they be clear and publicly available; [...]. Uncertainty of law is a recipe for official corruption, for the fundamental principle of notice, and for the violation of the ideal that like cases are to be treated alike." (s. 8). Det innebär att vi kräver av lagar just det som Sokrates ser som en brist hos skriften, att alltid säga samma sak. Vi vill inte att lagar ska vara dialektiska eller dialogiska: vi vill ha klarhet, förutsägbarhet, efterlydnad och opartiskhet.

Det är dock lätt att inse att detta ideal för lagtexter är en omöjlighet. Tillämpning av lagtexter kräver nämligen just av domare och rättsinstanser att de ser till det enskilda fallet och dömer inte efter lagens bokstav utan efter dess

mening. Det innebär att lagen inte alltid kommer att säga samma sak: "it will in fact yield different meanings to different minds in different situations" (s. 10). White fortsätter: "For the lawyer, as for Plato, every discovery, every conclusion, is provisional, open to question and perhaps to repudiation in a later conversation [...] each performance in the law is the best we can do at the time, but it is always open to revision: by appeal, by distinction, by overruling, by amendment." (S. 10) Det innebär enligt White att juridikens verksamhet eller 'liv' består i den aktivitet genom vilket ett problem definieras och angrips, inte i svaret på problemet. White tar som exempel det första tillägget (amendment) till den amerikanska konstitutionen, det tillägg som reglerar relationen mellan religionsutövning och staten, och visar hur det kan och har tolkats på olika sätt i olika sammanhang, och att det inte finns något entydigt sätt att läsa det på. Enligt White uppmuntrar formuleringen av konstitutionstillägget "a conversation with its various contexts in which its says not one but many different things, among which choices have to be made." (S. 12) Detta har betydelsefulla konsekvenser både för lagstiftaren och de rättsinstanser som tillämpar lagen. Den avgörande svårigheten är enligt White inte att lagstiftaren ibland måste använda vaga termer, utan att det sätt på vilka lagtexter används inom rättssystemet ger dem en sorts inneboende otydlighet (uncertainty), som i sin tur ger upphov till nödvändigheten av ett slags dialogiskt juridiskt tänkande. Lagkällor säger inte och kan inte alltid säga samma sak.

The heart of it I think is this: the lawmaker should recognize that the

application of his text depends on the action and judgment of others. It is thus a social and cooperative activity, and part of the lawmaker's task and opportunity is the management of the social relations through which his statute (or other text) will work. He is engaged in a conversation with his audience and should try to speak to them about the task which he has given them in some way other than by simply reiterating his commands. He should thus write a text that does not simply say the same thing always, but invites and responds to questions; a text that has some of the quality of a dialogic partner. (S. 13)

Det bästa skrifterna i såväl rätt som filosofi syftar alltså inte, som man kanske först tänker sig, att säga samma sak hela tiden, utan erbjuder läsaren en upplevelse som påminner om ett samtal: den stimulerar frågor, och svarar på dem; dessa svar inbjuder till ytterligare frågor, och leder läsaren till en fördjupad förståelse omgärdad av ovisshet. Det är inte i vad Sokrates eller Faidros 'säger' som vi finner Platons filosofi, utan i vad dialogen som helhet erbjuder läsaren, upplevelsen av att bli engagerad i ett samtal. På samma sätt är det inte vad grundlagen – eller förarbetet, eller domslutet – 'säger' som vi finner rätten, utan i den läs- och skrivaktivitet som dessa texter på en och samma gång stimulerar och belönar.

Detta sätt att betrakta det filosofiska och juridiska språket leder White till påståendet att "every act of language is a performance" och att "every performance is by a situated speaker to a situated audience, and its conclusion must always be provisional" (s. 14). Denna syn på juridiken som genomförande/framförande återkommer i

en artikel av J.M. Balkin och Sanford Levinson med titeln "Law as Performance". De hävdar att läsning och tillämpning av lagtexter mer liknar konstarter som musik och dans än läsning av skönlitteratur. Deras tankesätt ger reminiscenser till hur litteraturkritiker som Cleanth Brooks och Kenneth Burke har velat likna diktläsning vid dansföreställning, liksom hur Paul Ricoeur har beskrivit den litterära texten som ett partitur som måste framföras för att bli poesi.

Det tredje steget i Whites diskussion utgörs av en läsning av en dikt av William Carlos Williams ("This is just to say") där han vill visa hur dikten bjuder in läsaren till ett samtal, till att ta del av ett samtal mellan två människor, men också med andra texter. Whites läsning av Williams dikt är kanske inte särskilt nyskapande, men den visar övertygande att god poesi kan bjuda in till samtal på liknande sätt som bra filosofiska texter och lagtexter. I alla dessa tre områden vore det ett misstag att försöka skriva texter som säger samma sak hel tiden, eller att försöka läsa en välskriven text som om detta hade varit författarens mål. För såväl filosofer, jurister och diktare består det verkliga arbetet i de samtal de etablerar med sina läsare, eller mellan sina läsare. Återigen kan man känna en stark närhet till Gadamers dialogiska hermeneutik.

Förutom de artiklar som jag redogjort för ovan innehåller volymen många artiklar som innehåller mer utförliga tillämpningar av tropen rätt-som-litteratur, liksom läsningar av litterära verk i juridiskt perspektiv. Bland de förra kan nämnas en artikel av Jill Tomasson Godwin, professor i kommunikation vid University of Waterloo, Kanada, som genomför en retorisk, diskursiv och sociologisk

analys av två slutplåderingar. Fastän analysen bitvis är fyrkantig visar den ändå på de stora möjligheter som ryms i ett mångdisciplinärt angreppssätt.

Ytterligare ett perspektiv på ämnet presenteras i en intressant och tankeväckande uppsats av Anthony Bradney, universitetslektor i juridik vid University of Leicester, som behandlar hur litterära verk läses av jurister och rättsinstanser ("Reading Blasphemy: The Necessity for Literary Analysis in Legal Scholarship"). Det handlar här alltså om litteraturen-i-rätten och som ett exempel tar Bradney upp Salman Rushdies *Satanic Verses* (1988) och visar på nödvändigheten av en litterär läsning för att kunna bedöma de anklagelser som har riktats mot detta verk. Ett annat exempel, mindre känt än Rushdies roman, är en dikt av James Kirkup ("The Love That Dares to Speak Its Name", 1976), som år 1977 dömdes för hädelse (blasphemy) och sedan förbjöds vidare publicering. I den rättsliga prövningen av dikten var "[e]xpert evidence on the literary interpretation or the theological significance of the poem not allowed." (S. 546). Rättegångsdomaren, Alan King-Hamilton, ansåg att detta var en enkel (simple) sak för juryn att kunna läsa en dikt. Men som Bradney påpekar är det knappast troligt att juryn läste dikten i någon annan betydelse än att deras blick svepte över texten. Det är över huvud oklart i vilken utsträckning skönlitteratur är ett levande begrepp i rättsinstanser.

Bradney går sedan in på vad som menas med hädelse och förtal (vilification) och menar att dessa talhandlingar som regel ligger utanför det rent skönlitterära uttrycket. Man kan visserligen förtala utan att kunna definiera 'förtal', men man kan inte förtala utan att uppsätligt eftersträva vad som me-

nas med förtal. På samma sätt menar Bradney att "the person who wholly rejects religion [...] is the person who is least capable of 'irreverence'. They cannot act in an irreverent manner because they do not believe in the possibility of reverence, at least in relation to religion. They are best described as 'areverent'." (S. 549) Där det inte finns någon religiös tro finns det inte vanvördnade och inte heller hädelse. En konsekvens av detta skulle enligt Bradney vara att skönlitteraturen hamnar utanför brottsbalkens definition av hädelse.

Volymen *Law and Literature* innehåller många intressanta artiklar som presenterar de viktigaste frågorna inom det angolamerikanska området i dag. Något som kan kännas som en brist är den ibland snäva och traditionella definitionen av skönlitteratur, med vilket avses kanoniserade genrer och verk. Det finns all anledning att öppna ämnet rätt och litteratur mot andra konstnärliga uttrycksformer (som bildkonst, film och teater), liksom mot andra medier och mot mediekultur som diskursiv praktik. Det finns i dag inte längre några entydiga gränser mellan litteratur och icke-litteratur, och medierna har kommit att ersätta litteraturen som den primära platsen för gestaltning och produktion av ideologi.

Arthur Lewis

*Det onda i litteraturen*

RED. BIRTHE HOFFMAN &amp;

LILLIAN MUNK RÖSING

Köpenhamn

Akademisk forlag

2003

Det finns åtminstone två bekymmer med akademiska hyllningsböcker. För det första framstår de lätt som akademins hurrarop till sig själv, för det andra gör de ofta ett besvärande heterogent intryck. Den danska hyllningsvolymen till germanisten och litteraturvetaren Uffe Hansen tacklar detta dilemma på ett produktivt vis: genom att anamma ett avgränsat tema – det onda – erhåller boken en egen koherens, oberoende av sitt hyllningsföremål.

Nu ska homogeniteten i *Det onda i litteraturen* inte överdrivas. Dess 23 artiklar har ett litteraturhistoriskt spann som det är omöjligt att göra rättvisa åt i en recension. Här ryms alltifrån Aiskylos, förmodern muslimsk litteratur, Shakespeare, Calderón, Schnabel, Voltaire och Rousseau, Goethe, Sibbern och Oehlenschläger, Hoffmann, Stendhal, Büchner och Grillparzer, Dostojevskij, Baudelaire, Lautréamont, Mann, James, Kafka, Lagerkvist, Adorno, Mulisch, Badiou och Gombrowicz, till Kertész och Schlink. Bland annat. Redan den uppräknningen illustrerar möjligen en mindre önskvärd homogenitet: det handlar överlag om kanoniserade klassiker och anmärkningsvärt nog finns det inte en enda kvinnlig författare i sikte.

Vid en närmare anblick är kanske inte heller temat så enhetligt som man först kan få intryck av. Att det inte görs någon övergripande definition av det onda i redaktörernas förord är gott och väl – det hade knappast fungerat som annat än en tvångströja – men under

läsningens gång blir begreppets vidd besvärande stor. Det onda omfattar såväl det tragiska hos Aiskylos som det demoniska hos Goethe och dubbelgångarmotivet hos Henry James. Problemet är att det ofta stannar vid redogörelser för ondskan som litterärt *motiv*, med ingående innehållsreferat som främsta metod. Motivstudier är inte förbjudna och referat är förmodligen en nödvändig del av varje litterär analys. Flera av de texter jag har i åtanke är också högst läsvärda, som Birthe Hoffmans artikel om Georg Büchner och Franz Grillparzer eller Birgit S. Nielsens bidrag om Thomas Manns *Buddenbrooks*. Men om ämnet är litteratur som *handlar om* något ondskefullt kan man fråga sig vilket verk som *inte* hade kunnat tas upp till diskussion. För är det inte som den norske författaren Stig Sæterbakken påpekat: i stort sett all litteratur handlar om det onda. ("Litteraturen och det etiska", *Horisont* 2004:2 s. 14, 17) Och därmed blir det svårt att se på vilket sätt just de här artiklarna skulle föra oss närmare antologins ämne. Risken är, kort sagt, att många av artiklarna i *Det onda i litteraturen* har mer att ge den läsare som är intresserad av *Buddenbrooks* eller Shakespeares *Richard III* än den som är specifikt intresserad av frågan om litterär ondska. Den misstanken hänger samman med en känsla av att frågan om det onda i själva verket är ganska sekundär för en del av de medverkande. Till det intrycket bidrar bristen på hänvisningar till en allmän filosofisk, etisk eller teologisk diskussion av ondska. Undantaget är Rüdiger Safranskis *Das Böse oder Das Drama der Freiheit* (1997, på svenska som *Det onda eller frihetens drama*, 1999) som det refereras till här och där.

Men dessa brister är tveklöst mindre viktiga än bokens förtjänster. Vid si-



dan av de bitvis oinspirerade referaten finns ett skarpt och mångsidigt reflekterande över ondskan som litterärt fenomen och problem. En lämplig ingång till de sidorna erbjuder Martin Hulténs klara redogörelse för Voltaires och Rousseaus teodicédiskussion. Hultén följer debattens alla vändningar för att till sist tona ner oenigheten: "När det kom til stykket var de to filosofer næppe så uenige, som deres skrifter kunne give indtryk af, hvilket understreger, at der sandsynligvis først og fremmest var tale om et personligt modsætningsforhold." Det ligger säkert en hel del i det, men risken är att kontroversen därmed görs mindre viktig än den i efterhand blev. Den amerikanska filosofen Susan Neiman har framhållit Voltaires och Rousseaus dispyt som ursprunget till två etiska linjer: "The one, from Rousseau to Arendt, insists that morality demands that we make evil intelligible. The other, from Voltaire to Jean Améry, insists that morality demands that we don't." (*Evil in Modern Thought: An Alternative History of Philosophy*, 2002, s. 8) Hennes tes är värd att nämnas här eftersom dess aktualitet i någon bemärkelse tycks bekräftas av *Det onde i litteraturen*: här finns en skiljelinje som förefaller, om inte identisk, så åtminstone beslätad med den idéhistoriska vattendelare Neiman pekar ut.

Moritz Schramms intresseväckande artikel om den tyska diskussionen om hur skulden till nazismens brott ska hanteras är ett bra exempel på den ena hållningen. Utgångspunkten är Bernhard Schlinks roman *Der Vorleser* (1995). Schramms poäng är att det finns två möjliga fel att begå i bearbetningen av den nationella skulden: att fördöma utan att förstå, och att förstå utan att fördöma. Sch-

links roman, menar han, gör bådadera – förstår *och* fördömer. I viss mån hör också Lilian Munk Rösings artikel om Imre Kertész och erfarenheten av de nazistiska förintelselägren hit. Enligt Munk Rösing består det onda för Kertész i en fullständig identifikation med "den symbolske orden". Mot den bakgrunden framstår själva dialogen som en lösning: "hvis der findes en (nok så skrøbelig) gud hos Kertész, så er denne gud selve dialogen; selve den dialog hvorigenem vi erfarer det 'selv' der yder modstand mod den fulde identifikation med den symbolske orden, og dermed mod 'det onde'." Hennes synsätt har en hel del gemensamt med Rikard Schönström, som i sin artikel på ett förtjänstfullt vis avtäckar dialektiken mellan ont och gott i Pär Lagerkvists *Dvärgen*. Å ena sidan är ondskan närvarande också i författarens kamp för det goda; å andra sidan finns det utrymme för det onda att bli mindre ont, att transcendera sin egen ondskas. Den möjligheten ligger i den språkliga utsagan som sådan menar Schönström. "Kun i kraft af at forfatteren har tvunget dværgen til at formulere sine tanker og følelser, opdager læseren en sprække i ondskabens monolitiske væsen." Det som förenar Munk Rösings, Schönströms och Schramms artiklar beskrivs kanske bäst som ett underförstått etiskt patos. Med Neimans uppdelning i minnet skulle man kunna säga att litteraturen (kongenialt med Voltaire-traditionen) skiljs från det onda: resonemangen leder på olika vägar fram till hur litteraturen (genom dialogen, skriften, den språkliga utsagan) erbjuder en möjlighet att bearbeta en ondskas (exempelvis Förintelsen) som finns oberoende av litteraturen.

Den andra hållningen exemplifieras tydligast av Jesper Gulddals artikel om

Johann Gottfried Schnabels roman *Insel Felsenburg* (1731–1743). Gulddal visar på det besynnerliga förhållandet att den paradisiska söderhavsutopi romanen skildrar är oförenlig med själva berättandet. Konsekvensen är att "Den narrative maskine, der fungerer så velsmurt i de europæiske dele af romanen, bryder fuldstændig sammen, når der berettes om livet på øen. [...] Der fortælles ikke længere, for der er intet at fortælle. Dyden, ordenen og godheden egner sig ganske enkelt elendigt som stof for en roman." När romanen lämnar all ondska bakom sig överger den också premisserna för själva berättandet. Steget från Schnabel till Isidore Ducasse (Lautréamont) är stort. Samtidigt verkar något förena den förres roman med den senares *Maldorors sånger* (1869). I sin artikel om Lautréamonts verk beskriver Frederik Tygstrup hur det inte bara skapar ett universum av ondska, utan också använder ondskan som poetisk metod. "Kun de negative ressourcer åbner en vej for Maldoror" konstaterar Tygstrup. En väg, inte mot ett särskilt mål, utan bara ut ur "den sociale virkeligheds skræmmende fasthed." Likartade iakttagelser finns både i Marie-Louise Svanes artikel om de danska romantikerna Frederik Christian Sibbern och Adam Oehlenschläger, och Bente Larsens artikel om E.T.A. Hoffmann: "Det onde er en skabende del af det digteriske stof" skriver Svane, medan Larsen talar om "den onde magt [...] som udgør den midte, fortællingen kredser om." Den gemensamma nämnaren här är observationen av hur litteraturen *uppstår* ur det onda. Det onda framstår kort sagt mindre som en yttre fiende än en inre bundsförvant. Ondskan är varken ett motiv eller en yttre realitet som litteraturen speglar, bekämpar

eller flyr, i alla fall inte enbart. Ondskan är först och främst litteraturens metod, bränsle eller centrum. Eller med Neiman i färskt minne: ondskan är det som litteraturen (i Rousseaus efterföljd) har att ge form åt.

Den skillnad mellan de två hållningarna som har framhävts i dessa korta referat ska i och för sig inte överdrivas. Positionerna är i realiteten inte så renodlade – Munk Rösings och Schönströms artiklar skulle gott kunna hänföras till det andra lägret om man lade tonvikten på andra aspekter i deras texter. Dessutom är det svårt att bortse ifrån att skillnaderna mellan de båda hållningarna i viss mån är ett resultat av skillnader mellan verken ifråga. Lagerkvists temperament är inte detsamma som Lautréamonts. Ändå går det inte att komma ifrån att det också rör sig om två sätt att förstå litteraturens etiska halt, två olika forskningsattityder, med var sina förtjänster och avgärdar.

Problemet med den senare hållningen är att den ondska som identifieras som en del av litteraturen själva tenderar att neutraliseras av själva analysen. Vad jag syftar på är kort sagt den anmärkningsvärda diskrepansen mellan – för att ta ett exempel – den meningslösa, somatiska våldsamhet Tygstrup iakttar hos Lautréamont och den meningsfulla elegansen i hans egen artikel. Slutsatsen ligger nära till hands: litteraturvetaren är i någon bemärkelse dömd att förråda sitt objekt. Man kan förvisso tala observant och intelligent om det onda, men kommer man inte att avlägsna sig alltmer från sitt ämne ju bättre man lyckas? Detta metateoretiska dilemma behandlas inte i antologin.

Det bekymmersamma med den första hållningen, å andra sidan, är att den riskerar att bekräfta eller

reproducera den etablerade bilden av litteraturens inneboende godhet. Den tendensen är tydlig i mycket av de senaste decenniernas nyväckta filosofiska intresse för litteratur: efter de stora berättelsernas omtalade fall vänder man sig till litteraturen för att den erbjuder en form av etisk visdom som filosofin saknar. (Se till exempel Colin McGinn, *Ethics, Evil, and Fiction*, 1997; María Pía Lara, "Narrating Evil: A Postmetaphysical Theory of Reflective Judgement", i *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*, 2001.) Problemet är att de uttalat postmetafysiska ambitionerna i regel vilar på en metafysisk föreställning om just den goda litteraturen. De ovan anförda antologibidragen är tillräckligt konkreta och nyanserade för att göra sig relativt oberoende av den klichén, men kanske inte helt och hållet. Till sist står jag kvar med en känsla av att slaget så att säga är avgjort på förhand, tack vare föreställningen om dialogens (Munk Rösing) eller den språkliga ut-sagens (Schönström) etiska kraft.

Mot den bakgrunden är Nikolaj Lübeckers försvar av den outslitliga klichén om litteraturens uppbygglighet högtintressant. Resonemanget går ut på att varje litterärt verk, som Lübecker uttrycker det, strävar efter att slå ihjäl sin läsare. I mindre dramatiska termer handlar det om att förhållandet mellan subjekt och objekt destabiliseras i den estetiska erfarenheten. Godheten skulle i så fall bestå i att mordförsöket i regel misslyckas (Goethes *Werther* är möjligen ett välkänt undantag); vi hittar tillbaka till vår subjektivitet och går berikade ur erfarenheten. Tesen för tankarna till Wolfgang Isters syn på läsakten, men det intressanta är att den – i högre grad än Isters teori – öppnar en dörr på glänt för ondskan. Samtidigt kan man fråga sig om

Lübeckers argumentation ändå inte bygger på en godhetsmetafysik. Vad finns det annars som hindrar att man vänder på slutsatsen och tar samma resonemang till intäkt för litteraturens ondskefulla konservatism: allt den gör är att befästa vår existerande individualism?

Fast å andra sidan implicerar den kritiska anmärkningen kanske ett omvänt absoluterande av ondskan, ett upprättande av en ondskans metafysik, som givetvis inte är bättre än sin motsats. Per Øhrgaard påpekar i en insiktsfull essä att det inte är det onda, utan snarare *det goda* som det är svårast att tala om. "Det er Gud, der traditionelt ikke kan tales om, ikke Fanden – ham tales der tværtimod om hele tiden." Försöker man tala om det goda i dag slutar man antingen som "pladderhumanist eller utopist. Det første er til grin, det andet er værre, her er man straks under mistanke for at bygge nye Gulag'er eller KZ-lejre." Att hitta en utväg ur den situationen är inte lätt. När allt kommer omkring kan man kanske inte göra mycket mer än att sätta begreppsparet ont-gott i rörelse så gott och konkret det går, för att på så vis synliggöra vad som är hållbart och vad som är tomt i de klichéer vi har att röra oss med.

Ett av de, i det avseendet, mest givande antologibidragen är Mikkel Bruun Zangenbergs artikel om Witold Gombrowicz roman *Pornografia* (1960). Artikelns tål att läsas flera gånger: först tillbakavisas Emmanuel Lévinas etik med hjälp av Alain Badiou, vars teori därefter används till att dyrka upp Gombrowicz roman, som i sin tur till sist verkar kasta Badiou teori över ända. Teorins visshet visar sig alltför viss; litteraturens godhet ler perverst mot läsaren.

Anders Johansson

*Ordet och köttet  
Om teorin kring litterära  
karaktärer*

RED. LARS-ÅKE SKALIN  
Örebro Studies in Literary History  
and Criticism 2  
Örebro  
2003

*Berättaren  
En gäckande röst i texten*

RED. LARS-ÅKE SKALIN  
Örebro Studies in Literary History  
and Criticism 3  
Örebro  
2003

I serien Örebro Studies in Literary History and Criticism har utkommit två antologier som, främst ur narrativitetsteoretiskt perspektiv, behandlar varsitt för litteraturvetenskapen centralt begrepp: i det första fallet den narratologiskt ofta bortglömda "karaktären", i det andra den desto mer uppmärksammade "berättaren". Bidragen, som har redigerats av Lars-Åke Skalin, har i båda fallen sina ursprung som konferensbidrag (vid Syddansk Universitet, Kolding i mars 2001, respektive Örebro universitet i november 2002), och är omväxlande av teoretisk och mer verkcentrerad art. Förutom deltagare från Danmark och Örebro medverkar i den senare volymen också forskare från Stockholm.

*Ordet och köttet. Om teorin kring litterära karaktärer* tar i mycket sin utgångspunkt i den teoretiska klyftan mellan, som det heter i redaktörens förord, å ena sidan de som hävdar "de litterära karaktärernas relativa autonomi från den berättelse där de ingår och funnit det berättigat att analysera dem som om de vore människor av kött och blod och med ett psyke vars verksamhet inte alltid klart mani-

festerat sig i texten" (mimetister), och å andra sidan de som i stället ser dessa karaktärer som "semiotiska konstruktioner och ingenting annat än aspekter av berättelsen som ett komplext begrepp" (textualister). Ur denna klyfta utvecklas sedan på olika sätt bl.a. frågor om karaktärens eventuella "liv" utanför berättelsetexten, och förhållandet mellan dem och s.k. "verkliga" människor. De undersökta områdena är många och inkluderar bland andra Gamla testamentet (Greger Andersson), Berit Spongs apologetiska nyckelroman *Sjövinkel* (Birgit Antonsson) och Heidenstams *Endymion* sedd ur ett postkolonialistiskt perspektiv (Dan Landmark). Grundkonflikten framträder dock tydligast i de mer teoretiska bidragen, bland annat i Lars-Åke Skalins aristoteliskt grundade diskussion kring "statiska" och "dynamiska" karaktärer, men främst i de danska och uttalat "karaktärologiska" diskussionerna. Per Krogh Hansen angriper "den mimetiske fælde", och de "naiv-mimetiska" läsningar denna bidrar till, som får representeras av några anonyma förstaårsstuderaendes utsagor. Hansen menar dock att detta inte är menat som "udhængning" då studenternas tolkningar har sin motsvarighet också inom "en stor del af den 'institutionelle' fortolkende praksis", men det hade i så fall ändå varit naturligare att rikta sin polemik mot denna mer etablerade tolknings-tradition. Hansens förslag till en mer sofistikerad analysmetod, med grunden i möjlig-värld-semantik och dess möjlighet att diskutera karaktären "som levende individ, uden at forfalde til naiv mimetisme; d.v.s. uden at tabe dens konkrete forankring i sproglige og tekstlige aspekter" övertygar heller inte, utan framstår snarare, trots att författaren själv vill bestrida detta, som

en förskjutning av samma typ av identifikatoriska och psykologiserande spekulationer som kritiserar, enbart förlagda inom en semiotiskt mer acceptabel ram och formulerade med mer "textualistiska" argument. De pragmatiska/receptoriska argument som tas upp betraktas mest som hinder för den sofistikerade läsningen, och den genomgående strukturalistiska slutenheten i diskussionen medför en svårighet att acceptera (även rent textuella) tvetydigheter och motstridiga tolkningar, då på logisk väg tolkningens "nødvendighed" hela tiden går före dess "mulighed" i jakten på textens "sandsynlighed". Man ställer sig bl.a. frågande till huruvida det överhuvudtaget kan betraktas som möjligt att i en rakt igenom subjektivt skildrad berättelse, som den novell av Helle Helle som används som exempel, på narratologisk väg "rekonstruere den faktiske virkelighed i tekstens univers ved at frigøre den fra fortællerens fremstilling"; ett sådant grepp måste väl framstå som en omfattande omkonstruering från läsarens sida som inte enbart kan sägas finnas implicit utförd inom den avgränsade texten. Slutresultatet blir en onödigt avnyanserande lässtrategi, som i praktiken (och den konkreta textanalysen) inte heller framstår som så avsevärt mycket mer sofistikerad än de naiv-mimetistiska studenternas.

I kontrast till denna diskussion står Nils Gunder Hansens "Litterære karakterer mellem tekstualitet og mimesis", som söker en mindre definitiv och mer dialektisk väg, baserad på uppfattningen om analysen som "en penduleren mellem" de båda stipulerade polerna. I motsats till sin namne (och i diskret polemik mot densamme) lägger Hansen stor vikt vid den spontana läsarens mimetis-

tiska tilldelelse av ontologisk kredit till de fiktioneella karaktärerna, liksom läsarens "prævidenskabelige" kognitiva och pragmatiska funktioner, och för att skissa upp grunddragen för en karaktärologi som tillvaratar dessa aspekter utförs en kritisk genomgång av två etablerade karaktärsteorier, som sedan tillförs ett socialpsykologiskt perspektiv. Genom en problematiserande kritik visas bl.a. hur såväl E. M. Forsters välbekanta indelning i "runda" och "platta" karaktärer, som Seymour Chatmans teori om summeringen av karaktärsdrag ("traits"), vacklar mellan i grunden motstridiga argument och premisser av växlande "mimetistisk" och "textualistisk" art, vilket drabbar dessa system med en tendens till teoretisk implosion. Därför söker Hansen i stället jämföra tolkningspraktiken med Salomon Aschs socialpsykologiska teorier om hur vi i verkligheten strukturerar mänskliga intryck såsom uttryck för distinkta psykologiska entiteter; liksom i litteraturen utgår vi i våra verkliga relationer från mycket begränsad information, som dock ändå förstås som uttryck för en enhetlig "gestalt", vilket auktoriseras av den fysiska och kulturella stabilitet (ett kropp, ett namn). Med hjälp av Asch utvecklas "trait"-teorin till att framhäva dragens dynamiska relationer och interaktioner, vilket resulterar i en smidigare karaktärologi, som först och främst tar sin utgångspunkt i den begränsade textuella informationen, men sedan också tar hänsyn till grundläggande och ofrånkomliga kognitiva egenskaper, genom att även framhålla läsarens gestaltkonstruering: "på basis af selv meget få informationer, forestiller vi os en ganske bestemt og individuel entitet". Den eventuella risken för spekulation kan vi förmoda

begränsas genom förutsättningen att det måste finnas mer eller mindre goda karaktärologer, precis som det finns mer eller mindre goda människokännare.

Sten Wistrands diskussion kring Willy Kyrklunds roman *Tvåsam* pekar i sin tur både på nödvändigheten av en sådan dialektik, som problemet med en mer "realistisk" modellerad metod. Bidraget förenar en intressant teoretisk diskussion med en för sammanhanget omfattande verkanalys, som också ter sig relevant i sin polemik mot tidigare forskning; sammantaget gör detta att artikeln framstår som samlingens kanske mest kompletta inslag. Grundproblemet är huruvida vi ska förstå två karaktärer som hela tiden presenterats som egna, autonoma, enhetliga och fysiska gestalter, när de i berättelsens slut i stället plötsligt tycks framstå som mentala uttryck för ett tredje, okänt subjekts personlighetsklyvning (ett motiv vars aktualitet inte minst visas av dess allt frekventare förekomst inom nyare hollywoodproduktioner). Att behandla dem som "verkliga" människor blir snabbt problematiskt, samtidigt som det är på detta sätt de genomgående presenteras. Wistrand intar den enda möjliga mellanpositionen i ett gränstillstånd där den mer formalistiska läsningen i sig förutsätter en mimetisk intuition, samtidigt som denna i sin tur undergrävs av berättelse-specifika villkor, men denna ställning tenderar att mot slutet bli alltmer implicit och omarkerad, för att i stället glida över i en striktare nominalistisk ståndpunkt.

Grundkonflikten behandlas därmed på ett flertal och ibland rakt motstridiga sätt, vilket givetvis, inte minst med tanke på de många varierade uppslagen, får tänkas skapa en dy-

namisk antologi; ändå ter sig *Ordet och köttet* som helhet splittrat. Graden av problematisering skiljer sig avsevärt mellan de olika bidragen, och ibland framträder inte riktigt sammanhangen mellan de teoretiska och de verkcenterade analyserna; även den alfabetiskt ordnade dispositionen tycks snarare uppmana till att betrakta bidragen vart och ett för sig, än som delar av en generisk helhet. Att "karaktären" varit försummad i narratologiska sammanhang gör ansatsen välkommen, men förhållandet visar sig också i hur man tycks sakna mer utvecklade teoribildningar att falla tillbaka på eller ta ställning till. Därför tvingas författarna, trots den stora variationen i det undersökta skönlitterära materialet, uppsöka en påfallande homogen teoretisk grund, som i sig ofta också är relativt trubbig. Man kan därför tycka att det är litet synd att ingen mer utförligt utvecklar N. G. Hansens träffande konstaterande att en inkludering av dramat i diskussionen i mindre grad skulle favorisera den mer formalistiska/textualistiska synen på karaktären. För det förekommer ovanligt lite "kött" i resonemangen, trots bokens titel, och man saknar en förståelse av mimesis inte bara som abstrakt speglingsteori, utan som någonting också förankrat i konkret plastisk och materialitet; bl.a. i dramateorin hade man därmed kunnat finna verktyg som varierat perspektiv och utgångspunkter. Man saknar också frågor av mer populärkulturell art, såsom karaktärens stabilitet genom intermediala transponeringar eller icke-auktorerade sammanhang som "fan-fiction"-litteratur. Slutomdömet blir därmed att *Ordet och köttet* visserligen innehåller flera intressanta diskussioner, men där nyanserna kunde varit fler och fokus bredare.

*Berättaren. En gåckande röst i texten* är både mer sammansatt och enhetlig, och innehåller också en tydligare disponering i inledande (Jørgen Holmgaards historiska genomgång av berättartraditioner i teori och praktik), teoretiska och verkcentrerade avsnitt. I de teoretiskt koncentrerade bidragen märks tydligt att man vistas på för författarna förtrogen och redan kartlagd terräng, vilket bl.a. visar sig i en tydligare egen utveckling av de redan etablerade teoribyggena. En genomgående ambition är att ifrågasätta den narratologiska principen om en "obligatorisk berättare", liksom att återföra fokus från den implicerade till den verkliga författaren. Göran Rossholm plockar till exempel litet skämtsamt fram Ockhams rakkniv för att gallra i den långa räckan av hypotetiska, implicita och fiktionella författare. Ingreppet sker dock med såväl aktsamhet som noggrannhet, och visar bl.a. övertygande hur flera teoretiker som förespråkar olika typer av hypotetiska författares legitimitet själva ofta sammanblandar dem antingen med den verkliga författaren eller med en obligatorisk berättarinstans, varpå Rossholm drar slutsatsen att kedjan av berättarinstanser inledningsvis kan reduceras till förhållandet Författare – Obligatorisk berättare – Jagberättare. När detta i sin tur kapas till förhållandet (Författare)–(Berättare), där parenteserna anger att leden inte är obligatoriska, ställer man sig dock litet tveksam. Trots att formeln motiveras teoretiskt på ett övertygande sätt (bl.a. genom att med textkritiska argument understryka hur den verkliga författaren ofta enbart är graduellt närvarande i den slutgiltiga produkten) saknar man ändå praktiska exempel på sådana såväl berättar- som författarlösa berättelser. Exempel som

Kendall Waltons filosofiska fantasi över sprickbildningar i berget med lydelsen "Once upon a time there were three bears" eller den ospecificerade hänvisning till "de existerande berättelser som genereras av datorer med berättelseprogram" är inte nog; de kan visserligen tänkas motivera den första parentes (även om "berättelseprogram", inte minst från posthumanistiskt håll, lika gärna skulle kunna kallas "berättarprogram"), men en "berättare" skulle väl i strukturalistisk mening lika gärna kunna frammanas ur sprickbildad som tryckt eller datorgenererad text. Genom att i sådana fall själv vackla litet mellan berättare och författare, tycks författaren ibland utföra alltför snabba snitt med kniven (även om Rossholm således har rätt i sak, blir argumenteringen ibland alltför korthuggen). Formeln har dock sin stora fördel i sin öppenhet, liksom i sin problematiserande provokation mot den obligatoriska berättarens axiom, och den i grunden destruerande metoden tillförs slutligen också en intressant kognitiv aspekt med utgångspunkt i Fluderniks "naturliga" narratologi, där berättarpositionen placeras snarare hos läsaren än författaren: själva läsakten är det som kan ge intryck av en närvarande berättare, då vår reception även i en berättarlös text kan uppfattas "som ett lyssnande till en viss lakonisk känslolös eller känslodöljande röst".

Christer Johansson är i mycket ute i samma ärende: att "förkasta den traditionella narratologins obligatoriska berättare", "argumentera för avskaffandet av begreppet implicit författare", och beröra "den verkliga författarens funktion i tolkningen av fiktionsberättelser". Utgångspunkten utgörs främst också av en waltonsk fiktionsteori, där fiktionen är ett spel

med olika fiktionssanningar utifrån vissa för de spelande gemensamma grundföreställningar. Formen är dock rakt motsatt Rossholms, då ockhamsk reduktion ersätts av täta, komplexa och snåriga begreppsredogörelser. Den strukturalistiska typologiseringen (bl.a. av fyra olika typer av berättarotillförlitlighet) och koncentrationen kring vad som är "sant i fiktionen" eller "bemyndigat" i analysen medför vidare ibland en negligering av exempelvis de fall där sådant förblir tvetydigt och osäkert, och diskussionens prägling av teoretisk överblick och initierad noggrannhet tenderar att komma till uttryck på läsarens och läsbarhetens bekostnad.

Även Lars-Åke Skalin ifrågasätter den obligatoriska berättaren, om än på något andra premisser; utgångspunkten tas här nämligen i ett avstånd från Fluderniks analogi mellan 'naturligt' och litterärt berättande, och författaren vill peka på berättarbegreppets onödighet i de fall då ingen fiktionell berättarsituation finns antydd. I wittgensteinska termer talas om en "familjelikheter" snarare än enbart likhet mellan de olika typerna av berättelser, och det är främst kontextuella faktorer som är avgörande för hur vi i det enskilda fallet identifierar vilken berättelseaspekt eller typ av språkspel som är aktuell. Ett sådant perspektiv har bl.a. den stora fördelen att flytta fokus från litterära detaljer som FID eller intern fokalisation som bevis på fikcionalitet, då dessa också kan förekomma exempelvis inom populärhistoriska framställningar där läsaren, utifrån sin kontextuella aspektförståelse, "integrerar" dem inom ett historiskt språkspel. I stället fokuseras mer övergripande kontextuella skillnader, såsom frågan om sanning och referentialitet – "det naturliga berättandet

äger referentialitet, vilket förutsätter sanningsvärde" – eller det naturliga berättandets konversationsregler och krav på syfte, relevans och rationalitet, vilka knappast kan överföras till en litterär diskurs. Med hänvisning till denna väsensskillnad förespråkas sedan etablerandet av en "fiktionologi" snarare än en narratologi, som inte tar utgångspunkt i "förmedlingen, i någons tal för någon om något" utan i "fiktionen av handling och liv". Diskussionen framstår dock mest som en välbehövlig, välgrundad och välformulerad kritik inifrån, som bl.a. framhåller det reduktiva i hur narratologin låtit "ett begrepp [=berättaren] som vi här uppfattat som sidordnat en rad andra begrepp som rör narration stå som ett överordnat begrepp" snarare än som etableringen av en ny teoretisk grund; och man slipper gärna också det "förmerande av entiteterna" som författaren själv fäster uppmärksamhet vid.

Per Krogh Hansen återkommer med en studie i den otillförlitlige berättarens teori, och även bland de mer verkcenterade analyserna återfinns flera författare från den tidigare antologin; Nils Gunder Hansen studerar en romanserie av Tage Skou-Hansen, Greger Andersson återvänder till Gamla Testamentet, liksom Sten Wistrand till Willy Kyrklunds författarskap. Nyttillskott utgör Leif Dahlbergs studie i modernistiska romaner, Maria Nikolajevas genusorienterade diskussion kring författarkön och berättargenus och Carina Lidströms studie i svenska reseberättelser från främst 1600- och 1700-tal. Detta bidrag står ut något, då det på ett fruktbart sätt tar upp berättelser av faktisk art: "reseberättelsen är en text där författaren visar upp sig och berättar om något speciellt han upplevt", och den gör "anspråk på att



skildra en existerande verklighet på ett relevant och trovärdigt sätt” – re-senärens ”berättelse skall framstå som sann”. Trots (eller på grund av) detta finner Lidström att författaren ofta lägger sig till med en viss ”persona”, en medveten strategi i skildringen av jaget och dess upplevelser, inte sällan i syfte att uppnå något särskilt mål vid hemkomsten (såsom erhållande av underhåll eller akademisk examen), och inte heller sällan genom radikala omstöpningar av de skildrade omgivningarna. Inte minst genom att vara underhållande fungerar artikeln som ett uppfriskande inslag i antologins i övrigt mycket teoretiskt präglade hållning, men diskussionen kring personabegreppet tycks också innebära en möjlig grund för att låta biografiska, berättartekniska och historiska/sociologiska aspekter förenas inom en enhetlig analysmetod, också av andra verk där åtskillnaden mellan berättare och författare är obefintlig eller otydlig.

Som helhet ter sig alltså *Berättaren* således enhetligare än *Ordet och köttet* och de många skilda aspekterna upplevs här som rik variation snarare än ombytlig splittring, vilket också avtecknar sig i en mer genomtänkt disposition. Diskussionerna håller en jämnare kvalitet, går mer på djupet och har en mer kritisk och problematiserande hållning till vad som framstår som ett tydligare markerat teoretiskt fält. Även om vissa teoretiska grundambitioner är relativt genomgående (såsom ifrågasättandet av den obligatoriska berättaren) sker argumenteringen utifrån skilda, och ibland svärförenliga, förhållningssätt. Dynamik uppstår också då det mer strukturinriktade berättarstudiet på ett fruktbart sätt utvecklas med bl.a. fik-tions- och kommunikationsteoretiska,

kognitiva, sociala och genusorienterade perspektiv; de teoretiska och verkanalytiska bidragen fungerar här som komplement och kommentar till varandra, inte minst som de senare ofta också framhåller nödvändigheten av att avgränsa en bestämd berättarfunktion, liksom av att behandla de enskilda detaljerna i texten som beståndsdelar av ett kontextuellt verk snarare än lösryckta exempel. Fortsätter utvecklingen i samma riktning kan man avslutningsvis alltså konstatera att ”den vita serien” från Örebro har alla förutsättningar för att etablera sig som en värdefull källa för diskussioner och studier av såväl mer som mindre uttalat narratologisk art.

*Erik van Ooijen*

EIVOR PERSSON

*C.J.L. Almqvists slottskrönika och det indirekta skrivsättet*

Lund

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen

vid Lunds universitet, nr 4

2003

Till Almqvists mest tilltalande estetiska uppslag hör tanken på ett ”indirekt skrivsätt” presenterad i uppsatsen ”Om två slags Skriftsätt” (1833) och senare infogad i ”Dialog om Sättet att sluta Stycken” (1835). I den senare versionen låter Almqvist Hugo Löwenstierna kritisera Richard Furumos oklara sätt att avsluta sina historier, och förespråkar ett mera direkt skrivsätt. Furumos position är dock långtifrån kompromisslös: han bekänner att han inte alltid brukar sluta sina ”stycken” lika öppet och gör det betydelsefulla tilläggat att läsaren genom utlagda ledtrådar

kan förhindras fortsätta tolkningen "annorstädes, än författaren ville". Almqvists egen uppfattning är förstås svårare att konstatera även om den torde ligga nära Furumos. Det kan sålunda hävdas att Almqvist genom ramverket och dialogformen i sin estetiska uppsats tillämpar just ett sådant slags "indirekt skrivsätt" som han låter Furumo plädera för.

Perssons syfte med avhandlingen är just "att undersöka slottskrönikan med inriktning mot det indirekta skrivsättet" och "att finna ett för detta skrivsätt väl avpassat lässätt". Båda uppgifterna vållar som sig bör problem. Eftersom Almqvists uppsats är skissartad måste läsaren till att börja med enligt Persson komplettera hans tolkning av det indirekta skrivsättets innebörd. Hon använder därför i stället begreppet "som en samlingsterm för det mindre uppenbara i texten, till exempel det outtalade och dolda, det obestämda och oklara, det endast antydda och underförstådda, det missförstådda och oförstådda, det oavslutade och ofullständiga, som väcker läsarens intresse och stimulerar dennes tolkningsaktivitet". Mera konkret yttrar sig allt detta enligt Persson i texten som "fragment och luckor, vaghet, anspelningar, olika slag av ironi, symbolik, metaforik och allegori samt andra former av otydlighet, tvetydighet, flertydighet eller mångtydighet". Hon går emellertid ett steg vidare och utvidgar Almqvists begrepp till att gälla också "inlagda berättelser, som indirekt handlar om huvudhandlingen; berättelser med flera mellanled av berättare och återberättare; utelämnade originalversioner som endast i beränsad omfattning delges läsaren; författarens bruk av andra författares texter". De inlagda (hypodiegetiska) berättel-

serna i slottskrönikan används alltså av Persson för att tolka den dunkla ramberättelsen, men hon tvingas då använda "logiskt osäkra analogislut [---] slutledningar som bygger på antaganden om likhet med någon berättelse", vilket "skapar ett stort mått av obestämdhet, kanske godtycklighet, vid tolkningen av texten".

Själva undersökningen är indelad i fem kapitel. Det första ägnas bördsmystiken i *Hinden* och *Baron Julius K* och introducerar samtidigt avhandlingens övergripande idé och metodik. Det andra kapitlet undersöker spökmotivet i vid bemärkelse (dvs. existensformer efter döden och gengångarmotiv) samtidigt som det fortsätter att belysa den tematiska enheten i slottskrönikan som helhet. I de tredje och fjärde kapitlen undersöks slottskrönikans "självreflexiva" komposition resp. estetiska "självreflexion" (självreflexion=textens förhållande till sig själv). Det femte och sista kapitlet vidgar perspektivet till slottskrönikans intertext, som bara mera sporadiskt har berörts tidigare i avhandlingen.

En viktig utgångspunkt för Persson är att Almqvist i slottskrönikan är mera explicit om det mindre väsentliga än om det verkligt väsentliga. Bördfrågan är enligt henne ett sådant (mindre) frekvent men "dolt" motiv. Det är kopplat både till huvudhandlingen och till de hypodiegetiska berättelserna, vilka i sin tur kan belysas av likheter sinsemellan (ex: Historien om hinden kan enligt Persson belysas med hjälp av den tidigare historien om den olyckliga grevinnan). Den centrala frågan om Julianus börd undviker Persson framgångsrikt att entydigt besvara. Den *explicita* texten tycks enligt henne visserligen utpeka Andreas som den legitime fadern, men på den *implicita*

nivån finner hon i Melbergs efterföljd att faderskapet i stället tycks tillhöra rivalen Julius K (som i sin tur är föremål för bördsmytifikation). En sådan läsning förklarar enligt henne många egendomligheter och ökar dessutom "enheten och sammanhanget i *Hinden* och *Baron Julius K*", vilket hon ser som en konstnärlig förtjänst. Viktiga metodiska grepp i undersökningen lånar Persson från Barthes (den hermeneutiska koden i *S/Z*) och Svedjedals doktorsavhandling (nyfikenhet, spänning). Däremot vill hon revidera den senares "uppfattning om de inlagda berättelsernas obetydliga inflytande på den aktuella handlingen i *Hinden* [---] och följaktligen även hans uppfattning om förhistoriens obefintliga betydelse för nuhistorien i denna roman". Men metodiskt finns här ett problem: Persson vill ju både betona hur berättartekniken i slottskrönikan "skapar osäkerhet hos läsaren i fråga om sanningen" och ta fasta på hur författaren samtidigt som han "skapar gåtor i texten [---] även hjälper läsaren på traven med lösningen av dessa". Hennes ambition blir följaktligen att lösa gåtorna. Perssons allegoriska tolkning av historien om den trogna hunden hotar sålunda att stänga texten snarare än att visa dess öppenhet. Dessutom gör hon sig ibland skyldig till övertolkningar, som då hon hävdar att Julianus stolta uttryck och safirögon "kan associeras" med Julius och hans kungliga börd, och att ljus- och ljudeffekterna i slutscenen av *Hinden* eftersom de har tycke av åska och blixt kan "tolkas som en symbolisk påminnelse om släkttjenden".

I andra kapitlets undersökning knyter Persson spökmotivet till genrer och texttyper som romaunt, fantastisk eller sällsam berättelse och skräckroman.

Den mera allmänna genrediskussionen kunde här gärna ha fått träda tillbaka en smula för en mera ingående koppling mellan genrekonventioner och de aktuella texterna – de inte alltid oundgängliga teoretiska digressionerna hotar här som på andra ställen i avhandlingen ibland att spränga ramarna och göra avhandlingen svåröverskådlig. Man kan dessutom undra varför Persson väljer att avskaffa Todorovs "implicita läsare" som en i texten inskriven funktion och nöjer sig med bara en "verklig" läsare. Hon låter sig ju själv villigt vägledas av Furumo/Almqvist när hon tolkar texten – vad är detta om inte just en "implicit reader" i arbete?

Den gåtfulla slutscenen i *Hinden*, som lockat många uttolkare, är det viktigaste inslaget i denna del av avhandlingen. Från spökmotivet med dess sammanblandning av levande och döda dras linjer både till slutscenen och andra i *Hinden* och *Baron Julius K* inlagda berättelser och historier. Något våghalsig förefaller hypotesen om Julianus döda moder Cecilias simmande återkomst i slutscenen. Syftar inte den "återkomst" som betjänten Jakob berättar om i Hugo Löwenstiernas gula salong snarare på själens återkomst till det himmelska ursprunget än på hindens/moderns återkomst till livet? Perssons resonemang innehåller förvisso också många "kanske" och "mähända". Julianus glädjestrålade uppsyn sägs kunna bero på identifikation av fästmon Aurora med Cecilia, och stjärnan på den trasiga lampan med det blå ljuset antas hänvisa till odödligheten och himmelriket och därmed också till Cecilias "förmodade återkomst från de döda i himlen". Som Persson själv konstaterar gör den "indirekta framställningen av Julianus upplevelse av slutscenen [---] tolkningen av

denna spekulativ". Ja, kanske hade det varit bättre att avstå?

I de tredje och fjärde kapitlen står alltså "självreflexionen" i centrum. *Jaktslottet* och *Hinden* berättar som Persson konstaterar inte bara om föregivna händelser i den yttre världen utan även om sin egen fiktiva tillkomst. Romantisk ironi räcker inte för att beskriva detta slags "självreflektion" enligt Persson, som även anknyter till begreppet "metafiktion" eller fiktion om fiktion. När Persson här undersöker den "självreflexiva kompositionen" fokuserar hon starkt på likheter, eftersom hon vill belysa enheten och sammanhanget i slottskrönikan. Hon undersöker framför allt det tematiska förhållandet mellan huvudhandlingen och de hypodiegetiska berättelserna. Huvudhandlingens enleveringar på olika tidsplan (Andreas, Julius, Julianus) speglar sålunda enligt Persson inte bara varandra, utan reflekteras dessutom i balladen om Alvina av Savoyen och i olika mytologiska historier. Persson kopplar i en givande utblick, liksom tidigare Romberg, denna kaleidoskopiska teknik till Schlegels fragmentestetik med dess labyrint av speglar. Uppreppningen i generation efter generation av kärleksproblem passar hon in i en övergripande tematik om "determinism eller frihet" i slottskrönikan. Almqvists kompositionsprincip kallar Persson, med ett uttryck hämtat från Schlegels "Gespräch über die Poesie", för "en symmetri av motsatser". Och i polemik mot tidigare forskning konstaterar hon att även *Baron Julius K* är en noggrant genomarbetad roman som visar många prov på sådan symmetrisk komposition.

Perssons begrepp "självreflexion" ter sig alltså som en slags hybrid mellan romantisk ironi och metafiktion.

I det fjärde kapitlet, om självreflexionens estetiska aspekter i slottskrönikan behandlas *Jaktslottet* för första gången mera ingående. Som Persson konstaterar är den explicita estetiska självreflexionen tydligare i *Jaktslottet* och *Hinden* än i *Baron Julius K*, men genom att uppmärksamma också implicita former av estetisk självreflexion, som hon tydligen framför allt finner i bildspråket, framträder enligt henne den "narcissistiska" inriktningen i slottskrönikans olika delar tydligare. Persson betonar *Jaktslottets* centrala roll i Almqvists estetiska utveckling och läser (i Holmbergs och Olssons efterföljd) romanen i ljuset av "Redogörelse för den nya vitterhetens skiljaktighet från 17:de och 18:e seklernas godkända vitterhet samt bådas förhållande till den klassiska" från 1826. Hon kunde gärna i detta sammanhang ha påpekat att Almqvist med sitt tal om en framtida verkligt ny litteratur som ska förena jordiskt och himmelskt, idealitet och verklighet, också föregriper "Poesi i sak"-programmet ett drygt decennium senare. Detsamma gäller för övrigt också Julianus estetiska resonemang i *Jaktslottet*. Tanken att det konstsköna bör efterlikna det natursköna spårar Persson förtjänstfullt bakåt till Kants tankegångar i *Kritik der Urteilkraft*. Slottsreparationen i *Hinden* förönbådar enligt Persson symboliskt en sådan mer realistisk konst, och hon observerar att realismen ökar med varje ny del av slottskrönikan.

I sista kapitlet undersöker Persson följdenligt intertexten som en del av det indirekta skrivsättet, vilket med hennes synsätt inte bara förändrar intertexten utan även döljer och försvårar upptäckten av denna. De intertextuella spåren "skapar tve tydighet i framställningen, eftersom

denna kan tolkas både utifrån textens primära sammanhang och utifrån intertextens sekundära sammanhang". Här blir intertextuella kategorier som citat, allusion, parodi och pastisch intressanta likaväl som kontraster och inversioner. Den teoretiska inspirationen till kapitlet hämtar Persson främst från Ben-Porats beskrivning av allusionsprocessen, Espmarks dialogicitet och Hermeréns skiljelinje influens/intertextualitet. Närmast av pragmatiska skäl inkluderar hon i sitt intertextualitetsbegrepp både influens och (liksom hon tidigare gjort i fråga om tolkningen av Almqvists egna verk) senare tillkomna texter. Måhända skiljer inte Persson tillräckligt mellan dessa båda aspekter när hon i avsnittet om Swedenborg använder en översättning av ett av dennes arbeten till svenska från 1925?

En genomgående svaghet i de intertextuella jämförelserna är bristen på konkreta textöverensstämmelser. Sålunda överbetonar Persson spöksynernas betydelse som argument för Hamletpåverkan och i Scottavsnittet är parallellerna till verseposet *The Lady of the Lake* och till *Ivanhoe* alldeles för vaga. Ö.h.t. kunde en bredare jämförelse med Scotts romaner ha gett betydligt mer. Inte minst borde Persson ha observerat likheterna mellan Almqvists "indirekta skrivsätt" och Scotts berättarteknik. Liksom Almqvist undergräver Scott berättarens auktoritet och problematiserar historien genom invecklade ramberättelser med redaktionella ingripanden och utgivarkommentarer i flera led. Han är också en föregångare till Almqvist i fråga om estetisk "självreflexion", visuell komposition och olika slags berättartekniska grepp som användningen av omen och profetior. Och kunde inte ursprunget till all

sådan fiktionslek, Platons dialoger, ha förtjänat att uppmärksammas ordentligt i sammanhanget?

Sammantaget utgör Perssons avhandling ett mäktigt bidrag till Almqvistforskningen. Större koncentration och begränsning hade visserligen gjort avhandlingen enklare att överblicka – inte minst håller den utspridda dispositionen alltför många tematiska och berättartekniska bollar i luften samtidigt – och den teoretiska apparaten förfaller ibland något överlastad. Men Persson visar hur rika de undersökta texterna är, om än ibland med viss tendens till övertolkning. Och hon ger med sina många uppslag en stark stimulans till den fortsatta utforskningen av Almqvists estetik och berättarteknik.

*James Spens*

TORSTEN PETTERSSON

*Gåtans namn*

*Tänkens och känslans mönster hos nio finlandssvenska modernister*

Helsingfors och Stockholm  
Svenska Litteratursällskapet i  
Finland och Atlantis

2001

Den tidiga finlandssvenska modernismen fortsätter att fascinera och förbrylla, både konstnärligt och som fenomen. Hur kommer det sig att en sådan kraftutveckling kunde äga rum i en så liten språklig minoritetsgrupp, långt innan modernismen fick något egentligt fäste i det övriga Norden? Senast i raden att ta itu med frågan är naturligt nog Torsten Pettersson, själv poet, finlandssvensk och professor i litteraturvetenskap. Pettersson pekar på kulturella, sociala och politiska faktorer, som öppenheten för främ-

mande impulser, den optimism och kreativitet som frigiordes av den nationella självständigheten och – kontroversiellt nog – också av ”segern” i inbördeskriget mot de röda. Vad visste man *då* om det fruktansvärda efterspelet, med fånglägren som öppnades alltför sent och skördade tusentals dödsoffer? Någon förlamande känsla av skuld tycks det hur som helst inte ha varit fråga om, det visar den följande lyriska explosionen tydligt nog. Men även om de finlandssvenska författarna utgjorde en socialt någorlunda homogen grupp med smak av bourgeoisie och överklass, var de som Pettersson påpekar mer splittrade konstnärligt sett. De enade sig ju heller aldrig om något gemensamt program eller manifest, fora som *Ultra* och *Quosego* till trots. Petterssons deklarerade utgångspunkt är i stället ett slags ”nollställning” där varje författarskap studeras på sina egna villkor. Med hjälp av kronologisk närläsning vill han frilägga ”återkommande mönster i tankegångar, känsloutveckling och formell gestaltning”. En modernist är för Pettersson helt enkelt ”en författare som [– –] med en viss energi betecknats som sådan och vars verk uppvisar en tillräcklig mängd av egenskaper, som har kommit att betraktas som modernistiska”.

Pettersson är mån om att markera skillnader mellan sin egen metod och fenomenologisk eller tematisk kritik. För det första likställer han inte som dessa textuella mönster med djupt liggande medvetandestrukturer, utan betonar i stället skillnaden mellan det litterära verket och utanförliggande enskilda fenomen. Det litterära verket ser han som ”en korsväg där en mängd olikartade krafter sammanstrålar: individuellt och kulturellt betingade medvetandestrukturer och

psykiska behov, gestaltungsmodeller tillhandahållna av språket och de litterära formerna, estetisk och publiktillvänd beräkning – och den skapande fantasins oberäknliga och innovativa omkopplingar mellan dessa beståndsdelar”. För det andra skiljer han mellan publicerade och privata texter. Södergrans ”Vaxdukshäftet” ser Pettersson sålunda som ett gränfall som han avstår från att ta med i undersökningen. Och för det tredje betonar han förändringens betydelse. I tre fall – Salava, Eklund och Björling – förändras inte mönstret nämnvärt, varför Pettersson behandlar deras texter som helheter utan kronologisk åtskillnad. I övriga kapitel däremot laborerar han med begrepp som utveckling, kronologi och ibland också periodindelning.

Sammanlagt är det nio författarskap som undersöks. Antalet kunde ha varit större, men Therman och Tigerstedt lämnas utanför ”eftersom deras bildspråk är traditionellt illustrativt” och de inte hade ”något närmare samröre med modernisterna”. Svårare att förstå är Petterssons motivering för att också Parland lämnas utanför, med motiveringen att dennes lyriska produktion är för liten för att kunna ge ”en rättvisande bild av det skapande subjektets verksamhet”. En hel diktsamling (*Idealrealisation*, 1929) och de postuma dikterna i *Återsken* (1932) skulle alltså inte vara studieobjekt nog? Stams avhandling, som Pettersson hänvisar till, behandlar främst romanfragmentet ”Sönder” och kan därför inte fylla denna lucka.

Hur som helst delar Pettersson in de undersökta författarskapen i tre olika tematiska grupper utifrån jagets positioner, relationer med omvärlden och förhållandet till det transcendent: ”Rörliga ståndpunkter”, ”Jaget

i världen” och ”Det osynliga”. Till den första gruppen hör Edith Södergran, som behandlas allra först i en av bokens tyngst vägande essäer. Citatet som gett kapitlet dess rubrik, ”Lekarnas lek”, har Pettersson hämtat ur dikten ”Materialism” (*Framtidens skugga*, 1920) och syftar väl snarast på den ”vilja till makt” som också omnämns i dikten. I Petterssons läsning framstår dock Nietzscheinspirationen som ett medvetet spel snarare än övertygad ideologi, samtidigt som han menar att dikten kastar ett ironiskt ljus över föreställningen om en odödlig själ, vilken Södergran annars gärna leker med. Pettersson menar att diktens iskalla avslöjande (”Lekarnas lek, jag leker dig och tror ej ett ögonblick” osv.) är helt i linje med självvironiska passager och kompositionsmonster i tidigare verk. Så t.ex. undermineras enligt Pettersson i debutsamlingen den självsäkra förkunnelsen av Ariadnedikternas vekare ton av kärlekssorg, kopplad till längtan efter en viss man. Och i den sista, postuma samlingen (*Landet som icke är*, 1925) menar han att den berömda frågan och svaret i slutet av titeldikten är uttryck för ett ”medvetandespel” där intigheten måste fyllas med diktjagets egen röst. Denna läsart är viktig för Pettersson, eftersom den leder till slutsatserna att den till synes rättframma kristendomen i andra sena dikter måste läsas med ”viss försiktighet”, och att transcendensförkunnelsen i en tidigare fas av Södergrans diktning är ett medvetet fiktionsspel. Med dessa iakttagelser har han åstadkommit väsentliga bidrag till Södergranforskningen.

Till gruppen med ”rörliga synpunkter” hänför Pettersson också Diktonius eller ”Jaget i bitar”. Pettersson vill undersöka konflikten mellan självhävdelse och all-livskänsla i Dik-

tonius poesi, eftersom han ”menar att den inte kunde lösas produktivt, utan i längden blev ett destruktivt problem i Diktonius utveckling som lyriker”. Orsaken till Diktonius nedgång som poet vill Pettersson – i stället för i traditionella yttre förklaringar som umbäranden under tjugotalet, brödskrivande, alkoholmissbruk och för tidig senilitet – söka i inre faktorer: motsättningen mellan olika jagpositioner, mellan jagkänsla och all-livsupplevelse i dikterna. Mindre övertygande är han dock när han beskriver indifferentismens och determinismens roll i denna poetiska nedgångsprocess. ”Om allt har samma värde, är det inte lönt att sträva för eller emot något, och det är det inte heller om väsentliga skeenden är förutbestämda”, hävdar han. Men logiken i detta påstående förefaller skenbar: vi kan ju inte veta *vad* som är förutbestämt, och följaktligen borde det stå oss fritt att med liv och lust sträva efter vad vi vill. Kanske var vårt öde just sådant? Petterssons argument att allt i grund och botten blir meningslöst när jaget och universum som hos Diktonius genomströmmas av samma mäktiga kraft, verkar lika diskutabelt.

Mera odelat positiv ställer sig Pettersson – kanske lite överraskande – till den av forskningen mera förbisedde Salavas produktion, som i boken introduceras för en bredare svensk publik. I en intressant passage framhäver han svenska språkets dubbla lockelse för de poeter som, likt Salava och Diktonius, kunde välja: dels fanns gott om exempel på modernistisk diktning, dels kunde man vänta sig bättre mottagande på svenskt språkområde eftersom rörelsen var mera etablerad där. Salava har för Pettersson en särställning ”genom sin envetna fränhet och sin ihållande moral- och samhällskri-

tik". Tydligt anfördes han heller inte som flera andra finlandssvenska modernister av idylliska stämningar. Och i hans poesi avlyssnar Pettersson en enveten ton där orden träffar "rakt och hårt" och som överskyler formella otympligheter.

Under huvudrubriken "Jaget i världen" samlar Pettersson sina essäer om så skilda författarskap som R.R. Eklunds, Rabbe Enckells och Kerstin Söderholms. Essän om Eklund ("Att vara seende") försöker visa att Warburtons omdöme om "nästan manisk självupptagenhet" är i stort sett oförtjänt. Här anar man ett genomgående grepp i Petterssons bok: med utgångspunkt i hävdvunna fördomar korrigeras bilden av författarens poesi genom omsorgsfull närläsning. Isoleringen hos Eklund, menar Pettersson nu, står i ett spänningsfyllt förhållande till strävan ut. Försöken att bryta isoleringen sker inte minst med blickens hjälp. Det sistnämnda tillvägagångssättet finner Pettersson vara en försummad men desto mer karakteristisk enhetsskapande faktor i Eklunds lyrik.

I den stora Enckellessän "Luckorna mot yttervärlden" fokuserar Pettersson – i medveten avgränsning mot Louise Ekelund – den "förvånansvärt obearbetad[e]" ungdomsdiktningen. I centrum för intresset står "kampen för en större öppenhet mot det omgivande livet" och den säregna vändningen ett decennium efter debuten. Redan innan Enckell började använda antikmotiv i större utsträckning lyckades han enligt Pettersson "avpersonalisera känslouttrycken" genom att avstå från *uppenbar* känsloprojektion i naturlyriken. Här kan Pettersson komplettera tidigare forskning på en viktig punkt.

Det psykologiska perspektivet präglar också essän om Kerstin Söder-

holm, betitlad "Den svåra gemenskapen". I inledningen av denna essä för Pettersson en klargörande diskussion om det biografiska perspektivets användbarhet i diktanalysen. Pettersson väljer att endast ge korta hänvisningar till dagboken, utan att låta den styra tolkningen av dikterna. Den fenomenologiska problematiken i de senare röjer som Pettersson kan visa stark påverkan av Rilke. Gemenskapen med tingvärlden innefattar "något omätligt, farligt och främmande". Fr.o.m. *Ord i natten* (1933) uppmärksammar Pettersson dock mer "mänsklig värme" och allt starkare transcendent föreställningar i Söderholms dikt.

Det transcendent förenar också Petterssons studier över Barbro Mörnes, Nicken Malmströms och Gunnar Björlings poesi i bokens avslutande kapitel, "Det osynliga". Hos Mörne, hävdar Pettersson, har inte minst drömmen anknytning till den transcendent sfären och utgör en "motpol till och komensation för en otillfredsställande verklighet". Detta slags psykologiserande uttalanden, som boken är full av, kan ibland förefalla rätt triviala, eftersom de inte fångar in texternas poesi. Man kan i det sammanhanget fundera över hur väl Mörnes tidiga produktion, med sin ofta traditionellt harmoniska form, bundna rimmade vers och innehållsliga idealism egentligen passar in i ett modernistiskt sammanhang. Pettersson placerar själv närmast in henne i en symbolistisk tradition, med Baudelaire, Mallarmé och Valéry som inspiratörer och läromästare. Hans konkreta exempel på "modernism" övertygar inte heller alltid: dikten "Bild och syn" förefaller exempelvis mera innehållsligt absurd än i något formellt avseende modernistisk. Här har man anledning beklaga, att det



närmaste Pettersson i boken kommer en egen bruksdefinition av det mångtydiga begreppet, starkt påminner om en cirkeldefinition.

Mera uppenbart modernistisk förefaller Malmströms diktning, som i Petterssons bok får en lika grundlig som välbehövlig presentation för en rikssvensk publik. Den lösliga mångordigheten motverkas hos Malmström av syntaktisk kompression, frappanta nybildade ord och ö.h.t. av egenartad språkbehandling. Det språkligt svårfångade i Malmströms livsåskådningskamp framhävs av syntaktiska experiment à la Björling och oenhetligt bildspråk i lindegrensk anda. De av Pettersson citerade textpartierna visar inom parentes sagt prov också på några sjöbergska genitivmetaforer.

Den tillsammans med Södergran-upsatsen tyngsta essän, vars titel också fått ge namn åt hela boken, har Pettersson sparat till sist. Den i viss mån kontroversiella tes som Pettersson driver i essän är att Björling i själva verket är "sällsynt starkt inriktad på att ge en bild av verkligheten" och att denna i hans produktion har transcendent karaktär. I mild polemik mot Carpelan och Dickson hävdar Pettersson att Björling vill överskrida sinnenas och vardagsförnuftets gräns för att gestalta så mycket som möjligt av ett djupare liggande, svårgripbart tillvarosflöde. I fråga om döden kan Pettersson konstatera djup ambivalens hos författaren – föreställningar om utplåning eller uppenbarelse förekommer växelvis ända till slutet av hans produktion.

Men frågan är om inte Pettersson med sitt tal om gränser och transcendens skapar mer förvirring än klarhet. Tillvarosflödet kan ju uppfattas som en företeelse i sinnevärlden, och mystiken i Björlings dikter genomtränger

själva jordelivet. Att tolka in transcendens i dessa riskerar nog att trivialisera dem. Och Pettersson konstaterar ju själv att eftersom "livsgåtan enligt Björlings synsätt genomsyrar allt, finns det i sista hand ingen tudelning i bortom och här".

Betydligt mera givande blir det när Pettersson undersöker sambandet mellan Björlings uppfattning om en ändlös verklighet och hans säregna språkbehandling. Ska livsgåtan kunna gestaltas, så måste hjälpmedlet vara ett språk bortom det vanliga, något som för Björling tycks motsvara musikens expressivitet. Viktigare, resonerar Pettersson, är ändå i längden hans bearbetning av språkets semantiska dimension. Björling eftersträvar det skenbart eller oupplösligt självot-sägande. Hans allra viktigaste grepp består enligt Pettersson i, att han "utelämnar" normalsyntaxens satsdelar. Predikatet i att-satser avskaffas, utsagda infinitivformer klingar: "Att i sitt öga". Ibland kan Björling tyckas upphäva hela bisatser eller t.o.m. nästan helt avstå från syntax. Ja, är det månnatro detta som gör att Björlings röst ibland tycks ljuda förvrängd som från en avlägsen rapportör på en okänd planet? Effekten blir hur som helst, som Pettersson påpekar, ofta magisk. Han antyder att detta också kan sammanhånga med att läsarens fantasi tillåts spela fritt. Här finns intressanta beröringspunkter med romantisk och futuristisk poesi som Pettersson tyvärr inte går in på.

Sammantaget måste sägas att Pettersson har åstadkommit en lika stimulerande som nyttig bok, med självklara höjdpunkter i de matiga Södergran- och Björlingessäerna. Den har alla förutsättningar att bli ett standardverk på området. Pettersson problematiserar, provocerar och

## RECENSIONER

skiftar ständigt perspektiv. Bokens värde förminskas knappast heller av den utmärkta sammanfattningen, den utförliga bibliografin och – som kronan på verket – ett generöst namn- och verkregister!

*James Spens*

## MEDARBETARE I DETTA NUMMER

**Sven Arne Bergmann** är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet

**Pia Bülow** är universitetslektor vid Institutionen för Tema K, Linköpings universitet

**Staffan Carlshamre** är professor i filosofi vid Stockholms universitet

**Ulf Cronquist** är universitetslektor i engelska vid Göteborgs universitet

**Leif Dahlberg** är universitetslektor i kommunikation vid Kungliga Tekniska högskolan och universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Mirjam Eladhari** är doktorand i spelutveckling vid Institutionen för teknik, konst och nya medier, Högskolan på Gotland

**Per-Anders Forstorp** är docent i kommunikation vid Kungliga Tekniska högskolan

**Staffan Hellberg** är professor vid Institutionen för nordiska språk, Stockholms universitet

**Lars-Christer Hydén** är professor vid Institutionen för Tema K, Linköpings universitet

**Anders Johansson** är forskare i litteraturvetenskap, för närvarande verksam vid Universidad Antonio Ruiz de Montoya, i Lima, Peru.

**Arthur Lewis** är forskare i litteraturvetenskap och frilansskribent

**Galina Lindqvist** är docent i socialantropologi vid Stockholms universitet

**Johan Lundberg** är docent i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Anders Olsson** är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Erik van Ooijen** är doktorand i litteraturvetenskap vid Örebro universitet

**Sture Packalén** är professor i tyska vid Mälardalens högskola

**Mikael Pettersson** är doktorand i filosofi vid Stockholms universitet

**Göran Rossholm** är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Stefano Fogelberg Rota** är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Lars-Åke Skalin** är professor i litteraturvetenskap vid Örebro universitet

**James Spens** är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet

**Corinne Susanek** är doktorand vid Nordiska institutionen vid Universität Zürich





# TFL

Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria  
106 91 Stockholms universitet  
tfl@littvet.su.se

Nästa nummer av *TFL* har retorik och litteraturvetenskap som tema. I detta nummer undersöks de möjligheter som uppstår i mötet mellan de retoriska och estetiska fälten.

Prenumerationspris 180 kr (stud 140), Pg. 63 90 65 - 2

ISSN: 1104-0556

**I detta nummer bl a:**

**Tvärvetenskaplig berättelseforskning  
Förintelslitteratur  
Feminismen som retorik  
Recensioner**

Posttidning: 75 kronor