

tidsskrift  
for  
litteratur  
vetenskap

nr 2-3 1993

---

## TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktör och ansvarig utgivare: Claes Wahlin  
Kassör: Leif Lorentzon  
Redaktion: Leif Dahlberg, Peter Hansen, Leif Lorentzon

Redaktionens adress:

Tidskrift för Litteraturvetenskap  
Litteraturvetenskapliga institutionen  
Stockholms universitet  
106 91 Stockholm

Telefon: 08 - 16 35 10 (tisdagar 11 - 12)

Bidrag på upp till 25 A4-sidor tas emot av redaktionen. Helst skall de vara skrivna på Macintosh, företrädesvis i programmet Microsoft Word, och levererade på diskett. Annars bör manuset vara skrivet med dubbelt radavstånd och ha eventuella noter samlade i slutet av artikeln. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet.

Prenumerationsavgift för hel årgång om fyra nummer: 130 kronor, för studerande 100 kr. Lösnummerpris 50 kr. Dubbelnummer 75 kr.  
Nummer ur äldre årgångar, 1992 och tidigare, 20 respektive 30 kr. Lösnummer rekvireras från redaktionen, postgiro 63 90 65 - 2.

Tidskriften utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för Litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap i Föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kronor.

Tidskrift för Litteraturvetenskap utges med bidrag från Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet och Kulturrådet.

Omslag: Stefania Malmsten  
Sättning: Peter Hansen  
Tryckning: Civiltryckeriet, Kristianstad  
ISSN 1104 - 0556

TIDSKRIFT FÖR 2-3 · 1993  
LITTERATURVETENSKAP

Tjugoandra årgången

INNEHÅLL

TEMA NARRATOLOGI

Mieke Bal: Vitsen med narratologi	3
Gérard Genette: Fiktionell berättelse, faktisk berättelse	27
Dorrit Cohn: Fiktionalitetens vägvisare: Ett narratologiskt perspektiv	47
Göran Rossholm: Att dela en vinkel	75
Leif Lorentzon: Den moderna afrikanska "epikens" vi-berättare	85
Ulf Olsson: Rätten att tala. Strindberg som allegoriker: "Dygdens lön"	97
Lars-Åke Skalin: Måsens öga. Narratologiska reflexioner kring Strindbergs novell "Utveckling"	119
Seymour Chatman: "Fiktionen" och "dess" "retorik"	145
Louis O. Mink: Den berättande formen som kognitivt verktyg	161
Recensioner:	179
Håkan Bengtsson, <i>Konfrontation och försoning: En studie i Fredrik Ströms romanserie Rebellerna</i> — Gunnar Bäck, <i>Ord och kött: Till teaterns fenomenologi med larssons och Kyrklunds Medea</i> — Saga Oscarson, <i>Gyllensten som Orfeus: En studie i Lars Gyllenstens mytiska diktning</i> — Gregory Currie, <i>The Nature of Fiction</i> — Paul de Man, <i>Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and other Papers</i> ; Stephen Copley & John Wale (red.), <i>Beyond Romanticism: New Approaches to Texts and Contexts</i> — Edward A. Levenston, <i>The Stuff of Literature: Physical Aspects of Texts and Their Relation to Literary Meaning</i> ; Groupe µ: <i>Traite du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image</i>	
Torsten Pettersson: Kampen om kontexten	201
Claes Wahlin: Per Unckel och en fattigmansutopi	206

## FRÅN REDAKTIONEN

Med föreliggande dubbelnummer vill vi försöka förnya intresset för narratologin inom litteraturvetenskapen. Vi har valt att betrakta narratologi i en vidare bemärkelse än den konventionellt litteraturvetenskapliga. Därmed vill vi ge några prov på hur en metod som ursprungligen var förbehållen fiktionsberättelsen under de senaste åren med framgång har använts inom historiografin, antropologin, filmvetenskapen, med mera. Redaktionens uppgift har således huvudsakligen varit introduktörens och översättarens. Mieke Bal, Dorrit Cohn, Seymour Chatman och Louis O. Mink ger alla exempel på hur narratologin kan användas i studiet av andra discipliner än litteraturvetenskap. Men även en klassisk narratolog som Gérard Genette har här blivit föremål för redaktionens *Aufgabe*. Till detta har fogats ett antal svenska bidrag, såväl av teoretisk som praktisk art.

Numrets gula sidor är ämnade att stimulera till en diskussion kring litteraturvetenskapens tillstånd och utformning. Avsikten, än en gång, är att tidskriften skall ge plats för en öppen diskussion kring ämnets nuvarande och framtida förutsättningar, såväl vetenskapliga som institutionella. Skrivna bidrag anbefalles varmt, rent av en smula otåligt.

*Claes Wahlin*

MIEKE BAL

## Vitsen med narratologi

Genom en ödets nyck inledde jag min litteraturvetenskapliga bana som narratolog, eftersom franska var mitt andra språk och strukturalism var den metod jag skolades i. Genom en annan nyck började det hela i Israel. Jag var en av de unga och okända som var inbjudna till *Synopsis 2 Conference* (1979), där ett ovanligt stort antal etablerade stjärnor deltog tillsammans med ganska många nybörjare som jag. Resultatet var utomordentligt lyckat. Optimistiskt presenterade jag ett formalistiskt, ganska tekniskt föredrag på franska, och det på en konferens där de flesta föredrog att tala engelska och en del förhöll sig skeptiska till formalismen. För att motverka min känsla av osäkerhet och bortkommenhet deltog jag aktivt i debatterna. Att detta visade sig möjligt, och att jag redan efter en halvdag kände mig uppmuntrad och upprymd, samtidigt som jag helt hade reviderat min syn på narratologin, berodde på den exceptionella intellektuella och hjärtliga stämning som rådde på konferensen. Jag har deltagit i många konferenser sedan dess, men likt ljuva barndomsminnen som oåterkalleligen förloras, har jag aldrig känt samma djupa tillfredsställelse igen.

Vad var det som gjorde denna konferens så speciell att den förtjänar att kommas ihåg? För det första rådde en intellektuell öppenhet, men också en riktad uppmärksamhet: den rika variationen av ämnen och ståndpunkter visavi narratologin och dess förutsättningar borgade för livfulla och allvarsamma diskussioner. Sett i efterhand så gav faktiskt konferensen en överblick av narratologin som ämnesområde, utan att vare sig betrakta det som självklart, eller avvisa det på förhand. Konferensen markerade också en vändpunkt inom ämnet. Med tanke på hur ämnet ser ut idag, är det svårt att säga huruvida konferensen ska betraktas som kärntrupp eller förtrupp i ämnets utveckling; om den tillkännagav vad som skulle hända, eller vad som redan höll på att hända. I det avseendet förverkligade konferensen till punkt och pricka Synopsiseriens löfte så som det meddelades i programmet: "att klarlägga forskningsläget inom ett specificerat område av poetik- eller kultursemiotiken, både genom en översiktlig utvärdering av existerande teoribildning, och genom presentation av nya vägar eller nyskapande pågående arbeten".<sup>1</sup>

På den tiden pågick ännu konstruerandet av en narrativ grammatik, och förbättringar av mindre formalistiska strukturella modeller – delvis nedärvda från

---

Mieke Bal, "The Point of Narratology", *Poetics Today* 1990:4, ss. 727-753. © 1990 The Porter Institute of Poetics and Semiotics, Duke U. P.

den tidiga strukturalismen – genomfördes. Rigorösa och programmatiska strukturalistiska uppsatser, av den nu bortgångne Marc Adriaens och av Gerald Prince, alternerade med uppsatser präglade av mer specifika och mindre rigida betraktelsesätt. I den senare kategorin var indirekt tal ett centralt tema (Ron, Banfield, Perry), medan andra behandlade karaktär (Tamir-Ghez), rum (Frank), repetition (Rimmon-Kenan), och redundans (Suleiman), för att nämna blott ett fåtal ur ett brett spektrum av ämnen, alla påtagligt narratologiska. Vid samma tid började dekonstruktionen florera ordentligt, och Jonathan Cullers inledningsanförande underminerade effektivt en av den strukturalistiska narratologins grundsatser, nämligen distinktionen mellan berättelse [*story*] och intrig [*plot*], medan Rolf Kloepper, inspirerad av Bachtin, pläderade för en icke-hierarkisk strukturalistmodell. Det narratologiska modellbyggandet utmanades även av empirisk psykologi (Kreitler) och antropologi (Ben-Amos, Winner), medan en vidgad referensram föreslogs av semiotiken (Eco, Dolezel). Slutligen gavs utmärkta exempel på tillämpad narratologi av Kittay (renässansen), Lodge (realismen) och McHale (postmodernismen), som alla visade att den påstådda motsättningen mellan historisk och systematisk analys är en falsk sådan.<sup>2</sup>

Tio år senare kan det förefalla som om narratologin har blivit omodern. Vi har gått vidare till andra saker. En av *Synopsis 2s* deltagare, Susan Suleiman, redigerade ett dubbelnummer av *Poetics Today* om den kvinnliga kroppen, och även om föreliggande dubbelnummer<sup>3</sup> alls inte saknar narratologiska angelägenheter, så är de definitivt inte i majoritet. Textgrammatik förekommer inte längre, formalistmodeller anses irrelevanta (Brooks: *Reading for the Plot*) och även om några fortfarande håller fast vid tidiga strukturalistiska distinktioner, så har många av de som diskuterade kriterier för indirekt tal 1979 övergått till praktiska analyser istället för att bekymra sig om hur dessa bör utföras. Dagens val verkar stå mellan en återgång till tidigare positioner (Genette: *Nouveau Discours du récit*), en inriktning mot praktisk tillämpning, eller ett tillbakavisande av narratologin. Alla tre val är problematiska. En återgång visar på oförmågan att röra sig vidare; att syssla med tillämpning kan medföra ett oberättigat accepterande av ofullkomliga teorier; och ett tillbakavisande, förvisso skapat av en prioritetsförskjutning, innebär även ett förnekande av vikten av de narratologiska *frågorna* – snarare än svaren – och visar stundtals till och med en brist på förståelse.<sup>4</sup> I allmänhet har viktigare spörsmål, huvudsakligen historiska och ideologiska, givits företräde. I mitt eget fall har det framför allt handlat om feminism, men – påstår jag – inte på bekostnad av mer formella narratologiska frågor. Snarare så har vikten av en pålitlig modell för berättaranalyser alltmer underordnats andra intressen som har bedömts som viktigare för kulturella studier.

För sådana som undertecknad, vars rykte är grundat på det slags narratologiska arbete som bedömdes centralt vid *Synopsis 2*, så leder denna situation till att titeln "narratolog" tycks antingen kräva en ursäkt, ett förnekande eller ett rättfärdigande. Ursäkten, som vidhåller att skönlitteraturen till stora delar är av det berättande slaget, missar vitsen med utmaningen, eftersom den inte handlar om existensen av berättande texter, utan snarare berättarstrukturers relevans för texters mening. Förnekandet, när man hävdar att man nu sysslar med andra saker, slänger ut barnet med badvattnet. "Andra saker", som ideologisk kritik, måste ju grundas på de insikter man tidigare har nått såvida man inte håller sin tidigare verksamhet för meningslös, en inställning som i sig är ett uttryck för meningslöshet. Med tanke på

den dialektiska, men någorlunda stabila kontinuiteten inom den akademiska forskningen, förefaller rättfärdigandet att vara det mest sannolika svaret, även om man också sysslar med "andra saker". Min egen variant går ut på att visa nyttan av narratologin för dessa "andra saker" som man idag sysslar med. Med andra ord så är den mest ansvarsfulla hållning jag kan föreställa mig, den som svarar på frågan "Vad är vitsen?", och samtidigt tar frågan på fullt allvar. Och den frågan, som ställdes redan 1979, är vad all akademisk forskning ständigt bör uppmanas att besvara.<sup>5</sup> Eftersom *Synopsis 2* ställde denna fråga med fullt allvar, dialogiskt och med ett historiskt medvetande, förtjänar konferensen att idag kommas ihåg.

Denna uppsats erbjuder ett möjligt svar – vilket råkar vara mitt eget, personliga svar – på denna fråga. Vitsen med narratologi, definierad som ett reflekterande över generiskt specifika, narrativa bestämningar av meningsproduktionen vid semiotisk interaktion, är inte konstruerad som en fullkomligt pålitlig modell som "passar" texten. Förutom att ställa obefogade anspråk på strukturers generaliserbarhet och generella strukturers relevans för en texts mening och verkan, förutsätter en sådan konstruktion att narratologins objekt är "rena" berättelser. Istället måste berättandet betraktas som ett diskursivt modus som i olika grad påverkar semiotiska objekt. När väl förhållandet mellan narrativitet och de berättande objekten upphör att vara det enda möjliga förhållandet, finns det längre inte något skäl till att ge företräde åt narratologin som den metod vilken bäst lämpar sig för texter som traditionellt betraktas som berättelser. Istället kan andra metoder visa sig vara bättre rustade för att förklara sådant i berättande texter som traditionellt sett blivit dåligt belysta, delvis på grund av att textimmanenta, strukturalistiska metoder varit förhärskande.<sup>6</sup> Narratologin är i detta sammanhang att betrakta som skyldig till förtryck av andra intressen. Det kan alltså vara hälsosamt att avbörda sig den. Men om vi avbryter bandet mellan metod och objekt, betyder det inte att vi måste begränsa användandet av narratologi till enbart berättande texter. Möjligen kan man ersätta denna metod med en annan – ideologisk, psykoanalytisk, retorisk – men möjligen önskar man även mobilisera narratologiska insikter vid studiet av andra saker. Här kan alltså narratologin bibringa insikter som ämnesområdet inom vilket sådana andra saker traditionellt studeras inte har utvecklat. Paradoxalt nog så kan den disciplin som tenderat att förstelna sitt eget traditionella objekt, vara förmögen att mjuka upp andra objekt. Ett exempel bland många är Leroux's narratologiska analyser av filosofiska texter<sup>7</sup>. Jag avser att presentera tre fall baserade på min egen forskning under de senaste tio åren för att se huruvida ett sådant nyttjande av narratologin verkligen är förnuftigt. Jag hävdar alltså i denna artikel – eller önskar, kan man påstå – att narratologin, tio år efter *Synopsis 2*, blomstrar. Dock inte så mycket inom studiet av berättande texter som bland andra ämnen, och vad mig anbelangar, så är det på det viset sakerna måste ha sin gång.

### Fall ett: Antropologi och subjektet

Under den tioårsperiod som förflutit sedan *Synopsis 2* och detta specialnummer<sup>8</sup> har det uppstått ett ökat intresse för narratologi bland antropologer, likaså har (ofta missnöjda) narratologer börjat intressera sig för antropologi. Ett bevis på narratologins

relevans för antropologin, och tvärtom, är den festskrift till den bortgångne Victor Turner, en nyckelfigur i samtida antropologi, som Indiana University Press i år [1990] publicerar under titeln *Between Literature and Anthropology: Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism*. Åtskilliga av bokens bidrag kommer antingen från narratologer, eller sådana som använder narratologi, till exempel Thomas Pavels "Narratives of Ritual and Desire".

Den tvärvetenskapliga interaktionen mellan narratologi och antropologi går dock djupare än de till synes ömsesidiga lånen de båda ämnesområdena emellan. Det går inte att förutsätta någon symmetri i denna interaktion. Antropologin bidrar till att diskutera litteraturens fäste i verkligheten utan att förfalla till en reflektionsteori, samt tillhandahåller bakgrundsinformation – genom dess nyckelteman ritual och släktskap – som bidrar till att stadga detta fäste. Mer precist så innebär detta att antropologins intresse för det muntliga tillhandahåller insikter om en hel litteraturkorpus' *Sitz-im-Leben* som kan bidra till att relativisera de generaliseringar om berättelsestrukturer som vi byggt upp utifrån skrivna texter.<sup>9</sup>

Narratologin är på ett helt annat sätt ympad på antropologin, vars självdefinition och självkritik bygger på berättelsers problem, eftersom berättelser är det stoff antropologins kunskap utgörs av. Som bekant är antropologins traditionella bekymmer dess kontamination med den kolonialism ur vilken den framträdde. Trots en tidig medvetenhet om detta medfödda problem har etnografer inte lyckats undvika den kulturimperialism som skymt objekten för deras studier: främmande kulturer. Det annorlunda tycks svårt att förstå och det främmande svårt att acceptera.<sup>10</sup> En rad kritiska arbeten om antropologin som ämne har ledsagat den mer allmänt ökande medvetenheten om problematiska hållningar inför olikhet och det främmande i det samtida samhället.<sup>11</sup> Faktum är att få ämnen utövar en sådan konsekvent självkritik som just antropologin.

Trots detta har föga uppmärksamhet riktats mot förhållandet mellan etnografins allmänna konventioner och deras texters oförmåga att göra rättvisa åt sitt objekt: det främmande. Men det är just i den utsträckning som dessa texter är berättande, att de har en struktur (traditionellt beskrivna som "berättade i tredje person") vilken medför en förvanskning, som problemet kan analyseras. Som narratologer vet, är ett objektivet berättande definitionsmässigt omöjligt. De lingvistiska restriktionerna som är pålagda den berättande rösten och det subjektiva fokalisering kan ingen talare undgå att lägga sig till med. Detta formar avgjort fabulan eller innehållet i det som berättas. Givetvis känner även etnografer till detta, men narratologer kan tillhandahålla de medel som krävs för att teoretisera problemet som textuellt. I detta avsnitt ska jag undersöka några sätt att angripa problemet, även om det inte kommer att lösas. Samtidigt kommer diskussionen att behandla ett tvärvetenskapligt metodproblem.

Den exakta relationen mellan de två vetenskaper som är inblandade i ett tvärvetenskapligt utbyte kan aldrig korrekt bedömas om relationen är ensidig och hierarkisk, om en förhärskande kod föreskriver hur den mottagande vetenskapen skall bete sig. Istället uppträder en skiftande interaktion från vilken man sedan kan bedöma följdernas användbarhet. Låt mig ge ett litet men betydelsefullt exempel. Titeln på Clifford Geertz' artikel "'From the Native's Point of View': On the Nature of Anthropological Understanding" (1983) är nog så programmatisk. Geertz presen-



terar några fallstudier i syfte att förmedla insikter i antropologins fundamentala problem, och han väljer sina fall utomordentligt väl. Begreppet som Geertz använder för att diskutera problemet är just vad som är själva hjärtat i förhållandet mellan etnografen och subjektöfreställningen hos urbefolkningen. Begreppet är även narratologins hjärtpunkt: subjekt-, person-, och individbegreppet som knutpunkt i ett nätverk av sociala och textuella relationer. Begreppet är ett lika knepigt problem för båda vetenskaperna. Som Geertz visar kan såväl subjektöfreställningens innehåll – det som definierar en individ i ett givet samhälle – som det interpersonella referenssystemets strukturella egenskaper uppvisa stor variation mellan olika kulturer. Följaktligen kan inte själva föreställningen om subjektivitet, som ju i narratologiska öfverväganden är centralt för exempelvis beskrivning, ges en fixerad och universell betydelse, såvida vi inte konstruerar en imperialistisk teori giltig för enbart en begränsad del av västerlandets litteratur, men hävdar att den har allmän giltighet. Så långt kan alltså en antropologisk analys bidra till att förfina narratologins kategorier och till att dra upp gränserna för dess giltighet.

Men de skilda subjektöfreställningar Geertz beskriver föreföras tydligare av den person-till-person interaktion som han utgår ifrån (dramatiken, till exempel), än i själva etnografiska berättelsen. I den senare dubblar Geertz ständigt balinesiska, javanesiska och marockanska röster med sitt eget perspektiv, medan han blottlägger de olika subjektöfreställningarna. I föreföringsöfverväganden förblir så rösterna flagrant etnocentriska. Således förklarar han hur den balinesiske änkebarnen håller tillbaka sin sorg och härleder sitt subjektöfreställning ur förnekandet av sorgen, och hur den marockanske personen identifieras genom ett nätverk av släkdrag, yrke och plats. Men Geertz förklarar detta inom en struktur som är konstruerad utifrån ett västerländskt begrepp om personen; nämligen den etnografiska berättelsen i tredje person. Narratologin kan emellertid formulera detta förhållande. För att förenkla med mina egna narratologiska kategorier, så är det "vi" som talar och fokaliserar, fokaliserar "dom", men "dom" talar inte och "deras" fokalisering når oss endast filtrerad genom "vår". Resultatet blir att Geertz' tydliga lektion om skillnaderna mellan de två subjektöfreställningarna – briljant framlagd – i sig skymmer det antropologiska problemets hjärtpunkt, den imperialistiska kontamination som vidläder en berättelse "om" andra.

I viss utsträckning – vilket också är Geertz' slutsats – är detta en oundviklig gräns för förståelsen och en rimlig form av antropologisk kunskap. Vi vet nu vad ett subjekt är (i den marockanska byn) och hur subjektet förverkligar sig självt (i den balinesiska byn), men vi vet inte *hur* detta begrepp ger *mening* åt berättelser som dessa kulturer frambringa. Följaktligen kan vi inte tillfredsställande tolka kulturens egna berättelser. Denna slutsats är aningen aporetisk. Jag tvivlar på att vi måste nöja oss med ett slags förståelse som reducerar det förstådda till ett filtrerat objekt. Jag tror inte heller att vi behöver nöja oss med det. En subtil narratologisk analys av antropologiskt material kan nämligen nå ännu ett stycke, just därför att en sådan analys, för stunden, sätter de båda polerna av den inneslutna verkligheten inom parentes; det vill säga händelsernas realitet "där ute" och den koloniserande reporterens verklighet. I den provisoriska analysens syfte så förutsätter narratologen att berättelsen strukturellt sett är självtillräcklig.

Jag har själv i min forskning om den hebreiska bibeln (framför allt Domarboken),<sup>12</sup> som presenterar en rad akuta problem kring det främmande, erfart nyttan

av en integrering av ett antropologiskt begär efter en verklig förståelse av det främmande, med en strukturell, textuell analysmetod av narratologiskt slag. När jag studerade Domarboken närmare slogs jag framför allt av hur tre olika begrepp som refererade till kvinnor, föreföll bristfälligt översatta och kommenterade till följd av moderna västerländska begrepps inflytande: oskuld (*bethulah*), konkubin (*pilegesh*) och prostituerad (*zonah*). Vid en första anblick är problemet med "oskuld" det att det omedelbara sammanhanget systematiskt överdeterminerar begreppet, genom exempelvis tillägget "Och hon hade icke känt någon man" (Dom. 11). Problemet med "konkubin" är att ingen hustru nämns (Dom. 19), och vad gäller "prostituerad" förefaller det säkerställda faderskapet att motsäga någon sådan företeelse (Dom. 11, 19).

Min första reaktion på dessa problem var vad man skulle kunna kalla "antropologisk." Liksom Geertz blev särskilt misstänksam vid mötet med ett så centralt begrepp i den västerländska kulturen som det individuella subjektet, och helt riktigt började bestrida dess universella giltighet, på samma sätt blev jag misstänksam över sammanbindningen av dessa tre begrepp. De pekade på den kvinnliga statusen i en kultur som vi har skäl att anta var genompatriarkalisk, men begreppen var översatta till moderna patriarkaliska termer. Med andra ord så tycktes översättningarna alltför smidigt bekräfta föreställningen om patriarkatet som en monolitisk, transhistorisk, social form. Konsekvensen är att översättningarna låter förstå att patriarkatet är oundvikligt; de skyller på den gamla judastiken som orsak till att vi fortfarande bär på den; de skymmer det främmande i antiken och dessutom skymmer de "det främmande inuti", alltså det moderna samhällets pluralitet i förhållande till just patriarkatet. Mer exakt uttryckt så är moderna översättningar av antika texter jämförbara med västerländska berättelser om österländska beteendemönster, som till exempel Geertz' redogörelse. I båda fallen utgör vår kunskapskälla en berättelse som definitionsmässigt filtrerar den främmandes yttrande på ett imperialistiskt vis.

Min andra reaktion var däremot narratologisk. Jag kontrollerade det omedelbara sammanhanget, talare, fokaliseringar och kombinationer av de problematiska termerna, vilket strax fick mig att omstrukturera materialet. Istället för att behandla de tre begreppen som först fångat mitt intresse i klump,<sup>13</sup> så antydde en noggrann narratologisk analys ett annat strukturellt sammanhang för å ena sidan "oskuld", och å andra sidan "konkubin" och "prostituerad". Därför grupperade jag "oskuld" tillsammans med två andra termer som syftade på unga kvinnor – i enlighet med ålder/livsskede blev serien *na'rah*, *bethulah*, *'almah* – medan "konkubin" (*pilegesh*) och "prostituerad" (*zonah*) i det närmaste blev synonyma begrepp, där för de senare de projicerade egenskaperna "sekundaritet" och "otukt" kunde upphävas.

Dessa beslut motiverades av strukturella egenskaper hos texten. Till exempel så är substantivet *bethulah*, som traditionellt och allmänt återges med "oskuld", i Domarboken antingen löjligt överbestämt och lagd i en mans mun, eller också inte uttalat sammankopplat med jungfrudom över huvud och lagd i en kvinnas mun. Jämför till exempel Domarboken 21:12: "funno de fyra hundra unga kvinnor som voro jungfrur och icke hade haft med män, med mankön att skaffa", där alltså den överordnade berättaren talar och kvinnorna inte fokaliserar sitt eget öde, med 11:37: "unna mig två månader, så att jag får gå åstad ned [mot] på bergen och begråta [tills] min (*bethulah*)". I det senare fallet är det alltså "oskulden" själv som uttrycker sin belägenhet.<sup>14</sup> Inte i något fall i Domarboken är *bethulah* – "oskuld" – på något

sätt sammankopplat med *zonah* – ”prostitution” – varför en undersökning av dessa begrepp var för sig föreföll att vara på sin plats. Däremot så är den enda sammankopplingen mellan *bethulah* och *pilegesh*, ”konkubin”, avslöjande: ”Se, jag har en dotter som är ’jungfru’, och han har själv en ’konkubin’” (19:24, mina citations-tecken).<sup>15</sup> Till synes bekräftar detta motsatsställningen mellan *bethulah* och *pilegesh*, men i själva verket bekräftar det tolkningen av *bethulah* som refererande till ett livs-skede – sexuellt mogna men ogifta kvinnor – snarare än till någon fysisk integritet. Talaren här är far till den ena kvinnan och värd för den andra. Han överför sin fokalisering av de två kvinnorna till våldtäktsmännen (”Se”); och filtrerar alltså för dem. Det gäller att skydda den manliga gästen från massvåldtäkt genom att erbjuda ett attraktivare alternativ. Alltså, om oskuld i vanlig betydelse ska förstås som en rekommendation till våldtäktsmannen, så är en konkubin i vanlig mening inte att rekommendera. Det vore klokare av värden att inte specificera kvinnornas status, det vill säga såvida inte termerna refererar till deras ålder: två mogna kvinnor, möjliga att utnyttja sexuellt, det vill säga möjliga att våldta, men tämligen ”fräscha”.

Utan att gå in på några närmare detaljer om de två övriga begreppen, räcker det att påpeka att även dessa två får en annan mening i enlighet med den narrativa strukturen. Men i dessa fall så avgör inte växlingen av röst och fokalisering, eftersom de båda termerna enbart används i berättande och i berättarkommentarer. Problemet befinner sig på fabulans nivå. Fördelen med att för tillfället åsidosätta den samtida (dvs. antika) och den moderna verkligheten blir uppenbar. Genom att suspendera en moralsyn om sexuell liderlighet och antaganden om antikt hebreiskt liv, som ju oftast bygger på projektioner, och istället se på fabulan där dessa termer används så avslöjas en strukturellt återkommande situation. Nämligen den att termer refererande till den kvinnliga statusen är kopplade till faderns hus, till arv och till förflyttning (oftast bokstavligen genom resa). Det är platsen för det äktenskapliga livet som är nyckeln. I samtliga fall där dessa termer förekommer i Domarboken så står makans status på spel, en status som är relaterad till henne som frånvarande från sin makes hus, men på besök hos eller på väg till sin fars hus.

Termerna får alltså inte sammanlänkas med ett moraliskt laddat begrepp som prostitution, eller med ett klassrelaterat, nedlåtande begrepp som konkubin. Det iögonfallande uppvisandet av faderns välstånd (Dom. 19) gör det knappast troligt att denna kvinna har sålts av hennes fattiga släktingar för att tjäna som konkubin. Istället måste termerna relateras till frågan om äktenskapliga former. Domarboken uppvisar även andra symptom på våldsamma övergångar från äktenskap på patriarkaliska platser [*patrilocal*] (felaktigt benämnda matriarkaliska äktenskap) till äktenskap på manlighetsplatser [*virilocal*] (exempelvis Dom. 15). Med hjälp av hypotesen att denna spänning ligger bakom berättelserna och användandet av de problematiska termerna, kan de svårtydda passagera, framför allt i slutet av Domarboken, alltså förklaras.

Hur ser då denna tvärvetenskapliga interaktion ut? Låt oss anta att jag från Geertz lärde mig att suspendera en kategoris innehåll – ämnet – eftersom han framkastar tanken att vi betraktar uppenbara avvikelser som tecken på det främmande, inte som tecken på dumhet. Följaktligen kom antropologin ”först”. Som en följd av detta avstod jag från att undra vad Jefas dotter kan ha tänkt om sin snara död, vilket modern realpsykologism kunde förlett mig till, och tog istället hennes tal för indi-

kationer på ett rituellt beteende.<sup>16</sup> (Apropå detta så är ritualen ett antropologiskt favoritobjekt. Många av Turners verk ägnas ritualen, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, 1969, exempelvis, handlar om samma slags *rites de passage*, men även kapitel två i *The Forest of Symbols*, 1967; en nyttig metoddiskussion som kompletterar den förstnämnda titeln.) Varje terms betydelse kunde sedan kopplas till en fas istället för till ett tillstånd. Men detta lät sig endast göras efter det att jag i nästa steg hade kopplat den lösgjorda termen till den berättande strukturen. Detta andra steg tar inte Geertz, istället berättar han med den dubblade röst jag har pekat på.

I det andra fallet, alltså om begreppen konkubin och prostitution, ser den tvärvetenskapliga interaktionen annorlunda ut. Den narratologiska analysen av fabulan "kommer först". De strukturella egenskaperna – den systematiska kopplingen mellan kvinnlig status och äktenskapets plats, arv och egendom – svarar återigen mot ett antropologiskt favoritobjekt. Men medan det antyder en antropologisk bakgrund, rör det sig i själva verket om en etablerad kunskap, inte om en metod. Den metodologiska frågan ligger i det åsidosättande av verkligheten som en narratologisk strukturell analys medför. Paradoxalt så är detta åsidosättande nödvändigt för att en mindre etnocentrisk verklighetssyn på det främmande skall kunna framträda. Med andra ord så är i detta fall narratologi och antropologi ständigt och polemiskt invävda i varandra. Genom att tillbakavisa etablerandet av direkta relationer mellan text och samhälle, såsom de som har konstruerat en antropologisk bild av det antika hebreiska samhället efter sin egen bild och likhet (t. ex. J. L. McKenzie),<sup>17</sup> kunde Geertz' lektion bestyrkas trots det faktum att antropologer eftertryckligen sysslar med verkligheten.

Detta slags interaktion mellan narratologi och antropologi blir än mer relevant när narratologins huvudsakliga utmaning därmed implicit apostroferas, det vill säga, om berättelsens sociala inneslutning, eller med andra ord, dess relation till verkligheten angrips. Som vi sett har företrädet åt en strukturell analys framför en språkets reflektionsteori hjälpt oss att nå verkligheten, dessutom över en omväg som gjorde den senare mer, snarare än mindre tillgänglig. Vad det handlar om är sammanflätningen av tre ideologier och deras inflytande på det verkliga livet: den antika manliga ideologin där kvinnans värde bestäms utifrån kroppslig integritet; den antika kvinnliga ideologin som säger att förändringar i livsskedet är avgörande tidpunkter; och den moderna ideologin som projicerar den sexuella ensamrätten som huvudfrågan i antika berättelser. I utredandet av detta bidrog den narratologiska analysen till att göra rättvisa åt det främmande. Dessutom, om än implicit, har analysen gjort det lättare att se arten av det främmande i det kända [*otherness in sameness*], alltså i vilken utsträckning dessa moderna översättningar är påverkade av en manlig ideologi som förtrycker kvinnliga angelägenheter.

### Fall två: Vetenskap och retorikens narrativitet

Frågan om kön är också högst relevant i mitt andra fall, eftersom ett annat sammanhang där narratologin kan visa sig behjälplig är det växande området "litteratur och naturvetenskap."<sup>18</sup> Bland de många frågor som har ställts i korsförhåret av två

annars traditionellt separata områden, så reser vetenskapsfilosofen Evelyn Fox Kellers arbeten frågor som rör naturvetenskapens språk, samt ideologiska aspekter på detta språk. Med utgångspunkt från premissen att skillnaderna mellan diskursvärldar eller diskursnivåer, som skillnaden mellan tekniskt och vanligt idiom, är relativa snarare än binära, och särskiljande snarare än motsatta, så undrar hon huruvida diskursen uppvisar symptom på begränsningar av den mänskliga förmågan att vara logisk i språket, eller på logikens (ett "språk") gränser i sig. Med andra ord, vilket förhållande har det naturvetenskapliga språkbruket till resultaten av de undersökningar språket representerar? Är diskursen till besvär för naturvetenskapen, eller är den en del av den? Skall vårt mål vara att minimera tillförseln av diskurs, eller ska vi lyssna till den, försöka lära av den?<sup>19</sup>

Kellers åsikt att naturvetenskapens språk är djupt retoriskt, och att dess retorik beror av en särskild ideologisk syn på kön, fick mig att mer i detalj undersöka retorikens egen narrativitet. Framför allt den specifikt könsrelaterade retoriken i den naturvetenskapliga diskursen. Min undersökning grundade sig vidare på premissen att berättandet är ett slags språk, och därför – liksom språk – skilt, men inte separerat från egentligt berättande tal eller diskurs. Alltså att berättandet är ett system, men därför inte ahistoriskt; att det är kollektivt, men därför inte omöjligt att förändra; att det styrs av abstrakta regler, men inte opåverkat av den konkreta användningen och en anpassning av reglerna. Kort sagt, samma premisser som jag bekräftade i mitt arbete med *Domarboken*; själva den premisser som tidigare hade föranlett mig att tala för en subjektinriktad narratologi.<sup>20</sup>

Min hypotes är att berättandet underhåller – visar upp och döljer – ett speciellt förhållande mellan människor, människor socialt inneslutna och kollektivt arbetande, och deras språk: ett framställande förhållande. Med andra ord så är naturvetenskapmannen närvarande i sitt språk i samma grad som han/hon gör en berättelse av sin diskurs. Det gäller alltså att sträva efter att placera berättandet inom retoriken och därigenom förklara dynamiken som finns i den narrativiserade retorikens avgörande inflytande på de faktiska resultaten av naturvetenskapliga teorier, vilket Keller alltså i princip har visat.

Ett kort exempel må räcka för att klargöra vad jag menar. Kellers argument för det inre samband mellan den vetenskapliga lusten att få vetskap om livets hemlighet (och dödens; inte blott DNA utan även atombomben är figurer i berättelsen om Kellers olika fall) och den manliga inställningen gentemot kön, illustreras av, för att ta ett citat ur mängden, Richard Feynman när han talar om sitt eget behov av att upptäcka livets hemlighet: "vad helst som är hemligt eller fördolt försöker jag avslöja [*undo*]." <sup>21</sup> För att här påvisa den subjektorienterade narratologins relevans vill jag framhäva verbet "avslöjas" obestämbarhet. Menas med att "avslöja" här blott att "knyta upp/knäppa upp", eller avses även betydelsen att "besegra/överkomma"? Är objektet blott "fördolt" eller dessutom "det som är fördolt"? Denna mångtydighet etablerar en metaforisk identitet mellan det fördolda – det okända, det som ligger utanför vår kunskap – och objektet för kunskapen ifråga: naturen. Feynmans metafor är desto kraftfullare eftersom den passerar obemärkt; den är en av de "metaforer vi lever med."<sup>22</sup> Utan den vilja som gör ett subjekt, tenderar naturen att bli den skyldiga fienden som förtjänar att "avslöjas". Denna förskjutning genererar, än så länge helt metaforiskt, föreställningen om att naturen kräver och förtjänar att "av-

slöjas,” att kränkas. Frågan blir så huruvida denna metaforiska föreställning förblir metaforisk, och om ett sådant metaforisk tillstånd gör själva föreställningen oskyldig till en verklig kränkning? Teresa de Lauretis, som grundar sina argument på Ecos analys av Peirces förklaring av verklighetens plats i meningsproduktionen [*semiosis*], skulle kalla detta en instans av lieringen mellan våldets retorik och retorikens våld.<sup>23</sup>

Det är säkerligen ingen tillfällighet att Kellers berättelse om den vetenskapliga lustens motivation, som den visar sig i detta slags metaforiska uttryck, är byggd efter en dubbel generisk intertext. Upptäckarlusten har både en psykoanalytisk föregångare i barnets lust att upptäcka sitt eget ursprung, och en litterär föregångare i detektivromanen, den berättande genren *par excellence* där fabulan utgörs av den hemlighet som skall avslöjas, och läsningen motiveras av begäret efter upptäckten och bestraffandet av den skyldige. Den förstnämnda intertexten förklarar lustens könsspecifika natur, och den senare dess hierarkiska underbyggnad. Berättandet får en funktion så snart vi inser två saker: för det första vet vi att en metafor representerar en åsikt, och att denna åsikt går tillbaka till ett subjekt, talaren/fokaliseraren; för det andra vet vi att själva idén om något fördolt förutsätter ett agerande subjekt. För att börja med den sistnämnda konsekvensen: enligt det fördoldas semantik så är detta subjekt skyldig till att ha utslutit vissa medlemmar i en gemenskap från att veta vad vissa andra uppenbarligen vet. Detta implicerade subjekt skapar en klyvning i objektets fokalisering. Helt klart är naturen inte något sådant subjekt, heller inte ”livet”. Detta är anledningen till att Feynmans formulering måste vara tvetydig. Det fördolda som skall avslöjas måste vara känt av någon, hur skulle det annars kunna avslöjas?

Denna berättande aspekt av retoriken kan inte avskiljas från historiska beaktanden; retoriken har uppenbarligen en historia. I en tidigare fas av denna historia var det fördoldas subjekt Gud, livets skapare. Den närmaste betecknaren för den skapande makten är livets subjekt, förstätt i betydelsen fortplantning. Följaktligen producerar ”det fördoldas” tvetydighet en metafor som identifierar kvinnan med naturen. Keller citerar ett imponerande antal formuleringar där denna metaforiska identifikation verkligen produceras, upprepas och tas för given. Att ett berättande motiverar, ja nödvändiggör det hålrum som öppnats av förkastandet av det Högsta Subjektet, för att fyllas av kvinnan, inbegriper narratologin i denna kritiska undersökning av den naturvetenskapliga diskursen.

Detta för oss till den första berättande aspekten av retoriken, fokaliseringen inbegripen, som i sin tur har två sidor: systematiserandet av metaforen (fokaliseringens första symptom) och fokaliserarens semantik som följer därav. För det första är den symptomatiska detaljen i Feynmans anmärkning endast intressant i den utsträckning som den inte står ensam. Kellers analys visar att det fördoldas metafor för den naturvetenskapliga lusten ingår i en hel serie av metaforer, ett metaforiskt system av det slag som Lakoff och Johnson har analyserat.<sup>24</sup> Denna serie är konstruerad efter principen om binära motsatser, vilken är nödvändig för dess duglighet. I en uppsättning naturvetenskapliga uppsatser som Keller analyserar, dyker till exempel följande terminologiska par upp: fördolt/kunskap; kvinnor/män; fruktbarhet/manlig virilitet; natur/kultur; mörker/ljus; liv/död. I sin till synes oundviklighet, sin ”naturlighet” eller ”logiskhet”, så är denna binära struktur i sig ideologisk, eftersom den spärrar andra tänkesätt och strukturer. Som den minsta underliggande ideologiska enhet är binärismen i sig ett ideologem.<sup>25</sup>

Det är genast uppenbart att dessa par inte konstituerar logiska motsatser av endast ett slag. Motsatserna föreligger genom hela serierna och denna serialitet medför en implicerad motsats mellan termerna i varje par. Principen på vilken denna systematiska effekt grundas, det vill säga arten av fokalisering, är metonymisk association och sammansmältning. Termerna på vardera sidan av motsatsen anses förhålla sig till varandra som en relation av ofrånkomlig konsekvens, kausalitet, eller implikation. Metonymi tjänar som förklaring till seriens självklarhet.

Om vi tar de diskursiva proven som Keller analyserar bokstavligen, så kan paren ordnas på följande vis:

1 fördolt	kunskap
2 kvinnor	män
3 fruktbarhet	manlig virilitet
4 natur	kultur
5 mörker	ljus
6 liv	[död]

En sådan uppsättning implicerar en hierarki mellan de två serierna, där den första kolumnen är den primära; en kedja av associationer genererade av ideologemets implicita men oavbrutna opposition till den andra kolumnens termer. En särskild "logik" är typisk för ideologiska system, en "logik" som svävar mellan retorisk tve tydighet och associativa mekanismer. Det retoriska systemet kan förstås som om det fungerade som ett slags sicksackande symaskin: flyttandes mellan höger och vänster, men ändå huvudsakligen upptagen med den högra sömmen, syr den så ihop alla termer på ett sätt som försvårar uppträcklandet.

Ett exempel är den till synes tautologa associationen mellan "män" och "manlig virilitet". Men när den produceras av associationen på den andra, primära sidan av motsatserna, kvinnor och fruktbarhet, så blir manlig virilitet inte fruktsamhetens fransida, utan ett polemiskt eller rent av aggressivt svar på den. Om man tar alla dessa associationer bokstavligt, så undrar man varför hela mannens självbild, manligheten, behövs för att motverka vad som ju blott är en aspekt av kvinnligheten.<sup>26</sup>

Seriernas systematiska karaktär (mer om det strax) framkallar fokaliseringens semantiska bild, vars konturer blir än tydligare när vi betraktar detaljerna i retoriken. Av de traditionella aspekter som särskiljs i metaforen,<sup>27</sup> är bärare (det metaforiska uttrycket) och mening (den utelämnade men implicita – på grundval av antagen likhet – idén) den mest diskuterade. Men eftersom likhet, förutom att den *antas* (inte är verklig), också är *partiell* (inte är total), är motivering den avgörande aspekten – den som inbegriper berättande.

Motiveringen för de metaforiska associationerna mellan ordparen ovan kan kort skisseras på följande vis. Mellan 1 och 2: synekdoke eller *pars pro toto*. Det fördolda, såsom tillhörande kvinnor, representerar kvinnor som en detalj eller ett särdrag representerar helheten. Mellan 2 och 3: *totum pro parte*. Kvinnor besitter, bland annat, fruktsamhet som därför används för att karakterisera dem. Mellan 3 och 4: åter *pars pro toto*, men med en skillnad; naturen är, bland annat, en fruktsamhetsplats. Mellan 4 och 5: metonymi. Mörkret i fruktsamheten är just dess fördoldhet; detta är tautologins logik. Mellan 5 och 6: denna association är allt annat än enkel. Kopp-

lingen mellan mörkret och livet är i sig, såsom en association, det fördoldas representation, *inkluderande* dess outhärdlighet. Associationen, som endast är möjlig om den passerar genom en sådan motivering, skulle annars bli fullkomligt absurd. Följaktligen måste mörkets negativitet, beroende på sammanhanget, både aktiveras och suspenderas, men alltid vara tillgängligt.

Motiveringens retoriska subjekt inkluderar inte bara den talare som frambringar metaforen, utan även sammanhanget, en gruppidentitet, krävs för att sådana metaforer över huvud taget ska bli begripliga. Därför är det narratologiska perspektivet relevant, som i fokaliseringsbegreppet inrymmer såväl det individuella subjektets vision som detta subjekts inbäddning i den specifikt språkliga historiska och sociala situation som exemplifieras av gruppsamtal. I den grundande metaforen för det fördolda är innebörden "det fördolda i naturen". Det ohållbara i en motsättning mellan det figurativa och det bokstavliga<sup>28</sup> blir dock genast uppenbart, eftersom den framtingar ett *särskild slag* av metafor: en som fyller i det undanhållande subjektet som saknas. Bäraren eller den utbytta termen är "kvinnor", inte alla aspekter av "kvinnor", utan deras sexuella skillnad från "männen." Denna faktor är heller inte "blott" en bärare, eftersom de aspekter av kvinnor som framhävs i metaforen är deras skillnad från männen, som presenteras som varandes motsatt. Motiveringen, alltså den aspekt som gör metaforen trovärdig, är motsatsens logik.

Motsatsens logik tillåter oss att associera kvinnor med fördoldhet, *därför att* de män som känner sig exkluderade av denna (självkonstruerade) berättelse om fördoldhet har ett särskilt tillträde till språk och historieberättande. I sin tur är denna motsats trovärdig som den underliggande motiveringen, eftersom den redan finns i språket som en dominerande strategi för meningsproduktion. Följaktligen behöver denna metafor inte någon uttalad lingvistisk modal bestämning; ideologemet gör ordet – alltså den lingvistiska markören – överflödigt.<sup>29</sup> Notera att motsättningens självklarhet som meningsmarkör i sin tur tillåter den semantiska motsatsspecifikationen i sig att passera obemärkt: motsatsen blir till en polemisk motsats, vilket leder till en hierarkisering så att den "andra sidan" blir både fiende och den undre halvan.

Kellers analys påvisar ett utvidgat nätverk av metaforer grundade i denna retoriska berättelse om det fördolda. Analysen ovan – om narrativitet i det fördoldas metaforik – gör det lätt att se länkarna mellan de olika termerna. Om utgångspunkten är något fördolt eller hemligt, så är målet att *avslöja* eller *genomborra* det (mer om dessa ord vars metaforiska natur är metonymiskt motiverade), en motivering som redan delas av den grupp vars samtal har ernått en status av "normalt" språkbruk. Märk till exempel att det oskyldiga ordet "upptäckt" helt enkelt innebär att "avslöja." Dessutom kräver något fördolt en strategi – metoden – och om det fördolda redan är befläkat av mörkret, krävs att metoden orienteras mot synlighet: "att se" blir syftet. I enlighet med detta kommer nästa avsnitt av denna uppsats visa hur det inte är mer än ett litet steg från "att se" till att "tilltvinga sig tillträde", vilket också ett annat av Kellers citat antyder (från Watson och Crick: "ett beräknat anfall mot livets hemlighet")<sup>30</sup>. Det militäristiska språkbruket ("anfall") måste givetvis läsas i krigstermer, men som resten av sammanhanget visar handlar det om ett krig mellan könen.

Det skulle ta för lång tid att här gå in på den väsentliga och svåra frågan som restes av de Lauretis,<sup>31</sup> om sambandet mellan representation – metaforen som en oskyldig stilfigur – och berättigande, alltså den fortgående produktionen av sexuellt



våld. Jag kan heller inte göra mer än att referera till Elaine Scarrys viktiga analys av relationen mellan språk och smärta vid tortyr.<sup>32</sup> Dessa två undersökningar framhäver starkt att varje försök att hävda att diskursen inte har något egentligt samband med verkligheten, deltar i den motsatsernas ideologi som separerar exempelvis kropp och själ, vetenskaplig och politisk realitet, eller realism och nominalism, en ideologi som tillåter våld i allmänhet och tortyr i synnerhet, en ideologi som sedan antingen försvaras eller utplånas.

Fördelen med ett narratologiskt perspektiv i denna förenade ansträngning är att man kan uppnå en tydligare bild av de semantiska och pragmatiska dimensionerna i det ideologiska språkbruk som står på spel. Insikten om att det semantiska tomrum som uppstått av religionens uttåg från naturvetenskapen måste fyllas av naturvetenskapens "det andra", och att naturvetenskapens "själv" då ytterligare förstärker hans konststillhörighet, är definitivt inte ny. Enbart Kellers arbeten har redan i hög grad visat detta. Men den berättande impulsen som vidlåder en sådan diskurs stöder än mer dessa insikter, samtidigt som den tillhandahåller ännu en förklaring till den av Keller föreslagna psykoanalytiskt orienterade. Denna ytterligare, lingvistiskt orienterade förklaring, eller mer precist, en förklaring grundad på de två mest förekommande lingvistiska systemen, retoriken och berättelsen, hjälper i sin tur till att redogöra för den paradox som säger att detta slags lustar, begär och motiveringar både är individuella och i allra högsta grad sociala.

### **Fall tre: Visuella berättelser och dominansens knytnäve**

Ett tredje område som narratologin kan lämna betydande bidrag till är bildanalysen. Under de senaste åren har undersökningar kring relationer mellan text och bild ökat dramatiskt.<sup>33</sup> Vid sidan av undersökningar om interaktionen mellan litteratur och bild har det tillkommit ett ökat intresse kring bildkonstens litterära aspekter, där narrativiteten intar en hedersplats. Åter är förhållandet dubbelsidigt och asymmetriskt: analysen kan inte begränsas till ett anläggande av narratologiska begrepp på visuell representation ("Hur berättar bilder?"), utan snarare förändras, rent av undergrävs kategorierna av konfrontationen mellan den narratologiska begreppsapparaten och den visuella bilden. Alltså kan idén om fabulan vinna på detta tvärvetenskapliga arbete, men blott om frågan om hur en bild berättar en förutbestämd historia lämnas därhän, för att istället omformuleras till: vad för historia producerar den visuella representationen? Därmed modifieras radikalt dess förtextuella "källa".

Bildanalysens relevans för feminismen behöver inte längre argumenteras för. De mest väsentliga alstren som talar för en feministisk kulturteori under de senaste tio åren har kommit från studier av film, där narratologin ingår som en liten men betydande del. Åter så är psykoanalysen grundläggande i detta tvärvetenskapliga företag, där särskild vikt lagts vid frågor kring voyeurism och den oedipala strukturen, vilka enligt vissa filmteoretiker vidlåder berättandet.<sup>34</sup> Följaktligen antyds en delaktighet mellan narrativitet, könspolitik och det visuella systemet, en delaktighet som sträcker sig bortom biograffilmen, mot å ena sidan de formbildande, plastiska konstverken, och å andra sidan mot televisionen. Enligt min mening krävs här en mer specifik narratologisk analys.<sup>35</sup>

Av alla de aspekter av bildkonsten som rör narratologin, är det åter fokaliseringen som från ett feministiskt perspektiv har förefallit att vara av särskilt intresse. Just därför att det narratologiska fokaliseringsbegreppet inte griper in i åskådarskapets begrepp vid bildanalys, så bidrar förhållandet mellan dessa begrepp till insikter i de mekanismer som styr den kulturella manipulationen. Och återigen kan den minsta av detaljer hjälpa mig att visa vad jag menar.

I *Susanna överraskad av de äldste*, förmodligen målad av Rembrandt 1645, som finns i Gemäldengalerie i Berlin-Dahlem (figur 1), så är det konventionella framställandet av den halvnakna kvinnan exponerad för både åskådarens och tavelfigurens voyeurism komplicerat genom vissa avsteg från det traditionella ikonografiska schemat.<sup>36</sup> Dessa avsteg, där sättet att framställa handen är det mest slående, påverkar den interna fokaliserarens position och, som jag strax kommer till, de möjliga betraktarattityder som öppnas för den externa åskådaren. Vad som här intresserar mig är hur den bildinterna, formalist-narratologiska analysen kan tillhandahålla argument för en ideologisk kritik.<sup>37</sup>

Garrard har hävdad att alla framställningar av historien om Susanna ger det antastade offret samma pose som Medicis Venus, och därmed skulle en erotisk attraktion och tillgänglighet suggereras. Denna tradition bidrar därmed till "naturaliserandet" av våldtäkt, genom att antyda att offret själv provocerar fram våldtäkten genom att blotta sina företräden. Venusposen markeras ikonografiskt av figurens vänstra hand, som sträcks framåt så att bröstet och kroppens elegans blottas. Om detta schema är bestämt av den bildtradition som även Rembrandt ingår i, så är det iögonfallande



Figur 1. Rembrandt: *Susanna överraskad av de äldste*, beskuren.

att kvinnans hand här är aningen förskjuten bakåt. Följden blir att hennes bröst snarare döljs än blottas, medan hennes hand är aktivt inblandad i fabulans verkan: ett motstånd mot antastandet antyds. Hur liten denna antydan om handens rörelse än må vara, så bidrar den till en narrativisering av konstverket.

Det har ofta noterats att händer hos Rembrandt följs av betraktande.<sup>38</sup> Detta är mindre uppenbart för Susannafiguren, än för de två männen – åskådare per definition – vars betraktande leder till att de använder sina händer. Det finns tre mycket betydelsefulla händer: den gamles hand i bakgrunden som stadigt håller fast maktsätet, den andre gamles vänstra hand som redan i handling övergår från ett betraktande till ett vidrörande, samt hans högra hand.<sup>39</sup> Den senare handen, vid vilken jag vill fästa uppmärksamheten, är helt enkelt bisarr. Det är också, hävdar jag, mannens blick.

De framställda sätten att se, eller den diegetiska fokaliseringen, konstituerar den "siktlinje" som erbjuds den externa åskådaren att identifiera sig med. I detta verk betraktar den gamle i bakgrunden – representanten för den samhälleliga makten – den andre gamle som betraktar Susanna, som i sin tur betraktar åskådaren. Jag tänker inte gå in på huruvida Susanna vädjar till eller lockar på åskådaren. Eftersom framställningen är kraftigt narrativiserad kan just den frågan inte besvaras förrän efter en narratologisk analys. Mitt fokus är den gamle som står i begrepp att iscensätta våldtäktshotet, det är han som presenterar en figuration av sambandet mellan betraktande och vidrörande, varför hans sätt att betrakta i allra högsta grad är relevant.

Det är sant att situationen vid första anblicken ser ganska illa ut: Susanna, fångad mellan mannen och vattnet, har ingenstans att ta vägen. Fabulan konstruerad på det viset upprepar textversionen i den apokryfiska avdelningen i Daniels Bok: Susanna hotas med våldtäkt men, som bekant, är hennes motstånd framgångsrikt. Lugnad av den välkända, upplyftande upplösningen kan åskådaren så njuta av våldtäktsscenen. Den unga kvinnans sårbarhet och skönhet må tilltala en sadistisk voyeurism. Även om ett sådant synsätt faktiskt är möjligt, är jag intresserad av exakt hur verket samtidigt motsäger en sådan reaktion, hur det drar uppmärksamheten bort från en enkel erotism genom att komplicera, ja, kritisera ett sådant synsätt. Med andra ord, hur verket inte framställer en enda, monolitisk, ideologisk position, utan istället verkar för en självmedveten reflektion *över* en sådan position.

Detaljerna upphör nämligen inte att besvära mig, inte minst blicken och knytväven hos den framställda våldtäktsmannen. Det är egendomligt att mannen inte fullbordar voyeurismen; han ser inte på Susannas kropp. Och även om ena handen klär av henne, så gör hans andra hand ingenting, den är närmare hans eget ansikte än hennes kropp. Detta beteendes diegetiska status förändrar fabulan, eller snarare omindetgör den traditionella fabulans konstruktion. Om vi försöker spåra objektet för hans blick så måste vi konstatera att han ser över Susannas huvud, eller möjligen på dess krön. För att vara mer exakt så kikar han på pärlorna som är inflätade i Susannas tämligen avancerade håruppsättning. Varför?

Denna fråga leder till en annan fråga angående visuella berättelsers natur. Av hävd har vi tolkat denna typ av bild i ljuset av den tidigare texten, dess "källa" vilken bilden anses illustrera. En visuell berättelse tar dock del av de semiotiska möjligheter till narrativisering utifrån det egna mediets särskilda teckensystem. Susannamålningen,

till exempel, framställer inte blott en konstruerad fabula i ett fokaliseringsspel, utan också en uppsättning gestalter på en yta. Således är mannens knytnäve placerad på ena sidan av en tom yta vars andra sida är konturen av krönet av Susannas huvud. Denna tomma yta är "ifylld" med färg, "grovt" pålagd, en teknik hos Rembrandt som kontrasterar mot "fin" eller "detaljerad" [*fine*] målning. Pärlorna som är inflätade i Susannas hår, som dessutom pryds av en scarf, är så att säga "detaljmåleriets" klimax i denna målning. Och denna prakt är vad mannen betraktar. Om man i duken narrativiserar denna uppdelning mellan betydelsefulla ytor av "grov målning" och "detalj målning", så förenar mannens blick sig med den fabula han figurerar i.

Men vad göra med knytnäven i detta sammanhang? Att knytnäven har betydelse framgår inte bara av dess avvikande natur; knytnäven är också närvarande i några studier (varav några reproduceras i figur 2 och 3) vars relevans för vår tavla är uppenbar, dock bestridet av Benesch.<sup>40</sup> I en skiss daterad kring 1637 (Benesch nr 155, figur 2; privat samling, Berlin) är kombinationen av den starkt koncentrerade blicken och den knutna näven redan närvarande. Blicken är dock inte ond, och knytnäven är inte avbildad, som i målningen, med upprest tumme. Ansiktet uttrycker dock ett intensivt intresse som vi tenderar att sammankoppla med blicken (vars objekt vi naturligtvis inte kan se). Denna skiss (figur 2) kan jämföras med en teckning daterad samma år, 1637 (Benesch nr 157, Melbourne, National Gallery of Victoria, figur 3), som har en likadan kombination av blick och knytnäve men med en betydligt större likhet med målningen. Förutom den igenkännliga turbanen,



Figur 2. Benesch nr 155.



Figur 3. Benesch nr 157.

vilken förlämnar mannen i målningen ett fullkomligt löjligt utseende – en annan, mer uppenbar aspekt av den kritiska undermineringen av scenens ideologi –, och den andra handen, beredd att fatta tag, så är blicken nu klart ondskefull samt riktad något lägre.

Den intensiva koncentration och upphetsning som knytnäven förefaller antyda i Benesch nr 155 är i figur 2 – som jag ser det – ersatt av en mer teknisk koncentration. Denne, förvisso ondskefulle man antyder även en expertis i betraktandets konst. När tummen blir en del av hans tekniska betraktelsearsenal, får själva betraktandet en teknisk dimension. Men om denna betraktandets teknik uppnås samtidigt med en ökad ondska, så är betydelsen av kombinationen den att en nära relation mellan dessa två teman föreligger. Jag vidhåller att det är i denna riktning som vi måste leta efter tavlans kritiska dimension; blicken-och-knytnäven kan där läsas som en den visuella berättelsens *mise en abyme*.

För att kunna se "detalj"-kvaliteten i Susannas håruppsättning, pärlornas glans och flätan, så krävs det ett förstoringsglas. Vi skulle till och med kunna sträcka oss så långt, som till att föreställa oss tillägget av ett sådant tekniskt verktyg för betraktande i den tomma knytnäven: tom, men spänt knuten inbjuder den knutna näven en sådan projektion ända till den grad att betydelsen av den knutna näven i Benesch nr 155 förloras, utan att ersättas av någon "logisk", det vill säga berättande, alternativ betydelse. Blicken, den spända och stängda munnen, allt låter ana att denne man *inte enbart* är en kriminell våldtäktsman, utan att han *dessutom* är en visuell expert. Blicken-och-knytnäven-tecknet är alltså såväl ett bevis på ett kriminellt samband

mellan betraktande och vidrörande, som ett bevis på illustrerande framställning. Därmed reses frågor kring den illustrerande traditionens delaktighet i missbruket av den kvinnliga kroppen.

En sådan tolkning av blicken-och-knytnäven får inte uppfattas som en anklagelse mot Rembrandt för att delta i den voyeuristiska traditionen, eller, genom att dra in sin egen konst, befrämja den. Tvärtom, genom att rikta uppmärksamheten mot bildframställande verk *inifrån* framställandet av dess missbruk, konfronteras åskådaren med den problematiska interrelationen mellan bildkultur och könspolitik i väst. Följaktligen framställs en ny berättelse, en där självreflektionen spelar en oroande roll genom att bryta igenom den realistiska illusionen som utan vidare verkar för njutningen av den framställda kroppen. Naturligtvis står det den verkliga åskådaren fritt att ignorera denna självreflekterande detalj, denna bildframställandets *mise en abyme* såsom den har invävt i makten. Det är möjligt att ignorera knytnäven, att rubba blicken, att fortsätta klä av Susanna. En förenklad syn av åskådlighet, enligt vilken åskådaren enbart uppfattar vad som där är synligt, kan bara fungera såvida man förnekar de avvikande detaljerna, och förnekar målningen som en berättelse. Men andra ord så kan ett narratologiskt perspektiv bidra till att komplicera den visuella modellen och det förevigade perspektivet på kvinnor som enbart offer. Om denna kvinna är offret i denna målning, är det därför att den bildkultur som detta verk är placerat i är impregnerad med könspolitik. Men genom att behandla dessa frågor så underminerar verket i sig "naturligheten" av denna situation.

### Slutsats

Jag har försökt att påvisa flera allmänna synpunkter kring narratologin idag med hjälp av detta lappverk från min forskning de senaste tio åren. Min första synpunkt rör narratologins bredd. Dessa tre korta exempel på narratologi verksam inom andra områden, förvisso alltför fragmentariska för att erbjuda fullständiga analyser, hoppas jag har antytt att om man inte begränsar narratologin till "berättande texter" så utökas ämnets relevans och bredd utan att det förlorar sitt särskilda perspektiv. Medan berättande texter kan vinna på en narratologisk djupanalys, behöver även andra dimensioner av sådana texter belysas, och objekt som inte traditionellt återfinns under den narrativa etiketten har ännu mer att vinna av en sådan undersökning.

Min andra synpunkt rör ideologi. Sambanden som jag har försökt etablera mellan ett narratologiskt perspektiv och ideologiska aspekter, motsäger till yttermera visso uppfattningen att formalismen i narratologin medför en impotens inför sociala spörsmål. Istället för att motsätta sig en strukturell analys kan alltså feminismen använda en sådan metod för att vederlägga förenklade argument grundade på en ohållbar binär opposition. Man behöver inte vara "för" eller "emot" erotisk konst, däremot behöver man för det första förstå den, och för det andra kunna uppfatta nyanser och skillnader mellan sådana verk, för att därmed kunna undvika en ny censur men samtidigt kunna visa stridslystnad vid behov.

Min tredje synpunkt – inte fullt så utvecklad men implicit argumenterad för – rör historien. Jag håller inte med de som hävdar att narratologin, eftersom den är en

systematisk teori, definitionsmässigt är ahistorisk. Det är ytterligare en av dessa opåkallade dikotomier. Tvärtom, till den grad en noggrann och exakt analys av narrativa strukturer vederlägger tolkningar grundade på fördomar, konventioner eller ideologi, så bidrar den till en mer exakt historisk positionering av objektet i fråga. I exemplet Domarboken, således, är den konventionella synen på kvinnor i detta verk enligt många anakronistisk. Där emot kan den narratologiska analysen bidra till att möjliggöra att andra betydelser såväl synliggörs som framstår som mer troliga i den antika historiens kontext. Könsegenskaperna hos den naturvetenskapliga retoriken, å andra sidan, uppenbarade genom en narratologisk analys av citaten, blev begripliga i ljuset av det tomrum som som lämnats av den tidigare historiska utvecklingen. Och slutligen var inte Rembrandts tavla avskild från dess ikonografiska bakgrund, alltså från den långa Susannatraditionen, utan tvärtom erhöll den sin kritiska dimension i förhållande till den bakgrunden.

Översättning Claes Wahlin

#### Noter

1 [”to clarify the state of the art in one specific area of poetics or the semiotics of culture, both through synoptic reassessment of existing theory and through presentation of new departures or seminal work in progress.”]

2 De flesta av dessa anföranden har publicerats i *Poetics Today* under 1980-81. Åtskilliga anföranden blev senare böcker, (t.ex. Gerald Prince: *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Berlin, Mouton, 1982); Jeffrey Kittay och Wlad Godzich: *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics* (Minneapolis, Minnesota University Press, 1987); Brian McHale: *Postmodernist Fiction* (London och New York, 1987); Mieke Bal: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto, University of Toronto Press, 1985); *Femmes imaginaire: L'Ancien Testament au risque d'une narratologie critique* (Montreal, HMH Hurtubise / Paris, Nizet / Utrecht, Hes Publishers, 1986); *Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death*, (Bloomington, Indiana University Press, 1988); *Death and Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges* (Chicago, University of Chicago Press, 1988); Ann Banfield: *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (London, Routledge and Kegan Paul, 1982)), vilket är ett annat sätt att mäta konferensens fruktbarhet.

3 Av *Poetics Today* 1990:4.

4 Se min recensionsartikel i *Poetics Today* (1986) av: Peter Brooks: *Reading For the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York, Alfred A. Knopf, 1984), F. K. Stanzel: *A Theory of Narrative* (Cambridge, Cambridge University Press, 1984 och Gerard Genette: *Nouveau Discours du récit* (Paris, Seuil, 1983). Där hävdar jag att Stanzel aldrig bemötte utmaningen från strukturalismen, att Genette däremot gjorde det men gav upp, och att Brooks undvek den. Följaktligen misslyckades samtliga med att ta itu med de frågor som strukturalismen ställt, till men för deras egna teorier.

5 Det nuvarande intresset för en ”empirisk” undersökning av skönlitteraturen – inom citationstecken eftersom jag inte anser den vara empirisk i någon vetenskaplig mening – misslyckas påtagligt med att ställa sig frågan om vad som är vitsen med verksamheten (t. ex. Douwe F. Fokkema: ”On the Reliability of Literary Studies”, i *Poetics Today* 9:3 (1988). Exempelvis så förefaller mig det ”dokumentära” sökandet efter en författarintention – mindre empirisk och mer traditionell än vad författaren verkar tro – inte att ha något som helst med sonderandet kring den litterära tillblivelsen att göra. Denna reträtt till tidigare positioner skulle

kunna bemötas men det slag av ständig självkritik som frågan "vad är vitsen?" sammanfattar. 6 Jag tror faktiskt inte att samlingen av de i huvudsak berättande texterna har blivit tillräckligt belysta av narratologin. Tvärtom så är de flesta sådana undersökningar svaga, just därför att litteraturvetarna underlåter att använda adekvata metodologiska verktyg. Vad jag menar är, att även om man anser att det har genomförts tillräckligt med narratologiska analyser av berättande texter, så är det uppenbart att knappast några narratologiska analyser av icke-berättande texter har genomförts, vilket försvagar den generiska diskunktionen som föreställningen om "berättande texter" bygger på.

7 Georges Leroux: "Du Topos au thème: Sept variations," i *Poétique* 64:445-54.

8 Av *Poetics Today* 1990:4.

9 Ria Lemaire: *Passions et positions - Pour une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes* (Amsterdam, Rodopi, 1987).

10 För en genomförd kritik av antropologiskt fältarbete med resulterande etnografier, se Johannes Fabian: *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York, Columbia University Press, 1982); utifrån ett könsperspektiv, se Rosalind Coward: *Patriarchal Precedents: Sexuality and Social Relations* (London, Routledge and Kegan Paul, 1983). Litteraturvetare som skrivit betydande arbeten om olikhet och Det andra är Edward Said: *Orientalism* (New York, Vintage Books, 1978 [svensk översättning: *Orientalism* (Ordfront, 1993)] och Tzvetan Todorov: *Nous et les autres: La réflexion française sur la diversité humaine* (Paris, Seuil, 1989).

11 En medvetenhet som dessvärre inte följts av ett egentligt accepterande eller av en respekt, vilket vi dagligen kan iakta på många områden; exempelvis det ökande sexuella våldet, den ökande rasismen i mångetriska samhällen, samt ett ihållande politiskt och militärt förtryck av "de andra", som i Sydafrika och Israel, för att blott nämna de mest uppenbara exemplen.

12 Se min "trilogi", *Lethal Love: Literary-Feminist Reading of Biblical Love-Stories* (Bloomington, Indiana University Press, 1987), *Murder and Difference* och *Death and Dissymmetry*. Följande anmärkningar angående unga kvinnors status utvecklas i *Death and Dissymmetry*, kapitel 2 och 3, framför allt s. 48.

13 Självklart kom sig detta blickfång lika mycket av mitt eget intresse för modern feminism som av textens motsägelser. I detta avseende kan litteraturforskaren inte göra annat än bekräfta Geertz' pessimism.

14 ["Found... four hundred young girls, 'virgins', that had not known man by lying with him," och "leave me alone two months, that I may depart and wander upon [towards] the mountains, and lament [until] my *bethulah*," Bibelöversättningarna utgår från den svenska bibelöversättningen av 1917. Ö.a.] Min översättning. Orden inom klammer är de jag hävdar vara korrekta, enligt min *Death and Dissymmetry* (kapitel 2). Jag tänker här inte upprepa mina argument.

15 ["Behold, my daughter the 'virgin' and his 'concubine'"]

16 Robert Seidenberg: "Sacrificing the First You See", i *The Psychoanalytical Review* 53 (1966), ss. 49-62. Han klandrar där Jefats dotter för att hon alltför ivrigt tar på sig offeret. Det är just sådana slags etnografiska anakronismer Geertz' uppsats polemiserar mot.

17 *The World of the Judges* (Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1966).

18 Följande anteckningar kommer sig av två nyligen timade händelser. I maj 1988 organiserade institutionen för Dynamisk Vetenskap [*Science Dynamics*] och institutionen för litteraturvetenskap vid Amsterdams universitet en tre-dagars *workshop* om "(Meta-)teori och praktik i litteratur och naturvetenskap", där berättandets problem var högst närvarande vid diskussionerna. Senare samma månad organiserade The Stichting Praemium Erasmianum ett symposium om "Tre kulturer", där en av dagarna var vikt för frågan om naturvetenskapens språk. Huvudtalaren Evelyn Fox Keller dryftade spörsmål som anbefalldes narratologiska reflektioner.

19 Jag tolkar här fritt, så vitt jag begriper, Kellers projekt i de tre uppsatserna i boken



publicerad av The Stichting Praemium Erasmianum (*Three Cultures: The Hague, Rotterdam Academic Press*, 1989).

20 Se min *Femmes imaginaires* för ett försvar av denna förståelse av berättande. Jag försökte där förfina den tidigare framlagda modellen (*Narratology*) genom att särskilja tre olika aspekter av subjektivitet vilka löpte igenom de tre berättande agenterna berättare, fokaliserare och aktör: subjektet som källa (för mening), som tema, och som agent (för vilken som helst av de tre berättande aktiviteterna). Denna förnyade modell tillät mig att, exempelvis, bibehålla Jeffas dotters fokaliseringsposition, fastän en annan agent bestämmer sagans subjekttema. Modellen tillåter mig också att både erkänna det kollektiva och "döds"-stiftelsen hos metaforer i biologins diskurs, och att bibehålla en aktiv ideologisk medverkan däri.

21 ["anything that is secret, I try to undo".] För detta exempel och andra, se Kellers första uppsats i den skrift från 1989 som nämndes i föt 19.

22 ["metaphors we live by"] George Lakoff och Mark Johnson: *Metaphors We Live By* (Chicago, University of Chicago Press, 1980).

23 Se De Lauretis: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (Bloomington, Indiana University Press, 1987), ss. 31-50. Hennes exempel handlar om de strategier som samhällsvetare använder i syfte att dölja det sexuella våld som sker inom familjen. Ecos uppsats är från *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington, Indiana University Press, 1979), en bok som bokstavligen talat utkom under *Synopsis 2*. Debatten inom semiotiken om referentens status är oändligt komplex; det är mer än bara en reflektion av realism/nominalism-debatten inom vetenskapsfilosofin, liksom inom vetenskapsfilosofin så påverkar det själva teorin, men referentens status påverkar också själva innehållet i det främmande, relaterade objektstermer, uttolkare och - följaktligen - tecknet. Ecos huvudsakliga källa är C. S. Peirce, fr. a. följande avsnitt i *Collected Papers*: 1.372 (1885); 1.422, 477 (1896); 2.310 (1902); 2.441 (1893); 2.275 (1902).

24 George Lakoff och Mark Johnson: *Metaphors We Live By*.

25 Fredric Jameson: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca och London, Cornell University Press/Methuen, 1981) Detta har allvarliga följder för narratologiska teorier som är grundade på binära motsatser, som till exempel hos A. J. Greimas: *Du Sens: Essais sémiotiques* (Paris, Seuil, 1970) och fr. a. *Maupassant. La sémiotique du texte: Exercices pratiques* (Paris, Seuil, 1976). Inte så att sådana teorier är oanvändbara; de bidrar till att kartlägga ideologiska strukturer i berättelser, men de måste avklädas de positivistiska sanningsanspråken som ofta ledsagar dem. Den så kallade semiotiska kvadraten, till exempel, visar både det ideologiska tänkandet och kan hjälpa oss att se det, men om den påstår sig redogöra för fundamentala meningstrukturer, så deltar den själv i vad den snarare borde avslöja.

26 Detta är en instans där analysen av Domarboken går parallellt med denna analys av den naturvetenskapliga diskursen.

27 Jag använder terminologin från Monroe Beardsleys *Aesthetics* (New York, Harcourt, Brace and World, 1958) eftersom den är mer gångbar än den Max Black använder, fokus och ram, i *Models and Metaphors* (Ithaca, Cornell University Press, 1962) och som ju dessutom kan verka förvirrande i kombination med min narratologiska terminologi. Litteraturen om metaforen är omfattande och förvirrande. För en kritik av den traditionella synen på metaforen, se Paul Ricoeur: *La métaphore vive* (Paris, Editions du Seuil, 1975); Mark Turner: *Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor, Criticism* (Chicago, University of Chicago Press, 1987), som korrekt bekräftar Lakoff och Johnsons grundläggande eller systematiska metafor-teori, och särskilt argumenterar för betydelsen av släktskapsmetafor; även Nelson Goodman: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968), som talar för ett nätverk av metaforer. Samt David Cooper: *Metaphor* (Oxford, Basil Blackwell, 1986), s.178, som ger argument för ideologikritikens relevans som jag här använder mig av men utan att falla i den fälla, grundad på illusionen om ett "rent" språk, som massivt fördömer metaforen som sådan.

Benjamin Hrushovski i "Poetic Metaphor and Frames of Reference. With Examples from Eliot, Rilke, Majakovsky, Mandelstam, Pound, Creeley, Amichai, and the *New York Times*", i *Poetics Today* 5 (1984:1), ss. 5-43, arbetar fruktsamt vidare på Blacks ram, samt framhäver referensramens avgörande inflytande. Ernst van Alphen, i "Literal Metaphor: On Reading Postmodernism", i *Style* 21 (1987:2) ss. 208-18, poängterar riktigt, på grund av läsar/text-interaktionen, obestämbarheten av dessa referensramar och fulländar cirkeln som underminerar själva distinktionen mellan bokstavligt och figurativt språk, och, följaktligen, som konsekvens också distinktionen mellan döda och levande metaforer. Dessa distinktioners ohållbarhet stöder, från ett litterärt perspektiv, betydelsen av Kellers arbete.

28 Ernst van Alphen: "Literal Metaphor: On Reading Postmodernism".

29 Detta är ett av många fall som visar på att behovet av ett hålrumsbegrepp är nödvändigt, trots de teoretiska problemen. Se Menakhem Perry: "Literal Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meaning With an Analysis of Faulkner's 'A Rose for Emily'", i *Poetics Today* 1 (1979:1-2) ss. 35-64, för en förevisning; Philippe Hamon: *Texte et idéologie* (Paris, Presses Universitaires de France, 1984) för en kritik. Se även kapitel 1 i min *Femmes imaginaires*.

30 ["a calculated assault on the secret of life"]

31 Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*.

32 Elaine Scarry: *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York, Oxford University Press, 1985).

33 Wendy Steiner och W. J. T. Mitchell är berömda exempel på litteraturvetare som undersöker bildkonst; Michael Fried är en konsthistoriker som sysslar med litteratur; alla tre är intresserade av relationen mellan de två konstformerna. Tidskrifter som *Representations* och *October* står för betydande bidrag till forskningsområdet. Se också *Styles* specialnummer om "Visual Poetics" (1988). Se även Ernst van Alphens bidrag i *Styles* nummer där frågan om narrativitet inte bara används om existerande bildkonst, utan om problemet med visuell representation som sådan. Norman Bryson i *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime* (Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1981), *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (London, Macmillan, 1983), *Tradition and Desire: From David to Delacroix* (Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1984) visar – imponerande – hur berikande ett litterärt perspektiv för bildanalys *per se* är.

34 Se De Lauretis *Technologies of Gender* och *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (London, Macmillan, 1983). Frukttärande publikationer om voyeurism i filmen är Laura Mulveys klassiska "Visual Pleasure and Narrative Cinema", i *Screen* 16 (1975:3), ss. 6-18; Anette Kuhn *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality* (London, Routledge and Kegan Paul, 1985); och E. Ann Kaplan: *Women & Film: Both Sides of the Camera* (London, Methuen, 1983). Narratologiska hänsyn inom filmteorin är starkt närvarande hos Kaja Silvermans *The Subject of Semiotics* (New York, Oxford University Press, 1983) och *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), och implicita i Constance Penley (red.) *Feminist Film Theory* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988). För ett feministiskt försök att definiera berättande strukturer utanför den oidipala strukturen, se Anneke Smelik: "Het stille geweld" i *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 38 (1989), ss. 235-52.

35 Jag har ägnat en del av mitt arbete denna aspekt av den feministiska debatten genom att analysera förhållandet mellan åskådarskapet och den interna fokaliseringen i Rembrandts teckningar och målningar. Genom en annan ödets nyck leddes jag in på bildkonst med anledning av, återigen, en händelse som inträffade i Israel; en konferens som 1985 organiserades vid Hebreiska universitetet i Jerusalem. Konferensen hade organiserats av Shlomith Rimmon-Kenan och Sandford Budick, och ägnades "Discourse in Psychoanalysis, Literature and the Arts".

36 Se Mary Garrards viktiga artikel "Artemisia and Susanna", i *Feminism and Art History* (Red. Norma Broude och Mary D. Garrard, New York, Harper and Row, 1982), där hon i

föribigående nämner denna målning i samband med den voyeuristiska traditionen.

37 Detta avsnitt utvecklar mitt resonemang från min *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition* (New York and Cambridge, U.K.; Cambridge University Press, 1991).

38 Så lyder Svetlana Alpers uppfattning i *Rembrandt's Enterprise* (Chicago, University of Chicago Press, 1981). Alper specificerar där sin uppfattning genom att relatera den till rollspel, något hon anser vara typiskt för Rembrandts verk. Händer dramatiserar och föregår alltså betraktandet.

39 Övergången från betraktande till vidrörande är, naturligtvis, den hetaste potatisen i pornografidebatten. Se Kappeler's *The Pornography of Representation* (London, Macmillan, 1985). Det enkla antagandet om att det föreligger en omedelbar sammanlänkning gör de mer sofistikerade feministiska kulturanalyserna olustiga eftersom de tenderar att göra feminismen delaktig i en pryd fundamentalism. Andrea Dworkins nyligen publicerade *Intercourse* (New York, The Free Press/Macmillan, 1987) är ett oroväckande exempel. Dworkin hamnar faktiskt farligt nära det biologiska argumentet för ojämlikhet och stöder därmed de mest reaktionära sexistiska argumenten. Å andra sidan är också ett lika förenklat förnekande av en sådan sammanlänkning ohållbar och skadlig. Min analys av fallet Susanna kan betraktas som ett försök att undvika båda dessa extrema positioner.

40 Benesch's katalog över Rembrandts teckningar nämner att ett antytt samband med Berlinmålningen inte kan upprätthållas av stilistiska skäl och som leder till en tidigare datering (*The Drawings of Rembrandt, enlarged and edited by Eva Benesch; London, Phaidon, 1973:45*). Vad gäller figur 2 förnekas dock inte sambandet.



Ludvig XIV.

GÉRARD GENETTE

## Fiktionell berättelse, faktisk berättelse

Om ord har mening (och även om de har fler), borde narratologin – lika väl i sin rematiska gren, som studie av den berättande diskursen, som i sin tematiska gren, som analys av händelseförlopp och handlingar beskrivna av denna diskurs – syssla med alla sorters berättelser, fiktionella eller inte. Men det är uppenbart att hitintills har de två grenarna av narratologin nästan uteslutande ägnat sin uppmärksamhet åt föremål i och karaktärsdrag hos enbart fiktionella berättelser.<sup>1</sup> Detta är inte ett rent empiriskt val som på förhand inte på något sätt bedömer de aspekter som för närvarande och explicit är negligerade, utan snarare ett underförstått företräde som hypotetiserar den fiktionella berättelsen som berättelsen framför alla andra. De få forskare – exempelvis Paul Ricoeur, Hayden White, Paul Veyne – som intresserat sig för den historiska berättelsens figurer och intriger, gör det utifrån en annan disciplins synvinkel: historiskhetens filosofi, retorik, epistemologi. Och när Jean-François Lyotard tillämpade kategorierna från *Discours du récit* (1972) på en nyhetsartikel om en politisk aktivists död, försökte han närmast utplåna fiktionens gränser.<sup>2</sup> Men oavsett förtjänsterna och svagheterna hos den fiktionella narratologin i dess nuvarande tillstånd, är det tvivelaktigt om den kan bespara oss en specifik studie av den faktiska berättelsen [*le récit factuel*].<sup>3</sup> Det är i varje fall säkert att den fiktionella narratologin inte i det oändliga kan skjuta upp att fråga om tillämpbarheten av dess resultat, det vill säga dess metoder, på ett område som den aldrig egentligen utforskat innan den tyst annekterade det, utan vare sig undersökning eller rättfärdigande.

När jag säger detta, bekänner jag uppenbarligen min egen synd, eftersom jag en gång gav titeln *Discours du récit* åt en studie som uppenbarligen inskränkte sig till fiktionsberättelsen, och sedan återföll i *Nouveau Discours du récit* (1983), om än med en principiell protest mot denna alltför ensidiga tillämpning av vad som måste kallas en *begränsad narratologi*.<sup>4</sup> Jag har emellertid inte för avsikt, och inte heller möjlighet, att här sätta igång en studie av karakteristiska egenskaper i den faktiska berättelsens diskurs. Detta skulle kräva en omfattande undersökning av sådana användningsom-

---

Gérard Genette, "Récit fictionnel, récit factuel", i *Fiction et diction* (Paris, 1991), ss. 65-93.

© 1991 Éditions du Seuil.

råden som historieskildring [*Histoire*], biografi, dagbok, nyhetsreportage, polisrapport, rättslig *narratio*, vardagligt skvaller och andra former av det som Mallarmé kallade "l'universel reportage" – eller i alla fall en systematisk analys av några stora texter som anses typiska, som Rousseaus *Confessions* och Michelets *Histoire de la Révolution française*.<sup>5</sup> Jag skulle hellre, provisoriskt och på ett mer teoretiskt eller i alla fall mer *a priori* sätt, vilja undersöka de skäl som skulle kunna finnas för att den faktiska berättelsen och den fiktionella berättelsen förhåller sig olika till den historia [*histoire*] som de "refererar". Detta av det enda skälet att denna historia i det ena fallet är (ansedd att vara) "sann" och i det andra fiktiv, det vill säga påhittad av den som nu berättar den, eller av någon annan från vilken den ärvs.<sup>6</sup> Jag preciserar "ansedd", eftersom det händer att en historiker hittar på en detalj eller sätter ihop en "intrig", eller att en romanförfattare låter sig inspireras av dagsnyheter. Vad som räknas här är den officiella statusen hos texten och dess läsningshorisont.

Mot relevansen av ett sådant försök står den åsikt, som företräds av bland andra John Scarle, enligt vilken *a priori* "det inte finns någon textuell egenskap, syntaktisk eller semantisk [eller, följaktligen, narratologisk], som kan identifiera en text som ett fiktionellt verk."<sup>7</sup> Detta eftersom fiktionsberättelsen är en ren och skär fingering eller simulering av den faktiska berättelsen, där romanförfattaren, till exempel, helt enkelt låtsas (*pretends*) berätta en sann historia, utan att seriöst eftersträva att läsaren tror på den, men utan att lämna det minsta spår i sin text av denna oseriösa, simulerade karaktär. Det minsta man kan säga är att denna åsikt inte är universellt delad. Den stöter sig till exempel med Käte Hamburgers åsikt, enligt vilken domänen för "fingeradhet" (*Fingiertheit*) begränsas till förstapersonsromanen – en icke-urskiljbar simulering av den autentiska självbiografiska berättelsen – och som tvärtom är avhängig av, i den egentliga fiktionen (i tredje person), obestriddliga textuella "indicier" (*Symptom*) på fikcionalitet.<sup>8</sup> På ett sätt syftar den summariska undersökning som följer nedan till att avgöra mellan dessa två teser. Av bekvämlighetsskäl, eller kanske i brist på förmåga att tänka ut andra sätt, följer jag här den procedur jag använde i *Discours du récit*: att efter varandra ta upp frågor om ordning, hastighet, frekvens, modus och röst.

## Ordning

Jag skrev något förhastat 1972 att folksagan följde en ordning som i högre grad respekterade händelsernas kronologi än den litterära tradition som börjar med *Iliaden*, med dess begynnelse *in medias res* och kompletterande analeps. Jag vek något från denna position i *Nouveau Discours du récit*, genom att anmärka att användningen av anakronier snarare inleds med *Odysseen* och kommer att fortbestå mer i den romaneska genren än i den episka traditionen. Under tiden, i en mycket intressant artikel som jag inte upptäckte förrän efteråt, har Barbara Herrnstein Smith uppmanat mig att vika på en annan front.<sup>9</sup> Hon hävdar

inte bara att absolut kronologisk ordning är lika *sällsynt* i folksagan som den är i någon annan litterär tradition, men att det är i det närmaste *omöjligt* för någon berättare att upprätthålla den i ett yttrande av mer än minimal längd. Med andra ord, på grund av

diskursens inneboende natur är icke-linearitet snarare regeln än undantaget i berättande skildringar. Av detta skäl är den litteraturhistoriska "utvecklingen" antagligen närmare att vara det omvända mot vad Genette låter förstå: det vill säga, i den grad som en fullständig *kronologisk* ordning alls kan sägas föreligga, är det troligt att den återfinns endast i starkt självmedvetna, "konstfulla" eller "litterära" texter.<sup>10</sup>

Denna anti-lessingska omvändning är kanske lika överdriven som den hypotes den vänder på, och det var naturligtvis inte på något sätt min avsikt att etablera en historisk "utveckling" genom att ställa den homeriska anakronin mot den förmenta lineariteten hos sagor insamlade av Perrault eller av Grimm! Hur som helst, denna konfrontation tar bara upp två eller tre genrer (saga, epik-roman) som tillhör det fiktionella fältet. Men jag godtar i denna kritik idén att ingen berättare, vilket inkluderar både icke-fiktionella och utomlitterära berättelser, muntliga eller skrivna, naturligt och utan ansträngning kan förbinda sig att fullständigt respektera kronologin. Om, som jag antar, det är lätt att uppnå samstämmighet om detta påstående, så följer *a fortiori* att det inte finns någonting som *förbjuder* användningen av analepser eller prolepser i den faktiska berättelsen. Jag kommer här att hålla mig till denna principiella position; en vidare och mer precis jämförelse skulle bara vara en statistisk affär – som antagligen skulle avslöja stora olikheter mellan epoker, författare, enskilda verk, men också mellan *genrer*, faktiska och fiktionella. Utifrån detta perspektiv framträder släktskapen mindre mellan alla fiktionella typer å ena sidan och alla faktiska typer å den andra, än mellan en viss fiktionell typ och en viss faktisk typ – jag skulle på måfå säga: mellan dagboksromanen och den autentiska dagboken. Mitt "måfå" är inte helt oskyldigt, och detta exempel antyder, hoppas jag, en viktig reservation som jag föredrar... att reservera till senare.

Men Barbara Herrnstein Smiths artikel ställer på ett annat och mer radikalt sätt frågan om skillnader mellan fiktion och icke-fiktion i deras behandling av kronologin: hon frågar sig om och när jämförelsen (som narratologin postulerar) är möjlig mellan historiens och berättelsens ordning, och svarar att den är det bara när kritikern har tillgång, *utanför berättelsen själv*, till information från en oberoende källa om den tidsmässiga följderna av "refererade" händelser – i avsaknad av vilka han bara har att ta emot och utan diskussion registrera dessa händelser i den ordning som berättelsen levererar dem. Enligt Herrnstein Smith är denna tillgänglighet bara för handen i två fall: i fiktionella verk som härstammar från ett tidigare verk – till exempel, den senaste versionen av *Askungen* –, och i icke-fiktionella arbeten, såsom den historiska berättelsen. Endast i dessa fall, säger hon, "ligger det någon mening i att säga om berättelsen ifråga att den har ändrat ordningsföljden hos någon bestämd grupp av händelser eller händelserna i någon bestämd historia."<sup>11</sup> Med andra ord, endast i dessa fall har vi eller kan vi ha tillgång till minst *två* berättelser, där den första kan betraktas som källan till den andra, och dess kronologiska ordning som *historiens ordning*, vilken ger måttet för de eventuella förvrängningar som (*den andra*) berättelsens ordning företer i relation till den. Barbara Herrnstein Smith är så till den grad övertygad om omöjligheten av någon annan procedur att hon inte tvekar att tillägga:

Man misstänker faktiskt att dessa två typer av berättelser (dvs. historiska rapporter och traditionella sagor [twice-told tales]) fungerar som omedvetna paradig för narratologen, vilket i sin tur kan hjälpa till att förklara hans behov att anta underliggande intrigstrukturer eller grundhistorier för att göra reda för de temporala successions hos de mycket annorlunda berättelser som han verkligen studerar mycket nära, nämligen skönlitterära verk.<sup>12</sup>

Det är en fullständigt ogrundad hypotes, och som på inget sätt bestyrks av disciplinens historia, eftersom de narratologer som, sedan Propp, har arbetat med traditionella berättelser – som folksagan – inte har besvärat sig mycket med deras kronologiska gång (och inte heller, mer generellt, med deras narrativa *form*), och ömsesidigt har specialisterna på formell narratologi, sedan Lubbock och Forster, inte visat många tecken på intresse (om det inte är mycket "omedvetet") för denna typ av fiktionella berättelser, och ännu mindre, som jag just förebrått oss, för den historiska berättelsen.

Men i sin kritik (att narratologerna talar om anakronier i originalfiktionstexter där en jämförelse mellan berättelsens ordning och historiens ordning per definition är omöjlig) glömmer eller förbiser Herrnstein Smith framför allt ett grundläggande faktum, som jag erinrar om i *Nouveau Discours du récit* och som Nelson Goodman understryker i sitt försvar av sin egen användning av begreppet (om inte termen) anakroni.<sup>13</sup> Detta faktum är att de flesta analepser och prolepser, i originalfiktion och annorstädes, är antingen explicita, det vill säga signalerade som sådana av texten själv med hjälp av olika verbala markeringar ("Grevinnan dog mycket kort efter Fabricio, som hon avgudade och som bara stannade ett år i kartusianklostret"<sup>14</sup>), eller *implicita* men uppenbara på grund av vår kännedom "om kausalprocessen i allmänhet" (kapitel *n*: grevinnan dör av sorg; kapitel *n* + 1: Fabricio dör i kartusianklostret).<sup>15</sup> I båda fallen, insisterar Goodman, "sker förvridningen [the twisting] inte i förhållande till en absolut händelseordning som är oberoende av alla versioner, utan till vad denna version *säger* är händelseordningen."<sup>16</sup> Och när undantagsvis texten (som hos Robbe-Grillet, till exempel) inte uppger vare sig direkt (genom verbal upplysning) eller indirekt (genom att ge tillfälle till slutledning) vilken händelseordningen är, kan narratologen uppenbarligen bara notera, i brist på någon annan hypotes, berättelsens "akroniska" karaktär och böja sig för dess disposition.<sup>17</sup> Man kan alltså inte sätta den faktiska berättelsen, där händelseordningen skulle kunna ges från andra källor, mot den fiktionella berättelsen, där den i princip skulle vara omöjlig att lära känna och där anakronierna följaktligen skulle vara obestämbara: bortsett från exceptionella förtiganden, är fiktionsberättelsens anakronier helt enkelt öppet tillkännagivna eller antydda av berättelsen själv – precis som, för övrigt, i den faktiska berättelsen. Med andra ord, och för att på en gång ange en punkt av enighet och en punkt av oenighet med Barbara Herrnstein Smith, skiljer sig den fiktionella berättelsen och den faktiska berättelsen på det hela taget varken genom deras användning av anakronier eller genom det sätt som de signalerar dem.<sup>18</sup>



## Hastighet

Jag skulle gärna utvidga den princip som Herrnstein Smith föreslår à propos ordning till det som kommer under titeln berättelsehastighet: ingen berättelse, fiktionell eller inte, litterär eller inte, muntlig eller skriftlig, har förmågan, och alltså inte heller skyldighet, att ålägga sig en hastighet som är fullständigt synkron med hastigheten hos sin historia. De accelerationer, nedbromsningar, ellipser eller stopp som man iakttar, i mycket skiftande doser, i fiktionsberättelsen, föreligger lika ofta i den faktiska berättelsen, och är i båda fallen styrda av krav på effektivitet och ekonomi och av den känsla berättaren har för den relativa betydelsen hos ögonblick och episoder. Här finns alltså igen ingen *a priori* differentiering mellan de två typerna. Likväl och med all rätt inräknar Käte Hamburger bland indikationer på fikcionalitet förekomsten av detaljerade scener, av dialoger refererade ord för ord och i sin helhet, och av utförliga beskrivningar.<sup>19</sup> Ingenting av detta är egentligt talat omöjligt eller förbjudet (av vem?) för den historiska berättelsen, men förekomsten av sådana procedurer överskrider något dess sannolikhet ("Hur vet ni det?"), och förmedlar därigenom (jag återkommer till detta senare) till läsaren ett – berättigt – intryck av "fiktionalisering".

## Frekvens

Den iterativa berättelseformen, som i strikt mening hör till frekvens, är i ett vidare perspektiv ett sätt att accelerera berättelsen: en acceleration genom en identifikatorisk sylleps av relativt likartade händelser ("Varje söndag..."). Använd på detta sätt, är det uppenbart att den faktiska berättelsen inte har någon anledning att mer avstå från den än fiktionsberättelsen, och en faktisk genre som biografien – inkluderande självbiografien – använder sig av den på sätt som har framhävts av specialisterna.<sup>20</sup> Relationen mellan singulativ och iterativ, mycket varierande från en fiktionsberättelse till en annan, företer alltså *a priori* ingen markant skillnad när man går från den fiktionella till den faktiska typen. Så framt man inte betraktar, som Philippe Lejeune föreslår, den omfattande användningen av iterativ hos Proust, och särskilt i *Combray*, som ett tecken på imitation av karakteristiska drag hos självbiografien, det vill säga som ett lån av den fiktionella typen från den faktiska typen – eller kanske, mer exakt, av *en* fiktionell typ (den pseudo-självbiografiska romanen) från *en* faktisk typ (den autentiska självbiografien). Men denna mycket troliga hypotes leder oss till ett fall av utbyte mellan de två typerna, vilket jag återigen föredrar att skjuta upp betraktandet av.

## Modus

Det är helt naturligt att merparten av de textuella indicier som, enligt Käte Hamburger, är karakteristiska för berättande fiktion, samlas under rubriken modus. Detta eftersom alla dessa "symptom" visar på ett och samma specifika drag,

nämligen den direkta tillgängligheten till personernas subjektivitet. Denna relation löser, i förbigående, paradoxen hos en poetik som återknyter till den aristoteliska traditionen (som väsentligen definierar skönlitteratur genom det tematiska draget av fikcionalitet), men det är genom en uppenbarligen formalistisk definition av fiktion: den fiktionella berättelsens utmärkande drag är säkerligen av en morfologisk ordning, men dessa drag är bara *effekter*, vars orsak är berättelsens fiktionella karaktär, det vill säga den imaginära karaktären hos personerna som utgör dess "jag-ursprung". Om det bara är den berättande fiktionen som ger oss direkt tillgång till andras subjektivitet, så är det inte genom ett mirakulöst privilegium, utan eftersom denna andra är en fiktiv varelse (*eller behandlas som fiktiv*, om det är fråga om en historisk person som Napoleon i *Krig och fred*), vars tankar författaren *föreställer sig* i den utsträckning som han låtsas rapportera dem: man gissar med fullständig säkerhet bara det som man själv *hittar på*. Därav förekomsten av dessa "indicier", såsom känslo- och tankeverb som utan behov av berättigande ("Hur kan du veta det?") tillskrivs "tredje man"; inre monolog; och, det mest karakteristiska och effektiva av alla, eftersom den genomtränger hela diskursen, som den försåtligt tillskriver personernas medvetande: *fri indirekt anföring [style indirect libre]*, som bland annat förklarar samexistensen av dåtid och temporala och spatials deiktiker i fraser som, "M\*\*\* gick för sista gången genom den europeiska hamnen, eftersom hans båt *avgick till Amerika i morgon*."<sup>21</sup>

Såsom ofta har noterats, hypotetiserar denna beskrivning av fiktionsberättelsen en särskild typ: 1800- och 1900-talsromanen, där den systematiska användningen av dessa tillvägagångssätt bidrar till att fokalisera ett litet antal personer, om inte en ensam, och det är en berättelse där berättaren, *a fortiori* författaren, enligt Flauberts önskan tycks göra sig helt frånvarande. Även om man i det oändliga kan diskutera graden av deras närvaro i icke-fiktionella berättelser, om inte också icke-litterära, är dessa subjektiverande uttryck obestridligt mer naturliga i fiktionsberättelser, och vi kan säkerligen betrakta dem, låt vara med några nyanseringar, som distinkta drag för skillnaden mellan de två typerna. Men (i motsats till Käte Hamburger, som inte säger något om detta), jag skulle säga samma sak om den omvända narrativa attityden, som jag tidigare kallat *extern fokalisering* och som består i att avstå från *allt* intrång i personernas subjektivitet, för att bara rapportera deras handlingar, sedda från utsidan och utan något försök till förklaring. Från Hemingway till Robbe-Grillet, tycks mig denna sorts "objektiva" berättelse lika typiskt fiktionell som den föregående, och dessa två symmetriska former av fokalisering karakteriserar tillsammans fiktionsberättelsen i motsats till den vanliga attityden i den faktiska berättelsen – som inte *a priori* förbjuder sig någon psykologisk förklaring, men som bör berättiga varje sådan genom att ange en källa ("Vi vet från *Mémorial de Sainte-Hélène* att Napoleon trodde att Kutuzov..."), eller tunna ut och *modalisera* den genom en försiktig markering av osäkerhet eller antagande ("Napoleon trodde *utan tvivel* att Kutuzov..."), medan författaren, fikcionaliserande sin romanperson, kan tillåta sig ett självsäkert "Napoleon trodde att Kutuzov..."

Jag glömmar inte att dessa två typer av fokalisering är karakteristiska för relativt nya former av fiktionsberättelser och att de klassiska formerna – episka eller romaneska – snarare faller under ett icke-fokaliserat modus, eller en "noll-fokalisering", där berättelsen inte tycks ge företräde åt någon "synvinkel" och går

efter behag ömsom in i tankarna hos alla dess personer. Men en sådan attityd, vanligen beskriven som "allvetande", är inte mindre avvikande än de två andra från förpliktelsen om sannolikhet för den faktiska berättelsen: att bara rapportera det man vet, men allt man vet av betydelse, och säga hur man vet det. Snarare mer, logiskt sett, eftersom det kvantitativt finns mer osannolikhet i att känna till tankarna hos alla än hos en enda (men det är tillräckligt att hitta på dem alla). Låt oss således hålla fast att modus utgör åtminstone i princip (jag säger: i princip), något som uppenbarar den fiktionella eller faktiska karaktären hos en berättelse, och alltså är ett narratologiskt skiljeställe mellan de två typerna.

För Käte Hamburger, som utesluter förstapersonsromanen från den fiktionella domänen, kan denna skillnad naturligtvis bara fungera mellan de två typerna av opersonlig berättelse. Men Dorrit Cohn har visat hur förstapersonsromanen kan välja mellan att betona "jag-berättaren" eller "jag-protagonisten" (denna glidning är uppenbar i *A la recherche du temps perdu*)<sup>22</sup>; och Philippe Lejeune, som i bok efter bok har nyanserat sin första diagnos av icke-urskiljbarhet, ser idag i detta alternativ ett åtminstone tendentiellt tecken ("Det är bara fråga om en dominant") på skillnaden mellan den autentiska självbiografin, som mer betonar "berättarens röst" (exempel: "Jag föddes mot slutet av 1800-talet, den siste av åtta pojkar"), och pseudo-självbiografisk fiktion, som tenderar att "fokalisera på en karaktärs upplevelser" (exempel: "Himlen hade avlägsnat sig åtminstone tio meter. Jag förblev sittande, utan att ha bråttom...").<sup>23</sup> Det innebär, och mycket legitimt, att det typiska kriteriet för fikcionalitet, intern fokalisering, utvidgas till den personliga berättelsen.

## Röst

De utmärkande egenskaperna hos den narrativa rösten låter sig väsentligen hänföras till distinktionerna mellan tid, "person" och nivå. Det tycks mig inte som den temporala situationen hos den narrativa akten *a priori* är annorlunda i fiktion än annorstädes: den faktiska berättelsen känner lika väl det efterkommande berättandet (det är också det vanligaste), det föregående berättandet (profetisk eller förutseende berättelse), det simultana berättandet (reportage), men också det intermittenta berättandet, som till exempel i dagboken. Särskiljandet av "person", det vill säga motsättningen mellan heterodiegetiska och homodiegetiska berättelser, delar upp den faktiska berättelsen (historia/memoar) likaväl som den fiktionella berättelsen. Särskiljandet av nivå är utan tvivel av den största betydelse här, eftersom strävan efter sannolikhet eller enkelhet i allmänhet avleder den faktiska berättelsen från en alltför omfattande användning av andra-grads berättande: det är svårt att föreställa sig att en historiker eller en memoarförfattare överlämnar åt en av sina "personer" att berätta en betydelsefull del av sin berättelse, och man vet allt sedan Thukydidens vilka problem det uppställer bara att överföra en något utsträckt diskurs. Förekomsten av en metadiegetisk berättelse är sålunda en ganska trolig indikation på fikcionalitet – även om dess frånvaro inte indikerar något.

Jag är inte säker på att jag håller mig inom gränserna för det egentliga narratologiska fältet när jag, under frågan om röst ("Vem talar?"), för in det alltid lika knepiga ämnet om relationen mellan berättare och författare. Philippe Lejeune

har visat att den traditionella självbiografin karakteriseras av identiteten *författare = berättare = person*, reserverande för specialfallet självbiografin i "tredje person" formeln *författare = person ≠ berättare*.<sup>24</sup>

Det är ganska lockande att vidare exploatera de möjligheter som öppnas av denna triangulära relation. Dissociationen av *personen och berättaren* ( $P \neq B$ ) definierar uppenbarligen (och även tautologiskt), i fiktion och annorstädes, det (narrativa) heterodiegetiska systemet [*régime*], liksom deras identitet ( $B = P$ ) det homodiegetiska systemet. Dissociationen av *författaren och personen* ( $F \neq P$ ) definierar det (tematiska) systemet hos allobiografin, den fiktionella (heterodiegetisk som i *Tom Jones* eller homodiegetisk som i *Gil Blas*) eller faktiska (i allmänhet heterodiegetisk, som i historieskildring eller i biografi, eftersom det homodiegetiska systemet här skulle förutsätta att författaren tillskriver berättelsen till sin "person", som Yourcenar gör till Hadrianus, vilket oundvikligen leder till – jag återkommer till det – en fiktionell effekt), liksom deras identitet ( $F = P$ ) definierar systemet hos självbiografin (homo- eller heterodiegetisk). Det återstår att undersöka relationen *mellan författaren och berättaren*. Det tycks mig som att deras strikta identitet ( $F = B$ ); i den utsträckning man kan etablera den, definierar den faktiska berättelsen – den där, med Searles termer, författaren tar fullt ansvar för påståenden i sin berättelse, och följaktligen inte ger någon självständighet åt någon berättare. Omvänt, deras skiljande ( $F \neq B$ ) definierar fiktion, det vill säga en typ av berättelse där författaren inte seriöst gör anspråk på sanningsenlighet.<sup>25</sup> Också här tycks mig relationen tautologisk: att säga, såsom Searle, att författaren (till exempel, Balzac) inte seriöst ansvarar för påståenden i sin berättelse (till exempel, Eugène Rastignacs existens), eller att säga att vi bör tillskriva dem till en funktion eller underförstådd instans som är distinkt från honom (berättaren i *Le Père Goriot*), det är att säga samma sak på två olika sätt, mellan vilka vi gör ett val i enlighet med stundens behov.

Det följer av denna formel att "självbiografin i tredje person" snarare borde ligga närmare fiktionen än den faktiska berättelsen, särskilt om man medger, med Barbara Herrnstein Smith, att fikcionalitet definieras av fiktiviteten hos berättandet i samma utsträckning (om inte större) som av fiktiviteten hos berättelsen.<sup>26</sup> Men här kan man lätt se de metodologiska olägenheterna hos begreppet "person", som leder en till att samla i samma klass, enligt strikt grammatiska kriterier, *The Autobiography of Alice B. Toklas* och *Caesars Commentarii*, eller *The Education of Henry Adams*. Berättaren i *De bello Gallico* är en funktion så genomskinlig och så tom att det utan tvivel skulle vara mer korrekt att säga att Caesar tar på sig denna berättelse, konventionellt (figurativt) talande om sig själv i tredje person – och att det alltså där är fråga om en homodiegetisk och faktisk berättelse av typen  $F = B = P$ . I *Toklas*, däremot, är berätterskan lika tydligt skild från författaren som i Yourcenars *Mémoires d'Hadrien*, då hon bär ett annat namn och då det är fråga om en person vars historiska existens är känd. Och eftersom, i *Toklas'* berättelse, Gertrude Steins och hennes liv är oundvikligt förenade, kan man lika gärna säga att titeln är (fiktionellt) sanningsenlig, och att vad det är fråga om här är inte en biografi av Stein fiktivt lånad av henne till *Toklas*, men mer enkelt (!) en självbiografi av *Toklas* skriven av Stein<sup>27</sup>; vilket i det väsentliga hänför dess narratologiska fall till samma som *Mémoires d'Hadrien*. Det som skulle återstå att finna, är ett renodlat fall av en heterodiegetisk självbiografi där författaren tillskriver berättelsen om sitt liv till en biograf som inte bevittnat det och

som, för säkerhets skull, kommer några sekel efter det. Det tycks mig som om Borges, alltid villig att hjälpa till när det gäller teratologiska hypoteser, i denna anda har satt ihop en artikel om sig själv för en föregiven framtida encyklopedi.<sup>28</sup> Även utan felaktigheter eller faktiska påhitt, och endast genom omständigheten av den väl-etablerade dissociationen mellan författare och berättare (fastän anonym), tillhör en sådan text tydligt fiktionsberättelsen.

För att göra dessa idéer tydligare, kommer jag att framställa denna solfjäder av val med en serie triangulära scheman. Av skäl som utan tvivel härstammar från axiomen "Om  $A = B$  och  $B = C$ , så  $A = C$ ", och "Om  $A = B$  och  $A \neq C$ , så  $B \neq C$ ", så finner jag bara fem logiskt koherenta figurer:

$$\begin{array}{l} F \\ // \quad \backslash \\ B = P \end{array} \rightarrow \text{Självbiografi}$$

$$\begin{array}{l} F \\ // \quad * \\ B \neq P \end{array} \rightarrow \text{Historisk berättelse (inklusive biografi)}$$

$$\begin{array}{l} F \\ \backslash \quad * \\ B = P \end{array} \rightarrow \text{Homodiegetisk fiktion}$$

$$\begin{array}{l} F \\ \backslash \quad \backslash \\ B \neq P \end{array} \rightarrow \text{Heterodiegetisk självbiografi}$$

$$\begin{array}{l} F \\ \backslash \quad * \\ B \neq P \end{array} \rightarrow \text{Heterodiegetisk fiktion}$$

Det (relativa) intresset hos detta batteri av scheman för det ämne som upptar oss ligger i den dubbla formeln  $F = B \rightarrow$  faktisk berättelse,  $F \neq B \rightarrow$  fiktionell berättelse,<sup>29</sup> och detta oavsett innehållet (sanningsenligt eller inte) i berättelsen eller, om man föredrar det, oavsett karaktären, fiktiv eller inte, hos historien. Sålunda, när  $F \neq B$ , förhindrar den eventuella sanningsenligheten hos berättelsen inte en diagnos av fikcionalitet vare sig för  $B = P$  (*Mémoires d'Hadrien*) eller för  $B \neq P$ : till exempel, Napoleons liv berättat av Goguelat, en (fiktiv) person i *Le Médecin de campagne*. Jag medger att jag har tagit detta exempel från de speciella resurserna hos den metadiegetiska berättelsen, men detta ändrar inget i grunden och, om man insisterar på att utesluta det, räcker det (!) att föreställa sig att Balzac (eller er tillgivne, eller vilken anonym förfalskare som helst) tillskriver Chateaubriand (eller vilken hypotetisk biograf som helst) en rigoröst trogen biografi över Louis XIV (eller vilken historisk person som helst). Trogen min princip, lånad från Herrnstein Smith, vidhåller jag att en sådan berättelse är fiktionell.

Den andra sidan av formeln, ( $F = B \rightarrow$  *faktisk berättelse*), kan tyckas mer tvivelaktig, ty ingenting hindrar en berättare som är vederbörligen och avsiktligt identifierad med författaren, genom ett onomastiskt drag (Chariton d'Aphrodise i *Chéréas et Callirhoé*, Dante i *La Divina Commedia*, Borges i *Aleph*) eller genom ett biografiskt drag (berättaren i *Tom Jones* frammanande sin bortgångna hustru Charlotte och sin vän Hogarth; berättaren i *Facino Cane* frammanande sin bostad på rue de Lesdiguières), från att berätta en uppenbarligen fiktionell historia, vare sig hans relation till den är heterodiegetisk (Chariton, Fielding) eller homodiegetisk, som den är i alla de andra nämnda exemplen, där författaren-berättaren är en person i historien, som ett enkelt vittne eller en förtrogen (Balzac) eller som protagonist (Dante, Borges). Den första varianten tycks motsäga formeln

$$\begin{array}{l} F \\ // \nrightarrow \\ B \neq P \end{array} \rightarrow \text{historisk berättelse}$$

eftersom en berättare identifierad med författaren där producerar en heterodiegetisk fiktionsberättelse, och den andra tycks motsäga formeln

$$\begin{array}{l} F \\ // \backslash \\ B = P \end{array} \rightarrow \text{självbiografi}$$

eftersom en berättare identifierad med författaren där producerar en homodiegetisk fiktionsberättelse, som sedan några år vanligen kallas "autofiktion". I båda fallen tycks det finnas en motsägelse mellan historiens fiktiva karaktär och formeln  $F = B \rightarrow$  *faktisk berättelse*. Mitt svar är att denna formel inte går att tillämpa i dessa situationer, trots den onomastiska eller biografiska identiteten mellan författaren och berättaren. Ty det som definierar den narrativa identiteten, jag upprepar, är inte den numeriska identiteten ur mantalskrivningssynpunkt, men att författaren står för en berättelse vars sanningsenlighet han tar ansvar för. I denna, låt oss säga searlianska, mening, är det tydligt att Chariton eller Fielding inte ansvarar mer för den historiska sanningsenligheten hos påståenden i deras berättelse än Balzac gör för *Le Père Goriot* eller Kafka för *Die Verwandlung*, och att de alltså inte identifierar sig med den homonyma berättaren som antas ha producerat den, inte mer än jag identifierar mig, som en hederlig medborgare, god familjefar och fri tänkare, med den röst som genom min mun producerar ett ironiskt eller skämtsamt yttrande av typen: "Et moi, je suis le papel!" Som Oswald Ducrot har visat, är den funktionella dissociation mellan författaren och berättaren (även om de vore rättsligt identiska), som är utmärkande för fiktionsberättelsen, ett specialfall av den "polyfoniska" uttalandeakt [*énonciation*] karakteristisk för alla "icke-seriösa" påståenden [*énoncés*], eller, för att återvända till Austins kontroversiella term, "parasitiska" sådana.<sup>50</sup> Författaren Borges, argentinsk medborgare, som borde ha fått Nobelpriset, och som signerar *El Aleph*, är funktionellt sett inte identisk med berättaren och protagonisten Borges i *El Aleph*<sup>51</sup>, även om de har många (inte alla) gemensamma biografiska drag, liksom den Fielding som är författare till *Tom Jones* funktionellt sett inte är (med

avseende på uttalandeakten) berättaren Fielding, även om de har som vän samme Hogarth och som bortgången hustru samma Charlotte. Formeln för dessa berättelser är alltså egentligen, i det andra fallet:

$$\begin{array}{c} F \\ \neq \\ B \neq P \end{array}$$

*heterodiegetisk fiktion*, och i det första:

$$\begin{array}{c} F \\ \neq \\ B = P \end{array}$$

*homodiegetisk fiktion*. Vad gäller den senare, medger jag att denna reduktion till minsta gemensamma nämnare gör dålig rättvisa åt den paradoxala statusen eller, för att säga det bättre, åt den medvetet självmotsägande pakten som är utmärkande för autofiktion ("Jag, författaren, kommer att berätta för er en historia i vilken jag är hjälten men som aldrig har hänt mig"). Man skulle i detta fall utan tvivel kunna lägga till formeln för självbiografin,  $F = B = P$ , en haltande protes där  $P$  sönderfaller i en autentisk personlighet och i ett fiktionellt livsöde, men jag tillstår att denna sorts kirurgi bär mig emot – vilken antar att man skulle kunna byta livsöde utan att ändra personlighet<sup>32</sup> –, och vidare att på detta sätt rädda en formel som antyder hos författaren ett seriöst tillsvarsstående som uppenbarligen är frånvarande, som om Dante trodde att han hade varit på andra sidan eller Borges att han hade sett Aleph.<sup>33</sup> Jag skulle mycket hellre föredra att här använda en logiskt självmotsägande formel:

$$\begin{array}{c} F \\ \neq \\ B = P \end{array}$$

Den är visserligen självmotsägande,<sup>34</sup> men varken mer eller mindre än den term som den illustrerar (autofiktion) och den föresats som den anger: "Det är jag och det är inte jag."

En sak vi lärt oss av detta sakernas tillstånd är att likhetstecknet =, använd här på ett uppenbarligen metaforiskt sätt, inte har exakt samma betydelse på de tre olika sidorna av triangeln: mellan  $F$  och  $P$  fastställer det en rättslig identitet, i mantalslängdens mening, som till exempel kan göra författaren ansvarig för hjälten handlingar (Jean-Jacques som överger Rousseaus barn); mellan  $B$  och  $P$  betecknar det en lingvistisk identitet mellan uttalandeaktens subjekt [*sujet d'énonciation*] och uttalat subjekt [*sujet d'énoncé*], markerat genom användningen av första person singularis (*jag*), utom vid det konventionella utbytet av ord (det anspråksfulla eller anspråkslösa *vi*, det officiella *han* hos Caesar, det till en själv riktade *du* som i Apollinaires *Zone*). Mellan  $F$  och  $B$  symboliserar det författarens seriösa förpliktelse med avseende på sina narrativa påståenden,<sup>35</sup> och skulle på ett tvingande sätt föreslå strykandet av  $B$  som en onödig instans: när  $F = B$ , *exit*  $B$ , ty det är helt enkelt författaren som berättar;

vilken mening skulle det finnas i att tala om "berättaren" i *Confessions* eller i *Histoire de la Révolution française*? Med hänvisning till det allmänna teckensystemet, skulle man vidare kunna kvalificera dessa tre relationer som i tur och ordning semantisk (F-P), syntaktisk (B-P), respektive pragmatisk (F-B). Det är bara den sista som avser skillnaden mellan faktiska och fiktionella berättelser; men jag skulle inte säga att detta är ett *indicium* på fiktion eller icke-fiktion, ty relationen F-B är inte alltid lika tydlig som relationen B-P är genom sin grammatiska påtaglighet, eller relationen F-P är genom sin onomastiska påtaglighet.<sup>36</sup> Långt ifrån att alltid vara en tydlig signal ("Jag, Chariton..."), låter den sig oftast härledas från summan av (övriga) karaktärsdrag hos berättelsen. Den är utan tvivel den mest undflyende (därav tvisterna mellan narratologer), och ibland den mest tvetydiga, som, när allt kommer omkring, förhållandet mellan sanning och fiktion: vem skulle våga avgöra statusen hos *Aurélia* eller *Nadja*?

### Lån och utbyte

Jag har tills nu huvudsakligen resonerat, å ena sidan, som om alla de särskiljande dragen mellan fiktonalitet och faktualitet skulle vara av narratologiskt slag, och, å andra sidan, som om de två domänerna skulle vara separerade av vattentäta skott som förhindrar varje ömsesidigt utbyte och imitation överhuvud taget. Det är därför lämpligt att som avslutning relativisera dessa två arbetshypoteser något.

Fiktions-"indicierna" är inte alla av narratologiskt slag, framför allt därför att de inte alla är av textuellt slag. Oftast, och kanske allt oftare, signaleras en fiktionstext som sådan genom *paratextuella* markörer som skyddar läsaren från att ta miste och där den generiska indikationen *roman*, på titelbladet eller på omslaget, är ett exempel bland många andra. Vidare, eftersom en del av dess textuella indicier till exempel är av tematiskt slag (ett osannolikt yttrande som "Eken sade en dag till vassröret..."), eller stilistiskt: den fritt indirekt anförda diskursen, som jag räknar till de narrativa dragen, betraktas ofta som ett stilistiskt element. Namnen på personer har ibland, som i den klassiska teatern, funktionen av romanmarkörer. En del traditionella begynnelse ("Det var en gång", "Once upon a time" eller, enligt formeln hos de mallorquinska sagoförtäljarna citerade av Jakobson: "*Aixo era y non era*"<sup>37</sup>) fungerar som generiska markörer. Och jag är inte säker på att de så kallade "etiska"<sup>38</sup> öppningarna i den moderna romanen ("Första gången Aurélien såg Bérénice, fann han henne direkt ful") inte skulle utgöra lika effektiva signaler, om inte effektivare. De senare är förvisso mer frigiörda<sup>39</sup> i deras tillflykt till förutsättandet av existens, genom deras uppvisande av en förtrolighet med, och alltså av en "genomskinlighet" hos personerna, än de "emiska" begynnelse i sagan eller den klassiska romanen. Men här är vi utan tvekan inte långt från den interna fokaliseringen som narratologiskt *indicium*.

Den främsta reservationen gäller interaktionen mellan berättelsens fiktionella och faktiska system. Käte Hamburger har på ett övertygande sätt visat den "fingerade" karaktären hos förstapersonsromanen, som i stor utsträckning går tillväga genom lån från eller simulering av narrativa karaktärsdrag hos den autentiska självbiografiska berättelsen, i retrospektivt berättande (memoarer) eller intermittent berättande



(dagbok, brevväxling). Denna iakttagelse räcker knappast, såsom Hamburger skulle önska att den gjorde, för att utesluta denna typ av roman från fiktionsdomänen, ty en sådan uteslutning borde, genom smittsamhet, utsträcka sig till alla former av "formell *mimesis*".<sup>40</sup> Men den heterodiegetiska fiktionsberättelsen är i stor utsträckning en *mimesis* av faktiska former som historieskildringen, krönikan, reportaget – en simulering där fikcionalitetsmarkörer bara är fakultativa friheter som den mycket väl kan klara sig utan, såsom på ett mycket spektakulärt sätt är fallet i Wolfgang Hildesheimers *Marbot*,<sup>41</sup> en fiktiv biografi över en imaginär författare, som låtsas ålägga sig alla inskränkningarna (och alla knepen) hos en mer "sanningсенlig" historieskrivning. Och, ömsesidigt, de tillvägagångssätt för att "fiktionalisera" som Käte Hamburger räknar upp, har under senare år utbredd sig i vissa former av faktiska berättelser som reportaget eller undersökande journalistik (det som man i USA har kallat "*New Journalism*") och andra avledda genrer som "*icke-fiktionsromanen*" ["*Non-Fiction Novel*"]

Här är, till exempel, början på en artikel publicerad i *The New Yorker*, den 4 april 1988, i samband med auktionsförsäljningen av Van Goghs *Iris*:

John Witney Payson, ägaren till Van Goghs *Iris*, hade inte sett tavlan sedan en tid. Han var oförberedd på den effekt den skulle ha på honom när han åter stod framför den, på Sothebys kontor i New York i höstas, strax före den presskonferens som hade utlysts för att tillkännage dess förestående försäljning. Payson, en man med ett vänligt och gladlynt utseende, närmande sig de femtio, med rödlätt hår och ett prydligt trimmat kransskägg...

[John Witney Payson, the owner of Van Gogh's *Irises*, had not seen the painting for some time. He was unprepared for the effect it would have on him when he confronted it again, at Sotheby's New York offices last fall, shortly before the start of the press conference that had been called to announce its forthcoming sale. Payson, a friendly, cheerful-looking man in his late forties, with reddish hair and a neatly trimmed fringe of beard...]

Det är onödigt, antar jag, att insistera på det sätt på vilket dessa rader illustrerar de hamburgerianska indicierna på fikcionalitet.

Sådana ömsesidiga utbyten leder oss sålunda till att starkt mjuka upp hypotesen om en *a priori* skillnad i det narrativa systemet mellan fiktion och icke-fiktion. Om man begränsar sig till rena former, oskadade av all kontamination, vilka utan tvivel bara förekommer i poetikprofessorns provrör, tycks de tydligaste skillnaderna väsentligen röra de modala aspekter som är närmast förbundna med motsättningen mellan historikerns relativa, indirekta och partiella kunskap och den elastiska allvetenhet vilken per definition åtnjuts av den som hittar på det han berättar. Om man tar i beaktande den verkliga praxisen, måste man medge att det existerar varken någon ren fiktion eller någon historieskildring så rigorös att den avstår från allt "intriginsättande" och från alla romaneska tillvägagångssätt överhuvud; att de två systemen alltså inte ligger så långt från varandra, och inte heller, var för sig, är lika homogena som man kan anta på avstånd; och att det här just skulle kunna finnas en större narratologisk skillnad, till exempel (som Hamburger visar), mellan en saga

och en dagboksroman än mellan den senare och en autentisk dagbok, eller (vilket Hamburger inte medger) mellan en klassisk roman och en modern roman än mellan den senare och ett påhittigt reportage. Eller, för att säga det på ett annat sätt: att Searle har rätt i princip (gentemot Hamburger) i att påstå att all fiktion, och inte bara förstapersonsromanen,<sup>42</sup> är en icke-seriös simulation av icke-fiktionspåståenden, eller, som Hamburger säger, verklighetspåståenden; och att Hamburger faktiskt har rätt (gentemot Searle) i att finna i fiktion, och framför allt i modern fiktion, (fakultativa) indicier på fikcionalitet<sup>43</sup> – men fel i att tro, eller i att antyda, att de är obligatoriska och oföränderliga, och såpass exklusiva att icke-fiktion inte skulle kunna låna dem. På detta skulle hon utan tvivel svara, att genom att låna dem så fikcionaliserar icke-fiktionen sig, och genom att överge dem så defikcionaliserar fiktionen sig. Men det är precis detta som jag vill markera möjligheten av, berättigad eller inte, och det är beviset på att genrererna mycket väl kan förändra normer – normer som när allt kommer omkring (om man överser med en så antropomorfisk vokabulär) ingen annan än de själva har tvingat på dem, och respekten för en sannolikhet eller för en "legitimitet" vilka i högsta grad är föränderliga och typiskt historiska.<sup>44</sup>

Denna helt provisoriska konklusion, i form av en salomonisk dom, ogiltigförklarar emellertid inte vår problemställning: vad än svaret blev, så förtjänade frågan att ställas. Denna slutsats bör ännu mindre avskräcka från en empirisk undersökning, ty även – eller framför allt – om de narrativa formerna glatt korsar gränsen mellan fiktion och icke-fiktion, är det inte mindre viktigt, eller snarare, är det bara än *mer* viktigt, för narratologin, att följa deras exempel.<sup>45</sup>

*Översättning Leif Dahlberg*

#### Noter

1 Detta konstaterande har redan gjorts av Paul Ricœur, *Temps et récit II* (Paris: Éd. du Seuil, 1984), s. 13. Ett slående exempel på detta sakernas tillstånd utgör två nästan samtidiga texter av Roland Barthes: "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8 (1966), ss. 1-27 (omtryckt i *L'Aventure sémiologique* (Paris: Éd. du Seuil, 1985)), och "Le discours de l'Histoire", *Informations sur les sciences sociales* (1967) (omtryckt i *Le Bruissement de la langue* (Paris: Éd. du Seuil, 1984)). Den första, som trots sin generella titel bara tar upp fiktionsberättelser, och den andra, som trots en inledande antites mellan "historisk berättelse" och "fiktiv berättelse" fullständigt negligerar de narrativa aspekterna hos den historiska diskursen, som slutligen förkastas som en avvikelse tillhörande 1800-talet (Augustin Thierry) och nedvärderas i namn av Annales-skolans anti-"händelse"-principer – som sedan...

2 Jean-François Lyotard, "Petite économie libidinale d'un dispositif narratif" (1973), i *Des dispositifs pulsionnels* (Paris: Bourgois, 1980).

3 I brist på bättre använder jag här adjektivet 'faktisk' [*factuel*], mot vilket man kan invända (eftersom fiktion också består av en kedja av *faktiska* händelser), för att undvika den systematiska användningen av negativa uttryck (*icke-fiktion*, *icke-fiktional*) som reflekterar och gör beständigt just det företräde som jag önskar ifrågasätta.

4 Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit* (Paris: Éd. du Seuil, 1983), s. 11.

5 Angående den senare texten, se Ann Rigney, "Du récit historique", i *Poétique*, nr 75 (septembre 1988). Rigney, som följer det angreppssätt Hayden White banat väg för,

intresserar sig mindre för narrativa strategier än för medlen att "producera mening" i en berättelse definierad som i grunden retrospektiv, och alltså ständigt dragen mot anticipation. Vad gäller enskilda och generiska studier, måste också nämnas Philippe Lejeunes "L'ordre du récit dans *Les Mots de Sartre*" (i *Le Pacte autobiographique* (Paris: Éd. du Seuil, 1975), ss. 197-243), och Daniel Madelénats iakttagelser om valet av modus, ordning och tempus i biografien (*La Biographie* (Paris: PUF, 1983), ss. 149-158).

6 Av uppenbara skäl utelämnar jag här icke-narrativa och icke-verbala fiktionsformer (t. ex. drama och stumfilm). De icke-verbala är av definition inte litterära, dvs. genom val av medium. Bland den narrativa fiktionens former, däremot, synes mig distinktionen mellan skriftlig och muntlig här sakna relevans, och den mellan litterära (kanoniska) och icke-litterära (populära, familjära, osv.) alltför tvivelaktig för att tas i beaktande.

7 John Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History* vol.6 no.2 (1975), ss. 319-32, s. 325. ["There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction."]

8 Käte Hamburger, *Der Logik der Dichtung* (Stuttgart: Ernst Klett Verl. 1957), kap. IV, "Die Sonderformen". För en jämförelse mellan teserna i detta arbete och narratologins metodologiska postulat, se Jean-Marie Schaeffer, "Fiction, feinte et narration" (*Critique*, juin 1987). Utan att som Searle uttala sig om fiktion i allmänhet, ser Philippe Lejeune 1971, liksom Käte Hamburger, "ingen skillnad" mellan självbiografi och självbiografisk roman "om man stannar vid den interna analysen av texten" (*L'Autobiographie en France* (Paris: Colin, 1971), s. 24). De skillnader som han senare introducerar (*Le pacte autobiographique*, särsk. s. 26), och som vi återkommer till, ligger på det paratextuella planet, och är alltså inte egentligen narratologiska.

9 Barbara Herrnstein Smith, "Narrative Versions, Narrative Theories", *Critical Inquiry*, vol.7 no. 1 (Fall 1980), ss. 213-36. Denna kritik riktas på samma gång mot "klassiska" narratologiska arbeten, som Seymour Chatmans och mina egna, och mot Nelson Goodmans studie "Twisted Tales", *ibid.*, ss. 103-19. Ett svar av Goodman ("The Telling and the Told") och ett av Chatman finns i ett senare nummer av samma tidskrift (Summer 1981), ss. 799-809.

10 Herrnstein Smith, s. 227. ["not only that absolute chronological order is as rare in folkloric narrative as it is in any literary tradition, but that it is virtually impossible for any narrator to sustain it in an utterance of more than minimal length. In other words, by virtue of the very nature of discourse, nonlinearity is the rule rather than the exception in narrative accounts. Indeed, for that reason, the literary-historical 'progression' is probably closer to being the reverse of what Genette implies: that is, to the extent that perfect chronological order may be said to occur at all, it is likely to be found only in acutely self-conscious, 'artful,' or 'literary' texts." Det kan noteras att Herrnstein Smith i sin text kursiverar 'fullständig' (*perfect*), medan Genette i sin citering av den kursiverar 'kronologisk' (*chronological*). Ö.a.]

11 Herrnstein Smith, s. 228. ["it makes sense to speak of the narrative in question as having rearranged the sequence of some given set of events or the events of some given story"]

12 Herrnstein Smith, s. 228. ["Indeed, one suspects that these two types of narratives (that is, historical reports and twice-told tales) serve as unconscious paradigms for the narratologist, which may, in turn, help explain his need to posit underlying plot structures or basic stories to account for the sequential features of those rather different narratives that he *does* study most closely, namely, works of literary fiction." Det kan noteras att Genette undertrycker Herrnstein Smiths kursivering. Ö.a.]

13 Genette, *Nouveau Discours du récit*, s. 17.

14 Stendhal, *La Chartreuse du Parme* (1839), ed. H.Martineau (Paris: Garnier, 1954), s. 480. ["[La comtesse] ne survécut que fort peu de temps à Fabrice, qu'elle adorait, et qui ne passa qu'une année dans sa Chartreuse."]

15 Jag ersätter Goodmans exempel med dessa av vilka givetvis bara det senare är imaginärt. *Histoire de la Révolution française* erbjuder (ätminstone) ett exempel på anakroni, vars läsbarhet

inte är beroende av dess faktiska karaktär och historieberättelsens kontrollerbarhet, i berättelsen om händelserna den 14 juli 1789. Michelet berättar först om ett möte på Hôtel de Ville med borgmästare [*prévôt des marchands*] Flesselles; mötet avbryts genom ankomsten av ett följe som tillkännager stormningen av Bastillen och svänger med dess nycklar. Därefter fortsätter Michelet: "Bastillen stormades inte, det måste påpekas, den gav sig..." (*Histoire de la Révolution française I* (Paris: Gallimard, 1952), s. 158. ["La Bastille ne fut pas prise, il faut le dire, elle se livra..."]) Sedan följer berättelsen, i en analeps, om fängelsets fall.

16 Goodman, "The Telling and the Told", s. 799. ["the twisting is with respect not to an absolute order of events independent of all versions but to what this version *says* is the order of events"]

17 Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Éd. du Seuil, 1972), s. 115. Jag har för övrigt redan haft anledning, i *Figures I* (Paris: Éd. du Seuil, 1966), s. 77, att förneka, gentemot Bruce Morrisette, möjligheten att "återupprätta" kronologin i Robbe-Grillet's berättelser.

18 Mer generellt har jag litet svårt att se innebörden hos den kritik som Herrnstein Smith riktar mot det som hon kallar narratologins "dualism". Den formel, av ett medvetet pragmatiskt slag, som hon föreslår istället – "de verbala akter som består av att någon berättar för någon annan att någonting har hänt" (Herrnstein Smith, s. 232. ["the verbal acts consisting of someone telling someone else that something happened"]) – tycks mig på intet sätt oförenlig med narratologins postulat, och jag accepterar den snarast som en fullständig självklarhet. Systemet i *Discours du récit* (historia, berättelse, berättare) är för övrigt uppenbarligen inte dualistiskt, utan trinitarianskt, och jag känner inte till att det har mött invändningar från mina narratologiska medbröder. Jag förstår att Herrnstein Smith, för sin del, talar för en *monistisk* position, men jag har svårt att se att den illustreras av formeln ovan.

19 En scen, med eller utan dialog, är en inbromsande faktor, medan en beskrivning är en narrativ paus, om den inte är knuten till en persons perceptiva aktivitet, som enligt Hamburger också räknas som ett fiktionell indicium.

20 Lejeune, *Le pacte autobiographique*, s. 114.

21 ["M\*\*\* parcourait pour la dernière fois le port européen, car *demain* son bateau *partait* pour l'Amerique."]

22 Dorrit Cohn, *Transparent Minds – Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton U.P. 1978).

23 Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)" (1981), i *Moi aussi* (Paris: Éd. du Seuil, 1986), ss. 13-35. ["Il ne s'agit que d'une dominante" (s. 26); "la voix d'un narrateur (par exemple: 'Je suis né à l'extrême fin du XIXe siècle, le dernier de huit garçon...')" (s.25); "focaliser sur l'expérience d'un personnage (par exemple: 'Le ciel s'était éloigné d'au moins dix mètres. Je restais assise, pas pressée...')" (ibid.). Exemplet i de två senare citaten är tagna från början på Edouard Bled, *Mes Écoles* (1977), respektive Albertine Sarrazin, *L'Astragale* (1965). Ö.a.]

24 *Le Pacte autobiographique*, och *Je est un autre* (Paris: Éd. du Seuil, 1980). Men jag är själv ansvarig för den här föreslagna formen.

25 Så länge, naturligtvis, som denna berättelse framstår som en sanningsenlig beskrivning av ett sakförhållande. En berättelse som i varje mening skulle avslöja sin fikcionalitet genom vändningar av slaget "Låt oss föreställa oss att...", eller genom användningen av konditionalis, som när barnen leker affär, eller genom något annat tillvägagångsätt som kanske förekommer i en del språk, skulle vara en fullständigt "seriös" uttalandeakt och skulle omfattas av formeln  $F = B$ . En del medeltida romaner erbjuder det mycket tvetydiga "Sagan säger att..." ["Le conte dit que..."], som man kan läsa antingen som en skiss till ett hypertextuellt alibi ("Jag återger en berättelse som jag inte själv har hittat på") eller som ett skämtsamt hycklat förnekande: "Det är inte jag som säger det, det är min berättelse" – eller som man säger idag: "Det är inte jag, det är mitt huvud." ["C'est pas moi, c'est ma tête."]

26 "Den grundläggande fikтивiteten hos romaner består inte i överkligheten hos de personer, föremål eller händelser som omnämns, men i överkligheten hos omnämmandet själv. Med andra ord, i en roman eller saga, är det akten att rapportera händelser, akten att beskriva personer och referera till platser, som är fiktiv." (*On the Margins of Discourse* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1978), s. 29. ["The essential fictiveness of novels is not to be discovered in the unreality of the characters, objects, and events alluded to, but in the unreality of of the *alludings* themselves. In other words, in a novel or tale, it is the *act* of reporting events, the *act* of describing persons and referring to places, that is fictive." Det kan noteras att Genette här undertrycker kursiveringar. Ö.a.]

27 Jfr. Lejeune, *Je est un autre*, s. 53ff.

28 Jorge Luis Borges, "Epilogo", *Obras completas* (Buenos Aires: Emece, 1974), s. 1143. Denna strategi, av vilken detta utan tvivel inte är det första exemplet, har mer nyligen använts av flera av deltagarna i Jérôme Garcin, *Le Dictionnaire, Littérature française contemporaine* (Paris: François Bourin, 1989), en samling förebyggande autonekrologer.

29 "I en roman är författaren skild från berättaren. [...] Varför är författaren inte berättaren? Eftersom författaren hittar på och berättaren berättar vad som har hänt [...]. Författaren hittar på berättaren och stilen hos berättelsen som berättaren berättar." (Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille* (Paris: Gallimard, 1988), ss. 773-774. ["Dans un roman l'auteur est différent du narrateur. [...] Pourquoi l'auteur n'est-il pas le narrateur? Parce que l'auteur invente et que le narrateur raconte ce qui est arrivé [...]. L'auteur *invente* le narrateur et le style du récit qui est celui du narrateur."]) Naturligtvis skulle idén om en dissociation (för mig rent funktionell) av författaren och av berättaren inte ha Käte Hamburgers gillande, för vilken personens *Ich-Origo* med nödvändighet tränger ut varje närvaro av en berättare. Detta oförenliga förhållande tycks mig komma av en mycket rigid monologisk konception av uttalandeakten, som på ett underbart sätt upphävs av den *duala rösten* hos fri indirekt diskurs.

30 Oswald Ducrot, "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", *Le Dire et le Dit* (Paris: Éd. du Minuit, 1984), kap. VIII.

31 Eller av *El otro*, eller av *El Zahir*, om dessa effekter av borgesianska autofiktion, se Jean-Pierre Mourey, "Borges chez Borges", *Poétique* 63, (septembre 1985); till de berättelser i vilka berättaren "Borges" är protagonist, kan man lägga (åtminstone) *La forma de la espada*, där "Borges" är hjältens konfident, och *Hombre de la esquina rosa*, där han på slutet avslöjar sig som den avsedda åhöraren till en muntlig berättelse. Om autofiktion i allmänhet, se Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, thèse EHESS, 1989.

32 Av *identitet*, ja, tack vare funktionen hos (pro)nomen som strikt betecknare: "Om jag hade varit Rothschilds son..."

33 Jag talar här om *verkliga* autofiktioner – i vilka det narrativa innehållet är, om jag kan uttrycka mig så, autentiskt fiktionellt, som (antar jag) är fallet i *La Divina Commedia* –, och inte falska autofiktioner, som bara är "fiktions" för tullen: med andra ord, förtäckta självbiografier. Den ursprungliga paratexten hos de senare är uppenbarligen autofiktionell, men ha tålmod: det är utmärkande för paratexten att utvecklas, och litteraturhistorien håller ögonen öppna för trubbel.

34 De två andra självmotsägande formlerna,

$$\begin{array}{cc} \text{F} & \text{F} \\ // * & // \backslash \\ \text{B} = \text{P} & \text{B} \neq \text{P} \end{array}$$

tycks mig verkligen omöjliga, eftersom man inte *seriöst* kan föreslå (F = B) ett osammanhängande kontrakt.

35 Denna förpliktelse garanterar uppenbarligen inte sanningsenligheten hos texten, ty

författaren-berättaren av en faktisk berättelse kan åtminstone missta sig, och i allmänhet gör han det ofta. Han kan också ljuga, och detta fall sätter i någon mån vår formel på prov. Låt oss provisoriskt säga att relationen här *antas* vara  $F = B$ , eller att den är  $F = B$  för den lättrogna läsaren och  $F \neq B$  för den oärliga författaren (och för den klarsynta läsaren, ty lögnen är inte alltid *felicitous*), och låt oss lämna detta problem åt lögnens pragmatik, vilken vi, såvitt jag vet, fortfarande saknar.

36 Dessa två typer av påtaglighet är förvisso inte själva alltid garanterade: utbyten av grammatisk person är, liksom alla figurer, en fråga om tolkning, och hjältens namn kan utelämnas (oräkneliga fall) eller vara tvivelaktigt ("Marcel" i *A la recherche du temps perdu*).

37 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris: Éd. du Minuit, 1963), s. 239.

38 Se Genette, *Nouveau Discours du récit*, ss. 46-48.

39 Det var redan Strawsons åsikt ("On Referring", *Mind* vol. 59, N.S. (1950)). Han kontrasterade den "osofistikerade" fikcionaliteten hos folksagan med den mer utvecklade fikcionaliteten hos den moderna romanen, som underlåter att *sätta* existensen hos sina objekt och nöjer sig med att förutsätta dem – vilket är på en gång diskretare och effektivare, ty det som är förutsatt är undantaget från diskussion, och inte förhandlingsbart. Monroe Beardsley (*Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace, 1958), s. 414) illustrerar denna opposition med två imaginära begynnelse: det naiva "Det var en gång en nordamerikansk premiärminister som var mycket tjock" ["Once upon a time the US had a Prime Minister who was very fat"] och det sofistikerade "Nordamerikas premiärminister sade godmorgon till sina sekreterare, osv." [the Prime Minister of the US said good morning to his secretaries, etc.]. Förutsättandet av existens återfinns också i det exempel som är så kärt för analytiska filosofer: "Sherlock Holmes bodde på 221B Baker Street", där regressionen till den naiva typen skulle gå genom en omskrivning i Russells anda: "Det var en gång en och endast en man som hette Sherlock Holmes..." Man kan vidare säga att den naiva (emiska) typen sätter sina objekt, och den etiska typen påtvingar dem med hjälp av predikat: någon som bor på 221B Baker Street kan inte undgå att finnas till.

40 Jag har uppenbarligen lånat denna term från Michal Glowinski, "On the First-Person Novel", *New Literary History* vol. 9, no. 1 (1977), ss. 103-114. [En översättning (utförd av Rochelle Stone) av sidorna 39-75 i *Gry powiesciowe* (Warszawa, 1983). Denna text skrevs 1967. Ö.a.] Men Glowinski, liksom Hamburger, reserverar detta begrepp för det homodiegetiska systemet.

41 Wolfgang Hildesheimer, *Marbot: Eine Biographie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981)

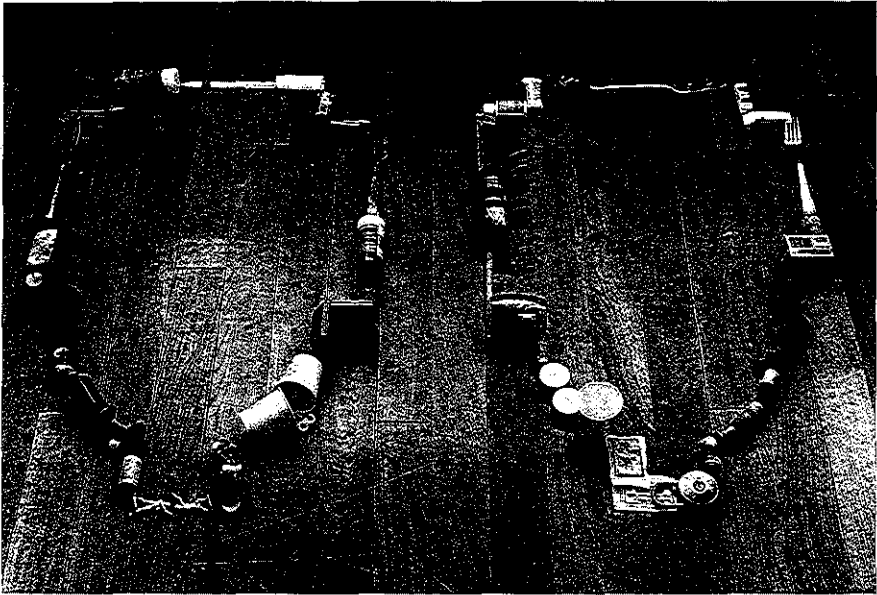
42 Searle anser likväl att förstapersonsromanen har en starkare ton av fingeradhet, eftersom författaren "inte bara låtsas göra påståenden, utan [...] låtsas vara någon annan som gör påståenden" ("The Logical Status of Fictional Discourse", s. 328. ["is not simply pretending to make assertions, but [...] pretends to be someone else making assertions"]).

43 Det tycks mig till exempel att man finner mycket karakteristiska fiktionsindicer i det exempel av fiktion som Searle har lånat från Iris Murdoch: "Tio härliga dagar till utan hästar! Så tänkte Andrew Chase-White, nyutnämnd underlöjtnant vid det ärorika kavalleriregementet King Edward's Horse, när han nöjt gick och påtade i en trädgård i utkanten av Dublin en solig söndagseftermiddag i april nittonhundrasexton." ("The Logical Status of Fictional Discourse", s. 322. ["Ten more glorious days without horses! So thought Second-Lieutenant Andrew Chase-White, recently commissioned in the distinguished regiment of King Edward's Horse, as he potted contently in a garden on the outskirts of Dublin on a sunny Sunday afternoon in April nineteen sixteen." Iris Murdoch, *The Red and the Green* (London: Chatto & Windus, 1965), s. 9]) Käte Hamburger skulle själv knappast ha kunnat finna ett bättre exempel.

44 I "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases" (*Journal for Narrative Technique* (Spring 1989)), granskar Dorrit Cohn, trogen en position som hon själv kvalificerar

som "separatistisk", några av dessa gränssfall för att med följande ord minimera deras betydelse: "Långt ifrån att utplåna gränslinjen mellan biografi och fiktion, för [de] linjen som separerar dem mer tydligt i blickfältet." ["Far from erasing the borderline between biography and fiction, [they] bring the line that separates them more clearly in view."] Denna iakttagelse är korrekt *hic et nunc*, men det är nödvändigt att vänta några decennier för att få veta vad som kommer att hända i det långa loppet. De första fallen av fri indirekt anförd diskurs, de första inre monolog-berättelserna, de första kvasi-fiktionerna hos "New Journalism", osv., kunde förvåna och förvirra; idag märker man dem knappast. Det finns ingenting som förbrukas snabbare än känslan av överskridande. På det narratologiska planet liksom på det tematiska planet, tycks mig de gradualistiska eller, som Thomas Pavel säger, "integrationistiska" attityderna mer realistiska än alla former av segregation.

45 För ett annat sätt att närma sig frågan, se Michel Mathieu-Colas, "Récit et vérité", *Poétique* 80, (novembre 1989).



"Versailles I" Ur installation av Elisabeth Westerlund, 1993.



DORRIT COHN

## Fiktionalitetens vägvisare:

### Ett narratologiskt perspektiv

Moderna teoretiker har i stort sett ignorerat narratologin i den pågående diskussionen kring fiktionalitet [*fictionality*]. Som oftast har gränslinjen mellan de fiktionella [*fictional*] och de icke-fiktionella [*nonfictional*] narrativa världarna stakats ut, undanröjts, återskapats och suddats ut igen på olika grunder – logiska, ontologiska, fenomenologiska, pragmatiska, talaktsteoretiska, dekonstruktiva, semantiska – men utan att syna den disciplin som har grävt djupast i själva berättandet.

Det finns en viss poetologisk rättvisa i denna nonchalans: narratologerna har själva i anmärkningsvärd hög grad inte brytt sig om frågan om gränsen mellan fiktion och ickefiktion. Man kan knappast beklaga denna brist i undersökningar som öppet (via titel, undertitel, och/eller inledningskommentarer) begränsar sitt verksamhetsfält till fiktiva berättelser.<sup>1</sup> Men de flesta narratologiska studier, inklusive sådana klassiker inom ämnet som Barthes' "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966) och Genettes *Discours du récit* (1972), begränsar inte uttryckligen sitt fält, och några annonserar till och med öppet att de även avser behandla icke-fiktion.<sup>2</sup> I frågan om några som helst tecken på motsatsen leder en narrativ poetik av sådan övergripande karaktär till att hela rustningen av de konventioner, "figurer", strukturella typer och diskursiva modus den identifierar, äger tillämpbarhet såväl inom som utom fiktionen, även när – vilket nästan alltid är fallet – de textuella exemplen uteslutande är hämtade från romantraditionen.<sup>3</sup> Med anledning av denna tendens att göra hela det narrativa fältet homogent, förefaller det osannolikt att narratologin skulle kunna tillföra något substantiellt till en diskussion kring fiktionsberättelsers skilda väsen.

Mitt försök att i denna uppsats motverka detta intryck, i synnerhet vad gäller den avdelning av disciplinen som kallats "diskurs-narratologi",<sup>4</sup> kommer således att inbegripa uttrycklig kritik av existerande narratologiska system: en kritik som ifrågasätter huruvida etablerade kategorier är eller inte är fiktionsspecifika, och som visar på de sätt vilket begreppsliga instrument måste preciseras eller modifieras innan de kan användas på icke-fiktionella berättelser, och som belyser diskursivt inskrivna brister mellan de två narrativa fälten. Men även om mitt syfte är att utarbeta kriterier för

---

Dorrit Cohn, "Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective", *Poetics Today* 1990: 4, ss. 775-804. © 1990 The Porter Institute of Poetics and Semiotics, Duke U. P.

fiktionalitet inom narratologins egna gränser, ser jag inte dessa gränser som rigida eller ogenomträngliga. Som Gerald Prince har påpekat,<sup>5</sup> hänvisar även den mest militant textorienterade analytikern emellanåt till författare och läsare, till intentions- och receptionsprocesser. Ett ömsesidigt beroende av textuella strategier och meningsproduktion har i praktisk kritik blivit alltmer påtagligt, och skillnaden mellan formalistiska och pragmatiska tillvägagångssätt har i stort sett blivit en av skiftande betoning.<sup>6</sup> Jag ser ingen anledning till att inte också dessa tillvägagångssätt, utifrån teoretiska grunder, skulle kunna uppfattas som kompletterande. Just sökandet efter narratologiska kriterier för fiktionalitet tycks mig synnerligen väl förenligt med teorier som grundar fiktionalitet på "litterär kommunikation som ett normsystem".<sup>7</sup> Detta under förutsättning att förespråkarna inte a priori förnekar (vilket många tyvärr är benägna att göra) att fiktionsspecifika signaler kan finnas i själva texterna.

Av de tre kriterier som jag undersöker nedan, befinner sig endast det andra helt och hållet inom diskurs-narratologins område: det rör narrativa situationer (röst och modus). Det första kriteriet innefattar den mest grundläggande arbetshypotesen som bär upp narratologiska studier: skillnaden mellan analysnivåer (historia och berättelse). Det tredje kriteriet, även när det riktas mot begreppet berättare – en uppenbart narratologisk instans – relaterar detta begrepp till dess extratextuella ursprung och verkan.

I alla tre undersökningarna profilerar jag skönlitterära berättelser mot en relief av historiska berättelser (med blott ett fåtal sidoblickar mot andra icke-fiktionala berättelser). Jag väljer detta perspektiv därför att det svarar mot den frontlinje där gränsen för fiktionalitet livligast har debatterats och nästan raderats ut. Utan att göra anspråk på att vara expert inom området kommer jag emellanåt att lyfta fram den kontrasterande bakgrunden i förgrunden, och därmed föreslå några ansatser till en historiografisk narratologi.

## I Analysnivåer

Inget begreppsligt instrument har varit mer grundläggande för det formalistiskt-strukturalistiska angreppssättet på berättelsen än distinktionen mellan de två nivåer (eller aspekter) av analysen som engelskspråkiga kritiker vanligen benämner "historia" [*story*] och "diskurs/berättelse" [*discourse*]. Att ifrågasätta distinktionens giltighet är att ifrågasätta värdet av själva sättet att närma sig berättelsen.<sup>8</sup> Denna uppdelning har, ända sedan den först presenterades i form av dikotomin *fabula/sjuzet*, fungerat som den inledande och möjliggörande rörelsen för alla viktigare narratologiska studier, naturligtvis även för introduktionen till den publikation som lanserade hela rörelsen i Frankrike.<sup>9</sup> Den har dessutom dikterat organiserandet av alla studier som omfattar båda nivåerna, det vill säga, efter Barthes', Chatmans *Story and Discourse*, Rimmon-Kenans *Narrative Fiction*, Prince' *Narratology* och Bals *Narratology* – oaktat vissa variationer vad gäller terminologi och underavdelningar.<sup>10</sup>

Till skillnad från dess centrala plats i fiktionell narratologi, så har dikotomin historia/berättelse i bästa fall haft en marginell betydelse för analysen av historiska (eller mer generellt icke-fiktionala) berättelser. Det är signifikativt att Paul Ricoeur, vars monumentala *Temps et récit* har kallats "den mest betydelsefulla syntesen av litteratur-

och historievetenskaplig teori som producerats i vårt århundrade”,<sup>11</sup> aldrig berör den tvådelade modellen i den del som ägnas historiska berättelser (volym 1), medan han i den delen som behandlar fiktionsberättelser (volym 2) ger modellen berättigt utrymme i ett långt kapitel med titeln ”Les jeux avec le temps”.<sup>12</sup> Där introducerar han modellen genom att förklara att fördubblingen av berättelsen till språk och påstående (*énonciation* och *énoncé*) är den skönlitterära berättelsens ”privilegium” jämfört med den historiska berättelsen. Detta förefaller mig som något av en överdrift. Även om man måste medge att relationen mellan de två nivåerna är mer fasta i historio-grafin i jämförelse med fiktionen, och därmed inte så engagerande och fångslande, så får Ricoeur det att låta som om detta vore en absolut snarare än en relativ distinktion mellan de två narrativa fälten. De särdrag som skiljer dem från varandra kan inte klart uppfattas om inte full komparativ uppmärksamhet ges åt båda nivåerna inom båda fälten, något jag nedan återkommer till.

Som jag förstår saken, är det grundläggande skälet till att historieteoretiker ignorerar narratologins tvådelade modell inte det att den är oanvändbar eller irrelevant för deras ämne, utan snarare att den är otillräcklig och ofullständig. Faktum är att den textinriktade fiktionspoetiken i princip utesluter ett område som är centralt för historikern; nämligen de mer eller mindre pålitliga och dokumenterade bevisen på svunna händelser utifrån vilka historikern skapar sin berättelse. Det är detta senare förhållande, mellan historienivån och vad vi kan kalla referensnivån (eller databasen), som har fångat historieskrivningens uppmärksamhet ända sedan det problematiserades av den moderna poetiken. Möjligheten att se detta förhållande i ett narratologiskt ljus, det vill säga i termer av två analysnivåer, bekräftades grafiskt i en artikel av Robert Berkhofer.<sup>13</sup> Denne historiker systematiserar det han i titeln kallar ”The Challenge of Poetics to (Normal) Historical Practise”, med hjälp av en serie alltmer komplicerade nivådiagram, vilka framhäver historikerns dubbelpåriga bana mellan en nivå som inledningsvis kallas ”Förflutet → Bevis” och en annan som inledningsvis kallas ”Historia ← Syntes”. Berkhofer ger dessutom stöd åt min tanke att förhållandet mellan dessa nivåer inte ersätter, utan snarare kompletterar den fiktionorienterade narratologens fokusering på relationen historia/berättelse. Samtidigt som han bekräftar betydelsen av distinktionen historia/berättelse för historieskrivningen, förklarar han i en fotnot att ”den endast skulle komplicera mitt resonemang utan att nämnvärt påverka mina huvudargument”.<sup>14</sup>

Det blir här tydligt, att om historiska berättelser över huvud taget skall ses i termer av en stratifierad modell, så måste ytterligare en nivå läggas till den historia/berättelse-modell som har dominerat fiktionell narratologi.<sup>15</sup> Huruvida en sådan tre-nivåmodell – referens/historia/berättelse – skulle kunna hjälpa till att förtydliga historieskrivningen som sådan måste bedömas av specialister inom området. Jag föreslår den helt enkelt därför att den tycks mig ha ett heuristiskt värde för ett komparativt perspektiv på historiska kontra fiktionella berättelser. Tre-nivåmodellen framhäver nämligen den fundamentala brist på symmetri mellan de semiotiska angelägenheterna som måste ingå i studiet av de två narrativa områdena, en dissymmetri som den konventionella narratologiska koncentrationen på relationen historia/berättelse alltför raskt avfärdar.

Genom att förutsätta en referensnivå för analysen av historiska berättelser och samtidigt förneka fiktionella berättelser en sådan nivå, vill jag inte förenkla det

besvärliga referensproblemet i någondera av de narrativa områdena. Men tanken att historia är kopplad till en verifierbar dokumentation och att denna koppling är upphävd i fiktionen, har överlevt de mest radikala nedmonteringar av distinktionen historia/fiktion. Hos de som inom historiografin har blivit medvetna om problematiken kring narrativa konstruktioner kan, ja måste, insikten om referentialitet fortsätta att genomsyra praktiska undersökningar, vilket också Mink, Ricoeur och Berkhofer har visat.<sup>16</sup> Och inom den fiktionella poetiken, där dock referensbegreppet nyligen åter har aktualiserats, antyds dess icke-faktiska konnotationer tillräckligt genom sådana bestämningar som "fiktivt", "icke-synligt" eller "pseudo-", även när de anger komponenter i den fiktiva världen tagna direkt ur den verkliga världen.<sup>17</sup>

En god utgångspunkt för att klargöra de olika relationsproblemen för historisk och fiktionell narrativ poetik är den begreppsanalytiska nivå som historiografin och narratologin tydligast har gemensamt: historienivån. Det var på denna nivå, innan tillkomsten av en "metahistoria", som teoretiker, i linje med Aristoteles kriterium för intrigens enhet, föredrog att placera gränsen mellan de två narrativa fälten (och glömde att *Poetiken* använder den mer för att *föreskriva*, än för att *beskriva*). Men efter upptäckten och framhävandet (av sådana teoretiker som W. B. Gallie, Louis Mink och Hayden White) av *intrigen* [plot]<sup>18</sup> som den drivande kraften i historiska berättelser, har vi i ökad utsträckning blivit medvetna om i hur hög grad historia och skönlitteratur i detta avseende sammanfaller. I själva verket är vissa historiska verk (inklusive många självbiografier) minst lika konstfullt utarbetade som deras motsvarigheter i romangenren.<sup>19</sup> På grund av detta kan narrativa teorier som är begränsade till historienivån aldrig fungera som en vattendelare mellan fiktion och icke-fiktion – och detta inbegriper intriggrammatiker av den typ som Brémond, Prince och Pavel föreslagit, lika väl som intrigtypologier framlagda (på helt andra grunder) av Frye och Todorov.

Men kan överbryggandet på denna enda nivå innebära att det narrativa området är odelbart? – Naturligtvis endast om vi accepterar att överlappningen av historia och skönlitteratur på historienivån "är hela historien." Detta begränsade perspektiv kan lätt leda till en "karaktärisering av historieskrivning som en form av fiktionsproduktion" och inspirera till yttranden som: "Läsare av historia och romaner kan knappast undgå att slås av likheterna. Det finns många historieskildringar som kan tas för romaner, och många romaner som kan tas för historia, när de beaktas endast i rent formella (eller snarare formalistiska) termer. Sedda blott som verbala artefakter är historieskildringar och romaner omöjliga att skilja från varandra."<sup>20</sup> När Hayden White skriver detta utesluter han uttryckligen referensnivån hos historiska berättelser och signalerar sin nonchalans med fraser som "beaktade endast i rent formella (formalistiska) termer" och "sedda blott som verbala artefakter." Vad han ger uttryck för med dessa fraser är en strukturering enbart på historienivån, alltså den analysnivå där White upptäcker att berättande historieskildringar och romaner kan anta analoga arketyperiska former.<sup>21</sup> Han ser aldrig till berättelsenivån där (vilket jag strax kommer att visa) narratologin kan ha betydelse för en definition av mer differentierade formella element, som i vårt dagliga läsande i själva verket *hindrar* att historiska berättelser förväxlas med romaner, och vice versa.<sup>22</sup> Men innan vi ser på denna nivå, är några kommentarer om de distinktioner som de olika stratifierade modellerna själva kan tänkas att presentera på sin plats.

Moderna teoretiker som sysslat med konstruktionen hos historiska berättelser utifrån spåren efter gångna händelser (referensnivån) har myntat en serie begrepp för denna process: "gestaltande åtgärd" [*configurational act*] (Mink), "intriginsättning" [*emplotment*] (White), *mise en intrigue* (Ricoeur). Dessa termer betecknar i huvudsak en aktivitet som transformerar existerande material, ger det mening, förvandlar det till "den begripliga helhet som styr följderna av händelser i varje historia."<sup>23</sup> Samma teoretiker betonar också den viktiga roll selektionen har i en historisk text, vad den tar med och utesluter, med dess avgörande temporala korollarium: var den börjar och slutar. Till och med denna summariska redogörelse för förhållandet mellan historienivån och referensnivån hos historiska berättelser åskådliggör på vilket sätt dessa termer inte är tillämpliga på strukturen hos, eller ens konstruktionen av skönlitterära berättelser. En roman kan sägas ha en intrig men inte vara *insatt* i en intrig [*emplotted*]: dess serie av händelser refererar inte till, och kan därför inte väljas från, en ontologiskt självständig och äldre databas av oordnade, meningslösa händelser som den rekonstruerar och ger ordning och mening. I detta avseende är den metod som förvandlar källmaterial till en berättande historia kvalitativt skild från (och knappast jämförbar med) den metod som förvandlar en romanförfattares källor (vare sig det gäller självbiografiska, anekdotiska, eller till och med historiska) till hans fiktionella skapelse. Den förra metoden är synnerligen bestämd och kontrollerad, underkastad författarens motiveringar och läsarens granskning, med dess förpliktande samband med händelserna den berättar tydligt framhävt i själva texten. Den senare metoden är fri, förblir underförstådd eller, när den omnämns, antas vara förfalskad; dess verkliga ursprung kan (vilket ofta är fallet) för alltid förbli okänt – ibland även för författaren själv.

Referensnivån introducerar en diakronisk dimension hos historiska berättelsers tre-nivåmodell som inte finns hos fiktionsberättelsers två-nivåmodell. Historia och berättelse, som narratologer upprepande gånger har påpekat,<sup>24</sup> uppfattas som syftkroniskt strukturella aspekter av fiktionstexter, utan att prioritera historien framför berättelsen. När historia/berättelse-modellen används om icke-fiktiva berättelser utan den kompletterande referensnivån, kan övergången lätt resultera i den missledande uppfattningen att de två narrativa fälten är jämförbara. Det förefaller som om detta är fallet när Peter Brooks, vilket också hans titel "Fictions of the Wolf Man" antyder,<sup>25</sup> förvandlar Freuds fallstudie till fallfiktion genom att se de biografiska händelser som ligger till grund för patientens neuros som den fabula ur vilket psykoanalytikern skapar sin sjuzet. En liknande homologisk tillämpning av historia/berättelse-modellen för både fiktion och icke-fiktion (där, i den senare, "historia" återigen felaktigt används som den temporärt föregående referensnivån) gör det möjligt för Jonathan Culler att upptäcka en överskuggande "dubbel logik" i alla narrativa texter; en paradoxal konstruktion som dikterar förståelsen av dess historia som både samtidigt orsak och verkan av dess diskurs.<sup>26</sup> Även om upptäckten av detta ömsesidiga beroende har varit informativt för analysen och tolkandet av skönlitterära berättelser,<sup>27</sup> så är dess tillämpning på historiska berättelser ett allvarligt hinder för upptäckandet av skillnaderna. Ty här är det synkroniska samspelet mellan historia och berättelse underbyggt – och det har ingen betydelse hur brisfälligt – av dokumenterade och iakttagna händelsers logiska och kronologiska prioritet.

De referentiella begränsningarnas varierande och starka inflytande på berättel-

senivån hos historiska skildringar, vilket sträcker sig från det mest uppenbara och direkta till det mest förtäckta och indirekta, kan endast uppskattas till fullo när man synar historia bredvid skönlitteratur. Vad som genast blir uppenbart är naturligtvis närvaron av en hel "perigrafisk" [*perigraphic*] apparat (för- eller slutnoter, för- eller efterord) vilken skapar en textuell zon som förmedlar en övergång mellan själva den narrativa texten och den extratextuella urkundsbasen.<sup>28</sup> Men denna bas genomsyrar också själva berättandet, vilket, som Michel de Certeau uttrycker det: "kombinerar pluraliteten hos *citerade* dokument med singulariteten hos *citerande* kognition."<sup>29</sup> Denna citerande process kan vara mer eller mindre smidigt integrerad, mindre när källor citeras direkt, mer när de parafraseras eller summeras. Men raden av dokumenterande bevis underbygger med nödvändighet även den mest enhetligt polerade historiska berättelse.

Som regel finns det ingen motsvarighet till denna dokumenterande nivå hos fiktionsberättelser. Självfallet kan denna regel, likt alla regler, brytas. Författare till historiska romaner har ibland känt ett behov av att inkludera en referensapparat, vanligtvis i form av ett efterord som förklarar i hur stor utsträckning de har följt (eller vanligare, varför de valt att *inte* följa) källmaterialet. Detta mönster – vilket återfinns i verk som i andra avseenden är så väsensskilda (även formellt) som Yourcenars *Mémoires d'Hadrien*, Brochs *Der Tod des Vergil* och Gore Vidals *Lincoln* – tycks bli allt vanligare och förtjänar ett noggrant studium. Som ofta när det gäller verk på gränsen mellan olika genrer så erbjuder de, istället för att suddas ut den gräns de grenslar, ett tillfälle till studium av de historiska och teoretiska grunderna för dess existens. Och jag menar att ett sådant studium förmodligen skulle tjäna på att ta hänsyn till differentieringen, som ovan beskrivits, mellan en två-nivå- och en tre-nivåmodell för såväl fiktionella som historiska berättelser.

Hittills har jag endast nämnt aspekter som historiska berättelser har *bidragit* med till diskursiva realiteter hos fiktionen, inte hur referensvänet kan förändra eller begränsa dessa realiteter. Referensens inflytande på förhållandet mellan berättelse och historia påverkar inte temporala strukturer direkt. Här tycks mig det narratologiska systemet (såsom det standardiserats av Genette) gälla utanför likaväl som innanför den fiktionella världen. Ingen narrativ genre låter sitt berättande konsekvent bryta mot kronologin hos en refererad handling, inte heller låter den handlingen röra sig framåt med isokronisk regelbundenhet. Barthes finner, när han kikar på olika förhållanden mellan de två temporala nivåerna i klassiska historikers verk,<sup>30</sup> alla sorters accelerationer, inverteringar och sicksackande, inte bara utförda, utan också självmedvetet alluderade till i det berättande språket. Men även om hans tankeväckande kommentarer skulle kunna vidareutvecklas, kompletteras, systematiseras och utvidgas till att gälla andra ickefiktionella narrativa genrer (journalistiska reportage, självbiografier), tvivlar jag på att en sådan mönstring skulle resultera i några temporala "figurer" som Genette inte redan har identifierat i skönlitterära texter.

Detta betyder inte att historiker "leker" med tiden på samma sätt som romanförfattare: deras avvikelser från kronologi och isokroni tenderar att vara funktionella, snarare dikterade av källmaterialets karaktär, stoffet och det tolkande resonemanget, än av estetiska motiv eller formella experiment. Ingen historisk skildring av Dublin under det tidiga nittonhundratalet fyller berättelse-tid på samma sätt som *Ulysses*; ingen familjemonografi är sammanflätad som *The Sound and the Fury*; ingen skildring

av åren innan första världskriget bestämmer sin acceleration på samma sätt som Hans Castorps sju *Zauberberg* år. Men sådana konstfulla förvirringar av den temporala strukturen är i regel bestämda av den narrativa situationen varigenom historien överförs till läsaren: de kombinerade röst- och modala strukturer som förmedlar den fiktionella världen och karaktärerna som erfår den.<sup>31</sup> Det är vid denna punkt som den historiska och fiktiva diskursen kvalitativt särskiljs: den förra binds vid referensnivån, och den senares oberoende av denna nivå bestämmer distinkta diskursiva parametrar som narratologin hitintills har försummat att kartlägga.<sup>32</sup>

## II Narrativa situationer

Bland de många teortiker av olika övertygelse som har upprepat tesen att fiktionella och icke-fiktionella berättelser är varandras likar, tjänar det mitt syfte att välja ut en som erbjuder ett exempel för att bevisa sin tes. I sin välkända essä "The Logical Status of Fictional Discourse" skriver John Searle: "Det finns ingen textuell egenskap, syntaktisk eller semantisk, som identifierar en text som fiktion." Och återigen: "Yttrandeakten i fiktionen är oskiljaktig från yttranden i seriös diskurs, och det är på grund av detta som det inte finns någon textuell egenskap som identifierar en diskursrække som fiktionstext."<sup>33</sup> Dessa uttalande finns i en tal-aktsdiskussion kring följande "diskursrække":

Tio härliga dagar till utan hästar! Så tänkte Andrew Chase-White, nyutnämnd underlöjtnant vid det ärorika King Edwards kavalleriregemente, när han en solig söndagseftermiddag i april 1916 förnöjt påtade i en trädgård i utkanten av Dublin.

[Ten more glorious days without horses! So thought Second Lieutenant Andrew Chase-White, recently commissioned in the distinguished regiment of King Edward's Horse, as he pottered contentedly in a garden on the outskirts of Dublin on a sunny Sunday afternoon in April nineteen sixteen.]<sup>34</sup>

Searle, som säger att han valt passagen slumpvis (början av Iris Murdochs *The Red and the Green*), tycks fullständigt omedveten om hur väl den vederlägger hans argument. För att bara peka på det mest uppenbara: vilken "seriös" diskurs citerade någonsin tankarna hos en person annan än den talandes egna? Även om det genreavslöjande omslaget på romanen togs bort, skulle vi från första meningen förstå att scenen talar om en *fiktional* underlöjtnant – en romangestalt känd för sin berättare på ett sätt som ingen verklig berättare kan känna någon verklig person.<sup>35</sup>

Hur som helst är detta inte det sätt på vilket historiska gestalter känns igen av historiker. Så här rubricerar och exemplifierar en auktoritet – till och med när hon meddelar sin avsikt att förekomma det – historikerns normala sätt att presentera det inre hos sitt mänskliga material:

Jag har försökt undvika... det i historieskrivningen så vanliga "han måste ha": "När Napoleon såg Frankrikes kust försvinna måste han ha erinrat sig de långa..." Alla tankar och känslor ävensom offentliga och privata sinnesstämningar samt angivna väderleksförhållanden har stöd i dokument.

[I have tried to avoid...the "he must have" style of historical writing : "As he watched the coastline of France disappear, Napoleon must have thought back over the long..." All conditions of weather, thoughts or feelings, and states of mind public or private, in the following pages have documentary support.]<sup>36</sup>

Följaktligen är Barbara Tuchmanns alla "Krafft var 'förbluffad,'" "Bülow var ursinnig," "ett fruktansvärt tvivel fyllde General von Kuhls tankar" genom hänvisande kommentarer verifierbara, enligt hennes "Author's Note" till *The Guns of August*. Och endast när sådana personligt avslöjande källor som memoarer, dagböcker och brev är tillgängliga tillåter sig en nogräknad historiker att nedteckna de utsagor som liknar psykologiska motiv och reaktioner i imperfektum indikativ. Utan referenser är han tvungen att hålla till godo med slutledningar (och dess grammatik) – eller annars välja en historia utan några anspelningar på individuell psykologi.

På olika sätt framhäver dessa exempel på en teoretikers försummelse och en historikers insikt en distinktion som, hur uppenbar den än må tyckas, på något vis har försvunnit i den narratologiska leken: påhittade personers tankar kan vi ha kunskap om på ett sätt som aldrig är möjligt med verkliga personers. Det kommer att visa sig att denna distinktion, liksom dess långtgående implikationer för den modala strukturen hos historisk respektive fiktionell diskurs, aldrig har preciserats eller analyserats i narratologiska termer, trots att en alltmer förfinad typologi av narrativa situationer har formulerats för det fiktionella området.

Detta gäller även för den inbrytning på det historiska området som börjar med att ställa den rätta frågan, nämligen Barthes tidigare nämnda essä "Le discours de l'histoire": "Finns det i själva verket någon speciell skillnad mellan faktisk och påhittad berättelse, någon lingvistisk aspekt med vilken vi kan skilja å ena sidan det modus som passar förhållandena hos historiska händelser... och å andra sidan det modus som passar epiken, romanen och dramat?"<sup>37</sup> Barthes riktar in sig på ett negativt svar, vilket kan anas i frågans retoriska natur. Han uppnår det delvis genom att likställa historikerns normala position som "objektivt subjekt" med den hos romanförfattaren under realismen: båda får det att se ut som om historien "skriver sig själv,"<sup>38</sup> som om (med Benvenistes fras) "ingen talar". Vad Barthes här förbigår med tystnad är att denna position är karakteristisk och solid endast för berättaren av historia, inte för den fiktionella berättaren. Som Barthes själv tydligare än någon annan har visat vid ett tidigare tillfälle – i en passus som har blivit en *locus classicus* inom diskursnarratologin<sup>39</sup> – så är fiktionen, när den antar en karaktärs synvinkel, förmögen att alternera mellan detta "opersonliga" modus och ett annat "personligt" modus. Avsaknaden av det för fiktionell diskurs utmärkande modala draget från hans svar på frågan rörande "någon lingvistisk aspekt med vilken vi kan skilja..." placerar Barthes "Le discours de l'histoire" just på den blinda fläck som allt sedan dess har fördunklat moderna teoretikers sikt.<sup>40</sup>

Men om vi kombinerar (vilket Barthes inte gör) den antydda insikten hos de två passagerna ovan, kan vi få en glimt av de modala sätt som skiljer historia och skönlitteratur åt. Och om vi minns att Barthes "personliga" modus blir Genettes "fokaliserade" modus (eller "intern fokalisering"), då börjar en korrelation mellan en traditionell kategori hos diskursnarratologin och den principiella distinktionen historia/



berättelse att avteckna sig.<sup>41</sup> Denna kategori utmärker emellertid endast vad historisk diskurs *inte* kan vara eller göra: den kan inte presentera förflutna handlingar ur närvarande historiska personers perspektiv, utan endast genom den tillbakablickande berättande historikerns perspektiv. I detta avseende kan vi säga att historiska (och alla andra icke-fiktionella) berättelsers modala system är "defekta" i jämförelse med den faktiska modaliseringen hos fiktionen.

När det handlar om att i positiva termer karakterisera historieskrivningens narrativa modus, tycks emellertid ingen av de två resterande typerna av fokalisering hos Genette – noll- eller icke-fokalisering och extern fokalisering – vara tillräckliga. Icke-fokalisering är ett notoriskt vagt begrepp, som Genette kommer närmast en tydlig definition av (om jag förstår honom rätt) när han medger att det inte är något annat än ett slags flytande växelstation mellan narrativa segment som omväxlande är fokaliserade genom olika karaktärer. (Hans formel för detta lyder: "noll-fokalisation = varierad fokalisation, och ibland noll.")<sup>42</sup> Och följaktligen kan inga fiktiva verk sägas vara icke-fokaliserade i sin helhet. Detta uppmuntrar naturligtvis inte till en tillämpning av detta på historiska verk, där modus förblir ofokaliserat från början till slut. I detta avseende tycks extern fokalisering kunna passa bättre. Denna typ, som Genette identifierar med vad några teoretiker kallar "neutral" och andra "kameraöga",<sup>43</sup> utesluter definitionsmässigt en presentation av gestaltens inre liv. Det blir dock tydligt hur olämplig denna fokaliseringstyp är för historiska berättelser när vi ser till de texter som oftast får exemplifiera den, nämligen verk som består av en enda scen (Hemingways "The Killers"), eller en serie scener utan mellanliggande sammanfattningar (Duras' *Moderato cantabile*),<sup>44</sup> och som inte består av annat än dialoger sammanförda med beteendebeskrivningar av karaktärernas gester. Möjligen kan man upptäcka ett smalt fält där detta fiktionella gränsmodus sammanfaller med den narrativa situationen, nämligen när historikern vid sällsynta tillfällen hänger sig åt ett detaljerat berättande av en scen (med vederbörlig dokumentationshänvisning till iakttagaren/källan).

Det verkar således som om Genettes fokaliseringstypologi avsevärt måste modifieras för att kunna tillämpas på historiska berättelser: det vill säga, utvidgad till att inbegripa en kategori som förenar icke-fokalisering och extern fokalisering på ett sätt som jag till dags dato inte har sett beskrivet i något diskurs-narratologiskt verk – vilket visar hur små möjligheterna är att den skulle identifieras (och ges ett erkännande) i någon studie baserad på en textrepertoar som begränsas till fiktiva verk.<sup>45</sup> Genom att undvika ett icke-verifierbart negativt påstående, ämnar jag motstå frestelsen att påstå att en fiktionsberättelse aldrig har skrivits på ett sätt, eller någonsin kommer att skrivas på ett sätt, som ansluter sig till ett historiskt modus från början till slut. En fiktionell historia över en annan världs eller en framtida världs samhälle, till exempel, eller, för den delen, en "apokryfisk historia" över vår egen värld, skulle säkert kunna berättas verkningsfullt av en berättare som ger sig ut för att vara historiker.<sup>46</sup> Men om en författare ger berättaren av en historiskt realistisk roman denna roll, skulle resultatet bli en generisk anomali; ty om den inte annonserade sin fiktionella status para- eller peritextuellt, skulle inget hindra ett sådant verk från att tas för en historiografisk text.<sup>47</sup>

Detta är självklart *inte* fallet med den genre vi normalt kallar "historisk roman," minst av allt när en sådan roman har "verkliga" historiska figurer i rollistan. I sådana

”dokumentära” historiska romaner, som Turner kallar dem,<sup>48</sup> så blir *formen* omisskännligt och utpräglat skönlitterär, även om *stoffet* närmast utgörs av en berättande historieskrivning. Detta sker vanligtvis på ett av två sätt: antingen är den historiska gestalten själv det fokaliserande subjektet, det centrala medvetandet genom vilket händelserna upplevs (fiktionaliserade historiska biografier, som Büchners *Lenz* eller Burgess’ Shakespeareroman *Nothing Like the Sun*); eller så är den historiska gestalten det fokaliserade objektet, observerad av en annan karaktär, som i sig kan vara historisk eller påhittad (vilket är fallet med de romaner i Scotts tradition som Lukács föredrog). I ingendera fallen presenteras den historiska romanen som (eller som om den vore) historia, vilket så ofta hävdas i diskussioner om denna genre. Inte heller beskrivs förhållandet riktigt när man påstår att läsaren ger den dokumentära historiska romanförfattaren ”större frihet att spekulera än historikern”.<sup>49</sup> Märkt av sina respektive diskursiva strategier, föreligger det inte blott en gradskillnad mellan historiefiktion och historia, utan de är väsensskilda.

Bortom själva upptäckten av dess egenheter (sedd ur den fiktionella narratologins perspektiv) återfinns den större uppgiften, nämligen att beskriva den historiska berättelsens modala system (för att inte tala om icke-fiktionell diskurs i allmänhet): en uppgift för en ännu ofödd historiografisk narratolog. Han skulle tveklöst finna de kategorier som olika diskurs-narratologer har identifierat användbara, men jag tvivlar på att han skulle anse dem tillräckliga. Låt mig nämna två speciella parametrar som han skulle vara tvungen att behandla. Först det faktum att historia oftare intresserar sig för kollektiva ”mentaliteter” än individuella medvetanden, en fokusering som skapar alldeles specifika konventioner vilka kräver detaljerad granskning. (Ett välkänt ”fall” i detta sammanhang är skandalen i tyska Bundestag när dess president, Philipp Jenninger, av misstag bröt den modala koden hos historisk diskurs och hemföll till *erlebte Rede* för att presentera antisemitiska mentaliteter hos tyskarna under trettioalet.)<sup>50</sup> En annan besläktad omständighet är den omfattande förekomsten av summering istället för scener i historiskt berättande, där extern fokalisering bibehålls över längre (och långsammare) temporala perioder i individers eller nationers liv, än den intensiva timmen i Henrys lunchrestaurant som ”The Killers” utspelas under. Men även när historiska skildringar avhandlar individer och enstaka händelser – Napoleon ser Frankrikes kust försvinna, drottning Elizabeth ger order om att Mary Stuart skall avrättas, den unge Dostojevskij står inför exekutionspartullen på Semenovskiplatsen – anlitar de ett ”ovetandets” [*nescience*] språk (som vi kan kalla det) av spekulationer, gissningar och induktion (baserade på dokumenterade referenser) som är praktiskt taget okänt i fiktionella scener i romaner berättade i tredje person (inklusive historiska romaner).<sup>51</sup>

Det är här som person- (eller röst-) kategorin måste föras in i vår komparativa diskussion av narrativa situationer i fiktionslitteratur och historia. I allt jag hittills sagt har jag tagit för givet att historikern-berättaren överensstämmer med berättaren i fiktion berättad i tredje-person – eller för att använda Genettes mer exakta term – med den heterodiegetiske berättaren. Det är utifrån detta perspektiv som man kan påstå att historikens modala system, jämfört med fiktionslitteraturens, är ”bristfälligt.” Vid denna kritiska punkt bör vi påminna oss om att de inskränkningar och restriktioner som historikern arbetar under inte helt och hållet är frånvarande hos (inte heller okända för) den fiktionella berättaren. Vissa romaners sidor bågner av

klagan över kunskapsbegränsningar, i synnerhet vad gäller protagonistens själsliga opacitet, som när berättaren i *Katz und Maus* talar om sin mystiske vän Mahlke: "Och hans själ var det ingen som presenterade för mig. Jag hörde aldrig vad han tänkte."<sup>52</sup> De röster som yttrar sådana klagomål, tillhör emellertid inte de berättare som är utanför (*hetero-*) den värld deras historia skildrar, utan tillhör de som hör hemma i samma värld, de som Genette kallar *homodiegetiska* berättare. De är själva presenterade som mänskliga varelser med mänskliga begränsningar, inklusive oförmågan att uppfatta vad som pågår i huvudet hos sina medmänniskor, att uppfatta vad andra uppfattar. I detta avseende är de jämförbara med historikern, som på samma sätt och av samma anledning bara kan berätta sin protagonists historia i extern fokalisering så länge de inte är sin egen (självbiografiska) protagonist.

Denna likhet med homodiegetiska berättare blir mer begriplig när vi påminner oss det enkla faktum att historiker, trots allt, lever i samma (*homo-*) värld som sina narrativa subjekt – ett faktum vi tenderar att glömma eftersom deras berättelser skildrar avlägsna tider och platser, men som vi inte kan glömma när deras berättelser ligger nära de vi läser om i morgontidningen. Ett synnerligen åskådligt verk i detta avseende är Hannah Arendts *Eichmann in Jerusalem* (1963), som flätar samman ett reportage från de samtida händelserna vid en rättegång där författaren var fysiskt närvarande 1962, ett år innan boken publicerades, med en skildring av förintelsen (1938-45). I dess första mening, "'Bet Hamishpat' – Rättvisans hus. När domstolens vaktmästare med all kraft ropar ut dessa ord reser vi oss alla hastigt upp,"<sup>53</sup> är homodiegesen i den narrativa situationen uttryckligen markerad med första person pronomen. Och trots att Arendt själv inte var närvarande vid de scener hon relaterar från den äldre historien, är hennes förhållande till dem "homodiegetiskt", om vi med diegesen förstår "inte historien, utan världen där den utspelas."<sup>54</sup>

Om vi från denna observationspunkt återvänder till jämförelsen mellan de modala beteendena hos den historiske berättaren och berättaren i en (heterodiegetisk) roman i tredje person, så ser vi skillnaden i ett nytt ljus. Den är helt enkelt baserad på det faktum att den förra (historikern) är en verklig människa som lever i den reella världen, och som är skild från alla andra, levande eller döda varelser i denna värld, av det som Proust menade "ligger gömt utanför tankens område och utanför dess inflytande."<sup>55</sup> Hans modala begränsningar är med andra ord ett resultat av (och i) en trohet till vad talaktsteoretiker kallar en "naturlig" (Smith) eller "seriös" (Searle) diskurs. Dessa restriktioner gäller likaledes för den homodiegetiske fiktionelle berättaren, en figur vars fiktionella "verklighet" definitionsmässigt bestämmer (och är bestämd av) hans imitation av en historisk diskurs.<sup>56</sup> Men samma begränsningar blir noll och intet värda för den heterodiegetiske berättaren, vars röst (om vi förstår "diegesen" i dess exakta betydelse) enligt definitionen tillhör en annan värld, den är av naturen onaturlig.

Att det artefaktiska i denna röst har undgått såväl narratologers som talaktsteoretikers uppmärksamhet, tror jag i huvudsak beror på deras gemensamma brist på intresse för skillnaden mellan de två systemen av person (röst) i fiktionen.<sup>57</sup> Det kan knappast vara en tillfällighet att den teoretiker som har dragit den skarpaste skiljelinjen mellan de fiktionella och icke-fiktionella berättande fälten, samtidigt är den som skarpast skilt på person-systemen inom fiktionen. Jag syftar naturligtvis på Käte Hamburgers *Die Logik der Dichtung* (1957), som i detta fall är unik. Eftersom jag vid

upprepade tillfällen har diskuterat detta verk på andra håll (senast i "Fictional versus Historical Lives"), återvänder jag här endast för att poängtera att den radikala skillnaden vad gäller modal "logik", som jag har betonat som skönlitteraturens huvudsakliga avvikelse från historia inom den narrativa diskursen, uteslutande gäller heterodiegetisk fiktion. Med detta menar jag inte (till skillnad från Hamburger) att homodiegetiska romaner hamnar helt och hållet utanför fikcionalitetsfältet, eller att det inte finns någon skarp gräns mellan fiktionell och historisk homodieges. Vad jag menar är att skillnaden som gör sig gällande i ett system av första-person inte är *modal* till sin natur, inte heller, för den delen, utmärkande på något annat sätt på diskursnivån. Homodiegetisk fiktion utmärker sig helt och hållet genom den fiktionella identiteten hos berättaren. I detta avseende presenterar den det enkla fallet, emedan explicit utmärkt, av en strukturell distinktion som förblir mycket mer undanlidande i skönlitteraturen, vars diskurs själv kringgår verklighetens normala kommunikationsnormer. Detta kriterium hos fikcionaliteten kommer att undersökas i mitt sista avsnitt.

### III Berättare och författare

I det som följer kommer jag att lämna den dekonstruktiva kritiken (framförd av Barthes, Foucault, Derrida med flera) av författarbegreppet därhän, men inte utan att i förbifarten notera att denna kritik, då den riktar sig till den personifierade källan hos *alla* skrivna texter – narrativa som icke-narrativa, fiktionella som icke-fiktionella –, har varit benägen att sudda ut just den gränslinje som jag försöker återställa. Ty genom att ifrågasätta det enhetliga ursprunget och auktoriteten hos den textuella diskursen i allmänhet, oaktat vilken genre, förbiser man ofrånkomligen, eller rent av förnekar, den *extra* mångtydighet som i synnerhet ledsagar fiktionstexters ursprung.<sup>58</sup> Jag kommer således att anta att läsaren av en historisk berättelse inser att den har ett bestämt uni-vokalt [*uni-vocal*] ursprung, det vill säga att dess berättare är identisk med en verklig person: den författare som nämns på titelsidan.

Föreställningen om en splittring av denna vokala enhet inom skönlitteraturen är faktiskt av ganska sen årgång. Den dök upp i den narrativa poetikens huvudfåra (i alla fall i Tyskland) när Wolfgang Kayser, i ett svar på titelfrågan till sin essä "Wer erzählt den Roman?" förklarade: "inte författaren... : berättaren är en skapad karaktär [*eine gedichtete Person*] till vilken författaren har förvandlat sig".<sup>59</sup> Även om Kaysers metamorfotrop har gett upphov till mindre surreella, och även mindre kinetiska föreställningar, så har den generella idén om en funktionell skillnad mellan de två narrativa instanserna i stort accepterats. Den präglar i synnerhet ett antal grafiska modeller som rumsligt distanserar berättare från sina författare, placerar dem på olika nivåer, segregerar dem i koncentriska ramar, ställer upp dem vid olika punkter i diagrammen – oftast med en "implicit författare" på vakt emellan dem (tämmligen onödigt, vilket jag anser Genette övertygande har visat).<sup>60</sup> Men även om skillnaden mellan författare och berättare numera tycks vara ett allmänt poetologiskt axiom, finner man det återopat i förbigående, som om postulerat ånyo och *ad hoc* för att klargöra vissa teoretiska och kritiska problem. Dessa inkluderar så skilda företeelser

som narrativ motivation,<sup>61</sup> opålitligt berättande,<sup>62</sup> fiktivt tempus,<sup>63</sup> heteroglossia,<sup>64</sup> det speciellt karakteristiska för en särskild period,<sup>65</sup> en enskild författare eller en enskild roman.

Bland dessa spridda texter har jag också hittat en (och endast en) där distinktionen mellan författare och berättare explicit tillämpas på den fråga som här intresserar mig, nämligen Paul Hernadis förslag att distinktionen kan tjäna som grundkriterium för att skilja skönlitterära berättelser från historiska: "Jag menar att en möjlig teoretisk distinktion mellan historiska och skönlitterära berättelser kan baseras på de olika relationer de tvingar oss att anta mellan den författare en given text implicerar och berättarens *persona* som utgår ifrån den.... Skönlitterära berättelser kräver och historiska berättelser utesluter en gräns mellan berättaren och den implicite författaren."<sup>66</sup> Tesen är klart och (hortsett från "implicit") korrekt framlagd. (Jag uppskattar i synnerhet frasen "tvingar oss att anta," vilken tvingar oss att acceptera ett ömsesidigt beroende mellan text- och läsar-orienterade sätt att se på detta problem.) Tyvärr lades Hernadis särskiljande förslag fram endast i förbifarten, i en artikel som huvudsakligen behandlar själva historieskrivningen. Den kräver en narratologisk bestämning och en teoretisk förstärkning på ett sätt som också bör kunna hjälpa till att konsolidera en enhetlig modell för fikcionaliteten.

För det första (vilket redan har påpekats) är det en himmelsvid skillnad mellan de två vokala områdena hos skönlitteraturen vad gäller tydligheten i distinktionen mellan författare/berättare. Ty i homodiegetisk fiktion är den historiske författare-berättarens enhetliga röstnärvaro klart och bokstavligen svävande, framför allt i fiktionell självbiografi jämfört med verklig. Philip Pirrip, Humbert Humbert och Felix Krull är berättare av sina egna liv; de är också huvudkaraktärer i romaner författade av Dickens, Nabakov och Mann. Den nominella skillnaden mellan berättare och författare hos fiktionella självbiografier utgör, vilket Philippe Lejeune utförligt har visat,<sup>67</sup> en avgörande signal till läsaren om dess fiktionella status. På samma sätt frammanar namnlösa jag-berättare (om inte titelsidorna ges generiska underrubiker) vad Lejeune kallar "obestämda" självbiografiska texter (t. ex. Nervals *Aurélia*). Omvänt (och ofrånkomligen), finner man bland "ontologiska gränskränkningar"<sup>68</sup> hos postmoderna författare, korsbefruktningar som ger sig ut för att vara "romaner", trots att deras berättare har sina författares namn – verk som figurerar som "motsägelsefulla" texter i Lejeunes typologi.<sup>69</sup>

Dessa undantag från den onomastiska distinktionen mellan berättare och författare, liksom distinktionen i sig, bekräftar regeln: homodiegetisk fiktion bestäms av närvaron av en fingerad talare, förkroppsligad i en karaktär i den fiktionella världen. Detta "förkroppsligade själv" som Stanzel uttrycker det,<sup>70</sup> levandegörs av en diskurs vilken imiterar språket hos en verklig talare som berättar om sina förflutna upplevelser. Det är därför lätt att föreställa sig strukturen hos en fiktionell självbiografi som en fingerad diskurs direkt citerad av författaren, där en anföringsats implicit inleder.<sup>71</sup> Alla homodiegetiska romaner kan på detta vis upplevas som "*insatta* inom en omgärdande diskursram",<sup>72</sup> även om de i själva verket inte omges av något annat än tystnad: den tystnad som tillåter en "hemlig kommunikation mellan författare och läsare bakom ryggen på berättaren".<sup>73</sup>

Den dubbla röstkällan hos skönlitteraturen – och den resulterande känslan av

fiktion som en infogad [*embedded*] diskurs – blir mycket mer kontroversiell när vi rör oss från homo- till heterodieges, från förkroppsligade till icke-förkroppsligade [*dis-embodied*] berättare. De flesta teoretiker som *av princip* insisterar på att fiktionella berättare aldrig kan identifieras med sina författare, tenderar här att strunta i avståndet dem emellan för att tala om ”en nollpunkt av icke förverkligade möjligheter”.<sup>74</sup> I den kritiska *praktiken* har i alla händelser åtskiljandet av författare från berättare demonstrerats nästan uteslutande då det är som tydligast för det nakna ögat, nämligen när berättarfiguren är fysiskt och nominellt närvarande, centralt eller perifert, i den fiktionella världen.

Ändå kan skiljandet av berättare från författare knappast utgöra ett giltigt kriterium för fikcionalitet om det inte är teoretiskt giltigt (och visar sig vara mer än en möjlighet) också för heterodiegetisk fiktion. För det är endast här som den disjunktiva modellen (som jag kommer att kalla den) råkar på rivaliserande uppfattningar om ”vem som berättar”, framför allt det vanliga antagandet – tydligen aldrig ifrågasatt av romanförfattare under 1700- och 1800-talet (för att inte tala om deras läsare)<sup>75</sup> – att en roman helt enkelt är berättad av dess författare. Även om det lindas in i lingvistiska och filosofiska förbehåll, är detta antagande fortfarande vid full vigör i arbeten av talaktsteoretiker. Ett tydligt fall är den essä av Searle som redan citerats, där han menar att ”i vanliga berättelser i tredje person... *lätsas författaren* utföra talaktshandlingar.... *Murdoch*... berättar en historia; för att kunna göra det, *lätsas hon* göra en serie påståenden om människor i Dublin 1916.”<sup>76</sup>

Det som saknas i detta sätt att föreställa sig en romantext som en låtsasdiskurs från författaren, har effektivt demonstrerats av Martínez-Bonati i en artikel publicerad strax innan den engelska versionen av hans *Fictive Discourse and the Structures of Literature* (1981).<sup>77</sup> I det senare verket, där han presenterar en fullfjädrad version av de principer som underbygger hans kritik av Searle, skapar han en omständlig filosofisk grund för den disjunktiva modellen. Han erbjuder därmed en systematisk bas för dess axiomatiska och sporadiska godtagande av de teoretiker som nämndes ovan, inklusive Hernadi.<sup>78</sup> Den bestämda form Martínez-Bonati ger sin modell kan bedömas av följande uttalanden: ”Men mellan författare och verkets språk finns det ingen omedelbar relation, som det finns mellan en talare och vad han säger”; ”Författaren, en verklig människa, är inte och kan inte vara del av en fingerad situation. Författare och verk är åtskilda av den avgrund som skiljer det verkliga från det imaginära. Följaktligen är författaren av narrativa verk inte berättaren av dessa verk.”<sup>79</sup> För de av oss som först och främst är intresserade av teori för det ljus det kan kasta över karakteristiska drag hos det skönlitterära språket, ägnar Martínez-Bonati lyckligtvis stora delar av sin bok åt studiet av sina systematiska slutledningars diskursiva implikationer. I detta avseende är förtjänsten med hans bok jämförbar med Käte Hamburgers likaledes fenomenologiskt baserade *Die Logik der Dichtung*, men vars teoretiska projekt emellertid skiljer sig på ett antal avgörande punkter. Det viktigaste i detta sammanhang är att Hamburger argumenterar emot en disjunktiv modell lika energiskt som Martínez-Bonati argumenterar för den, och presenterar i dess ställe en berättarfri modell för fiktion i tredje-person, som tycks mig vara ett bra mycket mer utmanande alternativ än författarnärvaro-modellen hos talaktsteoretikerna.<sup>80</sup>

Denna modell – som kanske är bättre känd för läsare av *Poetics Today* i Banfields lingvistiskt baserade version i *Unspeakeable Sentences* (1982), än från dess ursprungliga,

filosofiskt baserade version i Hamburgers arbete – kan hur som helst inte utan vidare avfärdas. När Genette (i polemik med Banfield) hävdar att om han någonsin stötte på en berättelse som berättas av "ingen" skulle han springa mot närmsta utgång,<sup>81</sup> så glömmer han att när en berättelse tillskrivs en berättare, en röstkälla man ohjälpligt måste uppfatta i antropomorfistiska termer, antas en lika spöklik inbillning: en "någon" som är förmögen att se igenom skallen (eller genom ögonen) på andra människor. Det är just på grund av att denna "någon" lägger sig till med optiska och kognitiva egenskaper som är otillgängliga för verkliga personer, som vi har behov av att skilja utsagor hos en fiktionstext från dess författarkälla, även om vi inte förstår dem (med Searles modell) som annat än "låtsas"-utsagor. Till slut är vi nödgade att acceptera att det språk som förmedlas till oss i heterodiegetisk fiktion inte kan förstås i analogi men *någon* rimlig berättarsituation i den verkliga världen, oaktat om vi gör dess ursprung personligt eller opersonligt. Det bästa vi kan göra under dessa förhållanden är att föreställa oss dess ursprung på ett sätt som mest funktionellt och flexibelt redogör för den varierande verkligheten i vår läsupplevelse. Det är på dessa pragmatiska grunder som jag finner anledning att motsätta mig avfärdandet av berättaren från fiktions-poetiken och instämma i McHales påstående: "Tesen att narrativa meningar har talare förklarar fler fenomen mycket bättre, med mindre våld på läsarens intuitioner."<sup>82</sup> Två av dessa (närbesläktade) fenomen förtjänar speciell uppmärksamhet i denna uppsats kontext: för det första närvaron av ett normativt språk som en potentieellt väsentlig del av heterodiegetisk fiktion; och för det andra möjligheten att förstå detta språk som "opålitigt."<sup>83</sup> I synnerhet det senare fenomenet kan, som vi skall se, tydligare framhäva gränsen mellan skönlitteratur och historia.

Det bör kanske tillstås att föreställningen om heterodiegetisk fiktion som fiktion utan någon berättare, tämligen övertygande kan förklara läsarens upplevelse av de text-ställen där berättelsen, internt fokaliserad eller ej, är helt och hållet "rapporterande" och inte avbruten av någon form av kommentarer: stunder (ibland utvidgade till hela romaner) där man får en känsla av att historien "berättar sig själv." Styrkan med denna berättar-fria modell upphör först om och när sådana stunder avbryts, som de vanligtvis gör i verk vars narrativa situation Stanzel kallar "auktoritära" [*auktoriale*].<sup>84</sup> För att illustrera detta följer här ett avsnitt ur *Der Tod in Venedig* (där den förälskade Aschenbach reagerar på nyheten som bekräftar hans misstankar om att pesten har brutit ut i staden):

"De tiger", tänkte Aschenbach upprörd och kastade tidningarna tillbaka på bordet. "De tiger med detta!" Men samtidigt fylldes han av tillfredställelse över det äventyr som den yttre världen ville kasta sig in i. *Ty för lidelsen lika lite som för brottet passar vardagens trygghet och trivsel, den välkomnar varje uppluckring i den borgerliga tillvaron, varje oro och hemsökelse i världen i en dunkel förhoppning att det skall medföra vissa fördelar.* Aschenbach kände alltså en viss belåtenhet över myndigheternas camouflerade åtgärder i Venedigs smutsiga gränder.

[*"Man soll schweigen!"* dachte Aschenbach erregt, indem er die Journale auf dem Tisch zurückwarf. "Man soll das verschweigen!" Aber zugleich füllte sein Herz sich mit Genugtuung über das Abenteuer, in welches die Außenwelt geraten wolte. *Denn der Leidenschaft ist, wie dem Verbrechen, die gesicherte Ordnung und Wohlfahrt des Alltags nicht gemäß, und jede Lockerung des bürgerlichen Gefüges, jede Verwirrung un Heimsuchung der Welt muß ihr willkommen sein, weil sie ihren Vorteil dabei zu finden unbestimmt hoffen kann. So empfand*

Aschenbach eine dunkle Zufriedenheit über die obrigkeitlich bemäntelten Vorgänge in den schmutzigen Gäßchen Venedigs.]<sup>85</sup>

Trots den segmenterade strukturen är röstkontinuiteten i detta avsnitt mycket tydlig; de generaliserande påståendena i presens (min kursiv.) är explicit kopplade till det narrativa språkets imperfekt vilket det avbryter med "Ty", som introducerar det, och "alltså" som följer det. Om vi låter personifiera källan till detta viktiga inskott med berättaren, vilket jag tror att texten uppmanar oss att göra, vore det ologiskt att inte också tillskriva de rent berättande meningarna samma personifierade källa. Förvisso vacklar röstens styrka; tonar bort när den bara berättar, blir påträngande när den kommenterar – då den tar formen av en tämligen inskränkt och egensinnig moralist som (alltför?) gärna jämför älskande med brottslingar. Trots detta är antagandet om en berättare (öppen och dold om vartannat) avgjort den mest övertygande metoden att redogöra för den narrativa situationen i Manns kortroman i dess helhet, samt i verk strukturerade på liknande sätt.<sup>86</sup> I förlängningen och på ett liknande sätt kan skönlitteratur som förefaller sakna berättare, verk som således berättas utan normativa kommentarer (som *Das Schloss* eller *A Portrait of the Artist as a Young Man*) beskrivas som att de genomgående har förtäckta berättare.<sup>87</sup>

Men det begreppsmässiga skiljandet mellan författare och berättare medför mycket mer än att den är den mest funktionella metoden att konceptualisera källan till den heterodiegetiska berättarrösten. Det medför också, vilket Martínez-Bonati har visat, en teoretisk grund för antagandet att en heterodiegetisk berättares normer inte behöver sammanfalla med författarens. Genom att systematisera distinktionen jag använde på avsnittet från Mann, skiljer Martínez-Bonati mellan två olika skikt av fiktionsspråk: mimetiska satser som skapar bilden av en fiktiv värld – dess händelser, karaktärer och ting; och icke-mimetiska satser, vilka inte skapar någonting annat än bilden av berättarens tankar.<sup>88</sup> Medan mimetiska utsagor är objektiva, "som om genomskinliga", och utan reserveration accepteras av läsaren som fiktionell sanning, är icke-mimetiska satser subjektiva, dunkla och mottas av läsaren med samma kvalitativa tilltro som man ger en individuell talares åsikter. Allt författaren behöver göra för att på denna grundval producera en opålitlig berättelse är att "skapa en påtaglig skillnad mellan de intryck av händelser läsaren erhåller enbart från mimetiska ställen i den huvudsakliga berättarens diskurs, och den uppfattning läsaren får av samma händelser från icke-mimetiska komponenter i samma diskurs".<sup>89</sup>

Denna analys gör det möjligt att upptäcka opålitligt berättande hos heterodiegetiska (liksom homodiegetiska) fiktionstexter, alltså i verk där en berättare, även om han som person inte är fysiskt närvarande i den fiktionella världen, ändå antar en framträdande mental närvaro genom icke-mimetiska, "opaka" utsagor.<sup>90</sup> Thomas Manns berättare i *Der Tod in Venedig* är en första gradens kandidat till anklagelser för opålitlighet, vilket är tydligt i citatet ovan, med dess påträngande snusfornuftiga och dömande diskurs. Och det visar sig att om man undersöker hela romanen med detta faktum i tankarna, finner man att det mimetiska språket som berättar om Aschenbachs kärlekshistoria och död i Venedig framkallar reaktioner som inte stämmer överrens (och slutligen råkar i konflikt) med berättarens värderande kommentarer.<sup>91</sup> Naturligtvis måste man hålla med Yacobi,<sup>92</sup> att en kritiker som möter



denna brist på överensstämmelse alltid kan tillskriva den författaren, snarare än berättaren, att välja en "genetisk" [*genetic*] snarare än en "perspektivisk" [*perspectival*] lösning. Jag vidhåller emellertid att den senare lösningens lockelse måste vara större för läsare som önskar rädda ett speciellt verks estetiska och ideologiska integritet. Detta kan vara anledningen till varför upptäckten av opålitliga berättare i heterodiegetiska romaner har ökat på senare tid, vilket besannar Booths förutsägelse att "den förhärskande ironijakten" till slut skulle nå "även de mest uppenbart allvetande och pålitliga berättare"<sup>93</sup>

Det här är inte platsen för att argumentera emot Booths klagan över denna kritiska tendens; inte heller att fundera över (som jag just nu började göra) tolkningsimplikationer hos de alternativ som skisserats ovan. Men det är relevant för de argument som denna sista del av min essä presenterar, att som ett alternativ betona särskiljandet av normativa berättarröster från dess författare, vilket helt och hållet kan bekräftas, både på teoretiska och diskurs-narratologiska grunder, i hetero- liksom i homodiegetisk fiktion. Och att avsluta med förslaget att detta alternativ är en av de faktorer som gör läsandet av fiktionsberättelser till en kvalitativt annorlunda upplevelse än läsandet av entydigt författarberättade berättelser: att dess utförande tyngs av en tolkningsfrihet som är både enastående och stressframkallande.

Som allmän slutsats, dessa halvfärdiga tankar:

Mina skäl för att narratologin ska få någon relevans för debatten om fikcionalitet är villkorliga: det hänger på om disciplinen blir medveten om det jag ser som dess huvudsakliga brist. Med detta menar jag inte svagheten hos dess kategorier (även om det knappast behövs sägas att det finns ett återkommande behov av revision och förfining av dem), utan bristen på medvetenhet om de områden där resultaten är specifika för skönlitteraturen och behöver modifieras innan de kan tillämpas på närliggande berättande domäner. Jag har (utan att eftersträva fullständighet) identifierat tre sådana områden: den synkroniska två-nivåmodellen (historia/berättelse), vilken inte kan göra anspråk på samma omfattande giltighet för texter som postulerar sin överensstämmelse med händelser vilka har hänt innan de narrativt gestaltas; vissa framträdande narrativa modus' beroende (särskilt i skildringen av medvetandet) av fiktionslitteraturens konstitutionella frihet från tvånget att referera; och den berättande instansens dubblering i författare och berättare – en avgörande föreställning om röstens ursprung (och en viktig möjlighet för tolkningen) hos fiktionsberättelser.

Som jag genomgående har försökt att antyda så vetter dessa tre vägvisare också mot varandra, även då de pekar på fiktionens avvikande natur. Jag hoppas att deras inbördes överensstämmande har blivit synlig trots att jag inte har formulerat det i en enda mening av orsaksbindande satser som godtyckligt skulle kunna bytas ut. Anledningen till att jag drar mig för att slutgiltigt formulera denna mening i någon av dess faktiska versioner, är att utan de kvalifikationer som bestämmer satserna i allt som föregår den, skulle det anta en prägel av förmåten slutgiltighet som inte alls stämmer överrens med den empiriskt-undersökande andan i denna uppsats och i den poetik som den grundar sig på.

Ty att säga att narratologin kan erbjuda stringenta kriterier för att skilja fiktion från icke-fiktion, är inte detsamma som att säga att den kan presentera en stringent,

helt anpassad teori för fikcionaliteten (ännu mindre en enkel definition av fiktion). Det är endast ett påstående som säger att en sådan teori riskerar att förlora en del av sin giltighet – och, för de som studerar skönlitterär form, mycket av sin relevans – om dess påståenden förblir alltför teoretiska, om den förlorar kontakt med indicierna, om den misslyckas att uppskatta (och att redovisa) de utmärkande fenomen som är inskrivna i den textuella verklighet undersökningen är riktad mot.

Översättning Leif Lorentzon

#### Noter

1 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell U. P., 1978), och Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen, 1983).

2 Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. Christine van Boheemen (Toronto: University of Toronto Press, 1985), och Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Amsterdam: Mouton, 1982).

3 Med tanke på denna restriktion vad gäller den textuella repertoaren, bör man kanske fråga sig om inte det namn Todorov gav disciplinen i själva verket är missledande. Jag ämnar inte, så här i efterhand, föreslå en mer precis neologism (fiktologi? fiktionologi?); men en mer kvalitativ "fiktionell narratologi" kan hjälpa till att motarbeta den allmänna tendensen att oreflekterat likställa alla berättelser med fiktion. Jfr. Genettes revidering: "litterär narratologi har lite väl enögt inskränkt sig till studiet av skönlitterära berättelser". Men hans proleptiska tillkännagivande: "Vi kommer att återvända till denna fråga, vilken tidvis är synnerligen välfunnen," lovar mer än den håller. Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1983), s. 11. ["la narratologie littéraire s'est un peu trop aveuglément enfermée dans l'étude du récit de fiction [...] Nous retrouverons cette question, qui trouve parfois une pertinence très précise"] I detta avseende gör *Nouveau Discours du récit* föga för att förbättra "Discours du récit", *Figures III* (Paris: Éd. du Seuil, 1972), med undantag för den passage som det refereras till i not 57 nedan.

4 Det är Pavels beteckning. Han förespråkar (emot Genette) en rymlig uppfattning av (allmän) narratologi som inkluderar det systematiska studiet av historia (intrig) liksom diskurs. Thomas G. Pavel, *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1985), ss. 14-15.

5 Gerald Prince, "Narrative Analysis and Narratology", *New Literary History* 13, nr. 2 (1982), s. 185.

6 För ett försvar av ömsesidig samverkan av text- och läsarorienterad kritik, se Inge Crosmann Wimmers, *Poetics of Reading: Approaches to the Novel* (Princeton: Princeton U. P., 1988), ss. 154-163.

7 Siegfried J. Schmidt, "Towards a Pragmatic Interpretation of 'Fictionality'", i *Pragmatics of Language and Literature*, red. T. van Dijk (Amsterdam: North Holland Publishing, 1976), s. 171. ["literary communication as a system of norms"]

8 Se Barbara Herrnstein Smith, "Narrative Versions, Narrative Theories", *Critical Inquiry* 7, nr. 1 (1980), för en anti-narratologisk polemik baserad på en kritik av "två-nivå modellen".

9 Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, nr. 8 (1966), ss. 1-27.

10 Sambandet mellan grundläggande variationer kan summeras på följande sätt:

Rysk formalism:	fabula	sjuzet
Barthes (1966):	funktioner + handlingar [ <i>fonctions + actions</i> ]	berättande <i>narrations</i> ]
Genette (1980):	historia [ <i>story</i> ]	berättelse + berättande <i>narrative + narrating</i> ]
Genette (1972):	historia [ <i>histoire</i> ]	berättelse + berättande <i>récit + narration</i> ]
Chatman (1978):	historia [ <i>story</i> ]	diskurs <i>discourse</i> ]
Prince (1982):	berättat [ <i>narrated</i> ]	berättande <i>narrating</i> ]
Rimmon-Kenan (1983):	historia [ <i>story</i> ]	text + berättande <i>text + narration</i> ]
Bal (1985):	fabula [ <i>fabula</i> ]	historia + text <i>story + text</i> ]

11 Hayden White, *The Content of the Form* (Baltimore: John Hopkins U. P., 1987), s. 170. ["The most important synthesis of literary and historical theory produced in our century."]

12 Paul Ricoeur, *Temps et récit II* (Paris: Éditions du Seuil, 1984), ss. 92-149.

13 Robert F. Berkhofer, "The Challenge of Poetics to (Normal) Historical Practice", *Poetics Today* 9, nr. 2 (1988), ss. 435-452.

14 Ibid., s. 443. ["It would only complicate my argument without greatly affecting its main points."]

15 Det är signifikativt att det var en litteraturteoretiker och inte en historieteoretiker, som först föreslog en modell av denna typ i ett kort inlägg under ett längre symposium om historieskrivning: Karlheinz Stierle, "Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte", i *Geschichte-Ereignis und Erzählung*, red. Reinhart Koselleck och Wolf-Dieter Stempel (München: Wilhelm Fink Verlag, 1973), ss. 530-534. Såvitt jag vet har vare sig han eller någon annan vidareutvecklat förslaget.

16 Louis O. Mink, "Narrative Form as a Cognitive Instrument" i *The Writing of History*, red. Robert H. Canari och Henri Kozicki, (Madison: University of Wisconsin Press, 1978), ss. 148-49 ["Den berättande formen som kognitivt verktyg", *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1993:2-3, ss.163-179]; Paul Ricoeur, *Temps et récit III* (Paris: Éditions du Seuil, 1985), ss. 203-227; och Berkhofer, a.a., s. 450.

17 Detta är i alla fall vad jag förstår som den allmänna meningen under senare år hos de mest varierande angreppssätten av problemet kring fiktionell referens [*referentiality*]; se i synnerhet Catherine Kerbrat-Orecchioni, "Le Texte littéraire: Non-référence, autoréférence, ou référence fictionnelle", *Texte* 1, nr. 1 (1982), ss. 27-49; Benjamin Harshav (Hrushovski), "Fictionality and Fields of Reference", *Poetics Today* 5, nr. 2 (1984), ss. 227-251; Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds* (Cambridge: Harvard U. P., 1986) och Linda Hutcheon, "Metafictional Implications for Novelistic Reference", i *On Reference in Literature*, red. Anna Whiteside och Micheal Issacharoff (Bloomington: Indiana U. P., 1987), ss. 1-13.

18 Jag bör förklara att jag kommer att använda termerna "historia" [*story*] och "intrig" [*plot*] omväxlande och likabetydande. Denna sammansmältning är i linje med Rimmon-Kenans kritik av Forsters distinktion; Rimmon-Kenan, a.a., s. 17.

19 Då och då händer det att man fortfarande hittar argument för att mysterie- och detektivintrigen (Barthes hermeneutiska kod) är ett för fiktionen specifikt fenomen (t. ex. hos Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discours* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1978), ss. 195-96). Men det räcker att peka på sådana konstfullt skrivna journalistiska rapporter som

Berton Rouechés "Annals of Medicine" i *The New Yorker* för att inse att faktiska berättelser i detta hänseende lätt kan mäta sig med fiktiva.

20 Hayden White, *Tropics of Discours: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: John Hopkins U. P., 1978), ss. 121-22. ["Readers of histories and novels can hardly fail to be struck by the similarities. There are many histories that could pass for novels, and many novels that could pass for histories, considered in purely formal (or I should say formalist) terms. Viewed simply as verbal artifacts histories and novels are indistinguishable from one another."]

21 Den samling som innehåller den ovan citerade essän, "The Fictions of Factual Representation," inkluderar även "The Historical Text as Literary Artifact," där White argumenterar efter samma linjer (se särskilt *ibid.*, ss. 82-85). Visserligen lägger han i alla fall i en senare essä större vikt vid olikheterna, snarare än vid likheterna, hos skönlitteratur och historia, men enbart på basis av den senares problematiska förhållande till sin databas: "Berättelsen blir ett *problem* först när vi önskar ge *verkliga* händelser *formen* av en historia." (Whites kursiv.) Hayden White, "The Value of Narrative in the Representation of Reality", *Critical Inquiry* 7, nr. 1 (1980), s. 8. ["Narrative becomes a *problem* only when we wish to give to *real* events the *form* of story."]

22 I själva verket liknar Whites fraser "rent formella termer" och "verbala artefakter" mycket de som de ryska formalisterna använde för att beskriva, inte fabulan, utan sjuzet (med andra ord den nivå som White ignorerar): "inom sfären för formella studier [finner sjuzet sin plats] som en specifikt litterär egendom". Boris M. Ejchenbaum, "The Theory of the Formal Method", i *Readings in Russian Poetics*, red. Ladislav Matejka och Krystina Pomorska (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1978), s. 16. ["in the sphere of formal study [the sjuzet assumes its place] as a specific property of literary works"]; "en sjuzet är uteslutande beroende av en konstnärlig konstruktion". Boris Tomashevskij, "Thematics", i *Russian Formalist Criticism* (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1965), s. 68. ["a sjuzet is wholly dependent on artistic construction"] (översättningen modifierad på inrådan av Jurij Striedter).

23 Paul Ricoeur, "Narrative Time", *Critical Inquiry* 7, nr. 1 (1980), s. 171. ["the intelligible whole that governs the succession of events in any story"]

24 T. ex. Rimmon-Kenan, a.a., s. 8.

25 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Knopf, 1984), ss. 273-285.

26 Se Jonathan Culler, "Fabula and Sjuzet in the Analysis of Narrative", *Poetics Today* 1, nr. 3 (1980). I en essä under arbete behandlar jag Brooks' och Cullers sammansmältning av fiktiva och icke-fiktiva berättelser mer detaljerat, i synnerhet som den tillämpas på Freuds behandling av "primalscenen" i "Vargmannen".

27 Med all respekt för Culler, som dock felaktigt tror att alla narratologer (inklusive Genette) förkunnar historiens prioritet framför berättelsen: "Handlingar [i historie/berättelse-modellen] blir något som existerar oberoende av den narrativa presentationen." *Ibid.*, s. 28. ["Action [in the story/discourse model] becomes something that exists independently from narrative presentation."] En liknande missuppfattning presenterar Smith och gjuter (med halmdockor) olja på elden: Smith, "Narrative Versions, Narrative Theories".

28 Termen "périgraphie" används av Carrard i en artikel vilken undersöker den diskursiva normen hos narrativ historia som den existerar i vanlig fransk historieskrivning över första världskriget. Philippe Carrard, "Récit historique et fonction testimoniale", *Poétique*, nr. 65 (1986), ss. 47-61.

29 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (Paris: Gallimard, 1975), s. 111. ["Elle combine au singular du savoir *citant* le pluriel des documents *cités*"]

30 Roland Barthes, "Le discours de l'histoire", *Information sur les sciences sociales* 6, nr. 4 (1967), omtryckt i *Le bruissement de la langue* (Paris: Édition du Seuil, 1984), ss. 163-177.

31 "Narrativ situation" [*narrative situation*] är ett sammansatt begrepp, först använt av Stanzel

som Genette anammar i den del av *Nouveau Discours du récit* där han emenderar den tidigare alltför disjunktiva diskussionen av sina modala och vokala kategorier; Franz Stanzel, *Die Typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien: Wilhelm Braumüller, 1955); Genette, *Nouveau Discours du récit*, ss. 77-89.

32 För mig är *Temps et récit I-III* (Paris: Éditions du Seuil, 1983-85), trots den noggranna och utdragna uppmärksamhet Ricoeur ägnar åt narratologins upptäckter då han undersöker förhållandet mellan historia och berättelse, inte helt tillfredsställande i detta avseende. Jag ser denna brist som ett resultat av Ricoeurs intensiva koncentration på tidens fenomenologi och hans relativa nonchalans för röst- och modala strukturer. Även om han vid flera tillfällen pekar på den allvetande presentationen av fiktionella gestalters tankar såsom det "magiska" vilket tydligast skiljer skönlitteratur från historia (se i synnerhet *Temps et récit II*, ss. 132-37), så är denna för fiktionen speciella markör nästan fullständigt (och, i mina ögon, föga övertygande) vederlagd när han slutligen nyanserar gränsen mellan de två narrativa fälten (se i synnerhet *Temps et récit III*, ss. 264-79). Självfallet så förtjänar Ricoeurs magnum opus, även med hänsyn taget till detta lilla problem, en mycket noggrannare bedömning. Jag redogör här för min reaktion enbart för att förklara varför jag inte mer utförligt har hänvisat till *Temps et récit* i denna undersökning.

33 John Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History* 6, nr. 2 (1975), s. 325. ["There is no textual property, syntactic or semantic, that will identify a text as a work of fiction."] Ibid., s. 327: ["The utterance acts in fiction are indistinguishable from the utterance acts in serious discourse, and it is for that reason that there is no textual property that will identify a stretch of discourse as a work of fiction."]

34 Ibid., s. 322. [Svensk översättning Magda Lagermans, 1969, något modifierad. Ö.a.]

35 Självklart är inte alla romaninledningar fiktions-bestämmande likt den i *The Red and the Green*. De flesta romaner skrivna före 1900 börjar inte *in mediam mentem*, utan anammar inledningsvis den historiska berättelsens maner, ofta som en biografi, innan de bestämmer sig för en eller flera gestalter. Men förr eller senare avslöjar deras diskurs sin fikcionalitet. Se i detta sammanhang min polemik ("Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases", *The Journal of Narrative Technique* 19, nr. 1 [1989], ss. 4-6) emot Barbara Herrnstein Smith som i *On the Margins of Discourse* illustrerar sin tes att romaner i tredje-person ser ut (och läses) som typiska biografier med ett exempel (från de första sidorna ur *Ivan Iljits död*) som är bedrägligt övertygande endast om det plockas ur sin kontext.

36 Barbara Tuchmann, *August 1914* (London: 1962), s. 3. [Svensk övers. Claës Gripenberg, 1963]

37 Barthes, "Le discours de l'histoire", s. 163. ["Cette linguistique seconde, en même temps qu'elle doit rechercher les universaux du discours (s'ils existent), sous forme d'unités et de règles générales de combinaison, doit évidemment décider si l'analyse structurale permet de garder l'ancienne typologie des discours, s'il est bien légitime d'opposer toujours le discours poétique au discours romanesque, le récit fictif au récit historique... cette narration diffère-t-elle vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame?"]

38 Ibid., s. 168. ["l'histoire semble se raconter toute seule."]

39 Den berömda *Goldfinger*-analysen i "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966), tryckt ett år innan första publiceringen av "Le discours de l'histoire" (1967).

40 Man kan bara spekulera över varför Barthes syn sviker honom här. Min gissning är att det var prolematiken kring historia/referens-förhållandet hos historiska berättelser – vilket essän (trots dess titel) huvudsakligen behandlar – som förde hans uppmärksamhet bort ifrån relationen historia/berättelse.

41 I det som följer använder jag Genettes välkända typologi av fokalisering som representativ för diskurs-narratologiska modala system i allmänhet. Min kritik skulle lika väl kunna gälla

för modala kategorier hos hans medtävlare och/eller kritiker: Stanzel, Bal, Rimmon-Kenan, Chatman, med flera.

42 Genette: *Nouveau Discours du récit*, s. 49. [”focalisation zéro = focalisation variable, et parfois zéro”]

43 Ibid., ss. 82-83.

44 Detta exempel används, även om föga övertygande, av Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative: Le point de vue* (Paris: Corti, 1981), ss. 70-73. Det citat han presenterar hemfaller gång på gång till internt fokaliserat berättande: ”Hon lade märke till dessa händer intill varandra för första gången” [”Elle remarqua ces mains posées côte à côte pour la première fois”]; ”Han följde rörelsen och med möda förstod han” [”Il suivit son geste des yeux et péniblement il comprit”]; etc. (Från Marianne Lindströms svenska översättning av *Moderato cantabile*, 1986.)

45 Den teoretiker som kommit närmast en definition av en historisk typ av fokalisering är Rimmon-Kenan – och detta paradoxalt nog trots en uttalad begränsning av sin studie till skönlitterärt berättande. Hon nämner möjligheten av en berättar-fokalisering (vilken grovt överensstämmer med Genettes noll-fokalisering) som uppfattar ett objekt (dvs. en karaktär) ”utifrån... hans känslor och tankar förblir opaka.” Rimmon-Kenan, a.a., ss. 75-76. [”from with-out... his feelings and thoughts remaining opaque.”] Kan det vara en slump att hon hamnar utanför sin moderna fiktionskorpus när hon exemplifierar denna typ, dvs. med Genesis?

46 McHale diskuterar flera postmoderna romaner av denna typ (de flesta okända för mig). Att döma av hans kommentarer så är de berättade antingen av homodiegetiska berättare, eller om av heterodiegetiska röster, fokaliserade på ett för romanen vanligt vis, av en eller flera karaktärer. Se Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (New York: Methuen, 1987), kapitel 3, 4 och 6. Av de verk jag påminner mig anammar endast Becketts korta *The Lost Ones* och en ensides Kafka-text (som McHale inte diskuterar), ”Das Stadtwappen”, en historisk strategi. Fokalisering tycks nästan vara lika oemotståndligt för författare av surreal fiktion, som för de som placerar sin fiktion i den ”verkliga” världen.

47 Detta hände (eller närapå) nyligen en roman som avsiktligt anammade den historiska biografins diskursiva norm när den presenterade ett till synes verkligt (men egentligen påhittat) livsöde hos en av den engelska romantiska rörelsens medlemmar: Wolfgang Hildesheimers *Marbot: Eine Biographie* (Frankfurt am Mein: Sahrkamp, 1981). I en kommande artikel diskuterar jag denna pseudo-historiska travesti och dess mottagande: ”Breaking the Code of Fictional Biography: Wolfgang Hildesheimer's *Marbot*”.

48 Joseph W. Turner, ”The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology”, *Genre*, nr. 12 (fall, 1979), s. 337.

49 Ibid., s. 349. [”greater freedom than the historian to speculate”]

50 Se Gordon Craigs diskussion av denna händelse i *New York Review of Books*, 2 februari 1989, s. 10.

51 För en första deskriptiv approximation av detta språk hos historiska biografier, se min artikel ”Fictional versus Historical Lives”, ss. 9-12.

52 Günter Grass, *Katz und Maus* (Berlin: Luchterhand, 1961), s. 37. [”Und seine Seele wurde mir nie vorgestellt. Nie hörte ich, was er dachte.” (svensk övers. Johan W. Walldén, 1962)]

53 Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (New York: Viking Press, 1963), s. 1. [””Beth Hamishpath” – the House of Justice: these words shouted by the court usher at the top of his voice make us jump to our feet...” (sv. övers. Barbro och Ingemar Lundberg, 1964)]

54 Genette, *Nouveau Discours du récit*, s. 13. [”pas l'histoire, mais l'univers où elle advient”]

55 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris: Gallimard, 1987 [1913]), s. 44. [”Il est caché hors de son domaine et de sa portée” (sv. övers. Gunnell Vallquist, 1964)]

56 Denna imitationsbegränsning på homodiegetisk berättelse benämns bäst med Michal Glowinskis term "formell mimetik" [*formal mimetics*]; Michal Glowinski, "On the First-Person Novel", *New Literary History* 9, nr. 1 (1977), s. 106.

57 Genette, som tämligen motsträvt rättar detta förbiseende i *Nouveau Discours du récit* (ss. 64-77) fäster vid ett tillfälle uppmärksamheten på den vokala strukturens betydelse för distinktionen mellan historia och fiktion: "Homodiegetiskt berättande... simulerar självbiografen mycket mer än vad heterodiegetiskt berättande vanligtvis simulerar historiskt berättande. Inom fiktionen är inte den heterodiegetiske berättaren ansvarig för sin information, 'allvetandet' är en del av hans kontrakt... Vad gäller den homodiegetiske berättaren så är han tvungen att motivera... den information han delger om scener där 'han' var frånvarande som karaktär, om någon annans tankar, etc." Ibid., s. 52. ["la narration homodiégétique... simule l'autobiographie bien plus étroitement que la narration hétérodiégétique ne simule ordinairement le récit historique. En fiction, le narrateur hétérodiégétique n'est pas comptable de son information, l'"omniscience" fait partie de son contrat... Le narrateur homodiégétique, lui, est tenu de justifier... les informations qu'il donne sur les scènes d'où "il" était absent comme personnage, sur les pensées d'autrui, etc."]

58 I detta sammanhang är det intressant att notera att Barthes, i sin betydelsfulla essä "La mort de l'auteur", presenterar sin tes om att "rösten [hos en text] förlorar sitt ursprung" ["la voix perd son origine"] med ett citat från ett skönlitterärt verk (en berättelse av Balzac) och en som dessutom är skriven i erlebte Rede: Barthes, "La Mort de l'auteur", i *Le bruissement de la langue*, s. 64. Ändå gäller hans dödsdom uttryckligen också författare av icke-litterära verk: "Bortsett från själva litteraturen (blir sådana distinktioner egentligen ogiltiga.)" (ibid., ss. 65-66) ["Hors la littérature elle-même (à vrai dire, ces distinctions deviennent périmées)"]. Bara två år tidigare hade Barthes uppenbarligen begränsat frånvaron av författare till fiktionen, och blott förklarar att "den (materiella) författaren av en berättelse inte på något vis bör förväxlas med dess berättare," eftersom "berättare och karaktärer i grund och botten är 'pappersföreteelser.'" Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", s. 19. ["l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit"; "narrateur et personnages sont essentiellement des 'êtres de papier'"]

59 Wolfgang Kayser, "Wer erzählt den Roman?", i *Die Vortragsreise* (Bern: Francke Verlag, 1958), s. 91. ["Der Erzähler eines Romans ist nicht der Autor...: der Erzähler ist eine gedichtete Person, in die sich der Autor verwandelt hat."]

60 Genette, *Nouveau Discours du récit*, ss. 94-107.

61 Sternberg hänvisar till "den inbygda diskrepansen mellan talare och författare" i skönlitteraturen och förklarar på denna grundval vad han kallar "den två-dimensionella motivationen som särskiljer den från all diskurs utan inneboende spänning mellan formell talare och en dold manipulatör". Meir Sternberg, "Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence", i *Literary Criticism and Philosophy*, red. Joseph P. Strelka (University Park: Pennsylvania State U. P., 1983), s. 176. ["the built-in discrepancy between speaker and author"]; ss. 179-180. ["bi-dimensionality of motivation that distinguishes it from all discourse with no inherent tensions between formal speaker[s] and covert manipulator"]

62 Skillnaden i röst mellan författare och berättare fungerar som utgångspunkt för Yacobis utvidgning av en tidigare artikel om fiktionell opålitlighet: "Fiktionsskapare måste principiellt tala genom andras röster... från den förste talaren eller berättaren och vidare". Tamar Yacobi, "Narrative Structure and Fictional Mediation", *Poetics Today* 8, nr. 2 (1987), s. 335. ["The maker of fictions must in principle speak through the voices of others... from the primary speaker or narrator down"]

63 För Paul Ricoeur erbjuder skillnaden mellan författare och berättare en logisk grund för det vanliga nyttjandet av imperfekt för att återge "samtida" upplevelser hos gestalter i tredje-person fiktion: "Nyckeln tycks finnas vid sidan av distinktionen som skapats mellan den

verkliga författaren och berättaren, som är fiktiv." Ricoeur, *Temps et récit II*, s. 99. ["La clé, semble-t-il, est à chercher du côté de la distinction entre l'auteur réel et le narrateur lui-même fictif."]

64 Bachtin föreslår en "postulerad författare" ["posited author"] som ett möjligt verktyg för en "återspeglning av författarintentionen" ["refracting of authorial intentions"] i romaner: "Bakom berättarens historia läser vi en andra historia, författarens historia.... Intensivt anar vi två nivåer vid varje ställe i historien; berättarens nivå..., och författarens, den andra nivån." M. M. Bachtin, *The Dialogical Imagination* (Austin and London: Univ. of Texas Press, 1981), s. 314. [Behind the narrator's story we read a second story, the author's story.... We acutely sense two levels at each moment of the story; one, the level of the narrator..., and the other the level of the author.]

65 J. Hillis Miller skriver om den viktorianska romanen, med en metafor som påminner om Kaysers nyss citerade: "Berättaren... är en roll författaren spelar, en påhittad personlighet som oftast i romanens spegelland ges vissa unika egenskaper, en allstädes närvaro i rum och tid, förmågan till direkt tillgång till andras tankar." J. Hillis Miller, *The Form of Victorian Fiction* (Notre Dame: Univ. of Notre Dame Press, 1968), ss. 2-3. [The narrator... is a role the novelist plays, an invented personality who is often granted within the looking glass world of the novel certain unique powers, powers of ubiquity in space and time, powers of direct access to other minds.]

66 Paul Hernadi, "Clio's Cousins: Historiography as Translation, Fiction and Criticism", *New Literary History* 7, nr. 2 (1976), s. 252. ["I submit that a workable theoretical distinction between historical and fictional narratives can be based on the different relationships they prompt us to postulate between the author implied by a given text and the *persona* of the narrator emerging from it.... Fictional narratives demand, historical narratives preclude, a distinction between the narrator and the implied author."]

67 Philippe Lejeune, "Autobiographie, roman et nom propre", *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, nr. 23 (1984), ss. 149-193.

68 McHale, *Postmodernist Fiction*, s. 203. ["ontological boundary violations"]

69 Lejeune diskuterar ett speciellt intressant "fall" av det här slaget, nämligen Sergej Dubrovskijs *Fils* (av författaren själv kallad "autofiktio"); Lejeune, a.a. För andra verk av denna typ se McHale, a.a., ss. 202-205, och Jonathan Wilson, "Counterlives: On Autobiographical Fiction in the 1980s", *The Literary Review* 31, nr. 4 (1988), ss. 389-402.

70 Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979), kap. 3.

71 *Mutatis mutandis* används den här strukturen också för dagboksromaner och brevromaner liksom för dramatiska monologer – alla skönlitterära genrer som följer Glowinskis "formella mimetik". ["formal mimetics"]

72 Yacobi, "Narrative Structure and Fictional Meditation", s. 335. ["inset within a surrounding frame of discourse"]

73 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961), s. 300. ["secret communication of the author and the reader behind the narrator's back"]

74 Sternberg, a.a., s. 186. ["zero sign of unrealized potential"]

75 Se Suzanne Fergusson, "The Face in the Mirror: Authorial Presence in the Multiple Vision of Third-Person Impressionist Narrative", *Criticism*, nr. 21 (1979), ss. 232-233, och Michael Hancher, "Beyond a Speech-Act Theory of Literary Discourse", *Modern Language Notes* 92, nr. 5 (1977), s. 1093.

76 Searle, a.a., ss. 327-328 (min kursiv). ["In the standard third-person narrative... *the author pretends to perform illocutionary acts... Murdoch... tells us a story; in order to do that, she pretends to make a series of assertions about people in Dublin in 1916*"]

77 Félix Martínez-Bonati, "The Act of Writing Fiction", *New Literary History* 12, nr. 3 (1980), ss. 425-434.



78 Jag har inte för avsikt (och är inte förmögen) att granska Martínez-Bonatis grundligt utförda fenomenologiska resonemang. För en omsorgsfullt avvägd presentation och kritisk bedömning av hans arbete, se Marie-Laure Ryan, "Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue", *Style* 18, nr. 2 (1984), ss. 121-139.

79 Félix Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach* (Ithaca: Cornell U. P., 1981) [Jag hänvisar enbart till denna version, emedan det spanska originalet, *La estructura de la obra literaria* (Barcelona: Editorial Ariel, 1960), till stora delar omarbetades av författaren själv inför den engelska översättningen. Ö.a.]; s. 81 ["Between the author and the language of the work there is no immediate relationship, as there is between a speaker and what he says."]; s. 85. ["The author, a real being, is not and cannot be part of an imaginary situation. Author and work are separated by the abyss that separates the real from the imaginary. Consequently, the author of works of narrative is not the narrator of these works."]

80 Se i detta sammanhang i synnerhet Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968 [1957]), ss. 111-141. Tyvärr antar inte Martínez-Bonati själv utmaningen (även om en av hans noter hänvisar till en detalj i Hamburgers arbete). En jämförande studie av dessa två betydelsefulla teorier kring fikcionaliteten – över de sätt som de sammanfaller med, motsäger och komplementerar varandra – borde vara ett oundgängligt och synnerligen upplysande företag.

81 Genette, *Nouveau Discours du récit*, s. 69.

82 Brian McHale, "Unspeakable Sentences, Unnatural Acts, Linguistics and Poetics Revisited", *Poetics Today* 4, nr. 1 (1983), s. 22. ["The thesis that narrative sentences have speakers explains more phenomena more adequately, with less violence to the reader's intuitions."]

83 Jfr. Marie-Laure Ryan, "The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction", *Poetics* 10, nr. 6 (1981), s. 523, som också avvisar teorin om fiktion utan berättare på basis av allmänna påståenden inkluderade i en heterodiegetisk text. Hennes exempel är första meningen i *Pride and Prejudice*, vars ironiska betydelse hon finner oförklarlig utan att "tillgripa berättarbegreppet" ["resorting to the concept of the narrator"]. Senare i samma artikel (ss. 529-34) argumenterar hon emellertid utförligt emot att skilja berättaren från författaren i "opersonlig" [*impersonal*] (läs heterodiegetisk) fiktion, och vidhåller att den opersonlige berättarens "brist på personlighet skyddar honom ifrån all slags otillförlitlighet.... [Han] kan endast återge den implicite författarens omdömmen och personliga stil." (*ibid.*, s. 534) ["lack of personality protects him from any kind of fallibility.... (He) can only reflect the judgements and the personal style of the implied author."] Hennes resonemang, även om det är synnerligen differentierat, förefaller mig grundat på en felaktig ståndpunkt, nämligen att ideologisk karakterisering inte kan åstadkommas genom enbart en vokal närvaro (m.a.o., när en sådan närvaro inte stöds av psykologisk karakterisering).

84 Franz Stanzel, *Die Typischen Erzählsituation im Roman*, ss. 38ff. Det var Stanzel själv som uppmärksammade diskrepansen mellan Hamburgers modell utan berättare och läsoplevelsen framkallad av den auktoritära berättarsituationen: "Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens", i *Zur Poetik des Romans*, red. Volker Klotz (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965), ss. 334-338.

85 Tomas Mann, *Der Tod in Venedig*, i *Gesammelte Werke, VIII* (Oldenburg: S. Fischer Verlag, 1960 [1912]), s. 500. [Svensk översättning Nils Holmberg, 1952]

86 Den svårighet som anhängare av modellen för fikcionalitet utan berättare stöter på när de skall redogöra för berättelser som avbryts av ideologiska kommentarer, är på olika sätt tydligt i deras arbeten. Det länder Hamburger till heder att hon tar itu med problemet, men samtidigt så anstränger hon sin föreställning om en avpersonifierad "narrativ situation" (*Erzählfunktion*) till den grad att hon vid upprepade tillfällen själv måste använda termen

"berättare." Hamburger, a.a., ss. 133-38. Banfield undviker avsiktligt texter av denna typ. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1982). Kuruda, i en artikel som utvecklar Hamburgers teorier i linjer analoga med Banfields, håller likaså berättaren på avstånd – förutom en bisarr sista kommentar, där vi får veta att "en historia utan berättare... fortfarande kan inneha *lokala* berättare, som är ansvariga för vissa utsagor eller vissa delar av utsagor i en historia". S.-Y. Kuruda, "Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration", i *Langue, discours, société*, red. Julia Kristeva, Jean-Claude Milner och Nicolas Ruwel (Paris: Édition du Seuil, 1975), s. 293. ["a story without a narrator... can still contain *local* narrators, who are responsible for certain sentences, or certain parts of sentences in a story"] (min översättning).

87 Motsättningen mellan tydligt [*overt*] och otydligt [*covert*] berättande har utvecklats av Chatman, a.a., ss. 196ff. Men hans uppenbara heterodiegetiska berättande är, i synnerhet när det presenterar inre tankar hos karaktärer, inte tillräckligt skilt från föreställningen om "icke-berättade historier" [*nonnarrated stories*] (se särskilt *ibid.*, ss. 181-94). Andra teoretiker har använt andra termer för denna motsättning, se i synnerhet Genettes diegetiskt kontra mimetiskt modus och Stanzels berättar-kontra reflektor-modus; Genette, "Discours du récit", ss. 183ff; Stanzel, *Theorie des Erzählens*, ss. 190ff.

88 Félix Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*, ss. 34-36.

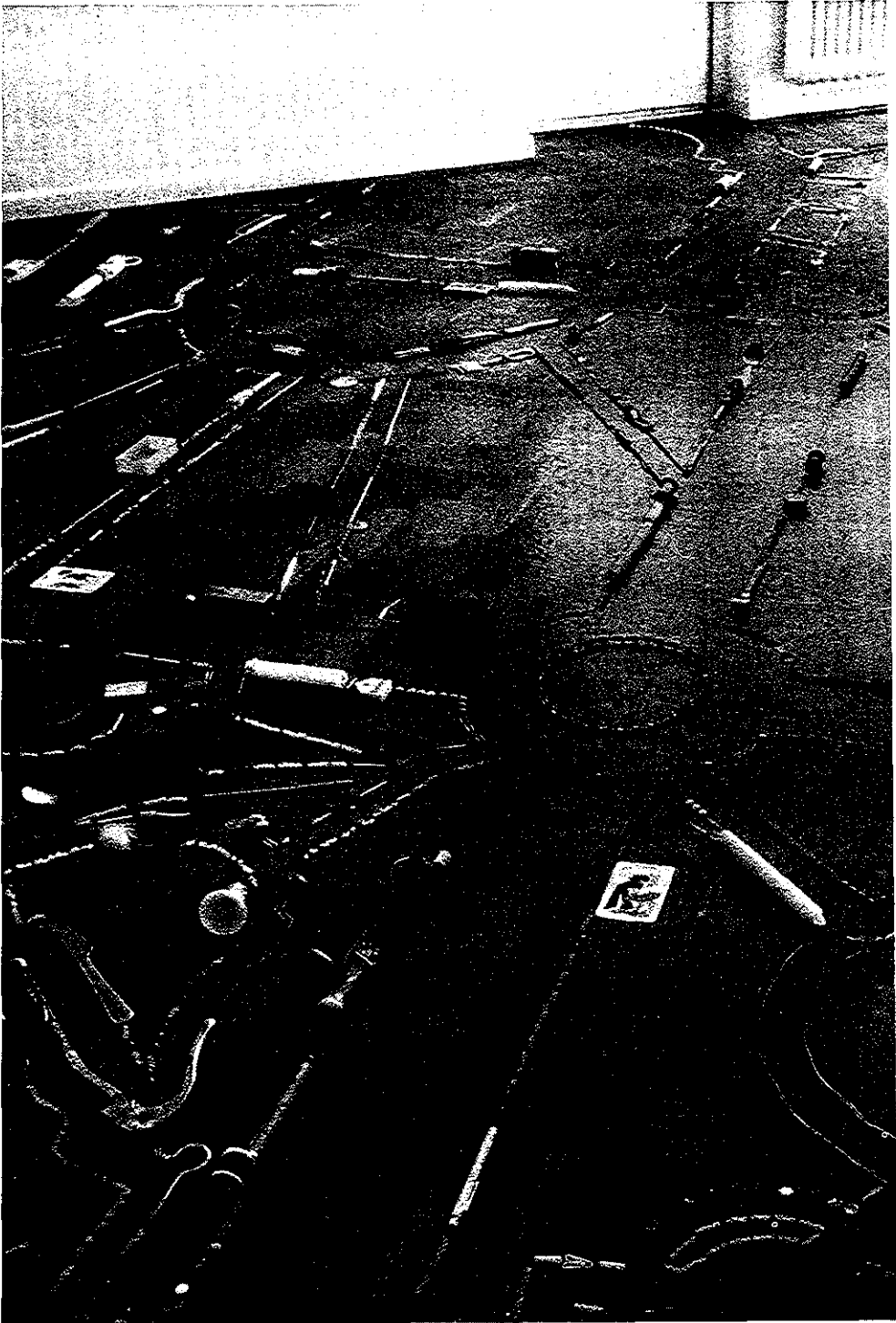
89 *Ibid.*, s. 35. ["To create a perceptible difference between the impression of the events derived by the reader solely from the mimetic moments of the basic narrator's discourse, and the view of the same events present in the non-mimetic components of the same discourse."] Denna rent *normativa* opålitlighet hos en fiktionsberättare, vilket sammanfaller med det begrepp om opålitlighet som först presenterades av Wayne Booth (a.a., ss. 158f), måste skiljas från den *faktiska* opålitligheten (eller saknad av "omständig tillförlitlighet" [*circumstantial credibility*]) som Martínez-Bonati diskuterar på ett annat ställe (*ibid.*, ss. 103-111). Till skillnad från *normativ* opålitlighet, kan *faktisk* opålitlighet (vilket inte kommer att behandlas här) vanligtvis helt och hållet hänvisas till *homodiegetiska* berättare, och bara under mycket speciella omständigheter. För en systematisk undersökning av de speciella situationer som reducerar en berättares "verifierande auktoritet" [*authentication authority*], se Lubomír Doležel, "Truth and Authenticity in Narrative", *Poetics Today* 1, nr. 3 (1980).

90 Även om Yacobi argumenterar övertygande emot en "automatisk koppling" [*automatic linkages*] av heterodieges och pålitlighet å ena sidan, homodieges och opålitlighet å den andra, så är den förra kopplingen, om något, ytterligare styrkt när hon kallar den allstädes närvarande berättaren i *Tom Jones* "en allsidig representant för textens normativa system" ["an all-round representative of the text's normative system"], utan att undersöka hans trovärdighet eller föreslå motsatta instanser hos andra romaner med samma typ av berättare. Tamar Yacobi, "Fictional Reliability as a Communicative Problem", *Poetics Today* 2, nr. 2 (1981), s. 120 och s. 125.

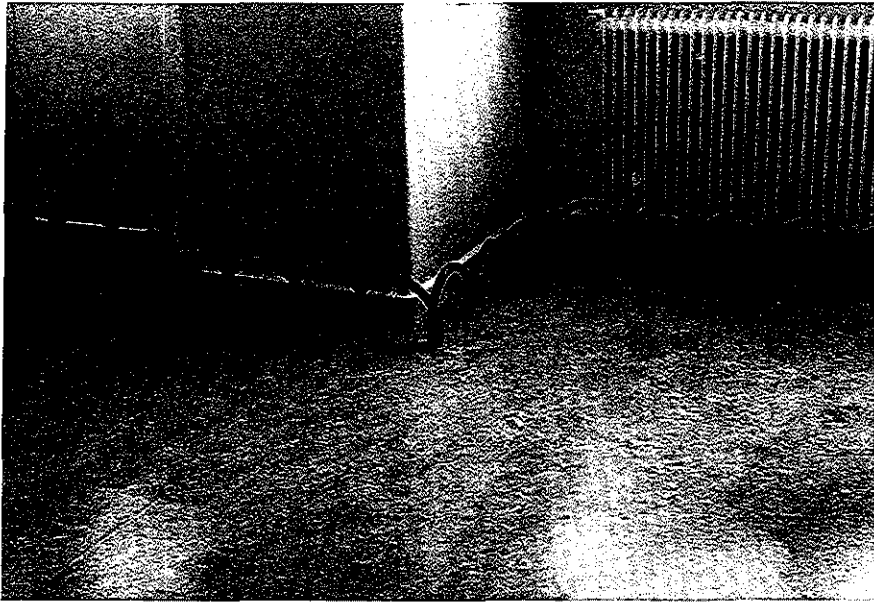
91 För en mer detaljerad tolkning av Manns kortroman i detta ljus, se Dorrit Cohn, "The Second Author of 'Der Tod in Venedig'", i *Probleme der Moderne*, red. Benjamin Bennet, Anton Kaes och William J. Lillyman (Tübingen: Max/Niemeyer/Verlag, 1983). *Der Tod in Venedig* är en klart bättre text av Mann att exemplifiera förekomsten av opålitligt berättande i *heterodiegetisk* fiktion med, än Martínez-Bonatis egen illustration, *Doktor Faustus*, med dess synnerligen förkroppsligade berättare, Serenus Zeitblom; Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, s. 112.

92 Yacobi, "Fictional Reliability as a Communicative Problem", s. 121.

93 Booth, a.a., s. 369. ["pervasive irony hunt [...] even the most obviously omniscient and reliable narrators"]



"Versailles II" Ur installation av Elisabeth Westerland, 1993.



Installation av Elisabeth Westerlund, 1993.

GÖRAN ROSSHOLM

## Att dela en vinkel

I våras höll jag, med assistans av redaktionen för *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, en seminarierserie om narratologi. Diskussionen av synvinkelbegreppet väckte några tankar som jag här försökt sammanfatta. Artikeln skall alltså inte uppfattas som en ny teori om synvinkel/fokalisering utan just som kritiska reflektioner om de på seminariet behandlade texterna (av Seymour Chatman och Gérard Genette) samt ett försök till en skissering av ett annat synsätt, vars räckvidd är obestämd. För en diskussion av den måste synvinkelbegreppet tas upp i ett bredare perspektiv än det gängse narratologiska, så som Boris Uspenskij gör i sin bok *A Poetics of Composition* (eng. övers. 1973). De narratologiska texter som berörs är Seymour Chatmans kapitel "A New Point of View on 'Point of View'" ur *Coming to Terms* (1990) och, i första hand, Gérard Genettes två kapitel med den likalydande rubriken "Mode" ur *Discours du récit* (1972) och *Nouveau Discours du récit* (1983). Den som skönjer filosofen Nelson Goodmans ande svävande över mitt alternativ skönjer rätt. Framför allt är följande avsnitt relevanta: "Representation-as" ur *Languages of Art* (1976), behandlingarna av indirekt referens i "Routes of Reference" ur *Of Mind and Other Matters* (1984), "Variations on Variation – or Picasso back to Bach" ur *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (1988), samt Goodmanlärjungens Catherine Elgins kapitel "Complex Reference" ur hennes bok *With Reference to Reference* (1983). Jag har emellertid av två skäl – utrymme och framställningens preliminära karaktär – avstått från att formulera mig explicit i teoretiskt hänseende.

### Chatman och Genette, och Flaubert

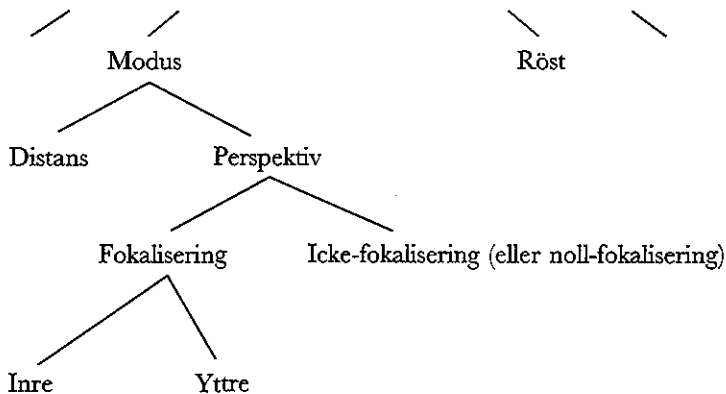
För Seymour Chatman är den grundläggande distinktionen *Discourse-Story* ett argument för en åtföljande tudelning av begreppet *point of view* i *slant* (berättarens synvinkel) och *filter* (den fiktiva karaktärens dito). Hans introduktionsexempel på *slant* (dvs. vinkling) är hämtat ur Dickens *Dombey and Son*:

Dombey sat in the corner of the darkened room in the great armchair by the bedside, and son lay tucked up warm in a little basket bedstead, carefully disposed on a slow settee immediately in front of the fire and close to it, as if his constitution were analogous to

that of a muffin, and it was essential to toast him brown while he was very new.

Karakteriseringen av pojken som en muffin är inte Dombey's utan berättarens, texten återger inte hur berättaren ser pojken – berättaren ser inte – utan hur han skildrar pojken. På dessa två punkter, berättare, inte fiktiv person, *report*, inte förnimma – kan *slant* i motsats till *filter* summeras.

Genettes begreppshierarki är betydligt mer komplicerad och även mer systematisk; jag begränsar mig här till det område där synvinkelbegreppet är lokaliserat:



”Röst” syftar på den ”den berättande instansen”, ”modus”, sätt att berätta, är författarens val av distans till de händelser och, framför allt, ord, som han återger, samt vilket perspektiv – fokaliserat eller ej – han anlägger. Begreppet fokalisering, delat i inre och yttre, ersätter det mer traditionella *point of view*. Perspektivet i en text kan kännetecknas av kombinationer av olika inre fokaliseringar med yttre fokalisering och icke-fokalisering. De kategorier som därvid uppstår har jag för enkelhets skull ignorerat i ovanstående illustration.

Men: istället för att diskutera synvinkelbegreppets plats och roll i respektive begreppshierarkier vill jag ställa ett krav på deras tillämplighet. De skall kunna göra reda för Flauberts användning av synvinkel i följande stycke ur *Madame Bovary* (övers. Bengt Söderbergh):

Vackra sommarkvällar, när de ljumma gatorna ligger öde och tjänsteflickorna spelar boll i portgångarna, kunde han öppna fönstret och luta sig ut. Gul, violett eller blå rann floden under broar och galler i den del av Rouen som liknar ett smutsigt litet Venedig. Hopkrupna på stranden satt några arbetare och tvättade händerna. På långa stänger hängde bomullshärvor till tork från vindarna. Och framför sig hade han den rena vida himlen som bredde ut sig över taken och rodnade i soluppgången. Så skönt det måtte vara därhemma! Luften måste kännas sval under bokarna. Och han vidgade näsborrarna och andades djupt som om landets alla dofter kunde nå honom.

(Dans les beaux soirs d'été, à l'heure où les rues tièdes sont vides, quand les servants jouent au volant sur le seuil des portes, il ouvrait sa fenêtre et s'accoudait. La rivière, qui fait de ce quartier de Rouen comme une ignoble petite Venise, coulait en bas, sous lui, jaune, violette ou bleue entre ses ponts et ses grilles. Des ouvriers, accroupis au bord,

lavaient leurs bras dans l'eau. Sur des perches partant du haut des greniers, des écheveaux de coton séchaient à l'air. En face, au delà des toits, le grand ciel pur s'étendait, avec le soleil rouge se couchant. Qu'il devait faire bon là-bas! Quelle fraîcheur sous la hêtrée! Et il ouvrait les narines pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne, qui ne venaient pas jusqu'à lui.)

I inledningsmeningen ges den yttre situationen, synvinkelns fiktiva grundval: Charles vid fönstret. Framställningen är iterativ: han ser ut genom fönstret under vackra sommarkvällar. Beskrivningen av staden utanför tar sin början här och fortsätter i de följande satserna. I inledningsmeningen spelar denna skildring en annan roll än i den följande (och de därefter följande): den anger när och under vilka omständigheter Charles brukade blicka ut. Den andra meningen skapar i högre grad än den första intrycket av att återge utsikten genom Charles' ögon och det genom sin placering – omedelbart efter uppgiften att Charles öppnar fönstret och lutar sig ut – och genom att inte vara syntaktiskt underordnad, som ett villkor eller en tidsangivelse, någon annan del av meningen. Den iterativa formen är här betydligt diskretare manifesterad, blott genom ett "eller" (och inte ett "och") mellan färgorden. Och även mellan den andra meningen och de därefter följande finns en antydning till förstärkning av synvinkeln: i den andra meningen liknas Rouen vid "ett smutsigt litet Venedig", en jämförelse som sannolikt ligger utanför Charles Bovarys associationsramar, så som vi lärt känna honom. De följande meningarna innehåller ingen liknande markering, och heller ingenting som indikerar att det är någonting återkommande som skildras. (Mina kommentarer gäller den svenska översättningen; i originalet spelar även tempusvalet roll i detta sammanhang.) Processen fortsätter i övergången till den femte meningen. Där anges explicit att "den rena vida himlen" etc., befinner sig i Charles' synfält ("framför sig hade han") och beskrivningen är associativt förbunden med de två nästföljande meningarna – som om anblicken av den öppna rymden leder tanken, Charles' tanke, bort från Rouen till landsbygden och hemtrakten. I de två sista meningarna kulminerar förloppet: vi tar ofömedlat del av Charles' artikulering av sina känslor. I styckets sista mening börjar det betydligt raskare återtagat, ut ur Charles.

Stycket är som helhet och i sina delar ett exempel på synvinkel, vilket varje teoretisk framställning om begreppet (synvinkel, fokalisering, *point of view*) bör kunna göra reda för, inte minst av litteraturhistoriska skäl. "Att göra reda för" innebär i detta sammanhang bland annat ett hänsynstagande till att synvinkelbegreppet är graduellt eller komparativt utformat. Synvinkel är ibland, som i ovanstående stycke, en fråga om mer eller mindre, om växande och avtagande.

Till detta textanalytiska krav vill jag lägga ytterligare ett: vad synvinkel än må vara så måste det vara en egenskap *hos en text* det vill säga en analys av ett fall av synvinkel måste alltid kunna formuleras i en sats med formen "texten t är si och så".

### Chatman

Chatmans dikotomi *slant/filter* ger bland annat följande resultat för det citerade stycket ovan. Flaubert (eller "berättaren") beskriver i den andra meningen Rouen

som ett smutsigt litet Venedig – det vill säga *slant*. Men även beskrivningarna av arbetarna, bomullshärvorna och himlen är berättarens. Samtidigt återger dessa utsikten ur Charles' synvinkel, det vill säga *filter*. (Ingenting förbjuder att vi har *slant* och *filter* i samma mening.) I den sjätte och sjunde meningen ("Så skönt" osv.) har vi, eventuellt, rent och skärt filter.

Mina invändningar mot Chatmans idéer om synvinkel kan samlas i tre punkter.

1) Det framgår inte huruvida Chatman menar att en berättelse är alltigenom vinklad, eller om den är så blott här och där. (Eller om vissa berättelser är vinklade, andra ej.) Om en neutral "objektiv" stil inte är vinklad får vi två problem:

a) Ett slag av skönlitterär prosa, som brukar betraktas som karakteristisk just beträffande användning av synvinkel – Hammett, Hemingways noveller – blir utan synvinkel, då framställningen varken är vinklad eller filtrerad genom någon fiktiv karaktär.

b) det krävs kriterier att dra gränsen mellan vinklat och icke-vinklat. Att hänvisa till attityder hos berättaren räcker inte: att kalla en sten för en sten är givetvis ett uttryck för ett slags attityd – och ofta en prisvärd sådan. Och naturligtvis kan vi även för det direkta återgivandet av Charles' tankar tillskriva berättaren en bestämd hållning till Charles: empati.

Å andra sidan, om alla berättelser är alltigenom vinklade finns det anledning att ifrågasätta begreppets berättigande – det kan räcka med diskurs.

2) *Slant* beskrivs som en relation mellan en berättare och vad han berättar om, *filter* som en relation mellan en fiktiv person och vad han uppmärksammar. Exakt hur sådana formuleringar skall kunna skrivas om till påståenden om texten är oklart. Beträffande *slant* tycks emellertid en möjlighet finnas till hands för flera av de här berörda exemplen – helt enkelt att byta ut "berättaren" mot "texten" (och lämpa verbet därefter): texten beskriver Dombey's son som en muffin, Rouen som ett smutsigt litet Venedig – och en sten som en sten. En sådan tolkning tunnar ut begreppet vinkling till en påminnelse om att varje beskrivning, skildring, avbildning och så vidare av x alltid beskriver, skildrar, avbildar x på något sätt, som något, i någon aspekt.

3) Ingenting i Chatmans framställning strider mot antagandet att synvinkel kan finnas mer eller mindre. Men det finns heller ingen upplysning om hur denna komparativa aspekt skall kunna arbetas in i begreppen *slant* och *filter*.

## Genette

I en ofta anförd formulering avgränsar Genette fokalisering från röst med frågan Vem ser? (i motsats till Vem talar?). I den senare kommenterande boken *Nouveau Discours du récit* framhåller han den metaforiska karaktären hos verbet "se" – vad det gäller är perception över huvudtaget, ej blott syn. Vidare modifierar han subjektet i frågan Vem ser: en text kan vara fokaliserad utan att vi har något identifierbart subjekt för perceptionen, och även när ett sådant finns är dess placering viktigare än dess identitet. Frågan Vem ser? ersätts (i *Nouveau...*) av Var är perceptionens fokus?



Emellertid stannar inte Genette vid en perceptuell karakterisering av sitt synvinkelbegrepp i någondera boken. Dels vidgas kategorin inre fokalisering till att rymma tankar, dels förskjuts tyngdpunkten för såväl inre som yttre synvinkel från perception till information. I *Discours...* påpekar han att den inre monologen — som ju i första hand nyttjas för att gestalta *tankeflöde* — till fullo realiserar den inre fokaliseringen, och i *Nouveau...* säger han att berättaren vid inre fokalisering kan förmedla allt vad den fiktiva personen — fokus — förnimmer *och tänker*. Jag återkommer strax till detta.

I *Nouveau...* sammanfattar Genette sitt fokaliseringsbegrepp på följande sätt. I en fokaliserad text är viss information utvald av den totala informationen om saken ifråga, och urvalets instrument är ett fokus, som antingen är inre, och därmed sammanfaller med en fiktiv betraktares position, eller yttre, och därvid är placerad inom den fiktiva rymden, men utanför varje karaktär. Den sammanställning Genette gör med Todorovs schematiska tredelning Berättare > Karaktär, Berättare = Karaktär, Berättare < Karaktär, passar in i detta synsätt. De matematiska symbolerna representerar kunskapsförhållanden: i det första fallet är berättarens kunskap mer omfattande än karaktärens (vilket skall motsvara icke-fokalisering), i det andra sammanfaller de (vilket skall motsvara inre fokalisering) och i det tredje vet berättaren mindre än karaktären (vilket skall motsvara yttre fokalisering). Inre och yttre synvinkel skulle därmed kunna fastställas som två slag av information hos texter:

- en text där informationen blott är sådan som den fiktiva personen P har respektive
- en text där informationen blott är sådan som en i fiktionens rum närvarande registrerande (och blott registrerande) person skulle ha

Som nyss nämnts hör inte blott perception utan även tankar till den inre fokaliseringen. Det är naturligtvis väl i linje med ovanstående identifiering av synvinkel med viss information: till och med Charles Bovary bör veta, alltså ha information om, inte blott vad han förnimmer utan även vad han tänker.

Emellertid är ingen av dessa formuleringer tillräckliga för litterär synvinkelsteknik. Jag kan lista, i form av indikativa påståendesatser ordnade (t.ex.) efter längd, vad jag observerar utanför mitt fönster utan att den text listan resulterar i har någon påfallande släktskap med den litterära tekniken i, exempelvis, Hemingways noveller:

- Två skator sitter i ett träd vid tidpunkten t3
- En skata sitter på en gren i ett träd vid tidpunkten t1
- En skata sitter i ett träd, en sitter på marken vid tidpunkten t2
- En skata sitter i ett träd, en flyger ett stycke därifrån vid tidpunkten t4

Och jag kan lägga till en sats, där en av mina tankar under betraktandet återges, utan att jag får någonting som liknar framställningen i textutdraget ovan, där Flaubert anlägger Charles' synvinkel. Dessutom ger identifikationen mellan synvinkel och information ingen fingervisning hur man skall handskas med synvinkels relativitet, dess mer eller mindre.

Den grundläggande tanken hos Genette är att fokalisering innebär en begränsning av informationsfältet: ett fullständigt fält – det vill säga fullständig information om något – begränsas i första hand antingen av en karaktär eller av en hypotetiserad registrerare. I första hand: det avgörande för fokaliseringen är inte huruvida viss information sammanfaller med något karaktären förnimmer/vet/tänker utan om informationsfältet är begränsat till sådant som en hypotetiserad – tanklös – observatör skulle uppfatta eller om det är vidare, nämligen begränsat till vad en viss fiktiv person förnimmer *och tänker*.

Att föreställningen om fullständig information är oklar behöver knappast påpekas. Det vore rimligare att beskriva ett begränsat informationsutsnitt som vissa informationer och att det finns mer att veta, och att denna kunskap är av ett visst slag. Yttre fokalisering innebär presentation av vissa informationer och den outtalade informationen att de fiktiva personerna har ett inre liv som vi inte får kunskap om. Den tidigare invändningen kvarstår dock: information av ett visst slag är inte det samma som att texten gestaltar något ur någon viss synvinkel. Det genetiska sättet att fastställa innebörden hos inre fokalisering missar det karakteristiska i till exempel det citerade avsnittet ur *Madame Bovary*, nämligen att textens information om hur x ser ut och så vidare inte bara överensstämmer (visserligen blott delvis) med Charles' "information", utan att x beskrivs som sedd av Charles. Och denna karaktär hos skildringen är inte enbart bestämd av valet av information utan av den i styckets inledning givna upplysningen att Charles ofta stod vid det öppna fönstret, av rumsadverbialiet "framför sig", av övergången från beskrivningen av himlen till det därmed förbundna tankecitatet i meningarna 6 och 7, med mera. Med en annan kontext men med samma information ändras synvinkeln. Valet av information är med andra ord blott en av flera indikatorer att något är skildrat ur någons synvinkel.

### Beskriva som

Låt oss frånse underlaget för vår synvinkelkategorisering av Flauberttexten, det vill säga exakt vad som får oss att se den som ett exempel på litterär synvinkelsteknik, och blott beskriva, på ett schematiskt sätt, vad vi menar att det är "ur Charles' synvinkel":

(1) texten t beskriver x som uppfattad av P

Det bör observeras att formuleringen inte implicerar att P uppfattar eller uppmärksammar x. Vill vi ha en generell beskrivning som innefattar att så är fallet får vi

(2) texten t beskriver x så som P ser x

Formuleringen (1) framhäver släktskapen mellan inre fokalisering och de tidigare berörda exemplen på *slant*. Dickenstexten beskriver en pojke som en muffin och Flauberts text beskriver en del av Rouen som sedd av Charles Bovary. I båda fallen specificeras det referentiella verbet – att beskriva – av en som-fras, och båda kan därmed återföras på samma grundmönster:

(3) t beskriver x som y

Karakteriseringar av denna form framhäver beskrivningens aspekt, hur något är skildrat, och inre fokalisering av det slag som exemplifieras av meningarna 2-5 i citatet utmärks av att "y" står för ett receptionsverb (som se, höra, uppfatta) och ett angivande av en recipient som är identisk med en person som hör till fiktionsvärlden ifråga.

Meningarna 6 och 7 ("Så skönt" osv.) kan emellertid inte analyseras på detta sätt. Även om vi antar att Charles uppmärksammar sina egna tankar blir formuleringen "t beskriver Charles' tankar som uppfattade av Charles" inte bara krystad utan också missvisande. Det som gör oss benägna att läsa dessa meningar som ur Charles' synvinkel är inte att tankarna skulle presenteras som uppfattade av Charles utan att de kort och gott framställs som tänkta – producerade, formulerade – av honom.

En tanke kan emellertid beskrivas som tänkt av Charles utan att vara verbaliserad. Oavsett om Charles tyst formulerar ord likalydande med meningarna 6 och 7 skildras hans tankar som i *ord*. Att en tanke skildras som i ord är naturligtvis något annat än att den skildras i ord. Satsen "Charles tänkte en formlös, oartikulerad tanke" beskriver Charles' tanke i ord men inte som i ord (utan rentav som inte i ord). Ett förslag till schematisk beskrivning, tillämplig på meningarna 6 och 7, skulle mot denna bakgrund kunna lyda:

(4) t beskriver Ys tanke som tänkt av Y i ord

(4) är emellertid för grov – den är även tillämplig på en mening som "Charles tänkte på hemtrakten, och det på en välartikulerad oklanderlig franska", där vi inte får "läsa" Charles' tanke. För att fånga tankesyndvinkeln i citatet måste vi driva specificeringen längre:

(5) t beskriver Ys tanke som tänkt av Y i orden "...",

där texten således återkommer citerad. Och som pendang till (2) får vi

(6) t beskriver Ys tanke så som Y tänkte den, nämligen i orden "..."

Jämför vi (5) med (1) kan båda återföras på

(7) t ... x som – av Y

där ... i båda fallen är en denotativ relation (även om den i sammanhanget, en romantext, inte denoterar någonting); Y är en person som hör till fiktionen, och – är en relationsterm. (1) och (5) skiljer sig åt ifråga om den senare: vid tankeåtergivning är den en artikulationsterm (som att formulera i ord), vid förnimmelse-synvinkel en receptionsterm (som att se).

Den yttre fokaliseringen kan beskrivas

(8) t beskriver x som uppfattad av en närvarande betraktare

Även (8) kan återföras på (7) ovan. Den enda skillnaden gentemot inre receptiv fokalisering gäller Y:s beskaffenhet. Vid inre fokalisering är Y en fiktiv person (i betydelsen hörande till fiktionen), vid yttre fokalisering är Y en hypotaserad eller hypotetisk varelse, inte hörande till fiktionsvärlden.

### Vara som

Analysen av tankesynvinkel ovan – det vill säga (5) – har emellertid sina svagheter. Den text som beskriver Charles' tankar som formulerade "Så skönt" etc., skulle lika gärna kunna lyda: "Charles tänkte: Så skönt" etc. Den utskrivna anföringssatsen innebär ett, visserligen litet, fjärmande från det direktare anläggandet av Charles' synvinkel i Flauberts egen text. En annan invändning gäller analysens räckvidd. Ett skäl till att betrakta (1) som mer central för perceptionssynvinkel än (2) är att den förra blott konstaterar att något, x, är skildrat, medan (2) underförstår att detta framställningssätt motsvarar ett sakförhållande, nämligen att x uppfattas just på detta sätt. (1) tar fasta på det essentiella i sättet att beskriva, och täcker även sådana fall där det är oklart om texten underförstår att någon faktiskt ser på just detta sätt. Tanke-synvinkeln (enligt (5)) förhåller sig neutral till huruvida personen tänker i just de utskrivna orden eller ej, likaså till om personen över huvud taget tänker i ord eller ej. Men formuleringen hävdar att personen tänker något. För kategorin modus (eller synvinkel) saknar det betydelse om den fiktiva personen tänker eller ej, och (5) är inte tillämplig på sådana texter där vi inte med säkerhet kan hävda att personen tänker, utan där skildringen snarare har karaktären av att berättaren artikulerar en mentalitet, en hållning, en känsla hos personen, eller en tanke som personen skulle kunna ha haft – där berättaren uttrycker snarare något *åt* personen än något *hos* honom. Ett alternativ till (5), som underförstår mindre och täcker mer är följande:

(9) t är som formulerad av P

En sådan skrivning tar fasta på det för synvinkeltekniken väsentliga i meningarna 6 och 7 i citatet: inte att det är Charles tankar som beskrivs som i ord, utan att just de ord vi läser är som formulerade av Charles. Den mest påfallande skillnaden gentemot alla de tidigare nämnda försöken till förtydliganden av begreppet synvinkel är en skillnad i nivå. Att en text beskriver något som si-och-så innebär att texten är en si-och-så-beskrivning. Den sorterar in allt som är si-och-så under sig. Att en text är som si-och-så har att göra med det omvända, vad texten sorteras in under.

Konstruktionen "som si-och-så" är i detta fall "som formulerad av P", och somfraser kan tyckas alltför vaga för att vara brukbara i teoretiska sammanhang. De pekar ut någon inte närmare angiven likhet mellan subjektet och vad subjektet sägs vara som, och någon sådan likhet kan naturligtvis spåras mellan vilka två ting eller företeelser som helst. Om Emma Bovary, eller Hommais, vid något tillfälle tänkt "Så skönt" etc. så skulle texten i denna tydning vara som Emmas (eller Hommais') tanke. Vad som ytterligare krävs är att texten syftar på detta som det är som, och att det gör det genom att likna det. Flauberts text syftar på Charles' tankar genom att ha samma lydelse. Referensen är indirekt: texten exemplifierar en symbol på en högre

nivå (i det här fallet en citering av texten), vilken i sin tur denoterar Charles' likalydande tankar. Andra fall av tankesynvinkel är mer komplicerade: vid parafraisering (t.ex. erlebte Rede) är den medierande symbolen inte likalydande med vare sig texten eller den åsyftade diskursen, vid berättarartikulering av en tanke som inte underförstås vara i ord hänvisas inte till någon artikulerad (om än fiktiv) diskurs utan till en hypotetisk. Och även för tankecitaten i stycket ur *Madame Bovary* är referensstrukturen förenklad. Naturligtvis denoterar inte den förmedlande symbolen Charles' tankar, som existerar lika litet som Charles själv. Referenskedjan från texten ändrar inte i en diskurs utan i en diskursbeskrivning.

Dessa referens-strukturer kan beskrivas som allusiva. Liksom en allusion indirekt, via en symbol (eller flera) som fångar likheter mellan anspelning och anspelad, pekar ut en annan text, en person, en genre och så vidare, så syftar tankesynvinkeln indirekt på en annan diskurs, eller en beskrivning av en sådan.

Den grundläggande skillnaden mellan de två slagen av inre fokalisering skulle, med detta resonemang, vara en skillnad i semiotisk struktur, förenklat talat: skillnaden mellan beskrivning och anspelning.

En strikt sådan uppdelning är emellertid vilseledande – även det första slaget av inre fokalisering har ofta, förutom att vara en beskrivning av något som uppfattat av någon, samma slags allusiva karaktär som tankesynvinkeln. Och för att göra reda för den komparativa aspekten på synvinkel – i mening 3 och 4 ser vi i högre grad genom Charles' ögon än i mening 2, och i 6 och 7 kulminerar Charles' synvinkel – måste denna karaktär vägas in.

Den andra meningen i citatet jämför Rouen med Venedig, något vi inte förväntar oss av Charles. Texten är med andra ord som formulerad av någon annan än Charles och refererar till en diskursbeskrivning som är en Formulerad-av-någon-annan-än-Charles-beskrivning. Mening 3 och 4 innehåller ingenting som motiverar en sådan interpretation och är därmed i högre grad ur Charles' synvinkel. Mening 4 citerar inte några tankar hos Charles, men tonen i ordvalen "den rena vida himlen", "rodnade i soluppgången" harmonierar med den stämning vi uppfattar att Charles befinner sig i, och texten kan därmed tolkas som en indirekt referens till en beskrivning av en Charles' hypotetiska (inte blott fiktiva) diskurs. Med dessa ord skulle Charles kunna uttrycka sig och sitt synintryck, eller, om vi förmenar honom den retoriska förmågan därtill, i dessa ord skulle Charles kunna instämma som adekvata uttryck för hans här och nu. Och i meningarna 6 och 7 refereras indirekt, som behandlats ovan, inte bara till en hypotetisk (och fiktiv) Charles' diskurs, utan, ord för ord, till en fiktiv Charles' tankediskurs. Stegen in i Charles framstår därmed som relationer mellan allusiva strukturer hos styckets respektive meningar.

Sammanfattningsvis: vi har texter som kan karakteriseras

(1) t beskriver x som uppfattad av P

och som, i Genettes språkbruk, antingen är instanser av inre eller yttre fokalisering, beroende på om P är en fiktiv eller en hypotetisk person. Dessutom har vi texter (somliga identiska med texter av det första slaget, andra ej) som kan karakteriseras

(9) t är som formulerad av P

vilka i sin tur kan indelas i sådana där P är en fiktiv person, som Charles Bovary, och sådana där P är en hypotetisk person, som någon annan än Charles Bovary, i Rouen som Venedig-exemplet. Och de texter som är instanser av (9) refererar indirekt till en diskurs (eller en diskursbeskrivning) vilken antingen är fiktiv, som Charles' tankar, eller hypotetisk, som vad Charles skulle kunna samtycka till som ett adekvat uttryck för hans eget inre liv.

Avslutningsvis vill jag kort sammanställa detta alternativ med Chatmans och Genettes framställningar. Till skillnad från Chatman vill jag hänföra synvinkel – all synvinkel – till diskursen. Huruvida en fiktiv person ser eller tänker något är frågor hemmahörande i kategorin historia, men huruvida texten är som formulerad av någon, eller om den beskriver något som uppfattat av någon är frågor som enbart berör sättet att referera – det vill säga diskursen. (Dock, med följande reservation: om distinktionen diskurs-historia verkligen är möjlig att upprätthålla för fiktionslitteratur.) Genettes begrepp ytre fokalisering motsvaras av (1) med hypotetisk recipient. Inre fokalisering delas upp i två grupper: a) (1) med fiktiv recipient, och b) (9) med fiktiv producent, c) a och b. Typerna b) och c) låter sig i sin tur underavdelas i två grupper, sådana där båda är fiktiva och sådana där producenten är fiktiv och diskursen hypotetisk.

LEIF LORENTZON

## Den moderna afrikanska "epikens" vi-berättare

Alla berättelser vi läser eller hör är berättade i första person singularis; eller för att vara mer exakt: det finns en individuell berättarröst närvarande, antingen explicit eller implicit. I en muntlig berättarsituation är personen som presenterar berättelsen synlig i en ofta uttalad inledning: "Jag ska nu berätta om..." Liknande presentationer återfinns i en hel del prosa, främst i 1700-talsromaner, där Henry Fieldings berättare i *Tom Jones* är något av det arketypiska exemplet. Och hos den postmoderna romanen har det fått en berättarteknisk renässans. Men implicit finns alltid en individuell berättarröst immanent, till och med i en roman som *Madame Bovary* – där man för övrigt anar berättaren i den kollektiva berättarröst denna artikel skall ägna sig åt: vi-berättaren.

Av tämligen begripliga skäl finns det dock inte många romaner där en vi-berättare genomgående för det narrativa ordet. Men det är ändå denna berättarröst det skall handla om här. Framför allt ämnar jag peka på en modern afrikansk tradition av vi-berättare, och slutligen granska en märklig roman som tar sig sådana friheter med denna kollektiva berättarröst att den, vill jag tentativt hävda, blivit unik i världslitteraturen. Innan jag hamnar i Afrika först dock något om kollektiva berättare i vår vanliga västerländska litterära kanon. Ty där finns några.

i

En ofta bortglömd är just berättaren i *Madame Bovary*. Första meningen i Flauberts mästerverk lyder: "Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre."<sup>1</sup> Eleven som träder in tillsammans med rektorn är givetvis Charbovari. Den som berättar är en av hans nya klasskamrater. Tydligare än så här framträder han dock inte. Och redan på nästa sida försvinner berättaren för gott in i Flauberts berömda "objektiva" och dolda berättarinstans. Man kan uppfatta det som kongruent med romanens dominerande berättarstrategi att Flaubert, när han inledningsvis låter läsaren ana berättaren i ett kollektivt 'vi', använder första person pronomen i pluralis, och därmed låter berättaren gömma sig i kollektivet, innan han fokaliserar historien genom sina fiktiva karaktärer.<sup>2</sup>

Det lilla formatet lånar sig emellertid bättre för den otypliga berättarinstans ett genomgående vi-berättande sannolikt innebär för en författare. Ett bra exempel på detta är en novell på tio sidor av William Faulkner – en modernist som naturligtvis också har prövat denna berättarstrategi. I "A Rose for Emily" är stadens alla invånare representerade i berättarens vi-röst.

Och Mario Vargas Llosa har i en längre novell, "Los cachorros", ett i det närmaste genomgående vi-berättande. Att berättaren är en av fyra kamrater till protagonisten "Snoppen" Cuéllar är tydligt, men aldrig avslöjas vem av dem han är. Läser man novellen på svenska är det hela tiden denna vi-röst som berättar – när nu någon av karaktärerna själva inte får tala. Emellertid avslöjar Inger Enkvist att den svenska översättaren har förändrat berättarinstansens perspektiv i den svenska versionen.<sup>3</sup> Om vi med Enkvist jämför den svenska översättningen med det spanska originalet, så ser vi hur Annika Ernstson modifierar:

Fortfarande gick vi i kortbyxor det året, ännu rökte vi inte, bland alla sportgrenar gillade vi fotboll mest och vi höll just på att lära oss att rida på vågorna, att hoppa ifrån andra trampolinerna på Terrazas, och vi var okynniga, rena om hakan, nyfikna, mycket viga, glupska. Det året då Cuéllar började i Colegio Champagnat.

(Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del "Terrazas", y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat.)<sup>4</sup>

De här kursiva 'vi' borde enligt originaltexten ha översatts med 'de'. Vargas Llosa varierar mellan 'vi' och 'de', och det hade givetvis även i den svenska versionen varit spännande med detta märkliga perspektivskifte. Berättaren blir i den svenska texten mer framträdande, emedan han i det spanska originalet växelvis försvinner från kamratgänget, när han likt en heterodiegetisk berättare (icke närvarande såsom karaktär i diegesen (den fiktiva världen))<sup>5</sup> refererar till dem i tredje person. I Ernstsons översättning är berättaren hela tiden en av Cuéllars fyra kamrater, och hänvisar genomgående till ett 'vi'. Resultatet blir på svenska en alltigenom vi-berättad text.

Annars tycks partiella vi-röster vara vanligare. Man finner dem i den afrikanska tradition jag snart kommer till, men också i mer närliggande texter. Peter Handke låter i *Die Abwesenheit* en heterodiegetisk berättare berätta fyra olika berättelser om fyra skilda människor. När de så möts halvvägs in i romanen och inleder en resa till-sammans blir de fyra skildringarna en berättelse och alla fyra för gemensamt ordet i ett kollektivt berättar-vi. Den heterodiegetiske berättaren som ditintills skildrat händelserna i konventionell tredje person singularisform, tystnar och ersätts av en homodiegetisk vi-röst.

Men den kanske mest välkända vi-berättaren i den västerländska prosan och den ende Bertil Romberg nämner på en obskyr plats (i en not i appendixet) i sin stora studie av romaner i första person, är den i *The Nigger of the "Narcissus"*.<sup>6</sup> Romberg är dock tveksam till om detta är en roman i första person; han uppfattar det snarare som ett intressant experiment. Emellertid är det berättat av en homodiegetisk berättare. Han rör sig fritt mellan ett 'vi' när han är närvarande vid de händelser han skildrar, och ett 'de' när han inte är det, men aldrig ett 'jag'. Läsaren vet aldrig vem



av besättningen det är som talar. Och hur det kommer sig att han har tillgång till information om händelser han ej själv närvarat vid, bryr han sig inte om att försöka legitimera (till skillnad från Marcel i Prousts roman). Så på de två sista sidorna uppträder plötsligt berättaren som ett individuellt 'jag' och tycks inte alls längre vara del av båtens besättning, ehuru fortfarande homodiegetisk: "But at the corner I stopped to take my last look at the crew of the *Narcissus*. They were swaying irresolute and noisy on the broad flagstones before the Mint."<sup>7</sup> Så avslutningsvis blir denne homodiegetiske vi-berättare en homodiegetisk jag-berättare av konventionell sort.

Söker man i dessa prosatexter med vi-berättare efter en gemensam nämnare, utöver det rent berättartekniska, likt den jag kommer att peka på i Afrika, lär man söka förgäves. Utan att försöka mig på en definitiv – och förmäten – formulering av författarnas berättarstrategiska intentioner i de olika fallen, tror jag att det i Handkes och Vargas Llosas texter handlar om rena berättartekniska experiment – som båda lyckas förnämligt med. För Flaubert är det nog mer komplicerat. Han invaggar inledningsvis läsaren i en tro att berättaren faktiskt var med, att det handlar om en ögonvittnesrapport, att romanen är berättad enligt gängse homodiegetisk berättarkonvention, innan han för gott undergräver just den traditionen. I Faulkners novell ger perspektivet en trovärdighet åt berättandet; det får karaktär av byskvaller – vilket Faulkner förmodligen eftersträvade. Conrads roman ligger här nära Faulkners novell. I och med att läsaren inte kan identifiera berättarrösten är det länge svårt att, med besättningen, tro på den simulerande, men till slut döende Jimmy – vilket antagligen var Conrads syfte.

För att hitta något liknande det jag tycker mig finna i Afrika, så får man i stället för västerländsk prosa gå till poesin. I Pablo Nerudas och Walt Whitmans poesi antyds, trots synnerligen individuella, men rymliga, "berättar"-röster, ett episkt 'vi', ett 'vi' med ideologiska förtecken. Men någon vi-röst syns aldrig i dikterna, det är snarare en kollektivism som läsaren anar i poeternas teman.

I ett annat poetiskt verk med episka kvaliteter, *Anabase* av St John Perse, så syns emellertid en vi-berättare. Så här kan det låta: "Depuis un si long temps que nous allions en Quest, que savions-nous des choses / périssables? ... et soudain à nos pieds les premières fumées."<sup>8</sup> Även om det här är frågan om en folkvandring i Asien, så är det mer än denna berättarröst i pluralis som påminner om den afrikanska roman jag slutligen ämnar studera, Ayi Kwei Armahs *Two Thousand Seasons*. Här är dock inte platsen för komparativa spekulationer dessa texter emellan, även om det är fullt möjligt för läsare av båda att slås av likheter i stil, tema och berättarröst.

ii

Det finns flera prosatexter från Afrika<sup>9</sup> som, likt *Madame Bovary*, inleds med ett vi-ackord. Den tidigaste och i det här sammanhanget mycket intressanta är Thomas Mofolos *Chaka*. Romanen räknas som den första betydande i Afrika, och författaren som den främste i en tidig litterär tradition på sethoso vid Morijo-missionen i Sydafrika. Den skrevs redan 1910, men kom inte att publiceras förrän 1925, på grund av dess alltför välvilliga bild av krigarkungen Chaka och dess brist på kristendom. I Daniel P. Kunenes engelska översättning från sesotho presenterar sig berättaren på detta sättet:

Our purpose here has to do with the eastern nations, Bakone, and it is fitting that, before we plunge into our story, we should describe how the nations were settled in the beginning, so that the reader may understand what will be narrated in the coming chapters.<sup>10</sup>

Förutom denna inledning så hänvisar Mofolo endast en gång till berättarinstansen, i början av kapitel 23, men även då så är det på detta plurala vis. Eljest är det en konventionell heterodiegetisk berättare som refererar till sina fiktiva karaktärer med tredje person singularis – och gör naturligtvis detsamma med de som är historiska gestalter, exempelvis Zulu-kungen Chaka själv. Och berättarens plurala referens är kanske inte särskilt anmärkningsvärd här, den liknar ju snarare det vanliga akademiska 'vi' man så ofta stöter på i litteraturvetenskapliga sammanhang. Men när man i senare afrikanska romaner med episka kvaliteter upptäcker samma berättar-vi, finns det anledning att hejda sig och fundera. Det är det jag gör här.

En sådan roman med en vi-röst är Yambo Ouologuems *Le devoir de violence* från 1968, som i första stycket hänvisar på samma vis till en kollektiv berättarinstans:

Nos yeux boivent l'éclat du soleil, et, vaincus, s'étonnent de pleurer. *Maschallah! houa bismillah!*... Un récit de l'aventure sanglante de la négraille – honte aux hommes de rien! – tiendrait aisément dans la première moitié de ce siècle; mais la véritable histoire des Nègres commence beaucoup, beaucoup plus tôt, avec les Saïfs, en l'an 1202 de notre ère, dans l'Empire africain de Nakem, au Sud du Fezzan, bien après les conquêtes d'Okba ben Nafi el Fitri.<sup>11</sup>

Ouologuems berättare är nöjd med denna kollektiva markering och förblir i resten av romanen en heterodiegetisk berättare av konventionellt snitt.

Annars är det inte svårt att hitta texter där denne vi-berättare, likt Mofolos, återkommer senare i diskursen. Framför allt är det vanligt att berättaren blir explicit synlig i slutet av berättelsen. Man finner det i en annan av flera skönlitterära skildringar av Chaka: Mazisi Kunenes långa episka dikt från 1979. Här inleder en liknande plural berättarinstans: "After the night has covered the earth / Rouse us from the nightmare of forgetfulness / So that we may narrate their tales." Och textens sista rader lyder: "And his children shall rise like locusts. / They shall scatter the dust of our enemies, / They shall make our earth free for the Palm Race."<sup>12</sup> En annan lång episk dikt av Kunene slutar på detta vis: "We are fathers of other worlds / And they are our fathers and we are their children. / Those of our earth who carry the song / Shall sing for ever the Anthem of the Decades."<sup>13</sup> I båda dessa långa episka dikter, som Kunene först skrev på zulu och sedan själv översatte till engelska, är berättaren kollektivt heterodiegetisk; han hänvisar till sig själv med ett 'vi', samt håller sig utanför den fiktiva världen.

Det är denna berättare som är vanlig i afrikansk prosa och dikt som vetter åt det episka. Jag vill mena att den är typisk för denna genre, den moderna afrikanska epiken, om jag får kalla den för det.<sup>14</sup> Och när poeter skriver dikt åt det episka dyker denna kollektiva berättare upp igen. Här tänker jag på flera av dikterna i Ben Okris *An African Elegy* från 1992. Gemensamt för alla dessa texter, och i allra högsta grad den jag slutligen skall titta på, är en ideologisk Panafrikanism. Författarna har även

i den berättande instansen arbetat in sin ideologiska vision; den fiktiva berättarsituationen har berättartekniskt fått en ideologisk legitimering.

iii

Ayi Kwei Armah skrev sina tre första romaner i en modernistiskt västerländsk tradition. Protagonisterna är förvirrade individer som hjälplöst söker fotfäste i en post-kolonial afrikansk värld de vill förändra, men som de endast möter oförstående ifrån. De intertextuella undertexterna är afrikansk myt och legend, men metoden känns igen från *Ulysses* eller *Under the Volcano*.<sup>15</sup>

Med sina senaste två romaner anlägger Armah en muntlig berättarstrategi. I både *Two Thousand Seasons* och *The Healers* är det från första början tydligt att berättaren är en muntlig sådan. Författaren har ansträngt sig för att göra den muntliga berättarsituationen så trovärdig som möjligt. Berättaren är närvarande genom hela berättelsen, ”och söker ej rikta vår tanke på någon annan eller få oss att tro, att det är någon annan än han, som talar.”<sup>16</sup> Är det frågan om mimetisk illusion i dessa romaner så är det just i den fiktiva berättarsituationen. Historien försöker aldrig vara något annat än berättarens individuella version av redan kända fakta – helt i linje med muntlig berättartradition. Berättaren avbryter ofta sin skildring med kommentarer kring historien: ”Could it be true there really was an army of white soldiers, a ghostly army actually marching against Kumase the never violated city this time?”; liksom han gör kring berättandet: ”But now this tongue of the story-teller, descendant of masters in the arts of eloquence, this tongue flies too fast for the listener.”<sup>17</sup> Båda dessa sorters kommentarer förekommer emellertid mycket oftare i *Two Thousand Seasons*, där berättarnärvaron är tydligare än i *The Healers*.

Och det är endast *Two Thousand Seasons* som är vi-berättad. Aldrig syns här en individuell berättare. Efter prologen är romantextens första ord ’we’, och den sista meningen lyder: ”What an utterance of the coming together of all the people of our way, the coming together of all people of the way.”<sup>18</sup> Ett vackert exempel på metakommentar från en närvarande berättare kan lyda på detta sätt:

The time has come for us to pause for breath. It is not that our remembrance fatigues us, no. This is no halt brought on by the tiredness of flesh or any weakening of our mind. In our remembrance this is no stagnant stop but a necessary part of our memory’s flow in the telling of the way. (128)

Jag skall även exemplifiera från denne berättares flitiga retoriska frågor till en fiktiv åhörarskara: ”How many died quieter deaths that night with daggers stuck in their throats? How many tried to vomit poison?” (24) Detta är typiskt för det muntliga berättandet. I en afrikansk text är det en rest av publikens deltagande roll i det muntliga framförandet av berättelser, vilket är en nödvändig del av denna tradition, som fortfarande i allra högsta grad är levande i Afrika.<sup>19</sup>

Men det är som sagt inte detta typiskt muntliga berättargrepp som gör *Two Thousand Seasons* så unik, utan just vi-berättaren. Ty han refererar inte bara till berättarinstansen med ett ’vi’, utan tillåter sig även att delta i den fiktiva världen och dess historia han just är i färd med att skildra. Och med tanke på historien är detta märkligare än vad det i förstone kan låta som. Efter en prolog, som i ett religiöst

språk lägger ut texten kring ”den rätta vägen”, inleds romanen med en skildring av två arabiska erövringar och folkets flykt undan denna terror. Läsaren är då en tredjedel in i romanen och cirka 300 år av historietid har skildrats. På några sidor klarar berättaren så av 400 år till innan han hamnar i tiden för de vita kolonialisternas ankomst under den förrädiske kung Koranches tid. Resten av romanen skildrar en grupps uppror mot sin kung och de europeiska erövrarna; den blir då en tämligen konventionell äventyrsberättelse.

Till att börja med tycks berättaren vara en typisk heterodiegetisk berättare. Han använder visserligen första person pronomenet i plural, men då synonymt med Afrikas folk: ”After a hundred seasons we were so reduced, so abject had we become, that the destroyers feared no revolt.” (31) Men även i denna mening är det möjligt att uppfatta berättaren som homodiegetisk, som del av den fiktiva historien. I en annan mening från samma ställe i texten blir det än mer ambivalent: ”Among us some in spite of the plethora of warnings laughed at the white predators from the desert.” (30) Som romanen utvecklar sig och efter en andra arabisk invasion, bestämmer sig en grupp att emigrera, vandra på jakt efter ett nytt land att bosätta sig i. Och då blir det tydligt att berättaren är en i denna grupp. Så här skildras exodusens inledning: ”The order of our going was agreed among the clans. We journeyed fast.” (42) Och när gruppen splittras upp är berättaren med i en av grupperna: ”Then we followed those gone ahead. We found them stopped at the foot of the hills.” (56) Men han kan även i samma mening referera till sig själv som homodiegetisk såväl som heterodiegetisk berättare: ”What we do know is that after the success of our escape the white predators executed another terrible slaughter among those who chose to stay.” (45) Med presens refererar ’we’ i denna mening till berättarsituationens muntliga berättare, medan det possessiva pronomenet tillhör diegesen.

I den senare tredje delen av romanens historia utkristalliserar sig en grupp på 20 som revoltens avant-garde, och berättaren är en av dem. Och detta trots att cirka 700 år har gått sedan han var med och vandrade till det nya landet Anoa – men detta hejdar inte denne våghalsige berättare. ”There were twenty of us: eleven girls growing into women, nine boys growing into men.” (89) Och några sidor senare är alla tjugo nämnda vid namn. Men aldrig avslöjar berättaren vem av dem han kan tänkas vara. Fast en av dem tycks han vara. Gruppen luras upp på ett slavskepp av sin kung och fångslas, men lyckas befria sig själva och övriga fångar. Och berättaren är med i händelsernas mitt:

At that sound it seemed as if all the white destroyers and all their askaris shot every gun they had into us. We halted and shrank back. Eight of us lay in the space still between us and the white destroyers and their askaris. Among us the fear of death rose and shook the courage of our recent preparation out of most. While we hesitated ten more bodies fell and those farthest forward hurled their weight backward against the rest of us.

(140-41)

Här, om inte förr, är det uppenbart att berättaren ser sig själv inte bara som ättling av dessa frihetskämpar, utan är tillsammans med dem i en specifik temporär och rumslig plats i diegesen; han är alltså homodiegetisk. Ändå har läsaren svårt att acceptera honom i denna roll, och att definera honom som sådan. Han blir aldrig

individuellt synlig, får aldrig ett namn, men tillåter sig ändå att deltaga i hela berättelsens cirka 800 år långa historia, dess fiktiva värld, och överger därmed varje anspråk på mimetisk trovärdighet. Ty med sitt rymliga vi-pronomen refererar han till sig själv i den fiktiva världen, liksom i den samtida berättarsituationen: "Three of the captives we freed – two women, one man – joined us. The others heard calls from home. They went. But we should not stop the onward flow of work with overlong remembrance of singel battles won." (178-79).

Armahs berättare är alltså en delvis konventionell, om än plural, heterodiegetisk berättare – som emellertid berättar i första person. (Hur många sådana kan man erinra sig?) Samtidigt är han uppenbarligen en specifik, om än anonym, karaktär i den historia han berättar, alltså också homodiegetisk; och inte bara som en i den afrikanska rasen – vilket läsaren först gärna tror, utan som en i olika grupper av människor i skilda delar av berättelsens långa historia.

Och likt många heterodiegetiska berättare har han från början kännedom om historiens utgång, vilket han avslöjar i så kallade proleptiska fraser: "The rest remained a mystery to us, till Isanusi opened our closed eyes." (77) Här har Isanusi inte dykt upp i historien och det dröjer ännu länge innan han gör det. Att berättaren på detta viset känner till historien är det vanliga i en muntlig berättartradition, där till och med åhörarna kan historiens förlopp. Berättelsen är också enligt konventionell muntlig tradition noll-fokaliserad. Bokens allvetande berättare känner inte bara till hela historien, utan vet mer, i detta fallet väsentligt mycket mer än några karaktärer i den fiktiva världen. Han kan till och med höra deras tankar:

The king's mind was troubled by an unsolicited image: these people can walk naked and not be ashamed. Words invaded his head: they give more than they receive. I, the king, only I know how to take. They are full vessels overflowing. I am empty. In place of a bottom I have a hole. (73)

Dorrit Cohn kallar detta "citerad monolog", men *Two Thousand Seasons'* berättare använder också hennes "psyko-berättande":<sup>20</sup> "The king felt happy at the thought of Ngubene's destruction." (73) Detta är typiskt för ett noll-fokaliserat berättande med en allvetande röst. Uppfattar man berättaren som homodiegetisk, är detta emellertid synnerligen otroligt – och ovanligt – i en romantext. Men eftersom denne kollektive berättare samtidigt är heterodiegetisk och homodiegetisk, tillåter han sig noll-fokalisering av konventionellt allvetande snitt, vilket annars hittas framför allt i heterodiegetiskt berättande.

Även om man inte bedriver ett genetiskt litteraturstudium, så är det inte konstigt om man undrar var Armah har fått denna berättarröst ifrån. Och eftersom det är känt att han var missnöjd med sina tidigare modernistiska romaner, i synnerhet den första, och att han ville berätta "afrikanskt", är det frestande att söka i det afrikanska berättandet.<sup>21</sup> Det är också känt att han beundrade Thomas Mofolos roman och han har välvilligt recenserat *Sundiata*-epoet från Mali i D. T. Nianes prosaversion.<sup>22</sup> Hos Mofolo har jag redan pekat på en vi-berättare, som dock håller sig utanför diegesen, och sällan avbryter sitt berättande flöde, utan förblir dold i texten.

I den muntliga litteraturen i Afrika, oraturen som den numera ofta kallas, så finner man inte heller något som liknar Armahs märkliga berättare.<sup>23</sup> För det första är det

viktigt för denne muntlige traderare att understryka sin egen betydelse. "One of the notable marks of the oral narrative is the prominence of the single artistic personality," skriver Isidore Okpewho, en av de främsta kännarna på afrikansk muntligt berättande.<sup>24</sup> Detta var, och är fortfarande, helt enkelt viktigt för griotens berömmelse och ekonomiska överlevnad.<sup>25</sup> Så här börjar berättaren i Nianes version av *Sundiata*: "I am a griot. It is I, Djeli Mamoudou Kouyaté, son of Binou Kouyaté and Djeli Kedian Kouyaté, master in the art of eloquence."<sup>26</sup> Och hela första kapitlet ägnar berättaren åt en presentation av sig själv. Alltså en synnerligen uttalad och stolt berättare som förmodligen inte alls skulle vilja försvinna i ett anonymt kollektiv. Låt mig ge ännu ett exempel från en annan version av detta, Afrikas kanske mest berömda och betydelsefulla epos:

It is I, Bamba Susu, who am talking, / Along with Amadu Jebete; / It is Amadu Jebete who is playing the *kora*, / And it is I, Bamba Susu, who am talking. / Our home is at Sotume; / That is where we were born; / This tune that I am now playing, / I learned it from my father, / And he learned it from my grandfather. / Our grandfather's name – Koriyang Musa.<sup>27</sup>

Så det är inte troligt att Armah berättartekniskt har hämtat sin kollektiva berättarröst, med dess modernistiska, ja, till och med postmodernistiska rörelser mellan ontologiskt oförenliga världar, från Afrikas orature. Istället vill jag mena att det är i denna rösts auktoritära och kompromisslösa budskap och i romanens struktur av konfrontation, man hittar källan till i alla fall den kollektiva rösten.<sup>28</sup> Armah predikar i denna, liksom i *The Healers*, där han dock inte är fullt så rasistisk, en militant Panafrikanism, som han kallar "Afrikas väg". Framför allt västerländska läsare och kritiker har haft svårt för den Manicheanskt reducerade människosynen, där allt som inte tillhör det svarta folket skildras i grälla och stereotypa negativa färger. Afrikanska läsare har kunnat läsa romanen mer som allegorisk diskurs, ett litterärt positivt exempel, och med Wole Soyinkas berömda ord se i den "a visionary reconstruction of the past for the purposes of social direction."<sup>29</sup> Likt Mazisi Kunene har Armah uppenbarligen också berättartekniskt betonat sina politiska avsikter i *Two Thousand Seasons*. Och det är alltså detta jag vill mena är typiskt för en modern afrikansk litterär tradition med episka drag.

Berättarens ontologiska friheter är dock svårare att finna förebilder för i den traditionella litteraturen i Afrika. Men Peter Seitel skriver så här i sin studie av traditionell litteratur i Tanzania:

The narrator projects these images by "seeing" them himself. He describes events as though they were occurring at that very moment; he becomes one character, then another, and "sees" the events as they do. The performance temporarily erases differences in the time and the space between events in a tale and their reenactment in the storytelling present. [...] Grammatically, the narrator alternates between third-person narration-about and first-person impersonation-of.<sup>30</sup>

Det mesta av det muntliga berättandet i Afrika är mycket dramatiskt. Ofta består hela diskursen av dialog, som grioten dramatiserar:

A good artist will automatically dramatize the various roles of his characters. In doing this he will be able to integrate the drama, the tone and the mood of the narrative into an aesthetic whole. [...] A good narrator will become the various characters that he presents at different times in the course of the renditions of any one narrative.<sup>31</sup>

Båda dessa exempel är hämtade från studier i Östafrika. Och Armah skrev *Two Thousand Seasons* när han bodde i Tanzania. (Många kritiker har också velat se spår av Julius Nyereres *Ujamaa*-politik i romanens predikan om den rätta afrikanska vägen.) Men samma friheter kan även tas av muntliga berättare i andra delar av Afrika. Här ett exempel från Västafrikas gamla Songhay imperium: "Of the diverse techniques used, the most effective in capturing the audience's attention appears to be the frequent changes in narrative voice. Nouhou Malio recounts the story in the third person, but slips occasionally into other voices."<sup>32</sup>

Till skillnad från i stort sett allt afrikanskt muntligt berättande, saknar *Two Thousand Seasons* nästan helt och hållet dialog, och skulle säkerligen just av denna anledning tråka ut en åhörarskara rätt snart. Men det tycks istället som om Armah har lånat delar till sin berättarröst från en aspekt av det muntliga framförandet av just dialogen i oraturen. Här kan han ha sett fröet till sin berättares friheter vad gäller tid och rum, vilket skapat denne märklige homo-heterodiegetiske berättare i första person pluralis. Kanske är *Two Thousand Seasons* den roman en griot skulle ha skrivit om han hade haft tillgång till ett skrivet språk och en skriven litterär tradition.

I den här korta uppsatsen har jag velat peka på en av de ovanligaste berättare man kan möta i en prosatext. Inledningsvis ville jag markera hur sällsynt denne vi-berättare är i den västerländska litteraturhistorien, men att han ändå förekommer, samt något litet om vad valet av denna berättarstrategi medför.

Huvudsakligen var min avsikt att visa hur en vi-berättare är typisk för den genre jag vill kalla den moderna afrikanska epiken, vilket här alltså är tämligen generöst definierat. Och i min tredje avdelning studerar jag den märkligaste romanen i denna genre. Ayi Kwei Armahs *Two Thousand Seasons* är dock med sin Panafrikanska vi-röst typisk för genrens politiska berättarstrategi. Ty jag menar att vi-berättaren, i alla de fall jag nämnt, främst är politiskt vald: den fiktiva berättarsituationen ges en ideologisk legitimering. Och orsaken till detta berättarstrategiska val finns givetvis i den samtida sociala, politiska och kulturella kontexten, i den verklighet där författarna producerar sina texter. (Denna hoppas jag att få återkomma till vid ett annat tillfälle.) I Armahs fjärde roman är den ideologiska legitimeringen tydligare än i någon annan text jag känner till från Afrika. Genom att hänvisa till den muntliga afrikanska berättelsen vill jag också visa hur främmande denne kollektive berättare är i oraturen. Där är istället grioten synnerligen noga med att poängtera sin egen betydelse för diskursen.

Men *Two Thousand Seasons* är helt unik när vi-berättaren tar sig friheten att förekomma i den fiktiva världen, att delta som karaktär, även om anonymt, i berättelsens cirka 800 år långa historia. Denna egenskap kan Armah ha hittat i det muntliga berättandet, mer precis i en aspekt av framförandet av dialog. Avslutningsvis pekar jag på några grioters berättarteknik som är menat att stödja detta påstående.

Armahs vi-berättare är alltså både heterodiegetisk i berättarsituationens nutid, samt homodiegetisk då han deltar i den fiktiva världen. Det går helt enkelt inte att entydigt karaktärisera honom som antingen det ena eller det andra, vilket krävs för att kunna placera in honom i Gérard Genettes eller Franz Stanzels behändiga diagram.<sup>33</sup> Och det är kanske en anledning till varför denne kollektive berättare inte tas upp i narratologiska studier kring berättaren. Det finns mig veterligt inte någon studie, inte ens i uppsatsformat, som bemödat sig med att studera vi-berättaren. Narratologer som Genette, Stanzel och andra har inte någon plats för vi-berättaren i sin terminologi eller sina sinnrika typologier. Med denna uppsats hoppas jag att jag i alla fall har pekat ut vi-berättaren, och framför allt hans (eller borde jag skriva 'deras?') betydelse för den moderna afrikanska epiken, samt ber att få återkomma vid ett senare tillfälle med en mer noggrann betraktelse av denna besynnerliga berättarstrategi.

#### Noter.

- 1 "Vi höll på med läxorna när rektorn kom in, följd av en ny elev i sina bästa kläder och vaktmästaren med en stor pulpet." (övers. Bengt Söderberg, 1956)
- 2 För fokalisering se Gérard Genette, "Discours de récit" i *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil, 1972), ss. 203-208. Men Seymour Chatman har med sitt bergepp "filter" preciserat den fokaliseringen som ett *erlebte Rede* berättande likt det i *Madame Bovary*, medför. Se hans *Coming to Terms* (Ithaca & London: Cornell U.P., 1990), ss. 139-160.
- 3 Inger Enkvist, *Om litterär översättning från spanska* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1992), ss. 151-152.
- 4 Mario Vargas Llosa, *Los cachorros* (Madrid: Alianza, 1980 [1967]), s. 107. *Valparna* (Stockholm: Nordstedts, 1978), s. 9. Nog får man en känsla av *déjà lu* efter att ha diskuterat *Madame Bovary*. Här märker man återigen en vi-berättare som inleder sin berättelse när en ny kamrat anländer i klassen. Med tanke på Vargas Llosas välkända intresse för Falubert, så ligger det nära till hands att misstänka att han har haft Flauberts roman i tankarna när han bestämde sig för den kollektiva berättarrösten.
- 5 För heterodiegetisk respektive homodiegetisk berättare se Genette, a.a. s. 252: "à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (*hétérodiégétique*) [...] à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (*homodiégétique*)."<sup>33</sup> För dieges Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1983), s. 13: "la diégèse n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient".
- 6 Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1962), s. 317.
- 7 Joseph Conrad, *The Nigger of the "Narcissus"* (Hammondsworth: Penguin, 1963 [1897]), s. 142.
- 8 St John Perse, *Anabase* (Paris: *La Nouvelle Revue Française*, 1924), IX. "Sedan vi så länge tågat åt väster, vad visste vi om det som är förgängligt? ... och plötsligt, vid våra fötter, de första rökarna..." (tolkning Erik Lindegren, 1956)
- 9 När jag refererar till Afrika och Afrikas litteratur, både skriftlig och muntlig, menar jag den litteratur som skrivs och berättas av infödda svarta eller färgade författare från länderna söder om Sahara. Med den moderna afrikanska litteraturen avses endast den skrivna, både på koloniala och afrikanska språk, inom samma geografiska område.
- 10 Thomas Mofolo, *Chaka* (London: Heinemann, 1981), s. 1.



- 11 Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence* (Paris: Éditions du Seuil, 1968), s. 9. "Våra ögon dricker det bländande solljuset och häpnar över sitt eget nederlag, gråten. *Maschallah! oua bismallah!*... En berättelse om negerpackets blodiga äventyr – skam åt dem som ingenting är värda! – skulle lätt kunna hållas inom ramen för den första hälften av vårt eget århundrade; men negrernas verkliga historia börjar mycket, mycket tidigare, med Saif-ätten, anno 1202 enligt vår tideräkning, det vill säga med Nakems afrikanska rike, söder om Fezzan, och efter de erövringar som en gång gjordes av Okba ben Nafi el Fitri." (övers. Arne Häggqvist, 1970)
- 12 Mazisi Kunene, *Emperor Shaka the Great* (Oxford: Heinemann, 1979), ss. 1 och 433.
- 13 Mazisi Kunene, *Anthem of the Decades* (London: Heinemann, 1981), s. 312.
- 14 Med episka drag menar jag det Lukács, Frye och Bachtin talar om: Det kollektiva, samhällseliga, snarare än det individuella ödet är textens tema; det finns en nationell – här dock afrikansk – spännvidd, texten tjänar nationens syften; det finns också en episk distans mellan historien och den samtida verkligheten; hjältarna är övermänskliga och kämpar för sitt folks lycka, inte sin egen; etcetera. Se Georg Lukács, *Theorie des Romans* (Berlin: Luchterhand, 1965 [1920]), ss. 34-52. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton U. P., 1957), hans "high mimetic mode" ss. 33-67; M. M. Bachtin, "Epos och roman" i *Det dialogiska ordet* (Gråbo: Anthopos, 1988), särskilt s. 174.
- 15 För en intelligent diskussion av de afrikanska undertexterna i Armah's romaner, se Derek Wright, *Ayi Kwei Armah's Africa* (London: Hans Zell, 1989); i synnerhet kapitel fyra, ss. 51-80.
- 16 Platon, *Staten, Samlade skrifter III* (Kristianstad: Doxa, 1984), s. 105.
- 17 Ayi Kwei Armah, *The Healer* (London: Heinemann, 1979 [1978]), ss. 244 och 2.
- 18 Ayi Kwei Armah, *Two Thousand Seasons* (London: Heinemann, 1979 [1973]), s. 206. Hädanefter görs hänvisningar löpande i brödtexten.
- 19 Se bland annat Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa* (London: Oxford U. P., 1970), s. 385; Wanjiku Mukabi Kabira, *The Oral Artist* (Nairobi: Heinemann, 1983), s. 19.
- 20 Dorrit Cohn, *Transparent Minds* (Princeton: Princeton U. P., 1978); se de två första kapitlen för "psycho-narration" och "quoted monologue", ss. 21-98.
- 21 Armah lär ha klagat över tilltalet i sin första roman *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) i ett samtal med Gwendolyn Brooks i Dar-es-Salaam, 1971. Framtida böcker skulle ha ett absolut afrikanskt fokus. Se Gwendolyn Brooks, *Reports from Part One* (Detroit: Broadside Press, 1971), s. 127.
- 22 Se Ayi Kwei Armah, "The Definitive Chaka", *Transition*, nr. 50 (1975), ss. 10-13; och Ayi Kwei Armah, "Sundiata, An Epic of Old Mali", *Black World* 23, nr. 7 (May 1974), s. 51.
- 23 "African scholars, e.g. the late Pius Zirimu from Uganda, have introduced the concept of *orature* opposite to *literature*." Mineke Schipper, *Beyond the Boundaries* (London: Allison & Busby, 1989), s. 64.
- 24 Isidore Okpewho, *Myth in Africa* (Cambridge: Cambridge U. P., 1983), s. 207.
- 25 Enligt Ruth Finnegan härstammar termen "griot" från fulanispråkets "gaoulo", vilket betyder vandrande poet eller lovsångare, och från wolofspråkets "gewel", vilket betyder poet eller musikanter, emedan det numera används flitigt för alla sorters muntliga poeter och musikanter. Se Finnegan, a.a., s. 96.
- 26 D. T. Niane, *Sundiata, an epic of old Mali* (Harlow: Longman, 1965), s. 1.
- 27 Gordon Innes, *Sunjata, Three Mandinka Versions* (London: School of Oriental and African Studies, 1974), s. 42.
- 28 För en belysande diskussion av auktoritära romaner, likt Armahs två senaste, med konfrontationstruktur, se Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre* (Princeton: Princeton U. P., 1983), särskilt kapitel 3, ss. 101-148.
- 29 Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World* (Cambridge: Cambridge U. P., 1976), s. 106.
- 30 Peter Seitel, *See So That You May See* (Bloomington & London: Indiana U. P., 1980), s. 28.

- 
- 31 Wanjiku Mukabi Kabira & Karefa wa Mutahi, *Gikuyu Oral Literature* (Nairobi: Heinemann, 1988), s. 42.
- 32 Thomas A. Hale, *Scribe, Griot, & Novelist* (Gainesville: University of Florida P., 1990), s. 61.
- 33 Se Genette, *Nouveau Discours du récit*, s. 88; och Franz Stanzel, "A Low-Structuralist at Bay? Further Thoughts on a *Theory of Narrative*," *Poetics Today* 11, nr. 4 (Winter 1990), ss. 806-807.

ULF OLSSON

## Rätten att tala

Strindberg som allegoriker: "Dygdens lön"

Kan själva handlingen att *skriva* någonsin vara oskyldig, eller naturlig? Det rör sig ju om en i grundläggande mening social och kulturell handling: att gripa ordet för att yttra sig i ett sammanhang där även andra röster formuleras. Det innebär också att en annan röst tystas, åtminstone så länge som krävs för att den egna skall kunna fixeras. Förutsättningen för litteraturen är det både reella och symboliska erövrandet av makten att tala. Men genom den våldsamt – tystandet av annat tal – som finns inbyggd i detta gripande av ordet måste litteraturen ständigt, och inte minst för sig själv, motivera sin existens. Därför kan man också i litteraturen finna framställningar av själva denna gest, det litterära gripandet av ordet.

Detta enkla samhälleliga fenomen att också den sköna litteraturen ingår i, och då kan *läsas* som en del av, en strid kring rätten att tala, rätten att föra ordet och bestämma det samhälleliga samtalets friheter och gränser, framträder i skarpaste relief under perioder av sociala och ideologiska omvandlingar. Ett tydligt sådant exempel i nordisk litteratur är artonhundraåttiotalet – det "moderna genombrottet i nordisk litteratur" måste betraktas utifrån ett perspektiv av Modernitetens inträngande i de nordiska samhällena.<sup>1</sup> Den omvandlingen har ett av sina ideologiska centra i "kvinnofrågan" och sedlighetsdebatten, och ytterst handlar den om hur grundläggande förändringar i samhället, vilka enklast sammanfattas som borgarklassens erövrande av makten, framtvingar och skapar nya former för förståelsen av samhället, historien, människan.<sup>2</sup> Denna ideologiska kris får i litteraturen sin symboliska sammanfattning i stormarna kring en rad olika litterära texter: Hans Jaeger åtalas och döms till fängelse för sin *Fra Kristiana-bohemien*, Strindberg åtalas men frikänns för sin novell "Dygdens lön", Stella Kleves novell "Pyrrhussegrar" vållar uppståndelse och splittring inom kvinnorörelsen, för att nu ta några exempel.<sup>3</sup>

I samtliga fall handlar texterna om sedligheten och sexualiteten. Också i Strindbergs fall, även om åtalet kom att gälla hädelse, och inte osedlighet. Det starkt anti-kyrkliga i novellen koncentrerades till de åtalade raderna om nattvarden: "Det oförskämda bedrägeriet som spelades med Högstedts Piccadon å 65 öre kannan och Lettströms majsoblater å 1 krona [skålpundet], vilka av prästen utgåvos för att vara den för över 1800 år sedan avrättade folkuppvigglaren Jesus av Nasarets kött och [...]"(51).<sup>4</sup> I ett berömt brev närmast förutsade också Strindberg åtalet av just dessa

rader,<sup>5</sup> och man kan verkligen undra i vilken grad han egentligen *sökte* åtalet, trots den panik med vilken han reagerade när det väl var ett faktum. Strindberg var onekligen, ur lagstiftningens och rättens synvinkel, provokativt blasfemisk här liksom i andra angrepp på kyrkan.

Men det direkt hädiska utgör i "Dygdens lön" ändå bara några rader, för berättelsen är dessa heller inte centrala, även om de kanske var det för dess författare. Varför just denna text då kom att åtalas skall jag inte spekulera i, men det är naturligtvis ingen tillfällighet att de åtalade raderna återfinns i en text som tar upp tidens stora fråga, den om sexualiteten, med alla de förgreningar den hade. I denna debatt (om)definieras tidens rörelser, inte minst den uppstigande vänster som Strindberg själv var en motvillig eller tvekan del av, men också gränserna för ordet, ytrandefriheten.<sup>6</sup> Likaså är det svårt att bortse från att Strindberg, när han nu hädar, genom sina formuleringar ("å 65 öre kannan, å 1 krona skålpundet") anger att kyrkan låtit Jesu kropp och blod anta den existensform som är grunden för det kapitalistiska samhället: den råa varuformen. Mot denna bakgrund ter sig inte bara åtalet utan också själva texten "Dygdens lön" som en symbolisk händelse.

"Dygdens lön" är, och det är för min läsning ett inte oviktigt faktum, den första novellen i samlingen *Gifvas I* (1884), den utgör alltså en sorts portal genom vilken vi inträder i verket.<sup>7</sup> De följande novellerna kan värderas som konstnärligt lägre eller högre stående, men alla kan de ses som mer eller mindre partiella illustrationer av, eller snarare utvecklingar från eller exemplifieringar av "Dygdens lön" – det är den texten som genom sin intensiva prövning av, inte kvinnan, men av manligheten, är på allvar; här finns samlingens semiotiska kraftcentrum, det är här som samlingens retoriska strategi provas och satsas.<sup>8</sup> Samtidigt är "Dygdens lön" en underlig text, halvgången, återhållen, kortfattad – men också, och på samma gång, genomförd, uttalad, en starkt romanesk berättelse.

Det finns då all anledning att fråga vad "Dygdens lön" egentligen handlar om, att försöka tränga förbi de fantasmer som åtalet och litteraturhistorien försett texten med; realism, blasfemi, osedlighet. Eller som Strindberg själv skrev till Karl Otto Bonnier: "Som Ni ser i Dygdens Lön spökar Likt och Olikt och Öfverklassen alldeles fasligt! Höll på att glömma bort könsförhållandet helt och hållet."<sup>9</sup>

Till programmet vill "Dygdens lön" vara en kritik av den samhälleliga kontrollen över ungdomens driftsliv, och en hyllning till en naturlig utlevelse av driftslivet – med ovanlig självklarhet placerar den kampen mellan natur och kultur i sitt fokus. Men berättelsen är samtidigt underlagd en fullständig kontroll, främmande för varje personlig expressivitet – varje moment i denna text tycks bära med sig en överblick tillhörande en kontrollerande instans. Men denna instans kan inte förstås bara som ett ideologiskt fenomen, som en plädering för en bestämd åsikt. Det handlar om en *narrativ* kontroll eller lagiskhet. Varje berättelse är självklart kontrollerad, också av författaren, dess struktur är alltid reglerad i och av ett både semiotiskt och socialt nätverk, som sträcker sig från genre till varuform. Men i "Dygdens lön" är kontrollen lätt att uppleva som hårdare än i de flesta andra berättelser av det "realistiska" snitt "Dygdens lön" ofta får exemplifiera. Jag vill här föreslå att det beror av att denna narrativa kontroll är inskriven i texten som en *allegorisk* struktur.

Det finns en liten detalj i berättelsen som illustrerar frågan om denna kontroll över

den narrativa diskursen. Det handlar om huvudpersonen Theodors första möte med kvinnan som erotisk gestalt:

I halvdunklet såg han längst fram i perspektivet den stora slänggungan som rörde sig fram och åter. På bakbrädan stod en flicka och satte den igång genom att böja knäna och kasta kroppen framåt under det att hon höll i sidostängerna med upplyftade armar. Det var trädgårdsmästarens dotter som gått fram i påskas och nyss fått lång klänning. Men ikväll hade modren låtit henne ta på en halvlång som hon skulle slita ut hemma. När hon fick se den unge herrn blev hon först generad över att hon visade strumporna, men hon stod kvar; och herr Theodor gick fram och såg på henne. (36)

Det är ur detta möte som Theodors historia relateras som en konkret historia. Tidigare har en abstrakt summering dominerat diskursen, nu är den noggrannare, den låter det sceniska bryta in med dialogformen, och framför allt befinner sig berättandet jämsides med historiens nu. Men detta möte vilar på en konstruktion som berättaren hellre än att dölja lyfter fram. Konstruktionen består i detta att flickan just "ikväll" har en klänningstyp som hon som konfirmerad egentligen inte skall bära. Hade kjollängden bara varit för kort hade bilden kunnat fungera som en "verklighetseffekt", alltså den typ av retorisk figuration som är en av byggstenarna i den realistiska diskursen. Men här avslöjas förutsättningen för bilden som en analeptisk (tillbakablickande) konstruktion, "just ikväll hade" modern bestämt, etc. Den realistiska detaljen är så framhävd att den tvingas redovisa sin förutsättning: att någon, det vill säga berättaren, *demonstrerar* den. Det är en slump som väcker Theodors begär, men en slump som underordnas en berättandets lagiska, kontrollerande instans, genom att den tillrättaläggande utpekas som sådan. Bakom den litterära textens "verklighet" döljer sig en röst, vilken ordnar och styr berättelsen så att den också säger någonting annat än det den synes säga.

Detta uppenbart demonstrativa drag i "Dygdens lön" gör också att berättelsen måste läsas som en exemplifiering av det allegoriska. Det innebär att min läsning i det följande frångår det omedelbart historiskt-konkreta i "Dygdens lön", om vi med det menar ett textens absoluta beroende av tidens ideologiska och sociala diskussioner. Men "allegorin" avvisar inte det historiska som sådant – tvärtom leder den tillbaka till historien, men från ett annat håll än sedlighetsdebattens.

Den problematik som "Dygdens lön" som text förevisar, kan preciseras med hjälp av Michel Foucault. Hans försök att ersätta "tankeanalysen" – som han kallar "allegorisk" – med en analys av det "diskursiva fältet" skall här få inspirera min läsning av Strindbergs text. Det innebär att novellen skall betraktas som en händelse: som sådan bär den på en mening som en "tankeanalys" i sig inte kan frilägga. Denna mening tillkommer texten just som händelse, i det faktum att den yttras i en specifik situation.<sup>10</sup> Vidare motiveras min läsning av Pierre Bourdieus enkla grundtanke att vad han kallar det språkliga "utbytet", det vill säga språket som tillämpad kommunikation, alltid utgörs av "relationer av symbolisk makt där styrkeförhållandena mellan de talande eller deras grupper aktualiseras."<sup>11</sup> Den litterära texten är också en sådan diskurs, vars yttrande ingår i en genom språket alltid pågående kamp om rätten till ordet. Men samtidigt förblir den litterära texten just litteratur, och den måste som sådan också tolkas.

Problematiken kan inför denna strindbergska text formuleras enligt följande: "Dygdens lön" skrivs mitt under en ideologisk kris vars centrum är kvinnan<sup>12</sup> – men novellen ställer alls inte kvinnan i centrum för sin undersökning. Tvärtom är det en *man* som är textens centrum, men en man vars korta liv blir en enda lång sexuell kris. Mot bakgrund av Foucaults "misstänksamhet mot diskursen" kan man då ställa frågan vad detta betyder, varför "Dygdens lön" yttras just vid denna tidpunkt, och vilken betydelse som då kan utvinna ur själva dess yttrande. Men samtidigt skall vi minnas att "Dygdens lön" är en litterär text, att dess referentiella funktioner tillhör litteraturen: att undersöka "Dygdens lön" som yttrande måste innebära en undersökning av *texten*. I själva verket innebär det för litteraturens del en undersökning av ett specifikt, allegoriskt skikt i texten, där denna i någon mening kommenterar sig själv. Ett sätt att frilägga detta skikt är en undersökning av hur utsagan formuleras. Det följande vill alltså uppfattas som en kombination av *allegorisk tolkning* och *narratologi*.<sup>13</sup>

Först titeln, "Dygdens lön" – det är ju en titel att känna igen, dess ord hänger ihop som en ramsa. Det är en i elementär mening allegoriserande titel, av emblematiskt snitt. Det allegoriska "dygden" syftar här alltså på de levnadsregler Theodor Wennerström underordnar sig. Men "lönen" är ju ironisk: den dygdiges lön är en för tidig död.

Det är denna av titeln demonstrerade, och av texten genomförda, tvetydigt allegoriska karaktär som specificerar "Dygdens lön". Titeln får också en ytterligare laddning genom att dess härkomst inte så mycket är den klassiska kristna medeltidskonsten, där det allegoriska i västerländsk praktik definieras, som det sena artonhundratalets småborgerliga kristendom – titeln är lånad ur just de sammanhang vilka "Dygdens lön", läst som pamflett, ställer i skottgluggen.<sup>14</sup> Det antyder för övrigt att "Dygdens lön", både som titel och som berättelse, också innefattar en parodisk dimension.

Och vad "Dygdens lön" då låter ana – både titeln och texten – är den allegoriska konstens sprängkraft. Läst allegoriskt (och inte "realistiskt") låter sig texten nämligen inte avgränsas. Den "realistiska" läsningen kan som längst medge en tolkning av textens gestalter också som tidens aktörer i sedlighetsdebatten, texten avgränsas då ytterst genom dess historiska samtid. En allegorisk läsning tvingas acceptera att texten väller ut ur sig själv och hotar att dra in vem som helst i sin fiktion – ur allegorisk synvinkel är Theodor Wennerström "varjeman": ett exemplum, vars efterföljd alla samhällsmedborgare i princip är dömda till.

Egennamnen i "Dygdens lön" bär också med sig en allegorisk prägling. De är alltså Theodor, med ett namn av Gud, och Sophia Leidschütz, den "vishet som skyddar lidande". Theodor och Sophia bär alltså namn, bakom vilka anas personifikationer i enlighet med den allegoriska logiken. Men där finns ytterligare två egennamn i texten, Gusten och Riken. Dessa namn är av en helt annan och närmast antiallegorisk typ. De är familjära smeknamn, rimligen för Gustaf och Ulrika, och i sin vardaglighet har de en helt annan naturlighet än de två första. Och om Theodor och Sophia är fångade av religionens moral och sedlighet, så är de två andra tvärtom representanter för en direkt, om än inte oproblematiserad, driftsutlevelse. "Gusten" och "Riken" – de blir den realistiska diskursens namn, Theodor och Sophia den alle-

goriskas. Alla inryms de i berättelsens symboliska ordnande av sin värld: i allegorins realism.

Först i mötet med kvinnan, i form av trädgårdsmästarens dotter, får hjälten i "Dygdens lön" sitt namn: Theodor. Innan dess benämns han bara "han", och även fortsättningsvis benämns han främst med ett anonymt "han", ibland med Theodor, ibland med "Herr Theodor", någon gång med "Wennerström", och först alldeles i slutet av berättelsen benämns han med sitt fulla namn: Theodor Wennerström. Denna fördröjning av namngivandet har att göra med textens allegoriserande realism. Namngivandets utpekande av det specifika hänger intimt samman med den realistiska diskursens singulära referens (den verklighetseffekt som består i att utpeka just denne *x* som textens person), medan det anonyma "han" och det balladaktiga "herr Theodor" (som här ljuder ironiskt, eftersom realismen också består i en intimitet som kräver att titlarna är bortlagda) tvärtom har en allegoriserande funktion. "Han" allegoriserar genom att öppna namngivandet för ett ifyllande av läsaren, "herr Theodor" genom att sätta texten i beröring med en litterär tradition med också allegoriska rötter.

Men i "Dygdens lön" har allegoriseringen sina givna gränser, "varjeman" har också en avgränsad identitet. Samtidigt som pronominet "han" bara sakta överges för det individuella, borgerliga namnet, ges "han" en social och kulturell identitet. Hans familj består av fadern, professor i botanik, modern, en religiöst troende kvinna, och brodern, kadett. "Varjeman" definieras alltså i ett slags det borgerliga samhällets idealtermer, och det är också i denna miljö som kampen för ordet, och om rätten att tala, utspelas.

Beteckningen "han" är identitetslöst i sig, utom ur en aspekt, en nog så viktig, nämligen könets. Det enkla pronominet koncentrerar hela identitetens problematik till könet, och dess enda men radikala avgränsning är mot det kvinnliga "hon". Dessa är de två grundläggande semiotiska enheter som texten spelar med – skillnaden mellan "han" och "hon" är avgörande.

Spelet sker genom att berättelsen ger olika konkretiserande bestämningar åt aktanterna. Så fylls "han" av ett galleri typer: Theodor, söndersliten mellan hämning och begär, den lagiske fadern, den vällustige brodern. Och "hon" fylls av en motsvarande uppsättning: den helgonlika, pryda modern, den oskuldsfulla flickan, den glada prostituerade, och, slutligen, den fysiskt översvallande modern. Det är i spelet mellan dessa typer, som alla intar olika ideologiska positioner i förhållande till sexualiteten, som texten utvecklar sin allegori. Aktörernas ideologiska positioner styr deras agerande i förhållande till varandra, inordnar dem i det narrativa mönstret, och låter berättelsen utmytna i en ironisk bekräftelse av dess titel – "Dygdens lön".

Så exempelvis tematiseras könsskillnaden i en typiserad terminologi. Theodor upplever sin manlighet som en "elektrofor", vars möte med kvinnan är ett möte med "det kvinnligas motsatta polaritet" (37). Könsskillnaden, denna i Theodor och trädgårdsmästardottern konkretiserade biologiska skillnad, beskrivs i tekniska termer, det vill säga i termer av en natur som *kultiverats*. I denna symboliska form etableras könsskillnaden som textens skillnad, men den ges då också en ideologisk grund: i "Dygdens lön" talar en röst vars åsikt egentligen är naturens, förmedlad genom teknikens och vetenskapens terminologi. Bestämningen av personerna i dessa

tekniska termer är ju textens, inte personernas egna. Därför vittnar de mer om berättarens kompetens, än de karaktäriserar personerna.<sup>15</sup> I novellen hörs också några andra röster än berättarens egen, oförmedlade framställning. Så diskuterar mot slutet läkaren och dekanen vad som kan göras med den allt sjukare Theodor, efter att han gjort "skamliga propositioner" till en kamrat (59). Av dessa talar dekanen utifrån samhällets, estetikens och teologins positioner. Men läkaren får, genom en enkel hänvisning till naturen, uttala botemedlet. Dekanen tystas, han "hade ingenting att i ämnet tillägga." Rätten att tala tillförsäkras polemiskt en realistisk röst ("Behöver ni fråga varmed naturen skall botas, sade läkaren"), vars sanning garanteras symboliskt.

Vad är det som sker i "Dygdens lön"? En ung man växer upp, han hindras av moralen att leva ut sin sexualitet, han blir sjuk, gifter sig, hustrun blir havande, men mannen dör. Så skulle historien kunna sammanfattas. Frågan är då vilka orsaks-samband texten upprättar mellan de olika satserna: varför hindras han? varför blir han sjuk? etc. Svaren på dessa frågor är dessutom onekligen beroende av hur referatet utformas – texten ägnar betydligt större utrymme åt Theodors uppväxt, skolgång och konfirmation, än den gör åt betydligt mer "dramatiska" händelser som hans akuta sjukdom och död.

Detta textens relativa ointresse för hans sista tid har att göra med den sjukdom han bär, och hur denna definieras: det sista akuta stadiet är bara en logisk konsekvens av den smitta han drabbats av långt tidigare. Denna smitta skulle kunna kallas *femininisering*, och den är utgångspunkten för hela berättelsen. Denna börjar alltså med att modern dör, hon och Theodor har funnit varandra vid hennes sjukbädd i en intimitet som mer för tankarna till ett förhållande mellan mor och dotter, och modern har då kunnat förmedla till sonen en kristen moral. Innebörden av denna är, för sonen, en varning för kvinnan; han får inte "låta förleda sig att besöka dåliga kvinnor, icke en gång av nyfikenhet, ty ingen kunde lita på sig själv i sådana fall." (32) Det berättelsen sedan demonstrerar är att när Theodor inte får, eller förmår, "knulla flickorna" så blir han sjuk.<sup>16</sup> Sjukdomen är den påtvingade avhållsamhetens, men innebär också att sexualiteten inte kan tillfredsställas, utan den bryter istället fram som skandal: "Man viskade att Theodor Wennerström i ett anfall av ursinne hade överfallit en kamrat i sitt hem och gjort honom skamliga propositioner. Den gången hade man viskat sant." (59) Inte förvånande – efter den logik som texten upprättar – blir den "dygdädla jungfru Sophia Leidschütz" hans moderliga räddning med sin "fylliga barm" och sedliga moral (60).

Theodors liv formar sig alltså i ett starkt beroende av kvinnorna runt honom, och i en frånvaro av fadern. Strindberg lägger ned stor omsorg på att redovisa hur fadern går upp i sin vetenskap och därför inte kan balansera moderns pryda moral. Resultatet blir förödande: Theodor förmår aldrig skapa sig någon fallisk identitet..

Theodors öde, hans beroende av Modern i de två gestalter texten framställer henne, och hans bristande maskulinitet, hans avsaknad av fallos, gör att han framstår som en sorts spegelbild av kvinnan. Han är en förkvinligad man, men viktigare är att han speglar kvinnan i en mer specifik mening: han speglar en av tiden som "kvinnlig" definierad sjukdom, alltså *hysterin*. I Theodor anar vi konturerna av en "manlig hysteriker". I den diagnosen kan novellens sedlighetstema förbindas med



det djupare skikt i den som handlar om rätten till talet. Som Mary Jacobus antytt är "hysteriseringen av den kvinnliga författaren inte bara en aspekt av hysteriseringen av kvinnan: den är ett symptom på hysteriseringen av skrivandet"<sup>17</sup> – i "Dygdens lön" framstår Theodors hysteri också som ett led i skrivandets sjukdom: den skrift som inte förmår motivera sin existens i förhållande till den maktägande skriften förtvinar. Samtidigt förbinds skrivandet under just denna tid, 80-talet, åter med författarna själv, skrivandet intimiseras, skandaliseras (genom åtalen, men också genom texter som *En dâres försvarstal*) och dess förebilder skall sökas hos författarna själva. Strindberg anger också att giftasnovellerna skall bestå i bilder hämtade ur hans egen erfarenhet.<sup>18</sup>

Det öde huvudpersonen i "Dygdens lön", Theodor Wennerström, går till mötes springer till synes fram som en logisk konsekvens av hans liv. Kombinationen av en frånvarande, lagisk fader, och en intimt närvarande, hämmande moder, frambringar en pojke som slits sönder av den civilisatoriska hämning av hans naturliga begär som moderns – och samhällets – religiösa moral åstadkommer. Berättelsen tycks alltså styras av Theodors vilja, och hindren för denna vilja.<sup>19</sup>

Betraktad utifrån ett sådant "optativ" modus, framstår "Dygdens lön" som en berättelse, vars avgörande händelser framspringer ur villkor, vilka bestäms i grundmodellen "Theodor mot honom själv". Följaktligen negeras Theodors vilja främst av psykologiska krafter som han bär inom sig, och inte av andra uppträdande aktanter – dessas funktioner internaliseras eller avvisas av honom. Textens "realism" består också i utpekandet av ett singulärt psyke ("Det var för honom såsom om han...", som textens andra sats börjar), "Theodor", vars liv bestäms av de val han gör och de hinder han möter – han internaliserar hindren för begärstillfredsställelsen, och blir därför en hysteriker. Samtidigt antyder berättelsens uppenbara symboliska karaktär att den lyder under en lag som formuleras i kampen mellan liv och död. Ur psykologisk synvinkel kan den anges av de två aktanterna, vilka i själva verket är de som i sina förmedlande funktioner styr berättelsens gång, alltså den livgivande Modern och den dödande, lagiske Fadern. Men genom att betrakta dem som *aktanter*<sup>20</sup> (och inte som psykologiska gestalter i en realistisk diskurs) blir vi också tydligt varse att Modern även innefattar en dödande sida, vilken formuleras som hennes religion, och Fadern innefattar en livgivande sida, vilken formuleras i Theodors bror – denne är det lagliga fränsida, det olagliga, vilket ju kan definieras och därmed existera bara i förhållande till sin (normerande) motsats.

En andra nivå i berättelsen kan sålunda formuleras som de samhälleliga hindren för Theodors lycka. Dessa utgörs av hans sociala ställning, av kyrkan, staten, skolan, överklassen (38), och koncentreras till den kristna diskursen om Jesus, synden och onanin, och sammanfattas som "samhällslagen, stiftad av överklassen och bevakad med bajonetter." (49) Mot den naturliga driften står sålunda Kulturen. Men samtidigt är ju berättelsen själv Kultur, den spelar därtill på ett elegant sätt med ett kulturellt vetande, som för att säga att den är förmer än den kultur den angriper.<sup>21</sup> Motsättningen är olöslig, berättelsen riskerar att hamna i en återvändsgränd. Men, säger därför berättelsen: denna kultur angriper också det som är kulturens fundament, förnuftet. Detta citeras ur en schartauansk broschyr som varandes synd: "mer synd än allt annat, ty det reste sig mot Gud, ville begripa det som icke skulle begripas!

Varför 'det' icke skulle begripas det stod icke, men det var väl därför att i samma stund 'det' var begripet, var bedrägeriet upptäckt." (49) Alltså: förnuftet definieras av religionen som "synd", eftersom förnuftet annars skulle upptäcka religionens karaktär av "bedrägeri". Och: den "kultur" som angrips har nu gjorts villkorlig, det vill säga den har specificerats klassmässigt som överklassens samhällslag, ideologiskt som religion, och moraliskt som "bedrägeri" – mot denna står det naturvetenskapligt förankrade förnuftet som texten själv uttrycker. Uppenbarligen måste då texten identifieras med förnuftet – den har genomskådat bedrägeriet, och riktar sig mot den med bajonetter bevakade samhällslagen, det vill säga mot *makten*.

Också denna samhälleliga makt förmedlas genom aktanterna. Modern och Fadern definierar alltså inte bara den psykologiska nivån utan i stor utsträckning också den samhälleliga. Förhållandet mellan Theodor och hans föräldrar skrivs inte bara i termer av när- och frånvaro, utan också i termer av makt. Under moderns sjukdom "försvann detta gammaldags disciplinförhållande vilket alltid ställer sig mellan föräldrar och barn" (31), medan "fadern fann sig alltid i den ställning mot sonen, som en officer mot en soldat", och om sonen vill ifrågasätta faderns världsbild tillgriper denne "maktspråk" (33). Det är så denna faderliga auktoritet som Theodor möter i dess samhälleliga former, skolan, kyrkan, vilka syftar till att "få underklassen att tillbedja överklassen".

Men fadern är också vetenskapsman, och borde då inrymmas på förnuftets sida i det motsatspar som även inrymmer tron, eller omskrivet, i motsatsparet vetenskap-religion. Men den samhälleliga makten utgör ett tredje led med kraft nog att inordna också det vetenskapliga förnuftet under sig. Så är faderns vetenskapliga arbete framställt som efemärt, det går ut på att få namnge en variant på svinmollan hos Vetenskaps-akademien i Berlin, det handlar om ära och ställning mer än om kunskap. Samtidigt som faderns vetenskap alltså avskrivs, arbetar texten med en ofta teknisk eller naturvetenskaplig terminologi i metaforiken. Det kan ske därför att texten också på olika nivåer arbetar med motsatsparet teori och praktik, och det privilegierade ledet är naturligtvis det senare. Vad som här premieras är alltså den praktiska kunskapen, både i mer vetenskaplig mening (som i bilderna där elektriciteten eller lokomotivet används) men också i en mer vardaglig (underklassens barn under konfirmationen). Det är alltså ingen tillfällighet att Theodor tar examen i teoretisk teologi ("dimissionsexamen", 59), eller att fadern låter trädgården förfalla, eftersom han arbetar med deskriptiv botanik, och inte med "den vida intressantare växtfysiologin och morfologien" (33). – Med hjälp av oppositionen teoretisk-praktisk kan makten framställas som ett systematiskt oförnuft. Oppositionen konkretiseras sålunda i en sammanfattning av Theodors erfarenheter från skolarbetet:

Vilken eländig maskerad denna skola! Icke en enda av ynglingarne trodde på välsignelsen av att uppräknade hatade konungar, lära sig obrukbara språk, att bevisa axiomer, definiera självklara saker, räkna ståndarknappar på örterna och ledgångarne på insekternas bakben, för att slutligen icke veta mer än att de hette så och så på latin. Huru många långa timmar försattes icke för att förgäves söka vetenskapligt dela en vinkel i tre lika stora delar, då det kunde "ovetenskapligt" (d.v.s. praktiskt) göras på en minut med en gradskiva.

Vilket förakt för allt som var nyttigt! (41)

Det maktägande "förnuftet" består alltså i en "maskerad" eller ett bedrägeri, vilket slutgiltigt dekorerar av "den förfälskande estetiken, som kastade sin slöja av glans, falsk skönhet över alltsammans." (41) Här ges texten sin motivering, en ideologisk legitimitet som sätter den i motsats till "överklassens poeter, som ljugit så vackert!" Sammanfattar man resonemanget, ser man sålunda hur texten upprättar en logik där den förbinder sig själv med underklass, klasskamp, praktiskt förnuft, ungdom, natur, sanning, vilket står i motsats till överklass, herravälde, teoretiskt förnuft, föräldraskap, kultur, estetik. Frågan är bara hur texten då gör för att själv erövra ordet ifrån denna till synes övermäktiga, bajonettbeväpnade motståndare.

Den tillbakablickande rörelse i imperfekt som helt dominerar berättelsens början förbyts plötsligt i presens. Detta tempusskiftet är en retorisk gest, som signalerar en "realismifiering" av texten, genom att lämna det förflutnas historia för det nuvarandes verklighet. Men det är inskrivet i ett parti av "Dygdens lön" som också och samtidigt underordnar berättelsen ett symboliskt tvång. Det elliptiska strecket och presens signalerar ett inträde av en avgränsad, uppenbart metaforisk diskurs i texten, en allegori. Stycket avslutas också i samma moment som berättelsen återtar sin ordningsgestalt med sitt imperfekt – och sin huvudperson. I detta parti, som omfattar en dryg sida (34f), beskrivs naturscenerier ur trädgården om "pingstiden": det är katterna som strider om honan, och äppelträdets kamp för att bära frukt.<sup>22</sup> Visserligen inträder så småningom i denna trädgård vår "han", denne ännu odöpte hjälte, men avsnittets betydelse måste – trots den konkreta hjältens inträng i denna trädgård – realiseras bortom den realistiska diskursen. Tempus anger här inte en specifik tidpunkt, utan en allmän tidpunkt. Till berättelsens imperfekt är kopplad en singularitet, som åt vår anonyme "han" ändå skapar en särskild identitet. Med presens aktualiseras i berättelsen en tid som är på samma gång specifik och allmän, det vill säga en tid som alltid upprepas. Eller med andra ord *naturens* tid, vilken berättelsen fortsättningsvis använder för att ange sin historias kronologi. Berättelsen byter alltså i och med denna digression tidsräkning. Den lämnar den retoriska tiden, den som relativiserar diskursen adverbialt ("är", "nu"), och den historiska tiden, som fogar in huvudpersonen i familjens historia ("När modren dog var han tretton år"), för en temporal kod vars hemort är naturen (och bara i andra hand, som betecknande handling, språket). Berättelsens viktigaste övergripande tidsangivelser blir fortsättningsvis årstidernas – Theodors historia skrivs in i ett vår/höst-mönster.

Utvikningen avslutas med en berättarens sammanfattning av dess betydelse:

Och naturen ler, nöjd, ty den vet icke av annan trolöshet än den mot hennes bud, och hon ger den starkare sin rätt, ty hon vill ha starka barn, om hon så skall döda den lilla individens "oändliga" jag. Och intet pryderi, inga betänkligheter, inga bekymmer för följderna, ty naturen ger alla mat – utom människan. (35)

Här sammanfattas allegorins betydelse för berättelsen i form av en lag om den "starkares rätt" (som tidigare identifierats som "hanen!"), gällande i naturen. Men omfattar den också människan? Hon ges en undantagsställning, men en begränsad sådan: "naturen ger alla mat – utom människan". Hennes ställning i naturens hierarki är sådan att hon på en gång både omfattas av den, såsom indragen i dess

kamp, men också utesluts ur den – som allegorin här utesluts ur *och* innefattas i den narrativa ordningen genom strecket – eftersom hon inte skänks någon föda. Denna tvetydiga position föder, säger berättelsen, det ”pryderi” som med denna betecknandets ideologiska gest utesluts ur naturens ordning.<sup>23</sup>

Mot denna lag blir så ”Dygdens lön” som berättelse läsbar, genom att Theodors öde underordnas lagen. Men då upprättar berättelsen också en underlig paradox: den blir läsbar som ”realistisk” genom att underordnas det ”symboliska”. Trädgårdsallegorin motiverar alltså berättelsen om Theodor, men i den finns, genom dess hänvisning till naturrätten, också en inskrivning av en retorisk position. Naturrätten och dess lagiskhet meddelas oss direkt, i en utvikning från den egentliga narrativa diskursen, den symboliska lagen meddelas i ett direkt tal, och därmed tillförsäkras berättaren rätten att tala. Och i dess förlängning skymtar också ett förbud för dem att tala, som inte kan hänvisa till samma rätt.

Det förbudet konkretiseras (naturligtvis symboliskt) genom två små ord. Det ena är ”pryderi”, vilket utpekar tidens sedlighetssträvan som en typ av diskurs som inte kan förankras i naturrätten, och därför i denna logik heller inte har någon rätt till talet. Och det andra ordet är, och det är alltså redan i ”Dygdens lön” omgivet av citationstecken, ”oändliga”. Det finns, säger citationstecknen, inga oändliga jag – dessa är alltid av naturen villkorliga (och ändliga). Men citationstecknen anger inte bara något provisoriskt, utan också att ordet är övertaget: citerat. Det härrör ur en viss typ av litteratur, en romantisk och efterromantisk litteratur och i det här sammanhanget kanske främst en efterklangslitteratur (som i Strindbergs författarskap konkretiseras av framför allt signaturpoeterna kring Wirsén), vars retorik kretsar kring det ”evigas” värden, alltså ett konservativt hävdande av människans överhöghet och därmed moraliska ansvar<sup>24</sup> – denna hållning benämns av den berättare som nu alltså tillskansat sig den symboliska makten att tala, och att tysta andra.

”Dygdens lön” är alltså inte bara ett *ideologiskt* angrepp på tidens (o)moral, utan i den utspelas också en symbolisk strid kring själva *rätten att tala*. Genom en *symbolisk* kod söker texten framhäva sig själv som *realistisk*, och som ”sann” i betydelsen ”i överensstämmelse med naturen”, det vill säga förnuftig. För det är bara genom realismen som en text vid denna tid (1880-talet) kan definiera sig själv som modern och kritisk – allegorin, med dess personifikationer, är egentligen förbunden både med den förljugna estetik och pryda kristendom som texten angriper. Samtidigt tillåter uppenbarligen allegorin (eller allegoriseringen) att något formuleras, inte minst genom det parodiska drag som medföljer den i den strindbergska utformningen. Det är detta textens motsägelsefulla funktionssätt som vi nu måste betrakta, hur allegorin kläds i en realistisk slöja för att möjliggöra det kritiska yttrandet.

Som berättelse är ”Dygdens lön” inskriven i en hierarkisk ordning, som den följer för oss, men också spelar med. Betrakta här själva dess inledande sats:

(1) När modren dog var han tretton år. (2) Det var för honom såsom han förlorat en vän, (3) ty under det år modren låg till sängs, (4) hade han likasom gjort hennes personliga bekantskap, (5) något som föräldrar och barn sällan göra. (6) Han var nämligen tidigt utvecklad och hade ett gott förstånd; [...] (31)

Den första satsen är mycket exakt i sitt öppnande av berättelsen. Den andra likaså, men där införs en ambivalens i berättelsens *perspektiv*<sup>25</sup> nämligen i detta "för honom". Den första satsen anger, självsäkert, ett externt perspektiv – någon annan än "han" talar. Men den andra satsen flyttar perspektivet till denne än så länge anonyme "han" – upplevelsen tecknas i hans termer, och får en ungefärlighet med bestämningarna "såsom" och "likasom" som understryker det subjektiva eller, egentligen, metaforiska i perspektivet. Men redan i nästa (bi)sats, den femte, objektivteras åter perspektivet, genom dess angivande av en övergripande och auktoritativ kunskap. Den sjätte satsen, slutligen, bekräftar denna auktoritet genom ett medgivande av berättarens suveränitet, "nämligen", och meddelandet av en kunskap som överskrider en trettonårings.

Det är i denna typ av spänning mellan en pseudofokalisering av perspektivet till "han", och en reell fokalisering till en makthavande berättare, som berättelsens auktoritet upprättas.<sup>26</sup> Det innebär att "han" (vilken så småningom identifieras som Theodor Wennerström) alltnär hanteras som en boll av berättaren, samtidigt som dennes auktoritet stärks – Theodor Wennerström blir ett *exempel*, använt av berättaren för att demonstrera ett allmänt problem. Och auktoriteten bestäms framför allt i den typ av historiskt (eller historiserande) perspektiv som skrivs in i berättelsen i form av en ideologisk lagmässighet.

Ett liknande spel försiggår med den narrativa *tiden* i "Dygdens lön", eller snarare, tiden bildar en tvetydig eller ambivalent struktur i berättelsen. Dess första sats ("När modren dog var han tretton år") etablerar en temporal punkt utifrån vilken berättelsens värld sedan iakttas. I förhållande till detta "när", rör sig berättelsen analeptiskt ned i "hans" historia, anger "det år modren låg till sängs", omtalar både hennes och faderns bakgrund, för att så på den åttonde raden upprätta en ny tidpunkt, motsvarande den första satsens adverb: "När hon *nu* blev sängliggande vid trettonio års ålder [...]". Detta "nu" är uppenbarligen situerat *före* vårt tidigare "när", och ersätter detta som berättelsens temporala bestämning. Denna tidpunkt av "nu" blir berättelsens temporala nollpunkt, utifrån vilken historien relateras och relativiseras. Här tar det formen av en sorts utveckling, det vill säga berättaren relaterar hur "han" lever med modern, och utan henne, och med fadern, fram till dess en ny tidpunkt upprättas för berättelsen att utgå ifrån: "Han var femton år, den tidpunkt då [...]" (34). Här markeras tiden just som en utgångspunkt, berättelsen samlar ihop sig till en allmän karaktäristik av hjälten, infogar honom i ett mönster. Därpå dras ett streck (också bildligt: – ett streck markerar på baksidan den elliptiska övergången till en ny fas i berättelsen).

När så berättelsen fortskrider sker det i en ny grammatik, vars förändring är just temporal: "Det är i pingstiden en varm middag" (34). Berättelsens tempus skiftar alltså från imperfekt till presens, och det är ett skifte också i berättelsens retoriska förhållande till sitt univers (diegesen). Berättelsens tidigare rörelse har varit analeptisk, berättelsen har blickat bakåt och sakta förts samman med historiens tid. Från och med detta tempusskifte kommer dock berättelsen att domineras av en temporal harmonisering; berättelse och historia följer varandra genom texten, även om ellipserna är flera, i en narrativ tid som trots textens tempus är det narrativa nuet. Det innebär också att pseudofokaliseringen av berättelsens perspektiv till Theodor blir

starkare. Tempusskiftet signalerar att berättelsen nu relateras i en realistisk diskurs – också när imperfekt strax återtas som berättelsens tempus (35) – och att den yttras närmre hjälten själv som upplevande subjekt.

Typisk är den adverbiala bestämningen av diegesen till ett sammansatt nu: "När han nu vandrade i gångarne, kände han också nya tankar stiga upp." (38) "När" och "nu" fungerar både flätande och upplösande. Adverbena aktualiserar händelsen som berättelsens "nu", men de fungerar också motstridigt, som ett reellt imperfekt. Det förgångna i "när" förstärks också av diskursens imperfekt. Fokaliseringen läggs här retfullt nära Theodor: "kände han", "tycktes honom". Men samtidigt avlägsnas talet från honom: "Hans allvarliga sinnesförfattning lockade honom nämligen icke till några tankar på lösaktighet [...]" (38) Närheten till Theodors tankar, till hans perspektiv, visar sig, genom det ordnande "nämligen icke" och den klassificerande karakteristiken "allvarliga tankar" vara berättarens allmakt. Närheten är bara en pseudosingularitet som åt Theodor skapar en fiktiv unicitet – den här typen av förhållande mellan perspektiv och tid fungerar som ett försök att dölja det symboliskas makt i en "realismifiering" av texten. Men man kan också läsa bestämningen "när han nu..." med betoningen på pronominet – då avslöjar satsen sig som i själva verket iterativ: Theodor träder in i en relation som han *exemplifierar* genom att upprepa.

Som text illustrerar "Dygdens lön" i själva verket realismen som en diskursiv glidning mellan symbolisk lagstiftning och exemplifierande fallbeskrivning.

Det finns ett längre parti av novellen som jag ännu inte kommenterat, men som väl illustrerar detta. "En afton i juli" kommer brodern (som just beskrivits närmast som en avelshingst) för att hämta Theodor, och han lurar med denne till Stallmästargården, där man firar en backanal med mat, sprit, musik – och kvinnor (ss. 53-56). Detta avsnitt är textens mest "realistiska", om vi med det menar det mest singulära – händelsen och de agerande utpekade som unika och singulära. Det sker genom att detta är textens mest *sceniska avsnitt*, här "citeras" en rad repliker och dessa kan heller inte, som andra replikskiften i texten, ses som ideologiskt typiserade. Aldrig ligger berättelse och historia så nära varandra i denna text som här: festens yra får infiltrera berättelsens rytm och dess beståndsdelar beskrivs detaljerat. Här anges också mycket noga tidpunkterna: "en afton i juli", "på slaget sju", "när klockan var ett".

Men har inte hela detta avsnitt samma demonstrativa karaktär som novellen i övrigt? Eller annorlunda uttryckt: förutsätter inte realismen i denna episod allegorin? Avsnittet kan betraktas som en typisk allegorisk scen: den där den kristne hjälten frestas av Djävulen. Här parodieras denna, genom att allegorins logik är omvänd i textens helhet. Men denna karaktär av "demonisk motbild" finns också angiven i episodens början. Till förutsättningarna för den hör att Theodor på väggen i sitt rum satt upp ett plakat med texten "Kom till Jesus" – budskapet är dessutom riktat till brodern. Denne kommer så, och inträder i rummet: "Han kastade så en blick på Kom till Jesus, grinade, men sade ingenting om den saken." (53) Här utmanas alltså Jesus av brodern med ett "grin", och i sin replik kallar han så Theodor för "Baruch". Enligt Ulf Boëthius ordförklaringar till utgåvan i *Samlade verk* skall detta förstås som "gamle stofil", en skämtsamhet bröder emellan. Men Boëthius anger också att Baruch var medhjälpare till profeten Jeremias, och författare till en av apokryferna. Kan då inte detta broderns skämtsamma namngivande vara ett led i en

parodisk omkastning av allegorins kristna typer? Den förment jesuitiske Theodor, Guds son, är i själva verket en apokryfiker, någon som på skumma och tvivelaktiga grunder gör anspråk på biblisk visdom.

Under festen tilldelas så Theodor rollen som pianist. Den musik han spelar är ur Gounods *Faust* – varpå brodern i en viskning utnämner Theodor till präst. Kan det vara så att den lära denne ”präst” predikar är av Djävulen, är han en Faust i pakt med denne?

Så visar det sig att textens mest realistiska avsnitt blir läsbart som en parodi på allegorins ”demoniska motbild”. Här är demonin god: liksom allegorin själv blir Theodor ”alldeles opp och nervänd” (56) av sin erfarenhet hos Frestaren. Men strax blir parodin betydligt mindre godmodig: som utexaminerad präst blir ju Theodor återigen besatt av en demon, det kristna pryderiets demon som definitivt får övertaget i honom efter att han överraskat Riken, som hela tiden avvisat hans närmanden, med en annan man (58). Den demonen leder Theodor mot avgrunden.<sup>27</sup>

Det finns en episod i ”Dygdens lön” som framstår som en avgränsad allegorisk förtäring av textens projekt att tillförsäkra sig ”rätten att tala”. Under konfirmationsundervisningen finner sig ”herr Theodor” (och jag tror att namnformen här anger just det symboliska i det som skall ske) vara ensam högreståndspojke i gruppen. De övriga är ”folkets barn”, de tillhör ”underklassen”. Theodor vill avfärda dem som fula och dumma, men tvingas (av berättelsen naturligtvis) lyssna till dem, för att inse hur de ”under form av speord, kasta de skarpaste iakttagelser omkring sig; de kunde säga radikala kvickheter [...]” (43). Denna intelligens tar alltså en indirekt, eller symbolisk väg som ”speord”, vilket bara är en annan symbolisk form för diskursen än exempelvis faderns vetenskapliga eller moderns religiöst-moraliska.

Med sig till konfirmationsgruppen har Theodor ett (klass)skiljande märke: en florett. Denna floretts status i texten motsvarar den tidigare diskuterade detaljen med flickans halvlånga klänning: ”Han hade en florett med sig, ty han skulle på fåktlektion på middagen.” Men denna slump är här hårdare inordnad i berättelsens logik, den realistiska detaljen sätts i spel som ett symboliskt föremål. Floretten motsvarar ett *skeptron*, alltså det tecken i form av en stav som i det antika Grekland var maktens tecken. Innehavaren av *skeptron* hade rätten att tala – och rätten att tysta andra för att göra sitt tal hört.<sup>28</sup> Och i sista hand är floretten naturligtvis en fallisk symbol – innehavaren av floretten besitter en åtminstone symbolisk potens. Men här är det falliska ironiskt – Theodor är trots tecknet impotent, både sexuellt och allmänmänskligt. Striden om det falliska tecknet sker ju också inbördes bland ”folkets barn” och mellan dessa och prästen – Theodor kan bara betrakta kampen, inte delta i den.<sup>29</sup>

Underklassens barn ”förstodo att den föreställde ett vapen”, men de kan inte namnge floretten. Någon föreslår ”sabel”, en annan ”värja” – och resultatet blir ”ett slagsmål som förvandlade hela kyrksalen till en enda stor hundgård rykande av damm och fyllt med tjut” (43). I kampen om rätten till namngivning förvandlas alltså gruppen till natur, och just bestämningen ”hundgård” (och bestämningen parallelliserar trädgårdsallegorins katter) anger också att denna natur skall disciplineras. Här sker det genom pastorsadjunktens inträde i rummet. En språkstrid utspelas, mellan ”vilddjurens” språk som är knutet till pojknarnas yrken och därmed till ett praktiskt intresse (”Kapa gajet bara!”), och pastorsadjunktens. Han går segrande ur striden, och det

sker symboliskt genom "uppskrivningen" av pojkmarnas "bristfälliga prästbetyg". För "herr Theodor" ter sig denna uppskrivning som en rad "offentliga skymfar" – bara hans eget betyg framkallar "ett svagt solsken över adjunktens anlete" (45).

Kampen om Ordet – och det är logiskt att det symboliseras av ett *vapen* – vinnas sålunda av kulturens auktoritet, och i fortsättningen är det adjunktens tal som hegemoniskt härskar.<sup>30</sup> Här upphävs eller snarare omdefinieras då naturlagens diskurs om "den starkares rätt", det vill säga denna förflyttas till den etablerade, *samhälleliga* makten. Men samtidigt framställs här det ideologiska projekt som är "Dygdens lön": att ta ordet och diktera lagen.

Men pastorsadjunkten, en "ung, blek, mager karl, med utslag i ansiktet och urvattnade blå ögon" (43) griper faktiskt aldrig tag i floretten, han griper inte det falliska tecknet (han tycks f.ö. ha ett eget vapen, en käpp att slå pojkmarna med). Hans egentliga vapen är helt annorlunda: det är *uppskrivningen*. Här segrar alltså kulturen, i form av skriften, över naturen, som denna representeras av underklassens pojkar. Med uppskrivningen av prästbetygen disciplineras slutgiltigt massan, och definieras dess medlemmar som "syndare" – bara Theodor undantas från domen. Skriften, och med den kulturen, är ett vapen, med makten att tysta andra, att underkuva dem.

På samma sätt är det med "Dygdens lön". I texten innebär tagandet av ordet också att det textuella våld som är parodin måste utövas:

Prästen hade frågat om han syndat. Nej, det hade han inte. Hade han drömmar? Ja! Drömmar äro lika syndiga, ty de visa att våra hjärtan äro onda, och Gud ser till hjärtat. Han rannsakar njurar och kommer att döma oss en gång för varje syndig tanke, och drömmarne äro tankar. 'Giv mig, min son, ditt hjärta, säger Jesus. Gå till Jesus, bed, bed, bed. Vad kyskt, vad rent, vad ljuvligt är, det är Jesus! Jesus från början till slut, Jesus mitt allt, mitt liv, mitt hopp, min salighet! Spåker köttet och varen stadige att bedja, säger Jesus! Gå i Jesu namn och synda icke härefter!' (49)

Så ser den "fientliga" diskursen ut, den som av "Dygdens lön" skall berövas rätten till talet – och i novellen finns ju gliringar också mot estetiken och moralfilosofin. I det projektet ingår som en strategi att parodiskt aktualisera denna "den Jesuitiska sofistiken". Samma parodiska dimension finns också i den samtalscenen mot slutet av berättelsen, där "läkaren" respektive "teologen" hastigt får inta stilerade positioner för och emot naturen som läkemedel för Theodor (59). Och om i den första scenen prästens ord är det segrande talet, så är i den andra scenen läkarens förnuftiga tal det segrande. Parodin vilar också som en skugga under hela texten. Men här finns också en osäkerhet, den uttalas inte helt: texten stelnar i kampen mellan parodisk allegori och realism.

Vad "Dygdens lön" aldrig redovisar, men hela tiden bygger på, är ytterligare en tyst röst: kvinnans. Hon får aldrig formulera någon röst i förhållande till textens symboliska centrum, sexualiteten. Möjligen är modern ett undantag, men hennes röst är snarare pryderiets än kvinnans.<sup>31</sup> Istället står striden kring ordet enbart mellan män, och här erövrar texten sin egen rätt att tala med hjälp av en våldsam fallisk symbolik. Parodin är en form för textuellt våld, förtigandet är en annan. Det, möjligen paradoxala, är att för att aktivt tysta en utpekad röst måste texten som i parodin aktualisera denna röst, låta den höras under den egna. Angreppet på den med våld



upprätthållna samhällslagen aktualiserar också dennas diskurs. Samtidigt offras i denna falliska ekonomi den kvinnliga rösten, den förträngs, liksom Theodors röst förträngs när han träder in i det akuta sjukdomstillståndet.<sup>32</sup> Kanske ligger den istället kvar under texten, som en fråga om blomman på florettens spets?

Djupast sett sätter "Dygdens lön" rätten att tala på spel. Då blir denna novell inte bara en symbolisk framställning (dvs. litteratur!) av människans, det vill säga mannens, lidanden under föregivet "sedliga" moraler, utan också i sig själv en diskursiv händelse, en utmaning avsedd att tysta motståndarna. Att skriva om sexualitet var den provocativa gest som tillspetsade den strid om yttranderätten som textens allegoriskt framställer och som händelse ingår i. Och det Strindberg lyckas med i "Dygdens lön" är att visa hur sexualiteten lyder under samhälleliga maktförhållanden, hur moralen, sedligheten, pryderiet, ingår i de diskurser vilka syftar till maktens upprätthållande. Så bekräftar "Dygdens lön" den intervjuade "förf." i Företalet som hävdar att han inte angripit kvinnan, utan "*De Nuvarande Förhållandena*" (30).

Och det är onekligen med lika osviktig som beundransvärd precision som Strindberg lyckas göra just den texten som handlar om yttrandets villkor åtalbar.

#### Noter

1 Ett sådant perspektiv skisseras av Geir Mork i hans *Den reflekterte littereren. På spor etter Arne Garborgs ironi* (diss., Oslo, 1989).

2 Troligen kan den ideologiska krisen också ses som en språkets kris: nya aktörer från borgar- och medelklass definierar om vilket språk som skall användas i de offentliga talen, de olika språken bryts mot varandra i en språkstrid, innan en (tillfällig) konsensus på nytt kan upprättas i form av ett hegemoniskt språk. Exempelvis innebär det att det oscarianska språket skall ersättas av ett demokratiskt-realistiskt: inte bara andra ord skall då användas, utan språkets retoriska tekniker förändras.

3 Den grundläggande analysen av litteraturens förhållande till sedligheten och sexualiteten ger Jette Lundbo Levy, *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor. Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap* (övers. Ann-Mari Seeberg, Stockholm, 1982). Huvudverket om tidens sedlighetsdebatt är annars Elias Bredsdorff, *Den store nordiske krig om saedeligheden* (Köpenhamn, 1973). En noggrann genomgång av den svenska sedlighetsdebatten ges av Ulf Boethius i *Strindberg och kvinnofrågan till och med Giftas I* (Stockholm, 1969). En givande analys av hur artonhundratalet formulerar en specifik "kvinnofråga", vilken hänger samman med hur historien skjuts fram som specifikt existensfält för mänskligheten och därmed som specifikt kunskapsfält vilken förutsätter någonting utanför historien, kvinnan eller vilden, ger Christina Crosby, *The Ends of History. Victorians and "the Woman Question"* (New York and London, 1991), i analysen av texter av bl. a. George Eliot, Thackeray, Charlotte Brontë.

4 "Dygdens lön" citeras ur *Giftas I-II i Samlade verk*, 16 (Stockholm, 1982).

5 Jmf. *Brev IV* (Stockholm, 1954), s. 938.

6 Jan Myrdal har i sin uppsats "På tal om Giftas", *Strindbergiana - Första samlingen* (red. Anita Persson, Karl-Åke Kärmell, Stockholm, 1985), s. 15, påpekat att de åtalade raderna faktiskt, ur juridisk synvinkel, var hädiska och att åtalet därmed var berättigat. Men denna formalistiska synpunkt får dock inte dölja att åtal av denna typ ingår i en samhällelig kamp om rätten till ordet, och att åtalet därför har en symbolisk kraft som är betydligt starkare än vid samhällets mekaniska beivrande av andra lagbrott.

7 Som portal föregås onekligen "Dygdens lön" av "Företalet", med dess två intervjuer och

ett förord. Detta företal har ofta använts för att fastställa en strindbergsk "åsikt" i kvinnofrågan (jmf. exempelvis Lundbo Levy, a.a., s. 23). Men här gäller analysen faktiskt texten, och detta "företal" kan därför tills vidare sättas inom parentes.

8 Boethius, a.a., ss. 291-299, diskuterar "kompositionen" av novellsamlingen. Han anför då även Strindbergs syn på "Dygdens lön" som första novell i samlingen. Denna "vackra" novell skulle sålunda erbjuda en "mjuk övergång från Företalets avslutande Interview" (s. 293). Boethius skriver vidare: "Dygdens lön var också nummer ett 'genom sin natur', skrev Strindberg. Han torde härvid bl. a. ha syftat på att den handlade om barnets och ynglingens problem. Det finns i Giftas ansatser till en kronologisk komposition" (ibid.). Till detta kan tilläggas att den strategiska position som "Dygdens lön" har i samlingen också kan ha att göra med att den inte bara beskriver "ynglingens" problem, denna novell är den enda i samlingen som faktiskt omskriver ett helt liv, från födelse till död. Också ur denna synvinkel är alltså novellen att betrakta som en portal, genom vilken vi inträder i de olika rum *Giftas* erbjuder.

9 *Brev IV* (utg. Torsten Eklund, Stockholm, 1954), nr. 861.

10 Jmf. Michel Foucault, *Vetandets arkeologi* (övers. C.G. Bjurström, Lund, 1972) ss. 34f: "Tankeanalysen är alltid *allegorisk* i förhållande till den framställning den begagnar sig av. Dess fråga är ofelbart: vad var det som sades i det som sades? Analysen av det diskursiva fältet är orienterad åt ett helt annat håll; det gäller att uppfånga utsagan som den tunna enskilda händelse den utgör; att avgöra villkoren för dess existens, fastslå dess gränser så exakt som möjligt, upprätta de korrelationer den kan ha med andra utsagor som kan knytnas samman med den och visa vilka andra former av utsagor den utesluter. [...] Den fråga en dylik analys ställer, skulle kunna formuleras på följande sätt: vad är det för särskild existens som ger sig tillkänna i det som sägs – och ingen annanstans?"

11 Se Bourdieu, "Vad det vill säga att tala. Det språkliga utbytet ekonomi", *Skeptron* 1, s. 27 (Stockholm, 1984).

12 Jmf. exempelvis Lundbo Levy, a.a., ss. 15-46.

13 Denna uppsats är hämtad ur ett större pågående arbete om Strindbergs prosa, där läsningens metodologiska förutsättningar kommer att redovisas något mer utförligt. Men kombinationen av allegores och strukturalism torde inte förvåna någon: som exempelvis Maureen Quilligan iakttagit finns det i den strukturalistiska läsningen ett uppenbart allegoretiskt element, då texten betraktas som skiktad i olika nivåer vilka organiseras i olika koder, jmf. hennes *The Language of Allegory – Defining the Genre* (Ithaca and London, 1979), ss. 236ff. Men samtidigt vill jag betona den strindbergiska textens karaktär, det är den som genom sina allegoriska drag här möjliggör min läsart.

14 Ulf Boëthius visar i sin avhandling *Strindberg och kvinnofrågan till och med Giftas I* övertygande hur konkret "Dygdens lön" talar in i samtiden. Se t. ex. ss. 308ff om den sedlighetsivrande organisationen Federationens roll i novellen, eller s. 315 om titeln "Dygdens lön" som en anspelning på sedlighetsvännen, läkaren C. M. Cornelius broschyr "Ett par ord i anledning af filosofie kandidaten Knut Wicksells framställning af 'Samhällsolyckornas viktigaste orsak och botemedel'" (1880) där denne enligt Boëthius påstår att dygden visst får sin belöning. Noterbart är också hur Victoria Benedictsson i *Pengar* (1885) med viss sarkasm framställer hur borgerligheten i sin läsning krävde "ett par giftermål i slutet, ty dygden fordrar ju sin belöning" – också denna fordran lever "Dygdens lön" upp till.

15 "Dygdens lön" innehåller en rad exempel på denna typ av "kultiverad" natur och tekniska metaforer. Som när Theodors tillvaro i skolan beskrivs: "Det var som att göra en resa på ett godståg; lokomotivet måste stå så och så länge på stationerna, och när ångtrycket blev för starkt av brist på kraftförbrukning, måste man öppna säkerhetsventilen. Trafikstyrelsen hade uppgjort tabellen och man fick icke komma för tidigt till stationerna." (ss. 39f) Så här kan alltså en strindbergsk allegorisering också ske, som ett konkret utvidgande av metaforen.

16 Jfr. *Brev IV*, nr. 899: "A propos horboken är färdig! [...] Ren socialism med det radikalste

qvinnoprogram man sett! [...] Ska inte pojkar nu heller få knulla, när man vill skaffa flickorna frihet till det!"

17 Mary Jacobus, *Reading Woman – Essays in Feminist Criticism* (New York, 1986), s. 203. Hon antyder också att det finns en "manlig hysteri som spökar i patriarkal diskurs, inklusive psykoanalysens" och som är en spegelbild av den kvinnliga hysterin (s. 201). Om Strindberg och den kvinnliga hysterin, se Asta Ekenvall, "Strindberg, kvinnan och alstringen", i *Meddelanden från Strindbergssällskapet* 29 (1960), och om *En dåres försvarstal* som ett porträtt av en manlig hysteriker, se Margareta Fahlgrens "Det hotande andra – om den manliga, 'hysteriska' texten", *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr. 4, 1990.

18 *Brev IV*, nr. 799. I ett annat brev, nr. 892, kallar Strindberg novellerna för "mina aldra intimaste historier som utom Sverige bli litteratur, i Sverige skandal!"

19 Strukturellt kan berättelsen formaliseras enligt följande:

$$T+M-F > T+F-M > \text{ToptKv} > T_e > T<->Kv(\text{symbM}) > T_e > TKv > T+M(-F) > T_{\text{död}}$$

|
|

(Tdöd symb)
(symb)

Formlerna skall uttydas enligt följande:

T = Theodor

M = Modern

F = Fadern

Kv = Kvinnan

e = ensam

opt = vill (optativ)

död = död

symb = symboliskt

<-> = kamp

> = handling, förlopp (transformation)

Denna formalisering utgår från den rationalisering av Tzvetan Todorovs narratologi som Robert Scholes gör i sin *Semiotics and Interpretation* (New Haven and London, 1982), ss. 88ff. Den bästa sammanfattningen av narratologin är enligt min mening än idag Todorovs *Poétique* (Paris, 1973).

20 Jag väljer att ge aktanterna namn efter deras egenskaper, dvs. som Moder och Fader, snarare än efter deras handlingar eller funktioner, som Hindrare respektive Hjälpare. Som borde framgå av min analys är funktionerna inte renodlade (fadern är en förhindrad hjälpare osv.), medan däremot egenskaperna ges mer bestämda symboliska positioner i texten.

21 Exempelvis citeras här, på tyska, Heine och här räknas några av bibeldogmatikens områden upp – så spelar denna berättelse med och producerar sin mening med och i den kultur som den tycks angripa.

22 Trädgården tillhör närmast allegoriens stående bildförråd, och går väl helt enkelt tillbaka på den bibliska ur-trädgården, Paradiset – se exempelvis hur trädgården ständigt figurerar i Rosemond Tuves genomgång av de medeltida allegoriernas bilder, *Allegorical Imagery. Some Medieval Books and their Posterity* (Princeton, 1966). Ett för Strindberg mer närliggande exempel är Rousseau och den betydelse trädgården har som idealt rum i *Julie eller Den nya Héloïse*, alltså den Rousseau som "Interv." kritiskt anför i *Företalet till Gifvas I* "Det där är bara Rousseau!" (10). Om trädgården som allegorisk bild hos Rousseau, se Paul de Mans "The Rhetoric of Temporality" i *Blindness and Insight – Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (2nd ed., London, 1983), ss. 200ff.

23 "Dygdens lön" utgör en *ideologisk* berättelse, i Tzvetan Todorovs mening, där de olika

elementen bildar en kausal kedja genom att vart och ett av dem hänvisar till en allmän lag, vilken de illustrerar (jmf. *Poétique*, ss. 71ff). Strindberg redovisar alltså denna lag öppet i "Dygdens lön", även om det ankommer på läsaren att förbinda Theodors liv med trädgårdsallegoriens lagstiftning..

24 Denna estetik exemplifieras i "Dygdens lön" av ett citat ur Johan Nyboms "Fansång" – Nyboms poesi karakteriseras f.ö. i *Svenskt litteraturllexikon* (Lund, 1964) som "fylld av skandinaviskt, patriotiskt och akademiskt patos".

25 Jag använder begreppet "perspektiv" i Gérard Genettes mening. Det handlar då om från vems synvinkel händelserna betraktas – vilket måste åtskiljas från frågan om vem som berättar historien. Genette skiljer här på *mode* respektive *voix*, dvs. mellan berättelsens modus och röst. Jfr. hans "Discours du récit", *Figures III* (Paris, 1972), ss. 203ff.

26 Eller, för att fortsätta i Genettes terminologi, perspektivet i "Dygdens lön" växlar mellan en intern fokalisering, där världen betraktas från huvudpersonernas synvinklar, och en icke-fokalisering, där betraktandet är den utanför den berättade världen stående, omnipotente berättarens.

27 Om det demoniska som allegoriskt genredrag, se Angus Fletcher, *Allegory – The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca and London, 1964), ss. 25-69.

28 Om *skeptron* hos grekerna men också i dess andra symboliska former, främst som universitetsspira, se Donald Broady, "Rätten att tala. Inledande anteckningar om en mycket gammal stav", *Skeptron* nr. 1, ss. 8-26 (Stockholm, 1984).

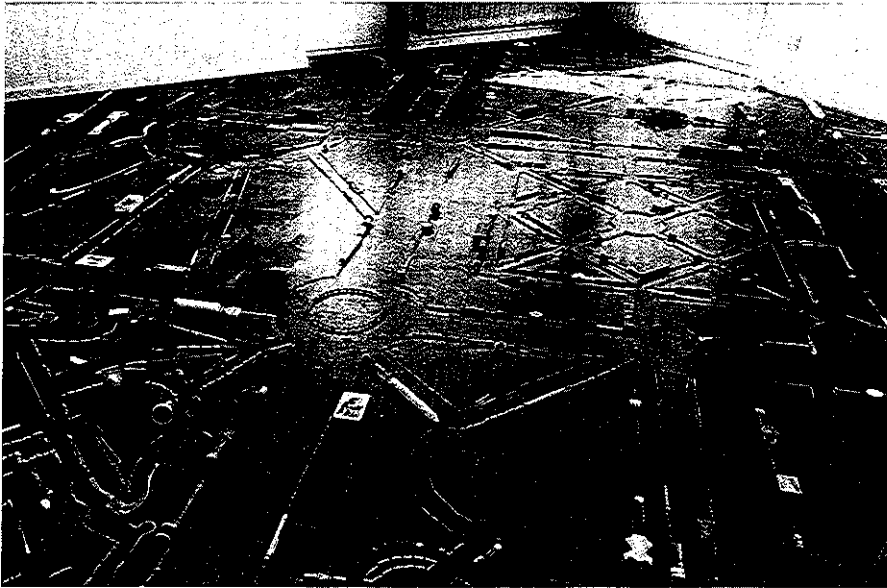
29 "Dygdens lön" tycks ju här onekligen infoga sig i en typiserad symbolik. Kanske skall man då påpeka möjligheten att läsa florettens status som falliskt tecken som kringrand: floretten har sitt namn av den blomma som prydde dess yttersta spets. Eller stärker detta tvärtom dess falliska betydelse? Floretten som ett vapen ägnat att ta blomman från sitt mål, dvs. att deflorera kvinnan. Och denna kvinna återfanns dessutom bland blommorna i trädgården, hon var trädgårdsmästarens dotter – och Theodor möter henne just efter att ha brutit en blomma från ett narciss-stånd (s. 36) Strindberg visste nog vad han gjorde när han valde just floretten som åtråvärt föremål här, och infogade den i textens blomstersymbolik. Men, för att foga ytterligare en länk till tolkningskedjan, varför bär trädgårdsmästartdottern författarens eget förnamn i feminin form?

30 Att scenen utgör en maktkamp, och att pastorsadjunkten är en del av makten, och att han som sådan *definierar* språket och hur det skall användas, blir kanske tydligare om vi läser Pierre Bourdieu: "Det officiella språket har slutit förbund med staten, såväl vid sin tillblivelse som i sin sociala användning. I statens konstitueringsprocess skapas betingelserna för konstitueringen av en enad språklig marknad dominerad av det officiella språket: i och med att det är obligatoriskt vid officiella tilldragelser och i officiella rum (skolan, den offentliga administrationen, de politiska institutionerna o s v) blir detta statliga språk den teoretiska norm enligt vilken all språklig praktik objektivt bedöms. Det förutsätts att ingen är okunnig om den språkliga lagen, med sin juristkår, sina språkvetare, pådyvlare, kontrollörer och skolmästare, vilka givits makten att *universellt* underkasta de talande subjektens språkliga prestationer prövning och juridisk sanktion." Om vi alltså lägger till kyrkan i raden av officiella rum, och prästen till raden av språkliga kontrollanter, så framstår scenen i "Dygdens lön" just som en "prövning och juridisk sanktion" av konfirmanderna och deras språk.

31 Det närmsta en kvinnas egen röst texten når, är nog i porträttet av Riken. Hon är uppenbarligen prostituerad, men i umgänget med Theodor håller hon hårt på moralen. Hon passar alltså inte riktigt in i berättelsens mönster, hon är en undflyende gestalt, utan röst, men också idealiserad i sin livslust. Men just det skugglika gör henne intressant, hon är en inte riktigt utskrivnen drömbild, ett objekt för författarfantasin som i andra texter av Strindberg själv talar. Men säkert har denna Strindbergs tystnad att göra med att han skriver om ett traditionellt mansproblem – även om han gör tappra försök att sätta också kvinnan i aktiv relation till

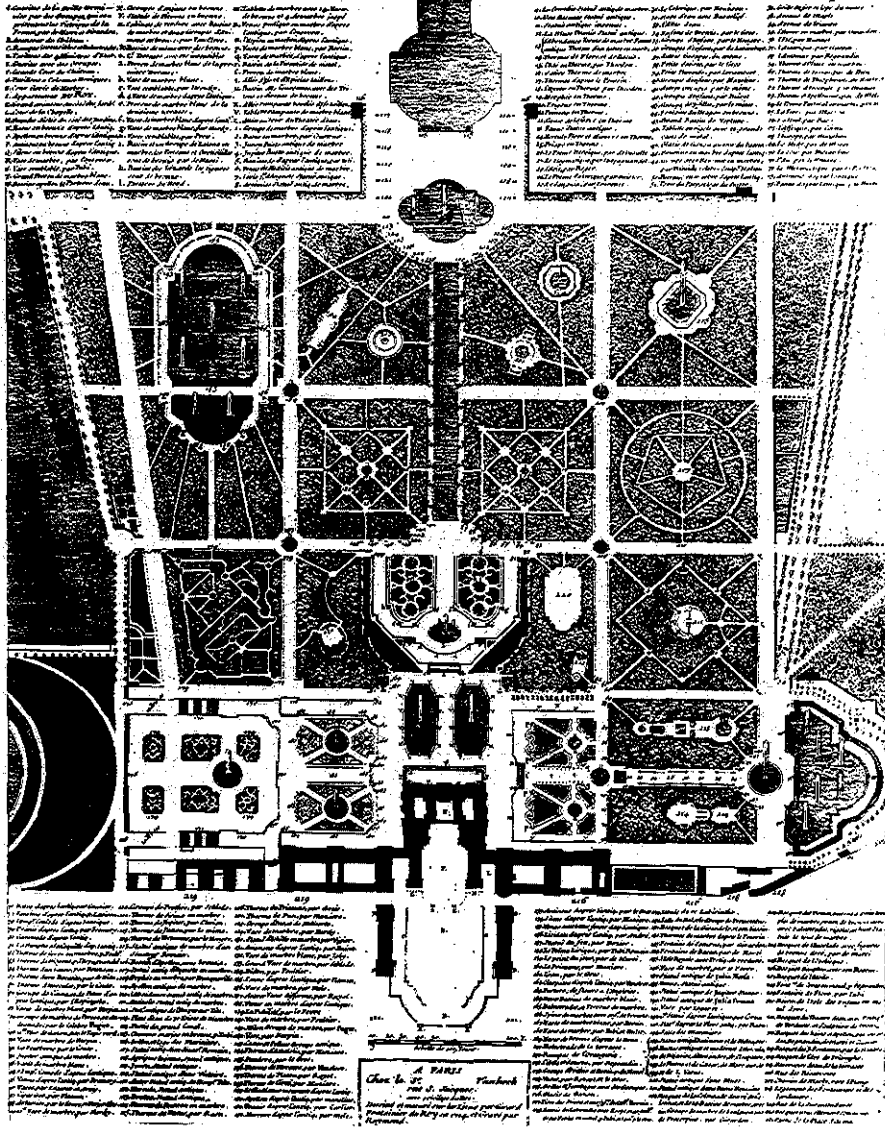
sedligheten. Michel Foucault menar att sexualmoralen som den grundläggs i antiken inte försöker "bestämma ett handlingssätt och en uppsättning gällande regler – med nödvändiga variationer – för båda könen; det är en utarbetning av det manliga uppförandet, gjord ur männens synpunkt för att ge form åt deras beteende", *Sexualitetens historia 2 – Njutningarnas bruk* (övers. Britta Gröndal, Stockholm, 1986), s. 24.

32 Det är alltså noterbart att Theodor tystas i takt med att han insjuknar. Berättelsen fokaliseras då inte genom honom utan berättelsens avslutande perspektiv blir icke-fokaliseringens (59ff).



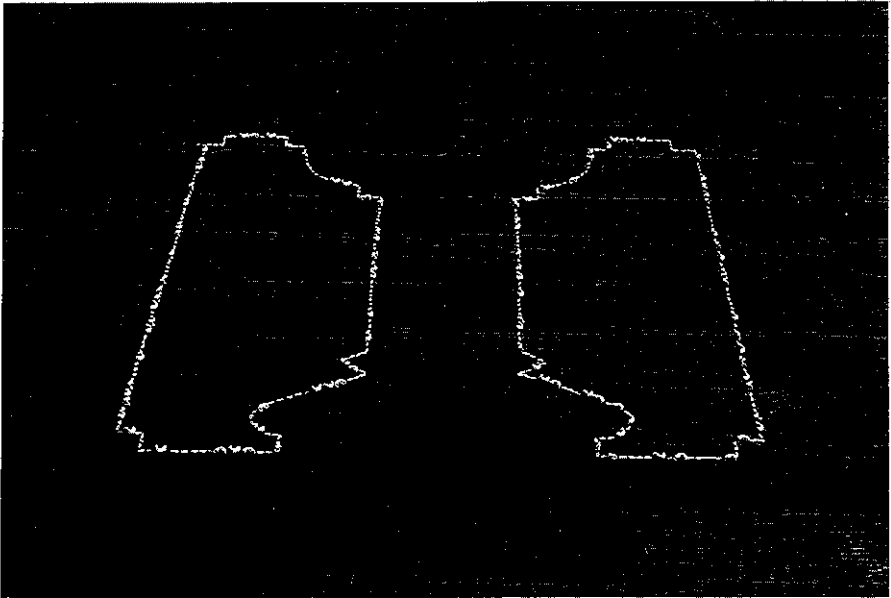
"Versailles III" Ur installation av Elisabeth Westerland, 1993.

**PLAN GÉNÉRAL des Jardins, Bosquets, et Pièces d'eau du petit Parc de Versailles, avec la Situation des Statues, et des Vases de Marbre, et de Bronze.**



Plan général des jardins, bosquets et pièces d'eau du petit parc de Versailles.

Karta över slottsträdgården i Versailles.



"Versailles IV" Ur installation av Elisabeth Westerlund, 1993.



LARS-ÅKE SKALIN

## Måsens öga

Narratologiska reflexioner kring

Strindbergs novell "Utveckling"

Narratologi vill jag uppfatta som studiet av den narrativa kompositionens (Aristoteles *muthos*) form, funktion och allmänna logik.<sup>1</sup> Att komponera händelser efter narrativa principer är att söka skapa enhet av det till synes disparata, vilket sker genom *intrigen*. Den utmärkande aktiviteten för den narrativa kompositören blir därför "intrigsättning", *mise en intrigue*.<sup>2</sup> Narratologins mest brännande fråga bör därför rimligen vara: vad kännetecknar *narrativ enhet*? Ett fruktbart studium av denna egenskap skulle naturligtvis gynnas av att forskningen höll sig med en någorlunda enhetlig konception av kategorierna 'berättelse' och 'intrig'.

Gives det något postulat som flertalet narratologiska teoretiker skulle kunna ta som gemensam utgångspunkt? Marie-Laure Ryan är av den åsikten: "The claim that a narrative plot is a temporal succession of different states of affairs mediated by events is one of the least controversial of narrative theory."<sup>3</sup> Detta kan låta bestickande. Ändå vill jag hävda att, när Ryan utvecklar sin intrigmodell utifrån denna konception, visar det sig att hon tappat bort själva grundprincipen för intrigsättning. Felet ligger i att låta modellen ta "tillstånd", *states of affairs*, som den givna utgångspunkten. En "temporal följd av tillstånd", såsom saken uppfattas av Ryan, skulle jag snarare vilja se som ett möjligt material för intrigsättning än som en utförd intrig.

Mitt syfte med denna studie är att demonstrera varför Ryans modell måste betraktas som en missvisande beskrivning av narrativ struktur. Samtidigt vill jag antyda ett alternativt betraktelsesätt, som enligt min mening bättre svarar mot sakens natur. Proceduren sker bland annat med hjälp av en diskussion av Strindbergs novell "Utveckling" ur *Svenska öden och äventyr*.<sup>4</sup> Novellen, som skrevs och publicerades 1883, berättar en historia med ett ämne som skulle komma att bli ett av de dominerande hos författaren. Det rör sig om avfallings- och trosbytestemat, om hur tidsprocessen obönhörligt demonstrerar känslors, övertygelsers och trosföreställningars relativitet och brist på beständighet. "Känslorna växa som hår och skägg tills de gråna och förtunnas eller falla bort" (193). Så uttalar sig en av huvudpersonerna, och novellen är rimligen avsedd att konkret gestalta sådana och besläktade tankar i en samman-

hängande berättelse. Nu har emellertid, enligt min mening, Strindberg inte hundra-procentigt lyckats med ett sådant projekt. Novellen brister i helhetsverkan. Men vad som eventuellt ter sig som ofullkomlighet utifrån en viss estetisk norm kan vara så mycket intressantare som illustrativt material för den narrativa teorin. Diktarens val av ämne, som kunde kallas "tiden och övertygelserna", tycks i detta fall ha förlätt honom till att försöka komponera sin intrig utifrån en modell som påminner om den Ryan beskriver. En intrigteori med annorlunda utgångspunkt än hennes skulle förhoppningsvis kunna peka ut mera exakt vari den anade bristen på logiskt sammanhang består och även förklara varför det är konsekvent att en intrigkomposition utifrån sådana premisser leder till en dylik defekt.

### Ryans "narrativa tillstånd"

Ryan tänker sig att en intrig bäst beskrivs som ett antal propositioner, betecknande dels tillstånd, dels händelser. Det hela kan illustreras med hjälp av en matris av följande utseende (SP står för *state propositions*, EP för *event propositions*,  $t_0, t_1$  etc. för successiva tidpunkter i ett temporalt skeende. Plus- och minustecknen står för det sanningsvärde som tillkommer de olika tillståndspropositionerna; *i* (*indeterminate*) anger sådana fall där ett sanningsvärde inte kan bestämmas. Sanningsvärdena är godtyckligt utsatta, eftersom denna matris inte beskriver någon enskild historia):<sup>5</sup>

SP 1	+		+		+		+		-
SP 2	i		i		i		-		+
SP 3	i		i		-		+		-
SP 4	-		+		+		+		+
etc.	$t_0$	EP1	$t_1$	EP2	$t_2$	EP3	$t_3$	EP4	$t_4$

Matrisen förtecknar alla *narrativa tillstånd* hos en berättelse genom att ange de relevanta propositioner om tillstånd som en text uttrycker, antingen explicit eller implicit. Dessa tillstånd skils åt av propositioner som uttrycker *händelser*. En 'händelse' definierar Ryan som en perfektiv process med egenskapen att åstadkomma en förändring i sanningsvärdet hos en tillståndsproposition. En händelse ger också ett möjligt svar på frågan "Vad hände sedan?" Läsningens dynamik går enligt Ryan till på följande sätt:

As the narrative progresses, the reader considers an increasing number of propositions, both stative and active, and constantly reevaluates the stative propositions. The dynamics of this activity can not be represented by a spatial diagram such as Figure 1 [dvs. figuren ovan]. The matrix captures the final product of the act of reading/comprehending, that is, the configuration of the plot once all information has been transmitted and processed. But it is easy to imagine the act of narrative information processing as a gradual filling in of an originally empty matrix.<sup>6</sup>

Läsprocessens framåtskridande rörelse måste, enligt Ryans modell, i hög grad påminna om hur referenterna till en berättelse, det vill säga en eller flera agenter i en rad på varandra följande situationer, skall tänkas percipiera ett förlopp. En agent befinner sig alltid, som Ryan påpekar, i ett *nu*, som kan beskrivas som ett tillstånd. Genom inträffade händelser växlar situationerna eller tillstånden, varför det som är sant vid tidpunkten  $t_1$  kan vara falskt vid tidpunkten  $t_2$ . Så som en agent upplever livets växlingar som en rad på varandra följande tillstånd, så upplever läsaren berättelsens successiva process. Kanske kan man säga att Ryans modell förutsätter att en berättelse utgör en ikon av upplevelsen av ett tidsförlopp. Läsaren skulle i så fall få intrycket av att på ett eller annat sätt dela agentens epistemiska villkor.

### Den sneda vinkelns perspektiv

I min bok *Karaktär och perspektiv* har jag beskrivit ett sådant förhållande som en rätvinklig, en nittio graders, inställning till varje aktuell nu-situation.<sup>7</sup> Men där ifrågasattes samtidigt om denna inställning skulle kunna anses giltig för *narrationen*, min term för en framställning uppbyggd på en intrig. Jag vill upprepa denna synpunkt. Den rätta vinkelns perspektiv kan anses gälla för genrer som dagboken, annalerna och krönikan, men inte för den genre som rätteligen kan sägas berätta en historia, vare sig fiktiv eller faktisk. Historieberättandet artikulerar det förflutna med hjälp av intrigsättning, vilket innebär en helt annat vinkling.<sup>8</sup>

Att berätta, i den kvalificerade mening jag föredrar att hålla mig till, är nämligen att kunna komponera och disponera element till en *helhet*, som åstadkommer en början, en mitt och ett slut, enligt Aristoteles genialiskt enkla bestämning av en intrig. Det som åstadkommer helhetseffekten är ett samordnande perspektiv, som ur *sned* vinkel lyckas omfatta alla element. Vinkeln bestäms av den retrospektiva utgångspunkten: att berätta är att sammanfatta ett skeende utifrån ett slut.<sup>9</sup> Slutsatsen blir att *narrationen* inte är någonting annat än ett *komplex begrepp* och så tillvida svarar mot vissa narratologiska teoretikers konception av den som en *mening*.<sup>10</sup> En *narrativ struktur*, som jag med en annan term vill kalla en *enkel narration*, är ett system av element som utgör dess funktioner och bildar början, mitt och slut. Ett *narrativt verk* kan antingen bestå av en enda eller av en agglutination av flera narrationer; den senare utgör då en *sammansatt narration*.<sup>11</sup> Principen för den enkla narrationen är hypotaxen, underordningen: de enskilda, osjälvständiga elementen är underordnade ett överordnat, nämligen slutet, som åstadkommer det retrospektiva perspektivet. Principen för den sammansatta narrationen är parataxen, samordningen mellan likvärdiga, självständiga enheter. En enkel narration vill jag beskriva som en *fast* enhet och utgörande ett system, en struktur. Dess sammanhållande kraft är *intern* i förhållande till strukturen. Den sammansatta narrationen bör då på motsvarande sätt beskrivas som en *lös* enhet, en av *extern* kraft hopfogad konstellation av en rad strukturer.

Att beskriva logiken för hur element, som vart och ett för sig är osjälvständigt, kan komponeras samman till den helhet jag kallat en enkel narration, eller hur enkla narrationer i sin tur kan hopfästas till sammansatta sådana, är narratologins delikata problem. Inte minst förefaller mig de sammansatta narrationerna vara svåra att systematiskt få grepp om. Ta som exempel *Odysséen*. I stort sett är det väl möjligt att

uppfatta de enskilda äventyren som enkla, självständiga, narrativa strukturer. Vart och ett av dem äger i sig början, mitt och slut. Detta innebär att de *formellt* sinsemellan har samma logiska status, nämligen den att utgöra en helhet och vara självständig. De har med andra ord samma formella värde: ingenting kan bli självständigare än självständigt! Ändå är det ingen svårighet att uppleva också hela *Odysseen* med dess samlade äventyr som en helhet. Vilken sammanhållande kraft kan skapa en enhet av de disparata episoderna? Två förslag är temporalitet respektive kausalitet, de kategorier Forster lägger till grund för distinktionen mellan *story* och *plot*.<sup>12</sup> Men ingen av dessa båda äger, så vitt jag förstår, kraften att kunna åstadkomma ett *slut*. En temporal följd eller en kausalkedja kan i princip dras ut hur långt som helst.

Låt oss då säga att det sista äventyret kan uppfattas som visserligen formellt av samma logiska kategori som de övriga – en självständig enhet – men ändå på något sätt av större *vikt*, och därför kan inge känslan av att utgöra ett slut. Men kan en narratologisk vetenskap göra reda för *vikt*? Ja, kanske, men jag föreställer mig att den disciplinen i så fall med mindre rätt kan betecknas som formalistisk/strukturalistisk till sin karaktär. Däremot kan man söka en mindre fast, *tematisk/semantisk* sammanhållning, som tar sin utgångspunkt i det förhållandet att såväl temporalitet som kausalitet har en *irreversibel* karaktär. 'Prövning' — 'belöning', 'exil' — 'hemkomst', 'sökande' — 'finnande' är till exempel teman som kan ge innebörd åt arrangerandet av *Odysseens* enskilda, i sig självständiga, narrationer i en viss irreversibel följd.

Men teman som sålunda används som kitt mellan narrativa strukturer ingår inte själva i dessa. De förblir någonting *externi*. Elementen i en enkel narration kräver, genom att uppvisa en "brist", en "ofullständighet" (liksom den språkliga bisatsen), att få bli kompletterade av någonting. De äger med andra ord en formell egenskap, en inskriven teleologi, som pekar mot en given helhet. En sådan dynamik kan däremot uppfattas som *intern* i förhållande till strukturen. Låt *berättelsen* vara benämningen för de narrativa strukturerna, vare sig de uppträder ensamma eller sammansatta med andra. 'Berättelsen' äger en *inre* motivering genom sin inneboende teleologi. Det betyder bland annat att mottagarens förväntningar på processens gång är naturligt styrda av denna princip. Låt *berättandet* vara termen för den agglutinationsprincip som söker fästa självständiga narrativa strukturer vid varandra. 'Berättandet' står för en *yttre* motivering av sammanhang. Det anger skälet till varför ett berättande som fogar berättelse till berättelse skall tillåtas fortgå. Genom att berättandet inskjuter ett motiv som tillskriver till exempel episoderna "Cyklopens grotta" respektive "Hemkomsten" signifikanserna "prövning" respektive "belöning" och sålunda ger dem en bestämd interpretation, motiveras samtidigt varför åhörarnas tid tagits i anspråk med två berättelser i stället för en.<sup>13</sup> Läsaren/åhöraren kan däremot knappast *förvänta* sig ett motiv som hemkomsten bara genom att ta del av en enkel narration som episoden med cyklopen. Vad som logiskt förväntas där är räddning (eller möjligen undergång), inte belöningen för en prövning. Interpretationen av den enkla narrationen som "prövning" måste därför bli extern i förhållande till narrationens egen struktur.

Det beskrivna förhållandet tycks lämna plats åt två huvudtyper av narratologi: en formell och en tematisk. Den sistnämndas objekt måste av ämnets natur förefalla mera svåråtkomligt för en exakt beskrivning än den förras. Det är med den narratologi som först och främst söker formella kriterier på elementens funktioner jag här

tänker befatta mig. Det är dess fundamentala antagande, att en enkel narration utgör ett komplext begrepp av element som formellt är underordnade ett slutperspektiv, som Ryans modell förbigår. Som redan framgått utgår hennes intrigkonception från en rad situationsbeskrivningar i form av påståenden utifrån den räta vinkelns perspektiv, som om någon stod inför dem i en nu-situation och lika väl kunde missta sig som ha rätt i sina påståenden. Det finns en konstans mellan situationen i  $t_1$  och den i  $t_2$  och så vidare, i så måtto att den beskrivna världen och dess agenter är desamma från första till andra tillfället, men situationerna är fullkomligt godtyckligt relaterade till varandra. Narration blir ingenting annat än temporal process. Elementen, de narrativa tillstånden, vid de olika tidpunkterna är i logisk mening fristående och sidoordnade så till vida som att de inte bestäms av någon övergripande enhet. Ryans misstag ligger, som jag redan antytt, i att hon beskriver de enskilda narrativa elementen som "tillstånd", *states of affairs*. Tillstånden i en temporal process,  $t_1 - t_n$  äger sinsemellan *samma* logiska status: de utgör alla enheter med egenskapen självständighet. I denna egenskap kan var och en beskrivas utan relation till de andra. Men det är just detta som jag vill hävda inte kan förekomma i en regelrätt, enkel, narrativ struktur. Där saknar nämligen elementen den självständiga status som skulle motivera att man benämner dem "tillstånd".

Narrationens princip om den sneda vinkeln förutsätter alltså över- och underordning. Vissa element kan framstå i sina funktioner av början och mitt därför att de bestäms av slutet som övergripande element. Men detta betyder bland annat att berättaren i sin diskursiva utformning måste ta hänsyn till om ett motiv skall ha funktion av initialt, mitt- eller finalt element; han bör till exempel inte ge det en form som om det rörde sig om ett fristående sådant. Denna procedur påminner i mångt och mycket om den varje språkkunnig utför i tal eller skrift när han eller hon anpassar *satsens* element, orden, till form och följd, efter den funktion de skall inneha i samma sats; i språk med kasusdistinktioner måste till exempel pronomen och substantiv med objektsfunktion också förses med objektiv kasusform. Grammatiken får inte överträdas, och normalt försöker sändaren i en kommunikationssituation underlätta för mottagaren genom att infria de preliminära förväntningar som gör den hermeneutiska spiralen möjlig, till exempel genom att använda sig av standardmodeller för ordföljd som i "Jag tycker om henne" eller "Henne tycker jag om". Men även om sändaren på grund av andra syften än kommunikativa väljer att överraska mottagaren genom att locka till felaktiga förväntningar om satsens fortsättning, som i "Om henne tycker jag inte", krävs ändå att mottagaren vid satsens fullbordan kan konstatera att grammatikens regler uppfyllts. Givet satslutet "inte", framgår också innebörden av det inledande "om", visserligen som en annan än den förväntade men trots allt som grammatikalisk.<sup>14</sup>

Ryan finner det alltså relevant att tillskriva de narrativa tillstånden vid olika successiva tidpunkter sanningsvärden, vilka kan växla allt efter den temporal processens framskridande: "State propositions fall in two categories: some express inalienable properties, and retain the same value throughout the narrative action; others present the potential of alternating several times between truth and falsity, and therefore to distinguish narrative states. At  $t_1$  John can be healthy, then sick at  $t_2$ , then healthy again at  $t_3$ ."<sup>15</sup> Hennes beskrivning innebär ingenting annat än att *genuina omvärderingar* av de narrativa tillståndens innebörd skulle kunna äga rum inom

strukturen under den narrativa processen. Det vill säga de narrativa propositionerna skulle först kunna uttrycka eller implicera en värdering, sedan en motsatt, vilket rimligen bör få läsaren att först hålla sig till en övertygelse, sedan till en annan. Men enligt min mening är dylika genuina omvärderingar omöjliga i en narration. De skulle omintetgöra tanken att den utgör en helhet.

Man kan fråga sig vem som skulle ha anledning att fälla ett omdöme om sanningshalten i propositioner som beskriver vad Ryan kallar narrativa tillstånd? Hennes mening måste vara att ett dylikt omdöme utgör ett led i den fortlöpande förståelseprocessen hos läsaren. Tolkningen av en berättelse skulle bland annat gå ut på att läsaren sökte finna ut vad som är "sant" i varje "narrativt tillstånd." Men en sådan tolkningsteori låter föga övertygande.<sup>16</sup> Resonemanget förutsätter att jag som läsare/åhörare har en relation till de enskilda *elementen* i den narrativa strukturen. Men detta är omöjligt. Jag kan bara såsom mottagare ha en relation till narrationen som sådan, till helheten. Om någon narrativiserar ett faktiskt händelseförlopp, innebär detta att det finns separata händelser som både berättaren och mottagaren kan ställa sig i relation till och som utgör materialet för intrigsättningen. Men refererar man till dessa händelser för sig, har man brutit ut dem ur narrationen.

Man kan tänka en situation, där någon vid en tidpunkt har hälsan, vid en annan saknar den. Jag kan säga: "Min äldste son har varit frisk hela vintern, men från och med maj månad drabbades han av allergiska besvär", men också tänka mig upplösa den sammansatta propositionen i enklare, som svar på mera specifika frågor om hans hälsotillstånd. Ett jakande svar på frågan "Var din son frisk under perioden januari-april?" är sant, ett nekande falskt. En upplösning i enklare propositioner åstadkommer att varje enskild situation som sålunda beaktas (t.ex. perioderna januari-april respektive maj-juli för sig) blir betraktad som en relevant *helhet* genom att vara ett avgränsat objekt för intresset. Men detta intresse kommer att innebära ett helt annat perspektiv på saken, som så att säga konkurrerar med det narrationen, det vill säga den sammansatta propositionen, vill anlägga.

Om man vill tolka propositionerna om Johns hälsa såsom funktioner i en narration, finns det alltså ingen anledning att gå in med frågan "Var John frisk vid tidpunkten  $t_2$ ?" uppfattad som en fråga beträffande ett enskilt element som *John*. (Däremot kan den tänkas som en fråga: "Uppfattade jag rätt att din *berättelse* säger 'John är frisk vid  $t_2$ '?" Varför inte? Därför att såsom narrativt element betecknar helt enkelt inte 'John är frisk vid  $t_2$ ' ett självständigt tillstånd. Det går inte att konstruera ett färdigt *narrativt* sammanhang där det är relevant att säga att John antingen är frisk eller sjuk. Att konstruera ett sådant är att bryta ut elementet ur narrationen och förvandla det till ett element i ett annat slag av diskurs, till exempel när någon i ett vardagligt samtal eller inför en fackmässig diagnos förhör sig om någons hälsotillstånd, som vi demonstrerade ovan. Det är ingen analys av den *narrativa* strukturen att säga att John är frisk vid  $t_1$ , sjuk vid  $t_2$  och sedan frisk igen vid  $t_3$ . Ty den narrativa agenten vid  $t_1$  är en frisk person som *kommer att* bli sjuk, vid  $t_2$  en sjuk person som *varit* frisk och vid  $t_3$  en som *blivit* frisk från att tidigare ha varit sjuk. Alla dessa aspekter är samtidigt närvarande i den meningen att de ger de narrativa tillstånden deras innebörd. Den formella narratologin studerar de grammatiska regler som låter en narrations skilda element med vissa givna former tillsammans bilda ett komplext

begrepp. En narration utgör ett enda (komplext) begrepp. När man med hjälp av ett sådant begrepp refererar till en serie tidsmässigt åtskilda tillstånd och händelser, får man känslan att de trätt ut ur sin isolation och uppgått i en ny enhet tillsammans med andra.

Ryans exempel med Johns hälsotillstånd är möjligen mindre väl valt som en illustration av narrativa tillstånd. Det kan förleda till uppfattningen att en narration ser som sin uppgift att upplysa om en narrativ agent till exempel är frisk eller sjuk. I själva verket rör narrationens grundläggande frågor den om agenternas *lycka* och *olycka*, precis som Aristoteles iakttagit.<sup>17</sup> Det är begreppen om mänsklig lycka som har intresse av den sammanhållna aspekten på förflutet, nu och framtid. Utifrån denna sammantagna aspekt möjliggörs formuleringen av ett *öde*: att berätta en historia är framför allt att skildra ett öde. I detta sammanhang beskriver inte begrepp som 'lycka' och 'öde' ett bestämt *innehåll* i en berättelse. De utgör i stället en kognitiv struktureringskategori, som utnyttjas för vissa bestämda mänskliga syften. Herodotos har en berömd anekdot, som på ett ovanligt klart sätt demonstrerar denna för narratologin grundläggande insikt.

### Solon kontra Kroisos – en illustration

I Herodotos välkända skildring av hur Solon gästar kung Kroisos utvecklas ett resonemang som borde kunna tas som illustration till vad narration innerst inne handlar om. Situationen är ju den att Kroisos uppmanar sin berömde gäst att nämna den han anser som den lyckligaste människan av dem han mött under sitt liv i förhoppning om att han då skall nämna honom, den rike och mäktige kungen. Men Solon förargar sin värd genom att vägra att tillmötesgå denna åstundan. I stället ger han sitt berömda svar: ingen borde prisas lycklig före sin död. "Genom detta sitt tal föll han i onåd hos Kroisos; och han lät honom utan vidare omständigheter resa sin väg, hållande honom för en mäktig dårlig man, som ej aktade på stundens lycka utan bjöd att se på alltings slut" (21).<sup>18</sup> Men när Herodotos berättat färdigt, skall det visa sig att den dårlige varit kung Kroisos och inte Solon. Fortsättningen är ju som bekant att kungen, eggad efter att ha tagit oraklets ord, "Går du i krig med perserna skall ett stort rike störtas", som ett löfte, leder sitt eget rike till undergång och sig själv i olycka. Därvid kommer han till insikt och minns Solons ord. Han förstår att det var denne som haft rätt, medan han själv varit en dåre som trott på sin egen lycka, när den blott varit en illusion.

Skildringen av de båda människans möte fyller samtidigt två funktioner. Den ena är att berätta en anekdot om mötet mellan en vis man och en dårlig kung. Mannens vishet framgår av två narrativa grepp: han bär namnet Solon, vilket väl redan på Herodotos tid kom att förknippas med egenskapen vishet, och han får framställa en tanke som författaren kunde vara säker på skulle uppfattas som tänkvärd av samtiden.<sup>19</sup> Den andra funktionen är att leverera en filosofisk synpunkt, ett stycke grekisk visdom. Solons svar kan skäras ut ur den anekdot där den ingår och stå för sig själv. Textavsnittet fungerar då som apolog, alltså som ett stycke undervisning, som man kan kontempera och ta ställning till. Men i anekdoten verkar svaret som

kriterium på gott eller dåligt omdöme. Kriteriet är alltså vilket perspektiv en människa vill anlägga på ett bestämt tillstånd i ett nu-ögonblick: stundens eller slutets. Vad har detta att göra med narrativa strukturer?

Jag har redan försvarat den spridda uppfattningen att en narration är en struktur bestämd av ett slut. 'Slut' i denna normativa mening behöver inte bokstavligen sammanfalla med en berättelses avslutning. Det innebär det övergripande perspektiv som avslöjar att berättaren "sitter med facit i hand", att han besitter den överlägsna position som retrospektionen innebär. Vishet är tydligen för Solon att man lär sig tänka på det egna livet i narrativa termer; det gäller att leva som om ens liv skulle berättas. Man lever sitt liv som en agent i en historia, och vishet är att rätt förstå i vilken sorts historia man ingår, vilken roll man spelar, dårens eller den vises. Självkännedom, som är oundgänglig för konceptionen av det goda livet, består just i en insikt av detta slag. Herodotos avslutar också hela sin redogörelse för kung Kroisos öde genom att låta denne komma till insikt efter sitt fall om innebörden av att se livet som en berättelse och låta det erhålla sin mening från slutet. Men om slutet är vad som ensamt styr den narrativa innebörden, får det konsekvenser för hur de enskilda situationen vid de successivt framberättade nu-situationerna skall framställas. Låt oss se hur detta går till.

Solons svar implicerar att han inte fäster sig vid vilket sanningsvärde som eventuellt skulle kunna tillskrivas varje tillståndsproposition *uttalad på plats*, alltså "Kroisos är rik", "mäktig", "känner sig lycklig" etc. vid  $t_1$ ,  $t_2$ ,  $t_3$  etc. Vad han vill framhålla inför Kroisos är vilken *signifikans* dessa tillståndspropositioner får i *ljuset av ett retrospektivt perspektiv*. Vad blir med andra ord av Kroisos "lycka", som han själv är beredd att affirmativt uttrycka i dessa enskilda situationer, när man efter "historiens avslutning" så att säga sitter med facit i hand? Det är också till denna insikt Kroisos en gång kommer. När han störtat sitt rike genom ett dåraktigt krigsföretag, är han benägen att kalla sitt tidigare "lyckliga" tillstånd en illusion.

Utifrån Ryans matris skulle antagligen den schematiserade historien om Kroisos beskrivas av en tillståndsproposition med ett visst sanningsvärde, samt en händelseproposition som omkastar sanningsvärdet hos samma proposition enligt följande:

#### Sanningsvärde

Tillstånd 1	+	"Kroisos är en rik, mäktig och (därför) lycklig kung."
Händelse 1	+	"Kroisos går i krig och störtas."
Tillstånd 2	-	"Kroisos är en rik, mäktig och (därför) lycklig kung."

En dylik beskrivning underlåter emellertid att ge akt på slutet som meningsgivande locus och uppnår därför aldrig målet att teckna en narrativ följd. Just genom att fastställa ett sanningsvärde för de skilda tillstånden utifrån den rätta vinkelns perspektiv (från det aktuella tillståndets locus) visar man att man avstått från en narrativisering av dessa tillstånd. Solon i Herodotos anekdot ser livet som en berättelse genom att uppfatta dess skilda tillstånd som blott och bart osjälvständiga element, vilka får sin signifikans av den helhet som står klar först vid slutet. En intrigsättning av de tre propositionerna ovan skulle inte acceptera bestämningen 'lycklig' fästad vid Kroisos i tillstånd 1. Anledningen är att perspektivet ges utifrån hans olycka i



tillstånd 2, och detta tillstånd har makten att förvandla hans uppfattning om sig själv i tillstånd 1 till blott och bart en illusion. Endast genom att läsas till ett perspektiv vid tillstånd 1 (t.ex. Kroisos tänker i den stunden om sig själv: "Jag är rikare än någon annan, jag är mäktigare än de flesta regenter, varför skulle jag inte uppfatta mig själv som den lyckligaste av människor?") kan bestämningen 'lycklig' rättfärdigas i den första propositionen. Men en sådan läsning är alltså oförenlig med narrativiseringens princip. Nu måste emellertid en berättare också vara medveten om de diskursiva konsekvenserna av detta förhållande. När han konstruerar det narrativa element som motsvarar till exempel den första propositionen, bör han ge sakerna en sådan beskrivning att utsagan låter sig förenas med bestämningen 'illusion av lycka'. Om han också vill att den *bättre* är förenlig med 'illusion av lycka' än med 'lycka' rätt och slätt, beror på om han väljer att låta spänningen i sin berättelse huvudsakligen vila på medvetna varsel om slutet eller på att i det längsta hålla det dolt. I det senare fallet skall beskrivningen vara "förenlig med" utan att för den skull direkt "uppmuntra till".

Även denna narrativa princip finns illustrerad i Herodotos berättelse. Den lutttrade Kroisos vill ju efter sitt fall anklaga Apollon för att genom sitt orakelsvar ha eggat honom till det krigsföretag som bringat honom i olycka. Men Apollon genmäler att svaret *hade* varit sanningsenligt; Kroisos hade bara inte mäktat tyda det rätt. Om denne emellertid gick tillbaka och undersökte svaret, skulle han finna att det var lika väl var förenligt med det händelsförlopp som nu inträffat som med det han först föreställt sig. Den narrativa agenten på fiktionsplanet och läsaren på sitt logiska plan delar i mångt och mycket Kroisos situation. Om agenten vill nå sin lycka, gäller det för honom eller henne att rätt läsa sin situation redan på plats utan tillgång till slutets facit. Om läsaren vill gripa den rätta innebörden av motiven redan på plats i den narrativa processen gäller samma sak: att läsa diskursen på rätt sätt. Ty denna är, om berättaren följer spelreglerna, alltid förenlig med slutet. Det är bara det att till läsningens behållning hör att man inte alltid är medveten om den rätta tolkningen. Det sagda vill med andra ord hävda att en narration *inte* kan beskrivas som en process med en rad *förändringar av tillstånd* som Ryan tänker sig, utan måste förstås som ett *enhetligt fastän komplext begrepp*. Den är enhetlig på samma sätt som en väg – svår att överblicka på grund av sin längd, men utgörande ett sammanhängande helt.

Låt oss bara kort titta på hur den skicklige berättaren Herodotos, som så utmärkt visar sig kunna förena narrativ teori och praktik, går tillväga. Slutet av hans skildring av mötet mellan Kroisos och Solon, där den förre i förargelse skickar iväg den senare, övertygad om att denne måste vara den dåraktigaste av män, tolkar vi alltså ironiskt. Här skildras visserligen mötet mellan en dåraktig man och en vis man, men det är Kroisos som får uppbära den negativa bestämningen. Men för att de element som för fram mot denna slutpoäng verkligen skall visa sig vara *funktioner* av samma slut, så borde man kunna förvänta sig att Herodotos i inledningsmotiv och mittmotiv har skildrat Kroisos på ett sådant sätt, att skildringen, utan att i förväg avslöja slutet, ändå kanske varslar om eller åtminstone är förenlig med karakteristiken 'dåraktig'. Ta till exempel detta inslag: "Då Solon sålunda givit andra priset i lycka åt dessa, utbröt Kroisos förbittrad: – Nå, min lycka då, min bästa vän, räknar du den för platt intet, så att du inte ens sätter mig i jämnhöjd med vanliga borgare" (20). Genom sin självgodhet avslöjar Kroisos att han åtminstone äger goda förutsättningar att handla som

en dåre; utifrån kunskapen om hur det kommer att gå med hans "lycka" inom kort, har läsaren lätt att förena denna situationsbeskrivning med det slut som avslöjar honom som en högst dåraktig människa.

Inslaget visar alltså att Herodotos har behandlat ett lokalt motiv, en aktuell nu-situation i det narrativa förloppet (Solon i samtal med Kroisos) på ett sätt som samspelar med insikten om ett bestämt slut på Kroisos historia. Samma sak gäller väl detta motiv från inledningen. Solon anländer till Kroisos: "Vid sin ankomst mottogs han gästvänligt i det kungliga slottet av Kroisos. Tre eller fyra dagar efter ankomsten lät Kroisos sina tjänare visa omkring Solon i skattkammarna och visade honom alla härligheterna" (19). Uppgiften skulle kunna föranleda följande frågor: äger Kroisos vid sidan av sin dåraktighet också den positiva egenskapen gästvänskap, som vi vet skattades utomordentligt högt i antiken? Eller är hans vänliga mottagande av Solon dikterat av hans önskan att utnyttja denne för sina egna syften? Vill han imponera på denne berömda man och sedan få dennes bekräftelse på att han är den lyckligaste av människor, en handling som borde kunna bedömas som dåraktig? Slutet förser oss med svaret: det senare alternativet är det enda riktiga. Här ges inte plats för möjligheten att Kroisos skulle äga såväl den goda personliga kvaliteten att vilja hålla gästvänskapen i helgd som den mindre goda att vilja överskatta sin egen lycka. Ty sådan är den narrativa logiken. De två refererade situationerna där Kroisos uppträder har inte den egenskapen att vara öppna för olika tolkningar som den gör för den som befinner sig i nu-situationen. Kroisos visar gärna sina skatter – det kan tolkas som ett utslag av det ena lika väl som det andra motivet. Kroisos blir irriterad på Solons sätt att tala om lyckliga människor – det kan uppfattas som en berättigad lika väl som en oberättigad reaktion, beroende till exempel på hur man ställer sig till den solonska "visheten". Men den möjligheten till skilda, likvärdiga tolkningar gives inte på grund av narrationens "sneda" perspektiv. Slutet finns ju närvarande redan i denna situation, och allt är redan klart! Eftersom slutet skall komma att demonstrera Kroisos som en dåraktig människa, och eftersom dessa skildringar av hans beteende vid två tillfällen är förenliga med beskrivningen av en sådan, så skall de förstås som skildringar av en dåraktig människas handlande och ingenting annat. Och Herodotos har givit dem en utformning att en sådan tolkning är mycket rimlig redan på den plats där läsaren först möter dem i läsprocessen, alltså innan han hunnit bli medveten om slutet.

Skildringen av hur Kroisos tror sig vara lycklig i sin ovetskap om vad framtiden har i beredskap utgör en form av *dramatisk ironi*. Agenten tänker sig en innebörd av sitt handlande som inte är förenligt med det retrospektiva perspektivet och avslöjar sig därför själv omedvetet.<sup>20</sup> Den dramatiska ironin erbjuder en formell möjlighet att framställa ett motiv såsom ett element vars signifikans bestäms av ett slut. Berättaren kan naturligtvis avslöja redan på plats hur situationen skall tolkas, men förlorar då i narrativ dynamik, det vill säga i "spänning". Men den eftertraktade förväntan på upplösningen får inte uppnås genom att mottagaren helt enkelt förs vilse. Metoden att via formuleringen dels hämma en läsning som alltför lättvindigt utgår från situationens begränsade nu-perspektiv, dels slå bryggor in mot slutet, kallar jag *reservation* – en sorts motsvarighet till Apollons dunkla orakelsvar, som uppmanar läsaren att låta Solons princip gälla och vänta med ett omdöme till slutet. Det finns någonting i skildringen av Kroisos beteende som hindrar oss från att tvärsäkert beskriva honom

som ”lycklig”, när vi möter honom i anekdotens början och mitt. Reservationen anger att innebörden ännu inte kan klart realiseras.

### Strindbergs novell ”Utveckling”

Min tes är denna: Det finns indikationer i Strindbergs novell ”Utveckling” som tyder på att diktaren tänkt sig ett övergripande perspektiv som skall bestämma *alla* delmotiven i berättelsen. Så tillvida skulle novellen exemplifiera vad jag ovan kallat en ”enkel” narration, det vill säga utgöra en enda komplex struktur bestämd av ett perspektiv eller slut. Men av en eller annan orsak har Strindberg ignorerat regeln att en berättelse, som äger sin signifikansgivande punkt i slutet, måste behandla de lokala motiven på vägen dit på ett sätt som är anpassat till detta slut. Om inte initial- och mitt-motiven är logiskt förenliga med slutets perspektiv har berättaren gjort sig skyldig till inkonsistens. Hans historia kommer inte att hänga ihop. Detta är, enligt min mening, precis vad som drabbar Strindbergs berättelse. Min avsikt är att lyfta fram de inkonsistenta dragen i detta verk för att på ett konkret textmaterial illustrera de principer för intrigsättning som beskrivits ovan. Herodotos fick representera den mönstergilla följsamheten mot en uppsättning narrativa regler, Strindberg får stå för regelupproret. Båda exemplen sätter ett system i fokus.

Novellen handlar om munken och målaren Botvid, en man som icke kan finna någon frid i tillvaron, ty, som det heter i slutet:

hans själ var kliven i två vilka lågo i evig fejd; han var sonen av två tidevarv och detta gav honom två synpunkter över tingen, munkens och satyrens; han kunde ännu bli hänförd av något stort, skönt, gott, men så kom genast tvivlets löje och upplöste allt; hans båda ögon, brukade han säga, drogo icke jämnt mera, det ena såg sakens framsida, det andra dess baksida, men därför kunde han heller icke få någon stadig blick på livet som förmådde föra honom till ett mål. (194)

En ny tid har brutit in i Stockholm med Gustav Vasa, men i Gripsholmsviken härskar ännu medeltiden med de asketiska kartusianermunkarna. Den unge konstnären Botvid har fått munkarnas uppdrag att måla madonnans bebådelse. Han förbereder sig med bön och askes men kommer ingen vart. Uppdraget går då till Giacomo, en man som tagit till sig den nya renässanskulturen med livsbejakelse, skönhetsdyrkan och hedonism. Giacomo anländer och vänder upp och ner på Botvids medeltida världsbild genom att i allt lita till den egna kraften. Han klarar av uppdraget genom att helt enkelt måla av slottsvaktarens unga dotter, Maria, som han tagit till sin älskarinna och gjort havande. Inför Botvids lama invändning att det nya livsmönstret innebar en återgång till hedendomen replikerar Giacomo: ”Ni tror att det går framåt! Det går bara i en krets!” Detta dictum skall visa sig spela en viktig roll i denna berättelse. För Botvid kommer Giacomo att framstå som en uppenbarelse till nytt liv, och han är beredd att lämna medeltidens mörka spiritualism för renässansens glada hedendom.

Men efter omvändelsen kommer en situation då Botvid nödgas bevittna hur Giacomo och hans ideal ynkligen kommer till korta. Giacomo försvinner och är

borta under många år. Botvid vet nu inte hur han skall ställa sig. Nya tider bryter in men därmed knappast lyckan mera än förr. Botvid får en ny beställning, att åstadkomma ett äreminne över en adelsman som gynnat kyrkan i eget intresse och i övrigt gjort sig känd som bondeplågåre och skörlevnadsman. Han avvisar indignerat uppdraget. Nu upprepas historien på nytt genom att Giacomo återkommer och visar sig ha tackat ja till att resa det begärda monumentet. Giacomo predikar en cynisk livsvisdom inför den livströtte Botvid:

Jag dyrkar ingenting! svarade denne. Jag lever därför att jag är född och jag lever helst gott. [...] Minns du vad jag sade dig en gång: världen går icke framåt, den går i kretsar! Allting är förgångligt! [...] Idag skall det vara hörpet och snörpet, i morgon skall det vara hös och plös; det är bara förändring, ombyte man vill ha, sak samma om det är bättre eller sämre, det som var bra i går, är dåligt i morgon, och i övermorgon är det bra igen. Äta eller ätas! Där har du svar på livets gåtor! (192f)

Men Giacomo dödas strax därefter av en pil, som han tror avskjutits av fadern till den flicka som en gång var hans trolovade men som han övergivit i hennes dödsstund. Munkarnas kyrka har ersatts av reformationens i och med Gustav Vasa. Men efter Gustavs död kommer brödrastriden. Erik förlorar till Johan, som i sin tur återinför de katolska bruken. Desillusionerad söker sig Botvid till ett kartusianerkloster utomlands och återvänder därmed synbarligen till det stadium där hans andliga utveckling började. Giacomos upprepade ord om hur all utveckling bara är skenbar och att kulturen bara går i kretsar tycks alltså utgöra novellens övergripande tema, något som bekräftas av titelvalet, som nu framstår som ironiskt, när slutet är klart.

Temat förstärks också av att berättelsens inledningsmotiv kommer igen som slutmotiv. Novellhandlingen tar sin början i ett anslag som påminner om *Röda rummet*. Det är vår över Stockholm, isen bryter upp, och strömmen uppfylls av fartyg från främmande länder. Hela staden andas liv:

Upe i staden är det liv och rörelse; människorna kräla som myror vilkas stack man rivit om; ryttare och knektar vimla och på murarne arbeta stadens svenner; på slottet fladdrar vasarnes tecken och i rådstugan håller den unga konungen rådslag. Det surrar och bullrar i den nyvaknade staden så att mäsarne som haft sitt stilla vinterfiske i strömmen finna det vara på tiden att resa till lugnare trakter [...]. (148)

Här ges ett fågelperspektiv på tillvaron: "människorna kräla som myror."<sup>21</sup> Måsarna på Stockholms ström förskräcks alltså av allt det bullrande, obegripliga nya och flyr till den lugna Gripsholmsviken, dit de tar med sig novellhandlingen. Men även dit kommer, som vi sett, den nya tidens växlingar och myckna oro. Berättelsen slutar som den börjat med att mäsens perspektiv läggs på den mänskliga utvecklingen. "Åren rulla sitt lopp, vår blir sommar, sommar blir höst, höst blir vinter och vinter blir vår igen", heter det i slutet. När det börjar bullra för mycket även i den lugna viken flyr mäsarna tillbaka ut på fjärdarna och ner på strömmen vid den stora staden:

Och där är allting nytt! Nya torn med nya galler, ny kung och nya herrar, nya äreportar och nya galgar, och alldeles ny blod rinner i rännstenarne [...] och människorna ha

återigen nya kläder och nya ansikten, men se icke glada ut över sina nya kläder, de bära höga kragar som om de fruktade för sina halsar och de bära kapporna på båda axlarna för säkerhetens skull, ty det blåser jämt nya vindar. Men uppe på slottsterrassen sitter den nya kungen med sin nya rådsherre; och de dricka gammalt rhenvin ur gamla guldbägare och de dricka för de nya äreportarne och de nya galgarne och de finna att allt är ganska gott. Men det finna icke måsarne, ty fisken har flytt för allt det nya och därför fly måsarne också ut genom skären, ut till havet. Där är det tyst och stilla och där är allting sig likt och det kunna måsarne lida bättre än allt annat. (197)

### Novellens uppbyggnad

Novellen är enligt min mening disponerad i följande huvudbeståndsdelar:

ram            prolog            episod I            episod II            epilog            ram

Ramen utgörs, skulle jag vilja säga, av vad som ses av "måsans öga", det vill säga det fågelperspektiv som kan sammanfatta innebörden av all mänsklig ävlan och kulturell förändring och som både inleder och avslutar novellen, så att handlingen sluts i en cirkelkomposition. Som prolog uppfattar jag den inledande handlingen med bland annat presentation av huvudpersonen Botvid målares konstnärliga uppdrag och påföljande konflikt med sig själv. Han befinner sig där på *medeltidens* stadium. Episod I skildrar hans möte med *renässansens* livsstil i form av Giacomo, som blir en "uppenbarelse" och medför att han tar avstånd från sin gamla tro. Episod II berättar om hur Botvid upptäcker att den livsstil som nyss framstått för honom som en uppenbarelse kommer till korta inför livets allvarligaste aspekter: lidandet och döden. Denna upptäckt korresponderar med att renässansen får vika för *reformationen*. Epilogen tar oss ett steg framåt i tiden; nya förändringar skapar ingen lycka, motivet med Botvids konstnärliga uppdrag upprepas, Giacomo predikar en nihilistisk livsvisdom och dör, Botvid återgår till sin gamla tro. Det avslutande rampartiet antyder att inför insikten om kulturens kretslopp och det fåfängliga i mänskliga övertygelser återstår blott ett vettigt alternativ, att göra som de likaledes nihilistiska måsarna: vända kulturen ryggen och fly ut till den evigt oföränderliga naturen (som här, inte oväntat i ett strindbergskt sammanhang, representeras av havet).

### Strindbergs projekt

Novellens disposition röjer sannolikt diktarens projekt: att i berättelsens form demonstrera den filosofiska tanken att den mänskliga kulturens förlopp inte innebär någon progression – allt går bara i krets. Demonstrationen går ut på att låta protagonisten genomgå tre stadier i en utveckling, som, när helheten står klar, skall visa sig inte vara någon utveckling alls. Det första av de tre stadierna skildras i prologen tillsammans med episod I, det andra i episod II och det tredje i epilogen. Epilogen har dessutom en mera syntetisk prägel genom att anlägga en vidare synpunkt på ämnet 'utveckling' än den som utgår från protagonistens horisont. Om det angivna perspektivet läggs på mänsklig kultur, på hennes trosföreställningar, mora-

liska principer och estetiska normer kommer alla dessa företeelser att framstå som blott och bart illusioner. All entusiasm inför sådana ting kommer likaledes att uppfattas som oberättigad. Ramen med måsens perspektiv, huvudhandlingen med de tre stadierna av "utveckling" liksom en rad mindre motiv inom berättelsen, allt skall beskriva samma rörelse, en upprepningens cirkel.

När projektet beskrivs på detta sätt, står det klart att den narrativa lösningen måste ligga i en enkel narration, där agenternas liv i de olika stadierna bör skildras med hjälp av *reserverade* motiv. Reservationen skall bereda väg för den slutliga insikten, att deras liv, strävan och insikter inte varit annat än illusioner. Varför blir då inte detta projekt lyckligen genomfört enligt principerna för narrativ enhet, så som jag sökt illustrera med exemplet från Herodotos? Helt enkelt därför att deras liv, strävan och insikter inte konsekvent har gestaltats som illusion! Strindberg i skrivande stund har inte kunnat bestämma sig för hur han skall betrakta de företeelser han skildrar och har därför vacklat mellan olika slut som meningsgivande perspektiv.<sup>22</sup> En konsekvent intrigsättning skulle alltså ha inneburit att de uppfattningar som berättelsens agenter ger uttryck åt i handlingen hade relativiserats i sin giltighet av det övergripande, överlägsna måsperspektivet. Men så har inte Strindberg förfarit. När Giacomo i episod I utvecklar den hedniska renässansens ideal – sensualism, hedonism, personlighetscentrering, skönhetsdyrkan etc. – så får han uttrycka *normen* för denna episod. Och när Giacomo sedan i episod II kritiseras av sin tidigare lärjunge Botvid och av reformationsprästen utifrån den kristna reformationens helt andra ideal – pliktetik, altruism, nyttoestetik etc. – så står dessa värderingar för den bestämmande normen. Slutligen framstår den åldrade Giacomos nihilism, som harmonierar med ramens fågelperspektiv, som gällande norm i epilogen. Strindberg har med andra ord skildrat tre stadier av utveckling utifrån *tre* olika perspektiv eller "slut", inte utifrån *ett* som varit kravet om han velat skapa narrativ enhet. Inte heller är det möjligt att analysera novellen som en samordning av tre likvärdiga narrationer enligt parataktiskt mönster. Anledningen är bristen på konstans hos karaktärer och annat som blir resultatet av att normerna står i motsättning till varandra. I stället för en syntaktisk inkonsistens får vi då en tematisk. För läsaren framstår bristen på logiskt sammanhang kanske framför allt som en brist på konsekvens i karakteristiken. Giacomos "svek" i episod II kommer som en fullkomlig överraskning efter den skildring som består honom i episod I. En traditionell kritikerkommentar skulle ha varit att hans "avfall" är dåligt *psykologiskt* motiverat. Jag föredrar att säga att det inte är *narrativt* motiverat och skall nu i detalj försöka visa varför.

### **Prologen: en ironisk belysning**

I prologen möter vi Botvid målare och hans predikament, när han fått munkarnas uppgift att framställa den heliga jungfrun i det ögonblick hon mottager budskapet om sitt välsignade tillstånd.

Botvid var visserligen en ung man av fromma seder, men det visste han väl att utan en man och en kvinna blev intet mänskligt fött. Han måste därför å ena sidan fasthålla

det naturliga i förloppet, men å andra sidan icke glömma underverket, eller det onaturliga, och det var genom uttrycket i jungfruns ansikte han skulle söka få fram det högsta osinnliga parat med det sinnliga. (151)

Botvid hyser alltså inga tvivel om det naturligas roll i sammanhanget eller att ett underverk måste beskrivas som ett brott mot det naturliga, som "onaturligt", även om detta ord här inte bär på några direkt negativa konnotationer. Vi lägger märke till att beskrivningen av vari Botvids konstnärliga problem består är avfattad på ett auktoritativt sätt, som den vane läsaren lätt kan förbinda med den extra/heterodiegetiske berättaren.<sup>23</sup> Detta faktum tycks borga för att tanken att det naturligas plats i motivet inte skall tas som något blott subjektivt och därmed eventuellt som en villfarelse hos den unge målaren. Om insikten "utan en man och en kvinna blev intet mänskligt fött" är avsedd att gälla normativt i denna historia, så utgör den vad jag i *Karaktär och perspektiv* kallat ett *auktoriserat* motiv med funktionen att konstruera den aktuella fiktionen.<sup>24</sup> Som sådant kan det inte ifrågasättas. Men vid denna punkt i läsprocessen är det kanske säkrast att inte svära på att motivet verkligen är auktoriserat och skall tas som en norm. Så låt oss fortsätta och se var vi kan finna en bekräftelse på dess funktion i berättelsen.

Botvid spar detta svåraste arbete till en senare tidpunkt, då han förhoppningsvis skall vara bättre förberedd genom andliga övningar och kroppsliga spåkningar. Tills vidare försöker han sig på att ge ängeln den adekvata formen:

Som alla änglar vilka förekomma i skriften äro nämnda vid mansnamn hade Botvid icke tvekat att framställa denna i mans skapelse; men detta hade ådragit honom skarpa tillrättavisningar på griffeltavlan, ty änglarna som stå över alla sinnliga förhållanden hava intet kön, och för övrigt gick det icke an att på samma tavla framställa en man ensam med en jungfru i synnerhet då han skulle framföra ett så grannlagt ärende. Ängelen fick således det man-kvinnliga utseende som utmärker änglar. Ansiktet var en ynglings, håret en kvinnas, armar och ben, så mycket som kunde skönjas genom dräkten, en ynglings, men bröstet hade en svag höjning och höfterna började svälla strax vid vecka livet. Vingarna voro som vanligt fästade utanpå kläderna och tycktes utgöra en del av desamma. I ängelens hand hade han målat kärlekens blomma, rosen, men den röda färgen misshagade de helige emedan den påminde om kött, och blomman erinrade förövrigt om hedniska kärlekssagor. Nej, en lilja skulle det vara, en vit lilja, oskuldens och renhetens sinnebild. Botvid målade en vit lilja och var mycket glad åt den verkan de sex saffransgula ståndarknapparna gjorde, ty det var icke många tillfällen till färgverkan i de vitklädda figurerna. Men när han dagen därpå kom in i kyrkan för att återtaga sitt arbete, såg han att man strukit över ståndarne och lämnat den öppna kalken tom. I någon utredning av frågan hade munkarne icke velat inlåta sig och Botvid trodde att detta härrörde av några troslärens hemligheter som ejingo röjas. (151f)

Narratologiska textanalyser brukar urskilja olika nivåer av röster i en text. Vilka röster kommer till tals i detta avsnitt? Tre, skulle jag vilja säga, trots att det formellt tycks röra sig om blott en stämma: den extra/heterodiegetiske berättarens direkta tal. Men detta återger på ett indirekt sätt både munkarnas och Botvids synpunkter. Munkarnas mening kommer fram i fri indirekt anföring (erlebte rede): "änglarna som stå över alla sinnliga förhållanden hava intet kön, och för övrigt gick det icke

an att på samma tavla framställa en man ensam med en jungfru i synnerhet då han skulle framföra ett så grannliga ärende” eller: ”blomman erinrade förövrigt om hedniska kärlekssagor. Nej, en lilja skulle det vara, en vit lilja, oskuldens och renhetens sinnebild”. Botvids synpunkter får inga uttryck som skulle kunna analyseras som ett fritt indirekt återgivande av hans tankar eller tal. Ändå finns det flera saker som måste höra till honom och som kommer fram, därför att det råder sammanfall mellan hans uppfattning och den norm som uttrycks av den auktoritativa berättarröstens tal. Hit hör den första meningen om änglarnas namn. Presensformen kan tyckas utgöra en indikation på att den skall uppfattas som berättarens kommentar, men att Botvid hyser samma uppfattning visas ju av att han utan tvekan framställer ängeln som just en man. Det förutsätts, får man tro, att han gör detta på grund av det skäl som berättaren angett. Beskrivningen av ängelns utseende med konstaterandet att vingarna ”som vanligt” gav intrycket av att vara fästade direkt på kläderna har man svårare kanske att se som både Botvids och berättarens. Normen förutsätter snarare en syn på anatomiskt riktig kroppsåtergivning som inte rimligen kan ha varit Botvids i detta skede av livet. Snarare uppfattar man det som en kommentar från en rätt hårdhänt synlig berättare som ser det hela ur ett anakronistiskt perspektiv. Detaljer som ”kärlekens blomma, rosen” och synpunkten på ståndarknapparnas färgeffekt bör också tas som ett sammanfall mellan Botvids och berättarens normer. Munkarna skulle till exempel ha kunnat beskriva den röda rosen som ”den köttsliga kärlekens blomma” eller ”den syndiga, jordiska kärlekens” eller något dylikt. Men här får man uppfattningen att rosen verkligen skall tas som kärlekens blomma i en normgivande mening, som förmedlar inte bara en syn på adekvat symbolik utan lika mycket en stipulation av vad verklig kärlek är. Kärleken är jordisk och leder till att man och kvinna gemensamt skapar livsfrukt; förbiser man detta kan man inte rimligen göra anspråk på att tala om begreppet ’kärlek’!

Ironin i denna skildring kan knappast gå förbi normalläsaren. Främst drabbar den munkarna för deras könsskräck och onaturliga livsstil. Men ironi utgår från en norm, ett meningsförlänande perspektiv. Var hittar vi antydningar om den normen på närmaste håll? Jo, i det inledande motivet om det naturligas plats i tillvaron, som redan diskuterats ovan. Nu tycker vi oss ha en indikation på att det skall tas som auktoriserat att det verkligen behövs man och kvinna för att åstadkomma en livsfrukt och att detta är ett faktum som snarare förtjänar att framhållas i målningen än att döljas. Botvid framstår därför som en ung man med ett embryo till förnuft, vilket är viktigt om han skall utgöra berättelsens protagonist. Han förråder med andra ord att han åtminstone har en tendens att låta sina uppfattningar sammanfalla med verkets norm. Hans försök att göra det bästa möjliga av bebådelsescenen visar att han så att säga är kapabel att handla förnuftigt av naturen. Här finns en dygd.<sup>25</sup> Den visar sig också i hans tendens att komma i samklang med till exempel berättelsens naturbeskrivningar, som entydigt pekar ut en norm som i allt står i motsats till munkarnas livsförnekelse och skräck för det naturliga:

En varm vårkväll gick Botvid i trädgården och drömde. Solen var just i nedgående och viken låg som en spegel. På trädgårdssängarna blommade saffran och liljor; liljorna doftade starkt och gjorde honom rusig. Han kom att grubbla över munkarnes hem-



lighetsfulla beteende med ängelens lilja. Varför skulle man stympa vad Gud hade skapat?  
Hade Gud skapat något syndigt?

Botvids anlag för dygd hindrar honom dock inte från att också göra fel. När hans sunda intuitioner till exempel motarbetas av munkarna utvecklar han för litet av självständighet. Han ifrågasätter inte att arbeta på munkarnas villkor utan försöker göra deras könsfientlighet till sin. Meningen "Botvid trodde att detta härrörde av några trosラーans hemligheter som ej fingo röjas" låter ironin över munkarna drabba även honom.

### Episod I: medeltid och renässans

När Botvid misslyckats med att ge den heliga jungfrun den utformning som anstod hennes heliga väsen tröstar han sig i sällskap med slottvaktaren och dennes dotter, Maria, som väcker hans oro. Morgonen efter vaknar han med ångest med tanke på att han druckit öl och haft syndiga tankar på flickan: "Och han hade ändock haft för avsikt att framställa heliga jungfrun för de heliga männen. Han greps av en förfärlig ångest och sprang upp ur sängen; kastade sig ner framför madonnabilden som satt i en nisch i väggen, och blev liggande i bön och åkallan på bara stengolvet" (157). Någoting säger läsaren att Botvids böner och späkningar inte kommer att leda till något resultat. Det är inte en from legend vi läser, och verkets norm ligger inte på de heliga munkarnas sida. Ironin behärskar alltså fortfarande skildringen av Botvids handlingar. När det därför i slutet av novellen talas om Botvids "ungdomliga villfarelser" (193), kan läsaren med rätta referera till hans av munkarna snedvridna syn på det kroppsliga, eftersom här finns ett *formellt* kriterium – ironin – på att denna hans uppfattning är en "villfarelse" och ingenting annat.

Då Botvids handlande skildras utifrån en sådan norm, impliceras ett korrektiv. Detta anländer också redan i nästa rad:

Han låg där skälvande ännu då dörrn öppnades och en ung man trädde in, klädd som en italiensk sprätt med värja vid sidan, utskurna kläder med förgyllda knappar och på ryggen en ränsel, som han kastade av sig ner på golvet. Han hade ett stort huvud med kortsnaggigt tjockt hår vilket röjde alla huvudskålens kraftiga kanter och linjer; genom väldiga mustascher och hakskägg dundrade en härskarstämman med anstrykning av godmodighet och levnadsglädje. Han kastade en ömkande men hjärtlig blick på den halvnakne Botvid som låg skamsen kvar på golvet och sade:

— Är det här pelarhelgonet Botvid, den store målaren! San Marco, sådant skelett! Men vilken helveteshund har gnagit av benen! – Jag tror den djävulen beder! Och vilken källarluft han andas! Opp med fönstret!

Han drog sin värja och kastade av hakarne. Solen som förut måst tränga igenom de små grönsvarta glasskivorna, bröt nu in och fyllde rummet med ljus och värme, ty det var varmare ute än inne! (157)

Alla läsarinuitioner säger att denne man måste utgöra det positiva alternativet till Botvid, den som skall leda den vilsneförde rätt. Allt vad Giacomo sedan gör eller representerar, han blygs inte för nakenhet utan exponerar sin muskulösa kropp, han

kurtiserar slottsvaktarens dotter, därför att han finner henne vacker, han skrutinerar kyrkobyggnaden och dess kristusmålning utan respekt men samtidigt med sakkunnskap, han dömer ut Botvids målning, han vägrar finna sig i munkarnas regler om tystnad och i deras asketiska måltider, framstår som det positiva alternativet till Botvid. Senare blir han vän med slottsvaktaren och tar med hans dotter på roddtur. Botvid betraktar dem:

Han föll icke på knä för madonnan, utan han slog upp fönstret och följde de ungas båtfärd med sina blickar! Han kände sig som en gammal man vilken njuter av att se ungdomen roa sig. Han var icke svartsjuk utan önskade Giacomo all kärleks lycka han själv icke vågat hoppas. Giacomo vilade på åromna och sjöng en italiensk visa.

Det var eld och låga i den sången! Det var icke som den mjältsjuka syndalustan i Marias sång om Näcken, där straff följde på nöjet! Här var idel glädje över åtnjuten lycka, tacksamhet i ett stolt hjärta över undfångnen belöning, jubel, naturens jubel över uppfylld aning, vin i bägaren räckt åt segraren. Denne man, tänkte Botvid, han låg icke på knä och bad, utan att bli bönhörd, han steg fram och fordrade, och han fick, nej, han tog och därför fick han. (161f)

### ”Det låter som sanning vad du säger”

På kvällen utspinner sig en dialog mellan Botvid och Giacomo, där Giacomo får utlägga sin renässansförkunnelse, sin realism, hedonism, livsbejakelse och skönhetsdyrkan, inför den bestörte men oemotståndligt fascinerade Botvid:

- Vad tror du egentligen på, Giacomo? började han.
- På min ögon och öron! Knappt på det ibland, aldrig minst då jag är sömning, svarade Giacomo och gäspade. [...]
- Tror du då icke att det himmelska kan uppenbara sig för oss härnere?
- Jo Gud det gör jag visst! Jag vet att det redan har uppenbarat sig och att det uppenbarar sig dagligen och stundligen.
- Har det gjort det för dig? Var? När?
- I allt som mitt öga ser och mitt öra hör! Tror du icke att Gud skapat världen? Nå! Han har valt världen för att genom den uppenbara sig för våra ögon och öron!
- Men världen är syndfull och fördärvad!
- Det är lögn, sade Giacomo och vände sig åt väggen.
- Är den icke? Men våra onda tankar och begär?
- Vem har sagt att de är onda?
- Det säga de heliga Guds män!
- Det ljuga de! Och det finns inga heliga mer!
- O, så du talar! Finns det inga! Men sådana som den helige Augustinus för att vara nämna en...
- Jo det var just den rätta! Han både stal och ljög och bar sig oanständigt åt i sin ungdom, ja han säger så själv åtminstone i sina bekännelser. (163)

Dialogen fortsätter och Giacomo hinner med att utveckla varför han trots allt var skickad att måla madonnans bebådelse, varför han fått uppenbarelsen i natur och verklighetens skönhet, när Botvid har sökt den i självförnekelse och asketism. Det sena samtalet avslutas på följande sätt:

- Har du varit älskad någonsin Botvid?
- Nej, svarade han, det har jag icke.
- Har du älskat då?
- Nej! Jag tror att den jordiska kärleken är en låg känsla som vi äga gemensam med djuren!
- Vi äga så mycket gemensamt med djuren, men det ha vi alltsammans fått av Gud, Botvid! (164f)

Vid ett tillfälle i samtalet faller Botvid följande replik: "Det låter som sanning vad du säger, men jag känner att det är lögn!" (164) Dock tycks han bli övertygad. Ty i slutet av vad jag kallat episod I är Botvid en omvänd, vilket innebär att han ser sitt förflutna i ett nytt perspektiv: "Ånger och blygsel över det förflutna, över vad han nu ville kalla sin enfald, intogo honom, och han hade redan fattat ett beslut att taga igen vad han förlorat. Han tyckte sig som en fordringsägare på livet som så länge vägrat gälda. Nu skulle han kräva ut till sista skärven vad som stod inne" (169). Vi observerar att det finns en narrativ brygga mellan prologens ironi över Botvids förfelade livsideal och de känslor han nu erfar inför sitt förflutna. Det går knappast att analysera detta som annat än att han nu kommit till genuin *insikt*. Och därmed skulle han vara "framme" vid det mål som narrationens teleologiska struktur syftar mot. Detta tycks också besannas av den extra/heterodiegetiske berättarens auktoritativa stämma:

Hans sysselsättning bestod i att teckna av romerska bildverk som just nyss blivit dragna i ljuset och väckt denna kärlek för hedendomen, vilken i konsternas tideböcker giver namnet åt det skede som ingick med sextonde århundradet och kallas 'pånyttfödelsen' (renaissance), och vilken riktning var ett öppet uttalande mot kristendomen såsom världsförbättrande makt. Om det nu var ombyte världen behövde, utbyte av det gamla mot vad som helst, helst något orimligt som kunde giva de värsta knuffar åt det gamla bestående, om det var hedendomens glada åskådning av livet som gav en mjältsjuk mänsklighet igen glädjen, om det var oförmågan att i hast kunna göra något nytt, som verkade att man tog vad som förefanns och sålunda gick tillbaka då man trodde sig gå framåt, eller om nu hedendomen haft något förnuftigt i sig som icke kunde dö, detta var allt saker som Botvid icke kunde göra sig reda för, men han levde med nyvaknad kraft, var glad åt livet, älskade naturen, och dyrkade skönheten" (170f).

Vad som förefaller bekräftat av berättarkommentaren är att begreppen 'liv', 'natur' och 'skönhet' verkligen är normativa utan all reservation. Och om de är normativa för denna narrativa struktur, kan ingenting vara "dolt"; här kan inte finnas några "halva" sanningar som senare kan korrigeras av en "full" sanning. Om man tänker sig en person i Botvids situation, som med "ånger" och "blygsel" ser tillbaka på sitt gamla liv, är det naturligt att han beskriver sin forna asketism som att han förr inte mäktade se den livsformen i dess hela sanning. Han saknade den insikt som skulle kasta det ljuset över företeelsen. En sådan person korrigerar sitt gamla liv genom att berätta en ny historia om sig själv. Men företeelser som redan utgör element i en existerande historia kan inte omberättas på sådant sätt. Så förhåller det sig med Botvids omvändelse. Den historien är redan klar med en teleologi som syftar mot liv, natur och skönhet som norm.

Låt oss återvända till Botvids replik: "Det låter som sanning vad du säger, men jag känner att det är lögn!" (164) Går den senare delen att tas som en reservation som relativiserar den förra och därmed giltigheten och värdet hos Giacomos och renässansens budskap? Nej, Giacomos budskap kan, enligt min mening, inte relativiseras. Mot det talar en sorts formella kriterier. Man ser det när man kontrasterar hans repliker mot dialogpartnernas. Den enes inlägg låter som argument, den andres blott som skenargument från en foglig interlokutör, vars uppgift bara är att ställa de frågor och komma med de krystade invändningar som ger den andre chansen att göra sig ännu mera explicit.

Botvid invänder till exempel mot Giacomos lovprisande av den positiva världen: "Men världen är syndfull och fördärvad!", och hänvisar därvid till "våra onda tankar och begär" såsom de beskrivits av "de heliga Guds män". Giacomo förkastar sådant tal. Har någon rätt? Ja, det uppstår en formell narrativ skillnad mellan deras argument. Giacomos är hållna i seriöst modus, Botvids i ironiskt. Redan den språkliga formuleringen av hans repliker tycks signalera ironi. Men det finns heller ingenting i berättelsen som skulle kunna bekräfta hans synpunkter. Det är enbart skrattretande när han beskyller sig själv för "onda tankar och begär" med tanke på den bild som dittills givits av honom. Och "de heliga Guds män", det vill säga munkar och asketer, vars auktoritet han åberopar har inte framställts annat än i ironisk dager och kan därför svårligen tänkas fungera som norm. Dialogen om kärleken som citerats ovan har ett allvar som tycks peka i samma riktning. Giacomo måste vara den som har rätt i denna situation, medan Botvid i sin skräck för den jordiska kärleken åstadkommer ett brott mot den givna normen. Berättelsen har följaktligen kontrasterat livsbejakelse och livsförnekelse, ställt dessa i narrativ relation till varandra, vilket inte bara innebär att det ena följer på det andra i tiden, utan att det ena korrigerar det andra och åstadkommer en utveckling i kvalificerad bemärkelse. Det är dylika relationer jag räknar som *formella* och som objekt för den formella narratologin.

Tillsammans med prologen utgör episoden en komplett narration med början, mitt och slut. Botvid är en omvänd, tiden har blivit en annan. Frågan om uppenbarelsen av jungfruns bebådelse har fått sitt svar i och med att Giacomo avbildar sin älskade som han gjort havande. Renässansen har segrat över medeltiden. Detta hindrar dock inte att verket, novellen, kan fortsätta. Men en fortsättning måste ta hänsyn till strukturen hos det som redan presenterats. Om konsistens skall kunna upprätthållas, måste de nya strukturerna vara homologa med de tidigare och kopplas till dessa som samordnade, inte överordnade element, eftersom ett överordnat begrepp är absolut i den meningen att det inte kan underordnas något ytterligare överordnat. Inget begrepp kan vara mera överordnat än 'överordnat'.

"Det låter som sanning" – ja, även läsaren kan bekräfta att så är fallet. Motiven 'liv', 'natur' och 'skönhet' har tagits som auktoriserade, som norm utifrån vilket annat kan bedömas och tillskrivas mening. Giacomos värderingar har gjort Botvids asketiska liv till "villfarelser". Det som "låter som sanning" är alltså det som låter som en norm. Att ändra innebörden av en sådan i nästa episod skulle vara att säga: "Hela sanningen uppenbarades inte i föregående episod!" Men detta skulle innebära en narrativ inkonsistens. Ty en narration tillåter ingen halvt antagen norm, inget provisorium. Anledningen är, som jag flera gånger tidigare påpekat, att en narration måste behandlas som ett *helt* begrepp. Jag har liknat det vid en väg. En norm är en norm såväl för vägens början, dess mitt och slut.

## Episod II: renässans och reformation

Episod I slutar med att Giacomo presenterar sin färdiga målning inför de hänförda munkarna. Men invigningsceremonin avbryts av ett oväntat uppträde. Kungens sekreterare träder fullt beväpnad in i kyrkan och meddelar att den och klostret skall rivas och munkorden upphöra. Episod II börjar med skildringen av hur nedrivandet tar sin början. Den nyomvände Botvid hälsar händelseutvecklingen med glädje.

Men så kommer några rader som varslar om att även denna rusiga tid går mot ett slut: "Sommaren förgick, hösten kom och det blev tidig vinter" (177). Nu följer en skildring av hur Giacomo och Botvid är ute på ekorrjakt. När de rastar blir de varse hur kråkor och en räv störtar upp från några täta granar:

Giacomo som skulle vara modigast trängde undan grenarna och klev på, men han störtade genast tillbaka, blek i ansiktet och utan mössan som strukits av honom.

— Ett lik! stönade han och höll för näsan. Och min mössa! Hur skall jag få ut den igen!

Botvid övervann sin medfödda blödighet då han hörde att det gällde en människa som kanske ännu icke var lik, men väl på väg att bli. Han kröp såhunda in under trädet och kom om en stund tillbaka ut igen, visserligen uppskakad men lugnare än förut då han hade övertygat sig att ingen hjälp mer stod att finna.

— Där har du din mössa, sade han med ett halvt förebrående uttryck till Giacomo. Det var nog en död man! Att döma av kläderna en kartusianer.

— Det har han för sin envishet, avbröt Giacomo.

— Kalla det envishet! Man kan också säga ståndaktighet, genmålde Botvid. Men icke tror jag, och icke du heller att pesten tog honom först därför att han vidhöll sin tro, så enfaldig den än var.

— Pesten? skrek Giacomo utom sig! Hade han pesten?

— Hans kropp var betäckt med de gröna bölder som betecknar pesten, svarade Botvid.

— Tog du i honom? frågade Giacomo och ryggade.

— Jag måste för att övertyga mig att mannen var död!

Giacomo drog sig några steg tillbaka och betraktade Botvid med rädda blickar. (178f)

I den här stilen går handlingen vidare. Giacomo är utom sig av rädsla, Botvid har situationen helt i sin hand. Rollerna dem emellan har plötsligt inför dödens och lidandets allvar blivit omkastade. Under hemförden över isen skymtar en mystisk skugga förbi dem. Giacomo blir åter förskräckt och vidskeplig, medan Botvid håller sig lugn och kan ge naturliga förklaringar. När de nalkas Gripsholm, blir de varse en folkhop: "Utan att byta ett ord vidare satte de till att springa. Giacomo som var fet kunde icke följa Botvid men han bad honom då och då att icke springa ifrån sig" (181). Den Giacomo som i episoden före framstått som ett fysiskt praktexemplar skildras här ironiskt som en som av vällevnad förlorat kontrollen över sin kropp.

När de kommer fram till slottet, visar det sig att Giacomos älskade Maria ligger i pesten. Sjukdomen har redan på det fruktansvärdaste förvanskat hennes en gång sköna gestalt. Maria söker i sin dödsångest tröst hos sin älskade, Giacomo känner att han är förpliktigad att lämna henne en sådan tröst, men hans rent fysiska vedervilja blir honom för stark. Han flyr ut till kyrkan med målningen av henne såsom

hon framstod i all sin skönhet, men även målningen har blivit förstörd, skrapad av slöa knivar. Nu träder reformationsprästen in i kapellet. Han skildras som en man med resning. En ordstrid mellan de två männen följer, där den ene står för argumenten, den andre får finna sig i interlokutörens roll. Och nu är det Giacomo som är förpassad till interlokutör, han som i episod I helt dominerade i ordstriden med Botvid. Prästen bryter staven över själva konstens idé och konstnärsskapet. Det hela slutar med att Giacomo flyr för gott. Botvid söker upp den döende Maria och hennes fader. All den tröst den döende sökte hos sin trolovade får hon nu av den orädd och självupppoffrande Botvid. Reformationsprästen inträder och meddelar att Giacomo flytt:

— Övergav han henne? frågade Botvid upprörd i sitt innersta. Övergav han henne?

— Han flydde nyss härifrån i en släda över isarne! Han var en världens man och därför fruktade han döden. Det var en dålig lärare du fick Botvid.

Därpå trädde han fram till bädden och gjorde en kort bön. Den gamle tillät icke att man höljde över liket; han ville sitta och vaka över henne med ljus på det gamla sättet, han tyckte hon var skön i döden så ohyggligt än sjukdomen härjat henne.

— Ser du, sade prästen till Botvid, det i sanning sköna, det är icke för ögat; kärleken gör själva styggelsen skön. (188)

Det hela visar att ett normbyte skett sedan den föregående episoden. Giacomo bedöms inte längre utifrån renässansens värden utan från vad som kunde kallas reformationens, eftersom de kopplas samman med denna epoks inträde. 'Plikt', 'altruism', en annan estetik är vad som gör Giacomos livsstil till en "villfarelse".

### **Epilogen: tvivel och relativism**

Novellen skildrar gestalter i en enhetlig miljö. Genom att de bär samma namn rakt genom hela händelseförloppet suggereras narrativ kontinuitet. Men Giacomo i episod II är inte densamme som i episod I. Någoting har förändrat honom som inte redovisats eller förberetts i historien. Han har framställts som representant för renässansen, som i episod I innebar "liv", "natur" och "skönhet", egenskaper han förkroppsligade i sin egen person. När han från att ha porträtterats som en idealgestalt plötsligt skildras med ironi, har det sin förklaring i att renässansen nu plötsligt behandlas som någoting dekadent:

Botvid hade efter Marias död och Giacomos flykt blivit tungsint och grubblande. Hans arbete väckte hans vämjelse; satyrer och nymfer som han måste rita och måla blevo djävlar som med frestelsens och syndens bågare sprungo omkring och lockade människor; hans öga kunde inte upptäcka något skönt i en liderlig gubbe med horn på huvudet, bockfötter och svans; hans fromma sinne kände sig icke uppbyggt av att avbilda

nakna ynglingar och kvinnor; självbedrägeriet som icke underblåstes av Giacomos sofistrierer lät honom icke längre se gudar och gudinnor; något mer än nakna män och kvinnor blev det icke. (188f)

Detta är inte enbart Botvids subjektiva uppfattning. Berättelsen själv auktoriserar nu det fromma sinnelagets perspektiv på vad som tidigare beskrevs utifrån de hedniska renässansidealens synpunkt. Giacomos lära, som i det tidigare avsnittet ägde den formella statusen av auktoriserade motiv och norm har nu förvandlats till ”sofistrier”. Men varför reserverade då inte diktaren sin tidigare bild av hedendomen och därmed formellt förberedde den senare kritiken av den? Jag kan inte finna några *narrativa* överväganden som kan ha lett Strindberg att lägga upp sin skildring på det sätt som skett.

Botvid vantrivs alltså med den nya tiden och dess nya seder, som för övrigt också bara tycks vara en återgång till någonting som redan varit. Giacomo återkommer och har även denna gång svar på Botvids frågor :

Jag dyrkar ingenting! svarade denne. Jag lever därför att jag är född och jag lever helst gott! [...] Känslorna växa som hår och skägg tills de gråna och förtunnas eller falla bort!  
[...] I dag skall det vara hörpet och snörpet, i morgon skall det vara hös och plös; det är bara förändring, ombyte man vill ha, sak samma om det är bättre eller sämre, det som var bra i går, är dåligt i morgon, och i övermorgon är det bra igen. Äta eller ätas! Där har du svaret på livets gåtor! (193)

Även med sin nyförvärvade livsvisdom framstår Giacomo som en uppenbarelse för Botvid:

Han kände att han tillryggalagt ett nytt vägstycke och att han icke skulle komma längre. Livet stod för honom såsom endast medförande en skyldighet, en uppgift nämligen den att få bli uppehållet.  
[...] Liksom jorden gick sin eviga kretsgång kring solen utan andra än de beständigt återkommande växlingarne av årstider och dygn, så skulle också världen gå sin; evigt nytt, men evigt börja om, och allt nytt vore endast att ta upp gammalt.

Detta budskap bör vara tänkt som det ”slutgiltiga” i denna novell och följaktligen den predikade tesen. När Botvid tillgodogjort sig denna insikt har han nått det sista trappsteget i sin andliga utveckling: den stora resignationen och skepticismen, fågelperspektivet på tillvaron som antyds av ramen. Nu sammanfattas hans bildningsgång:

Botvid hade väckts från ungdomliga villfarelser, jublat över det nya, rivande på det gamla; och så kom det gamla igen, men det tillfredsställde icke mer [...]. Återstod endast en plikt, ett mål: att uppehålla livet [...]. (193)

Men som framgått av min diskussion svarar denna sammanfattning knappast mot den historia Strindberg berättat. Däremot antyder den att författaren har menat att den skall tas på det sättet. Förhållandet indikerar då att han inte lyckats berätta en sammanhängande historia med en enhetlig konception av intrigen, vilket innebär konstans i norm och karaktärer.<sup>26</sup>

## Den kluvne berättaren

Strindberg har skildrat en kluven människa, en som är oförmögen att finna en fast punkt i tillvaron. Medvetet eller omedvetet (jag lutar mest åt det senare alternativet) har han gjort detta genom att berätta en historia som också saknar en fast punkt. Kanske skulle man kunna säga att Strindberg ikoniskt illustrerar ett dilemma genom att förlita sig till en *dialektisk* metod. Han berättar först en sak, sedan en annan som motsäger den förra, därpå en tredje som menar sig sammanfatta de förra men utan att vara logiskt relaterad till dem. Det blir tes, antites, syntes. Jag kan möjligen gå med på en sådan beskrivning. Men den slutsats man kan dra för narratologins räkning är då att *dialektisk* metod står i motsatsställning till *narrativ*. Väljer man att ställa tillsammans enkla narrationer i dialektiskt förhållande har man avstått från att ställa samman dem utifrån narrativa principer.

Kluvenhetens dilemma är, som jag redan antytt, ett av de stora temata i Strindbergs diktning, och det är så, därför att det svarar mot hans försök att narrativisera sin egen tillvaro. Det finns i *Tjänstekvinnans son* en scen som diskuterar den problematik som ligger bakom det faktum varför han i till exempel novellen "Utveckling" har splittrat sig i olika berättare som var och en berättar sin historia.<sup>27</sup>

Under det de promenerar framåt Gamla Haga, börjar klockorna i staden att ringa samman. Johan stannar och lyssnar: där var Klaras förfärliga klockor, som ringt in hans sorgliga barndom, där var Adolf Fredriks, som skakat honom in till Jesus den korsfästes blodiga famn, där var Johannes, som om lördagarna förkunnat Jakobs skola att veckan var slut.

En sakta, sydlig vind förde larmet ut ur staden och det genljöd under de höga tallarna, manande, varnande.

— Ska du gå i kyrkan? frågade vännen.

— Nej, sade Johan. Jag går aldrig i kyrkan mer.

— Ja, följ ditt samvete, sade ingenjören.

Det var första gången Johan uteblev från kyrkan. Det gällde att trotsa både faderns befallning och sitt samvetes röst. Han exalterade sig och for ut mot religion och familjetyranni och han talade om Guds kyrka i naturen; talade med hänförelse om det nya evangeliet som förkunnade salighet för alla, liv och lycka för alla. Men så tystnade han.

— Du har ont samvete, sade vännen.

— Ja, sade Johan. Antingen inte göra vad man ångrar, eller också inte ångra vad man gör!

— Det senare är bättre!

— Men jag ångrar mig ändå! Ångrar en rätt handling, ty det vore orätt att hyckla i dessa gamla avgudahus. Mitt nya samvete säger mig att jag har rätt, och mitt gamla att jag har orätt. Jag kan aldrig få frid mer!

Det kunde han icke heller. Hans nya jag stod upp mot hans gamla och de levde i oenighet som olyckliga makar hela hans liv framåt utan att kunna skiljas. (124f)

Vad Strindberg (eller Johan) säger är att ett sådant liv inte kan narrativiseras. Ty det som skulle utgöra underordnade element under en övergripande helhet (norm) finner sig inte i sin roll utan står upp kring var sina normer (det gamla respektive det nya samvetet) som fullkomligt likvärdiga helheter. Problemet för Strindberg vid



självnarrativiseringen är att han inte kan få en klar konception av *vägen*. Det dyker ideligen upp *vägar*.

#### Noter

- 1 Man skiljer ibland mellan två huvudströmningar av narratologiska studier. Å ena sidan återfinns den narrativa semiotiken, representerad av Propp, Brémond och Greimas m.fl., som söker efter ett universellt drag, 'narrativiteten', hos en framställd historia oavsett form (episk eller dramatisk) eller medium (muntlig eller skriftlig berättelse, skådespel, film, tecknade serier, dans, etc.). Å andra sidan finner man som arvtagare till en äldre typ av "berättartekniska studier" en narratologi som framför allt inriktar sig på den episka framställningsformen och bl.a. studerar berättarens relation till det berättade. Genette kan ses som en tongivande representant för denna inriktning. Min egen utgångspunkt har större likhet med den förra än med den senare riktningen.
- 2 Begreppet är hämtat från Paul Ricoeur, som utvecklar det i *Temps et récit I* (Paris, 1983), kap. 2.
- 3 Marie-Laure Ryan, "The Modal Structure of Narrative Universes", *Poetics Today* 6, nr. 4 (1985), ss. 717-755, 717.
- 4 Jag kommer framgent att ge löpande hänvisningar i texten till *August Strindbergs Samlade Verk*, vol. 13. Texten redigerad och kommenterad av Bengt Landgren (Stockholm, 1981).
- 5 Ryan, "The Modal Structure", s. 717.
- 6 *Ibid.*, s. 718.
- 7 Lars-Åke Skalin, *Karaktär och perspektiv: Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*. Acta Universitatis Upsaliensis: Studia Litterarum 17, ss. 253f.
- 8 Om skillnaden mellan att sammanfatta något under ett enhetligt begrepp och sålunda skriva "historia" och att bara nedteckna händelser utan sådan ambition, se t.ex. Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", *Critical Inquiry* 7 (1980), ss. 5-27.
- 9 En spridd uppfattning som med skärpa utvecklats av t.ex. Frank Kermode i *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York, 1967). Se också Anne Henault, som menar att temporalitet inte räcker för att göra något till en berättelse. Vad som krävs är att man i framställningen ges möjlighet att ana slutet: "On observera que cette définition temporelle ne tient aucun compte de la caractéristique majeure de l'effet-récit' qui est la prévisibilité du d'énouement" *Narratologie, Sémiotique générale: Les enjeux de la sémiotique*: 2 (Paris, 1983), s. 16.
- 10 Mest konsekvent har väl en sådan uppfattning drivits av Tzvetan Todorov i "Grammaire du Décameron", *Approches to Semantics*, ed. Thomas Sebeok, 3 (Haag, 1969).
- 11 Marie-Laure Ryan har i "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors", *Style* 26, No 3 (1992), ss. 368-87, klassificerat olika sätt på vilka narrativitet kan bestämma en berättelse. Mina termer 'enkel' respektive 'sammansatt' narration svarar ungefärligen mot hennes 'simple narrativity' respektive 'complex narrativity'.
- 12 E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 1927).
- 13 Berättaren måste ständigt vara beredd att motivera sitt framträdande genom att garantera dess "tellability" enligt William Labov i *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular* (Philadelphia, 1972), ss. 370ff.
- 14 Jag är givetvis medveten om att detta krystade exempel utnyttjar en ovanlig grammatisk konstruktion, och om läsaren kan supplera med ett bättre illustrativt exempel, är detta bara välkommet.
- 15 Ryan, "The Modal Structure", s. 718.
- 16 Gregory Currie får exemplifiera den i olika varianter förekommande spridda uppfattningen att läsarens tolkning går ut på att komma fram till vad som är "sant i fiktionen". Se

hans *The Nature of Fiction* (Cambridge, 1990), kap. 2. Förhållandet visar att teorier om fiktionstolkning och fiktionens struktur sällan låter sig åtskiljas. Ett misstag inom den ena kategorin leder lätt till ett motsvarande misstag inom den andra, en tes som jag konsekvent försöker driva i *Karaktär och perspektiv*.

17 "Eftersom tragedien nu är en efterbildning av handling och denna förutsätter handlande personer av en viss beskaffenhet i fråga om karaktär och tänkande (ty dessa två avgör ju vår uppfattning om deras handlingar [...] och det är ju till följd av sina handlingar de möter lycka eller motgång [...]), Aristoteles, *Om diktkonsten*", övers. Jan Stolpe (Stockholm 1961), kap. VI.

18 Herodotos, *Historia I*, övers. Claes Lindskog (Stockholm 1968). Sidhänvisningar ges löpande i texten.

19 Se t.ex. Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge, 1986).

20 Den aristoteliska narratologin tar ju som bekant sin utgångspunkt i *tragedin*, där den dramatiska ironin utgör ett viktigt grepp. Detta ser jag som ett lyckligt drag, eftersom någon form av ironisk struktur präglar narrativ komposition såsom jag ser den.

21 Om fågelperspektiv hos Strindberg, se Bo Bennich-Björkman, "Fåglar och författarroller hos Strindberg", *Samlaren* 1962.

22 Av breven att döma tycks novellen ha berett Strindberg problem. Han klagar över att ha kört fast och att inte kunna skriva. Se kommentaren till *Samlade Verk* 13, s. 254. Anledningen till den vacklan mellan olika synsätt som präglar konstruktionen bör dock vara att Strindberg skildrar en tvehågsenhet som finns djupt inne i honom själv. I ett brev till Jonas Lie skriver han: "Du skall läsa ett Svenskt Öde i Band 2 som heter Utveckling! Där har du mig i 2 delar" (Kommentaren, s. 259).

23 Termerna känns givetvis igen som Gérard Genettes i "Discours du récit", i *Figures III* (Paris, 1972). Om den auktoritativa stämman hos den extra/hetero-diegetiska berättaren, se t. ex. Lubomír Doležel, "Truth and Authenticity in Narrative", *Poetics Today* 1, nr. 3 (1980), ss. 7-25.

24 I *Karaktär och perspektiv* använder jag begreppet 'auktor' för den stämman som äger kraften att kunna auktorisera ett motiv, ss. 151-59. För den som ansluter sig till standardteorin med följdteorier är det naturligt att koppla denna kraft till den heterodiegetiske berättaren, alltså till den neutrala rösten i en tredje person-berättelse. Detta är t. ex. Dolezels strategi.

25 "Dygd" eller *arete* är ett begrepp jag använder i *Karaktär och perspektiv*, ss. 220f och som har att göra med det interna subjektets relation till den implicerade normen. Dygd är en förutsättning för läsarens intresse.

26 Det är inte alldeles klart hur man skall tolka Botvids handling att söka tillträde till en kartusianskloster utomlands. Är det svaret på hans insikt att Giacomo har rätt, så att han tänker sig att livet i klostret bäst skulle lämpa sig för att realisera ett liv efter denna insikt? Eller gör han det i illusionen att finna frid på den punkt där han startade och sålunda omedvetet bekräftar det ironiska och meningslösa i tillvarons kretsgång?

27 *Samlade Verk*, vol. 20. Texten redigerad och kommenterad av Hans Lindström (Stockholm 1989).

SEYMOUR CHATMAN

## ”Fiktionen” och ”dess” ”retorik”

Man behöver blott begrunda den  
så ofta försummade retoriken...

Michail Bachtin

Wayne Booths berömda bok *The Rhetoric of Fiction* är ett spirituellt försvar mot påtvingandet av generella regler för fiktion. Hans värvande av ”retoriken” till detta försvar reser en intressant och viktig narratologisk fråga, framför allt i en tid när litteraturvetare med en helt annan övertygelse, som till exempel Terry Eagleton, också önskar använda termen på nytt.<sup>1</sup> Hur påverkar orden ”retorik”, ”dess” och ”fiktionen” varandra i en sådan fras?

Frågan ”Vad menas med ’fiktionen och dess retorik?’”, undrar egentligen ”Vad skall vi tillåta det att betyda?” Låt oss anta att med ”fiktion” menas ”berättande fiktion”, alltså berättelser som inte gör anspråk på faktualitet. På så vis kan vi vidga diskussionen till att gälla fiktioner i alla medier. ”Retorik” är inte lika lätt att definiera, även om några av definitionsproblemen är mer löstlösta än andra. Många (däribland Eagleton) har påpekat att det kan referera både till en praktik och till ett ämne, exempelvis både till ”användandet av verbala medel för att mana [*suasion*]”,<sup>2</sup> och ”det formella *studiet* av sådana medel”. En enkel lösning vore att referera till praktiska utövare som ”retorer” och till studenter av ämnet som ”retoriker”. Men det löser inte tvetydigheten i ämnets namn. Som Christine Brooke-Rose noterar delas denna tvetydighet av andra ämnen: termen ”historia” refererar såväl till händelser som har inträffat, som till deras skriftliga eller muntliga diskurs.<sup>3</sup> Samma sak gäller sådana termer som engelskans ”linguistic” (*linguistique*) och ”poetic” (*poétique*). Paolo Valesio löser tvetydigheten genom att använda engelskans pluralformer för ämnet, med ”linguistics” och ”poetics” som precendensfall.<sup>4</sup> Men i engelskan har ”rhetorics” inte slagit an, i varje fall inte än.

Återupprättarna av retoriken under 1900-talet har satt upp två mål för sin verksamhet: att frambringa en total retorik, samt att göra denna deskriptiv snarare än normativ. En total retorik skulle beakta samtliga aspekter av den textuella konstruktionen, globala som lokala. Ett skäl till retorikens långvariga nedgång mellan Aristoteles och George Campbell är det krympande blickfånget. Retoriker blev alltmer fixerade vid stilistiska spetsfundigheter på bekostnad av struktur och det övergripande utförandet. Först hos en sentida tänkare som Chaïm Perelman finner vi ett

---

Seymour Chatman, ”The ’Rhetoric’ of ’Fiction’”, i *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca & London, 1990), ss. 184-203. © 1990 Cornell U. P.

förnyat intresse för den övergripande konstruktionen och texters logik, alltså både deras strategier och deras lokala metoder.<sup>5</sup>

Den moderna retorikens andra mål är att beskriva snarare än att föreskriva och fördöma, alltså att studera vad retoriker gör istället för att utfärda regler om vad de *borde* ha gjort. I. A. Richards och Kenneth Burke har bidragit till förståelsen för att den moderna retorikerns uppgift är teorikonstruktion och studium av den faktiska praktiken, och inte en uppsättning förslag om hur att uttrycka sig väl i tal och skrift. Även Booths bok är en reaktion på olika kritikers föreskrifter som, i Percy Lubbocks efterföljd, säger att det enda riktiga sättet att närma sig romanen är det dramatiska.

Sedan är det ordet "dess". Vad menar vi när vi talar om någonting och "dess" retorik? Egendomligt nog så blir inte "retorik" mer stabilt i ett uttryck som "fiktionen och dess retorik". Till exempel så kvarstår den ovan nämnda tvetydigheten mellan praktiken och ämnet: menar vi "retoriken som fiktionen använder för att uppnå sitt mål?" eller "retoriken så som den studeras av retorikern?" Denna tvetydighet är inte särdeles besvärande, eftersom teoretiker uppenbart sysslar med praktiken såsom den förklaras av ett ämne, en teori. Mer problematiska tvetydigheter följer sig dock. Booth tillstår i efterordet till andra upplagan av *The Rhetoric of Fiction*: "En distinktion mellan två retorikbegrepp löper genom hela [förstaupplagan av] boken, men den upprätthålls inte alltid till fullo."<sup>6</sup> Jag återkommer till denna distinktionsproblematik länge fram. Först vill jag betrakta ett problem som Booth inte tar upp. Detta rör frågan om retorikens *syfte*, uppenbarligen en kärnfråga som inbegriper hela distinktionen mellan fiktionens retorik och narratologins principiella mål; det vill säga en beskrivning av strukturen i denna enda texttyp.

För att kunna angripa frågan om den fiktionella retorikens syfte måste vi beakta betydelseerna av "retorik" i allmänhet. Jag nämner blott tre trots att jag vet att det finns ytterligare betydelser som förtjänar att diskuteras. Den första kan raskt avfärdas; det är den där "retorik" innebär studiet av någonting på nivån efter den elementära, efter studiet av någontings "grammatik". Till exempel skulle en yoga-retorik eller ett dataprograms retorik innefatta instruktioner om muskeltänjning eller om programmering som är alltför avancerade för nybörjaren. Denna retorikbetydelse har naturligtvis ingen relevans för narratologin.

En andra betydelse jämsätter retorik med verbal (eller allmänt sett, semiotisk) kommunikation *tout court*. Detta kontrasterar mot den tredje, mer begränsade betydelsen som man oftast förstår termen retorik med, alltså användandet av kommunikativa medel för att mana. Jag använder engelskans *suade* istället för *persuade*, för att liksom Aristoteles framhäva att retorik handlar om textens strävan, de "tillgängliga medlen", snarare än dess eventuella framgång eller misslyckande inför en verklig publik. Retorik i denna betydelse har inget som helst att skaffa med opinionsmätningar. Texters konkreta inflytande på de allmänna åsikterna är egentligen ett ämne för samhällsvetenskapen.

Till synes förefaller den andra, eller breda betydelsen vara den som bäst passar våra syften. Men om retorik jämsätts med ingenting mindre än en samlad verbal (eller annan semiotisk) kommunikation, finns det inget skäl till att skilja retoriken från det rent beskrivande språkstudiet, allra minst från de studier som beaktar enheter större än den grammatiska meningen, det som brukar kallas "diskursanalys", "pragmatik", etc. Om vi ser på det från andra hållet, så antyder definitionen ett intresse

för medlen i och för sig, utan hänsyn till textens mer övergripande syften. En sådan retorik blir blott en taxonomi. Termen "narratologi" eller "narratologins grammatik" räcker för att representera det rent taxonomiska intresset. För att över huvud taget vara till någon nytta, krävs det att "fiktionen och dess retorik" betyder någonting annat.

Om vi försöker gå i Kenneth Burkes fotsår (vem hittar en mer värdig föregångare?), så kan vi till frasen "fiktionens grammatik" anvisa "grundad i formella beaktanden", alltså de "rent interna relationerna" bland berättande fiktionella termer, och därmed reservera "fiktionen och dess retorik" för det studium som sysslar med hur termerna används för specifika syften, något som mäts efter hur de påverkar en underförstådd publik. Men detta ligger fasligt nära den tredje betydelsen av "retorik", den traditionella betydelsen som knyter retoriken till uppmanandet. Fiktionen och dess retorik måste alltså behandla textanalysens frågeställningar på andra sätt än vad näraliggande akademiska discipliner gör. Vad är det läsaren av fiktion uppmanas att göra? Vad är syftet (dvs. praktiken) med fiktionens retorik?

Booth säger i sitt förord till första upplagan, att med "fiktionen och dess retorik" så menar han "icke-didaktiska fiktionstekniker, betraktade som konsten att kommunicera med läsare; de retoriska tillgångar som författare av epik, roman, eller novell har till hands när han försöker, medvetet eller omedvetet, att pålägga läsaren sin fiktionsvärld."<sup>7</sup> Många har diskuterat den definitionen, men jag har mina skäl för att ta upp den ännu en gång. Att tillämpa "retorik" på fiktionstexter töjer onekligen termen en smula. Traditionellt anses inte fiktioner göra anspråk på faktiskhet. Hur kan en sådan text mana någon till att göra något eller till att anlägga eller följa en hållning? Om det inte finns ett land som Oz och ingen sådan flicka som Dorothy, vad är det då läsaren skall uppmanas att göra eller tro?

Booths definition fungerar om vi använder den på icke-fiktionella texter, framför allt argumentationer. Föreställ er ett betänkande, en text som föreläggs en lagstiftande församling. En karakterisering av betänkandets retorik som "uppmanande lagstiftande texters tekniker, betraktade som konsten att kommunicera med lagstiftare; de tillgångar som lagstiftare har tillgängliga när han försöker att pålägga sina kollegor sin åsikt eller sitt synsätt", är begriplig och lätt att acceptera. Det gäller även karakteriseringen av retoriken i den rättsliga hänvändelsen: "tekniken för juridisk sammandragning, betraktad som konsten att kommunicera med en domare eller en jury; de tillgångar som en advokat har tillgängliga när han försöker pålägga sin tolkning av relevanta fakta i målet och de därav tillämpliga eller icke tillämpliga lagarna i fråga". Men hur använder vi detta slags inramning för texter vars principiella mål inte är att bevisa något, utan att dra in oss i deras fiktionella värld?

Är "pålägga" eller "kommunicera med syftet att pålägga" (eller någon av en rad synonymmer: "kontrollera", "manipulera", "leda", "beordra", etc.) detsamma som att mana? Det tycks som om det dels beror på hur vi tolkar "påläggande", och dels vad vi anser vara syftet med fiktion. Lagstiftaren och advokaten önskar pålägga sina åsikter med ett praktiskt mål i sikte, ett mål som ligger bortom texten, en lags verkan eller upphävande, frikännandet eller dömandet av svarande. De hoppas att auditoriet tar ställning i målet som framställts i texten. De bleve knappast nöjda om de fann att publiken helt enkelt uppskattade texten. Trots att Booths bok talar om andra slags värden, framför allt moraliska, så rör mycket av det som där sägs, liksom den

tradition den tillhör, *estetiska* syften; passformen, så att säga, mellan tekniken och publikens känsla av tillfredsställelse eller avrundning.

Men inte ens textuell njutning och tillfredsställelse är några enkla saker. Den antika retoriken redogjorde för dem i en underavdelning som benämndes "epideiktik", efter grekiskans ord för demonstration, förevisning, taluppvisning inför publik. Även om det ursprungliga syftet med epideiktiska texter var att berömma eller beskylla institutionen eller personen ifråga, så dök det upp ett annat antagande redan under den klassiska tiden, nämligen att berömmet eller beskyllningen kunde anbringas på själva textens form eller stil. Den antike returns önskan om gillande av talets formella kvaliteter, oaktat dess innehåll, förebådar naturligtvis romanförfattarens önskan om läsarens gillande av *det sätt* på vilket romanen är konstruerad, oaktat vad den handlar om. Författaren av icke-didaktisk fiktion ber dig inte att godkänna hans karaktärs handling, utan snarare hur deras handling framställs samt graden av styrka och kvalitet hos illusionen de skapar hos läsaren. Det är inte orimligt att beskriva denna önskan som ett slags uppmaning och därmed som retorik, även om det är viktigt att minnas att romanförfattarens syfte skiljer sig avsevärt från vad konventionell retorik syftar till. Jag tror att uttrycket "fiktionen och dess retorik" bäst beskrivs som fiktionens maning om att dess framställda *form* godtas.

Enligt Booth är syftet för detta slags forminriktade retorik en maximal förhöjning av fiktionens effekt. I argumentet mot Henry James' dogmatiska efterföljare åberopar han träffande mästarens eget förnekande av att den sceniska konsten ensam skall dominera i fiktionslitteratur. Booth påminner om James' uppfattning att varje tekniks syfte är att förhöja den fiktiva illusionens *intensitet*; därför är emellanåt den direkta berättarkommentaren berättigad. Även om livskraften i detta synsätt knappast tarvar ytterligare stöd, ligger Booths "intensitet" mycket nära vad den tidige Kenneth Burke kallar framhävande eller vikten [*salience*], vilket för honom var formens huvdsakliga och enda egentliga semantiska konstant. Formteknik, skriver han i "Lexicon Rhetoricae", "förlänar ett eftertryck oaktat ämnet. Vilket tema det än gäller förstärks temats vikt, samma formgivning gör det hemska hemskare eller glädjen gladare."<sup>8</sup>

Att låta "retorik" fästas till form, innebär dock inte att fiktionens retorik sysslar med annat material än vad dess grammatik gör. Materialet är detsamma. Snarare betraktar retoriken detta material från ett annat perspektiv. Retoriken är inte särskilt intresserad av att definiera eller katalogisera definitioner av tekniker eller metoder, som berättarröst eller analeps ("tillbakablick"), utan vill snarare visa hur dessa metoder tillämpas med tanke på textens syfte; den uppsättning av explicita och implicita uppmaningar till den tänkta läsaren. De frågor retoriken ställer om exempelvis analeps, är huruvida den engagerar den tänkta läsaren mer än vad en normal, diakronisk diskurs skulle göra. Låt oss kalla detta slags retorik som "retorik med estetiskt syfte" eller "estetisk retorik".

Det andra slaget kan vi kalla "retorik i ideologiskt syfte" eller "ideologisk retorik". Booths beslut att utesluta didaktisk fiktion eller fabler från sin sfär, visar att han vill koncentrera sig på fiktionsretorikens estetiska funktion.<sup>9</sup> Fablen använder fiktionellt berättande för att göra påståenden om den verkliga världen, påståenden som lika gärna kunde framläggas i andra slags diskurser; exposition, beskrivning, argument. För dessa är den estetiska retoriken underordnad den ideologiska retoriken. Icke-

didaktisk fiktion, å andra sidan, kan men behöver inte inbegripa påståenden, eller de dämpade påståenden som traditionellt går under namnet "teman". Vissa texter – tydliga exempel är dadaistiska eller surrealistiska texter – försöker i det längsta att undvika påståenden. Men mån om att vara konsekvent använder till och med de sig av en estetisk retorik, låt vara att den retoriken ofta konstrueras med sikte på att angripa föreställningen om varje konventionell ideologisk retorik.

Låt mig kort utveckla beskaffenheten hos den estetiskt syftande retoriken, alltså uppmanandet att acceptera en berättelses form som den mest lämpliga för dess innehåll. Jag tror att Booth gör rätt i att använda termen "retorik" för denna funktion. Andra termer är naturligtvis möjliga. Ett nyligen framlagt förslag, som inspirerats av franska tänkare, är "förförelse" [*seduction*]. "Förförelse" ger känslorna företräde framför intellektet, och förvisso erkände de antika retorikerna *pathos* jämte *logos*. Självklart bevakas såväl hjärta som hjärna till att följa en berättelse till dess slut. Var och en blir salig på sitt sätt, men det finns knappast något skäl till att separera dem. Retoriken har aldrig insisterat på en schablonmässig åtskillnad mellan de två fakulteterna.<sup>10</sup>

Många teoretiker anser att ett av fiktionens centrala syften är att skapa sin egen trovärdiga värld, påhittade platser med sannolika (eller åtminstone konsekventa) karaktärer och handlingar. Enligt denna syn är den estetiska retorikens syfte sannolikheten, skapandet och upprätthållandet och, som James och Booth framhäver, intensifieringen av själva illusionen. Vad som står på spel med detta slags retorik är inte något "meddelande" eller någon som helst referens till den verkliga världen över huvud, utan en imaginär situation som är unik, homogen, tänkbar och därmed "accepterbar" (i en relativt vag men igenkännbar betydelse av ordet). Booth säger att via retoriken så lär sig läsaren var han står i en värld av möjliga värden, vilket innebär "var författaren vill att han ska stå". Vi måste dock tillägga att det rör sig om *möjliga* värden, inkluderande en del värden som läsarna i den verkliga världen kanske inte skriver under på. (Exempelvis en "anti-antropisk" science-fiction roman eller, för att ta ett notoriskt exempel, Louise-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit*.) Givetvis går läsaren med på att för stunden "stå" på platsen ifråga, under själva lästillfället. Man kan börja arbeta för en marxistisk revolution efter läsningen av Maksim Gorkijs *En mor*, men man gör det inte nödvändigtvis, och beslutet kan knappast definieras som en viktig *litterär* följd av Gorkijs uppmaning. Naturligtvis kan ingen romans estetiska fiktionsretorik, om den vill vara genomförbar, begära praktiska eller reella följder i den verkliga världen.

David Lodge, som är romanförfattare och skarpsinnig narratolog, anmärker att "'Retorik' är professor Booths term för de sätt med vilka författaren gör sin vision känd för läsaren och övertygar honom om dess giltighet."<sup>11</sup> Booths "kommunicera i syfte att pålägga" blir hos Lodge det mer specifikt retoriska "övertyga" [*persuade*], och Booths "fiktionsvärld" blir hos Lodge "vision". I högre utsträckning än Booth, legitimerar Lodges terminologi i vissa avseende användandet av termen "retorik" i dess traditionella betydelse. Om allt vi avser med "retorik" är konsten att *kommunicera* med läsarna, så är det svårt att fullt ut rättfärdiga vårt bruk av termen. Världen är full av icke-uppmanande kommunikation som inte försöker pålägga sin publik några åsikter. Exempelvis köper aktiemäklare rutinmässigt annonsplats för att till-

kännage aktie- och obligationsemissioner som redan är slutsålda. Syftet är varken att uppmana allmänheten att köpa, eller att ståta med sin framgång som garant, utan helt enkelt att följa den korrekta proceduren. Det är ingen slump att många kritiker ända sedan 1700-talet har placerat den litterära texten vid den motsatta änden till den text som enträget ber om något. Om retorik blott jämföres med kommunikation blir båda termerna suddiga och en viktig distinktion går om intet.

Men vad betyder "giltighet" eller "validitet"? Ordboken säger: "Från latinets 'validus', i betydelsen stark, oförvägen: fullgod, korrekt, välfunnen, övertygande, aktoritär, effektiv, med styrka."<sup>12</sup> Romanens berättarteknik blir retorisk när den uppmanar oss om textens rätt att bli betraktad som en fiktionsberättelse; om dess existens som ett icke godtyckligt och icke slumpmässigt yttrande, som ett självständigt yttrande med egen kraft och i egen rätt att bli tagen på allvar som en legitim medlem i den kategori vi kallar berättande fiktion.

Eftersom mycket i fiktionslitteraturen – definitionsmässigt – saknar krav på faktiskhet, så kan inte "validitet" eller "giltighet" åberopa sig på sanning i vanlig bemärkelse. Såväl fiktionsretoriken som historieretoriken använder berättandet, men blott den senare försöker dessutom uppmana oss att tro att historierna faktiskt är sanna. Mark Twains roman försöker naturligtvis inte göra gällande att det faktiskt existerande en pojke med namnet Huck Finn som gjorde än det ena, än det andra. Giltighet måste snarare handla om att Hucks (eller någon annan karaktärs) fiktionella existens beror på ett annat slags kraft, att den till exempel är sannolik, trolig eller möjlig, och att den fiktionella värld han bebor i sig är sammanhängande, trovärdig och verklighetstrogen. Giltighet är, skulle man kunna uttrycka det, den estetiska retorikens *interna* drivkraft i *Huckleberry Finn*. I så måtto att det rör sig om en någorlunda realistisk fiktion, så försöker romanens estetiska retorik *externt* sett att övertyga oss om att så som historien berättas stämmer detta överens med tillvaron i ett lantligt Mellanamerika i mitten av 1800-talet. Vi uppmanas att anta påståendet att om det funnits en sådan pojke på en sådan plats vid en sådan tid, skulle han välja att själv berätta sin historia och på just det viset.

Vad skulle då en dålig estetisk retorik vara? Förmodligen skulle den välja fel tekniker för att uppnå syftet med en berättelse. Men detta är inte alldeles lätt att visa. Betänk det fall som uppstår i den fiktion som använder sig av obildade karaktärer. D. H. Lawrence' *Love among the Haystacks*, till exempel, är en historia om en Midlandbondes två söner och deras kärleksaffärer. För att framställa raljerandet mellan de två bröderna och samtalen mellan fadern och en tredje son, "citerar" berättaren omsorgsfullt den lokala dialekten. Men dialogen blandas med hans egen typiska 'lawrenska' diktning, som består av en större elegans och värtalighet än vad sådana bönder mäktar. Till exempel, alldeles efter att en av sönerna, Maurice, säger "Serrö... dö trodde dö feck mä där va?", tillägger berättaren: "Han log samtidigt som han talade, och förföll sedan åter i sitt bitterljuva grubblande."<sup>13</sup> Romankaraktären skulle inte – är inte kapabel – att *säga* "bitterljuva grubblande", och, än viktigare, den utmejslade paradoxala känslan skulle aldrig infinna sig hos honom, inte ens i ett grövre ordflöde. Det hjälper inte heller att läsa uttalandet som berättarens egen iakttagelse, för naturligtvis avser den tänkte författaren att beskriva Maurice' stämning på ett sätt som harmonierar med Maurice. Men kan vi säga att kontrasten i



diktionen är retoriskt olämplig? Är det olämpligt att Maurice talar dialekt med Paula, eller att Geoffrey byter till standardengelska när han talar med Lydia? (Det ges inga dramatiska skäl till skiftena.) Allt beror på hur mycket man uppskattar Lawrence. Det bekymrar hans beundrare föga, vilka uppfattar den putsade diktionen som ett tecken på den enkla själens förfining. Anti-lawrenceianer ser i olikheten mellan karaktärernas diktion och berättarens dilemman med mycket av Lawrence' fiktion. Dess strävan att korrekt återge talet hos de enkla men passionerade och därför själsligt förfinade människorna, vars anda Lawrence önskar hylla, resulterar ofrivilligt i ett patroniserande. Till skillnad från exempelvis berättaren i de tre första historierna i James Joyce' *Dubliners*, vars litterära diktion kan förklaras med att denne senare har lämnat sin påvra barndomsmiljö för att bli författare, förefaller den värtalige berättaren hos Lawrence att sänka sig ned till karaktärerna från en högre utsiktspunkt av kunskap, intelligens och konstnärlig skicklighet. Något som går på tvärs mot hela fiktionens synbarliga avsikter. För anti-lawrenceianer stupar Lawrence' sannolikhetsprägel på den underförstådde författarens oförmåga att finna en harmonisk balans mellan berättarrösten och karaktärernas röster.<sup>14</sup>

Vilka slags redskap använder sig fiktionens estetiska retorik av? Förmodligen vad som helst som kan passa in i en text. Betänk exempelvis språkliga och stilistiska egenskaper. Henry James' stil behöver, bland annat, god tid på sig för att väva en utnejslad, meditativ väv. Hemingways stil, å andra sidan, gör gällande behovet av elegans under högt tryck. Ett annat retoriskt verktyg är manipulationen av kulturella koder, som Roland Barthes visar i *S/Z*. Vad fiktionsretoriker i själva verket brukar tala om, är den uppsättning metoder som berättande texter med förkärlek omfattar och vilka är det ständiga ämnet bland narratologer; nämligen filter och vinkling, berättarröst, den kronologiska relationen mellan historia och diskurs, etc. Den estetiska retoriken tar itu med frågor som "Varför blir Hucks historia sannolik, livskraftig och estetiskt avrundad, genom valet att låta historien berättas i första person?" Jag tror inte att någon skulle hävda att den underförstådde författaren till *Huckleberry Finn* har valt fel; att en annan slags berättare skulle förmedla en mer trovärdig redogörelse av romanens händelser, karaktärer och miljöer. Att berättaruppdraget gått till Huck själv, möjliggör – i såväl diskursen som i historien – åtkomst till ett medvetande som är förvånansvärt avpassat till romanens estetiska utformande. Booths bok är full med exempel på hur sådana val verkar för estetiska syften, och hans bästa förevisningar visar hur alternativa tekniska val hade tjänat textens syften mindre väl.

Låt oss nu se på självmotsägelserna hos Booth (av vilka han tillstår några), inte så mycket för att kritisera dem som för att lära av dem. Åter förefaller det som om två betydelser av ordet "retorik" är inblandade. I efterordet till den reviderade utgåvan karaktäriserar Booth den första betydelsen som "retoriken i fiktionen, som en öppen och igenkännbar vädjan (vars mest extrema form är författarkommentaren)".<sup>15</sup> Den andra betydelsen är "fiktion som retorik i den bredare betydelsen, en aspekt av hela verket betraktat som en sammanlagd kommunikationshandling."<sup>16</sup>

Men detta är inte logiska motsatsställningar, som vi kunde förvänta oss av en dikotomi föreslagen i syfte att uttömma samtliga existerande möjligheter. Motsatsen till "i" är inte "som", utan "utanför" eller "ur". Motsatsen till "öppen" är "dold",

och motsatsen till "igenkännbar" är "oigenkännbar". Vidare, även om det framgår vad som menas med "öppen" eller "igenkännbar" vädjan, så är det inte klart att en sådan vädjan bäst beskrivs som varandes "i" fiktionen (på samma sätt som vi kan säga att Lovelace' förföriska retorik är "i" *Clarissa*).<sup>17</sup>

Booth sätter fingret på en av källorna till detta svåra problem, men jag tror att motsägelserna härrör från en annan av "retorikens" tvetydigheter, nämligen den mellan retorik som ett *slags* text och retorik som en *funktion* i vilken text som helst. Vad Booth kallar "öppen retorik" (även "direkt retorik", "direktriiktad retorik", "direkt vägledning", "igenkännbar vädjan", "separerbar retorik", "uppenbar retorik", "främmande retorik", "utanförliggande retorik", "medveten direkt retorik", "auktoritär retorik" "författarens retorik", och "retorik i begränsad betydelse"<sup>18</sup>), handlar om *texter* som till sitt innehåll såväl som till sin funktion är retoriska. Sådana texter annonserar sig själva som retoriska, exempelvis genom att använda värdeladdade ord som uttryckligen verkar för att påverka publikens attityder gentemot händelser, beteenden, karaktärer och miljöer. Booths exempel illustrerar detta mycket bra; den bibliske berättarens försäkran om att Job "var en ostrafflig och redlig man"; den homeriske berättarens försäkran om att grekerna var "hjältar" med "starka viljor"; Fiammettas försäkran som berättare i den femte dagens nionde berättelse i Boccaccios *Decamerone*, att hjältinnan Monna var "lika skön som dygdig".

"Dold retorik", å andra sidan, verkar endast underförstått som retorik. Den gör anspråk på att vara ett annat slags text. Till exempel förefaller en dramatiskt text inte så mycket att kräva, som att helt enkelt *vara*. Men Booth skulle säga att den verkar på ett djupt retoriskt vis. (Andra benämningar han använder för "dold retorik" är "förklädd retorik", "skenbara dramatiska rörelser", "objektiv" och "opersonlig" text; text "ren" från retorik, "inneboende retorik" och "godtagbar retorik" – förmodligen godtagbar för lubbockianska purister.)<sup>19</sup> Booth säger att "allt som förhöjer", allt "som kan göras offentligt"<sup>20</sup> – ja, allt i den berättande texten – är retoriskt. Retoriken är underförstådd även i det från början givna, James' *domné*, eller vad Burke kallar "författarens ursprungliga symbol"<sup>21</sup> (till skillnad från de tekniska och formella komplikationerna i dess framställan inför en publik). För Booth, till och med "i det ögonblick när James utbrister inför sig själv 'Här är mitt ämne!', föreligger det en retorisk aspekt i tillblivelsen: ämnet betraktas som *något som kan bli offentligt*, något som kan bli till ett kommunicerbart verk."<sup>22</sup> Vad som krävs, och vad Booth finner i James' projekt, är en "allmän retorik i realismens tjänst, snarare än en specifik retorik för den mest intensiva erfarenheten av utmärkande effekter".<sup>23</sup>

Men jag undrar om anhopningen av alla de delar som i en fiktion verkar retoriskt kan homogeniseras under termen "allmän retorik". Trots dess användbarhet så är exempelvis direkt karakterisering genom av berättaren sanktionerade adjektiv, blott ett tekniskt verktyg, ett narratologiskt val bland andra som är tillgängliga för den underförstådde författaren. Detta verktyg blir retoriskt först när dess syfte står klart, alltså när vi kan förklara hur det uppnår en fungerande publikkontroll. Några slag av estetiska syften som Booth diskuterar är hastighet, ekonomisering, verifiering och förstärkning. I historien av Boccaccio, till exempel, beträds hjältinnans medvetande en kort stund för att bestyrka berättarens oberoende prisande av hennes dygd; i *Emma* används Mr. Knightleys dialog till att förstärka berättarens sporadiska, tämligen dämpade kommentarer om Emmas tillkortakommande; etc. etc. Dessa exempel är

okomplicerade och glasklara. Men för mig uppstår problemet när ordet "retorik" inte bara fästes vid hela det tvådelade komplexet

(1) tekniskt val + (2) syfte

utan även till enbart det tekniska valet. När Booth exempelvis diskuterar Joyce' godkännande av läsarguider och nycklar till strukturen i *Ulysses* och *Finnegans Wake*, skriver han: "Läsarens problem tas om hand – om de nu över huvud taget ska tas om hand – av en retorik som tillhandahålls utanför verket."<sup>24</sup> Problemet med denna passage, och andra liknande, är den metonymiska eller synekdokeiska glidningen från ett helt komplex till endast komplexets första del eller dess medel. (Detta slags slirande påminner om en av I. A. Richards felsteg; användandet av termen "metafor" vid syftning på inte bara hela komplexet "bärare-och-mening", utan också på enbart "bärare".) Vid sidan av den förvirrande redundansen med "grammatik", som vi redan diskuterat, är faran med att jämställa retorik med enbart teknik – istället för med teknik-och-syfte –, den att den därmed blir överförbar till andra kategorier av texter, att den blir ett slags genre. Men det retoriska är blott en av de tekniska valens flera funktioner i en berättande text (där en annan exempelvis är den mime-tiska funktionen).

Vad som också bekymrar mig i påståendet att allt i en berättande text är retoriskt, är att retorik därmed upphör att vara en texts *särskiljande* funktion. Detta illustreras tydligt av Booths uttryck "den förställande retoriken"<sup>25</sup>. Just därför att en teknik *kan* förställa, borde den inte kallas ett slags retorik, utan snarare en narrativ egenskap med retorisk funktion, ett surrogat för uttrycklig vädjan. Exempelvis "berätta" [*telling*], berättarens omedelbara bedyrande om sin auktoritet, ersätts ofta i det jameska projektet av material som i sig inte är retoriskt utan dramatiskt, "naturligt" invävt i historien. *La ficelle* – bikarakterären uppfunnen "bara" för att fungera som förklarande resonansbotten – är inte som sådant ett retoriskt medel utan helt enkelt ytterligare en del av den återgivna historien. Upplysningar som kunde presenterats genom "direkt" retorik (författaren genom berättarens egna uttalanden) presenteras genom ett surrogat, ett språkrör – en Maria Gostrey (i *The Ambassadors*), en Henrietta Stackpole (i *A Portrait of a Lady*) – med ett visst mått av diegetiskt respekt som också, någorlunda trovärdigt, passar in i historien. Den underförstådde författaren introducerar sådana karaktärer för att undvika att utsätta den tänkte läsaren för en berättare utrustad med "osannolik klokhet". Likt en mäterillusionist som förklarar alla sina tricks, demaskerar James metoden genom myntandet av ordet *ficelle* (en metafor som går tillbaka på franskans ord för marionettdockans trådar), men som retoriker får vi inte blanda ihop surrogatet med vad det ersätter, nämligen nakna påståenden av en auktoritär berättare. För tricket lyckas faktiskt, majoriteten av James' läsare (osaliga stackare utan narratologisk träning!) sätter inte Maria Gostrey eller Harriet Stackpole inom parentes som blott retoriska verktyg.

Med andra ord så är *ficelles* – liksom inre synvinklar, kronologiska omstruktureringar, och dylikt – i sig själva inte "bitar" av retoriken. De är inte vädjanden, vare sig indirekta eller direkta, vare sig öppna eller dolda, utan de är narrativa tekniker, för författaren tillgängliga möjligheter i den narrativa grammatiken. Från en berättar-grammatikalisk synvinkel är *ficelles* karaktärer i lika hög grad som andra. Men, som

Booth säger, de verkställer retoriska *funktioner*. Detta är enligt mitt förmenande en kärnpunkt. Textuell retorik känns omedelbart igen som sådan även om den tas ur sitt sammanhang – vädjanden är intimt förbundna med ordvalet och grammatiken. Men *la ficelle*, och andra narrativa medel, fungerar retoriskt först i ett sammanhang, även då de fortsätter att operera på ett normalt diegetiskt vis. Maria Gostrey kan vara *une ficelle*, men det innebär inte att hon därför upphör att fungera som en karaktär vars existens, personlighet och handlingar är fullkomligt sannolika i romanens konstruerade värld. När vi med andra ord kallar en *text* "retorisk" (istället för att använda termen i någon annan betydelse, som till exempel för studiet av retorers uppförande), talar vi egentligen om något som mer exakt kunde kallas en "text-vars-retoriska-intention-är-transparent", eller till och med en "text-som-uttrycker-sin-retorik". Men de flesta narrativa tekniker uttrycker inte sin retorik. Bara professionella (författare, kritiker och teoretiker) skulle komma på tanken att kalla dem "retoriska". Det är ingen vits med att kalla direkta tolkningar av berättaren explicit retorik, om vi inte uppfattar en implicit retorik. Och användandet av "dramatiska" tekniker för att lösa problemen kring kontrollen av publikens attityder är, menar jag, inte så mycket en "implicit retorik" som ett val bland narrativa tekniker i syfte att verkställa retoriska funktioner.

Jag säger egentligen inte något annat än vad Booths säger när han exempelvis noterar att "litteraturens retoriska dimension är ofrånkomlig".<sup>26</sup> Hans "dimension" motsvarar ungefär vad jag menar med "funktion". Booths term lämnar utrymme för *andra* fiktionella dimensioner än den retoriska. Det är bara det att jag önskar *understryka* distinktionen mellan "retorik-som-text" och "retorik-som-textuell-funktion", eftersom jag anser att den förra är så laddad med möjliga missuppfattningar att det vore klokt att undvika ordet "retorik" i den betydelsen.

Booths bok kan tyckas förneka att det finns en distinktion mellan estetisk och ideologisk retorik, eller kanske snarare påstå att det blott finns ett slags retorik och att denna verkar för ett ställningstagande bland "värden". Minns hur övertygande han drar mattan under fötterna på Tjechov som "med gott mod börjar med att försvara värdenneutraliteten, men... som inte kan skriva tre meningar utan att ta ställning."<sup>27</sup> Tjechov, liksom alla konstnärer som gör anspråk på ett tillstånd likt Gud putsande Sina naglar, komprometterar sig genom en "elementär och förståelig förvirring mellan neutralitet gentemot *vissa* värden och neutralitet gentemot *alla* värden."<sup>28</sup> Ingen kan förneka det ohållbara i Tjechovs position. Även en total nihilism skulle uppenbart förutsätta någontings värde, nämligen värdet "ingenting". Booths bok berör ofta moraliska värden och nog vore det dumt att påstå något annat än att dessa har stor betydelse för den berättande fiktionen. Men efter att ha studerat *The Rhetoric of Fiction* under många år har jag kommit fram till att den rent praktiskt faktiskt framhäver estetiska snarare än etiska värden. Allmänt sett betraktar den etiska värden i förhållande till hur de verkar i den fiktion i vilken de framträder, alltså inte hur de förhåller sig till hållningar i den verkliga världen. Vid ett eller två tillfällen framträder Booths poäng tämligen explicit, till exempel i diskussionen om det historiskt relativa i konstnärers ställningstaganden "till sin tids frågor", där han noterar att "provet är huruvida en konstnärns specifika syfte gör det möjligt för honom att göra något med sitt engagemang, inte huruvida han är engagerad eller inte." Och vad är detta "något" om inte "något konstnärligt", "något skönt"? Vilka politiska,

moraliska, sociala, ekonomiska eller andra värderingar författaren än hyser, har konstnären "sällan råd att stoppa in sina obearbetade åsikter i sitt verk."<sup>29</sup>

Trots all diskussion kring moral, så är alltså *The Rhetoric of Fictions* huvudsakliga orientering estetiskt, som är gott och väl för formalismen, men inte för mer aktuella trender inom textteorin. Inte ens Burke, som så ofta visar sig vara relevant i den samtida diskussionen, hjälper oss här. Hans föreställning om konst som "levnadsverktyg",<sup>30</sup> till exempel, behandlar fiktionens ideologiska aspekt litet som en leksak, en hypotetisk modell att lära av, snarare än en fatabur med idéer som i egen rätt är av vikt och eventuellt till och med möjliga att förverkliga.

En retorik som verkar i estetiskt syfte manar oss till något som finns i texten, framför allt huruvida de medel som valts i syfte att skapa en respons passar verkets intention. En retorik som verkar i ideologiskt syfte manar oss till något som finns utanför texten, något om världen i allmänhet. Det senare behöver inte nödvändigtvis vara ett påstående, till och med icke-didaktisk fiktion utstrålar ideologi.

Det är inte alltid lätt att skilja syftena åt mellan dessa två slags retorik, men låt mig försöka. Betänk retoriken i en sällan diskuterad klassiker av Virginia Woolf, *Jacob's Room*. Jag har hävdad att retorik som siktar till såväl estetiska som ideologiska syften tryggt vilar på fiktionsgrammatiken, på uppsättningen av de narrativa verktyg som är tillgängliga för författaren. Följaktligen kan en given berättarteknik i en riktningen verka för ett estetiskt syfte och samtidigt, i en annan riktning, ivra för vissa påståenden eller tematiskt ge ekon från den verkliga världen. En fundamental berättarteknik i *Jacob's Room*, liksom i *Mrs Dalloway*, är vad jag har kallat "rörlig begränsad medvetandetillgång", eller ett plötsligt inträngande i medvetandet hos den ena karaktären efter den andra, men utan att göra gällande ett allvetande perspektiv. Jag förklarade "rörlig begränsad tillgång" i *Story and Discourse* som en förflyttning till nästa karaktärs medvetande utan några antydningar om att en allvetande berättare manipulerar dessa förflyttningar för att snygga upp intrigen: "I sådana passager söker berättaren inte igenom medvetande efter medvetande... för att finna svar på hermeneutiska frågor. Inträngningarna i medvetandet förefaller ske av en händelse, som återgav de det vardagliga livets slumpmässighet."<sup>31</sup>

*Jacob's Room* var den första roman där Woolf upprepat använde sig av denna teknik. Emellanåt förefaller förflyttningen från ett medvetande till ett annat komma sig av att någon främling befinner sig i närheten. I första kapitlet flyttar vi oss plötsligt från den – på grund av sin mans bortgång – sörjande Betty Flanders medvetande, till en fullkomlig främling med namnet Charles Steele, vars enda intresse av Betty är som färgklick på den duk han är i färd med att måla. På andra ställen i romanen betyder emellertid personers fysiska närhet ingenting, utan samtidigt är det enda skälet för tankeförbindelser. När Jacob vid ett tillfälle befinner sig i Grekland lägger han med avsmak *Daily Mail* ifrån sig. Samtidigt jämrar sig hans vän Bonamy för sig själv i London: "[Jacob] kommer att förälska sig."<sup>32</sup>

Men hur är det med retoriken? I denna teknik av rörlig begränsad tillgång till medvetanden i *Jacob's Room*, vad är där den estetisk-retoriska och vad är den ideologisk-retoriska kraften? Tekniken bidrar till att uppmana oss att estetiskt godta den woolfianska fiktiva världen, en värld där, enligt David Daiches, "erfarenheten aldrig kan fixeras, och olika människors liv omärkligt glider in i varandra."<sup>33</sup> Huruvida detta stämmer överens med den verkliga världen är naturligtvis

ointressant i sammanhanget. Men när vi väl betraktar texten från den verkliga världens perspektiv – alltså ett ideologiskt betraktande – kan vi notera hur det plötsliga skiftet från ett medvetande till ett annat sammanfaller med, och alltså stöder en bild av det moderna livet fyllt av meningslös brådska, oreda och brist på engagemang. Romanens innehåll bekräftar detta intryck; det meningslösa trafikbullret utanför Jacobs rum i London, de tomma, ändlösa festkonversationerna, den lätthet med vilken Sandra är otrogen och hur hennes mans stilla accepterar faktum. De snabba förflyttningarna från ett medvetande till ett annat blir en motsvarighet till en tilltagande känsla av de moderna kommunikationernas hastighet; radion, telefonen – alla dessa blixtsnabba kanaler och ingenting att säga. Ideologiskt sett påkallar rörlig begränsad tillgång ett mediterande över mänsklig kommunikation – att den blir oerhört mycket snabbare och lättare, men utan att göra några kvalitativa framsteg.

Ett annat syfte med rörlig begränsad tillgång som uppnås i *Jacob's Room* är av spatialt slag. Konsekvensen blir, att i en sådan fiktiv värld är avstånd intet; det finns inte längre något långt borta eftersom människor omedelbart kan kommunicera över stora avstånd. En annan konsekvens är sociopolitisk; trots utstuderade klasskillnader befinner sig alla mer eller mindre i samma båt när det gäller känslor – av osäkerhet, av glädje, av stillhet, etc. (detta bestyrks av Woolfs beslut att ge även de mest perifera bifigurer ett fullständigt namn, något som aldrig skett tidigare).

När rörlig begränsad tillgång används i estetiska och ideologiska syften så föreligger, likt varje teknik, en känsla för sammanhanget. Ett hypotetiskt exempel kan kanske visa detta. Föreställ er en sådan tillgång i en roman som utspelas under medeltiden, säg en uppföljare till Umberto Ecos *Il nome della rosa*. Även för medeltiden kan denna teknik framkalla en fiktiv värld där "erfarenheten aldrig kan fixeras, och olika människors liv omärkligt glider in i varandra." Men de snabba skiftena mellan medvetanden skulle inte ha samma ideologiska resonans som de vi uppfattar i *Jacob's Room*, helt enkelt av den anledningen att den medeltida världen var så annorlunda vår. Vi skulle tvingas att leta efter andra möjliga korrelationer för ideologisk referens.

Rörlig begränsad tillgång är också ofta förekommande i *Mrs Dalloway*, men samverkar där med andra estetiska och ideologiska syften. När vi i *Jacob's Room* reser genom olika medvetanden känner vi hur omöjligt det är att veta hur någon annan är beskaffad, för att inte tala om vad det kunde ha blivit av en halvutbildad cambridgestudent som Jacob, som omkommer i ett hemskt krig. Ironin är naturligtvis den att trots den lätrörliga medvetandetillgången som berättaren är "bemyndigad" med, tillåts hon inte, lika lite som inför den obetydligaste bifigur, att få någon rätsida på denne unge engelsman. I *Mrs Dalloway*, åtminstone i den del av boken som filtreras genom Clarissas och Peter Walshs medvetanden, förefaller det vara ett annat slags ironi som verkar, någonting i stil med: "Även om vi må förstå någon vi älskar mycket väl, så väl att hennes medvetande förefaller vara en faktisk spegelbild av vårt eget, kan det vara så att hon är den sista personen vi skulle stå ut med, om så bara i två timmar, än mindre under ett helt liv."

Jag påstår inte att dessa ord fångar romanens tema, utan blott att de tillhandahåller en rimlig beskrivning av ideologiska (till skillnad från estetiska) syften som den rörliga begränsade medvetandetillgången förefaller att befrämja. I samma grad som teknikens användning utökar, förhöjer eller intensifierar romanens illusion, kan vi

säga att den fungerar på ett gott estetiskt-retoriskt sätt. Å andra sidan skulle vi på den ideologiska nivån vilja fråga oss hur valet av rörlig begränsad tillgång bekräftar eller undergräver projektioner av den verkliga världen bortom fiktionen. Växlingen mellan Clarissas och Septimus' medvetanden, till exempel, vill hävda att de maktlösa öde i ett samhälle är jämförbara, när makten finns hos sådana okänsliga och auktoritära män som psykiatrikern Bradshaw, vare sig maktlösheten beror på köns-tillhörighet eller "mental sjukdom" (ironiska citationstecken). På ett liknande sätt är det egendomliga perspektivet som valts av den namnlösa men säkerligen kvinnliga berättaren i *Jacob's Room* kraftigt ideologiskt. Till exempel finns det en underbar återgivning av en affekterad diskussion i Jacobs rum i Cambridge av en berättare som *måste* vara utanför rummet. Smygandes på gårdsplanen utanför fönstret med förgäves spetsade öron kan denne endast dra ungefärliga slutsatser av gestikulerandet från än den ene, än den andre unge mannen.<sup>34</sup> Varför befinner hon sig utanför i kylan, om inte på grund av att hon är kvinna? Resultatet framhäver intellektuella kvinnors isolering i det tidiga nittonhundratalets England, där de var utestängda från lärdomscentran och kände sig som inkräktare (vid ett tillfälle muttrar Jacob för sig själv att kvinnor, liksom husdjur, inte borde ges tillträde till King's College Chapel).<sup>35</sup> Utestängdheten är, naturligtvis, ett tema som Virginia Woolf uttrycker genom icke-fiktionell retorik i bland annat *A Room of One's Own*.

Låt oss nu ta ett exempel från filmen. Michelangelo Antonionis *Yrke: Reporter* från 1975 är en meditation över identitetens gåtfullhet och omöjligheten att undgå sitt öde.<sup>36</sup> Det är en studie i vad Otto Rank kallar *doppelgängerism*, föreställningen om "att en persons förflutna ofrånkomligt hänger fast vid honom och att så fort han försöker frigöra sig från det blir det hans öde."<sup>37</sup> David Locke (Jack Nicholson) är en reporter som bevakar ett uppror i Tchad, där han en dag blir bekant med en egendomlig och vänlig man med namnet Robertson som är slående lik honom själv. Samma dag dör Robertson i en hjärtattack. När han upptäcker kroppen byter Locke impulsivt pass med den döde och tar över Robertsons identitet. Han upptäcker att Robertson var en vapensmugglare som försåg rebellerna med vapen, och att hans eget liv därför är i fara. I Barcelona möter han en ung fransk arkitektstuderande som han förälskar sig i, men hon kan inte hjälpa honom undkomma det planerade lönnmordet på Robertson.

Den estetiska retorikens uppgift i *Yrke: Reporter* är att övertyga oss om sannolikheten i Lockes öde. Vi måste ledas till att tro att den ende andre vite mannen på ett avlägset beläget hotell i Tchad är Lockes dubbelgångare, att han plötsligt dör en naturlig död, och att endast Locke känner till att han dör. Den yttre likheten uppnås genom att den som spelar Robertson är lik Jack Nicholson. Men en mer djupgående retorisk rörelse är att linda in händelsen i dunkla och rent av mystiska omständigheter. När Locke upptäcker Robertsons lik och passet under kroppen, så hörs en klagande afrikansk flöjt som filmmusik. Locke går fram till fönstret och öppnar fönsterluckorna. Kameran sveper över öknen. Vi hör samma musik en stund senare i en dunkel tillbakablick där Robertsons levande röst konverserar med Locke.

Vi är inte alls beredda på tillbakablicksen, den genomförs till och med på ett ganska vilseledande sätt. När Locke jämför Robertsons passfoto med sitt eget knackar det på dörren. Han ser upp. Men då hör vi Lockes röst som säger "Kom in", och Robertson som svarar "Hemskt ledsen att tränga mig på". Vad vi hör är inte

Robertsons verkliga röst, utan en inspelning Locke har gjort under deras möte dagen innan. Medan rösten fortsätter skär Locke försiktigt loss Robertsons passfoto med ett rakblad ur passet. Rösternas källa visas för en kort stund i en sekvens med Lockes bandspelare. Plötsligt ser Locke tankfullt upp. Kameran följer hans blick längs väggen fram till det öppna fönstret. Robertson dyker upp på balkongen följd av Locke. Med andra ord så visar bildföljden en återblick, till ljudet av bandspelaren, till en konversation som ägde rum några timmar tidigare mellan Robertson och Locke. Det är en tillbakablick som är *synlig* för Locke, en minneseffekt – ”inre film” [*mindscreen*] – gjord som en vanlig synvinkelsekvens. Robertson vänder sig mot vyn över öknen, samma ökenvy som Locke begrundade efter Robertsons död, och påpekar hur vackert och stilla och ”väntande” landskapet är. Locke svarar att han föredrar människor framför landskap.

Blandningen av visuell tillbakablick med samtidigt ljud är egendomlig, en egendomlighet som passar in på, och på ett sätt motiverar, det egendomliga i att de båda männen liknar varandra och den möjlighet Locke ges att byta identitet i och med Robertsons död. Framför allt binds deras öden ihop av anmärkningen om ”väntande”. Öknen väntar på Robertsons snara förestående död, och på Lockes; han kommer lugnt att invänta sin – det vill säga Robertsons – död på ett annat litet hotell i ett lika övergivet landskap i Spanien.

Även om politik är den nominella kraft som driver filmens berättarmaskineri, så tyder denna scen på att den ideologiska poängen är metafysisk, inte politisk. Filmen riktar sig egentligen mot en ensam mans individuella öde som ställs inför några slutgiltiga existentiella frågor: Vem är jag? Ska jag försöka bli någon annan? Kommer jag att känna mig annorlunda om jag blir det? Bör jag fly min död, eller lugnt acceptera den? Vad flyr jag från? Vad dör jag av? Den ovanliga inramningen av denna scen, där någon för första gången har chansen att lämna sin egen identitet för att ta sig någon annans, är ett bra exempel på förnyande filmisk retorik som verkar i sofistikerade ideologiska syften. Allting i sekvensen antyder en vinklad filosofisk kvietism där döden accepteras som en del av livet, en trösterik men osentimental ideologi. Denna slutsats stöds och bekräftas av en annan unik teknisk effekt mot slutet av filmen. En extremt lång kameraglidning där kameran lämnar rummet genom gallret i Lockes/Robertsons fönster för att sedan göra en lång svepning längs gatan utanför innan den återvänder. Just i Lockes dödsögonblick är kameran mer upptagen av de levande omgivningarna framför Hotel de la Gloria, än av lönnmordet och avbördandet av kroppen som sker inne i rummet. Båda dessa sekvenser tillhandahåller en retorik som bekräftar en ideologi som ligger nära Alan Watts existentialism: ”Döden är livets mål. Icke-varandet fullkomnar varandet; det negerar inte varandet, lika litet som rymd negerar kropp. Vart och ett är villkoret för det andras realitet.”<sup>38</sup>

Retorikstudiet kan bidra till berättarteorin om dess gränser klart erkänns. Desto grundligare de definieras, desto bättre. Retorik bör inte användas som ännu en synonym för ”kommunikation” i obestämd mening, utan bör snarare tämligen specifikt referera till målinriktad diskurs, där ”målet” är att fatta som en mening till publiken. Enligt min uppfattning finns det två slags narrativ retorik, en som är inriktad på att uppmana mig att acceptera verkets form, och en annan som är



inriktad på att uppmana mig att anta en särskild syn på hur sakernas tillstånd är i den verkliga världen. Undersökningen av dessa två slags retorik och deras interaktion anser jag vara ett viktigt område för litteratur- och filmstudenter.

Översättning Claes Wahlén

#### Noter

- 1 Terry Eagletons *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983), ss. 205-207, argumenterar för en revitaliserad retorik som borde utgöra ett alternativ till litteraturteori, något som enligt honom har blivit till ett "icke-ämne".
- 2 ["the use of verbal means to suade"; Chatmans användning av suffixet i engelskans *persuade* låter sig inte utan vidare översättas. Jag har valt "mana" respektive "uppmana". Ö.a.]
- 3 Christine Brooke-Rose: *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic* (New York, Cambridge University Press, 1981), s. 12.
- 4 Paolo Valesio: *Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory* (Bloomington, Indiana University Press, 1980).
- 5 Chaïm Perelman: *La nouvelle rhétorique: traité de l'argumentation* (Paris, Presses universitaires de France, 1958).
- 6 ["A distinction between two notions of rhetoric run throughout the [first edition of the] book, but it is not always maintained consistently."] Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction*, 2:a uppl. (Chicago, University of Chicago Press, 1983), s. 409.
- 7 ["techniques of non-didactic fiction, viewed as the art of communicating with readers – the rhetorical resources available to the writer of epic, novel, or short story as he tries, consciously or unconsciously, to impose his fictional world upon the reader."] Ibid. s. xiii.
- 8 ["impart emphasis regardless of their subject. Whatever the theme may be they add saliency to this theme, the same design serving to make dismalness more dismal or gladness gladder."] Kenneth Burke: "Lexicon Rhetoricae", i *Counter-Statement* (Berkeley, University of California Press, 1968), s. 135.
- 9 Men didaktisk fiktion studeras av Sheldon Sacks: *Fiction and the Shape of Belief: A Study of Henry Fielding, with Glances at Swift, Johnson, and Richardson* (Berkeley, University of California Press, 1964); David Richter: *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction* (Chicago, University of Chicago Press, 1974) och Susan Suleiman: *Authoritarian Fictions* (New York, Columbia University Press, 1983).
- 10 Se Ross Chambers: *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984). Trots dess förföriska lockelse återstår det dock att se huruvida "kärleksterminologin verkligen kommer att knyta band med det kritiska språket" ["the terminology of love will [in fact] bond to the critical language"], som Porter Abbott påpekar i sin recension av Chambers' *Story and Situation* (*Poetics Today* 6, nr. 3 (1985), s. 544).
- 11 ["'Rhetoric' is Professor Booth's term for the means by which the writer makes known his vision to the reader and persuades him of its validity."] Uttalandet, som är ett citat från David Lodges recension av boken i (den brittiska) *Modern Language Review*, återfinns i baksidestexten till pocketupplagan av Booths första upplaga av *The Rhetoric of Fiction*.
- 12 ["'Valid,' from Latin 'validus,' meaning strong, as in 'valorous': sound, just, wellfounded, cogent, authoritative, effective, having force." Jmf. svenskans 'giltig': gällande, gångbar, fullgod, laglig; grundad, befogad. Ö.a.]
- 13 ["Tha sees... tha thowt as tha'd done me one, didna ter?"; "He smiled as he spoke, then fell again into his pleasant torment of musing."]
- 14 Samma problem förefaller uppstå i några av Joyce Carol Oates tidiga berättelser, t. ex.

- 15 "By the North Gate", i samlingen *By the North Gate* (New York, Fawcett, 1971), ss. 195-208.  
15 ["the rhetoric *in* fiction, as overt and recognizable appeal (the most extreme form being authorial commentary)."]
- 16 ["fiction *as* rhetoric in the larger sense, an *aspect* of the whole work viewed as a total act of communication."] Booth: *Rhetoric of Fiction*, s. 415.
- 17 Glen McClish: "Rhetoric and the Rise of the English Novel" (Akad. avh., University of California, Berkeley, 1986).
- 18 ["direct rhetoric", "direct-address rhetoric", "direct guidance", "recognizable appeal", "separable rhetoric", "obvious rhetoric", "extraneous rhetoric", "extrinsic rhetoric", "consciously direct rhetoric", "auhtoritativ rhetoric", "authorial rhetoric", "rhetoric in the narrow sense"]
- 19 ["covert rhetoric", "disguised rhetoric", "ostensibly dramatic move[s]", "objective" and "impersonal" text, text "pure" of rhetoric, "intrinsic rhetoric", and "acceptable rhetoric"]
- 20 ["anything that heightens"; "that can be made public"]
- 21 [the "author's original symbol"]
- 22 ["at the instant when James exclaims to himself, 'Here is my subject' a rhetorical aspect is contained within the conception: the subject is thought of as *something that can be made public*, something that can be made into a communicated work."]
- 23 ["general rhetoric in the service of realism, rather than a particular rhetoric for the most intense experience of distinctive effects"] Booth: *Rhetoric of Fiction*, ss. 105, 50.
- 24 ["The reader's problems are handled, if they are to be handled at all, by rhetoric provided outside the work."]
- 25 ["rhetoric of dissimulation"]
- 26 ["the rhetorical dimension in literature is inescapable"]
- 27 ["begins bravely enough in defense of neutrality, but... cannot write three sentences without committing himself"]
- 28 ["elementary and understandable confusion between neutrality toward *some* values and neutrality toward *all*."] Ibid. s. 69.
- 29 ["to causes of their time"; "the test is whether the particular ends of the artist enable him to do something with his commitment, not whether he has it or not." "can seldom afford to pour his untransformed biases into his work."] Ibid. s. 70.
- 30 ["equipment for living"]
- 31 ["shifting limited mental access"; "Shifting limited access"; "In such passages, the narrator does not ransack mind after mind... for answers to hermeneutic questions. The mental entries seem matters of chance, reflecting the randomness of ordinary life."] Se Seymour Chatman: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1978), ss. 215-19: citatet från s. 216.
- 32 [Jacob "will fall in love."] Virginia Woolf: *Jacob's Room* (1922, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978), ss. 139-40.
- 33 ["experience is flux, and the lives of different [people] shade imperceptibly into each other."] David Daiches: *Virginia Woolf* (Norfolk, Connecticut, New Directions, 1942), s. 42.
- 34 Woolf: *Jacob's Room*, s. 44.
- 35 Ibid., s. 33.
- 36 *Yrke: Reporter* finns på video (MGM). För en utförligare beskrivning av filmen, se Seymour Chatman: *Antonioni; or The Surface of the World* (Berkeley, University of California Press, 1985), ss. 182-202.
- 37 Otto Rank: *Der Doppelgänger, eine psychoanalytische Studie*, 1925.
- 38 ["Death is the goal of life. Nonbeing fulfills being; it does not negate being, just as space does not negate what is solid. Each is the condition for the reality of the other."] Alan Watts: *Psychotherapy East and West* (New York, Vintage Books, 1975), s. 114.

LOUIS O. MINK

## Den berättande formen som kognitivt verktyg

Man hör hela tiden om livet från olika människor  
med mycket skiftande berättargåvor.

Anthony Powell: *Temporary Kings*

Filosofin börjar verkligen med undran, som Aristoteles sa, men i den folkliga föreställningsvärlden missförstås detta vanligen som vore föremålen för filosofisk spekulering mirakler och mysterier, de uppenbart oförklarliga inträngen i den vardagliga erfarenheten. Tvärtom är ingenting mer undransvärt än det sunda förnuftet. Den trygga vissheten i det som "alla vet" har sedan Sokrates varit ett naturligare fält för filosofisk reflektion än förmörkelser, profetior, vidunder eller utbrott av obegripliga krafter. En viss tidsålders sunda förnuft, som vi lär känna när vi jämför den tiden med andra, kan för andra tider eller platser mycket väl vara bortom gränsen för fattningsförmågan, rentav även för fantasin. En grundläggande orsak till detta är att varje tidsålders sunda förnuft rymmer outtalade förutsättningar som inte här rör från universella mänskliga erfarenheter utan från ett gemensamt begreppsligt ramverk som bestämmer vad som skall räknas som erfarenhet för dess sagesmän. För erfarenheter samlade till ett begreppsligt ramverk kan det bokstavligen finnas predikningar i stenen och vedergällning i åkslaget. Men för annan erfarenhet ter sig dessa iakttagelser som poetiska fantasier, i annan erfarenhet åter är de helt enkelt obegripliga.

Distinktionen mellan historia och fiktion [*fiction*] är en lika universellt delad föreställning hos det "sunda förnuftet" som vilken distinktion som helst i västerländsk kultur, åtminstone sedan läskunnigheten blivit allmän. "Alla vet", lika säkert som alla vet att två kroppar inte kan inta en och samma plats på en och samma gång, att historieskrivningen till skillnad från fiktionen gör anspråk på att vara sann återgivning av det förflutna, även om så fiktionen ger sig ut för att beskriva handlingar och händelser förlagda till bestämda tider och platser. Som mest kräver fiktionen att mistron för tillfället undertrycks. Alla vet att det som gör en berättelse läsvärd är något annat än det – om något – som gör den sann. Fiktionen kan förvisso lämna korrekta rapporter om en del händelser, handlingar och om vardagslivets detaljer under en

---

Louis O. Mink, "Narrative Form as a Cognitive Instrument", i Robert H. Canary & Henry Kozicki, *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding* (Madison, 1978), ss. 129-49.

© 1978 The University of Wisconsin Press.

bestämd period, men vi vet detta (och vi vet att vi vet det) endast därför att vi kan jämföra fiktionen med historien, principiellt sett utan att tvivla över vad som är vad. Många av levnadsdetaljerna i det fiktiva Dublin den 16 juni 1904 i Joyce' *Ulysses* var också detaljer i det historiska Dublin. En häst vid namn Throwaway vann verkligen "the Gold Cup", och dagstidningarna rapporterade verkligen om *General Slocum*-katastrofen i Amerika. Och trots att inget historiskt verk fångar känslan i en del av livet i Dublin den dagen eller vid den tiden så väl som *Ulysses*, så vet vi mycket väl att det även finns sanna historier om Throwaways karriär och om Dublins dagstidningar, sanna historier som råkar sammanfalla med *Ulysses*, men att det inte finns någon sådan sann historia om Leopold Bloom. Huruvida han åt frukost eller inte i sängen den 17 juni är inte en historisk fråga, även om den som ett problem för litteraturforskaren är avgörande för tolkningen av fiktionen.

Historieskrivningen är förstås fylld av saker som inte är historiska frågor, liksom fiktionen är fylld av saker som är det. Men detta kan sägas tack vare vårt gemensamma sunda förnuft som säger att det *i princip* inte är något problem med distinktionen mellan historia och fiktion. Att säga att någonting i historien "inte var så", är att säga att det inte hände eller inte var på det sättet. Detta visar vad historia och fiktion har gemensamt liksom vad som skiljer dem åt. Både likheten och skillnaden är för det sunda förnuftet klara och okomplicerade. Historia och fiktion är båda historier eller berättelser om händelser och handlingar. Men i historieskrivningen återger såväl berättelsens struktur som dess detaljer en förfluten verklighet, och detta anspråk på sann återgivning förstås av såväl författare som läsare. För fiktionens del görs det inga anspråk på sann återgivning i något särskilt avseende. Även om mycket kan vara sant i en viktig mening, så markerar ingenting i den fiktiva berättelsen skillnaden mellan det sanna och det påhittade, en konvention som utmynnar i ett kontrakt som såväl författare som läsare undertecknar. I frånvaron av ett sådant kontrakt skulle vi inte kunna leka de förtrollande lekar med fiktionens sannolikhet som bygger på att vi låtsas att kontraktet inte finns fastän vi vet att det finns – som i återskapandet av bohemerna på Baker Street som gjort Sherlock Holmes till en mer levande "historisk" figur än Gladstone.

Lakttagelserna är så långt elementära, men detta till trots skulle en historiker kunna resa invändningar. Skillnaden mellan historia och fiktion, skulle han eller hon mycket väl kunna säga, är mindre en fråga om sanning än om bevis. Man kan mer än väl avsäga sig anspråken på varje privilegierad tillgång till "sanningen", givet att sanningsanspråken omformuleras i termer av bevisvärdering, en process som gör (vilket alla historiker vet) alla sanningsanspråk härledda och provisoriska. Naturligtvis är det hälsosamt att bli påmind om att historiografin är en fråga om härledningar och tolkningar som kan visa sig vara felaktiga, men påminnelsen påverkar inte poängen med det sunda förnuftets distinktion mellan historia och fiktion. För den distinktionen är det fortfarande en fråga om vad "alla vet", att händelser och handlingar i det förflutna hände *just så som de gjorde*, och att det därför finns något för historiografin att handla om. Oavsett hur ofullkomlig den är, så finns det något som gör den sann eller falsk fastän vi inte har tillgång till detta något förutom genom historiska rekonstruktioner av tillgängliga bevis. Det förflutnas bestämbarhet är en del av det sunda förnuftets ontologi. Det är inte en teori utan en förutsättning för de oreflekterade gemensamma erfarenheterna. Historiker skulle också kunna invända mot

betoningen på berättande historiografi. Professionell historieskrivning är till stor del "analytisk", skulle han eller hon kunna säga; den utesluter inte konstruktionen av berättande redogörelser, men detta är en litterär konst helt och hållet oberoende av de professionella färdigheterna i verklig forskning. Denna invändning skulle vara talande om historiografin *definierades* som berättande framställning. Men det sunda förnuftets distinktion mellan historia och fiktion är inte beroende av en sådan tendentiös definition. Den medger bara att en stor del av historieskrivningen har varit och kommer att vara berättande till formen. Till och med historiska framställningar i formen av synkroniska studier av en epoks kultur tar oundvikligen hänsyn till den större process av utveckling eller förändring som den epoken utgör ett stadium i. Varken Huizingas *Ur medeltidens höst* eller Peter Lasletts *The World We Have Lost* till exempel, har en berättande struktur men antyder likafullt, till och med i titlarna, berättandets relevans för sina tvärsnittliga framställningar. Den mest "analytiska" historiska monografi, skulle man kunna säga och visa, förutsätter historikerns allmänna förståelse av olika mönster för historisk förändring, vilka är berättande till formen, och utgör ett bidrag till korrigerandet eller utvecklandet av denna allmänna förståelse. Det är vad fraser som "förindustriellt samhälle" och "nedgång och fall" uttrycker för våra berättelseformade föreställningar.

Det skulle i själva verket vara oklokt av historikerna att degradera färdigheten att hantera komplexa berättelser till en ställning av enbart litterär elegans, irrelevant för den historiska forskningens hårda kognitiva material. Även om den berättande formen av de flesta människor associeras med sagor, myter och romanunderhållning, så är berättelsen ofrånkomligen ett grundläggande kognitivt verktyg – ett verktyg som i själva verket bara konkurrerar med teorin och metaforen som oreducerbara sätt att göra erfarenhetens flöde begripligt. Den berättande formen som den framträder i såväl historieskrivningen som i fiktionen har särskild betydelse som rival till den teoretiska förklaringen eller förståelsen. Teorin gör förklaringen av en händelse möjlig genom att beskriva den på ett sådant sätt att beskrivningen förbinds logiskt till en systematiserad mängd av generaliseringar eller lagar. Man förstår till exempel hur en fjäderdriven klocka fungerar endast såvitt man förstår mekanikens principer, vilket kräver att klockans mekanismer beskrivs enligt och *endast* enligt de principerna. Man skulle inte kunna förstå en klockas mekanismer och samtidigt misslyckas med att förstå en väderkvarns (eller vice versa), om man inte gett en felaktig beskrivning av den ena eller båda. Men en särskild klocka gör också en historisk karriär: den tillverkas, fraktas, lagras, skyltas, inhandlas, används. Den kan ges bort och mottagas, förloras och återfinnas, pantsättas och återlösas, beundras och förbannas, vara ansvarig för en punktlig ankomst eller för ett försummat möte. I varje ögonblick av dess karriär är den sålunda – eller kan vara – en del av en sammanlänkad serie händelser som korsar dess egen historia, och vid varje sådant tillfälle kan den bli föremål för en särskild beskrivning, ändamålsenlig enbart i relation till den korsningen. Från den teoretiska förståelsens ståndpunkt är typen av lämplig beskrivning inte problematisk, den är given. Men klockans särskilda *historia* undflyr den teoretiska förståelsen, helt enkelt därför att för att kunna föreställa sig den historien krävs det att den tillskrivs ett lika obestämt antal beskrivningar som det finns relevanta eller irrelevanta beskrivningar för de sekvenser som korsar dess karriär. Detta är vad den berättande formen är ensam om att kunna återge, och skälet till att vi behöver den

som en oreducerbar förståelseform. Å ena sidan har vi världens alla tilldragelser som konkreta enskildheter, åtminstone alla de vi kan uppfatta omedelbart eller som vi kan sluta oss till. Å andra sidan finns det en ideal teoretisk förståelse av dessa tilldragelser som behandlar varje sådan som inget annat än en reproducerbar instans av en systematiskt sammanfogad mängd generaliseringar. Men mellan dessa två extremer befinner sig berättelsen som den form vari vi begripliggör de många successiva inbördes samband som sammanfattas i en karriär. Både historiker och skönlitterära författare känner mycket väl till problemen med att konstruera en sammanhängande berättande redogörelse, med eller förutan beviskravets inskränkning. Trots detta kan de underlåta att inse i vilken omfattning berättandet som sådant inte bara är ett tekniskt problem för författare och kritiker utan en primär och oreducerbar form av mänsklig förståelse, en del av det sunda förnufts konstitution.

i

Varje berättelse uttrycker sina egna begreppsliga förutsättningar. De är faktiskt våra mest användbara vittnesmål för att kunna förstå begreppsliga förutsättningar helt annorlunda våra egna. Det är till exempel via den grekiska tragedins intrigformer som vi bäst kan förstå den idé om Ödet som aldrig uttryckligen formulerades som en filosofisk teori och som är mycket avlägsen våra egna förutsatta idéer om kausalitet, ansvar och naturlig ordning. Men medan strukturen hos en berättelse förkroppsligar ett särskilt begreppsligt schema som är nödvändigt för varje förståelse av den berättelsen, så finns det även på ett mera allmänt plan begreppsliga förutsättningar för själva idén om den berättande formen som sådan, förutsättningar som inbegriper formens alla varianter. Aristoteles' kommentar att varje berättelse har en början, en mitt och ett slut är inte bara en truism. Den åtnjuter universell giltighet samtidigt som den misslyckas med att säga oss någonting nytt, helt enkelt därför att den lägger i dagen en del av det begreppsliga ramverk som förmågan att berätta och åhöra historier av varje sort förutsätter. Och när en outtalad förutsättning görs explicit får det implikationer som är allt annat än banala; det klargör hur våra livserfarenheter tagna för sig inte nödvändigtvis har berättelsens form, utan får den formen först när vi gör dem till ämne för våra berättelser. Att den implikationen är förvånande borde inte förvåna oss. Den speglar bara skillnaden mellan det sunda förnufts lösningar och dess förutsättningar. De förra är de trygga vissheterna, välkända för oss; de senare blir, trots deras egenskap av nödvändiga förutsättningar, tillgängliga först med reflektionens hjälp och blir undransvärda när implikationerna uppenbaras.

Tills helt nyligen har idén om en berättande form tett sig självklar och oproblematiske (som allting gör för det sunda förnuftet). Även om berättelsens olika *sorter* varierar stort och väsentligen från kultur till kultur, så är berättandet trots allt den vidast utbredda bland mänskliga aktiviteter, och i varje kultur den tidigast tillgängliga formen av komplex kommunikation för ett barn, liksom det mest betydande medlet för dess inlemmande i en kultur. *Hur* vi förstår en berättelse har aldrig framstått som ett problem. Emellertid har begreppet berättelse under senare år allt mer blivit föremål för sofistikerad analys, men med föga tillfredställande resultat. Inom historiefilosofin har berättelsen mer och mer kommit att betraktas som en för-

klaringstyp annorlunda än och ersättande vetenskapliga eller "covering-law" förklaringar av handlingar och händelser. Ett resultat har blivit att problem som tidigare inte ens erkänts uppdagats, exempelvis problemet hur man förklarar på vilket sätt en berättande struktur bestämmer vad som är relevant för den eller inte. Problemet saknar analogier i klarläggandet av teorins strukturer. När vi rekapitulerar en sammanhängande berättelse inser vi vanligtvis, i vissa klara fall utan någon som helst tvekan, huruvida en särskild incident eller detalj är relevant eller inte för samma berättelse. (Om jag berättar historien om ett möte som ägde rum i onsdags och dess resultat, skulle jag kunna uppehålla mig vid det tillfälliga faktum att det hände i onsdags och börja lägga till detaljer om vad som hände mig i övrigt i onsdags, av ingen annan orsak än att det hände i onsdags.) Eftersom vi inser att en given händelse är relevant eller irrelevant för en bestämd berättelse, så borde vi vara i besittning av ett implicit relevanskriterium. På samma sätt som logiken ådagalägger kriterierna för giltiga slutsatser, implicita i den oreflekterade kunskapen om bra eller dålig argumentering i vanligt tal, så borde vi vara förmögna att systematiskt lägga i dagen kriterierna för särskiljandet av relevans och icke-relevans. Detta till trots har faktiskt ingen klarat av att i allmän form formulera ett kriterium för narrativ relevans, annat än de kausala kopplingar mellan händelserna som redan slagits fast av berättelsen, och inte ens detta är tillräckligt adekvat som kriterium. Inte alla en händelses orsaker och verkningar är relevanta för berättelsen den är en del av, och därför är ytterligare ett kriterium av nöden för att man skall kunna särskilja de som är det från de som inte är det – och detta kriterium kan inte vara det kausala sambandet. I allmänhet vet vi att en incident kan vara relevant för en berättelse på många olika sätt, men är oförmögna att rada upp de olika typerna av relevans. Ändå skulle man inte kunna acceptera alternativet, att varje del av varje berättelse är relevant på sitt eget unika vis – det vill säga att det inte finns olika *typer* av relevans.

Ett begreppsligt problem som rör berättandet är således att lyfta fram de kriterier som vi i praktiken använder i bedömningen av en berättelse som sammanhängande eller osammanhängande. Men detta är ett problem för den berättande formen i allmänhet, oavsett om det är historia eller fiktion som åsyftas. Jag nämner det för att illustrera idén om berättandets begreppsliga problem som sådana, även om jag inte har några kriterier för relevans att föreslå för undersökning. Det finns andra problem som är mera tillgängliga för lösning, låt vara en radikal sådan, som jag tror uppkommer av följande skäl. På samma sätt som en begreppslig förutsättning för det sunda förnuftet har varit att historiografin består av berättelser med anspråk på att vara sanna, medan fiktionen består av påhittade berättelser för vilka tilltron och därmed också sanningsanspråken är åsidosatta, så har en annan förutsättning varit att den historiska verkligheten i sig självt har en berättande form som historikern upptäcker (eller försöker att upptäcka) snarare än uppfinner. Historien-som-denlevdes är med andra ord en icke berättad berättelse [*an untold story*]. Historikerns arbete består i att upptäcka den icke berättade berättelsen eller en del av den, och att återberätta den, om än i en förkortad eller redigerad form. På grund av den förutsättningen har historiker inte varit benägna att uppskatta litterära färdigheter eller funnit jämförelsen mellan en historiker och en romanförfattare instruktiv. Den outtalade förutsättningen får skillnaden mellan historia och fiktion att verka självklar. Romanförfattaren kan hitta på sin historia på vilket sätt han behagar, begränsad

enbart av konstens krav. Historikern å sin sida finner historien redan dold i det hans data är bevis för. Han kan vara kreativ i uppfinnandet av olika forskningstekniker för att avslöja den, men inte i konsten att konstruera berättelser. Rätt förstådd behöver det förflutnas historia enbart kommuniceras, inte konstrueras.

Men att den förflutna verkligheten är en icke berättad berättelse är en outtalad förutsättning, inte ett påstående som man ofta och medvetet hävdar eller gör gällande. Jag känner inte till en enda historiker, eller någon överhuvudtaget, som skulle skriva under på den som en medvetet hållen övertygelse. Men om jag har rätt så är det implicit förutsatt lika mycket som det explicit skulle tillbakavisas. (Situationen är som vore det en spegelbild av den uttalade övertygelsen att *framtiden* är en icke berättad berättelse, en övertygelse hos många vars bestämmande förutsättningar på alla andra områden av övertygelser och handlingar är logiskt oförenliga med den övertygelsen.) Och det är konflikten mellan utsagda förutsättningar och utsagda övertygelser som skapar de karaktäristiska och ömsesidiga begreppsliga problemen vad det gäller den berättande formen. Det är dessa problem, närmare bestämt tre av dem, som det skall bli mitt huvudsakliga syfte att diskutera. Men för att förstå ett begreppsligt problem bör man förstå hur det har uppkommit. Som redan noterats är källan till dessa problem logiskt sett dissonansen mellan implicita förutsättningar och explicita övertygelser. Historiskt sett är de ett arv efter den idé som en gång kallades Universalhistoria – ett ideal som aldrig blev verklighet, men som tjänade som regulativ princip för tänkandet kring det förflutna. Rapporterna om dess död har varit förhastade. Även om den försvunnit från idéernas scen – det vill säga även om den inte längre hör till de medvetna övertygelseernas och kontroversernas strukturer – så har den, som jag tror, överlevt som förutsättningen att den förflutna verkligheten är en icke berättad berättelse. Och hur detta gick till kan kortfattat beskrivas.

ii

Idén om en Universalhistoria är åtminstone lika gammal som Augustinus' *Om Gudsstaten* och blev introducerad i modernt tänkande med Vicos *Scienza nuova*. Men den var aldrig så mäktig och så vida spridd som vid slutet av dess aktiva levnad, de två sista decennierna av sjuttonhundratalet. Ett av de dramatiska ögonblicken i slutet på dess bana var Schillers installationsföreläsning i Jena i maj 1789, "Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" Tilldragelsen blev märkvärdig därför att Schiller redan var en idol för den framträdande generationen. Universalhistorikern, sade han till den bifallsropande åhörarskaran som hade burit honom på sina axlar till föreläsningssalen, förklarar hela den samtida världen genom att urskilja de händelsekedjor som har lett fram till det närvarande, och genom att förevisa dem som ett enkelt och sammanhängande helt. Sålunda är det Universalhistorien, fortsatte han, som ensam möjliggör för oss att förstå vilken stabil och ihållande fred som uppnåtts i Europa. Ironin i att ha uttryckt en sådan självbelåten åsikt mindre än två månader före upprinnelsen till Europas mest omfattande revolution gick uppenbarligen inte upp för Schiller ens efteråt; i hans korrespondens under de följande åren finns det inte ett omnämnande av de världshistoriska händelser som inträffade bara några hundra mil därifrån. Förutsägelser var hur som helst inte poängen eller syftet med Universalhistorien, och även om man kunde



urskilja historiens storslagna plan så skulle till och med en överraskande framtid kunna infogas i den som en lokal detalj. Condorcets optimism om framsteget som den storslagna planen förblev oantastad då han skrev ett annat klassiskt bidrag till teorin om en Universalhistoria i fängelset 1793, i väntan på avrättningen som ett av historiens offer.

Schillers installationsföreläsning hölls endast fem år efter Kants "Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerliche Absicht" (1784), och den röjer sin influens. Kant kom som vanligt nära idéns kärna. Vi kan inte göra historien begriplig, säger han (och med historia menar han *res gestae*, inkluderande hela registret av mänsklig dårskap, fåfänga och grymhet), om vi inte kan finna i den ett enskilt tema, en "regelmässig rörelse", så att "det som ter sig sammansatt och kaotiskt för den enskilde individen kan uppfattas från den mänskliga artens enhetliga ståndpunkt som den stadiga om än långsamma utvecklingen av artens ursprungliga anlag." Kants slutsats blev naturligtvis att historiens intrig ligger i det naturens dolda syfte, som är att människan av nödvändighet och genom att använda förnuftet utvecklar institutioner som skyddar henne från de annars fatala konsekvenserna av hennes "asociala socialitet" – kombinationen av själviskhet och behovet av andra. Men det är snarare Kants fråga än hans svar som avslöjar styrkan i idén om en Universalhistoria. Kan det finnas en historisk förståelse bortom de blotta kronologierna, om inte dessa kronologier kan relateras till varandra i ljuset av något mer omfattande tema för historiens gång och riktning?

Universalhistorien var inte tanken om att det finns en speciell intrig för historiens gång, utan det antagande som låg bakom alla förslag till påvisandet av det ena eller andra slaget av intrig. Trots dess variationer kan man ändå urskilja vissa återkommande drag i denna sammansatta idé. För det första gjordes det gällande att de samlade mänskliga handlingarna hörde hemma i en och samma berättelse. Och ändå antydde det inte något om vem som planerar eller berättar denna berättelse. I dess ursprungliga teologiska form, som hos Augustinus, var Universalhistorien den gudomliga försynens verk; men i takt med att idén under sjuttonhundratalet sekulariserades, drog sig författaren Gud tillbaka och lämnade kvar idén om en berättelse som helt enkelt var *på plats*, planerad av ingen men i åstundan att bli berättad av någon (vad det gäller Kant, så var "naturens dolda syfte" en regulativ princip, det vill säga en hypotes som tillåter oss att ställa rätt frågor men som skall betraktas som heuristisk snarare än sann). Inte desto mindre innesluter denna berättelse framtiden, om inte i detalj så i stora drag. Framtida händelser kan inte vederlägga idén om en Universalhistoria, den tillhandahåller istället olika sätt att tolka dem så att de kan passas in i intrigen. Kant var viss om att upplösningen på den politiska historien skulle bli en federation av nationer, men han var beredd på alla former av nationella konflikter och av varje storleksordning som den terror vilken slutligen skulle tvinga människorna att anta denna förnuftiga institution.

För det andra anger idén om en Universalhistoria att det finns ett enskilt centralt ämne eller tema i utvecklingen av historiens intrig. Denna aspekt på idén uppnådde på en gång maximal enhet och sammansatthet med Hegel. Det kan tyckas att "centralt ämne eller tema" enbart lägger i dagen delar av innebörden i "intrig"; i själva verket klargörs den senare föreställningen på så vis att den därmed inte implicerar en *lag* för historiens utveckling, eller att händelsernas gång är i detalj

obeveklig. Idén om en Universalhistoria är oberoende av frågan om huruvida det kan finnas en historiens teoretiska vetenskap. Ortodox postmarxistisk historisk materialism är det främsta exemplet på idén om en Universalhistoria som lever kvar i vårt århundrade, men den fogade postulaten om determinism till idén om en Universalhistoria snarare än att upptäcka postulaten som redan närvarande i idén.

För det tredje så medför idén om en Universalhistoria att den historiska processens olika tilldragelser är obegripliga så länge som de enbart betraktas i relation till de närmast liggande omständigheterna. Det finns förvisso lokala berättelser, men liksom i enskilda händelser så är deras begynnelse och slut godtyckliga och deras berättande form inte helt och hållet fastslagen förrän de försöks inom den allena uppfattade berättelsen. Om det är sant att världshistorien skulle ha varit annorlunda om Cleopatras näsa hade varit en centimeter längre, så följer det att giltigheten hos alla efterföljande berättelser till en del beror på att man ser deras narrativa förhållande till de växande cirklar av intriger inom intriger som leder fram till Antonius' passion och fall som en avgörande knutpunkt i Roms historia. Det är inte så absurt som det kan låta. Vi tillägnar oss och bär faktiskt i fantasin med oss något slags skissartad konturteckning av den historiska utvecklingen för längre skeden, på samma sätt som vi tillägnar oss och bär med oss i tanken skisser av geografin. I båda fallen vet vi att de vidsträckta och vaga områdena om nödvändigt kan fyllas i med detaljer. Medan vi rör oss i vår närmaste omgivning är vi fortfarande, som en nödvändig del av vår rumsliga orientering, perifert medvetna om att Havanna är långt borta i *den* riktningen, och Tokyo ännu längre bort i *den* riktningen. På likartat vis vet vi att Rom stod upp och föll, efterlämnade arv och kvarlevor, och att dess historia var sammanflätad med olika individers förmågor, strävanden och passioner. Det finns alltså *rutter* från det förflutnas händelser till händelser i det nuvarande. Som Universalhistorien avfattades av sina förespråkare innebar den inte summan av alla dessa rutter, utan snarare rastret varefter var och en av dem skulle kunna följas; och i den meningen är det inte lätt att tänka ut ett alternativ till den.

Slutligen så förnekade inte Universalhistorien den stora mångfalden av olika mänskliga tilldragelser, sedvänjor och institutioner, men den betraktade denna mångfald som permutationer av en enda och oföränderlig samling av mänskliga egenskaper och möjligheter, differentierade enbart som ett resultat av geografi, klimat, ras och andra naturliga tillfälligheter. Humes välkända uttalande uttrycker denna tillförsikt. "Det är allmänt accepterat", enligt Hume, "att det råder stor likformighet i människornas handlande, i alla länder och för alla tidsåldrar, och att den mänskliga naturen förblir densamma till sina principer och funktioner [...] Skulle man annars förstå grekernas och romarnas känslor, böjelser och levnadslopp? Studera noggrant fransmännens och engelsmännens sinnelag och *handlingar*: man kan inte missta sig om man överför till de förra *de flesta* av iakttagelserna man gjort med hänsyn till de senare. Mänskligheten är i så mycket densamma, i alla tider och på alla platser, att historien inte upplyser oss om något nytt eller främmande i detta avseende." (*Enquiry Concerning Human Understanding*, VIII, I).

Utan tvekan var det detta beroende av principen för den mänskliga naturens likformighet som mer än någonting annat ansvarade för tillbakagången av idén om en Universalhistoria, i och med framträdandet av den moderna sociologiska medvetenheten – det vill säga det moderna sunnda förnufts godtagande av en kulturell

pluralism. Men idén om en Universalhistoria lämnade aldrig utrymme för individers eller enskilda epokers särart, liv och egenvärde, ens under sin blomstringstid. Min poäng är inte att Universalhistorien byggde på ett misstag som nu avslöjats. Individers ojämförighet kan mycket väl vara illusorisk, men från Universalhistoriens ståndpunkt kan frågan inte ens uppkomma: den utesluts av alla de egenskaper hos Universalhistorien som just granskats. Om de samlade mänskliga handlingarna hör till en enda berättelse med ett centralt tema eller ämne, så får imperiers liksom enskilda människors liv och utslockanden betydelse endast i en tolkning som i princip inte skulle kunna vara tillgänglig *för dem själva* på deras egen tid. Varje handlande individ i historien skulle bli som Rosencrantz och Guildenstern, birollsinnehavande skådespelare som inte syns till vid upplösningen. Det märkvärdiga är att denna slutsats, trots att den idag tycks vara oundviklig, aldrig drogs på ett klart sätt, inte ens av Hegel. Men det synes i efterhand som om det vi idag kallar romantiken ändå hade insett och förkastat den implikationen. Romantiken frambringade – den *var* till stor del – en svallvåg av nytt historiskt medvetande, ett medvetande som också inkräktade på idén om en Universalhistoria. Bland uttrycken för det romantiska historiska medvetandet fanns den nygotiska renässansen liksom det förnyade intresset för medeltiden överhuvudtaget, en ny värdering av folklig kultur och återupplivandet av, till och med imitationen av, folklig litteratur, folkmusik, folkdräkter och av folkligt hantverk. Vid den andra extremen av den sociala och politiska ordningen fanns en fascination för stora människors och hjältars liv, vidare omskrivningen av nationella historier i syfte att förlägga de nationella skillnaderna mellan olika folk tillbaka till förhistoriens gränser.

Tillkomsten av en nationalistisk historieskrivning och av historiografin som nationalistisk propaganda utgör de mest uppenbara tecknen på Universalhistoriens upplösning, men det synes som om de flesta av det romantiska syndromets egenheter bidrog till dess demontering. De folkliga traditionerna till exempel förevisar ett skådespel av oändlig variation och livfulla skillnader när de värderas för sin egen skull. De är begripliga, inte som medium för en enda berättelse om mänsklighetens utveckling, utan som kvarlevorna efter en mängd olika lokala berättelser om fortlevnad och förändring – berättelser vilka under sina förlopp sällan har relevans för varandra, såsom de skandinaviska skogsfolkens liv inte hade några kontaktytor med livet hos de schweiziska bergsdalarnas innevånare. Gemensamt för alla dessa nya intressen var omöjligheten att sammanföra dem under någon av Universalhistoriens rubriker. Man kan helt enkelt inte generalisera kulturhistorier lika lätt som politisk historia. Mänsklighetens historia blev sålunda utspridd i en encyklopedi över biografier, sedvänjor, idéer, lokala institutioner, språk och länder. Denna spridning sammanfattades av Carlyles sentens att historien är "kontentan av ett oräkneligt antal biografier" [*the essence of innumerable biographies*]. Jag hörde frasen för en generation sedan formuleras av en något desillusionerad student i historia som trodde att han hade kommit på den själv. Förmodligen hade han det. Det är ett mått på vad som har hänt idén om en Universalhistoria, att en sådan historisk nominalism inte har blivit något annat än en del av vårt gemensamma sunda förnuft.

Idén om en Universalhistoria försvann förstas inte med namnet under den romantiska upplösningen. Den överlevde det nittonde århundradet i framstegsdoktrinen skepnad, och lever än idag i formen av ortodox historisk materialism.

Men den vanligaste synen på historisk kunskap i vår tid är just förnekandet av Universalhistoriens anspråk. Istället för att tro att det finns en enda berättelse som omfattar de samlade mänskliga tilldragelserna, är vi övertygade om att det finns många berättelser, inte bara olika historier om olika händelser, utan också olika berättelser om samma händelser. Som Hayden White övertygande hävdade i *Meta-history* [1973] och i flera av sina uppsatser, så kan de historiska dokumentens enkla krönika "intrigformas" på olika sätt (som *romance*, komedi, tragedi, eller satir), intrigformer som i sig själva inte vilar på bevisargument utan på oreducerbara och uppfunna preferenser och val. Av nödvändighet tror vi att det finns flera centrala ämnen eller temata för de många historierna, och skillnaderna dem emellan sätter man sig inte till doms över. De många berättelserna har vidare sina egna begynnelse, mittpartier och slut, och är åtminstone i princip fullständigt begripliga utan att de behöver forskansas inom en mer omfattande berättelse, en berättelse vars form inte till fullo är synlig i det segment som de representerar. Vi tror visserligen, kan man säga, att historiska berättelser kan *fogas samman* med varandra, som i periodiseringen av den politiska historien i regeringstider eller av socialhistorien i decennier; men det är en inrättning som möjliggörs av kronologin, inte av en föregående kunskap om sidohandlingarnas förhållande till huvudintrigen. Och slutligen, få kan i antropologins tidevarv tro på en oföränderlig och universell mänsklig natur vars principer kan utrönas utifrån vilken lokal erfarenhet som helst och sedan trosvisst användas i tolkningen av alla tider och kulturer. Tvärtom har det blivit regel i den historiska forskningen att förflutna handlingars betydelse först måste förstås i förhållande till agenternas egna övertygelser, inkluderande deras uppfattning om den mänskliga naturen, och inte i förhållande till våra egna och kanske annorlunda övertygelser; vi måste åtminstone förstå agenternas egna handlingsbeskrivningar innan vi försöker tillämpa våra.

Det tycks därför som om idén om en Universalhistoria har lämpats på historiens avskrädeshög, tillsammans med sådan bråte som kungamakts av Guds nåde och människans fullkomlighet. Detta till trots vågar jag påstå att begreppet *Universalhistoria* inte har övergetts, blott föreställningen om en universell *historiografi*. Det är lika otänkbart för lekmän som för yrkemässiga historiker att ens ur ideal synvinkel anta att en enda enskild och enhetlig berättelse om det mänskliga förflutna kan skrivas och läsas. Likväl har föreställningen om det förflutna som en icke berättad berättelse enkom dragit sig tillbaka från de medvetna övertygelsernas och kontroversernas skådeplats för att inrätta sig som en förutsättning för vårt begreppsliga ramverk *a priori*, de förutsättningar som motstår uttrycklig formulering och undersökning. Att säga att vi fortfarande *a priori* förutsätter en idé om en universell historia betyder att vi antar att allt som har hänt hör hemma i ett enskilt och fastslaget rike av oföränderlig verklighet. ("Gjort är gjort. Du kan inte förändra historien.") Arthur C. Danto föreställer sig i sin *Analytical Philosophy of History* [1965] den ideala krönikören, som skulle vara allvetande om allt som inträffar samtidigt med hans egna erfarenheter och som skulle skriva ned korrekta beskrivningar av varje händelse när de inträffar. Hans uppteckning skulle sålunda vara den ideala krönikan, en kumulativ redogörelse för "vad som egentligen hände." Dantos strategi för detta spekulerande är att påvisa att inte ens en sådan ideal krönika skulle kunna ersätta historiografin och göra den senare överflödig. Den kan logiskt sett inte omfatta en grupp av karak-

täristiskt historiska påståenden, nämligen sådana som *beskriver* en tilldragelse i ordalag som hänvisar till efterföljande händelser, till exempel "den 28 december 1856 föddes Amerikas tjuugoåttonde president." Jag refererar emellertid till den ideale krönikören i ett annat syfte – bara för att påpeka att vi *förstår* idén mycket väl. Och vi skulle inte kunna tänka ut eller föreställa oss en ideal krönika överhuvudtaget om vi inte redan hade en föreställning om helheten av "vad som egentligen hände." Vi förkastar möjligheten till historisk återgivning av denna helhet, men själva förkastandet förutsätter en föreställning om helheten som sådan. Det är i denna förutsättning som idén om en Universalhistoria lever vidare.

iii

Som vi mycket väl vet från vetenskapshistorien så uppstår de svåraste och mest intressanta begreppslika problemen när en teori ersätts av en annan, samtidigt som förutsättningarna (eller "metafysiken", eller "paradigmet") för den tidigare teorin liksom omedvetet lever kvar. Dissonansen mellan nya idéer och gamla förutsättningar framkallar typiskt nog begreppslig förvirring och påtagliga bekymmer som endast gradvis låter sig formuleras som begreppslika eller kunskapsteoretiska problem. Det är alltid behäftat med svårigheter att särskilja den del av dissonansen som eventuellt lönar sig att analysera från den som motstår sådan analys. Min huvudsakliga tes är att de frågor vi borde ställa gäller den berättande *formen* som kognitivt verktyg. Det kan tyckas att detta inte alls är problematiskt. Trots allt tar vi oss ofta för, många gånger framgångsrikt, att förklara någonting genom att berätta historien om hur det kom att bli fallet; i det avseendet kan en fiktiv berättelse vara lika förklarande som en historisk, trots att det i det ena fallet är en påhittad händelse och i det andra en faktisk (eller belagd) händelse som får sin förklaring. Just därför att en sådan narrativ förståelse är så vanlig och uppenbart genomskinlig, så skall min strategi bli att skapa förvirring kring begreppet berättelse, att göra några tvetydigheter i begreppet påtagligt bekymmersamma.

Det första problemet uppstår om vi frågar oss hur berättelser kan relateras till varandra: kan två berättelser kombineras (under passande restriktioner för kronologin och för personernas och händelsernas överensstämmande) till en enda, mer komplex berättelse? I den berättande fiktionen betraktar vi det vanligtvis som möjligt men inte nödvändigt att två eller flera självständiga berättelser kan förenas till ett sammansatt helt. Trots att *Konung Oidipus* och *Antigone* är pjäser i samma trilogi, betraktar vi dem i varje rimlig grad av sofistikaion som individuella fantasiprodukter, och anser det inte som ett misslyckande från Sofokles' sida att den konventionelle men skarpsinnige Kreon i *Konung Oidipus* inte kan förenas på ett begripligt sätt med den självvrådige och till och med hädiske Kreon i *Antigone*. När enskilda fiktiva berättelser kan förenas, som i Faulkners uppteckning av Yoknapatawpha County eller i Trollopes Barsestheromaner, tolkar vi det helt naturligt som ett lån, i fabulerande och konstnärliga syften, från konventionerna för historisk återgivning. Ty historiska berättelser *skall* kunna förenas; så länge som de framställer anspråk på sanning för en utvald del av den förflutna verkligheten, så måste de vara förenliga och kunna kompletteras med andra berättelser som sammanfaller eller hänger samman med dem. Även om det finns flera sätt att intrigforma en krönika av händelser, så står det fast att historiska berättelser bör kunna *ersätta* varandra. Detta sker exempelvis

när en berättelse gör en serie handlingar begripliga genom att visa att de är beslut som speglar en konsekvent förd politik, medan vedertagna redogörelser bara kan beskriva dem som godtyckliga och oväntade reaktioner eller som irrationella genmälen. Men fiktiva berättelser, även om de kan vara mer eller mindre sammanhängande, kan inte ersätta varandra; varje berättelse skapar ett så att säga unikt rum som den ensam besitter snarare än att tävla med andra om, på det sätt historiska berättelser gör.

Trots att historiska berättelser borde kunna fogas samman till mer övergripande berättelser eller kunna ersättas av rivaliserande berättelser, så kan de i själva verket inte det. Och här är den punkt där de begreppsliga bekymren borde bli kännbara. Det traditionella sättet att undvika det, ett i hög grad smärtstillande sådant, är att skilja mellan "objektivitet" och "subjektivitet". Historiska berättelser *skulle kunna* kombineras till mer övergripande helheter i den mån de kunde uppnå fullständig objektivitet; olyckligtvis har historiker emellertid varit benägna att införa sina individuella idiosynkrasier och värderingar både i urvalet och i kombinationen av fakta. Det är på grund av skillnaderna i dessa subjektiva element som en historikers berättelse inte stämmer överens med en annans. Mitt syfte är inte att avgöra om historisk objektivitet är möjlig, snarare att poängtera att påståendet uppenbart förutsätter det jag kallat idén om en Universalhistoria – att den förflutna verkligheten är en icke berättad berättelse och att det finns ett korrekt sätt att berätta den, om än endast en del av den.

Men medan objektivitet är tänkbar för en kumulativ *krönika*, så kan den egentligen inte överföras till den berättande historieskrivningen (och tron på den historiska objektiviteten misslyckas i allmänhet med att skilja mellan berättelse och krönika, krönikan som inte har någon annan form än kronologins och inga andra förbindelser mellan händelserna än de temporala). En berättelse måste ha sin egen helhet; detta är vad som tillstås när det sägs att den måste ha en början, en mitt och ett slut. Och anledningen till att två berättelser inte bara kan adderas till varandra – i det enklaste fallet genom att göra dem tidsmässigt sammanhängande på samma sätt som den parallella krönikan är sammanhängande – är att i den tidigare berättelsen i en sådan förening blir inte slutet längre ett slut, och därför blir inte dess början längre *den* början, inte heller mitten *den* mitten. Den mer övergripande berättelsen kan ges sin egen formella helhet, men detta är en ny helhet som ersätter dess delars självständiga sammanhang snarare än att förena dem. Sofokles' trilogi är inte själv en pjäs; om den vore det skulle dess beståndsdelar inte vara pjäser utan akter.

Situationen vi står inför är sålunda att historiska berättelser borde vara förenliga i den mån de hör till historieskrivningen, men kan inte vara det i den mån de är berättelser. Den berättande historiografin lånar från den fiktiva berättelsens konventionen varigenom en berättelse bildar sitt eget imaginära rum, ett rum som varken kan vara beroende eller ersättas av andra berättelser; men den berättande historieskrivningen förutsätter även att den förflutna verkligheten är ett enda bestämt rike, en förutsättning som, när den väl gjorts explicit, är i konflikt med påhittade berättelsers ojämförlighet.

Oskiljaktig från frågan om hur berättelser kan förenas är ett andra problem som rör i vilken mening berättelser kan vara sanna eller falska. Denna fråga uppstår enbart om berättelser som sådana har holistiska egenskaper, det vill säga om be-

rättelsens *form* likväl som dess enskilda faktapåståenden uppfattas såsom återgivande något som kan vara sant eller falskt. Man kan betrakta varje direkt framställande text som den logiska konjunktionen av separata påståenden. Textens sanningsvärde är då helt enkelt en logisk funktion av sanningen eller falskheten hos de enskilda påståendena tagna för sig: konjunktionen är sann om och endast om var och en av de enskilda propositionerna är sanna. Berättelser har faktiskt analyserats som om de inte vore annat än den logiska konjunktionen av påståenden som refererar till det förlutna, i synnerhet av filosofer inriktade på att jämföra den berättande formen med teorins form, och i en sådan analys uppstår det inget problem för en *berättande sanning*. Svårigheten med modellen för logisk konjunktion är emellertid att det inte alls är en modell för den berättande formen. Den är snarare en modell för *krönikan*. Logisk konjunktion fungerar nog bra som en återgivning av den enda ordnande relationen i krönikan, relationen ”och sedan ... och sedan ... och sedan ...” Berättelser innehåller dock ett obegränsat antal ordnande relationer, och ett obegränsat antal sätt att *kombinera* dessa relationer. Det är detta kombinerande som vi avser när vi talar om en berättelses sammanhang eller brist på sammanhang. Det är en ännu utförd uppgift för litteraturteorin att klassificera den berättande formens ordnande relationer, men oavsett vilken klassifikation som verkställs borde det stå klart att den historiska berättelsen gör anspråk på sanning inte bara för vart och ett av dess enskilda påståenden tagna för sig, utan även för berättelsens egen komplexa form. Endast i kraft av en sådan form kan det skrivas en historia om misslyckande eller framgång, om planer som gått om intet eller beräkningar som överflyglats av händelseförloppen, om kvarlevor och förändringar som smält samman i omständigheterna för individuella människors liv och institutioners utveckling. Den berättande formen, för att parafrasera Wittgensteins yttrande om propositionens logiska form, kan inte ”utsägas” utan måste ”visas” – av berättelsen som en helhet. Vi inser att en berättelse inte kan sammanfattas eller omformuleras till ett inventarium av slutsatser eller ”upptäckter”; slutsatser kan förvisso dras, men om man frågar efter skälen till att de godtagits eller förkastats, så blir svaret inte bara en redogörelse för en samling bevis (av den typ som skulle framföras för att belägga en generalisering), utan snarare en upprepning av sättet på vilket berättelsen ordnat bevisen. Situationen är inte helt olik den apokryfiska historia som berättats om så många kompositörer, till exempel Schubert: tillfrågad om vad en sonat han just spelat ”betydde”, gav han som svar enbart att sätta sig ned och spela sonaten på nytt. Skillnaden är naturligtvis den att historiska berättelser gör anspråk på att vara sanna på ett annat sätt än vad musik gör.

Den berättande formens kognitiva funktion innebär sålunda inte bara att relatera en följd av händelser, utan att utforma en samling inbördes samband av många olika slag till ett enda helt. I den fiktiva berättelsen bereder sammanhanget hos sådana sammansatta former estetisk eller emotionell tillfredsställelse; i historiska berättelser görs det därtill anspråk på sanning. Men det är här problemen uppstår. Analysen och kritiken av historiska belägg kan principiellt sett lösa tvisterna om fakta eller relationer mellan fakta, men inte om de möjliga sätten att kombinera olika typer av relationer. Samma händelse, i samma beskrivning eller olika beskrivningar, kan höra hemma i olika historier, och dess särskilda betydelse skiftar med dess plats i dessa olika – ibland mycket olika – berättelser. Och lika väl som ”bevis” eller ”belägg”

inte dikterar vilken historia som skall konstrueras, lika litet avgör de vilken historia som skall föredras framför en annan. När det gäller den berättande behandlingen av en samling inbördes samband går äran till fantasin eller sensibiliteten eller insikten hos den individuella historikern. Så måste det vara, eftersom det inte finns några *regler* för en berättelses konstruktion på samma sätt som det finns regler för analysen och tolkningen av bevis, och historikerna har erkänt detta genom att inte göra några som helst försök att lära ut konstruerandet av berättelser som en del av det historiska skråets professionella lärlingskap.

Den berättande formen i historieskrivningen är liksom i fiktionen ett konstgrepp, en produkt av den individuella fantasiförmågan. Samtidigt accepteras ändå anspråken på sanning – det vill säga att den återger en reell samling inbördes samband ur den förflutna verkligheten. Vi kan inte heller säga att den berättande formen motsvarar vetenskapens hypoteser, ett resultat av den individuella fantasiförmågan som när den väl föreslagits leder till forskning som kan bekräfta eller vederlägga hypotesen. Den avgörande skillnaden är att den berättande kombinationen av relationer helt enkelt inte kan bli föremål för bekräftelser eller vederläggningar på det sätt som de skulle kunna tagna var för sig. Således har vi ett andra dilemma för den historiska berättelsen: som historisk gör den anspråk på att via sin form återge en del av det förflutnas reella sammansatthet, men som berättelse är den ett resultat av konstfärdiga konstruktioner vilka inte kan motivera anspråken på sanning medelst någon vedertagen procedur för belägg eller bestyrkning.

Slutligen en tredje och sista fråga i denna samling av paradoxer. I allt som jag lagt fram hitintills har jag använt termerna "händelse" och "följd av händelser", och skrivit som om det inte låge några svårigheter i att skilja mellan krönikan (eller en serie påstående om händelser ordnad i temporal följd), och berättelsen (som väl alltid innesluter en krönika men som till denna lägger andra former av ordning, till exempel kausala relationer). Men knappast något annat begrepp är mera oklart än "händelse". Ty begrundat: vi kan tala om ett krig som en händelse, men ett krig består av slag, och slag av sammanstötningar av trupper, och sammanstötningar av trupper av handlande individer; och eftersom den minsta tuva kan stjäla det största lass med handlande individer, så är den också en händelse. Nu ligger det ingen särskild svårighet i föreställningen om en sammansatt händelse vars beståndsdelar också är händelser. Osäkerheten uppträder när vi överväger gränserna för begreppets användbarhet. Finns det enkla eller enhetliga händelser, det vill säga händelser som inte är vidare delbara i händelser? Vid den andra extremen, vilken är den maximala komplexiteten och tidsrymden bortom vilken termens användbarhet är olämplig? Det är dessutom tydligt att vi inte kan hänvisa till händelser som sådana utan enbart till händelser *under en beskrivning*; det kan finnas flera beskrivningar av samma händelse, vilka alla är sanna men refererar till olika aspekter på händelsen eller beskriver den på olika nivåer av generaliseringar. Men vad i all världen kan vi mena med "samma händelse"? Med vilken beskrivning refererar vi till den händelse som antas ligga till grund för ytterligare beskrivningar? Det tycks som om det normala bruket av termen "händelse" förutsätter både en redan existerande uppdelning av komplexa processer i vidare oreducerbara beståndsdelar, och en *standardbeskrivning* av varje förmodad händelse; att säga att det finns olika beskrivningar av "samma" händelse är således



att säga att de är valda ur eller härledda från dessa privilegierade standardbeskrivningar.

Men i själva verket har vi ingen aning om huruvida det finns minimala eller maximala händelser, och ingen kunskap om en privilegierad standardbeskrivning av någon händelse överhuvudtaget. Givetvis avser jag nu de verkliga eller påhittade händelser som beskrivs i normalt språkbruk i berättande redogörelser. I naturvetenskapens utveckling har en av de viktigaste funktionerna i teoribyggandet och utvecklandet av specialiserade språk varit att fastslå vad som *räknas* som enkla händelser och att sörja för standardbeskrivningar av dessa – till exempel emissionen av en partikel eller en vridning av spaken i Skinnerboxen. I normal vetenskap uppträder de osäkerheter jag har föreslagit angående händelsebegreppet inte alls. De klaras upp av den katekes som varje student lär sig som introduktion till vetenskapen. Men att förse historiografin eller någon annan av våra historieberättande aktiviteter med ett inventarium över typer av grundläggande händelser, inklusive standardbeskrivningar av varje, skulle inte förbättra berättelsens begriplighet eller kognitiva värde. Inte på grund av att ett sådant projekt inte är möjligt eller önskvärt, inte ens om bådadera var fallet. Snarare därför att vore det framgångsrikt så skulle den berättande formen bli helt och hållet överflödig för förståelsen av händelser. Ty stipulerandet av sådana standardbeskrivningar av händelser (tillsammans med den teori som sådana beskrivningar skulle utformas att tjäna) skulle utesluta de nya beskrivningar som krävs i konstruerandet av berättelser.

Mitt syfte är inte att skapa förvirring kring begreppet "händelse" utan snarare att avslöja den förvirring som alltid funnits där. Trots att vi vanligen tänker oss berättelsen som en historia av på varandra följande och samtidiga händelser, så finns det något oförenligt i våra begrepp "händelse" och "berättelse", något som kan uttryckas på följande vis: begreppet händelse är i första hand knutet till vetenskapens begreppsliga struktur (och till den del av det sunda förnuftet som omfattat vetenskapens språk och metoder); men i den begreppsliga strukturen är det rensat från alla berättande sammanhang och refererar till något som kan identifieras och beskrivas utan några tvingande hänvisningar till dess plats i en utvecklingsprocess. Och denna process kan bara den berättande formen återge. Att tala om en "berättelse av händelser" är därför nära nog en självmotsägelse. Att den inte uppfattas som sådan återspeglar på nytt i vilken omfattning idén om en Universalhistoria lever kvar som en outtalad förutsättning. I samma utsträckning som den historiska verkligheten betraktas som en icke berättad berättelse lyser de begreppsliga problemen i den icke berättade berättelsen med sin frånvaro. Vi kunde lika väl anta (så länge som vi inte reflekterar över det) att den innesluter de standardbeskrivningar av händelserna till vilka våra beskrivningar mer eller mindre väl ansluter, och att den är vackert organiserad i enkla och sammansatta händelser. Och ändå vittnar all vår erfarenhet om att det inte finns något sätt att fastställa standardbeskrivningar annat än med godtyckligt tvång, och att vi därför inte utan förvirring kan betrakta olika berättelser som om de formade "samma" händelser i olika intriger. Vi behöver ett annat sätt att reflektera över berättelsen. "Händelser" (eller mer exakt, beskrivningar av händelser) är inte det råmaterial av vilket berättelser konstrueras; en händelse är snarare något som abstraheras ur berättelsen. En händelse kan ta fem sekunder eller fem

månader, men om den består av en händelse eller många är i båda fallen beroende av en särskild berättande konstruktion som skapar den för händelsen lämpliga beskrivningen, inte av en definition av "händelse". Denna uppfattning av "händelse" ligger inte långt ifrån vårt normala sätt att reagera på berättelser: i vissa berättelser kan vi till och med acceptera den franska revolutionen som en enda händelse, eftersom det är på det sättet som den relateras till karaktärerna och intrigen, medan den i andra historier kan vara alltför komplicerad för att kunna beskrivas som en enda helhet. Men om vi godtar att beskrivningen av händelser är en funktion av särskilda berättande strukturer, så kan vi inte samtidigt anta att den historiska verkligheten är en icke berättad berättelse. I själva verket kan det överhuvudtaget inte finnas några icke berättade berättelser, lika litet som det kan finnas någon icke känd kunskap. Det kan endast finnas fakta om det förflutna som ännu inte beskrivits i ett berättande sammanhang.

*iv*

Det torde stå klart att de tre begreppsliga problem jag diskuterat har en gemensam form; de är i själva verket förbundna med varandra som olika sätt att lyfta fram en och samma begreppsliga konflikt. Alla tre avslöjar oförenligheten mellan våra utsagda förutsättningar för vad historiska berättelser handlar om och vår medvetna övertygelse att en berättelses formella struktur konstrueras snarare än upptäcks. Det oförenliga ligger i förutsättningen att den historiska berättelsens struktur, likväl som dess enskilda påstående tagna för sig, gör anspråk på sanning i form av återgivningen av en historisk verklighet; det förflutna har således i sig självt en berättande struktur som upptäcks snarare än konstrueras. Om nu oförenligheten är så uppenbar som denna kan det vara värt att fråga sig varför den inte noterats tidigare. En orsak är givetvis att den involverar en outtalad förutsättning, och till sådana förutsättningsars natur hör att de tenderar att förbli utsagda och därför ej kritiserade. En annan orsak är att mycket liten uppmärksamhet har riktats mot historiska berättelsers form, skild från de enskilda påståenden som omfattas av denna form, och som en form som förmedlar sitt eget unika slag av kunskap och förklaring. Oftast har den historiska berättelsens form tagits för given blott som ett mer eller mindre godtyckligt sätt att redovisa de påstående beståndsdelar som ensamma fått stå för sanningsanspråken. Men som vi sett så kan inte detta vara en adekvat beskrivning av berättande strukturers epistemologi inom historiografien.

När begreppsliga problem avslöjar en utsagd oförenlighet mellan två begrepp, liksom den föreliggande mellan begreppet berättelse och begreppet historisk återgivning, kan man upplösa den genom att radera ut endera begreppet. Och dessa begreppsliga svårigheter skulle faktiskt kunna lösas om vi kunde återvända till sjuttonhundratalets tilltro till Universalhistorien, för vilken de inte ens kunde uppstå. Men en sådan återvändo är otänkbar. Alternativet är att överge de rester av idén om en Universalhistoria som lever kvar som en outtalad förutsättning, nämligen föreställningen att det finns en bestämd historisk verklighet, den komplexa referensen för alla våra berättelser om "vad som egentligen hände", det vill säga den icke berättade berättelsen som den berättande historieskrivningen vill närma sig. Naturligtvis sätter detta inte det förflutna helt och hållet på spel. Det medför inte att det förflutna blir alldeles obestämbar, eftersom de enskilda faktapåståendena av

den typ som så mycken historisk forskning hänger sig åt förblir oantastade. Men däremot innebär det att det förflutnas betydelse är möjlig att fastställa endast i kraft av våra disciplinerade fantasigåvor. Om innebörden av förflutna tilldragelser är begriplig enbart som en del av en samling inbördes samband och endast kan fattas i den berättande formens konstruktioner, så är det vi som i samma mån gör det förflutna fixerbart. Om det förflutna inte är en icke berättad berättelse utan kan göras begriplig uteslutande som ämne för de historier vi berättar, så är det fortfarande vårt ansvar att fortsätta med berättandet.

Den berättande historieskrivningen och den berättande skönlitteraturen närmar sig sålunda varandra mer än vad det sunda förnuftet kan godta. Det sunda förnuftets övertygelse att historieskrivningen är sann i en mening som inte fiktionen kan vara, är dock ingalunda upphävd, även om den meningen måste revideras. Jag tror att det skulle vara katastrofalt om det sunda förnuftet skulle tvingas att överge sitt sista fäste på den punkten. Ty vår förståelse av fiktionen behöver kontrasten till historieskrivningen lika mycket som historieskrivningen behöver kontrasten till fiktionen. Särarten i vårt sätt att använda och uppleva påhittade berättelser kräver att misstron frivilligt undertrycks; men vi skulle inte veta när och hur vi skall undertrycka misstron annat än genom att lära oss att skilja mellan fiktion och historia och deras olika anspråk på sanning vad det gäller de enskilda beskrivningarna. Om distinktionen skulle försvinna så skulle såväl fiktionen som historien kollapsa i myt och bli oskiljbar från denna liksom från varandra. Och även om myten tjänar som både fiktion och historia för dem som inte lärt sig göra skillnad, så kan vi inte glömma vad vi en gång lärt oss.

*Översättning Peter Hansen*

1. en sortant du chateau par le nord-est  
~~on va~~ <sup>on va</sup> tout <sup>à fait</sup> sous la chambre  
royale on gravira sur la terrasse on  
s'arrêtera sur le haut des degrés  
pour considérer <sup>à l'égard du jardin</sup> les parterres  
les pièces d'eau et les fontaines  
des cabinets
2. après on tournera à gauche et  
l'on descendra par le degré des stipes  
on arrivant sur le haut on fera  
une pause pour voir le parterre du  
médus et après on ira sur le haut  
de la terrasse d'où l'on verra  
le parterre des orangiers et le lac  
des suisses
3. on tournera <sup>à droite</sup> pour aller monter  
sur la terrasse et l'on ira au corps  
adossé d'où l'on verra les fontaines  
gorges de bacchus et de saturne
4. on passera en suite sur la terrasse  
près de douze pas pour aller sur

# RECENSIONER

HÅKAN BENGTTSSON:

**Konfrontation och försoning –  
En studie i Fredrik Ströms  
romanserie *Rebellerna***

(Göteborg, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 22, 1992)

Håkan Bengtsson disputerade 1992 på en avhandling om Fredrik Ströms episka serie *Rebellerna*. Ström tillhör knappast de stora författarna inom den grupp som utgick från arbetarklassen och småfolket och som framträdde med sina verk under första hälften av 1900-talet. Men hans övriga verksamhet – inom politiken – ger naturligtvis hans skönlitterära verk en extra dimension. Politikern Ström kan belysas genom författaren Ström och vice versa.

Fredrik Ström (1880-1948), eller "Genosse Ström", som han kallades av alla flyktingar, från Ryssland eller andra länder, vilka han hjälpte under årens lopp, var en central gestalt först i den socialdemokratiska ungdomsrörelsen, med tidningen *Fram*, och i den opposition inom SAP som våren 1917 bildade det socialdemokratiska vänsterpartiet. Han var bl. a. under några år redaktör för det nya partiets dagliga tidning i Stockholm, *Folkets Dagblad Politiken*. Fram till 20-talets mitt fungerade han som närmaste medarbetare till Z. Höglund. Under dessa år, 1917-24, omvandlades det nya partiet till den svenska sektionen av Kommunistiska Internationalen. Höglund och Ström kom emellertid, tillsammans med en del av partiet, 1924 i motsättning till ledningen i Moskva och bröt sig ur och bildade ett nytt kommunistiskt parti, med tidningen *Den Nya Politiken*. Efter knappt ett år återgick dock det nya partiet till socialdemokratien.

Bengtsson skildrar den unge journalisten Ströms litterära planer, som stimulerades av kontakten med Ellen Key, på ett mycket initierat sätt. Dessa planer kom dock i skymundan i och med det politiska engagemanget, särskilt efter det att Ström valdes till SAP:s partisekreterare på kongressen 1911.

Avhandlingen ger vidare en god bild av Ströms tidiga litterära produktion, t. ex. *Folket i Simlångsdalen* (1903) och *Hjältinnan från Neva och andra berättelser* (1919).

Romanserien *Rebellerna* skrevs just efter brytningen med Kommunistiska Internationalen och återgången till socialdemokratien. Den politiska "karantän" som före detta kommunister ofta utsattes för av socialdemokraterna gav honom möjlighet att åter ägna sig åt det skönlitterära arbetet.

Efter *Rebellerna* återgick Ström till stor del till politisk verksamhet, blev redaktör för *Social-Demokraten*, riksdagsman och kulturpersonlighet (t. ex. hans arbeten om ordspråk).

Hela Ströms litterära och politiska karriär, och sambandet och deras inbördes påverkan, belyses mycket nogsamt och kunnigt av Bengtsson.

När författaren kommer till huvudföremålet för sin avhandling, romanserien *Rebellerna*, uppstår dock en del problem.

Romanseriens publiceringshistoria, berättarteknik, stil och mottagande belyses på ett intressant och åskådligt vis. Bengtsson visar exempelvis hur traditionell Ström var, i skarp kontrast till en del yngre författare med rötter i arbetarrörelsen (Johnson, Värnlund, etc.). Ströms förebilder tycks framför allt härröra från 1800-talet. Genrebe-teckningen krönika var, som Bengtsson framhåller, inte ovanlig inom arbetarlitteraturen. Blandningen av fiktiva och "verkligt historiska" element är karakteristiskt för denna

genre. Det är därför inga svårigheter, för den som så vill, att känna igen historiska gestalter.

Avhandlingens centrala avsnitt utgörs av kapitel 4 och 5, där titelns "konfrontation och försoning" får sin förklaring. Romanseriens skildringar av motsättningarna mellan "högern" och "vänstern" inom arbetarrörelsen skiljer sig dock från den historiska verkligheten. Denna skillnad tillskriver Bengtsson den politiska förändringsprocess som Ström genomgick efter brytningen med kommunismen. Det är svårt att invända något mot hans tolkningar. De känns klara och otvetydiga, men just på den punkten framstår avhandlingens svaghet tydligast: bristen på djupare problematisering av materialet.

Det är inte så mycket Bengtssons redogörelser för Ströms verksamhet, eller analyser av *Rebellerna*, som lämnar en viss otillfredsställelse efter sig, utan misstanken om att materialet skulle kunna problematiseras mer och analyserna gå djupare.

Fredrik Ström är dessutom ett av de främsta exemplen på skrivande politiker inom arbetarrörelsen, särskilt inom dess vänsterflygel. Det var inte ovanligt att framstående företrädare för den socialdemokratiska vänstern under 1910-talet, och även för den svenska kommunismen under 1920-talet, ägnade en större eller mindre del av sina talanger åt att skriva verser eller berättelser och kanske även romaner. Fenomenet upphörde dock till stor del under 30-talet, även om kombinationen fanns kvar hos sådana som syndikalisten Folke Fridell eller den Moskvatrogne kommunisten Gunnar Adolfsson.

Förutom Ström kan nämnas Fabian Månsson, Ture Nerman, Zeth Höglund, som ibland lät en och annan vers flyta ur sin penna, C. N. Carleson, Ragnar Casparsson, etc. Bengtsson (s. 167) underskattar dock omfattningen av vissa av dessa författares verk. Exempelvis gäller detta Johan-Olof Johansson, en gång i tiden ordförande i LO, som skrev en oerhörd mängd smedhistorier från Bergslagen.

Man kan nog påstå att det skönlitterära intresset och skrivandet under denna period var en extra tillgång hos ledarna. En modern variant av ämbetsmannapoeten – vänsterpolitikerpoeten.

Bengtsson tackar i förordet för hjälp med ordbehandlaren när den blivit honom "övermäktig". Tyvärr har han inte helt överunnit dessa problem, vilket är påtagligt i avhandlingens utformning. Efter korrekturet kvarstår bl. a. ett närmast komiskt fel. När Bengtsson resonerar kring Ströms skildring av efterspelet till Arbetarfredskonferensen 1916, rörs det hela ihop ordentligt och slutar med att "någon annan person" åter upp Karl Kilbom (s. 107). I verkligheten gällde det den papperslapp med namn på deltagarna som någon skulle ha ätit upp för att den inte skulle falla i polisens händer. Det är synd att korrekturläsningen har varit så slarvig. Det irriterar läsaren i onödan, men sänker naturligtvis inte värdet av Bengtssons avhandling i någon absolut bemärkelse.

Det skulle alldeles avgjort vara intressant att se en fortsättning på avhandlingens ämne i form av en bredare undersökning av arbetarrörelsens "ämbetsmannaförfattare".

*Per-Olof Mattsson*

GUNNAR BÄCK:

**Ord och kött –**

**Till teaterns fenomenologi med**

**larssons och Kyrklunds Medea**

(Göteborg, Daidalos förlag, 1992)

Under 1990-91 spelade den fria göteborgsgruppen larssons teater Willy Kyrklunds *Medea från Mbongo* (1965). Det var en lysande föreställning som med en särpräglad stiliserings- och rytmiserings teknik lyckades förmedla både den poetiska intensiteten och ironin i Kyrklunds text. För gruppen innebar pjäsen ett genombrott och nu har en av de inblandade, dramaturgen Gunnar Bäck, framlagt en doktorsavhandling om uppsättningen: *Ord och kött – Till teaterns fenomenologi med larssons och Kyrklunds Medea*. Som titeln antyder rör det sig närmast om teatervetenskap och avhandlingen har två ambitioner, en empirisk som består i att redogöra för uppsättningen och dess mottagande och en teoretisk där det konkreta materialet tas till utgångspunkt för ett resonemang om vad som utmärker teaterhändelsen som sådan. Såväl avhandlingens förtjänster som flera av dess svagheter sammanhänger med den exceptionellt nära relationen mellan forskare och studieobjekt. Om Bäckes förtrogenhet med laboratorieteatern och intentionerna hos teatermannen Sören Larsson utgör ett värde i den empiriska delen, så tenderar samma förankring att snedvrída perspektivet i de teoretiska avsnitten med anspråk på generell giltighet.

Först den empiriska delen. Efter en kort inledning och ett första teoretiskt avsnitt tecknas i två kapitel uppsättningens bakgrund, dels i form av en redogörelse för den filosofi som ligger till grund för skådespelarutbildningen i larssons teaterakademi, dels genom en beskrivning av Kyrklunds text. *Medea från Mbongo* betraktas av Bäck som ett exempel på "ironisk aristotelism" och han argumenterar för att pjäsens många ironiska metagrepp paradoxalt förstärker effekten av tragedin. I det fjärde kapitlet som är avhandlingens mest givande presenteras och analyseras själva uppsättningen. Det var första gången som teatergruppen hade en

pjästext som underlag för en föreställning men liksom i tidigare produktioner koncentrerades ansträngningarna på kommunikationen med publiken. Huvudsyftet var inte att presentera en tolkning av pjäsen utan att, med full respekt för texten, skapa en föreställning som var "levande" och "fungerade" i förhållande till åskådarna. Vissa av de lyckosamma scenlösningarna motiverades av viljan att ge föreställningen en rytmisk kvalitet, andra av ambitionen att förenkla scenografin; effekten blev i båda fallen att pjäsens icke-realistiska dimension förstärktes. Som ett exempel kan nämnas Medeas långa monolog som framfördes till trumackompanjemang med en rytmiserad röst erinrande om rapping, en stilisering som Bäck menar möjliggjorde för skådespelerskan att gå djupare in i monologens patos. Beskrivningen av uppsättningen följs upp i ett kapitel om "skådespelarens ögonblick", där Bäck med hjälp av Carina Möllers Medeatolkning analyserar samspelet mellan rollskapelse och scenjag. Den empiriska delen avslutas så med en bourdieuinfluerad redogörelse för genombrottet och dess konsekvenser för gruppen.

Den kanske främsta förtjänsten med Bäckes avhandling är att vi bjuds en initierad dokumentation av en teaterform som inte brukar figurera i akademiska sammanhang. Författarens engagemang är uppenbart men han lyckas på det hela taget förena detta med en kritisk distans till sitt objekt. Möjligen kunde man vid redogörelsen för vissa begrepp i teatergruppens filosofi, t. ex. "den skapande punkten", önska att avståndet mellan det kritiska språket och teaterns egen vokabulär varit större. Man kan också tycka att Kyrklunds mångbottnade drama ges en ganska summarisk behandling. Trots att uppsättningens huvudsyfte inte var att tolka den skrivna texten skulle man gärna ha sett utförligare redogörelser för olika scenlösningars inverkan på pjäsens teman och för problem som pjästexten medförde vid framförandet. Kyrklunds språk med dess snabba kast mellan poesi och prosaisk jargong är t. ex. något som brukar skapa svårigheter vid uppsättningar. Som det nu är

finns också i Bäckes redogörelse för dramat en tendens till harmonisering som avviker både från intrycket av texten och uppsättningen. Han väljer att närma sig pjäsen via dess "arketypiska" och tragiska dimension, Medeas barnamord, och relaterar allt till denna. Även de metagrepp och ironier som i Kyrklunds text skapar spänningar eller anslår sidoteman blir för Bäck något som ytterst förstärker berättelsen som sådan. Lite tillspetsat kan man uttrycka det som att Bäck ersätter Kyrklunds dialogiska problematisering av det mänskligas gränser med en stark och idealistisk berättelse om vådan av att förneka irrationaliteten. Detta gäller då alltså *beskrivningen* av dramat; vid framförandet bevarades genom föreningen av stilisering och trohet mot texten en större öppenhet.

Så till avhandlingens teoretiska sida. Bäck betonar att teaterhändelsen bör ses som resultatet av ett ömsesidigt utbyte mellan skådespelare och åskådare; skådespelarnas strävan att vid föreställningen realisera sin föreställningsplan – resultatet av repetitionsprocessen innefattande eventuell pjästext, anvisningar för framförandet etc. – påverkas i hög grad av publikens respons. För att komma åt relationen skådespelare-åskådare introducerar Bäck begreppet "kommunikationsfält", en samlingsbeteckning för olika typer av energier och spänningar. En förutsättning för att detta fält ska upprättas är enligt Bäck att publiken godkänner det som framförs. Åskådarnas kvalitetsbedömning blir med andra ord ett viktigt led i teaterhändelsen och i ett försök att finna ett kvalitetsbegrepp som varken är baserat på en värdering av pjästexten eller är rent cirkulärt ("god teater är teater som gör succé") vänder sig Bäck till Jerzy Grotowskis teorier om skådespeleri. Det kriterium som presenteras grundar sig i korthet på skådespelarens förmåga att nå en "arketypisk" nivå i sitt spel, en nivå som är anpassad till den "livets egen rytm" som för både skådespelare och publik inverkar på teaterhändelsen. Om publiken så ger sitt gensvar och kommunikationsfältet upprättas, innebär detta att rummet förvandlas; den påtagliga "indikativa" verkligheten kom-

pletteras med ett fantasins "konjunktiva" rum. För att förtydliga sin teori konfronterar Bäck den med bl. a. ett semiotiskt perspektiv. Han finner i semiotikens betoning av teatern som representation ett normativt element – teatern *bör* vara betecknande – och menar att en förståelse i termer av konjunktiviteten inte på samma sätt förutsätter en pjästext. Å andra sidan kvarstår enligt Bäck i hans definition en kvalitet av "tolkningsbarhet" – betecknande som *möjlighet*.

Vad Bäck försöker göra är alltså att teoretisera sina konkreta teatererfarenheter, t. ex. upplevelsen av laddning och "magiska" ögonblick i teaterlokalen. Den höga ambitionsnivån är lovvärd men den delvis rätt spekulativa filosofin reser också många frågetecken. En grundläggande fråga gäller representativiteten. De mest framträdande inslagen i teorin – betoningen av kvalitetsupplevelsens och speciellt skådespelarinsatsens betydelse för teatern som kommunikation; tilltron till en det sceniska livets äkthet – hänger intimt samman med Larssons teaters filosofi, dess inriktning på att skapa auktoritativa scenjag. Avhandlingen kommer därför att präglas av en spänning mellan deskriptivt och normativt. Som läsare frågar man sig huruvida skådespelarnas insats är avgörande för kommunikationen i *all* teater; hur är det t. ex. i den dramatik där scenografi och ljussättning har centrala funktioner? Bäck hänvisar vid ett par tillfällen till publikundersökningen *Teaterögon* som fastslagit den starka korrelationen skådespelarbedömning-helhetsbedömning. Men att skådespelarnas kvalitet är avgörande för helhetsomdömet om en uppsättning är något annat än Bäckes tes att skådespelarnas insats betingar huruvida teatern som tecken överhuvudtaget ska uppstå. Bäck antyder själv att skådespelarnas betydelse för konjunktiviteten är större i en produktion utan pjästext (som i Larssons teaters tidigare verk) än i en uppsättning av ett drama. I det senare fallet söjer i viss mån intrigen för att publikens intresse hålls vid liv. Man kan med andra ord hävda att den relativa betydelsen av teaterns beståndsdelar växlar med olika teaterformer och att Bäckes teori skulle ha vunnit på att konfronteras



med flera skilda teatertyper eller -genrer. En sådan mer genomförd problematisering av teorins giltighet kunde med fördel ha placerats i ett slutavsnitt, eventuellt som alternativ till det nuvarande lite lösliga slutordet om teatern som flockbeteende.

Frågor inställer sig också på grund av en del oklarheter i Bäckers terminologi. Ta begreppet "kommunikationsfält". Om detta fält säger Bäck att det utmärks av sin mångfald av spänningar, men samtidigt beskriver han det etablerade fältet som en *överrunnen* spänning mellan skådespelare och publik. Svävningar som denna har att göra med att Bäck egentligen talar om *två* fält; ett inledande som skapas av publikens uppmärksamhet, förväntningar etc. och ett som uppstår när publiken ger sitt positiva svar på det som framförs. Termen "kommunikationsfält" reserveras för det senare, men att denna beteckning inte är helt lyckad visas av att reaktionerna från en avvaktande eller skeptisk publik faller utanför och av att Bäck tvingas förutsätta en kvalitetsbedömning som *föregår* kommunikationen. Bäck använder vidare dikotomin succé-misslyckande för att beteckna huruvida kommunikationsfältet etableras eller ej. Men genom att knyta begreppet "succé" till att teatern överhuvudtaget uppstår som tecken frånhänder sig Bäck möjligheten att gradera teaterupplevelsen. Bäck talar visserligen på ett par ställen om kommunikationsfält av olika styrka men på det hela taget innebär hans terminologi ett överslätande av att kvalitetsbedömningen inom teatern gäller flera olika saker och sker på flera skilda nivåer. Den publikens grundläggande acceptans som måhända är nödvändig för att konjunktiviteten ska kunna uppstå kompletteras ju efterhand av alltmer nyanserade omdömen om denna konjunktivitet och dess olika element.

Sammanfattningsvis kan man säga att styrkan hos Bäckers avhandling ligger i dess empiriska del. De teoretiska spekulationerna är ambitiösa och tankeväckande, men försvagas av brister i begreppsbildning och ett alltför oreflekterat förhållande till den empiri de utgår från.

Arne Florin

SAGA OSCARSON:

**Gyllensten som Orfeus – En studie i Lars Gyllenstens mytiska diktning**  
(Stockholm, Bonniers, 1992)

Lars Gyllensten är akademikernas favorit. Av Sveriges nu levande författare är ingen annan lika flitigt avhandlad. Det beror givetvis i första hand på oomtvistliga litterära kvaliteter, men misstanken infinner sig lätt att Gyllenstens ymniga teoretiserande kring sitt författarskap utövat en nästan lika stark dragningskraft. Man får så att säga väldigt mycket gratis av Gyllensten. Det är naturligtvis skönt att kunna lämna mycket av den gråaktiga vardagsforskningen därhän och slunga sig rätt in i det väsentliga, men risken, ja, till och med priset, är att läsningen sluts, att den predestineras, att texten avlockas sina mysterier långt innan den verkligen läses. Gyllenstenforskaren inne i textens djungel torde hela tiden känna reduktionens machete frestande daska mot läret, det våldets instrument som en gång i tiden kallades *the intentional fallacy*.

Saga Oscarsons avhandling *Gyllensten som Orfeus* är det nionde akademiska verk som tar upp Lars Gyllenstens författarskap, och det femte som *uteslutande* behandlar detsamma; dessutom föreligger ett par utom-akademiska böcker om Gyllensten.

Hans egen insats har den här gången bestått i en ganska omfattande brevväxling med Oscarson och framför allt i de tidvis briljanta arbetsanteckningar som föregick romanen *Palatset i parken* (1970) och som publiceras i faksimil som drygt femtiosidig bilaga till avhandlingen.

*Gyllensten som Orfeus* handlar om vägen fram till det som titeln utsäger, om diktaren som, långt efter "den orfiska reträtten", till slut kämpar sig fram till en ny sorts sångarroll, frikopplad från geni-estetikens idealistiska bojar.

Saga Oscarson börjar med en genomgång av Gyllenstens mytuppfattning såsom den etableras redan i de symtomatiskt infogade efterskrifterna ("Not") till de första böckerna, *Moderna myter* (1949) och *Det blå skeppet* (1950). Redan där kopplas myten till riten,

ordet till handlingen, litteraturen till den mänskliga omvandlingen, och dessa befinner sig i kontinuerlig interaktion, i en evig "feed-back-process". Oscarson finner att rörelsen liv-via-död, alltså fruktbarhets- och initiationsriternas schema, utgör mönstret för samtliga Gyllenstens mytiska romaner. De lika mycket *handlar* som *handlar om*.

På så vis är författaren själv redan från början inbegripen i texternas tveeggade *handling*, men under hela femtioalet – som Oscarson går igenom i kapitel två – förblir det mytiska förbihållet vissa av karaktärerna. Först med *Kains memoarer* (1963) blir den mytiske hjälten själva *författarrollen*, och hela framställningen genomsyras, enligt Oscarson, från och med nu av den alltigenom paradigmatiske mytiska modellen: "Gyllensten utarbetar en mytisk modell och en mytisk författarroll som i allt präglar framställningen."

Detta "i allt" präglar också Saga Oscarsons framställning i allt; varje detalj, varje brottyta, varje textpartis mikrogenre i fyra romaner till stor del präglade av collage-strukturens multigenre underordnas bildstormaren Kains perspektiv. Denna slutenhet är en oundviklig förutsättning för hela avhandlingen, och frågan huruvuda den överensstämmer med Gyllenstens *intentioner*, som i övrigt utgör alltings grund, tycks mig inte riktigt bevisad. Oscarsons läsning är starkt harmonierande, och det som blir lidande är själva texterna såsom enskilda språkhandlingar; jag ska återkomma till detta.

Det tredje kapitlet går alltså igenom Kainperspektivet i *Kains memoarer*, *Juvenilia* (1965) och *Lotus i Hades* (1966), medan det fjärde visar hur Kain sakta blir Orfeus i *Diarium spirituale* (1968). Kain, "ikonoklasten", förernas med Swedenborg, "korrespondenten", till en Orfeus som "korresponderar med världen och kan framkalla andarna, men samtidigt litar han inte på sitt verk och den uppenbarelse som det kan ge, och lämnar det därför för att gå vidare i sina försök att utforska verkligheten". Detta är den Orfeus som vänder sig om i det avgörande ögonblicket.

Nästa kapitel visar hur den plan på en Orfeus-roman som finns inbegripen i *Diarium spirituale* genomgår radikala förändringar i de nämnda arbetsanteckningarna. Den planerade romanen blir aldrig skriven, eftersom Orfeusgestalten radikalt förändras, och Oscarson lyckas till och med lokalisera ett datum för denna omsvängning. Orfeus är nu inte längre sångens herre utan dess redskap, han är, med Gyllenstens ord, "ett vittne om makter utanför honom själv, om krafter som är hemmastadda i omänskliga ordningar"; den anspråksfulle diktare-Orfeus ersätts av en anspråkslös envar-Orfeus.

Sjätte och sista kapitlet utgörs av en innehålls- och omfångsrik läsning av Orfeusromanen *Palatset i parken*, och det är hit avhandlingen egentligen hela tiden har rört sig; Oscarsons ursprungsplan var också en romanmonografi över just *Palatset i parken*. Här dras den mytiska modellens fullständiga dominans till sin spets: "Varje parförhållande eller mänsklig relation i boken är ett Orfeusdrama i miniatyr." Den Orfeus som behärskar romanen är alltså ett slags envar-Orfeus, fångad i sin djuriskhet och sin sociala situation, men fångenskapen innebär också gemenskap och delaktighet; det är som sagt en anspråkslös Orfeus, en Orfeus som är varje människa.

I det allra sista avsnittet återaktiveras avhandlingens genomgående frågetecken. Där diskuterar Saga Oscarson *Palatset i parkens* genrebeteckning, Gyllenstens lätt ironiska underrubrik "Retoriskt porträtt i Giuseppe Arcimboldos manér". Oscarson tar fasta på termen "retoriskt", och vill påvisa den mängd retoriska "grepp", "konster", "medel" som boken inbegriper. I denna retorik finns enligt henne: Orfeusmytens strukturerande mönster, fruktbarhetsymboler, allusioner till riter, konstfulla motsvarigheter till orficismens hymner samt beskrivningar av ljud (Orfeii sång i ironiska varianter).

Var och en som är någorlunda bekant med retoriken inser att den här räckan knappast hör dit. Oscarsons språksyn är inte i verksamhet på den mikronivå där retoriken

bland annat verkar; hon tycks betrakta språket som ett i sig neutralt medel för att bära fram teman och motiv. Utifrån det här perspektivet blir det möjligt att nalkas en av avhandlingens teser; den uppenbarar sig redan i den inledande minisammanfattningen "Abstract", där Oscarson skriver att Gyllensten ser myterna som "linguistic models". Det är en tanke som återkommer flera gånger i avhandlingen: myterna används som "språkliga modeller", som "språkliga verktyg". Att myterna för Gyllensten verkliga är modeller eller verktyg har vi redan övertygats om, men vari denna tydligen helt

avgörande *språklighet* hos myterna består förklaras aldrig. Muntligt traderade som myterna generellt sett är består de ju snarast av frånvaron av distinkt språklig form.

Den vaghet i språksynen som blottas i det lite märkliga bruket av termerna "språk", "lingvistik", "retorik" förtar naturligtvis ingalunda intrycket av en mycket gediget koncipierad avhandling, litteraturteoretiskt ointresserad men alstrad utifrån en trohet mot den trolöses intentioner som otvivelaktigt vidgar bilden av en av våra största diktare. Kanske hade emellertid ett stråk av trolöshet här och där inte skadat.

Jan Arnald

#### GREGORY CURRIE:

##### **The Nature of Fiction**

(Cambridge, Cambridge University Press, 1990)

När analytiska filosofer för några decennier sedan använde ordet "fiktion" (eller, mestadels, "fiction") gjorde de det i första hand hänsyftande på icke existerande objekt, och då vanligen enhöringar. Under senare tid har flera framstående analytiker behandlat begreppet i betydelse som ligger närmare till hands för en litteraturvetare, nämligen fiktionsberättelse och fiktionsvärld. John Searles teori om romaner som låtsade påståenden, och David Lewis' olika förslag att uttyda fiktionsvärldar som möjliga världar (i semantisk mening) är två exempel härpå. Båda dessa diskuteras kritiskt av Gregory Currie i hans bok *The Nature of Fiction*. De kan också ses som exponenter för några av de analytiska traditioner Currie bygger på: talhandlingsteori och möjlig-värld-semantik. Ett tredje analytiskt filosofiskt nyckelbegrepp är "propositionell attityd" – mer därom nedan.

Currie är själv en i högsta grad obefläckad analytiker och uppvisar sin traditions dygder: explicitet, vägande av konsekvenser, ofta med hjälp av motexempel, och en strävan att tänka sina, och andras, tankar till slut. Jag vill framhålla att jag trots många invändningar – några nedan – betraktar boken som betydelsefull för den som vill ge sig in i fiktionsproblematiken.

Boken kretsar i första hand kring fiktionsprosa, med Conan Doyles berättelser om Sherlock Holmes som genomgående exempel. Currie gör emellertid anspråk på att belysa fiktionsfenomenet mer generellt än så och tankegångarna ändrar ofta i resonemang om hur de ernådda resultaten ska kunna tillämpas på film och bildkonst. Dessa partier hör inte till bokens starkaste, och jag tror att det beror på att Curries teoretiska fundament – *språkfilosofi* – gärna leder till en olycklig lingvistikering av icke-språkliga sym-

boler. Jag tänker fortsättningsvis blott beröra boken ur litteraturteoretisk synvinkel.

Titelns singulara fiktion fördelar sig i boken på flera med ty åtföljande naturer. I kapitlet om fiktionsnamn kulminerar distingerandet med tre olika användningar åtföljda av varsin analys: namnet som det förekommer i texten, namnet använt av någon utanför verket (t. ex. läsaren) i "metafiktiva" påståenden, vilka gör anspråk på att vara grundade i verket (som "Sherlock Holmes röker pipa"), och "transfiktiva" påståenden, där den fiktiva personen relateras till något utanför fiktionen (som "Holmes' metoder är annorlunda än Poirots").

De två mest grundläggande begreppen är emellertid fiktion i betydelsema fiktionstext och fiktionsvärld. Det första – i Curries terminologi "fictive utterance" – analyseras efter H. P. Grice's mall för icke-naturlig mening. Grice's inflytelserika utredning innebär i korthet att en talares primära intention med sitt yttrande – som att (1) få åhöraren att tro att talaren själv tror vad han säger – kompletteras med en intention av högre ordning – som att få åhöraren att uppfatta att talaren har intentionen (1) ovan. Currie sätter in sitt nyckelbegrepp "make-believe" i en modifierad variant av Grices schema: ett nödvändigt villkor för en texts ("utterance") fikcionalitet är att författaren dels har (3) avsikten att läsaren ska "make believe" texten, och dels avsikten att läsaren skall uppfatta att författaren har (3). Termen "make believe" står, enligt Currie, för en propositionell attityd, vilket innebär att låtsas-tron sammanförs med tro, vilja och andra begrepp som inte nödvändigtvis måste hänföra sig till manifesta mentala processer. Currie lyckas dock inte klargöra "make believe" med detta drag. En poäng i det propositionella attityd-tänkandet är att relationstermerna (tro, veta, vilja osv.) förbinds med varandra på olika sätt och samverkar i förklaringar av rationellt mänskligt handlande. Currie hävdar att "make believe" har sin plats i denna "body of complex connection" (s. 20) men visar inte hur.

I behandlingen av den andra betydelsen av fiktionsbegreppet – att vara sann i ett visst fiktionsverk – granskar och avvisar Currie tanken att identifiera en fiktionsvärld med en möjlig värld. En möjlig värld, i filosofisk mening, innehåller svar på varje fråga – antingen har Sherlock Holmes ett jämnt antal hårstrån eller också har han ett ojämnt antal hårstrån (varvid absolut skällighet får betraktas som jämnt antal) – men en fiktionsvärld är utglesad – varken satsen "Sherlock Holmes har ett jämnt antal hårstrån" eller satsen "Sherlock Holmes har ett ojämnt antal hårstrån" hör till den fiktionsvärld Conan Doyle skapat. Å andra sidan kan vi inte inskränka oss till vad som står i texten. Att Holmes har hjärta, njurar och lever, att Watson är kortare än tre meter, behöver inte vara utskrivet av Doyle för att räknas som sant i historien. Efter en noggrann och klargörande diskussion av David Lewis möjlig-värld-teori, i dess olika varianter, om vad som är sant i fiktionen, presenterar Currie ett eget förslag, åter med utgångspunkt i "make believe". När vi läser en roman låtsas-tror vi inte bara de påståenden som möter oss eller underförstås i texten utan också sådant som inte hör till historien/fiktionen, t. ex. att vi, läsarna, tar del av en sannfärdig berättelse. Currie framhåller likheten mellan läsarens make-believe-aktivitet och spel och lekar. Läsaren låtsas-tror att vad han läser är sant och låtsas därvid se informationen som förmedlad av någon med kunskap om de händelser som rekapituleras. Det innebär att läsaren etablerar ytterligare en fiktion, nämligen en "fictional author". Som Currie själv påpekar har denna varelse påfallande likheter med de spöklika författare eller berättare som i narratologiska sammanhang brukar trängas in mellan den verkliga författare och fiktiva berättare (som doktor Watson). Sättet att argumentera för denne är emellertid, såvitt jag vet, nytt men inte därför mer övertygande. Självt vet jag att Conan Doyle skrivit berättelserna om Sherlock Holmes, och låtsas-tror att Watson gjort det; och nöjer

mig med det. Curries fiktive berättare är emellertid blott ett led i fastställandet av egenskapen "sann-i-historien": ett påstående är sant i fiktionsberättelsen i den utsträckning det är motiverat för den informerade läsare – som är en reell varelse – att antaga

att den fiktive författaren tror på påståendet. Definitionen resulterar således i att fiktionsvärld – eller vad som hör till historien – blir en gradfråga, något som är i överensstämmelse med de exempel Currie presenterar.

Göran Rossholm

PAUL DE MAN:

**Romanticism and Contemporary Criticism – The Gauss Seminar and Other Papers**  
 Edited by E.S. Burt, Kevin Newmark and Andrzej Warminski  
 (London, The Johns Hopkins University Press, 1993)

BEYOND ROMANTICISM

**New approaches to texts and contexts 1780-1822**  
 Edited by Stephen Copley and John Whale  
 (London & New York, Routledge, 1992)

Paul de Mans (1919-83) första bok *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* utgavs 1971 och försvann ganska snabbt från bokhandelsdiskarna. Först *Allegories of Reading* 1979 gjorde hans epokgörande teorier åtkomliga för en bred internationell läsekrets. Uppsatser i *Diacritics* och i symposievolymer vittnade om en sällsynt briljant och ytterst esoterisk litteraturvetare, liksom de gästföreläsningar han höll i Europa. Till Sverige kom han dessvärre först hösten 1983. Han undervisade från 1948 i U.S.A., vid Cornell, Johns Hopkins och Yale, men även i Zürich. För närmare presentation av Paul de Mans utveckling hänvisas till min recension av Jan Rosieks *Figures of Failure i Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1993, nr. 1.

Den successiva publiceringen av Paul de Mans efterlämnade manuskript, liksom den ymniga sekundärlitteraturen, gör det allt mer möjligt för var och en att förvandla

ryktets de Man till empirins. Ytterst väsentlig i såväl Paul de Mans som den amerikanska litteraturvetenskapens utveckling var en seminarierie, "The Gauss Seminar", som Paul de Man gav vid Princeton 1967. De Man själv planerade överarbetning av manuskripten och utgivning i en volym med titeln "The Unimaginable Touch of Time", en plan som dock övergavs, då författaren skiftade fokus från ontologiskt inriktad litteraturvetenskap till teori om läsning. En del av materialet fann vägen till boken *The Rhetoric of Romanticism* 1984, annat till essän "The Rhetoric of Temporality". Ur-manuskripten blev dock liggande.

Stilen i Paul de Mans böcker 1979 och 1984 är tät, implikationsrik och komplicerad. Läsaren får ett intryck av att författaren skrivit igenom sin text gång på gång, strukit allt oväsentligt, skjutit samman det essentiella till långa hypotaktiska meningar med ymniga allusioner på underförstådda litte-

råra verk och fenomen. Vissa texter förblev aktuella för honom under hela hans liv. Det är instruktivt att nu posthumt möta dem på ett tidigare stadium, det stadium då de Man fortfarande behövde hävda: "We will henceforth be speaking about the poets in terms of their language, not in terms of their selves" (s. 53). Läsningen av "The Gauss Seminar" i en av E. S. Burt, Kevin Newmark och Andrzej Warminski med Patricia de Mans hjälp nyligen utgiven volym, *Romanticism and Contemporary Criticism – The Gauss Seminar and Other Papers*, gör många kryptiska passager i de publicerade böckerna mera tillgängliga.

Gausseminarium I har titeln "The Contemporary Criticism of Romanticism". De Man använder romantikstudierna för att komma åt allmänna teoretiska frågor. Barocken, renässansen eller medeltiden kunde i och för sig tyckas vara i större behov av litteraturvetenskapliga studier. Men när romantiken nämnes noterar de Man "a certain hightening of tone" och finner att den polemiska spänningen drages åt. Till och med dekadensen och surrealismen tycks lättare att 'objektivt' beskriva. Litteraturhistoriskt klassificerande författare som Auerbach, Lukács och Curtius undviker epoken. Det litterära 1960-talets argument mot romantiken i Tyskland ekar Goethes Weimar och Irving Babbitts attityd mot Rousseau kan jämföras med Torypressens mot Keats och Hazlitt. De Man reflekterar över strukturalismen och nämner i synnerhet Roland Barthes och René Girard, de av strömningens tänkare som skriver utifrån tydlig litteraturkritisk förförståelse.

Småningom utvecklar sig seminariet till ett vällustigt styckmord på René Girards *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961). Begreppet "romantic" hos Girard åsyftar en särskild typ av intellektuella kval som drabbat västerländska tänkare åtminstone sedan renässansen. Just under romantiken tycks denna plåga anfäktas mänskligheten särskilt starkt. Den bottnar i den romantiska individualismen, kulten av jaget som verkets oberoende och generativa centrum och det prometheiska kravet att överföra absoluta

attribut egentligen reserverade för "divine categories of Being" till den mänskliga viljan. Allt detta är för Girard "mensonges romantiques".

De romaner Girard beskriver, *Don Quixote*, *Rött och svart*, *Madame Bovary* och *På spaning efter den tid som flytt*, framvisar sina huvudpersoners ontologiska svaghet. De fiktiva karaktärerna är ständigt beroende av ett annat subjekt som framträder som mediator, ett subjekt som av dem förutsättes vara autonomt. Deras begär riktas allt mer, i stället för mot objektet, mot just denne andre. Det kan till och med utnynna i en vilja att vara den andre. Det mimetiska begäret träder in i fokus. Romanpersonerna är solipsistiska romantiker som bedras av sin egen svaghet. Stundom kan de till och med tro sig vara autonoma. Girard tycks även betrakta myten om ett privilegierat (ibland ett estetiskt) språk som skulle tillhöra ett sant autonomt subjekt som en romantisk myt (myt = illusion, avgudadyrkan). Girard tillhör romantikens många kritiker, men hans kritik är mera drabbande än många andra litteraturhistorikers, enligt de Man, eftersom den utgår från tanken på ett falskt och ett sant medvetande, inte som brukligt från romantiska poeters formella brister.

De Man visar hur Girard bortser från "point of view" och författarstämman (författaren är betydligt mer desillusionerad än de fiktiva karaktärerna) dominerande status. Förhållandet mellan författare och romanperson präglas inte av en begärsstruktur. Författarstämman projekt är i stället att *förstå*. Romanen är en interpretativ och hermeneutisk genre, inte en apokalyptisk.

Själv motsägelser hos Girard framvisas just före attacken: Girard har missuppfattat distinktionen mellan transcendentala och empiriska subjekt. Han har sett intersubjektiva mekanismer där de inte finns och tagit miste på de fiktiva karaktärernas status. Misstagen genereras i Girards syn på romanslutet såsom överskridande början, en enligt de Man ohållbar position: slutet förklarar och utvecklar blott från början inlagda och redan i inledningskapitlet spårbara komplex. Girard har postulerat en öppen spiral

där det blott finns en cirkel. Till sist fäster de Man uppmärksamheten vid den antiroman-tiska tonen hos Girard. De författare Girard påstår vara mystifierade visar i själva verket hans egen författarstämma som mystifierad. Redan hos romantiker som Rousseau, Hölderlin och Wordsworth reflekteras betydligt bättre än hos Girard förhållandet ursprung/helhet, det litterära språkets temporalitet och det litterära språket som tolkningspråk. Girard har mystifierats av sitt eget krav på demystifiering.

De Mans vidräkning får läsaren att ångra att han läst Girard (bortsett från trösten att de Man senare i en bisats hävdar att Marx, Freud och Nietzsche bedragits av samma tankefigur), även om ett frågetecken uppensbaras: författarstämman kan ju just ha *en socialpsykologisk avsikt*, den kan vilja *gestalta* det mimetiska begäret. Men en dylik invändning väger lätt mot de Mans kritik i stort.

I engelsk romantik, där romantiker beskrivits som allt från änglar, profeter och moralister (Matthew Arnold om Wordsworth) till buktalare (Bostetter), är de Mans insatser epokgörande: Wordsworths författarskap är nedvärderat i T. S. Eliot-traditionen. Hos de Man är Wordsworth jämte Rousseau och Hölderlin romantikens viktigaste diktare. De Man förhåller sig uppskattande till M. H. Abrams *The Mirror and the Lamp*, men bygger i övrigt på insikter vunna i enskilda författarmonografier.

Rousseau är typexempel på subjektsklyvning, klyvning mellan Rousseau själv som empiriskt subjekt och en figur som uppträder i hans verk. Redan som skolpojke hade de Man hört talas om mannen som skrev avhandlingar om uppfostran och lämnade sina barn på barnhem. Men Rousseau besitter en extremt välformulerad självinsikt, en självinsikt som i så hög grad smittar även hans kritiska eller fiendliga läsarna att vi knappt vet om de talar om sig själva eller om Rousseau. Mme de Staël skriver: "Il n'y a que Rousseau (et Goethe) qui aient su peindre la passion réfléchissante, la passion qui se juge elle-même". En annan ofrivilligt positiv läsare är William Hazlitt. Rousseau blir ett testfall eller ett typexempel för litte-

raturkritiken på en författare i vars hela verk allt reflekteras genom hans medvetande. Främst blir han betydelsefull för den s.k. Genève-skolan eller den tematiska kritiken, i synnerhet Marcel Raymond och Georges Poulet, vars, enligt de Man, viktigaste litteraturhistoriska landvinning är att de ser metoden som resultat av, inte verktyg för, förståelse.

De Mans andra Gaussföreläsning beskriver kritiskt en på 1960-talet högaktuell forskarinsats, nämligen Jean Starobinskis Rousseauforskningar, dokumenterade främst i *La transparence et l'obstacle* 1971. Baserad på lärdomar av du Bos, Sartre och Bachelard söker Starobinski beskriva, inte enskilda Rousseauverk, utan författarens medvetande. Genom en korrekt avläsning av de språkliga tecknen blir det för Starobinski möjligt att konstruera en intentionalitet. Det markeras att den egna tentativa enhetsskapande hållningen främst har till syfte att ge kontinuitet åt framställningen. Starobinski stannar inte vid Rousseaus huvudteman, utan anger hur dessa är artikulerade och förbundna.

I motsats till Hegel förmår Rousseau inte att dialektiskt mediera mellan inre liv och objektiva förhållanden, utan alternerar mellan två extrema poler. Antingen är han rent objekt eller ger han sig hän åt sitt eget medvetande. Rousseau tycks, som Starobinski beskriver honom, vilja övertyga oss om att han når sanningen utan reflexion. Idéhistoriskt är Rousseaus naturalism materialistisk och markerar hur människans moraliska och sociala system har sitt ursprung i biologin. Å andra sidan gör Rousseau anpråk på kontakt med Varat genom en den rena känslans akt. Ingen syntes är möjlig mellan dessa extrema attityder, blott svävning, oscillering.

I fiktionen iscensättes de nämnda spänningarna. Konsten blir en fetischistisk, substituerande aktivitet som ersätter behov omöjliga för diktaren att tillstå med pseudo-oskyldig imaginär tillfredsställelse. Begäret tillfredsställes genom ett symboliskt substitut för den begärda personen. De Man kritiserar på denna punkt Starobinski för att likt en inkännande psykoanalytiker vilja infoga dikt-

ningens disparata tecken i en helhetsdiagnos.

Starobinski citerar ett avsnitt ur *Bekännelser*: "Genom att samtidigt hänge mig åt minnet av det intryck jag mottog och åt den närvarande känslan, vill jag måla mitt själs-tillstånd i ett dubbelperspektiv, nämligen i det ögonblick då händelsen inträffade för mig och det ögonblick då jag beskrev den". De Man använder citatet för att markera hur en distans inläggs av Rousseau redan från början, en distans Starobinskis böcker inte gör reda för. Om beskrivningen av händelsen inkluderar tidsavståndet, som Rousseau påstår, måste den medieras av ett medvetande som har förstått och tolkat den ursprungliga känslan; den kan aldrig låtas återge känslan i dess icke-medierade intensitet.

De Man använder "Narcisse", ett drama Rousseau skrev vid 18 års ålder, och en lyrisk scen med titeln "Pygmalion" som exempel. Narcisse fascinerar av sin egen spegelbild i så hög grad att han blir totalt blind för sina egna känslor. Hans uppriktiga kärlek till en annan person glöms inför fascinationen av en objektifierad projektion av honom själv (han tror att spegelbilden är en flicka). Paul de Man associerar till Rousseaus många skildringar av den intellektuelles fåfånga.

"Pygmalion", däremot, handlar om en skapande konstnär och dennes verk, Galathea. Spelet mellan sanning och falskhet är här ytterst komplicerat (Pygmalion går inte från lögn till insikt) och kontrolleras blott av författaren som har alla trådar i sin hand. Särskilt intressant för de Man är Rousseaus behandling av det sexuella begäret (hos Pygmalion). Begäret, "desire", "is a movement of consciousness toward something that it has lost, toward something that it wants to possess in order to be complete, its pattern is truly aesthetic" (s. 45). Den erotiska begärsinriktningen står inte i kontrast till autentiskt medvetande; den är blott inadekvat, eftersom den inte går tillräckligt långt. Starobinskis felslut enligt De Man är att han fixerat skuldproblematiken vid det sexuella; hos Rousseau uppträder skuld alltid i samband med sanningsproblematik. Begäret är instiftat av tiden och tidsavståndet och loka-

liserar inte till konstnären, utan till det verk han skapat, Galathea. Pygmalion fångas i paradoxer och är som mest bedragen när han tror Galathea vara Venus. För den fallna människan (enligt de Mans Rousseau) finns ingen väg tillbaka till det naturliga paradiset. Konsten låtas minst av allt fylla den funktionen. De Man citerar Galatheas avslutande "Encore moi" och jämför med Alkmenes "Achl!" i Kleists *Amphitryon*. Replikerna markerar för De Man ett själv-ironiskt övergivande av konstnärrens reflekterande projekt.

Det intressanta med den romantiska litteraturen är att den problematiserar förhållandet mellan verklighet och fiktion och därmed kan formen betraktas som medvetande eller som konstituerande projekt. I tredje Gaussföreläsningen blir det tydligt att oenigheten mellan de Man och traditionell litteraturforskning grundas i det faktum att de Man intresserar sig för poetiska texters sanningsvärde, inte deras genes. De Man utgår från Heideggers Hölderlinläsningar (1936-1951). Heidegger försöker "återuppta" betydelsen av begrepp som 'Natur' och 'det Heliga'. Naturen är för Heidegger uppenbarelse av Varat i vilken alla företeelser, inklusive gudarna, existerar och grundas.

De Man ägnar större delen av föreläsningen åt den av Heidegger interpreterade Hölderlindikten "Wie wenn am Feiertage" med det fragmentariska slutet, vilken redan då genom Peter Szondis kommentar blivit en tvistefråga. Hellingraths utgåva, vilken Heidegger använt, avlägsnar fragment ur två slutstrofer, vilka Friedrich Beissner och Peter Szondi anser essentiella. Frågan är kort sagt om poeten (enligt dikten) kan stå med blottat huvud under blixarna, eller om han knäcks som diktens träd. För Heideggers Hölderlin är poeten inte den som lovprisar gudarna utan den som åkallar dem, kallar dem tillbaka till jorden. Szondis Hölderlin är däremot en Hölderlin som insett att hans deltagande i tidens och historiens heroiska handlingar och lidande icke var "rent" eller "intresselöst", utan förbundet med hans eget subjektiva lidande. Därmed blev han den heroiska positionen ovärdig och förmådde



icke vidareföra diktens heroiska tema till ett adekvat slut.

Paul de Man tar i stället utgångspunkt i raden om Semeles död. Dikten kommer att handla om poetens relation till det heroiska offret. (Ur den döda Semele räddas Dionysosfostret och sys in i Zeus' lår.) Hölderlins dikt tecknar en metaheroisk position: den söker framvisa det heroiska utan att skygga för dess yttersta konsekvenser och samtidigt varna för den hybris som finns innesluten i varje anspråk på heroism. Den heroiska tonen i diktens andra till sjunde strof får en ironisk biklang, då de två ofullbordade slutstroforna var ämnade att visa diktarens hjälteposition som omöjlig. (Den fulla poetiska kontrollen över det heroiska når Hölderlin först i hymnerna "Mnemosyne" och "Der Rhein".) De Man lyckas därmed upptäcka en spänning i tonen i dikten från den första strofens förföriska naturbilder till slutstrofornas ängsliga varningar. De Mans Hölderlin är inte en apokalypytisk poet, utan hans viktigaste tema är den poetiska tidslighetens apokalyptiska struktur. Heideggers ontologiska litteraturtolkning, där poeten blir den som uttolkar Varat är omöjlig. Däremot kan poeten mycket väl vara upptagen av ontologiska frågor, även om han förblir ett medvetande rotat i ett enskilt diktarsubjekts och icke i Varats språk. De Man instämmer i stora drag i innehållet i Adornos kritik, om än icke i tonen, i "Parataxis", där Adorno avkläder Hölderlin Schellings identitetsfilosofi och Hegels dialektik och utgår från cesurerna och avbrotten som konstituenten i Hölderlins poetiska språk.

De övriga föreläsningarna vidareför de uppdragna linjerna. Fjärde Gaussföreläsningen visar en Wordsworth besatt av liknande ontologiska projekt. Geoffrey H. Hartmans studier, där Wordsworths 'via naturaliter negativa' betonas, nämnes med beröm. Här reflekterar Paul de Man över den episod med The Winander Boy som senare återkommer i *The Rhetoric of Romanticism*. De Man fäster sig vid Wordsworths unika förmåga att anteciperar en framtida händelse som om den ägt rum i det förflutna. Den

femte Gaussföreläsningen existerar blott i fragment. Den anses av utgivarna vara en tidig version till förra halvan av "The Rhetoric of Temporality", nämligen "Allegory and Symbol". Sjätte föreläsningen behandlar allegori och ironi hos Baudelaire. I en närläsning visar Paul de Man hur dikten "Obsession" (1860) demystifierar den starkt symbolistiska "Correspondances" (före 1855). Han diskuterar även den baudelaïreska ironin, som inte är destruktiv utan visar den ursprungliga skildringen betraktad från en högre nivå (här blir parallellerna med Derridas dekonstruktion tydliga).

Det litterära språket deltar i och utgör en process. Det är ett språk engagerat i en ständig, i princip oändlig, självuttolkande akt. Romantikernas "fel" består oftast i att (ibland mot bättre vetande) vilja glömma sin egen tidslighet och söka inta olika typer av absolut position. De moderna poeterna, däremot, är mest imponerande genom sina subtila strategier att undvika konfrontation med sina föregångares självinsikt.

I övrigt innehåller volymen *Romanticism and Contemporary Criticism* ett mycket tidigt manuskript "Hölderlin and the Romantic Tradition" och ett föredrag från 1965, "Heaven and Earth in Wordsworth and Hölderlin", där de Man visar att Hölderlin och Wordsworth "are equally poets of the earthly soul, of consciousness, and of historical time - and not poets of nature, of eternity, or of transcendental vision" (s. 146). En annan väsentlig uppsats är "The Double Aspect of Symbolism" från 1950-talets mitt, vilken tar ställning till symbolbegreppet, Yeats, Baudelaire och Mallarmé. Mallarmés symboler har vanligtvis en sådan struktur att de beskriver objektet när detta undergår metamorfos till ett annat objekt, eller, än vanligare, annihileras. Det symboliska objektet kan därmed framvisa medvetandet i rörelse mellan naturen och sina egna domäner. De Mans vänskapligt kritiska ställningstaganden i "Roland Barthes and the Limits of Structuralism" (1972), en essä ursprungligen skriven för *The New York Review of Books*, har idag kanske mest litteraturhistoriskt kuriosavärde, liksom hans kom-

mentarer till Murray Krieger (1981) och Frank Kermode (1981).

Paul de Mans insats för litteraturvetenskapen är att betrakta som en landvinning (även om han inte gjorde den ensam). Romantiken blir en nyckelepok eftersom den uppvisar litteraturens principiella dilemma. Paul de Man bedömer litteratur ontologiskt, men på ett demystifierat sätt. Den från kuriosa befriade litteraturvetenskapen får ett nytt vetenskapligt värde, men den blir även existentiellt prekär för varje skrivande och läsande människa.

Hur skall man då gå vidare, *Beyond Romanticism*? Stephen Copley och John Whale söker i en antologi med denna titel *New Approaches to Texts and Contexts 1780-1832*. De betraktar Yaleskolan som dekonstruktionens höjdpunkt och menar att romantikforskare numera söker sig till nya metoder och inmutar nya revir: publikteori, genre teori, new historicism. Exempel är Jerome McGann *The Romantic Ideology* (1983) och Marjorie Levinson *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History* (1989). Clifford Siskin har sökt demystifiera romantiken i *The Historicity of Romantic Discourse* (1988). En ytterst intressant diskussion kring det Sublima har förts i Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime* (1976), och Peter de Bolla, *The Discourse of the Sublime* (1989).

Copleys och Whales antologi rymmer mycken bildning och en hel del adiafora och kuriosa, ehuru äldre historikers överblickar, tidsperspektiv och briljans saknas. Intressantast är den första uppsatsen, Paul Hamiltons "A Shadow of Magnitude", där författaren letar samband mellan romantikerna och Marx' syn på de intellektuella nödvändiga roll: de behövs för att visa sin egen omöjlighet. Hamilton för diskussionen via Gramsci fram till Terry Eagleton och Peter Bürger. En hel del material står att finna: romantikerna vidareproducerar ideologi genom att reflektera och kritisera den. En internalisering av yttre politiska krafter sker också, vilket gör romantiken till källa och förelöpare till psykanalysen.

Obestriddigt är också att synen på The Elgin Marbles (precis som vi annat) är mer

komplicerad i John Keats' sonetter än i Benjamin Haydons kommentarer. John Whale själv är något mera synpunktsrik när han uppehåller sig vid Keats' brist på ord och känslouttryck inför skulpturerna. Det romantiska subluma kan stå för "a failure of vision". Stephen Bygrave undersöker forskningens behandling av Coleridges *Biographia Literaria*, och hittar fruktbara läsningar, t. ex. *Biographia* som ett slags reflexiv Tristram Shandy-självbiografi, där subjektet är läsaren och objektet texten, men han glider alltför snabbt förbi dem. Bygraves uppsats är dock en utmärkt lärdomsuppvisning liksom Nigel Leasks studie över Shelleys 'Magnetic Ladies', där bl. a. Medusaeffekten hos Shelley beskrives, dvs. det moment då den manliga viljan i skräck och stelhet tappar sin kontrollförmåga. Men precis som i konventionell kulturhistoria tjänar de magnetiska damerna hos Shelley och Coleridge mest som vällustiga trappsteg till utredningar om mesmerismen under det tidiga 1800-talet.

Intressanta titlar som "The Bacchic in Shelley" (Michael Rossington) visar sig innehålla följande välkända trivialitet om *Prometheus Unbound*: "The sense of Bacchic play in the final act shows the emergence of the cosmological, populist and feminine elements present in symbolic form elsewhere in the poem, combined with the disappearance of the principal protagonists. The Bacchic thus erases those differences implicit in gender and history without having to resolve them." (s. 116.) Harriet Guest behandlar mindre välkända texter när hon jämför 1700-talsessäisterna Richard Hurds och Elizabeth Montagus syn på den gotiska romanen utifrån köns perspektiv. Angela Leighton gör en i mitt tycke skäligen konventionell, i och för sig intressant, motivundersökning utifrån liv och verk av temat 'systerkvinna' hos Thomas De Quincey.

Vissa författare beger sig ut på snitslade villospar i terrängen. En feminist tycks underkänna manlig forskning inom sitt revir över huvud taget. Susan Matthews associerar nationalismen i Blakes "Jerusalem" till (den moderna!) Torypressen och Falklandskriget. Jane Moore insinuerar först att

Coleridge plagierat Mary Wollstonecraft i "Kubla Khan", p.g.a. vissa överensstämmelser mellan dikten och Woolstonecrafts skildringar av vattenfallen i Fredrikstad och Trollhättan. Alltså har Coleridge förgäves sökt komma över sin fruktan för att inte vara helt och hållet man genom att ominstetgöra det kvinnliga i Wollstonecrafts text. Exemplet är nytt, men tanken tycks vagt bekant... Rent parodisk är Robin Jarvis "Wordsworth and the Use of Charity". Aversionen mot romantikforskningens formella och dekonstruktiva inriktning har lett Jarvis till att jämföra ideologin i allmänhet och synen på välgörenhet i synnerhet i "The Old Cumberland Beggar" och andra texter med samtida och nutida politiska debattörer, t. ex. Mrs. Thatchers, synpunkter på fattig-

och socialvårdslagar.

Margaret Thatcher har (jag förmodar oavsiktligt) betytt mera än någon annan nu levande brittisk person såväl för den reflekterande marxismens som för den naiva radikalkritikens från vänster otidsenliga återkomst inom litteraturvetenskapen under det sena 1980-talet.

Och forskningen bortom romantiken? Varför inte läsa Paul de Mans böcker i stället för hans artiklar från andra världskriget? Varför inte reflektera över hans kritiskt ontologiska litteratursyn, och utifrån denna reflexion gå vidare och i hypoteser och teorier diskutera samspelet mellan den romantiska litteraturen, den franska revolutionen, Napoleontiden och restaurationen - samt givetvis den filosofiska "utvecklingen".

*Roland Lysell*

EDWARD A. LEVENSTON:  
**The Stuff of Literature – Physical Aspects of Texts and Their Relation to Literary Meaning**

(Albany, N.Y., State University of New York Press, 1992)

GROUPE  $\mu$

(FRANCIS EDELINE, JEAN-MARIE KLINCKENBERG, PHILIPPE MIGUET):

**Traité du signe visuel – Pour une rhétorique de l'image**

(Paris, Éd. du Seuil, 1992)

Var och en som har ägnat sig åt att skriva mer än vykortshälsningar på engelska har förr eller senare kommit att konfunderas av engelskans interpunktion. Det gäller inte bara för dem för vilka engelska är ett andra språk, utan även för infödda språkanvändare. Den moderna engelskans kommatering är mer liberal än till exempel svenskans; det är i hög grad den enskilda individen som bestämmer hur tydligt hon vill markera satsens syntaktiska uppbyggnad. Samtidigt utgör interpunktion ett sätt att markera pauser och fraser. En orsak till interpunktionens dubbla funktion är att det under 1700-talet ägde rum ett interpunktivt systemskifte: från att tidigare utgjort en rent retorisk notation för att markera olika långa pauser – där komma betecknar en enkel pausenhet, semikolon en dubbel och kolon en trippel – ersätts denna med en huvudsakligen syntaktiskt interpunktion. Övergången till det nya, syntaktiska systemet var långsam och i viktoriaiska romaner dominerar fortfarande den retoriska interpunktionen. Faktum är att omtolkningen av interpunktionens funktion mer har varit ett skifte av tyngdpunkt än en fullständig transformation. En följd av detta, förutom ovan nämnda förvirring, är att interpunktion i engelskan i högre grad än i andra västerländska språk kan användas för att ge en extra meningsskapande dimension hos en text.

Ett modernt exempel på detta finner man i "Eumaeus"-avsnittet i James Joyce' *Ulysses*, där kommatering används för att förstärka

intrycket av Stephen Dedalus och Leopold Blooms trötthet och berusning:

Accordingly, after a few such preliminaries, as, in spite of his having forgotten to take up his soapsuddy handkerchief after it had done yeoman service in the shaving line, brushing, they both walked together along Beaver Street, or, more properly, lane, as far as the farriers and the distinctly fetid atmosphere of the livery stables at the corner of Montgomery Street where they made tracks to the left from thence debouching into Amiens Street round by the corner of Dan Bergins.

Notera först hur meningen slutar med en spurt och två kontinuativa sats ("where... from thence debouching"), av vilka ingen är markerade med komma. Märk sedan överskottet av komman i meningens början – fyra för åtta ord. Om interpunktionen i slutet på meningen är minimal, är den i början som kontrast maximal. Att ibland ha för litet kommatering och ibland för mycket är en frihet att variera hastigheten hos yttrandet för att passa händelsernas framskridande; att använda interpunktionen ikoniskt. Här börjar vi sakta, för att ge tid för preliminarierna, går över till en raskare takt, snubblar förbi hovslagarna, med fyra komman på sex ord ("Street, or, more properly, lane, as...") och fortsätter sedan utan stopp huvudstupa in på Amiens Street.

Det här är ett av många exempel som Edward A. Levenston för fram i sin bok *The Stuff of Literature – Physical Aspects of Texts and Their Relation to Literary Meaning*, vilka visar hur icke-verbala element i en text bidrar till att skapa mening. Levenston behandlar i sin studie, som förutom inledningen omfattar sex kapitel, litteraturens media (tal och skrift), stavning, interpunktion, typografi, layout och översättning. Det är på det hela en mycket intressant och stimulerande läsning som Levenston bjuder på, men då författaren i sin försiktighet att extrapolera från sina exempel avstår från att konstruera någon teori om textens fysiska aspekter, får hans bok ändå mest karaktären av en

kommenterad antologi. Den enda teoretiska modell Levenston formulerar för textens icke-verbala semiotik är följande schema:

Icke-additiv:	Additiv:
<i>Ikonisk</i>	<i>Textrelevant</i>
<i>Klargörande</i>	<i>Författarrelevant</i>
<i>Mystifierande</i>	<i>Läsarrelevant</i>

Alla grafikologiska grepp är antingen additiva eller icke-additiva. Additiva grepp lägger till mer information som inte är tillgänglig på det grammatiska eller verbala planet. Icke-additiva grepp förser inte mer information, men de kan vara ikoniska, klargörande eller mystifierande. Den extra information som tillförs av de additiva greppen kan vara relevant för den referentiella meningen hos en text, för den implicerade författaren och/eller berättaren eller för den implicerade läsaren.

Man kan invända mot Levenstons schema att även om de så kallade icke-additiva greppen, som till exempel den ikoniska interpunktionen hos Joyce, inte innehåller någon ny information om de trötta och berusade männen, så förser de läsaren med information om hur de ska läsa meningen. Det är en information som genom att påverka textens uttrycksfullhet inte kan annat än öka läsarens förståelse av passagen. Det är dock inte fråga om att ha placerat exemplet under fel kategori. Det skulle tyckas att problemet med Levenstons schema ligger i dess primitiva binarism: en exklusiv tudelning i additiv och icke-additiv. Om man istället utgår från hypotesen att alla grafikologiska grepp förser läsaren med mer information, vilket synes mig vara fallet, och sedan söker bestämma arten och graden av dess relevans, så skulle en första distinktion kunna vara den mellan information som primärt är retorisk – med avseende på *actio*, framförandet – och den som är mer direkt kopplad till textens semantiska innehåll.

Ett annat exempel på betydelsen av

grafikologiska grepp är e e cummings' dikt "oil tel duh woil doi sez". Dikten, som söker återge gatuslang hämtad från New York City, samtidigt som den iscensätter en lek med fonologin och ortografen, kan till en början synas ogenomtränglig och illustrerar ett mystifierande grepp. Men om dikten transkriberas till en mer normal stavning och översätts till en lättfattligare idiolekt, förvandlas vad som först synes vara en dadaistisk ramsa till en utelligares monolog. Obegripligheten hos dikten kan härmed förstås som syftande till att förmedla till läsaren något av den upplevelse cummings kan ha haft när själv hörde detta eller något liknande på gatan. I en annan dikt av cummings, "un(bee)mo", bryts skriften upp på ett än mer radikalt sätt. Resultatet är en dikt som inte i någon vanlig mening låter sig läsas:

un(bee)mo  
 vi  
 n(in)g  
 are(th  
 e)you(o  
 nly)  
 asl(rose)eep

Två meningar – "unmoving are you asleep" och "bee in the only rose" – är grafiskt vävda in i varandra. Det finns inget möjligt motsvarande yttrande, inte ens för två röster. (Notera att i den tredje raden måste den avbrutna digrafen "n(.).g" vara ett avbrutet fonem.) Levenston använder denna dikt som ett exempel på så kallad konkret poesi som endast existerar i en skriven form och som därför faller utanför en förståelse av litteratur som samtidigt tillhörande både en muntlig och skriftlig varaform. Men frågan är vad man vinner på att som Levenston därför utesluta den konkreta poesin från litteraturens domän. Detta särskilt som han inte finner någon anledning att utesluta emblematiske poesi eller kalligram. Även om det må vara fallet att textelementen i de senare utgör ett överordnat led i framställningen, så är det inte desto mindre fallet – liksom i

konkret poesi, bildtexter och taveltitlar – att text och bild utgör en funktionell enhet. Skillnaden mellan emblematiske och konkret poesi är nu inte bara en fråga om hierarki, om text styr bild eller tvärtom, eller om hierarkins stabilitet, utan också om den ömsesidiga implikationen av textens och bildens performativitet. Sålunda har Michel Foucault, utgående från en målning av Magritte, velat tolka den i bilden in skrivna titeln *Ceci n'est pas une pipe* som verkställande ett upphävande av målningens referentialitet – den mimetiska likheten ersätts med den seriella likheten hos ett simulacrum.

Frågan huruvida cummings dikt utgör ett element i domänen litteratur kan tyckas sekundär i relation till frågan hur den och andra konstformer som förenar text och bild ska läsas. Ty tvärtom vad de traditionella disciplinindelningarna skulle få en att tro, äger denna synkretiska domän en stor population och en betydande artrikedom. Frågan kan ställas sålunda: om både text och bild utgör på en gång visuella fenomen och semiotiska tecken, vilken är då skillnaden mellan att läsa en text och förstå en bild? De svar som tänkare som Burke, Lessing, Wittgenstein, Gombrich och Nelson Goodman har sökt ge på denna fråga kan, som W.J.T. Mitchell har föreslagit i *Iconology* (1986), visas ytterst gå tillbaka på en rädsla för bilder. Studiet av bildens semiotik är inte bara en vetenskap om bilden, utan också om bildens politiska psykologi – ett studium av ikonofobi, ikonofili och kampen mellan tillbedjan av idoler och bildstormare.

När Groupe  $\mu$  i sin senaste studie tar sig an det visuella tecknet sker det med pretentioner på vetenskaplighet som genast gör en misstänksam om vad som döljer sig bakom deras egen retorik. Liksom i sina tidigare studier, *Rhétorique générale* (1970) och *Rhétorique de la poésie* (1977), söker de i *Traité du signe visuel – Pour une rhétorique de l'image*, skapa ordning och reda i vad som inte kan kallas annat än en onaturlig vetenskap. Men det primära syftet med avhandlingen är inte att inventera tidigare teorier om bildens semiotik, utan att kartlägga ytterligare en del av det vidsträckta område gruppen mutade in

redan i sin första studie: en allmän retorik.

Målet för den allmänna retorik som Groupe  $\mu$  skisserar, är att genom övergripande operationer, som förblir identiska i alla instanser, beskriva den retoriska funktionen hos varje semiotiskt system, vilket inte bara innebär att varje enskild yttring, text eller annat semiotiskt uttryck kan beskrivas i termer av en partikulär retorik – att varje diskurs (såsom politik, litteratur, ekonomi, filosofi, juridik, naturvetenskap) liksom varje icke-diskursivt meningsbärande system (såsom arkitektur, bildkonst, dans, mode, skulptur, teater) utgör legitima objekt för retorik –, men också att det existerar allmänna lagar för meningsproduktion och kommunikation vilka låter sig beskrivas i termer av en retorik. En sådan retorik skulle förmå beskriva de retoriska operationerna lika väl i en reklam-bild för Panzani spaghetti, i Davids *Le serment des Horaces*, i Fichtes *Wissenschaftslehre*, i Magrittes *Ceci n'est pas une pipe*, som i Piet Heins design för 'plattan' på Sergels torg i Stockholm.

Det är uppenbart att syftet hos dessa olika bilder, texter, textbilder (eller bildtexter) och stadslandskap skiljer sig radikalt från varandra: medan den ena i första hand söker övertyga om förträffligheten hos en produkt, söker den andra på en gång behaga och förmedla ett politiskt budskap; och medan den tredje enligt Paul de Man söker sätta en retorisk figur, katakresen, som grund för det mänskliga varat, söker den fjärde utforska effekten av relationen mellan ord och föremål i en bild, för att med Foucaults ord kunna måla utan att affirmera överensstämmelsen mellan föremål och bild, och därmed "aktivera rena likheter och ickeaffirmativa verbala påståenden i instabiliteten hos en disorienterad volym och en icke kartlagd rymd"; och den femte slutligen söker enligt konstnären själv finna en "tilltalande" kurva som utgör en förmedling mellan de rektanglar som det rätvinkligna gatunätet skapar och den planerade ovalen för torgets centrala bassäng.

Av de olika semiotiska uttrycken är det endast det första vars primära syfte är att uppmana eller övertala, men den allmänna

retorik som Groupe  $\mu$  vill beskriva låter sig inte heller bestämmas av Aristoteles klassiska definition av retorik som "förmågan (*dunamis*) att i varje givet fall finna de möjliga medlen för att övertala." (1355b26-8) Istället åsyftas den gren av retoriken som i modern tid metonymiskt kommit att beteckna helheten: *elocutio*. Men med välталighet menas till skillnad från i *Rhetorica ad Herennium* inte "idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem adcommodatio" (I.ii.3), utan tvärtom "la science des énoncés allotopes ou deviants." (s.291) Den retoricitet som Groupe  $\mu$  studerar utgör en parafraas på Roman Jakobsons klassiska beskrivning av poeticitet: en användning av språket i vilken den referentiella funktionen upphör att vara den primära, och där användarens uppmärksamhet vänds till det element som är meddelandet självt.

Dans la perspective qui est la notre, la rhétorique est la transformation réglée des éléments d'un énoncé telle qu'au degré perçu d'un élément manifesté dans l'énoncé, le récepteur doit dialectiquement superposer un degré conçu. (ss. 255-6)

Den retoriska operationen består av tre faser eller steg: produktionen av en avvikelse som kallas allotopi, identifikation och utvärdering av avvikelsen.

Den första uppgiften för varje partikulär retorik består i att avgränsa homogena undersystem som definierar och isolerar de enheter på vilka de generella retoriska operationerna kan tillämpas. Den andra uppgiften består i att studera den relation som uppstår mellan den uttänkta nivån (*degré conçu*) och den uppfattade nivån (*degré perçu*). Sålunda inleder Groupe  $\mu$  sin avhandling om det visuella tecknet med en behandling av den visuella händelsen, där de diskuterar olika perceptionsteorier, jämför språklig och visuell kommunikation samt beskriver de perceptiva grunderna för det visuella systemet. I avhandlingens andra del lägger de fram en teori för den visuella kommunikationens semiotik, där de argumenterar för en uppdelning av det visuella tecknet i ett

ikoniskt och ett plastiskt tecken. Det är en distinktion som i korthet går ut på att varje visuellt tecken är plastiskt (har en textur, form och färg) men endast det ikoniska tecknet bestäms i relation till en referent och/eller en typ.

Det är först avhandlingens tredje del som behandlar den visuella kommunikationens retorik, vilken alltså utgörs av relationen mellan den uttänkta och den uppfattade nivån. För att bestämma den avvikelse, allotopi, som utgör grunden för retoriciteten, måste den norm från vilken tecknet avviker först definieras. Den generella norm som strukturalister som Jakobson menat sig finna för det verbala tecknet, dess referentialitet, låter sig inte överföras till det visuella tecknet, varför andra normkriterier måste etableras.

Groupe  $\mu$  urskiljer å ena sidan en generell norm, en 'noll-nivå' (*degré zéro général*), som utgörs av en kunskap om konventiella koder och å den andra en lokal noll-nivå som utgörs av en isotopi – en överflödighet (*redondance*) – hos det enskilda semiotiska uttrycket (*énoncé*). Det är den lokala noll-nivån – det förväntade elementet på ett ställe i det enskilda semiotiska uttrycket, framkallad av dess isotopiska struktur – som producerar retoriciteten. Den generella noll-nivån utgör bara ett villkor för dess existens. Man särskiljer sålunda de fall där den lokala noll-nivån upphävs av den generella noll-nivån och de fall där den lokala noll-nivån inte upphävs av någon generell noll-nivå och där det endast är det enskilda uttrycket som bestämmer isotopierna och allotopierna.

Efter att ha beskrivit den första fasen i den retoriska operationen, produktionen av allotopin, identifierar Groupe  $\mu$  inledningsvis fyra sorters relationer mellan den uttänkta och den uppfattade nivån: (1.) Förenade *in absentia* (*in absentia conjoint* (IAC)); de två enheterna är förenade, dvs. de upptar samma ställe i uttrycket genom en fullständig substitution av den ena för den andra. (2.) Förenade *in praesentia* (*in praesentia conjoint* (IPC)); de två enheterna är förenade på samma ställe, men endast med en partiell substitution. (3.) Skilda *in praesentia* (*in praesentia disjoint*

(IPD)); de två enheterna upptar olika ställen, utan substitution. (4.) Skilda *in absentia* (*in absentia disjoint* (IAD)); endast en enhet är uppenbarad, den andra är utanför uttrycket men projicerad på det. Allmängiltigheten hos den något abstrakta identifikation av allotoper, som alltså är menad att tillämpas såväl på den plastiska och den ikoniska domänen som på den lingvistiska, framgår av följande tablå:

sort domän	IAC	IPC	IPD	IAD
lingvistik	troper	port- manteau ord	jäm- förelser, rim	ordspråk
v ikonisk	ikoniska troper	ikoniska inträng- ningar	ikoniska kopp- lingar	projicerade ikoniska troper
s u e plastisk l	plastiska troper	plastiska inträng- ningar	plastiska kopp- lingar	projicerade plastiska troper

Det kan vara på sin plats med några exempel. Det klassiska exemplet på språklig IPC – förenade *in praesentia* – kommer från Lewis Carrolls *Through the Looking Glass*: "slithy means 'lithe' and 'slimy'... it's like a portmanteau – there are two meanings packed up into one word." Medan det som här hos Carroll oftast är fråga om att blanda två betydelser till ett nytt begrepp, så finner man som Levenston påpekar hos Joyce ofta en överlagring: "styearcases" är både "staircases" och "years" och fungerar på två nivåer utan att förbinda dem annat än ortografiskt. Ett typexempel på ikonisk inträngning är Julian Keys berömda affisch för kafé Chat noir, där en katt fås att likna en kaffekanna – eller tvärtom. Ett för stockholmare välkänt exempel på plastisk inträng-

ning är Heins ovan nämnda design för Sergels torg, där gatunätets skarpa hörn tränger in i det runda urbana forum som för många kommit att bli en sinnebild för storstadens anonymitet och kyla.

Det kunde ha varit lämpligt att sluta presentationen av *Traité du signe visuel* här – dels därför att ett fortsatt referat skulle nödvändiggöra en fylligare redogörelse för Groupe  $\mu$ 's tekniska terminologi och dels

därför att de i sin diskussion av det tredje steget i den retoriska operationen, utvärderingen av avvikelserna, håller sig inom rammarna för en traditionell tolkning av bildens retorik och alltså inte tillför något till det ämnet. Men det finns anledning att anföra ett annat exempel på IPC, som inte finner en plats i denna tablå över Groupe  $\mu$ 's allmänna retorik: cummings ovan citerade dikt "un(bee)mo". Det är visserligen möjligt att säga att den genomträngning dikten illustrerar tillhör både den lingvistiska och visuella domänen, men samtidigt iscensätter dikten en ömsesidig interpenetration av den visuella och lingvistiska domänen. Den senare inträngningen äger rum på en funktionellt högre nivå, där man, med Magrittes ord, kan "skapa nya relationer mellan ord och



objekt och beskriva egenskaper hos ord och objekt som i vardagslag är allmänt ignorerade.”

Men även om de relationer mellan ord och objekt, eller mellan ord och bild, som Magritte nämner, ofta ignoreras, betyder det varken att de är perifera eller utan betydelse. I mötet mellan bild och text, mellan en målning och dess titel, liksom mellan ett konstverk och dess kontext – social, kritisk eller annan – uppstår en semiotisk konfiguration som i lika hög grad är öppen för tolkning som någonsin konstverket självt. En kritiker som vill studera multimedialkonst, ett konstverks politiska dimension eller dess receptions historia, ställs inför samma metaretoriska figur (eller retoriska metafigur) som i Cummings dikt eller Magrittes måleri.

Det ökade intresset för dessa frågor idag utgör i hög grad en reaktion på den textuella formalism som karakteriserar dekonstruktionen – i alla fall i dess nordamerikanska variant. I USA har det akademiska intresset för en ’kontextualisering’ av konstverket, liksom också för konstformer som överskrider traditionella gränser eller ramar – ett studium som ofta går under den institutionella beteckningen Cultural Studies – inte bara efterträtt dekonstruktionen som den riktning som på allvar förmår engagera både studenter och fakulteter, det har också kommit att bli ett forum där många små, nyetablerade institutioner eller projekt – kvinnostudier, *genderstudies* och olika etniska studier – kan mötas och på ett mer kraftfullt sätt utmana det akademiska etablissemanget.

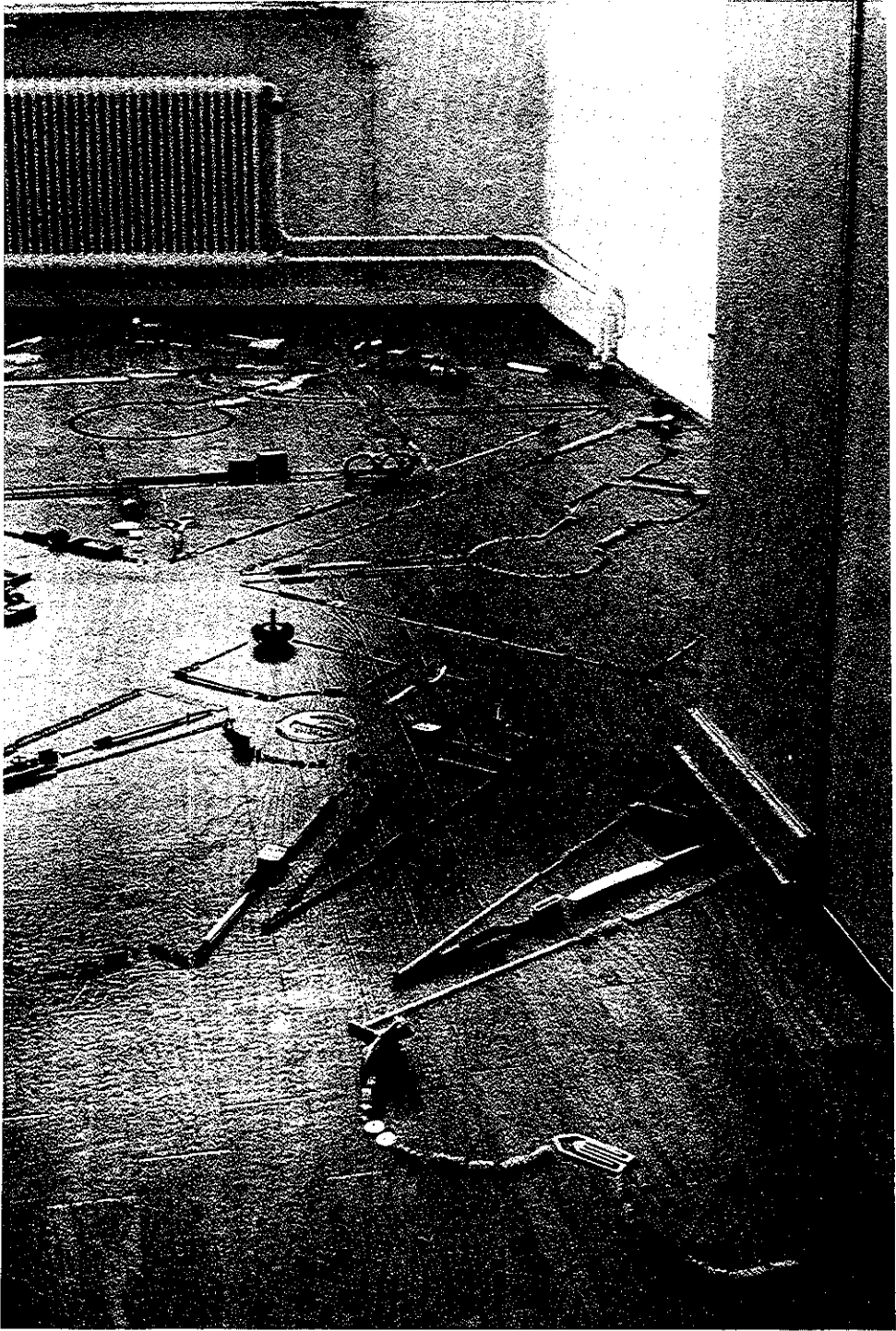
Frågan om i vilken utsträckning sådana projekt är behjälpta av studier om textens icke-verbala semiotik och av det visuella tecknets retorik, låter sig dock inte besvaras på ett entydigt sätt. För Levenston är de

grafikologiska greppen klart underordnade den litterära texten – och om de överskrider denna ställning och som i Cummings dikt penetrerar det verbala tecknet, resulterar det i en text vars oläsbarhet gör den extralitterär. De icke-verbala elementen i en litterär text utgör enligt Levenston således bara (icke-additiva) stöd eller (additiva) komplement till den verbala diskursen.

Sin allmänna retorik till trots, är Groupe  $\mu$  inte heller benägna att studera interpenetrationen av text och bild. Detta kan eventuellt förklaras av att deras syn på retorik, liksom deras ambition att beskriva en allmän retorik, historiskt sett springer ur det strukturalistiska forskningsprogram vars epistemologiska paradigms var hämtat från lingvistik. Vad Groupe  $\mu$  försöker göra i sin studie av bildens retorik är egentligen inget annat än att överföra en strukturalistisk/lingvistisk semiotik – via en strukturaliserad retorik – till det visuella tecknets domän. Och det är naturligtvis svårt att från denna utgångspunkt föreställa sig en interpenetration av text och bild annat än som ett undergrävande av definitionerna av det verbala och visuella tecknet.

Men om man väljer att åsidosätta författarnas intentioner, och alltså är villig att överskrida deras gränsdragningar och kasta omkull deras hierarkier, så tycks det mig som dessa studier mycket väl skulle kunna läsas som handböcker i hur interpervereringen av text och bild kan göras läsbar. Men läsbarhet är inte detsamma som genomskinlighet – och det skulle snarast tyckas vara så att det är först när bilden och relationen mellan text och bild öppnas för (en retorisk) läsning, som man på allvar kan tala om att tolka (eller ’utvärdera’) dessa semiotiska konfigurationer.

*Leif Dahlberg*



"Versailles V" Ur installation av Elisabeth Westerlund, 1993.

TORSTEN PETTERSSON

## Kampen om kontexten

Då jag har ombetts att på ett begränsat utrymme reflektera över litteraturvetenskapen som disciplin, vill jag koncentrera mig på den aspekt som jag finner mest frappant: ämnets häpnadsväckande metodiska pluralism. Som gångbar litteraturvetenskap gäller idag åtminstone starkt textcentrerad när läsning; idé- och motihistorisk och biografisk forskning; litteratursociologi, marxism och feminism; hermeneutik, fenomenologi och receptionsforskning; semiotik, strukturalism och narratologi, dekonstruktion; samt myt kritik och psykoanalytiskt inspirerad forskning.

Så kan metoderna förslagsvis grupperas, men det betyder inte att ens de i något avseende besläktade inriktningarna lätt kan syntetiseras eller reduceras till varandra. I själva verket är helhetsbilden ännu mer komplicerad än uppräknningen visar, eftersom många av benämningarna är paraplytermer för sinsemellan divergerande riktningar. Ingardens och Poulets fenomenologi är sålunda klart olika varandra; marxistiska forskare inleder gärna sina studier med att ta avstånd från misshagliga former av marxism; och redan för ett decennium sedan kunde Susan R. Suleiman särskilja sex typer av läsarorienterad forskning (i inledningen till den av henne och Inge Crosman redigerade volymen *The Reader in the Text* (Princeton, 1980). Det slags *Synthetisches Interpretieren* (München, 1968), som Jost Hermand en gång drömde om, verkar idag mer avlägset än någonsin.

De olika metoderna är naturligtvis inte helt monadiska – åtminstone några åt gången låter sig kombineras. Det sker ofta i relativt oteoretiska studier, som framför allt vill belysa ett visst litterärt material, och sådan forskning bör inte utan vidare utdömas som "osmält eklekticism". Å andra sidan skapar den ingen egentlig metodisk syntes, utan snarast en ad hoc-kombination av de metodelement som råkar lämpa sig för det ifrågasvarandet materialet. Någon gång uppstår det emellertid av äldre riktningar en genomarbetad och någotsånär allmänt tillämplig syntes: en ny metod. Men de två tycks då inte bli ett, utan tre. Ett gott exempel är den psykoanalytiskt orienterade feministiska forskningen, som Julia Kristeva började utveckla på 1970-talet. I den legeras feminismens syn på det västerländska samhällets könssegregering med en psykoanalytisk syn på människans sociobiologiska utveckling. Men därmed försvinner ingalunda utgångspunkterna, utan vid sidan om det nya kvarstår sociologiskt orienterad feminism respektive icke-feministisk psykoanalys (liksom den semiotik som utgör en tredje inspirationskälla).

Mekanismen i sådana fall tycks vara följande. För att en syntes av två disparata metoder skall bli möjlig, måste betydande element av vardera förkastas (det "failocentriska" i psykoanalysen respektive den sociologiska inriktningen i tidigare feminism). Men då många forskare inte kan acceptera amputationen, fortsätter de att utnyttja de äldre metoderna, kanske med



direkt av ordbetydelsen ens då den är oproblematiske, utan måste sökas i det som kan kallas ordens "implikationer": i den hållning eller världsbild som en person enligt gängse språkbruk och tolkningskonventioner kan sägas medvetet uttrycka eller omedvetet avslöja genom att han använder vissa ord. Tolkningen av litterära texter består väsentligen i att man sluter sig till sådana implikationer och sammanställer dem till en helhet. Tolkningskontroverser kan framspringa ur svårbestämbar ordbetydelse – exemplifierad av "vad tron blott ana kan" i Tegnér's "Prästvigningen" – men vanligen återspeglar de endast varierande uppfattningar om textens implikationer.

Av implikationernas egenskaper har särskilt två betydelse för metodpluralismen. För det första kan ordbetydelsen i en passage eller en text i princip hopkopplas med ett obegränsat antal implikationer. Detta gäller allt språkbruk, även det icke-litterära. Sålunda uttöms inte de möjliga implikationerna av orden "Det här är en tung kappsäck" av tolkningar som "Kan du hjälpa mig att bära den?", "Se så stark jag är som orkar bära den" eller "Du har lyckats fylla den väl". Man kan alltid finna ytterligare en tänkbar implikation (uttalad av en tulltjänsteman kunde satsen exempelvis implicera: "Här måste vi söka efter smuggelgods"). På motsvarande sätt kunde ytterligare en tolkning av Grays sjunde strof lyfta fram en ironisk hållning uttryckt genom parodiskt högtravande beröm. Denna outtömlighet hos implikationerna är en uppenbar förutsättning för all tolkningspluralism.

Deras andra betydelsefulla egenskap är att de framträder endast i ljuset av en viss explicit eller uttalad uppfattning av kontexten. Därför utan "fästs" implikationerna inte vid ordbetydelsen. I icke-litterärt språkbruk är detta ofta en självklart primär situationskontext. Den kan vara konkret – som när en vädjande blick får oss att tolka orden om kappsäcken som en begäran om hjälp – eller abstrakt, som när en till sin ordbetydelse vag tidningsledare självklart tolkas som ett tydligt ställningstagande i en aktuell stridsfråga. Litterära texter är ju

däremot inte på detta sätt situationsbundna. Det betyder att tolkningen av dem – deras implikationer – dels måste innefatta ett val av vilken typ av kontext som skall anföras. Dels måste textens mångförgrenade förhållande till kontexten genomarbetas, eftersom detta ingalunda följer automatiskt av typvalet.

Vid det slags närläsning, som de tre Graytolkarna bedriver, består kontexten framför allt av andra passager i samma verk, uppfattade på ett bestämt sätt: Tolkarna beskriver ett mönster av implikationer som ger stöd åt varandra. Till exempel underbyggs främlingskapsimplikationen, som Lonsdale ser i den sjunde strofen, av att han tolkar diktens första strof (där byborna går hem medan den talande stannar kvar på kyrkogården) som ett rent fysiskt uttryck för diktjagets isolering. Wright kan å sin sida stöda förgänglighetstolkningen med påpekandet, att också den inledande strofen visar hur liv och rörelse småningom avstannar ("And leaves the World to Darkness, and to me"). Sådan närläsning saknar inte implicit kontext utanför texten, men denna utgörs av föreställningar som anses självklara i vår kultur: att en människa utan klar social tillhörighet kan känna sig ensam och melanholisk, att det finns en spänning mellan liv och död.

Övriga metoder kombinerar också implikationerna i olika passager. Men därtill hänvisar de – gärna utförligt – till en samtidigt mer explicit och mer specifik yttre kontext, som den ifrågavarande metoden ofta får sitt namn av: En viss föreställning om historiska förhållanden eller en teoretisk lärobyggnad som uppfattas som en riktig beskrivning av världen.

Sammanfattningsvis kan grunden för metodpluralismen beskrivas på följande sätt: 1) Mänskligt språkbruk består i att vi genom ordbetydelser uttrycker eller avslöjar implikationer; 2) En viss ordbetydelse kan utgöra grunden för ett obegränsat antal implikationer; 3) Den för ett visst uttalande relevanta implikationen (och därmed en acceptabel tolkning) etableras inte direkt av ordbetydelsen, utan endast i ljuset av en viss uppfattning om kontexten; 4) Litterära tex-

ter, som är mindre situationsbundna än icke-litterära, ger uttolkaren en ovänligt stor frihet att gestalta den tolkningsorienterande kontexten.

\*

Sedd från denna synvinkel kan litteraturvetenskapens utveckling under 1900-talet karakteriseras som en fortgående kamp om vad som skall betraktas som den relevanta eller primära kontexten. Vid seklets början rådde inom den akademiska forskningen stor enighet om att det historiska och biografiska sammanhang där verket tillkom var det primära. Detta synsätt hade emellertid redan på 1800-talet utmanats bland annat av Matthew Arnolds kulturkritiska smakfostran och Anatole France' skeptiska impressionism, och på 1920-talet inledde nykritiken de återkommande tilläggen av nya metodkontexter och till dem relaterade tolkningar. Med den ryska formalismen tog därtill en annan typ av forskning på allvar sin början: Den som – även representerad av strukturalism och narratologi, dekonstruktion och hermeneutik – åtminstone delvis vill avstå från tolkning av enskilda verk för att koncentrera sig på de allmänna förutsättningar och mekanismer, som möjliggör textens betydelsebärande funktion. Sådan forskning presenterar sig gärna som mera neutral och vetenskaplig än annan och ställer sig i opposition mot tolkningarnas förvirrande mångfald. Men också den har fått finna sig i att bli bara en röst bland många i den motsägelsefulla kören.

Denna mångfald följer inte automatiskt av språkets och tolkningens natur. Min modell förklarar hur det är möjligt att anföra varierande kontexter och tolkningar, men förutsätter inte som sådan att möjligheterna realiserar. I princip kan man tänka sig ett forskarsamfund som har en så stark värdegemenskap och en så enhetlig världsbild att det når enighet om den relevanta kontexten och den riktiga tolkningen. Rätt nära den teoretiska möjligheten kom den påtvingade ortodoxin inom den sovjetiska litteraturvetenskapen, men i västerlandet har vi alltså nu

nått den andra ytterligheten. Vilka krafter driver fram denna ständiga diversifiering? Varför kan litteraturvetarna inte vara sams?

På den frågan finns det två samverkande svar, ett allmänkulturellt och ett inomvetenskapligt. Allmänt kan man konstatera att kristendomens tillbakagång under 1900-talet har lämnat fältet fritt för en stor mängd konkurrerande ideologier och världsförklaringar. Detta kan inte undgå att starkt påverka litteraturvetenskapen, för dess olika metoder är inte neutrala verktyg som appliceras efter behov, såsom en snickare ibland griper efter en hammare, ibland en såg. Metoderna sammanhänger alltid i högre eller lägre grad med en livsåskådning. I somliga fall – marxism, feminism, psykoanalys – framträder den tydligt; i andra är den svårare att beskriva i detalj, men kanske lika betydelsefull (begrunda till exempel Genèvefenomenologins och den biografiska forskningens individualism eller dekonstruktionens relativism). Och då litteraturvetarna som människor har del i 1900-talets allmänna ideologiska mångfald, är det förståeligt att de som forskare stannar för olika metoder.

Till detta bidrar den strävan efter innovation, som präglar all modern vetenskap. Den kan visserligen utmärkt väl tillfredsställas inom gränserna för de rådande metoderna. De kan dels tillämpas på ett nytt material, dels ge nya resultat fastän materialet har studerats förut. (Det senare på grund av att de möjliga implikationerna är så talrika att litterära verk också inom samma metodiska ramar kan tolkas på olika sätt, såsom Grayexemplet visar.) Men den mest långtgående och uppseendeväckande innovationen uppstår om man överskrider gränserna och utvecklar en ny metod. Detta är därför i och för sig lockande för ambitiösa vetenskapsidkare, även bortsett från behovet att finna en inriktning i samklang med den egna livsåskådningen.

Av dessa två orsaker är det oundvikligt att litteraturvetenskapen av idag fortgående förverkligar den tolkningarnas mångfald, som implikationerna genom sin outtömlighet ger möjlighet till. En till sina synsätt mera konvergerande forskning skulle förutsätta ett

mer likriktat samhälle och mera statiska vetenskapsideal. Ingendera är att föredra framför det nuvarande, men det hindrar inte att metodpluralismen ibland känns lika bevärande som berikande.

En punkt är vetenskapsteoretisk: Hur kan en intellektuellt anständig disciplin tillåta så motstridiga svar på den centrala frågan om hur litterära texter skall tolkas? Detta uppfattar jag dock inte som något avgörande problem, för dels kan man på det sätt som jag har skisserat se att pluralismen ligger i sakens natur. Dels kan man från en annan synvinkel beskriva de stränga krav och begränsningar, som alla litteraturvetenskapliga tolkningar trots allt är underkastade (jfr. bl.a. ss. 26-28, 99-105 i min *Literary Interpretation*). Dem får man också som forskare vidkännas då man utarbetar en tolkning: Man erfar påtagligt att denna inte är någon frihandskonstruktion, utan resultatet av en långvarig process under vilken hypoteser formuleras, prövas, korrigeras.

En annan punkt är den individualpsykologiska, med åtminstone två aspekter. Hur skall för det första en begynnande forskare (eller en mer erfaren som råkat i metodisk kris) finna sitt grepp på ämnet mitt i det överrika metodutbudet? För det har jag inget recept, men väl en uppfattning om vilken typ av avgörande som krävs: En gradvis sammanjämkning av den egna personligheten, de impulser som utbildningen och kulturmiljön ger och den forskningsuppgift som man känner sig dragen till. "Metodvalet" är inte något enkelt utpekande val – som att välja måltid på en restaurang – utan snarast jämförbart med den process genom vilken en människa småningom kommer fram till sin livsåskådning. Ibland uppnås aldrig den nödvändiga samklang mellan metod, material och personlighet, och då havererar också löftesrika projekt bedrivna av begåvade forskare.

Den andra psykologiska aspekten består i att alla skrivande litteraturvetare vet att de

ställer sig inför en mycket heterogen läsekrets. De kan räkna med läsare som i princip accepterar deras metod och kanhända deras resultat. Men de måste också inse att vad de än gör inom sin inriktning, så kommer somliga läsare – fullt kompetenta men med andra metodpreferenser – att betrakta deras forskning som ointressant eller förkastlig, i värsta fall föraktlig. Hur påverkar detta oss – att vi vet att en del av vårt auditorium alltid sover, en del alltid kastar tomater? I bästa fall förstärker vi vår argumentering för att övertyga så många som möjligt. I värsta fall vänder vi oss från början bara till sympatisörerna.

Sedd från auditoriets synvinkel blir frågan då hur vi ställer oss till forskning vars metodiska inriktning klart avviker från vår egen? Arrogans och övertygelse om den egna metodens allenarådande förträfflighet är den lättaste lösningen. Den värjer ens forskaridentitet – alltid ett skört ting i regnet av motstridiga impulser – och medger en logiskt sett attraktiv tro på den enda sanna tolkningen. För vissa forskare tycks detta vara den enda möjligheten att psykologiskt hantera den metodiska splittringen.

Betydligt svårare är det att öppna sig för mångfalden, att försöka berika sin erfarenhet även med synsätt, som man kanske aldrig kan integrera i sin forskarpersonlighet. Men det bör vi – utan falsk harmonisering – sträva efter. Detta både för vår egen skull, eftersom alla metoder i sina bästa yttringar erbjuder insikt och intellektuell kraft, och för att upprätthålla vår vetenskap. Dess framtid avgörs kanske inte så mycket av hur stora metodskillnaderna är som av hur de handhas av forskargemenskapen – i hetsig fraktionsanda eller generös samverkan. Vi har alla ofrånkomligen vår egen begränsade blick, men vi kan också lära oss att se med andras ögon. Det är en nödvändig övning i det slags empati, som också litteraturläsning utvecklar och förutsätter.

CLAES WAHLIN

## Per Unckel och en fattigmansutopi

Även om den nya universitetsreformen knappast förefaller att lämna något utrymme för någon institutionell expansion av litteraturvetenskapen, kan den kanske bidra till en ökad institutionell medvetenhet. Det resursbaserade universitetssystemet hotade aldrig på allvar ett ämnes existens, möjligen kunde resurstilldelningen spegla regeringens politik på så sätt att diverse samhällsbehov avgjorde vilka ämnen som kunde påräkna ett ökat ekonomiskt stöd. Ämnen vars existens är svåra att försvara i det benthamitska Sverige har lärt sig att leva i marginalen; en viss trygghet föreligger ju trots allt, eller förelåg tills den nya universitetsreformen anlände.

När man nu har beslutat att resurstilldelningen i betydligt högre utsträckning än tidigare skall ligga till grund för hur mycket varje ämne *producerar* – räknat i tentamina och examina – kommer detta främst drabba de ämnen som inte kan försvara sin existens i kortsiktiga ekonomiska termer, däribland litteraturvetenskapen. För att kunna stå emot dessa många gånger illa genomtänkta förslag – att döma av de reformtexter som hittills drabbat oss – tror jag att det är nödvändigt att litteraturvetare vänjer sig vid att söka definiera sitt ämne för sig själva och för utomstående. Rimligen bör exempelvis doktorandutbildningen på ett tidigt stadium innehålla en kurs i det egna ämnets historia, hur ämnet fungerat institutionellt i Sverige och vilka de utländska förebilderna varit. (Man kan tänka sig en uppläggning som till exempel innefattar renässansens imitatio-diskussioner, Schillers estetiska brev och det tyska Jena-universi-

tetets utseende, litteraturstudiets skiljande från språkstudiet under 1800-talet, fram till diskussionen kring litteraturkanonen i dagens USA.) Möjligen kan så en ökad medvetenhet om de historiska förutsättningarna bidra till starkare argument gentemot den instrumentella funktion som universitetet i regeringens reformtexter tilldelas.

Men detta räcker knappast. Även utvecklingen inom litteraturvetenskapen förefaller att kräva en ökad dynamik inom kursuppläggningsnivå på såväl grundnivå som doktorandnivå. Ett skäl till den något långsamma receptionen av nyare teoribildning och tolkningar av litteraturhistorien – det må gälla epokstudier, tematiska studier eller enskilda texter – är, inbillar jag mig, att söka i det fasta kurssystemet. Detta system, där studieobjekten huvudsakligen är ordnade diakroniskt, torde ha sina rötter i uppfattningen om "litteraturhistorien" som studiet av en kanon, där den övergripande principen är att vissa verk eller författare är ofrånkomliga om ämnet skall behålla sin särart. Detta system menar att själva *sättet* att läsa ett verk eller en epok är sekundärt, det må vara intressant, det må omkullkasta en traditionell uppfattning men det rubbar inte idén om vissa verk och författare som de primära objekten för litteraturstudiet. Föreställningen om att de litterära verken i sig själva är bärare av en uppsättning (goda) värden – bildningstraditionens moraliska dimension eller den humanistiska myten – är naturligtvis ett skäl till systemets varaktighet, i Sverige likaväl som i andra länder. Naturligtvis finns det en (relativ) estetisk skala som under de



senaste decennierna till stor del har fått ersätta kanonens moraliska dimension.

En annan nackdel med det fasta kurs-systemet är att forskningen rent formellt är separerad från undervisningen. Då kurserna ligger fasta kan en lärare blott i begränsad – jag skulle säga mycket begränsad – omfattning omsätta sin teoretiska eller metodiska inriktning i undervisningen. Nyare teoribildning och forskning må avspelas i ett fåtal, ofta kortare kurser vid en institution, men för att synas på en bredare front krävs det att större delen av de vid institutionen verkamma om inte bekänner sig till, så åtminstone accepterar teorin eller forskningen ifråga. Och när detta till slut sker – för det gör det ju – så uppstår helt enkelt en ny ”dominant”, vars hegemoni är lika omständlig att bryta som den föregående.

Jag tror att det är dags att lösa upp dagens system för att istället inrätta ett stort antal mindre block mellan vilka studenten kan välja. Istället för att låsa studenten vid en litteraturlista för de första 20 eller 40 poängen, kunde man låsa honom eller henne vid att en viss proportion av kurserna måste behandla litteratur från vissa tidsepoker, vissa språkområden och en viss andel teori/metod. Till exempel skulle en 40-poängs grundkurs kräva att 10 poäng behandlade litteratur före 1500, 10 poäng innehöll kurser av teoretisk art, minst en kurs i vardera genre (lyrik, prosa, dramatik), etc. Naturligtvis kan en kurs uppfylla kraven i två eller rent av flera kategorier. En kurs i grekiskt drama är ju både litteratur före 1500 och behandlar dramatikgenren. Detta är som synes i princip en modell kalkerad på det amerikanska universitetet. Givetvis skulle en sådan modell kräva både tid och resurser för att kunna realiseras i ett land där institutionerna är förhållandevis små och där lärarna oftast är mer allmänt inriktade, snarare än egentliga experter på ett enda område. Modellen kräver ju ett stort antal mycket kunniga lärare/forskare för att kunna realiseras ens i blygsam omfattning. Men som ett slags fattigmansutopi kunde den kanske fylla en funktion.

Per Unckel och utbildningsdepartementet har – naturligtvis – mycket begränsade insikter och kunskaper i varje enskilt akademiskt ämne. Problemet med reformtexterna är bland annat att avståndet mellan den underliggande ideologin och de praktiska återverkningarna på institutionerna är alltför stort. Man verkar inte ha riktigt klart för sig vilken funktion humaniora eller litteraturvetenskap har, eller skall ha i ett samhälle utifrån den ideologi man talar för. Kanske kan en ökad institutionell medvetenhet bidra till att detta avstånd minskar något och att denna oklarhet blir något mindre grumlig.

I samband med den nära förestående propositionen om ”kvalitetssäkring” i undervisningen och forskningen, där externa examinatorer och kvantitativa måttstockar förmodligen kommer att utgöra de huvudsakliga instrumenten, vore det en fördel om denna ”säkring” kunde styras undan från individnivå till institutionsnivå. Om ”säkring” uppnås genom externa examinatorer torde risken vara stor för att endast de minsta gemensamma nämnarna (i en epok, hos en författare, teoretiskt, etc.) beredd utrymme i undervisningen vilket skulle leda till likriktning. Detta vore, ironiskt nog, på tvärs mot reformtexternas önskan om ”konkurrens” och ”profilering” universiteten emellan.

Märkligt är också att utbildningsdepartementet på tal om forskningen endast intresserar sig för antalet doktorsavhandlingar. Det enda rimliga vore ju att beakta en institutions samlade ”produktion”, i form av publicerade artiklar och böcker, ett incitament som vore av godo för exempelvis litteraturvetenskapen. Detta har givetvis att göra med utbildningsdepartementets instrumentella syn på universitetet som en utbildningsanstalt, och inte som en plats för tänkande.

Kanske kunde ovanstående – och andra! – strategier medverka till en ökad institutionell medvetenhet, vilken i så fall skulle kunna bidra till att formulera argument för ämnets berättigande. Nog är det egendomligt att detta ännu återstår.

# Poetics Today

International Journal for Theory and  
Analysis of Literature and Communication

Itamar Even-Zohar, editor

---

## Forthcoming articles

- |   |                              |
|---|------------------------------|
| In the Dark Background: Time in Pindaric Narrative                                | R. Drew Griffith             |
| Fractal Faulkner: Scaling Time in <u>Go Down, Moses</u>                           | Paul A. Harris               |
| Iconicity in Discourse: The Story of Echo   | Yael Maschler                |
| A Survey of the Pragmatic and Referential Functions of Free Indirect Discourse    | Stefan Oltean                |
| Critiques of Anthropology: Literary Turns, Slippery Bends                         | Don Handelman                |
| On Ideologies of Reflexivity in Contemporary Efforts to Remake the Human Sciences | George E. Marcus             |
| Translation and Discursive Identity   | Clem Roberts,<br>K.U. Leuven |
- 

**Subscription prices:** \$72 institutions, \$32 individuals, \$16 students. Please add \$8 for postage outside the U.S.

Duke University Press  
Journals Division  
Box 90660 Durham, N.C. 27708-0660

## Medverkande i detta nummer:

**Jan Arnald** är författare och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

**Mieke Bal** är professor vid Instituut voor algemene literatuurwetenschap, Universiteit van Amsterdam.

**Seymour Chatman** är professor emeritus vid Department of Rhetoric, University of California, Berkeley.

**Dorrit Cohn** är professor vid Department of Germanic Languages and Literatures, Harvard University.

**Leif Dahlberg** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

**Arne Florin** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

**Gérard Genette** är Directeur d'études, École des Hautes Études en Science Sociales, Paris.

**Peter Hansen** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

**Leif Lorentzon** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

**Roland Lysell** är universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

**Per-Olof Mattsson** är fil dr och undervisar vid litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

**Louis O. Mink** (†1982) studerade efter kriget vid Yale University och var större delen av sitt liv verksam vid College of Social Studies, Wesleyan.

**Ulf Olsson** är fil dr och kritiker på *Expressen*.

**Torsten Pettersson** är nyutnämnd professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Göran Rossholm** är forskarassistent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

**Lars-Åke Skalin** är docent i litteraturvetenskap vid Högskolan i Örebro.

**Claes Wahlin** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, och kritiker på *Aftonbladet*.

**Elisabeth Westerlund** är konstnär verksam i New York och Stockholm. Hon har ansvarat för numrets bildsvit kring slottsträdgården i Versailles.

MIEKE BAL:

Vitsen med narratologi

GÉRARD GENETTE:

Fiktionell berättelse, faktisk berättelse

DORRIT COHN:

Fiktionalitetens vägvisare: Ett narratologiskt perspektiv

GÖRAN ROSSHOLM:

Att dela en vinkel

LEIF LORENTZON:

Den moderna afrikanska "epikens" vi-berättare

ULF OLSSON:

Rätten att tala. Strindberg som allegoriker: "Dygdens lön"

LARS-ÅKE SKALIN:

Måsens öga. Narratologiska reflexioner kring  
Strindbergs novell "Utveckling"

SEYMOUR CHATMAN:

"Fiktionen" och "dess" "retorik"

LOUIS O. MINK:

Den berättande formen som kognitivt verktyg

TORSTEN PETERSSON:

Kampen om kontexten

CLAES WAHLIN:

Per Unckel och en fattigmansutöpi

ELISABETH WESTERLUND:

"Versailles" - en bildsvit

RECENSIONER

POSTTIDNING

Pris dubbelnummer: 75 kronor