

Stockholms universitet

Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria

Att lita till läsaren

Om impressionistiskt berättande i Stig Claessons författarskap
med utgångspunkt i romanen *Brev till en hembygdsgård*

Thomas Malmsborg
magisteruppsats i litteraturvetenskap
framlagd för
Per-Olof Mattsson
handledare: Per Anders Wiktorsson
ht 2014

Abstract

The objective of this paper – *Trusting the reader: On impressionistic narrating in Stig Claesson's writings with the novel Brev till en hembygdsgård as starting point* – is to examine narrative techniques used by the Swedish author Stig Claesson, specifically some which fall within the broad field known as literary impressionism: e.g. omission, repetition, juxtaposition, episodic narration and how access to the narrator's as well as individual characters' consciousness is handled.

The method used for the study will be that of illustrative comparison. The analysis will seek its theoretical grounds in the works by Gerard Genette and Jonathan Culler. In the major parts of the study, narrative techniques used by Claesson in the novel *Brev till en hembygdsgård* (1974), is examined with the help of Robert Paul Lamb and James Nagel, and their studies concerning the crafts of Ernest Hemingway and Stephen Crane. In addition, other novels by Claesson are used in order to find, illustrate and then compare his craftsmanship with techniques already studied and described by scholars and critics.

The main result from the analysis is that a need to trust the reader follows from Claesson's choice of narrative techniques; by having the narrating instance mainly represent perception – without allowing the narrator, or the characters of the narrative, to interpret what's rendered – the reader is left to experience sensation on her own. To assist the reader, Claesson binds together his episodic narration with a frequent use of juxtaposition, in which colors, objects and scenes already used, are re-used – hence having one scene charge the next, and so on, with previously evoked emotions. Furthermore, Claesson frequently uses omission in conjunction with repetition as a narrative technique; often when the narrator returns to an already used scene, she is excluding some of the information given to the reader earlier in exchange for some previously omitted information or for elements belonging to other scenes. The study finds that a consequence of Claesson's combination of the above mentioned techniques, is that his texts calls for a reader to take an active part in creating meaning both from the text and from their own experience.

Finally, the study suggests that Claesson, like any craftsman, recognized that once the work is done and delivered, it is up to the recipient to use it according to their own ability, imagination and discretion.

Key words: Claesson, S., Slas, narrative techniques, focalisation, juxtaposition, repetition, episodic narration, omission, literary impressionism, illustrative comparison, narratology, Genette, G., Culler, J., Lamb, R. P., Nagel, J., Hemingway, E.

Innehållsförteckning

Inledning.....	1
Syfte och problemställning.....	2
Teori och metod	3
Avgränsningar och förtydliganden.....	4
Två grundläggande begrepp som används i uppsatsen	6
Tidigare texter rörande Claessons författarskap.....	9
Analys.....	13
Berättaren och historievärlden	13
Fokaliseringen	14
Utsikt från ett staffli	17
Tillgång till karaktärerna och deras medvetande	21
Att åskådliggöra världen i avsikt att väcka känslor.....	25
En ryss, en bagare och en järnvägsman.....	29
Att börja berätta.....	32
Paratexterna om Brev till en hembygdsgård	36
Dikten ställd mot sanningen som berättargrepp.....	37
Att ställa bild vid bild.....	39
Juxtaposition – en del av hantverket också hos sagoberättaren Claesson.....	46
Utelämnande, undertryckning och uteslutning.....	49
Sammanfattning samt slutdiskussion	55
Litteraturförteckning	57
Bildkällor.....	60

Inledning

Författaren Stig Claesson¹ gav under åren mellan 1956 och 2006 ut 84 titlar under eget namn – en med såväl svenska som internationella mått mätt betydande produktion, inte minst i ljuset av att han därtill var verksam som tecknare, målare och grafiker och även som sådan utomordentligt produktiv. I sin vänbok *Stig*, skriver Niklas Rådström apropå det här: ”Han hade en enorm produktion och såg sig som yrkesman i första hand därför att det han gjorde gick att sälja och försörja sig på.”² Därtill var Claesson, efter genombrottet han fick som författare med romanen *Vem älskar Yngve Frej*, mycket

läst; i utställningskatalogen till Kulturhusets minnesutställning 2011 heter det att Slas – som han i folkmun kom att kallas – ”är en av våra mest folkkära författare, skribenter och konstnärer”, och lite senare att han hade ”en stor och trogen läsekrets”.³

På ett plan, skrev och tecknade Claesson med andra ord för brödfödan, på ett annat (och med samma alster) var han både som konstnär och författare en nyskapare med en alldeles egen stil och ett alldeles eget språk – i sina texter genom dialog, korta stycken och många upprepningar, som bildkonstnär genom den skissartade teknik han använde då han tecknade, en teknik där de viktiga, betydelsebärande detaljerna är framträdande medan mycket annat är utelämnat. Claessons ”syn på konstnärligt skapande var pragmatisk” och hans ”mångsidiga begåvning skapade rörelsefrihet mellan genrerna, vilket gjorde honom svårplacerad för kritikerkåren”.⁴ Detta, tillsammans med genomslaget han under 1970-talet fick i tv genom filmatiseringen av några av sina romaner, skapade och befäste bilden av Claesson som en lättsam skildrare av aktuella ämnen: glesbygd kontra storstad; ungdom och åldrande; kärlek som (en hopplös) nödvändighet i motsats till vänskap som en omöjlighet.



Fig. 1

¹ 1928 – 2008. Claesson var då han debuterade som författare 1956 sedan länge etablerad som konstnär. Han är utbildad vid Konstakademien i Stockholm.

² Niklas Rådström, *Stig*. (Stockholm 2011), s. 112.

³ Pia Kristoffersson, ”Slas från olika håll” i *Slas: Jag minns dig nog* (Stockholm 2011), s. 3.

⁴ *Ibid*, s. 6.

Vad var det då som gjorde att Claesson lyckades med, som Kristoffersson uttrycker det, ”konststycket att med sin berättarkonst försörja sig på att skriva och producera bilder”?⁵ Hur ser hantverket ut bakom historierna han berättar (och ständigt återberättar) och som skapar denna trogna läsekrets? Kan det vara på det sättet att författaren Claesson, som var lika mycket sagoberättare som roman- och novellförfattare, genom livet utvecklade ett hantverksskunnande som på ett särskilt sätt har förmått att involvera läsaren i berättandet – ett berättande som litade till läsarens egen fantasi och egna erfarenheter.

Syfte och problemställning

Det arbete som här kommer att presenteras har som syfte att närmare studera författaren Stig Claessons hantverk – huvudsakligen med utgångspunkt i romanen *Brev till en hembygdsgård*.⁶ I fokus för studien står Claessons hantverk som sådant och det jag hoppas kunna göra är att finna och förstå några av de berättargrepp denne använde då han förmedlade sina historier.

Arbetet bygger på två antaganden, bägge utgående från Claessons sätt att berätta. Det första av dessa antaganden tar sin utgångspunkt i hur Claesson sceniskt förmedlar sina historier, det sätt han därvid använder berättarfunktionen för att återge läsaren dessa scener och det han därigenom berättar – likväl inte berättar. Antagandet jag gör är att Claessons hantverk kan förstås med hjälp av berättargrepp som ryms inom det vida fält som går under benämningen litterär impressionism, en samling narrativa tekniker som började formuleras i slutet av 1800-talet och som senare många modernister kom att anamma. Här ryms berättargrepp som uteslutning, upprepning, juxtaposition och episodiskt berättande, liksom hur tillgången till berättarens, såväl som enskilda karaktärers, medvetande hanteras.

Studiens andra antagande är att Claesson litade på sina läsare. Antagandet tar sin utgångspunkt i mitt första postulat; den författare som inte självklart ger läsaren tillgång till sina karaktärers medvetande måste istället lita till hennes erfarenheter och fantasi.

Uppsatsens huvudfrågor lyder därmed:

- Hur använder Claesson sin(a) berättare då han förmedlar en historia till läsaren?
- Vad ger Claesson läsaren tillgång till av karaktärers och berättares medvetande?
- Hur strukturerar Claesson scener och episoder till stöd för historien?

⁵ Kristoffersson, s. 6.

⁶ Stig Claesson, *Brev till en hembygdsgård* (Stockholm 1974). I samband med citeringar härefter: *BteH*

Teori och metod

De teorier jag kommer att stödja mig på i mitt arbete har sin grund i en strukturalistisk tradition; i valet mellan att tolka Claessons texter kontra att söka förstå hur de är konstruerade – hermeneutik kontra poetik – har jag valt det senare. Av det följer att studien inte i första hand kommer att försöka tyda de primärtexter av Claesson som studeras – även om det hade varit nog så intressant – utan att istället söka redogöra för hantverket och utifrån detta försöka förstå hur texterna kan tänkas uppnå sin effekt på läsaren.

Med detta sagt, kan det konstateras att föreliggande studie befinner sig inom det narratologiska fältet – eller för att uttrycka det mer konkret, i läran om berättelser, berättare och berättandet av berättelser, på engelska de besläktade begreppen narrative, narrator och narrating. Den teoretiker från vilken jag har hämtat grundförståelsen av dessa begrepp är Gérard Genette och då specifikt från *Narrative Discourse: An essay in Method*.⁷ Emellertid, kommer jag med Genettes teorier som bas att i betydande delar av den mer praktiska genomgången av Claessons texter pröva att använda mig av studier utförda av två litteraturvetare som har litterär impressionism som en central utgångspunkt i några av sina arbeten: James Nagel respektive Robert Paul Lamb. Bägge dessa har, i var sitt verk, studerat hantverket hos två amerikanska författare – Stephen Crane respektive Ernest Hemingway – och i bägge fallen relaterat de berättargrepp de funnit till den litterära impressionismen. Nagels studie, *Stephen Crane and Literary Impressionism*,⁸ kommer framförallt att användas för den grundläggande förståelsen av litterär impressionism medan Lambs studie av hantverket i Hemingways noveller, *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story*,⁹ får bli den primära hjälpen då Claessons hantverk analyseras.

Såväl teoretiskt som metodiskt hör arbetet hemma inom narratologin; med hjälp av teorier och tidigare studier rörande det specifika hantverket ”att berätta”, ska jag försöka förstå hur de texter jag studerar är konstruerade och hur berättargreppen som används kan tänkas påverka mottagaren – i viss mån också vad de kräver av denna som läsare. Jag kommer följaktligen att utgå från texten som sådan, för att därifrån arbeta mig bakåt till själva hantverket, identifiera berättargrepp och söka förstå de effekter dessa kan tänkas bidra med. I det stora hela kommer jag inte att söka avtäckta någon ny mening i texterna som valts för studien, utan istället utgå från det skrivna som sådant – mening hämtad ur textens lingvistiska förutsättningar. Som

⁷ Gérard Genette, *Narrative Discourse: An essay in Method* (1972), (New York 1980).

⁸ James Nagel, *Stephen Crane and Literary Impressionism* (University Park, Pennsylvania 1980).

⁹ Robert Paul Lamb, *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story* (Baton Rouge 2011).

bakomliggande referensverk när det gäller poetik och strukturalism har jag i huvudsak använt mig av Jonathan Cullers bok *Structuralist Poetics*.¹⁰

Den huvudsakliga metod som jag genomgående kommer att använda är den illustrativa komparationen. Av det följer att jag inte kommer att söka efter starka eller för den delen explicita samband mellan Claessons texter och de texter som används som jämförelseobjekt, utan istället, som Anders Olsson preciserar metoden, nöja mig med ”att belysa ett förhållande med hjälp av likheter och olikheter.”¹¹ Följaktligen kommer jag att läsa noggrant och hålla mig så nära texten som möjligt utan att fördenskull försöka spåra influenser författare emellan.

Avgränsningar och förtydliganden

Då Claessons produktion är mycket omfattande kommer jag i det här arbetet att främst studera en av dennes romaner från 70-talet – *Brev till en hembygdsgård*. Som komplement avser jag därtill att använda några av Claessons sagoberättelser samt romanen *Ni har inget liv att försäkra*.¹² Den avgörande grunden till att just *Brev till en hembygdsgård* valts, är att den skrivs av Claesson då han med ett tjugotal verk bakom sig har etablerat inte bara en personlig stil utan också några av de berättargrepp som kom att bli något av hans signum: upprepningar, återanvändning, uteslutningar, hantering av karaktärer och strukturering av texten. Flera andra romaner och noveller ur Claessons produktion hade förvisso kunnat fungera lika väl och jag kommer att tillåta mig – avgränsningen till trots – att både nu och då exemplifiera mina resonemang med detaljer från andra texter ur Claesson omfattande produktion.

Att jag för min studie av en svensk författare verksam under senare hälften av 1900-talet

Upphovsrättsskyddad
bild

har valt verk där studiet av berättandets konst i huvudsak tar sin utgångspunkt i hantverket hos två amerikanska författare – Crane respektive Hemingway – inte bara bör utan skall förklaras. Först och främst har de berättargrepp jag valt att studera flitigt använts av Hemingway, något som uppmärksammats av fler än Nagel och Lamb; då mimesis kontra diegesis inom prosakonsten ska exemplifieras är det inte ovanligt att det är med hjälp av någon av Hemingways texter. Till det kan läggas att såväl i det som skrivits akademiskt om

Fig. 2

¹⁰ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature* (1975), (New York 2002).

¹¹ Anders Olsson, ”Intertextualitet, komparation och reception” i *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund 2002), s. 59.

¹² Stig Claesson, *Ni har inget liv att försäkra* (Stockholm 1978).

Claessons författarskap som i det som härrör från kritikerhåll har jämförelser mellan denne och Hemingway gjorts. Men det finns fler skäl; båda dessa två har under sin författarbana växlat mellan det korta och det långa formatet och båda två har inte minst betraktats som särskilt skickliga inom novellkonsten. Att därtill såväl Claesson som Hemingway hade en fäbless för boxning; att bägge som unga tidvis bodde och skrev i Paris och att de båda periodvis drack mer än vad som kan anses vara nyttigt för hälsan, kan nämnas för att därpå skjutas åt sidan.

När det gäller Crane är han intressant i sammanhanget då han är en av de tidigaste utövarna av ett av de stilgrepp som enligt Lamb karakteriserar Hemingways kortprosa, litterär impressionism. Av såväl Lamb som Nagel framgår det därtill att Hemingway själv höll Crane som en av de författare han djupt respekterade och att det bland dennes texter fanns dem med sådan kvalité att de borde läsas av alla författare. Mycket talar för att Hemingway också själv hämtade inspiration från Crane.¹³

Huruvida däremot Claesson var direkt influerad av just Hemingway är – vilket också mitt metodval implicerar – inte något jag avser att försöka vare sig belägga eller vederlägga; att Claesson läste mycket och brett framgår förvisso av många av dennes texter i vilka andra författares arbeten nämns flitigt. Några av dessa – dock inte Hemingway – återkommer oftare än andra: förutom de med honom samtida Per-Anders Fogelström, Lars Forssell och Pär Rådström, också den svenske sjöofficeren och 1700-talstänkaren Carl August Ehrensvärd samt den ryske författaren Isaac Babel, för att nämna en handfull. I en av den senares böcker menar Niklas Rådström att det går att spåra några av grundstenarna till Claessons prosastil.¹⁴

För den som idag läser Isaac Babels korta minnesbilder från hans erfarenheter som kavallerist, ofta fruktansvärt brutala där fäder pryglar söner och söner dräper fäder, är det påtagligt hur hans prosa har drag som Stig skulle göra till sina. Där finns samma sätt att direkt komma till sak, men att ändå göra det i förbifarten. Där finns upptagenheten med detaljen och förmågan att i den fånga ett större förlopp. Där finns sättet att röra vid och ställa de avgörande frågorna och att sedan gå vidare, viss om att livet kommer att bli oss svaren skyldigt.¹⁵

Noterbart dock, är att en av de två texter jag funnit där Claesson explicit nämner Hemingway är en berättelse i vilken en reporter, i samband med att det gått hundra år sedan Hemingway föddes, frågar Claesson om vad denne betytt för honom; i texten, där Claesson söker

¹³ Nagel, 1980, s. 124., Nagel, 1987, s. 18., Lamb, s. 18 ff.

¹⁴ Boken som Rådström refererar till – Isak Babel, *Budjonmys röda ryttararmé* (1926), (Stockholm 1963). (Stavningen av förnamnet varierar från källa till källa.) I *Västgötagret* använder Claesson stycken ur Babels text som ingresser placerade under kapitelrubrikerna, Stig Claesson, *Västgötagret* (1965), (Stockholm 1978).

¹⁵ Rådström, s. 45.

problematisera influenser författare emellan, skriver han: ”Nu säger jag inte detta för att visa vad jag vet och inte vet om vare sig Hemingway eller Lorca utan för att försöka påpeka att olika författare har olika betydelse för en beroende på den erfarenhet man själv har, inte bara som författare utan mera som läsare.”¹⁶

Slutligen några ord om att jag på flera ställen i texten lagt in teckningar, målningar och collage ur Claessons bildproduktion. Med ett undantag ställs de okommenterade bredvid texten som de är; vill man kan man säga att de är placerade i juxtaposition till texten på samma sätt som Crane, Hemingway och Claesson gör med de sinnesintryck de perceptuellt fångar in i scener de återger för läsaren. Några enstaka gånger söker jag därtill likheter i hantverket – det är sant – men jag undviker, just som dessa tre författare lär oss, att i görligaste mån tolka för att istället lämna detta till läsaren.

Två grundläggande begrepp som används i uppsatsen

Fokalisering – vem ser, vem talar och var finner vi medvetandet

I *Narrative Discourse* argumenterar Genette för en åtskillnad mellan det han kallar röst – voice – och det han efter hand benämner ”focalization”, på svenska fokalisering.¹⁷ Genette skriver att det finns en “regrettable confusion between what I call here *mood* and *voice*, a confusion between the question *who is the character whose point of view orients the narrative perspective?* and the very different question *who is the narrator?* – or, more simply, the question *who sees?* and the question *who speaks?*”¹⁸ Genette vänder sig här mot den tidigare användning av ord som “perspective” och “point of view” och väljer att byta ut dessa mot begreppet “focalization” – ett begrepp han strax innan exemplifierat med frågan *who sees?*¹⁹ Här får vi dock ett begreppsproblem, menar jag, om vi, som Lars-Åke Skalin gör, översätter Genettes fråga till ”Vem ser?”²⁰

Till skillnad mot sin engelska motsvarighet, som förstås både som ”jag ser” och ”jag förstår”, menar jag att i de allra flesta svenska sammanhang innebär frågan ”vem ser?” inget annat än just än undran över vem det är som ser.²¹ Genette vill dock något mycket mer med

¹⁶ Stig Claesson, ”Hemingways första död” i *Liv och kärlek* (Stockholm 2005), s. 123 f. Texten i fråga publiceras första gången i Svenska Dagbladet i juli 1999.

¹⁷ Det bör noteras att jag här resonerar utifrån den engelska översättningen och inte den franska originaltexten.

¹⁸ Genette, 1980, s. 186. Kursiveringarna är Genettes.

¹⁹ Ibid, s. 189.

²⁰ Lars-Åke Skalin, ”Narratologi – studiet av berättandets principer” i *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund 2002), s. 182.

²¹ Skillnaden mellan hur orden används i svenskan och engelskan kan exemplifieras med det engelska uttrycket “Oh I see”. Att översätta det med ”Åh, jag ser” istället för ”Åh, jag förstår”, skulle nog många med mig mena, är inget annat än en anglicism.

sin fokalisator; i hans begrepp ryms inte bara vems synintryck, eller för den delen perception, vi får dela – även om det är en av fokalisatorns huvudfunktioner – utan också vems medvetande i form av tankar, känslor och reaktioner vi får ta del av. Att vi kan tro oss veta att Genette också omfattar frågor som ”vem förstår”, ”vems känslor får vi dela” och ”vems medvetande får vi ta del av” förstår vi som läsare om inte av annat så av den avgränsning Genette gör i samband med att han förklarar extern fokalisering; “in which the hero performs in front of us without our ever being allowed to know his thoughts or feelings”.²²

Då Lamb argumenterar för Hemingways sätt att fokalisera använder han sig för tydlighetens skull av distinktionen “the second quality of a focalizer – access to consciousness”.²³ En mer avgörande skillnad mellan Lamb och Genette däremot, är att den förre inte synes vara beredd att anamma den senares förslag att hellre än att bestämma vem som talar med hjälp av det personliga pronomen som författaren valt att nyttja, begagna sig av om hjälten befinner sig i historievärlden – diegesen – eller utanför densamma. Genomgående då Lamb diskuterar Hemingways texter gör han distinktionen mellan de som är berättade i första person respektive de som använder sig av tredje person, något som Genette i sin tur endast gör under protest: “Readers may have noticed that until now we have used the terms ‘first-person – or third-person – narrative’ only when paired with quotation marks of protest.”²⁴ Genettes protest visar sig vara formellt strukturalistiskt grundad då han argumenterar för att det i själva verket handlar om att avgöra närvaron av en berättare i berättelsen. Finner läsaren en sådan närvaro, menar han, utesluter denna närvaro en berättelse i tredje person. “The novelist’s choice, unlike the narrator’s, is not between two grammatical forms, but between two narrative postures (whose grammatical forms are simply an automatic consequence): to have a story told by one of its ‘characters,’ or have it told by a narrator outside of the story.”²⁵

Litterär impressionism

Den litterära impressionismen uppstår som begrepp mot slutet av 1800-talet, starkt influerad av impressionismen inom bildkonsten.²⁶ Den centrala premissen för de författare som av sin samtid ansågs skriva impressionistiskt kan lättast beskrivas som en strävan att återge mänskligt beteende snarare än beskriva det; “to present to the reader the sensation of a

²² Genette, 1980, s. 190.

²³ Lamb, s. 81.

²⁴ Genette, 1980, s. 243.

²⁵ Ibid, s. 244.

²⁶ Se bl.a. Hans Lund, *Impressionism och litterär text* (Stockholm/Stehag 1993), s. 25 ff. och Nagel, 1980, s. 1 ff.

character so graphically that the reader would experience the scene directly, participating in the action on the same epistemological plane as the character.”²⁷ Det underliggande antagandet för denna strävan var att verkligheten är en produkt av det våra sinnen förmedlar; “reality is a product of perception, perception changes moment by moment, and reality is thus constantly in a state of flux.”²⁸ En parallell inom konstvärlden – i vilken strömningen har sina rötter – är när Monet gör ett otal målningar av en höstack; endast tiden på dagen, och därmed ljuset som faller in i motivet, förändras mellan varje återgivning men i och med det också den verklighet som återges: “In these and other paintings the fundamental ideology is clear: reality is a matter of perception; it is unstable, ever-changing, elusive, inscrutable.”²⁹ På motsvarande sätt utvecklades nu inom litteraturen berättargrepp som framhöll perceptionen framför tolkningen och därmed prövade att ge läsaren en värld som var okommenterad, eller som Nagel formulerar det: “[...] render the sensory nature of life itself, especially to make the reader ‘see’ the narrative described. The effect [...] is to convey to the reader the basic impressions of life that a single human consciousness could receive in a given place during a restricted duration of time.”³⁰

Där Nagel och dennes kollega Lamb är förhållandevis kategoriska i sina beskrivningar av litterär impressionism, men framförallt där de gärna utgår från de författare de studerar begreppet på, är Hans Lund i sin *Impressionism och litterär text* mindre kategorisk då han skriver: ”Termen litterär impressionism är en öppen term och en heuristisk konstruktion.” Lund fortsätter: ”Impressionismen är en konstvetenskaplig term som litteraturforskarna övertagit som benämning på texter med vissa gemensamma drag.”³¹ Den förenande faktor som Lund finner mellan många av de texter som av skilda litteraturvetare klassats som impressionistiska är begreppet impression i bemärkelsen intryck: ”Impressionismen betecknar således inte fenomenen i sig i objektiv eller intersubjektiv mening, utan fokuserar de perciperande fenomenen. Impressionismen tematiserar perceptionen.”³² Den litteräre impressionisten, skriver Lund, ”beskrev inte objektvärlden *per se*, utan mötet mellan betraktare och objektvärld, mötet mellan subjekt och objekt. [---] Författarna visar perception

²⁷ James Nagel, ”Literary Impressions and In Our Time” i *The Hemingway Review*, Volume 6, Issue 2, Spring 1987, s. 19.

²⁸ Ibid, s. 19.

²⁹ Nagel, 1980, s. 13.

³⁰ Ibid, s. 21.

³¹ Lund, 1993, s. 161.

³² Ibid, s. 163.

istället för att berätta om den. De föredrar *showing* framför *telling*, för att använda Wayne C. Booths terminologi, eller *mimesis* istället för *diegesis*, för att använda Seymour Chatmans.”³³

Tidigare texter rörande Claessons författarskap

Inte mycket har skrivits om Claesson författarskap på akademisk nivå – utöver ett dussintal C-uppsatser inget vad jag kunnat hitta. Däremot kommenterades, recenserades och, inte minst, lästes Claessons böcker; flera av hans romaner filmades och hans sagor lästes i såväl radio som i tv och då med hans egna illustrationer som bakgrund; varje julafton sedan 1986 hörs han läsa julevangeliet i radion och bara några år efter Claessons död presenterades hans konstnär- och författarskap i en bred utställning på Kulturhuset i Stockholm.

Av de uppsatser jag läst tar flera fasta på upprepningar och omtagningar som karaktäristiska berättargrepp för Claesson. I sin C-uppsats *En ledmotivisk läsning av Stig Claessons Ni har inget liv att försäkra* tar Ola Kumlin just upprepningar och omtagningar som utgångspunkt för en jämförelse mellan Claessons text och det musikaliska begreppet ledmotiv.³⁴ Kumlin menar i sin studie att själva berättelsen i Claessons roman är nedtonad och att det som strukturellt håller samman romanen istället är repetitioner uppbyggda av variationer av bilder, symboler, fraser och uttryckssätt: ”Envist och formelartat besvärjande återkommer de, ibland identiska och ibland med någon liten variation, men ändå klart igenkännliga.”³⁵

Där Kumlin närläser en roman, väljer Percy Forsgren i sin C-uppsats att tematiskt, utifrån Jean-Pierre Richards teorier om verket, läsa ett betydande antal romaner ur Claessons produktion.³⁶ Med Cecilia Nilsons C-uppsats *En studie i Stig Claessons roman Om vänskap funnes* är vi emellertid tillbaka i läsningen av en enda roman, något som inte hindrar henne att i inledningen skriva några rader om huvudteman i Claessons författarskap:

Teman i Stig Claessons författarskap är människan som går vilse i folkhemmet när landsbygden blir glesbygd, motsättningar mellan land och stad, natur och civilisation, individ och samhälle; det stilla vemodet hos en utdöende livsform. Även förekommer flykt- glömskemotivet, människan flyr för att glömma, hon flyr verkligheten istället för att anpassa sig till den, oftast flyr hon in i vardagen.³⁷

³³ Ibid, s. 166.

³⁴ Ola Kumlin, *En ledmotivisk läsning av Stig Claessons Ni har inget liv att försäkra* (Kandidatuppsats Litteraturvetenskapliga institutionen Stockholms universitet 1999).

³⁵ Ibid, s. 7.

³⁶ Percy Forsgren, *Behovet av att bli förstådd: En tematisk läsning av Stig Claessons romaner* (Kandidatuppsats Litteraturvetenskapliga institutionen Stockholms universitet 1999).

³⁷ Cecilia Nilson, *En studie i Stig Claessons roman Om vänskap funnes* (Kandidatuppsats Litteraturvetenskapliga institutionen Stockholms universitet 1991), s. 11.

Vidare skriver Nilsson: "Hans [Claessons] sätt är medryckande, rastlöst, fyndigt och impressionistiskt" och en halv mening senare "ovidkommande utsmyckningar och försök att försköna beskrivningar med målade adjektiv och synonymer förekommer överhuvudtaget inte i hans texter".³⁸ Därtill konstaterar Nilsson att Claesson arbetar med "ständiga omtagningar, många styckesindelningar, plötsliga preciseringar och kringgående rörelser", vilket enligt henne skapar en "skenbar nyckfullhet, en förströddhet".³⁹

Två uppsatser med narratologisk utgångspunkt får avsluta den här genomgången – Sven Janbrinks *Detta och sommarnatten är jag satt att förvalta*, där denne undersöker innehållsaspekter och stilmedel hos Claesson i romanerna *Vem älskar Yngve Frej*, *På palmblad och rosor* och *Henrietta ska du också glömma*, samt min egen C-uppsats *Bättre kan det sägas*. Janbrink resonerar i inledningen till sin uppsats kring gränsen mellan form och innehåll och slår i samband med detta fast att hans undersökning av de lästa romanerna "är en stilstudie och inte en litteraturvetenskaplig studie" och att den därför främst berör de stilistiska medel Claesson använt sig av.⁴⁰ I en ambitiöst utformad text belyses sedan såväl textens yta och grafiska utformning som ordval, syntax och stilfigurer som används av Claesson: asyndes och polysyndes, kiasm, redundans och ellips, anaforer och epiforer. Vidare granskar Janbrink tempus och olika varianter av textbindning hos de studerade romanerna: kohesion och koherens; presuppositioner och inferensbindningar. Under resans gång konstaterar Janbrink, som så många andra, att Claessons texter är enkla och avskalade, att sidorna är luftiga, att skiljetecknen som används är få och att repliker saknar anföringstecken.⁴¹ Apropå Claessons textbindningar skriver Janbrink:

De tre romanerna har en väldigt tydlig textbindning på ytan. Det är mycket lätt att följa med och förstå sambanden eftersom referenserna ofta är identiska och temat alltså samtidigt upprepas. Den nästan överdrivna textbindningen är särskilt slående i inledningskapitlen. De är uppbyggda med en intrikat tema-remafästning där varje tema upprepas med en för varje gång något förändrad innebörd. Upprepningarna förses hela tiden med nya associationsmöjligheter som modifierar det som redan sagts. Det som sägs är skenbart enkelt och vardagligt, men efter att företeelsen har nämnts några gånger förstår läsaren att allt inte är vad det synes vara.⁴²

I *Bättre kan det sägas*, slutligen, närläser jag själv två av Claessons romaner – *Rosine* och *Efter oss syndafloden* – med utgångspunkt i de teorier kring hypertextualitet som Genette

³⁸ Ibid, s. 28.

³⁹ Nilsson, s. 30.

⁴⁰ Sven Janbrink, *"Detta och sommarnatten är jag satt att förvalta": en stilistisk studie av tre romaner av Stig Claesson* (Uppsats Institutionen för humaniora och språk Högskolan Dalarna 2010), s. 4.

⁴¹ Ibid, s. 11.

⁴² Ibid, s. 21.

utvecklar i boken *Palimpsests*.⁴³ Det som där framkommer är att Claesson inte i första hand ympar sina texter på andra författares alster utan att han gång efter annan gör det på sina egna; på samma sätt som han arbetar med upprepningar och omtagningar inom en text, återanvänder han regelmässigt berättelser han redan berättat: ”Claesson använder sig av väl dokumenterade berättarknep då han berättar och återberättar sina historier; tar karaktärer från tidigare texter och sammanhang för att placera dem i nya; omtolkar händelser och växlar berättarperspektiv”.⁴⁴

Slutligen några icke akademiska texter rörande Claessons författarskap: I *Den svenska litteraturen. 6, Medieålderns litteratur: 1950-1985* skriver Tomas Forser följande under rubriken ”Slas i folkhemmet”: ”Temat i Stig Claessons (född 1928) författarskap är hur människor går vilse i folkhemmet när bygderna glesas ut och omsorg och gemenskap blir en fråga för den offentliga sektorn.”⁴⁵ Forser fortsätter sin artikel med att beskriva Claessons berättande som ett ”skenbart förstrött berättande, där omtagningar, utvikningar och precisa observationer av tidsdetaljer ställer läsaren på förtrolig fot med romanernas vardagshjältar.”⁴⁶

Göran Hägg å sin sida, inleder i kapitlet om Claesson i sin *Tjugoen moderna klassiker* också med att relatera till folkligheten, ”[t]rots att han faktiskt publicerar sig under sitt dopnamn har han blivit ’Slas’ med publiken på samma sätt som Samuel Clemens blev Mark Twain”.⁴⁷ Oaktat den stora produktionen, menar ändå Hägg att Claesson aldrig gör något riktigt dåligt, att böckerna förvisso är tunna och stundtals lika varandra men ”alltid hållna i hans speciella maner, men alltid också med hans stilistiska bravur”.⁴⁸ Även om Hägg konstaterar att det inte alltid är lätt att med bestämdhet säga vad Claessons texter handlar om, menar han att det är lättare att beskriva berättargreppen:

Stilen är extremt korthuggen. Inget stycke har mer än fyra rader. Ofta är det bara en mening per stycke. Ingen mening har mer än en bisats. Upprepningen, med ständigt ny laddning hos frasen, är det främsta stilmedlet. Dialogen, i korta fraser utan citatmarkering, dominerar mer än hos någon jämförbar skribent.⁴⁹

Den Claesson som Hägg beskriver i citatet ovan, är – även om också hans romaner kännetecknas av dessa stilmedel – novellisten. Och det är också som sådan som Hägg menar

⁴³ Gerard Genette, *Palimpsest: Literature in the Second Degree* (1982), (Lincoln/London 1997).

⁴⁴ Thomas Malmsborg, *Bättre kan det sägas: Om transformation som berättargrepp i Stig Claessons författarskap* (Kandidatuppsats Institutionen för humaniora Växjö universitet 2009), s. 22.

⁴⁵ Tomas Forser, ”Slas i folkhemmet” i *Den svenska litteraturen. 6, Medieålderns litteratur: 1950-1985*, red. Lars Lönnroth, Sverker Göransson (Stockholm 1993), s. 35.

⁴⁶ *Ibid*, s. 35.

⁴⁷ Göran Hägg, *Tjugoen moderna klassiker* (Stockholm 1995), s. 23.

⁴⁸ *Ibid*, 1995, s. 23.

⁴⁹ *Ibid*, 1995, s. 27.

att Claesson på sikt kommer att överleva; i *Den svenska litteraturhistorien* skriver Hägg att Claesson ”vid sidan av Kyrklund också [är] efterkrigstidens främste novellist,”⁵⁰ medan han i *Tjugoen moderna klassiker* hävdar att: ”Slas är vår siste novellförfattare i den mening som Söderberg, Maupassant eller Hemingway var det.”⁵¹

När *Ni har inget liv att försäkra* anmäls i BLM av Sverker Tirén under rubriken ”Rätten till vår sorg – i väntan på Mary”, menar Tirén att Claesson skriver en motreplik från sin generation – den lurade – till den unga. Claesson minns i romanen det förflutna och ställer det mot samtiden genom att lyssna: ”Claessons metod är att hålla sig till människorna. Han avlyssnar och betraktar, tätt intill det levande, som trodde han mera på intensiv närvaro i människor än i samhällsdebatter.”⁵² Tirén avslutar med att konstatera:

Texten tättnar i omtagningar och i knappa gåtfulla fragment kring vissa temaslingor. Men helhetsverkan uppstår till slut, en tidsbild svart som Becket, en prosalyrisk besvärjelse mot skräcken: tänk om vi inte hinner skämmas i tid?

Se där en annan av vår tids miljöskador: förmågan att skämmas är på utdöende, liksom den att kunna dra goda skämtbitar. Så hänger det alltså på den unga kvinnan, tycks Claesson hävda. [...] Då väntar vi på henne.⁵³

⁵⁰ Göran Hägg, *Den svenska litteraturhistorien* (Stockholm 2001), s. 585.

⁵¹ Hägg, 1995, s. 25.

⁵² Sverker Tirén, ”Rätten till vår sorg – i väntan på Mary” i *BLM: Bonniers litterära magasin*, red. Hans Isaksson, Lars Grahn (Stockholm årg. 47, 1978:6), s. 390.

⁵³ *Ibid*, s. 391.

Analys

Ska vi således tro kritiker, uppsatsskrivare och biografer, är Stig Claessons prosa förstrött pratig; gles, tunn och korthuggen; noggrann i detaljerna men svepande i de stora penseldragen; tjatigt upprepande men tematiskt sammanhållen; folkhemsk, enkel och lättläst; ojämn. Därtill verkar alla – och då menar jag verkligen alla – överens om att han upprepar sig. Upprepar sig i det lilla, som då ett ord, ett uttryck eller en mening återkommer i en berättelse, likväl som i det stora – det senare som, i sin mest extrema form, innebar att han berättade samma historia i mer än en bok.⁵⁴

Mycket av det som skrivits om Claessons författarskap är således förhållandevis samstämmigt – samtidigt är det motsägelsefullt. I det följande vill jag därför gå igenom och analysera vilka berättargrepp som kan tänkas ha skapat den här bilden; hantverket som ligger bakom texten.



Upphovsrättsskyddad bild

Fig. 3

Berättaren och historievärlden

Den bok som valts för en djupare analys av Claessons hantverk har titeln *Brev till en hembygdsgård*, en titel som synes ge läsaren en viss vägledning kring vad det är för sorts berättelse denna har framför sig. Emellertid visar det sig så snart vi börjar läsa boken att den berättare vi till en början får stifta bekantskap med inte gärna kan vara denna brevskrivare. Därtill är det ganska oklart vem det överhuvudtaget är som berättar och vems ögon det är som berättaren lånar när denna förevisar oss inledningsscenen. Det läsaren till en början finner är att berättaren – tvärtemot vad brevskrivare brukar göra – inte tilltalar någon bestämd adressat och att heller inte någon annan bestämd läsare adresseras. Inte heller börjar boken i någon igenkännbar hembygdsmiljö – den börjar någon helt annan stans (mina understrykningar):

Natten var mörkblå och liknade järnvägsmannens kappa. Järnvägsmannen hade en nästan fotsid kappa som nog varit mörkblå och på huvudet hade han järnvägens mössa som nog också varit blå. Han hade knäppt kappan i halsen med den översta av de två knapparna hade. På fötterna hade han trasiga kängor. Järnvägsmannen var mycket smutsig eller sotig och var orakad. Han stod mitt på golvet inne i den svagt upplysta järnvägsstationen och i vänstra handen höll han en slocknad fotogenlampa som han då och då lyfte mot glödlampan i taket som för att komma underfund med varför lyktan inte brann. Han skakade lite på sin lykta och lyssnade på den för att höra om fotogenen tagit slut. Medan han gjorde detta höll han ögonen stadig riktade på gossen med geväret som stod med ryggen åt honom vid fönstret och såg ut i den mörkblå natten. Det var sommarnatt och det duggregnade. Gossen med geväret rökte och natten bläste in genom fönstret och bläste cigarettröken mot järnvägsmannen.

⁵⁴ Malmsborg, s. 1.

Järnvägsmannen hade ingen tobak. Järnvägsmannen vislade svagt och gossen med geväret vände sig långsamt om och järnvägsmannen gjorde ett tecken åt honom att han ville tala med honom. Gossen med geväret var klädd i kortbyxor och grå tröja. På huvudet hade han en fyrkantig officersmössa och på fötterna kängor utan snören. Geväret hade han hängande upp och ner över axeln och när han gick mot järnvägsmannen släpade han gevärspipan i golvet. Gossen var blek och blåögd. Också han var smutsig i ansiktet. När gossen kom fram till järnvägsmannen gav järnvägsmannen honom lyktan och gossen tog emot den och tittade på den och skakade på den och lyssnade på den. Sen ryckte han på axlarna och ställde lyktan vid järnvägsmannens fötter. Järnvägsmannen tog upp ett block ur fickan och rev ut två blad och det ena pappersbladet gav han gossen. Gossen tog upp en dosa tobak och dom rullade var sin cigarrett med bladen och tände cigaretterna på den cigarrettstump gossen fortfarande höll i mungipan. Det luktade som när någon nyper i tidningspapper med en för varm locktång och natten hade en färg som var mörkblå och en doft som av sakta glödande tidningspapper.

Ingenting annat i hela tillvaron hade en färg och ingenting annat i hela tillvaron hade en doft.

Det enda ljud som hördes var när gossen med geväret bytte fot och gevärspipan raspade mot golvet.

(BteH, s. 9 ff)

Fokaliseringen

På ett plan är det en distinkt målad scen vi möts av i den dryga två sidor långa inledningen till romanen vi just har börjat läsa; vi bjuds färger, lukter och ljud; vi förevisas kläder, skor och föremål; vi förevisas en natt, ett duggregn och en vind; vi får se ett golv och ett fönster som (tillsammans med att vi förevisas en gosse som ser ut genom det, liksom vi uppmärksammas på hur röken från hans cigarett blåser in) ger oss ett rum – en järnvägsstation upplyses vi om.

På ett annat plan är bilden fattig. Vi ges inga namn, ingen plats, ingen tidpunkt; vi informeras inte om några motiv eller skäl till att karaktärerna vistas på denna järnvägsstation, liksom vi heller inte meddelas några av de eventuella känslor dessa kan förmodas känna lika lite som vi får veta vilka tankar de kan tänkas tänka.

Inte heller får vi veta någonting rörande vad berättaren, eller för den delen Claesson, känner eller tänker inför det som återges. Ren perception är vad vi bjuds. Vem det är som återger scenen går alltså inte att veta lika lite som vi ännu inte har någon aning om vem det är som ser, luktar och hör. Det är som vore det den omtalade flugan på väggen vi just stiftat bekantskap med, den osynlige iakttagaren som finns i rummet men som inte syns själv och inte heller visar sig för oss andra, vare sig vi befinner oss i diegesen – som gossen och järnvägsmannen – eller utanför densamma. Vad vi har här är således en externt fokaliserad text där mycket talar för att rösten vi hör befinner sig utanför historievärlden.

Det berättargrepp som Claesson har använt sig av innebär att han har nedtecknat det som faktiskt händer i scenen; han förmedlar det som någon som befinner sig i diegesen kan tänkas uppfatta via sina sinnesorgan. Vad denna någon känner för det hon ser, eller vilka känslor eller minnen det väcker, lämnar han därhän på samma sätt som han inte adderar något eget material eller egen kunskap till det som en tänkt fluga i rummet hade kunnat se och veta.

Berättaren själv är så utsuddad denna nu kan bli och vi har att göra med det som Lamb, med hjälp av Nagel, beskriver som ett impressionistiskt berättande.⁵⁵

Fast ändå inte helt, som när vi får veta att det är på en järnvägsstation vi befinner oss; bestämningen av rummet – om än inte ett brott mot den valda fokaliseringen – gör att berättaren aningen träder fram ur dunklet. Något av samma sak verkar vara vid handen också då berättarfunktionen låter oss förstå en handling eller lukt med hjälp av vad den liknar, ”som för att komma underfund”, ”som när någon nyper i tidningspapper”, eller att natten ”liknade järnvägsmannens kappa”. Emellertid är det här greppet – att använda ”som för att”; ”som om”; ”som det verkar” och liknande skrivningar – menat att skapa en viss frihet för berättaren att gissa sig till underliggande motiv hon inte kan veta något om, utan att för den skull – om än bara temporärt – överge begränsningen som den valda fokaliseringen utgör. Genette beskriver det här greppet som något som gör att berättaren kan dela karaktärens okunskap, “that allow the narrator to say hypothetically what he could not assert without stepping outside internal focalization; [...] imposing his truth under a somewhat hypocritical cover, beyond all the uncertainties of the hero and perhaps also of the narrator”.⁵⁶

I syfte att än bättre förstå Claessons val av hur han låter sin berättare förmedla scenen vill jag för en kort stund lämna Claessons text för att som jämförelse se hur Hemingway gör i “Chapter V” i dennes novellsamling *In Our Time* då han använder samma fokaliseringsteknik som vi just sett Claesson använda:

They shot the six cabinet ministers at half-past six in the morning against the wall of a hospital. There were pools of water in the courtyard. There were wet dead leaves on the paving of the courtyard. It rained hard. All the shutters of the hospital were nailed shut. One of the ministers was sick with typhoid. Two soldiers carried him downstairs and out into the rain. They tried to hold him up against the wall but he sat down in a puddle of water. The other five stood very quietly against the wall. Finally the officer told the soldiers it was no good trying to make him stand up. When they fired the first volley he was sitting down in the water with his head on his knees.⁵⁷

Då Nagel ska beskriva Hemingways fokaliseringsteknik i “Chapter V” liknar han den vid en filmkamera: “The visual imagery moves, in the manner of a motion picture camera.”⁵⁸ En filmkamera, noterar Nagel, som kan registrera också fler sinnesintryck än bara de visuella;

[...] the synaesthesia of the rain, which is seen and heard and felt; the kinetic image of the carrying of the minister; the quiet of the ministers with only the sound of the rain; finally, the sound of the first

⁵⁵ Lamb, s. 52, Nagel, 1980, s. 21.

⁵⁶ Genette, 1980, s. 203.


⁵⁷ Ernest Hemingway, ”Chapter V” i *In Our Time* (1925), (New York 2003), s. 51.

⁵⁸ Nagel, 1987, s. 23.

volley. No names are given; no explanation of causality is offered; no conclusions are drawn. What is rendered is what someone could have seen and heard in the few moments of action.⁵⁹

När det gällde Claessons fokalisator såg vi hur dennes öga rörde sig över scenen från objekt till objekt, från förgrund till bakgrund och tillbaka, utan att själv förflytta sig, och på motsvarande sätt fungerar kameraögat i Hemingways "Chapter V". Men kameraögat hos en extern fokalisator kan också förflyttas från en extern position till någon – eller flera – av personerna i berättelsen för att därmed låta berättaren, och i och med det läsaren, se scenen ur ett annat perspektiv. Ett exempel på denna teknik hämtar Lamb ur Hemingways "Chapter VI" i *In Our Time*:⁶⁰ "[...] by transferring the camera angle to Nick, he can use Nick's perspective to describe the larger scene."⁶¹

Emellertid skulle jag – med visst stöd av Niklas Rådström – vilja pröva att byta ut analogin med kameraögat, eller för den delen flugan på väggen, mot ett staffli. Så här skriver Rådström om boken ur vilken Claesson-citatet är hämtat: "Framförallt är det en målares bok. Den är bräddfyllt av nyanser och dagar, allt från en natt som är mörkblå som en järnvägstjänstemans kappa till en skimrande gryning i en sjuksal i Strasbourg."⁶²



Upphovsrätts-
skyddad bild

Fig. 4

Så här långt kan vi som vi sett tänka oss Claessons scen som fokaliserad från en enda punkt, en punkt som inte byter vinkel eller flyttar in i huvudet på någon av personerna som berättaren låter oss se. Detaljerna som träder fram på duken är som vi konstaterat inte många. Samtidigt koncentreras bilden ytterligare med hjälp av en klart dominerande färg, en mörkblå färg som konstnären i fråga väljer att låta träda fram framför andra. För självklart fanns det annat än natten som ägde en färg – till och med av citatet kan vi veta det (kappan, mössan, gossens ögon och tröja) – liksom det förvisso måste funnits fler lukter (cigarettröken exempelvis). Men Claesson, menar jag, bestämmer genom näst sista meningen i citatet att det saknar betydelse för den känsla – den reaktion – han vill väcka hos läsaren. Att färg för författaren och målaren Claesson är viktigt kan vi också förstå av att de enda ljuden – de från gossens skor och geväret som släpas i golvet – vi som läsare blir upplysta om kommer först i den sista meningen, till skillnad mot nattens färg som vi får beskriven för oss redan två sidor tidigare. Ytterligare en notering innan vi lämnar inledningen för den här gången: där Claesson

⁵⁹ Nagel, 1987, s. 23.

⁶⁰ Ernest Hemingway, "Chapter VI" i *In Our Time* (1925), (New York 2003).

⁶¹ Lamb, s. 87.

⁶² Rådström, s. 87.

således betonar färg, är det andra sinnesintryck som får dominera i de två korta noveller av Hemingway som här refererats till; i “Chapter V” förekommer ingen färg alls, i “Chapter VI” endast en: en rosa husvägg som nämns en enda gång. Faktum är att det sammantaget i de 18 vinjetterna som delar av kapitlen i *In Our Time* endast förekommer ytterligare tre färger – en gul flod, en vit häst och ett rött svärdsfäste.⁶³

Utsikt från ett staffli

I Claessons text här ovan har vi sett hur natten har färg men saknar ljud liksom cigarettens papper ger ifrån sig lukt men inte tobaken. På samma sätt har gossen blå ögon och de två karaktärerna i texten bär därtill kläder som färglagts, alltmedan inget annat i hela tillvaron sägs äga någon färg, ljud eller lukt. Endast några få föremål skapar på det här sättet den bild läsaren ges och förutom natthimlen befinner de sig alla i dess förgrund – eller snarare förläggs de genom hur de återges till förgrunden.

Impressionistiskt eller inte, men så här ser också många av de bilder ut som Claesson målat: få streck, sparsmakat med föremål och – då han inte tecknar i tusch – klara



grundfärger. Ett exempel kan ses här till vänster: ett barn på en stol, en man (även denne sittande på en stol, förstår vi utan att stolen ens ritats dit), ett par kängor och ett spröjsat fönster där de övre rutorna är blå medan de nedre färgats gröna. Endast fönstret respektive skornas storlek ger oss ledning om att det förra befinner sig i bakgrunden och de senare i förgrunden, men

Fig. 5 då vi i bilden saknar andra rumsliga

referenser eller perspektiv har vi inget problem med att som betraktare flytta också dessa till samma plan som de övriga figurerna. I *Languages of Art* skriver Nelson Goodman att: “An artist may choose his means of rendering motion, intensity of light, quality of atmosphere, vibrancy of color, but if he wants to represent space correctly, he must – almost anyone will tell him – obey the laws of perspective.”⁶⁴ Goodman menar i sitt fortsatta resonemang att vi som är uppväxta med västerländsk konst har tränat upp våra ögon i att acceptera hur

⁶³ Jag har här inte räknat med den vita färgen i “... one of the white men...” i en av vinjetterna då färgen i det fallet är en del av ett sammansatt begrepp.

⁶⁴ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis/Cambridge 1976, Second Edition), s. 10.

perspektiv avbildas men att ett öga vant vid det han kallar österländsk konst inte omedelbart klarar att avläsa djupet i bilden.⁶⁵ Samtidigt menar Goodman att vi med träning inte bara kan öva upp vår förmåga att uppfatta djupet i en västerländsk bild; vi kan även anpassa oss till förvrängda perspektiv, dock inte alltid, “[a]nd even we who are most inured to perspective rendering do not always accept it as faithful representation”.⁶⁶

Att platta ut en målning – eller att som Claesson göra betraktaren osäker på djupet i bilden – beskriver Lamb (med hjälp av Edward F. Fry) som något Cézanne gjorde då han “moved beyond the Renaissance technique of creating the illusion of three-dimensional space from a one-point perspective. He undid that illusion by flattening his painting ‘integrating surface and depth’ by the ‘running together of planes otherwise separated in space’. That is what one eye sees when it looks at a scene”.⁶⁷ Lamb fortsätter sin diskussion med att mena att det här är det sätt som det mänskliga ögat använder sig av då det tar in en scen; det förflyttar sig från förgrund till bakgrund och tillbaka för att på så sätt fånga ett helhetsintryck och att det är det som Cézanne avbildar. Det Hemingway efter att ha studerat denne gör är att försöka använda samma teknik i skrivandet; istället för att berätta temporalt låter han sin berättare följa ett öga som rör sig fram och tillbaka längs med djupplanet av en scen.⁶⁸ Samma sak, menar jag, gör Claesson i scenen från järnvägsstationen.

Ifall vi nu som ett rent formexperiment, med utgångspunkt i inledningen till *Brev till en hembygdsgård*, skulle försöka överföra till text det vi ser i Claessons teckning av mannen och barnet; således återge scenen vi ser avbildad, men i form av en historia, och då använda oss av det som Lamb beskriver som ögats logik, skulle det kunna låta så här:

Dagen var blå och liknade skomakarens blus. Skomakaren hade en midjekort blus som var blå och därunder hade han en ett par byxor som nog också varit blå. På golvet framför sig hade han ett par kängor. Skomakaren var orakad och satt mitt på golvet och pekade med vänstra handen. Medan han gjorde detta höll han ögonen på gossen som satt på en stol bredvid honom. Gossen på stolen hade bara ben och var klädd i röd tröja. Hans hår var halmgult och han var barfota. Dagen hade en färg som var blå och utanför fönstret stod skogen grön. Ingenting annat i hela tillvaron hade en färg.⁶⁹

Låt oss för stunden skjuta åt sidan eventuella tvivel kring om målad konst överhuvudtaget kan iklä sig rollen av en berättelse– då den saknar berättare – för att istället ställa oss frågan vad det är texten här ovan respektive Claesson scen från järnvägsstationen berättar. Svaret på frågan, enligt Lambs definition av impressionistisk litteratur, är att Claesson i inledningen till *Brev till*

⁶⁵ Goodman, s. 14 ff.

⁶⁶ Ibid, s. 15.

⁶⁷ Lamb, s. 64.

⁶⁸ Ibid, s. 64 ff.

⁶⁹ Notera att texten är min egen, inte någon annans.

en hembygdsgård inte överhuvudtaget berättar, lika lite som han heller inte berättar i teckningen här ovan; han skildrar. Eller han representerar (med betoningen ”re-presenterar”), han framför, föreställer, förevisar, åskådliggör. Han återger – allt beroende på hur vi nu väljer att till svenska översätta de engelska orden depict, render, represent.⁷⁰

Om nu inget berättas – utan återges – är det lätt att förledas att tro att det heller inte finns någon berättare i texten ovan. Inget kunde dock vara mer fel. I vårt formexperiment är det tvärtom fråga om en berättare som ser samma människor och föremål som de som befinner sig i teckningen kan se. Men heller inget annat. (Nu står det förvisso inte ”skomakare” skrivet i pannan på mannen, men inget talar för att inte både barnet och manen mycket väl kan veta om att de sitter i en skomakarverkstad – om än inte flugan på väggen.) Berättaren förmedlar inget om vad personerna i bilden tänker eller känner och hon vet avgjort inget om vad som kommer att inträffa härnäst. Klev hon nyss in i rummet vet hon heller inte vad som föregick den scen hon nu befinner sig i. Och på samma sätt verkar det förhålla sig i inledningsstycket till *Brev till en hembygdsgård*: berättaren befinner sig i samma värld – tid och rum – som järnvägsmannen och gossen. Hon berättar närmare bestämt ingenting som inte de också skulle kunna se. Som läsare vet vi det ännu inte, men faktum är att berättaren – till skillnad mot författaren Claesson – inte heller verkar veta något av det som händer efter den scen vi nu är med om, trots att den berättas 20 år senare än vad den i den verkliga världen inträffar.

En annan aspekt på vad en bild respektive en text klarar av att beskriva ger oss Sara Danius i boken *Den blå tvålen* då hon menar att möjligheten att i text beskriva något visuellt är begränsad jämfört med att göra samma sak i bild därför att det finns en ”väsensskillnad mellan språkliga och optiska framställningar. En text kan aldrig göra vad en bild kan göra. Bara en bild kan visa, ja, avbilda”.⁷¹ Hon fortsätter:

Målarens träd *är* en bild, men om poeten skriver »träd« skapar han inte en bild. Han *använder* en bild; den poetiska »bilden« är en bild endast i metaforisk bemärkelse. Den väcker en bild, den är ett tecken som manar fram en redan existerande gestalt i vårt visuella minne. [...] Den så kallade poetiska bilden uppnår sin verkan bara genom att förneka sitt väsen; den *är* ett ord, men den fungerar genom att göra oss medvetna om något som den inte är.⁷²

Samtidigt som texten vill visa oss världen genom att avbilda de detaljer som skapar helheten, är det en platt värld, menar Danius, som realismens texter till skillnad mot tidigare epoker erbjuder oss. Istället för det överskridande visar den oss det inneboende: ”Den vänder ryggen

⁷⁰ Lamb, s. 48 ff.

⁷¹ Sara Danius, *Den blå tvålen: Romanen och konsten att göra saker och ting synliga* (Stockholm 2013), s. 60.

⁷² Ibid, s. 60. Citatet som Danius hämtar från annan källa är från början från Sigurd Burckhardts ”The Poet as Fool and Priest” i *English Literary History* 23 (1956), s. 280.

till varje form av transcendens. Den är stillastående. Realismen ville det bokstavligen.⁷³ Borta är allegorierna, metaforen ersätts av metonymin, retorik av stil, muntlighet av synlighet och slutligen berättelsen av frasen.⁷⁴ Danius skriver: ”Från och med Flaubert är den organiserade principen i berättandet inte längre berättelsen, *le récit*, utan snarare frasen, *la phrase*. Och den fordrar att berättandet bearbetas av modernitetens sinnesorgan framför andra: ögat.”⁷⁵

Den västerländska litteraturens historia, skriver Sara Danius, ”är historien om konsten att åskådliggöra människor och föremål.”⁷⁶ En avgörande epok i denna historia är enligt henne realismens genombrott i romankonsten under 1800-talet. Varför det är på det sättet, menar Danius, är att tingen som sådan då för första gången blir synliga i litteraturen. Det är nu som föremål dyker upp på boksidorna, tvålar, kakelugnar, barometrar och inte minst kläder. Och de är inte bara föremål utan närmare beskrivning, de har lukt, de är skitiga och de har färg: kakelugnen hos Flaubert är gul, väggpanelen är vitmålad; och tvålen är som sagt var blå. Med hjälp av Roland Barthes konstaterar Danius: ”Tingen förankrar fiktionen i det världsliga. De har till funktion att göra illusionen av det verkliga verklig.”⁷⁷

Det är också först med realismen, skriver Danius, som författarna börjar ge utrymme åt läsaren; genom att inte bara göra tingen synliga utan också visa på att de inte alltid är det de utgör sig för att vara visar bland andra Stendahl ”att det är en sak att se på världen och en annan att förstå den.” Danius fortsätter några rader senare: ”En berättelse som gör världen synlig är alltså inte nödvändigtvis detsamma som en berättelse som gör världen begriplig – eller förklarar hur den fungerar.”⁷⁸ När vi kommer fram till Balzac översvämmas beskrivningarna av detaljer; med industrialismens intåg har en allt större del av befolkningen fått tillgång till allt fler ägodelar, ägodelar som på ett helt nytt sätt blir en del av beskrivningen av människan som samhällsvarelse. Ägodelarna förhåller sig till människans plats i samhället och samhället till människan och hennes ting.⁷⁹

Det har blivit afton. Solen går ned över människan och tingen som befolkar de interiörer som skyddar henne mot en värld som blivit allt svårare att överblicka. Någonstans där tar Flaubert fram sin skalpell. Föremålen har åter gjort världen osynlig. I synlighetens namn måste författaren städa upp och närma sig allt på nytt. Och romanen? Den har arbetat sig fram till ett vägskäl. Berätta eller beskriva. Helhet eller detalj. Stora händelser eller inga alls. Utmaningen är formidabel.

Resten är historia, närmare bestämt: 1900-talets litteraturhistoria.⁸⁰

⁷³ Danius, s. 64.

⁷⁴ Ibid, s. 64 ff.

⁷⁵ Ibid, s. 66.

⁷⁶ Ibid, s. 25.

⁷⁷ Ibid, s. 28.

⁷⁸ Ibid, s. 35.

⁷⁹ Ibid, s. 52 f.

⁸⁰ Ibid, s. 53.

Tillgång till karaktärerna och deras medvetande

Det sätt som Claesson använder fokaliseringen som berättargrepp i inledning till *Brev till en hembygdsgård* synes i mångt och mycket vara likartat det som beskrivs av Nagel i samband med att han analyserar berättarperspektivet Hemingway väljer att använda i novellen "Indian Camp" i *In Our Time*. Nagel menar att Hemingway genom att utelämna all bakgrundsinformation till historien, särskilt den rörande protagonistens (Nicks) tidigare upplevelser, förmedlar till läsaren att det är dennes medvetande där och då som är centralt för berättelsen. Nagel skriver att "the center of intelligence for the story is limited to Nick's mind; it [the limited exposition] revealed the restricted understanding Nick would have of the precipitating event (he would have no idea where they were going nor why)".⁸¹ Förutom att vi ännu inte kunnat identifiera det medvetande som berättarfunktionen valt att samla intrycken genom i *Brev till en hembygdsgård*, på det sätt som berättaren använder Nick i Hemingways text, är mycket sig annars likt mellan dessa båda berättelser – något vi ser då vi fortsätter läsa där vi senast slutade:

Kanske andades barnen fast man hörde dom inte. Inte dom som sov och inte dom som var vakna. Längs väggarna inne på stationen låg det barn som skulle sova. Dom låg direkt på golvet utan filtar, en del satt upp mot väggen och tittade. Några rökte cigaretter. Dom som var vakna och tittade såg på järnvägsmannen och gossen med geväret. Barnen var nästan alla likadant gråklädda och hade rakade huvuden. Dom såg alla ut som om dom hade för stora huvuden. En del barn hade inga händer eller bara en hand, en del hade inga fötter eller bara en fot. En del hade vare sig händer eller fötter. Barnen var krigsinvalid i en praktiskt taget utbombad och söndersprängd stad och de händer och fötter de saknade hade dom förlorat när dom försökt undkomma bomber och brinnande hus över gator med kokande asfalt. Barnen hade då varit små och dom var fortfarande små. Ingen av dem var nog över åtta år och den fred som nu rådde knappt två.

(*BteH*, s. 11)

Vad vi här ser är att berättaren i de första meningarna alltså håller sig till det som denna själv kan se, också ifall denna befinner sig utanför diegesen. Efterhand märker vi emellertid hur berättaren närmar sig medvetandet hos en eller flera av karaktärerna, ett faktum vi som läsare förstår av att denna knappast annars kan veta att barnen är krigsinvalid eller varför de förlorat sina extremiteter. Vad vi ser är således hur den strikt externa fokaliseringen nu får inslag av intern dito och strax ser vi också hur en homodiegetisk berättare träder fram.

Jag satt i ett hörn av järnvägsstationen. Jag hade födelsedag och jag hade ont i halsen. Jag hade feber och frös. Jag hade en amerikansk regnrock på mig och grova kängor. Vid min sida satt en bagare från Stockholm och med huvudet i bagarens knä låg en rysk ung löjtnant och sov.

⁸¹ Nagel, 1987, s. 24.

Bagaren och jag sov inte. Jag fyllde arton år. Bagaren var nio år äldre än jag och var förmodligen den äldsta människan som fanns kvar på jorden. Löjtnanten var i min ålder och järnvägsmannen var inte så gammal som bagaren.

Och barnen var små och vi var dom enda människor som fanns kvar. Det föreföll så.

(*BteH*, s. 12)

Berättaren, liksom dennas fokalisator, tar nu plats i en av romanfigurerna och kan därmed ge sig själv full tillgång till densammes medvetande och, som vi ser, därtill både röst och ögon. Staffliet ställs där jaget sitter och rösten som vi vid det här laget redan hört ett tag placerar vi som läsare nu med lätthet i samma jag. Men skillnaden i hur Claesson respektive Hemingway inledningsvis väljer *vem som ser* i berättelsen, till trots, finns det flera likheter; fortfarande efter flera sidor har berättaren inte avslöjat var vi befinner oss, eller varför, och på samma sätt är det med Hemingways berättare visar oss Nagel: “[...] ‘Indian Camp’ begins with the rowboats drawn up and the two Indians waiting. There is no attempt to provide context, no background, no explanation of motivation. The emphasis is on Nick’s perceptions, which are restricted by the dark and by the mist on the lake.”⁸² Därtill, och precis som oftast hos Hemingway, ger inte heller Claessons homodiegetiske berättare oss tillgång till medvetandet hos andra än den egna protagonisten, varför de enda tankar som förmedlas är de som jaget i historievärlden tänker. Noterbart är dock att berättarrösten markerar att jaget inte vet något han inte kan veta genom att – som vi redan tidigare stött på – använda formuleringar innehållande orden ”förmodligen” och ”föreföll”, bestämningar som ytterligare markerar att de uppfattningar han via berättaren förmedlar endast utgår från den kunskap han själv äger och att allt annat är gissningar. Lamb går förvisso här så långt att han menar att det inte ens uppstår något problem för läsaren då en homodiegetisk berättare låter oss få tillgång till andra karaktärers tankar och känslor; hon gissar ju bara och det vet läsaren: “In third-person fixed internal focalization, if the author accesses another character’s consciousness, the reader may grow suspicious of the intrusion, but in the first-person the reader assumes the narrator is merely guessing at what someone else thinks or feels. [---] A first-person narrator can freely express his or her thoughts and feelings about anything at any time.”⁸³

Mycket få av Hemingways noveller är heller renodlat externt fokaliserade och närmare hälften av dem med intern fokalisering använder sig av en homodiegetisk berättare i första person.⁸⁴ Men också i de senare fallen pendlar han, som Claesson här ovan, mellan att berättaren får tillgång till ett medvetande inne i diegesen och ett opersonligt – ett utifrån –

⁸² Nagel, 1987, s. 24.

⁸³ Lamb, s. 98.

⁸⁴ Ibid, s. 82.

betraktande av scenen; Lamb skriver att “in his [Hemingway’s] internally focalized stories, in third-person and even in first-person, we find a preponderance of external focalization, the effect of which is to give the stories a new kind of immediacy by removing the narrator from sight and allowing readers to pick up on impressionist details”.⁸⁵ Lamb menar vidare att berättargreppet ifråga – “this near external focalization” – är en teknik som kännetecknar varumärket Hemingway – “a trademark Hemingway technique”.⁸⁶

Nu är det inte bara i novellerna som Hemingway undviker att ge läsaren särdeles mycket av karaktärernas tankar och känslor. Också i romanerna, som under den kaotiska reträtten i *A Farewell to Arms* då protagonisten, Frederic Henry, ambulansförare och därmed inte stridande i formell bemärkelse, skjuter ned en ingenjörssoldat som vägrar lyda hans order, återger Hemingways berättare händelseförloppet som hade han inte tillgång till medvetandet hos karaktärerna. Det närmaste vi kommer några känslor hos de inblandade är ett par svordomar som uttalas, i övrigt är sekvensen – då de facto anspänning, rädsla och trötthet får hjälten att klappa igenom och bryta mot såväl sjukvårdarens codex som sin egen moral – i det närmaste kliniskt beskriven.⁸⁷ Nagel skriver – med utgångspunkt i Hemingways tidigaste noveller – om ovanstående estetik: “[...] objectivity, restraint, concision, implication; no attitude is expressed by the narrator, no final resolution presented, no conclusion reached. It is a dramatically Impressionistic scene rendered simply as art, an emotional and intellectual complex in an instant of time.”⁸⁸ Låt mig strax komma tillbaka till hur Hemingway återger nedskjutningen ovan, då i samband med att Claesson återger en annan skottlossning.

Läser vi under tiden vidare i *Brev till en hembygdsgård* åskådliggör berättaren nu fler detaljer allteftersom de dyker upp framför hennes staffli: små lådor med flaskvatten som står vid barnen; en brännvinsflaska som ryssen har nedstoppad i sin stövel; en liten bit rökt sidfläsk som bagaren ibland biter i; en tygpåse med rentvättade trasor, innan så följande händer:

Plötsligt vaknade den ryske löjtnanten och han tittade på bagaren och sa nånting och sen reste han sig upp som om han fått bråttom. När han reste sig drog han sin brännvinsflaska ur stöveln och gick fram mot järnvägsmannen och gossen med geväret, men så vände han igen och gick tillbaka och gav bagaren flaskan. Han tittade på bagaren och mig och såg mycket trött ut. Han tänkte och föreföll långt borta. Sen log han med sina blå ögon och vände om igen och gick fram till en av barnens lådor och tog en vattenflaska.

Gossen med geväret sköt honom innan han hann öppna flaskan. Innan han riktigt hann lyfta flaskan. Gossen med geväret sköt honom just när han snuddade flaskan.

⁸⁵ Lamb, s. 89.

⁸⁶ Ibid, s. 90.

⁸⁷ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (1929), (Harmondsworth 1975), s. 158 f.

⁸⁸ Nagel, 1987, s. 22.

Gossen med geväret sköt från fyra meters håll och kulan tog vid skulderbladet så ryssen dog inte men han föll förvånad omkull. Järnvägsmannen tog genast gossens gevär och gossen tecknade åt oss att vi skulle hjälpa honom. Vi slet av löjtnanten hans rock och han hade inga kläder under rocken. Vi förband honom med mina trasor. Kulan hade gått från skulderbladet längs armen och ut vid armbågen och ryssen blödde knappt, men han var chockad och förvånad. Han skakade hela tiden på huvudet som om han försökte komma underfund med varför någon fortfarande sköt på honom.

Skottet hade väckt alla barnen som nu låg och tittade men sa ingenting till varandra.

Gossen som skjutit började må illa och bagaren gav honom ryssens brännvinsflaska och satte honom under fönstret eller det som en gång hade varit ett stort fönster. Jag trodde han skulle börja gråta men han mådde bara illa. Och så började den skjutne löjtnanten må illa.

(*BteH*, s. 12 ff)

Återigen har vi en scen där berättarfunktionen noggrant avbildar detaljerna men inte förmedlar något av karaktärernas känslor, förutom att ryssen blir chockad och förvånad (som berättaren utläser ur ryssens kroppsliga reaktion, inte av att krypa in i dennes medvetande). På nytt ger oss berättaren de upprepade orden och detaljerna, återger vad karaktärerna varseblir (perceptionen), men inte vad de känner (sensation) inför varseblivningen eller hur denna tolkas i medvetandet hos aktörerna – varken hos jaget, de andra som finns i scenen, eller hos berättaren själv.

I Hemingways scen från *A Farewell to Arms*, då hjälten skjuter en flyende, är det mer av dramatik på ytan: fler skott skjuts; de som blir skjutna försöker fly undan och den skadskjutne soldaten avlivas av en av Frederic Henrys underordnade ambulansförare. Vad Hemingways Henry respektive Claessons gosse kan ha tänkt strax efter skjutningen, liksom vad som ledde till densamma, litar såväl Hemingway som Claesson på att läsaren förmår att förstå utifrån sina egna erfarenheter och de känslor som väcks hos henne då hon får scenen återgiven för sig. Claesson, till skillnad mot Hemingway denna gång, tar dock hjälp inte bara av själva beskrivningen av föremål och händelser – han upprepar fyra nyckelord tre gånger som inledning på tre på varandra följande meningar: ”Gossen med geväret sköt ...” Lamb beskriver den här typen av repetition med hjälp av vad Gertrude Stein funnit i impressionisten Cézannes måleri där ett penseldrag läggs bredvid ett annat för att på så sätt bygga på styrkan av det första, också om det inte skiljer sig från det förra, för att på så sätt åstadkomma ett kraftigare intryck än vad endast ett enskilt penseldrag kan göra.⁸⁹ När Hemingway använder sig av den här tekniken gör han det enligt Lambs analys för att efterlikna hur det omedvetna bearbetar trauman: “This is the repetition of the unconscious reliving the trauma in which it is trapped – a repetition compulsion.”⁹⁰

⁸⁹ Lamb, s. 114.

⁹⁰ Ibid, s. 133.

Att åskådliggöra världen i avsikt att väcka känslor

Ett av de viktigaste särdragen i Hemingways novellkonst, menar Lamb, är hur denne suddar ut, *effaces*, sig själv då han åskådliggör världen för läsaren. Det är inte i undertryckning av information och utslutningar – isbergstekniken – som Lamb finner Hemingways särart utan genom hur denne håller sina berättares känslor och tolkningar utanför texten.

Hantverksskickligheten hos Hemingway och de grepp denne utvecklar för att uppnå denna utsuddning blir det som Lamb lägger till grund för sin bestämning av det impressionistiska berättandet, där grundskillnaden mot den expressionistiska motsvarigheten, enligt Lambs begreppsbestämning, ligger i hur jaget kan veta något om världen och hur en berättare överför den kunskapen till sin läsare: “American narrative from the mid-nineteenth through the mid-twentieth century swung between two main foci: what might be called a *world-out-there* and a *world-in-here*.”⁹¹ Där romantikern fann trovärdigheten genom att ta med båda dessa begrepp, “if one looks at a tree in the moonlight and sees a monster, then the ‘truth’ is that one sees both a tree *and* a monster”, menar Lamb att realisten enbart förlade verkligheten till världen utanför: “For them, a tree was a tree, no matter what one projected onto it”.⁹² När så modernismen gör sitt intåg, gör den det med uppfattningen att den externa världen är planlös, fragmenterad och utan egen mening och att bara det mänskliga medvetandet kan bringa ordning. Då den externa världen uppfattas av medvetandet sker det genom två parallella processer – inte seriella, betonar Lamb – perception, “‘what is going on out there’”, och sensation, “‘what is being felt in here’”.⁹³ Författaren har nu ett val när denne ska beskriva världen; antingen får hon välja att göra det genom att ställa perception eller sensation, eller för den delen båda fenomenen, i centrum. Det är här som Hemingway skiljer ut sig enligt Lamb då denne själv begränsar sig till att återge (“depict”) sinnesintrycken – perceptionen – och överlåter åt läsaren att sluta sig till (“infer”) sensationen.⁹⁴ Själv beskriver Hemingway tekniken på det här sättet: “Remember what the noises were and what was said. Find what gave you the emotion; what the action was that gave you the excitement. Then write it down making it clear so the reader will see it too and have the same feeling that you had.”⁹⁵ Om samma strävan, möjligen lite enklare uttryckt, skriver Hemingway i ett brev 1925 till sin far: “You see I am trying in all my stories to get the feeling of the actual life across – not to just

⁹¹ Lamb, s. 48.

⁹² Ibid, s. 49.

⁹³ Ibid, s. 50.

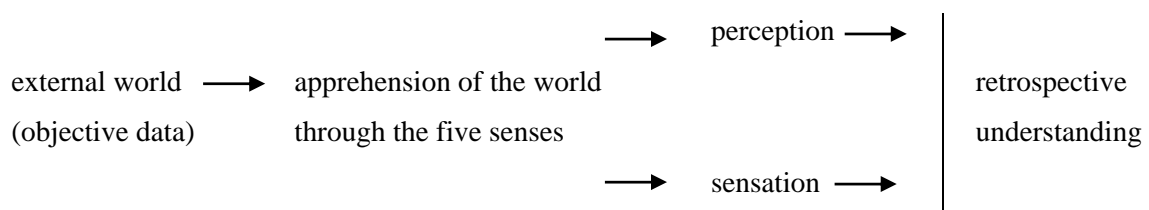
⁹⁴ Ibid, s. 50 ff.

⁹⁵ Ernest Hemingway, *By-Line: Ernest Hemingway: Selected Articles and Dispatches of Four Decades* (1967), red. William White (New York 2003), s. 219.

depict life – or criticize it – but to actually make it alive. So that when you have read something by me you actually experience the thing.”⁹⁶

Det Hemingway gör för att åstadkomma det han själv skriver att han strävar efter är, enligt Lamb, att återge det som händer utan att mer än undantagsvis ge oss tillgång till karaktärernas medvetande. Med andra ord just det som vi också sett Claesson göra i inledningen till *Brev till en hembygdsgränd*. Att inte låta läsaren få tillgång till vare sig medvetandet hos karaktärerna, berättaren eller för den delen författaren själv, innebär i dess fulla utsträckning att hon kan ta del av intrycken – perceptionen – men själv får försöka stå för mottagandet och bearbetningen. Enligt Lamb är det här en mycket viktig distinktion mellan hur han definierar litterär impressionism kontra hur tidigare forskare har gjort det. Där Nagel inrymmer såväl perception som medvetandets retrospektiva tolkning av sinnesintrycken inom begreppet impressionism, ser Lamb tre möjliga sätt att i text återge medvetande: “In representing consciousness experiencing the external world, fiction may attempt to depict perception, sensation and what, in Diagram 1, I term retrospective understanding, which is the awareness the mind develops as it processes its perceptions and sensations.”⁹⁷

Diagram 1



Lamb menar vidare att skönlitterära texter överlag använder sig av samtliga tre sätt att skildra ett medvetande och att det är här Hemingway skiljer ut sig då han “purposely limits himself to depicting perception, allowing the readers to infer sensation”.⁹⁸ Några sidor längre fram slår Lamb fast:

I do not, however, wish to accept this current terminological muddle and settle for a definition of impressionism which does not distinguish between fiction that focuses purely on the impressions of the external world recorded by the mind and fiction that focuses solely on the subjective response. As for retrospective understanding, this has nothing whatsoever to do with impressionism, which *always* depicts moments as it is being experienced.⁹⁹

⁹⁶ Anders Hallengren, "A Case of Identity: Ernest Hemingway" i *Nobelprize.org* (The Official Web Site of the Nobel Prize), http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1954/hemingway-article.html, 2013-06-06.

⁹⁷ Lamb, s. 51.

⁹⁸ Ibid, s. 51.

⁹⁹ Ibid, s. 54 f.

Än mer distinkt rörande tillgången till medvetandet hos karaktärer i berättelser och dess berättare uttrycker sig Lamb då han beskriver den typ av text som han avser då han klassificerar den som impressionistisk:

First, the sort of fiction I am discussing here is that which tries to represent consciousness at the moment of its instantaneous awareness, that attempts to produce a feeling of immediacy by placing the reader in *the moment as it is being experienced*. All other kinds of depiction are retrospective; they portray consciousness after it has sorted out and processed the impressions and sensations it receives.¹⁰⁰

För Lamb, förstår vi, är det mycket viktigt med distinktionen kring retrospektivitet, då denna för honom är avgörande; lyckas författaren i konststycket att inte släppa in sin berättare i det han själv vet eller har skapat i sitt medvetande i efterhand, då har denna lyckats skapa en text i sann impressionistisk anda, annars inte. Det svåra, enligt Lamb, är inte att beskriva sinnesintryck, det svåra är att avhålla sin berättare från att tolka dem utifrån sin egen förförståelse liksom att inte heller ge läsaren tillgång till någon av karaktärernas medvetande. Det mest talande exemplet hos Hemingway på den typ av berättarfokalisering som Lamb menar följer av ovanstående resonemang, är enligt denne novellen "The Killers",¹⁰¹ där "Hemingway does not make use of the second quality of a focalizer – access to consciousness – and this completely effaces the narrator and forces the reader to fill in what the characters must be thinking and feeling".¹⁰² (Även Genette tar upp just "The Killers" som exempel på extern fokalisering.¹⁰³) Då Lamb går igenom Hemingways samtliga noveller finner han heller ingen icke-fokaliserad text och han konstaterar frankt att dennes narrativa metoder uteslöt en allvetande berättarfunktion.¹⁰⁴

I inledningen till romanen *Brev till en hembygdsgård* gör Claesson, menar jag, just det som Lamb beskriver; trots tidsavståndet till händelsen och förekomsten stundtals av en intern fokalisator, är det endast intrycken som kan tänkas nå karaktärernas sinnen – perceptionen – som berättaren återger. Med hjälp av färger, lukter, smaker och ljud, men också bilder, föremål och karaktärer, tillhandahåller berättaren de sinnesintryck som ger oss som läsare möjligheten att förnimma de sensationer som sinnesintrycken kan tänkas skapa hos karaktärerna i historievärlden – allt beroende på egen erfarenhet, och/eller fantasi, av motsvarande händelser.

¹⁰⁰ Lamb, s. 52 f.

¹⁰¹ Ernest Hemingway, "The Killers" i *Men Without Women* (1927), (London 2004).

¹⁰² Lamb, s. 81.

¹⁰³ Genette, 1980, s. 190.

¹⁰⁴ Lamb, s. 80 f.

Tvärtemot Lamb menar dock Nagel att en impressionistisk författare kan modulera sin text med hjälp av två olika hållningar;

[...] the 'objective' stance of presenting sensations at the instant of reception, and before cognitive processes have begun to interpret and formulate them into patterns of meaning, and the 'subjective' stance of recording the internalization of sensory experience, what a given mind understands having received and analyzed the data.¹⁰⁵

En intressant detalj vid jämförelsen av Lambs och Nagels språkbruk då de ska förklara sina ståndpunkter, är att Nagel använder reception istället för Lambs perception. Där Lamb, som en viktig del av sin definition, skiljer perceptionen från den sensation som uppstår i medvetandet betraktar Nagel dessa båda begrepp som en enhet: sensation – dock med tillägget att den sker omedelbart i samband med receptionen. Hemingway å sin sida, var enligt Lamb noga med att välja detaljer så att dessa väckte de känslor han ville få läsaren att känna: "For him the 'play of emotions' depended on retaining selected physical details that would evoke these feeling in the reader."¹⁰⁶ Även Hemingway själv har beskrivit det här sättet att förhålla sig till de känslor han vill förmedla till läsaren; i *Death in the Afternoon* skriver han så här: "I was trying to write then and I found the greatest difficulty, aside from knowing truly what you really felt, rather than what you were supposed to feel, and had been taught to feel, was to put down what really happened in action; what the actual things were which produced the emotion you experienced."¹⁰⁷

Vi har sett hur berättaren i *Brev till en hembygdsgård* i många av de scener hon presenterar för läsaren, undertrycker närvaron som en homodiegetisk, internt fokaliserad berättare har *per se*. I långa stycken har Claesson på så sätt, precis som Hemingway, lyckats med konststycket att låta jaget som berättar veta mindre om scenen än vad som kan förväntas av en sådan. I långa stycken får vi förvisso flytta in i detta jags medvetande på samma sätt som Hemingway också kan starta med en externt fokaliserad berättare för att därefter låna en av karaktärernas medvetande. Ett av Lamb särskilt framhållet exempel på hur Hemingway framgångsrikt bemästrar detta är "Chapter VI" i *In Our Time* där denne efter åtta inledande meningar, där en extern fokalisator låter oss läsare betrakta scenen utifrån, över några få meningar sömlöst förflyttar sin berättare in i protagonistens medvetande för att därefter låta oss se scenen med dennes ögon.¹⁰⁸ När Hemingway i samlingen *Men Without Women* några år senare lyckas göra samma sak med en homodiegetisk berättare, skriver Lamb: "He would

¹⁰⁵ Nagel, 1980, s. 22.

¹⁰⁶ Lamb, s. 60.

¹⁰⁷ Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* (1932), (London 2004), s. 2.

¹⁰⁸ Lamb, s. 86.

push this method to its limits in “A Canary for One”, in which, halfway through the text, we suddenly realize that what we thought was a disembodied third-person narrator using an elderly woman as his focalizer is really a first-person narrator.”¹⁰⁹ Likheterna med *Brev till en hembygdsgård* finns där, då vi nu läser inledningen till Hemingways novell och studerar hur den är fokaliserad:

The train passed very quickly a long, red stone house with a garden and four thick palm trees with tables under them in the shade. On the other side was the sea. Then there was a cutting through red stone and clay, and the sea was only occasionally and far below against rocks.

‘I bought him in Palermo,’ the American lady said. ‘We only had an hour ashore and it was Sunday morning. The man wanted to be paid in dollars and I gave him a dollar and a half. He really sings very beautifully.’

It was very hot in the train and it was very hot in the *lit salon* compartment. There was no breeze came through the open window. The American lady pulled the window-blind down and there was no more sea, even occasionally. On the other side there was glass, then the corridor, then an open window, and outside the window were dusty trees and an oiled road and flat fields of grapes, with grey-stone hills behind them.¹¹⁰

Stora delar av Claessons roman är enligt min mening ett väl genomfört exempel på en berättarfunktion där en homodiegetisk berättare i första person lyckas med konststycket, så väl som det nu låter sig göras, att i långa stycken suddar ut sig själv. Stundtals lyckas Claesson få läsaren att tro att fokalisatorn är extern och då jaget allt oftare träder in i berättelsen ger denne som berättare likväl läsaren förhållandevis lite av upplevda känslor och än mindre av retrospektiv förståelse för det som sker i texten.

En ryss, en bagare och en järnvägsman

Då berättaren förevisar oss öppningsscenen i *Brev till en hembygdsgård* ger denna oss, som vi redan konstaterat, inga namn på de karaktärer som finns i scenen. Personerna ifråga är förvisso inte oviktiga för scenen och de beskrivs följaktligen i det att vi som läsare ska upptäcka dem. Men inga namn ges oss. Därtill är de beskrivningar vi får inte särskilt fylliga, jag skulle inte ens säga målade, färgsättningen av deras kläder till trots. Vi får veta att de är smutsiga; vi upplyses om några av de klädesplagg de har på sig; vi läser att gossen är blåögd.

Vad vi därjämte blir underkunniga om är vad de gör: de undersöker en lampa; de rullar en cigarett; de tändar cigarettens och röker. Att det här sättet att närma sig sina karaktärer går igen också i andra texter av Claesson finner stöd i Nilsons studie av romanen *Om vänskap funnes* där denna konstaterar att personbeskrivningar i Claessons böcker ofta är mycket allmänt hållna: ”Gestalterna får karakterisera sig själva genom dialog och handling. Claesson antyder

¹⁰⁹ Lamb, s. 100.

¹¹⁰ Ernest Hemingway, ”A Canary For One” i *Men Without Women* (1927), (London 2004), s. 100.

endast vad som döljer sig bakom ett beteende, bakom en replik, läsaren får ana sig till orsakerna bakom gestalternas egenskaper, Claesson säger inget bestämt om dessa.”¹¹¹ Nilson fortsätter sitt resonemang med att tro att Claesson som författare anser att distansen till det han berättar har betydelse och konstaterar att berättaren i romanen hon studerar undviker att låta läsaren ”krypa in under skinnet på karaktärerna”.¹¹² Samtidigt menar Nilson att Claessons gestalter är rundade och i allra högsta grad levande, att de är äkta och att de är tecknade med ”mycket ömhet och varsamhet”.¹¹³ Slutligen konstaterar Nilson att Claesson är sparsam med att själv beskriva sina karaktärers känslor, att han istället låter dem beskriva sig själva i dialog och handling. En dialog med repliker som enligt Nilson ”färdigställs medan gestalterna talar”.¹¹⁴

Att introducera en berättelses karaktärer på det här sättet – utan namn och med sparsmakade karaktärsdrag – är enligt Nagel ett utmärkande drag, om inte till och med ett av de enligt honom viktigaste, i impressionistiskt berättande. Anledningen är enligt denne enkel; om berättaren ska



Upphovsrättsskyddad bild

Fig. 6

uppnå trovärdighet som betraktare – oavsett om denna befinner sig i berättelsen eller utanför – kan hon inte det första hon gör, berätta vem personen i bilden är och vad denna heter:

“Because of the restriction of narrative data, the narrator must adopt a stance in which he has no prior knowledge of the character, often not even his name, until that information emerges internally.”¹¹⁵ Därför kan heller inte namngivningen komma förrän det finns ett naturligt tillfälle, till exempel då någon person i bilden tilltalar någon annan. I Cranes *The Red Badge of Courage* får vi veta protagonistens namn först då dennes mamma flera sidor in i berättelsen talar till honom: “‘Henry, don't you be a fool,’ his mother had replied. She had then covered her face with the quilt. There was an end to the matter for that night.”¹¹⁶ Hemingway gör på samma sätt i flera av sina romaner – i *A Farewell to Arms* liksom i *The Sun Also Rises*¹¹⁷

¹¹¹ Nilson, s. 17.

¹¹² Ibid, s. 17.

¹¹³ Ibid, s. 18.

¹¹⁴ Ibid, s. 31.

¹¹⁵ Nagel, 1980, s. 116.

¹¹⁶ Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* (1895), (Project Gutenberg 2008, <http://www.feedbooks.com/book/4527/the-red-badge-of-courage> (2014-01-08)), s. 7.

¹¹⁷ Hemingway, 1975; Ernest Hemingway, *Fiesta: The Sun Also Rises* (1927), (London 2000).

dröjer det till dess att någon av sidokaraktärerna uttalar protagonisternas namn innan vi som läsare får reda på dem.

Emellertid, när Lamb i *Art Matters* diskuterar hur Hemingway hanterar karaktärer tas i stort inte alls namngivningen upp som något som bör uppmärksammas och bland Hemingways samlade noveller är det heller inte ovanligt att vi som läsare vet namnen långt innan berättaren borde kunna veta det. Som exempel kan nämnas "Indian Camp" liksom inledningen till den enligt Lamb allt igenom externt fokaliserade "The Killers". I den senare möter vi en berättare som vet mindre än någon av karaktärerna och som genomgående i novellen inte har tillgång till dessas medvetande – vilket Lamb också konstaterar, "in 'The Killers' Hemingway does not make use of the second quality of a focalizer – access to consciousness – and this completely effaces the narrator and forces the reader to fill in what the characters must be thinking and feeling."¹¹⁸ Detta till trots låter inledningsmeningarna:

The door of Henry's lunch-room opened and two men came in. They sat down at the counter.
'What's yours?' George asked them.
'I don't know,' one of the men said. 'What do you want to eat, Al?'
'I don't know,' said Al. 'I don't know what I want to eat.'
Outside it was getting dark. The street-lights came on outside the window. The two men at the counter read the menu. From the other end of the counter Nick Adams watched them. He had been talking to George when they came in.¹¹⁹

När det gäller de två främmande männen följer Hemingway Nagels postulat att en impressionistisk berättare knappast kan veta namnen på personerna i en scen – särskilt, vill jag tillägga, inte en som använder sig av en extern fokalisator. När det gäller George och Nick Adams å andra sidan känner berättaren likafullt till namnen redan innan de blivit presenterade av någon av personerna inne i berättelsen. Hade det bara varit en av dem – George till exempel – hade vi kunnat bestämma oss för att Hemingway i inledningen till novellen använt Nick som fokalisator, men då även dennes namn avslöjas, ges oss ingen annan möjlighet än att tro att Hemingway medvetet bröt mot gängse uppfattning kring vad en berättare – i en externt fokaliserad berättelse – kan veta om sina karaktärer. Återigen har vi, om antagandet är korrekt, att göra med vad Genette benämner paralepsis – en tillfällig förskjutning av fokaliseringen, "giving information that should be left aside."¹²⁰ En annan förklaring skulle kunna vara att Hemingway ännu inte är medveten om lapsusen. Också i andra noveller från den här tiden gör han på samma sätt (när han däremot senare skriver den likaså, i allt

¹¹⁸ Lamb, s. 81.

¹¹⁹ Hemingway, 2004, "The Killers", s. 43.

¹²⁰ Genette, 1980, s. 195.

väsentligt, externt fokaliserade novellen “The Sea Change” i *Winner Take Nothing*, där också två personer vid en bardisk samtalar om möjligheten att ta någon av daga, tillåter han aldrig sin berättare att avslöja protagonisternas egennamn). Mer intressant är då att Lamb inte noterar detta; han diskuterar inte ens frågan kring vad en extern – eller för den delen en intern, fixerad – fokalisator kan veta när det gäller det som Nagel menar är så viktigt, nämligen en karaktärs egennamn innan det uttalats av någon i berättelsens värld.

I *Brev till en hembygdsgård* följer Claesson, till skillnad mot den tidiga Hemingway, Nagels princip att karakterisera berättelsens personer med hjälp av hur de ser ut och vad de gör, men däremot vänta med namnen då “names of characters have no means of introduction until they are mentioned in the dialogue or until the narrator has some reason to think in term of names”¹²¹. Följaktligen lär läsaren känna karaktärerna i Claessons roman som gossen, järnvägsmannen, ryssen och bagaren. Den senare får förvisso ett namn så småningom men efter att ha läst ut hela boken vet läsaren fortfarande inte vad protagonist heter. Att hon inte kan göra det i den externt fokaliserade inledningen borde vara en självklarhet – för hur skulle hon kunna göra det utan tillgång till dennes medvetande? Men hon gör det inte heller senare då fokaliseringen växlar över till att bli intern.

Att börja berätta

Låt oss nu stanna upp för en sekund. Vi har vid det här laget kommit till sidan 14 i boken vi läser: Vi vet knappt var vi befinner oss, vi vet inte i vilken tid och vi vet i stort sett inget om de karaktärer vi presenterats för. Vi vet att bokens titel är *Brev till en hembygdsgård* men inget tyder så här långt på att den handlar om det en svensk läsare skulle associera till en hembygdsgård. Något som vi känner igen som ett brev har vi därtill inte heller sett.

Vad mer är, boken saknar så här långt minsta tillstymmelse till exposition. Det Claesson med hjälp av den första av sina berättare istället har gjort, är inte bara att börja sin berättelse mitt i en scen, han har också gjort det med få men därmed också klart avgränsade sinnesintryck förmedlade av en extern fokalisator. Som läsare har vi därmed inget annat att hålla oss till än de sinnesintryck som de som befinner sig i scenen också kan tänkas motta. Emellertid vet läsaren därtill mindre än karaktärerna – som förmodligen vet både var de är och i vilken tid de befinner sig – om situationen som förevisas henne. Nagel menar dock att det här sättet att börja en berättelse gör att läsarens sinnen skärps eftersom vi så handgripligt lyfts in i scenen:

¹²¹ Nagel, 1980, s. 28.

The sensory evocation of scene at the beginning of a story has the effect of making the reader part of the scene by presenting the impressions that a person on the location would have. The lack of background information, the absence of explanations of the motivation or meaning of the initial scene, has the effect of intensifying interest in sensory details, from which such understanding must be derived. The abrupt introduction of empirical data reflects the fragmentary nature of life with its discontinued units of experience.¹²²

Berättelser kan, noterar i sin tur Lamb, börja med en exposition likväl som de kan sakna en sådan. Därtill kan de börja där berättelsen börjar eller in media res. Hemingway använde sig av samtliga möjligheter, fortsätter Lamb, men därtill också av “what I term the *tonal opening* that establishes a mood from which the story unfolds”.¹²³ Den tonala öppningens, som Lamb beskriver den, viktigaste kännetecknen, som han härleder till Ezra Pound och dennes imagism, är etableringen av ett tonläge, en etablering som sker med hjälp av en central bild.¹²⁴ Den av de exempel på tonal öppning från Hemingways noveller som Lamb nämner som kanske mest liknar inledningen till *Brev till en hembygdsgård*, skulle jag säga, är den som inleder novellen “Now I Lay Me” från samlingen *Men Without Women*, med alla de ljud, och med dem tankar som kommer till protagonisten under natten.¹²⁵ Ett än mer belysande exempel på en tonal inledning, menar jag, är första stycket i romanen *A Farewell to Arms* i vilket Hemingway målar fram en scen som rymmer en lång rad perceptuella intryck han längre fram i berättelsen kommer att återanvända:

In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. Troops went by the house and down the road and the dust they raised powdered the leaves of the trees. The trunks of the trees too were dusty and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the dust rising and leaves, stirred by the breeze, falling and the soldiers marching and afterwards the road bare and white except for the leaves.¹²⁶

I flera kapitelinledningar återkommer Hemingways berättare till den här bilden, sätter dess långsamhet och ordning liksom årstidernas oundviklighet mot krigets kaos och kärlekens häftiga känslösvall. Genom att ställa varianter av den här bilden i juxtaposition till varandra sätts en ton för hela romanen som andas uppgivenhet inför kriget, som liksom kärleken och döden följer sina egna lagar och kommer och går som årstidernas växlingar.

I *Brev till en hembygdsgård* etableras tonläget för romanen på ett likartat sätt med hjälp av en central bild som i otaliga variationer återkommer i romanen. Tre sinnen används av

¹²² Nagel, 1980, s. 135.

¹²³ Lamb, s. 139.

¹²⁴ Ibid, s. 140 f.

¹²⁵ Ernest Hemingway, “Now I Lay Me” i *Men Without Women* (1927), (London 2004), s. 124.

¹²⁶ Hemingway, 1975, s. 7.

berättarfunktionen för att manifesteras den här bilden: synen och då inte minst de färger som bilden innehåller; hörseln och då främst det ljud som åstadkoms av en gevärspipa som släpar i golvet; luktsinnet och då inte bara en lukt som finns i scenen utan också vad denna liknar. Intrycken som berättaren etablerar i den första inledande bilden kommer att återkomma i ett flertal bilder romanen igenom men det är färg, ljud och lukt som kommer att binda ihop dem och då särskilt färg, som i citatet nedan:

Året innan hade jag en liknande mörkblå natt som denna i ett lika ljummet duggregn kommit gående från en dansbana i en liten mellansvensk idyll och jag hade gått nedför en lång mörk backe mellan välmålade hus och i ett av husens källare lyste det och jag hade tittat in genom källarfönstret och i ljuset i källaren stod det en gubbe och svarade stolsben och jag hade länge blivit stående förundrad över att stolsben svarvades mörkblå nätter då det duggregnade.

Ingenstans i någon källare i denna milsvida grusade stad svarvades någon stolsben.

Vi skulle kunna ge barnen karameller men vad de ville ha var stolsben att stödja sig på, men allt som liknade kryckor i denna stad var hårdvaluta. Vi skulle inte ha kunnat byta oss till stolsben ens med sulfa.

Nära en och en halv miljon människor hade en gång bott här, men denna natt vilade sig endast hundrasextitusen överlevande i källarhål under hoprasade hus och ingen av dem hade ett par stolsben att avvara till ett barn utan fötter.

Barnen hade inga fötter. Meningens låter så konstig. Om man är åtta år och har levat i helvetet så länge man minns men ändå undkommit med bara ett par avbrända fötter är man kanske inte längre ett barn.

Ändå: Man är ett barn.

(*BteH*, s. 18 f)

Den poetiska effekt som Claesson frammanar genom återanvändandet av bildelement från de allra första sidorna i romanen, inte minst färger och komplementfärger som nu får beskriva en idyll, kontrasterar romanen igenom bjärt mot det inledande kapitlets bild av, den ännu icke namngivna, stadens förödelse och de skadade barnen på järnvägsstationen. Det här är ett berättargrepp som Nagel beskriver har funnits inom den litterära impressionismen alltsedan sent 1800-tal och som han beskriver som “the odd fusion of an essentially lyrical aesthetic with a violent subject”¹²⁷. Nagel ger på samma sida i sin artikel flera exempel på författare som använt det här greppet, som han benämner *Vistazo technique*, och i många av dessa visar det sig finnas ett starkt fokus på färger men också på lukt. Noteras bör emellertid att Nagel inte här talar om en teknik som i första hand används då en berättelse inleds – det som Lamb benämner tonal öppning – utan fastmer ett berättargrepp som vi kan återfinna varhelst i en berättelse. För Nagel är det här greppet ett av Cranes mest inflytelserika bidrag till 1900-talslitteraturen: “His objective mode of presentation and ability to portray tragedy with

¹²⁷ Nagel, 1987, s. 20.

understated emotion are a dramatic foreshadowing of what would become hallmarks of the style of Ernest Hemingway.”¹²⁸

De berättargrepp med vilka Claesson i de inledande sidorna till *Brev till en hembygdsgård* sätter tonen för sin berättelse kommer han att fortsätta använda romanen igenom. Utelämnandet av expositionen har med hjälp av en extern fokalisator och ett minimum av känslouttryck hos historiens karaktärer erbjudit läsaren att själv erfara känslor och med hjälp av egna erfarenheter och fantasi söka förstå var, när och varför berättelsen utspelar sig. Emellertid, efter 18 sidor uppenbarar sig nu en ytterligare berättare i historien – förebådad av några enstaka instuckna meningar någon sida innan – en berättare som på distans kommenterar den första berättarens berättelse. Första gången vi kan ana denna är då den inledande berättaren, med hjälp av protagonistens ögon, betraktar två gummor i en källare strax bredvid järnvägsstationen: ”Långsamt och metodiskt slog dom in färglösa karameller i mindre färglösa papper och sådana polska karameller kan man köpa än i dag här i Stockholm. Jag köper dom ibland men mina barn äter dom inte.” (*BteH*, s. 17) Strax därefter följer den exposition som inledningsvis utelämnades:

Det är i år nittonhundrasjuttiofyra. Det är i år trettio år sen ett vansinne som knappt låter sig förklaras och än mindre förstås brände, sprängde och sköt Warszawa sönder och samman med ett resultat som inte låter sig beskrivas.

Den mörkblå natt bagaren och jag köpte karameller av två gummor i ett källarhål trehundra meter från en järnvägsstation där en rysk löjtnant blivit vådaskjuten av en gosse med ett gevär var året nittonhundrafyrtiosju.

(*BteH*, s. 19)

Först efter nitton sidor finner således Claesson det nödvändigt att avslöja var vi befinner oss, vilken som är berättandets tid – då brevet skrivs – och i vilken tid som den inledande historien – Warszawascenen – i historien som berättas utspinner sig. Detta till trots kommer Claesson att i ytterligare åtta sidor hålla oss kvar i den inledande historiens tid innan han så övergår till det brev vi som läsare utlovats i romanens titel:

Natten tog aldrig slut. Den får inte ta slut. Därför att denna natt i Warszawa började jag tänka ut ett föredrag som jag en gång skulle hålla på en hembygdsgård nånstans i Sverige om någon nångång bad mig hålla ett föredrag.

Nu har man bett mig hålla ett föredrag. Men det är nästan för sent. Till en början tyckte jag att det vara alldeles för sent men nu vet jag inte. Dessutom hade jag nog en gång tänkt att jag skulle få sätta rubrik på mitt föredrag själv men det har man alldeles på egen hand gjort åt mig.

Så antingen hör ni inte på eller också förstår ni inte vad jag säger.

(*BteH*, s. 27)

¹²⁸ Nagel, 1980, s. 172.

Det tar sedan tio sidor till innan han till synes avslutar brevet och återigen tar nu Claesson hjälp av upprepningar för att understryka tyngden i det han skriver.

Kanhända tar ni illa upp. Jag vet att ni har annonserat att jag kommer men jag kommer inte. Därför att den mörkblå natt det duggregnade över mitt nyss fyllda artonåriga huvud och jag sög på en färglös polsk karamell och rökte en amerikansk cigarett som jag kunnat få en kvinna eller fjorton morötter för och jag satt med bagaren mellan gottaffären och järnvägsstationen och formulerade det föredrag jag en gång skulle komma att inbjudas hålla formulerade jag också det telegram jag skulle skicka till den hembygdsgård som inbjöd mig.

Kanhända tar ni illa upp. Jag vet att ni har annonserat men jag kommer inte.

Det är samma telegram som Israels gud skickade till Warszawas judar.

Kanske är det samma telegram som Stalin skickade till Bor-Komorowski.¹²⁹


Nu har ni fått samma telegram.

(*BteH*, s. 37)

Paratexterna om Brev till en hembygdsgård

I samband med det första utdraget ur *Brev till en hembygdsgård* gav jag ingen introduktion till bokens handling, vilket sammanhang den var skriven i eller vilken typ av bok jag tänkte analysera. De enda upplysningar som gavs om vad vi som läsare hade framför oss var bokens titel, utgivningsår samt att jag påstod att det rörde sig om en roman. Många läsare vill heller inte veta mer om en bok då de börjar läsa, andra i sin tur tar hjälp av fler av bokens paratexter för att på så sätt rätta in sig mot en läsart som kan tänkas passa boken – om inget annat tittar så gott som alla åtminstone på omslagsbilden.

När vi nu till sist gör det, visar det sig att inte heller den ger en särdeles bra förklaring till texten: Läsaren presenteras ett kollage bestående av två arbetare, en manlig och en kvinnlig; en flagga med en röd stjärna; en mur och en diffus återgivning av en industrianläggning eller möjligtvis en hamn – sammantaget en bild som knappast kan sägas bidra till förståelsen av det så här långt lästa – och därutöver endast författarens respektive förlagets namn samt bokens titel. Det är först när vi vänder boken och läser dess baksida som vi får en kort beskrivning av handlingen, en beskrivning vars första mening de facto överensstämmer med det vi hittills läst: ”Handlingen börjar på en järnvägsstation i Warszawa några år efter andra världskriget.” (*BteH*, baksidestext)



Upphovsrätts-
skyddad bild

Fig. 7

¹²⁹ Bor-Komorowski var polsk general och ledde upproret i Warszawa i slutet av Andra Världskriget. Sovjetarmén befann sig då endast 20 km bort men på Stalins order sattes de aldrig in för att hjälpa den polska motståndsrörelsen och undsätta Warszawaborna. Tyskland å sin sida satte in betydande styrkor och efter att staden skjutits sönder tvingades Bor-Komorowski kapitulera och överlämna sig i tysk krigsfångenskap.

Därefter upplyses vi om att det är författaren själv som är huvudperson i boken och att den baseras på dennes upplevelser i samband med byggandet av ”ungdomens järnväg” i Jugoslavien samt att: ”Om detta och om sina minnen från vandringen genom Europa berättar Stig Claesson i ett brev till en hembygdsförening, som vill att han skall hålla ett föredrag om glesbygdsproblem. Det vill han inte, och hans bok berättar varför.” (*BteH*, s. baksidestext)

Dikten ställd mot sanningen som berättargrepp

Ska vi sätta tilltro till baksidestexten är romanen vi läser självbiografisk och dess röst, med Genettes vokabulär, “*autodiegetic*”.¹³⁰ Helt visst är det också mycket annat som ger oss läsare intrycket av att det är en självbiografisk skildring vi läser, särskilt efter det att brevskrivaren kliver in som berättare i romanen – som nu kanske inte längre ens bör genrebestämmas som roman. Samtidigt, vill jag mena, skapar emellertid Claesson, genom de sätt han ställer sina berättare mot varandra, en osäkerhet hos läsaren avseende vilken genre boken tillhör och den läsart som därav följer. För där den första berättaren inget vet utom det hon själv där och då får tillgång till genom protagonisten (om det nu inte är flugan på väggen), vet den senare mycket mer att berätta – fakta som denna, i totalt brott mot de temporala lagar en berättare i en roman har att följa, också lånar ut till den första berättaren. Det kanske tydligaste exemplet på det här är då Claesson understryker sina berättares opålitlighet då han via den ena av dem låter oss veta att då ”jag satt med bagaren mellan gottaffären och järnvägsstationen och formulerade det föredrag jag en gång skulle komma att inbjudas hålla [så] formulerade jag också det telegram jag skulle skicka till den hembygdsgård som inbjöd mig.” (*BteH*, s. 37).

Därtill kan vi, när allt kommer omkring, naturligtvis inte vara säkra på att det verkligen är Claessons sagda brev till hembygdsgården ifråga som vi får läsa; är det inte det blir redan titeln en fiktion. Inte desto mindre kan allt som står i brevet likafullt vara självupplevt, varför det enda vi med säkerhet kan säga är att Claesson valt att låta en berättare förmedla händelserna i ett de facto fiktivt brev. ”Jag tillhör inte de författare som skriver Sanna Berättelser.”, låter Claesson en av sina berättare i romanen utropa, ”[j]ag skriver för mitt höga nöjes skull och ert.” (*BteH*, s. 117) Nu kan vi visserligen på bokens baksida läsa att det är författarens egna minnen från efterkrigsårens Europa som berättas, men om röst och fokalisering tveklöst tillhör berättaren, inte Claesson, menar jag med Genette att paratexten antingen är författarens egen eller, som i det här fallet, förlagets – däremot inte berättarens (om inte baksidestexten är ett direkt referat ur boken).¹³¹ Där berättarna med olika grepp gör

¹³⁰ Genette, 1980, s. 245.

¹³¹ Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of interpretation* (1987), (New York 1997), s. 4.

oss villrådiga avseende genretillhörigheten, vill förlaget antyda att det rör sig om en självbiografi medan Claesson själv varken bekräftar eller dementerar. Ingenstans står det att det är fråga om en roman och många av de personer och händelser som berättaren berättar om kan därtill knytas till Claessons egna erfarenheter eller till dennes uppväxt – men inte alla. Inte heller stämmer all fakta; här och var ändrar Claesson sin vana trogen på namn och händelseförlopp.¹³²

Det här sammantaget, menar jag, skapar en osäkerhet hos läsaren: om protagonisten tänker eller gör sådant som denne där och då i historien rimligen inte bör kunna tänka eller göra, bryter berättaren fiktionskontraktet som slutits med läsaren med hjälp av de berättargrepp som denna i andra delar av berättelsen utnyttjar. Därutöver bryter Claesson också det självbiografiska kontraktet med läsaren då han fikcionaliserar inte bara de i paratexten påstått självupplevda händelserna i sig, utan också själva återgivningen av händelserna. Då den danske litteraturprofessorn Thomas Bredsdorff i sin bok *De svarta hålen* undersöker Per-Olov Enquists användning av två berättare i en av den senares nyckelromaner skriver han. ”Den första berättaren säger alltså om den andra att han ljuger. Den försiktige läsaren antar att det gör de säkert båda två. Och att det säkert är det viktigaste som de ljuger om.”¹³³

Om de här stilgreppen hos Claesson skriver Janbrink att laddningen i dennes texter kommer sig av att det går att finna kohesion men inte alltid koherens i desamma, att det således finns ett sammanhang på textens yta men inte alltid i dess djup och att därför läsaren tvingas – inbjuds – till att läsa mellan raderna: ”Dialogen innehåller flera exempel på påstådda samband som bör te sig absurda för karaktärerna, men som ingen reagerar på.”¹³⁴ Finner vi nu inte påståendet om tidpunkten för när protagonisterna formulerar det telegram han tjugo år senare ska skicka till en hembygdsgård rimligt, något jag menar att vi inte kan göra, så finns det heller ingen större anledning till att vi ska tro på påståendet att jaget helt och fullt är Claesson själv. För även om vi som läsare, såväl utifrån bokens paratexter som det vi kan veta om Claesson genom texter som inte tillhör dessa, gärna vill tro att vi läser en självbiografisk text, avslöjar berättaren inte någon gång något som skulle kunna ses som en slutlig bekräftelse på att vi uppfattat saken rätt. Snarare är det motsatsen som gäller; företeelser som vi med bestämdhet kan knyta till Claessons egen person hör till de som han gärna lägger dimridåer

¹³² Om hur Claessons använder transformation som berättargrepp, se vidare: Malmberg, 2009.

¹³³ Thomas Bredsdorff, *De svarta hålen: Om tillkomsten av ett språk i P. O. Enquists författarskap* (1991), (Stockholm 1991), s. 244.

¹³⁴ Janbrink, s. 42.

kring.¹³⁵ Genom detta förfaringssätt vinner Claesson två fördelar; han kan låta en berättarfunktion återge händelserna för läsaren istället för att oförmedlat redogöra för hur det verkligen var, och likafullt hålla henne kvar i känslan av att det är självupplevt det hon läser – även om dock tvivlet kommer att finnas där hos många läsare.

Som vi så här långt kunnat se, använder sig Claesson gång på gång, och på olika sätt, av möjligheten att göra läsaren osäker på vad som är fiktion och vad som är självupplevt, så ofta att det är svårt att tro annat än att det är ett bland många berättargrepp. I *De svarta hålen*, under rubriken ”Den dokumentära illusionen”, skriver Bredsdorff: ”I all litteratur, även den mest fantastiska, kan det ingå något som har ägt rum. Det kan vara mycket litet och det kan vara mycket förvrängt, i olika mån finns händelser från verkligheten närvarande i vartenda skrivsätt. Det är inte mängden av händelser från verkligheten som gör skillnaden. Det är sättet på vilket de ingår i litteratur.”¹³⁶ Berättargrepp eller inte, så här låter det då Rådström kommer in på det självupplevda i Claessons berättelser: ”Nästan allt Stig skrev är på något sätt självbiografiskt, där finns lika lite någon gräns mellan verklighet och fiktion som mellan berättande och reflektion. Liksom tonfallet i hans prosakonst är omisskännligt och helt hans eget har alla hans berättelser en botten i den egna erfarenheten.”¹³⁷

Slutligen, apropå samma tid och delvis samma händelser som avhandlas i *Brev till en hembygdsgård*, skriver Claesson i en paratext till *Det lyckliga Europa*: ”Jag såg och jag såg inte. Nu finns det naturligtvis facit, tyvärr flera facit som ömsesidigt upphäver varandras trovärdighet. Jag har förlitat mig på mig själv och det jag minns. I gengäld begär jag att ni inte helt ska lita på det jag har att säga.”¹³⁸

Att ställa bild vid bild

Under de inledande sidorna i *Brev till en hembygdsgård* har vi sett hur Claesson med i stort sett en enda färg – mörkblå – målar upp en scen i vilket en natt i Warszawa utgör fonden. Kapitlet avslutas så här: ”Men jag vaktar ett mörker och ett duggregn. Jag vakar. Jag är vaken. Då kommer jag plötsligt att tänka på detta:” (*BteH*, s. 51)

I det nya kapitlets första stycken ställer så Claesson en annan bild jämsides med den förra; på samma sätt som tidigare målas nu den nya bilden upp med en dominerande färg och på

¹³⁵ Som exempel kan nämnas att Claessons kanske mest kända roman, *Vem älskar Yngve Frej*, refereras till av berättaren som ”När kronärtskockorna blommar”, *BteH*, s. 101.

¹³⁶ Bredsdorff, s. 87.

¹³⁷ Rådström, s. 43.

¹³⁸ Stig Claesson, baksidestext till *Det lyckliga Europa* (Stockholm 2001).

samma sätt som tidigare är det en neutralt betraktande berättare som återger scenen (mina understrykningar):

Detta kommer jag att tänka på: Morgonen var mörkgrön och liknade städmannens städrock. Städmannen var stor och kraftig och han hade en mörkgrön städrock på sig som hade korta ärmor. Städmannen hade håriga armar som var tatuerade i blått och rött och han hade ett stort kalt huvud, en tyst nacke, en tillknycklad näsa, ett leende men knappast inga läppar. Han hade ögonbryn och han hade ögon och städmannen stod stilla mitt i den stora sjukhussalen och med sina ögon följde han den trasa han föste framför sig med en långborste. Då och då flyttade han skurhinken med foten utan att titta på den. Jag satt i min säng och tittade på städmannen som ljudlöst och metodiskt torkade golvet och det måste ha varit tidigt på morgonen därför att morgonen liknade städmannens städrock.

(*BteH*, s. 55)

Genom att från den första scenen hämta vissa ord, variera några och återanvända andra ordagrant, målar här Claesson upp en ny bild, en bild som med hjälp av dessa upprepningar och nyckelord ställs i juxtaposition med den tidigare bilden, se understrykningarna i citatet ovan. Det som utspelar sig i dessa båda scener förefaller inte ha mycket, om ens något,

Upphovsrättsskyddad
bild

gemensamt; inget i det första kapitlet har berört händelserna vi nu får bevittna och inte heller tidsmässigt har de med varandra att göra – i själva verket utspelar sig dessa båda scener i berättelsen med dryga två års mellanrum. Det som knyter ihop scenerna – likväl som episoderna – är just nu enbart att de ställts bredvid varandra med hjälp av några få substantiv, verb och adjektiv. Av de senare är färgerna det mest iögonfallande, detta då de inte ens är desamma utan enbart hör ihop genom det gemensamma prefixet mörk-, samt att de var för sig färgsätter en specifik del av dygnet respektive två snarlika

Fig. 8

ytterplagg: en kappa och en rock. Uppenbarligen räcker det; scenen från sjukhussalen återges här för första gången men laddningen i den hämtas nu inte enbart från det som scenen de facto innehåller utan också från tidigare scener som läsaren stiftat bekantskap med under läsningen.

När den nya bilden introduceras vet vi som läsare däremot inget (ännu) om varför scenerna ställs bredvid varandra, dessa sidoordnade bilder skilda i tid och rum: En järnvägsstation, en mörkblå natt i Warszawa då en pojke och en järnvägsman delar lite tobak i juxtaposition med en sjukhussal, en mörkgrön morgon då en pojke iakttar hur en städare svabbar golvet. Det vi kan konstatera är, emellertid, att just för att episoderna är disparata behöver de något som binder ihop dem strukturellt för att vi ska kunna skapa gemensam mening ur dem. I det här fallet är det att de ställs i juxtaposition med hjälp av begrepp som läsaren själv måste se sambanden emellan. Någon annan möjlighet ges inte; upptäcker inte

läsaren sambanden, uppstår heller ingen laddning. Intressant här – och därmed en avgörande skillnad gentemot bildkonst där en bild inte följer en bild i en viss följd på det sätt som boksidor är häftade i en viss ordning – är att då vi inte har en aning om de kommande episoder som eventuellt kommer att ställas i juxtaposition med den vi just för ögonblicket förevisas, laddas enbart den senare bilden av den första, inte vice versa (så länge vi inte läser om boken eller bläddrar fram och tillbaka då vi läser). Innan läsaren förevisas sjukhussalen här ovan har hon hunnit läsa närmare 50 sidor efter det att den scen den sidoställs med första gången målades fram. Under resans gång har dock Claesson behållit och förstärkt laddningen vi nu erfar genom upprepningar och otaliga variationer av inte minst det mörkblå.

I samband med att Nagel diskuterar det för honom karaktäristiska i hur impressionistisk fiktion binder ihop en historia skriver han så här:

Of all the aesthetic elements in Impressionistic fiction, structural organization serves as the most graphic indication of its unique characteristics. As in painting and music, the basic unit is a single moment of experience, what the French painters termed a *vistazo*, a 'flash of perception,' and what Ravel and Debussy transformed into abbreviated musical compositions. In fiction, this idea results in fragmentary episodes, brief scenes that require unique organization to give the total work a satisfying order. If episodic progression is the controlling idea, the juxtaposition of scenes for emphasis and the arrangement of episodes into patterns provide strategies for variations of design.¹³⁹

Nagel menar på flera ställen att då impressionistiskt skrivande många gånger saknar en handling i traditionell mening – exposition, utveckling, peripeti, slutsats – måste den istället drivas framåt av att, de ofta, fragmenterade scenerna som återges länkas samman med hjälp av andra medel: "The narration proceeds by means of fragmentary episodes of discontinuous awareness which achieve unity through continuity of scene or character, juxtaposition, association, or theme."¹⁴⁰ Ser vi Claessons roman på det sättet, ser vi också att den vid sidan om långa partier av berättelser från hembygden, riktade till en anonym representant för den hembygdsgård hans brev är ställt till, i det stora hela innehåller ett antal till synes oförenliga scener. Hur dessa scener hör ihop och varför de finns där är upp till oss läsare att försöka skapa mening i, men till vår hjälp sammanbinder Claesson dem genom att just ställa dem i juxtaposition mot varandra. Då Carl Tiberg diskuterar det här greppet jämför han det med,

[...] ett slags montageteknik, också den med koppling till filmens sextital och den nya romanen.

I det här glappet föds en poetisk frikoppling som kräver en aktiv för att inte säga medskapande läsare. Texterna blir utdragna metaforer som bär på en inre stark övertygelse. Kanske är det en del av hemligheten bakom att de känns så öppna och levande? Texten presenteras i form av en pågående process där man själv som läsare får dansa med om det ska bli något. Historien byggs upp som ett

¹³⁹ Nagel, 1980, s. 124.

¹⁴⁰ Ibid, 1980, s. 30.

samtal mellan författaren och läsaren. För att det samtalet ska äga rum krävs rättframhet och mod av båda parter.¹⁴¹

I akt och mening att binda ihop sina scener, och på så sätt samtidigt föra berättelsen framåt, tar Claesson inte minst associativa detaljer, färger och ljud till sin hjälp.

Sjuksalen sov, det enda ljud som hördes var när klockans minutvisare hoppade till, och så då och då lätta dova dunsar utifrån som om det regnade bollar som inte kan studsas. Pappersbollar lindade med snören och doppade i vatten släppta ner från fjärde våningen på en bakgård på östra Söder i Stockholm i akt och mening att träffa en portvaktskåring i huvudet men slår i asfalten. Ljudet förde mig tillbaka hem, för jag var inte hemma och jag önskade att jag legat sjuk hemma i köket på Klippgatan och hört en tung springschasbåge blåsa omkull. Morgonen var mörkgrön som mitt barndomskök när farsan hade målat om kommoden, köksbordet och den pinnssoffa jag låg i, och jag har alltid älskat att vakna i ett kök där någon tyst kokar kaffe och gardinerna är broderade och det luktar vaxduk.

(*BteH*, s. 57 f)

Gång på gång återkommer nu, liksom tidigare den mörkblå, den gröna färgen. Den förevisas oss i olika ljusstyrkor och nyanser som skrivs fram tätt intill varandra som penselföringen på en tavla av Monet, Cézanne – eller varför inte Claesson själv. Men också städmannen och klockorna – den i sjuksalen och den på järnvägsstationen – liksom andra föremål upprepas med igenkänning som medel för att sammanbinda, ibland till synes helt oförenliga, bilder och hela scener. Ganska snart ger det berättaren möjlighet att också låna intryck tvärs mellan scenerna och därmed ytterligare öka laddningen de ger varandra, som i exemplen nedan:

Den mörkblå natt som jag då inte visste kunde likna en järnvägsmans kappa gick jag barhuvad och sjutton år i en grusad mörk backe ned mot en järnvägsstation genom en idyll och nåstans i denna backiga idyll som var så välmålad och doftade regnvåta körsbärsblad hade jag förundrad stannat och sett ner i en källare där en gubbe svarvade stolsben och sen dess vet jag att stolsben svarvas endast mörkblå nätter då det duggregnar.

Ingen sjuttonåring går ensam från en utedans ned för en lång backe genom en idyll, åtminstone inte på den tiden Helga levde. Jag höll en flicka i handen och hon hade en grön klänning på sig och klänningen liknade en vit sjukhusgardin som ett stort kastanjetråd grönfärgar i motljus i medljus och i släpljus.

(*BteH*, s. 73)

Natten var mörkblå och det duggregnade och uppe i backen i total ensamhet svarvade en gubbe stolsben som han skulle lasta i en godsvagn som jag och en bagare skulle sälja till barn som längtade efter stolsben som efter nånting förbjudet.

(*BteH*, s. 80)

Grön som en modern skoltavla var mina morgnar på sjuksalen, men på natten när jag sov hörde jag hur en gosse vaktade natten och oss alla sjuka genom att gå fram och tillbaka, fram och tillbaka släpande en gevärspipa i den av städmannen så polerade korkmattan, och gossen grät över allt besvär han ställde till med då en städman varje morgon tvingades utplåna de rispor gevärspipan ritat i golvet,

¹⁴¹ Carl Tiberg, "Och han går ut i det öppna: Några försök till ingångar i Stig Claessons ord- och bildvärld" i *Slas. Jag minns dig nog* (Stockholm 2011), s. 17.

och jag gav honom en av mina rentvättade trasor att torka sina tårar med, och en natt stal gossen med geväret städmannens långborste och sålde till en yngling som bara hade ett ben [...]

(*BteH*, s. 82)

Ovanstående är bara ett litet axplock av de bilder som lånar av varandra och till varandra i bokens mellanparti.¹⁴²

Det här sättet att framför läsaren måla upp bilder som ställs i juxtaposition med varandra uppmärksammas också av Kumlin i dennes studie av Claessons roman *Ni har inget liv att försäkra*. Genom att ”ingen bild, situation eller fras som dyker upp lämnas åt slumpen utan följs upp och återanvänds i romanen” expanderar Claesson berättelsen.¹⁴³ De återkommande bilderna, fraserna och dess beståndsdelar – ledmotiven, som Kumlin med en musikalisk metafor väljer att benämna dessa strukturer – knyter samman olika situationer: ”På så sätt kan man säga att flera situationer är närvarande samtidigt.”¹⁴⁴ Tillsammans med att vissa av de stående fraserna också återfinns i kapitelinledningar ger detta romanen en ”cirkelliknande komposition. Berättaren och läsaren kommer ständigt tillbaka till samma punkt.”¹⁴⁵ Nämnas kan här att även Rådström intressant nog är inne på att Claessons användning av repetitioner och upprepningar har något musikaliskt över sig:

Stig återkommer ständigt under sitt författarskap till samma historier och kretsar, om än inte likt en varietéartist som rutinerat upprepar ett sedan decennier inövat glansnummer, utan snarare likt en improvisationsmusiker som återkommer till samma tema för att se om det håller för ännu en variation och hur mycket nytt och daggfriskt som går att hämta ur det.¹⁴⁶

Och samma finner Janbrink:

Man skulle kunna säga att romanerna har en mycket musikalisk uppbyggnad av verser och refränger och med teman och strofer som kommer igen i samma eller i varierad form. Man kan, om man så vill, se de olika dramaturgiska delarna som delar i en symfoni eller opera och fraserna som musikaliska teman som återkommer.¹⁴⁷

Repetition och juxtapositionering är också några av Hemingways stilgrepp, om än något annorlunda utförda än hos Claesson. Den senares variationer av bilder och scener – som jag skulle säga är Claessons mest karakteristiska och samtidigt unika berättargrepp – som det

¹⁴² När sedan bokens sista tredjedel övergår i längre monologer blir bilderna färre och berättelsen rör sig därmed också på ett annat sätt. Läsaren finner således att en mer traditionellt berättad, återblickande monolog, har tagit vid, nästan borta är de korta scenerna och borta är också mycket av det som lämnades till denna att själv förstå och bringa mening ur.

¹⁴³ Kumlin, s. 7.

¹⁴⁴ Ibid, s. 27.

¹⁴⁵ Ibid, s. 28.

¹⁴⁶ Rådström, s. 43.

¹⁴⁷ Janbrink, s. 43.

finns otaliga exempel på i *Brev till en hembygdsgård*, finns inte på samma sätt hos Hemingway. Som Lamb visar är det istället mellan meningar i samma stycken som Hemingway upprepar ords värde och mening. Lamb kallar det här greppet hos Hemingway för ”omtagningar med variationer”: “In recapitulation with variation, he slightly alters what is being repeated so that the repetition does not call attention to itself, as it so manifestly does in Stein’s repetitions. This type of repetition without literal repetition enables him to eat his cake and have it, too.”¹⁴⁸

Där således Hemingway många gånger kamouflerar sina omtagningar gör Claesson med sina frekventa bokstavliga upprepningar repetitionen mer direkt synlig för läsaren. Inte desto mindre kan mycket väl syftet vara detsamma. Tar vi den återkommande mörkblå färgen som exempel skulle den förvisso kunna ses som ett rent poetiskt uttryck. Men förmodligen har den åtminstone två mycket viktigare funktioner: dels binder det mörkblå natten till en särskild situation – den på järnvägsstationen i Warszawa – dels tjänar upprepningen till att förstärka och förmera intrycken vi senare ges från den svenska landsbygden. Enligt Lamb är det så medvetandet arbetar; hjärnan tar in samma intryck gång på gång samtidigt som den kopplar dessa till varandra för att succesivt erfara den sensation som perceptionen bygger upp.¹⁴⁹ En författare, som likt Claesson i *Brev till en hembygdsgård*, presenterar intrycken flera gånger men också kopplade till olika företeelser manar läsaren att själv skapa sensationerna som den redovisade perceptionen kan tänkas ge; “the narrator lets the reader compose the passage in his or her own mind by organizing the impressions he reports as he experiences them, so that when he finally says ‘the sun was very hot’ we have already felt this before thinking it”.¹⁵⁰ Lamb går så långt i sitt resonemang att han menar att författaren efter hand enbart genom att referera till ett fenomen denna har etablerat, kan få läsaren att känna samma känsla inför fenomenet som de som textens karaktärer känner – men som författaren aldrig explicit skriver ut.¹⁵¹ Själv vill jag därtill mena att med den teknik Claesson använder, då han refererar till redan etablerade intryck genom att knyta ord och fraser till helt nya bilder, lyckas han överföra känslor mellan stundtals väsensskilda – eller i vart fall klart åtskilda – scener: Den somriga landsbygdsidyll där någon en mörkblå natt svarar stolsben tillförs, genom hur samma färg långt dessförinnan introducerades för att beskriva en efterkrigsnacht då ett barn skjuter ett annat barn, en känsloladdning som scenen av egen kraft hade haft svårt att skapa – en

¹⁴⁸ Lamb, s. 123.

¹⁴⁹ Ibid, s. 61 ff.

¹⁵⁰ Ibid, s. 62.

¹⁵¹ Ibid, s. 63.

laddning som emellertid är beroende av en aktiv läsares förmåga att ta med sig intrycken från tidigare scener och föra samman dessa med de nya bilder som nu presenteras henne:

Eftersom jag måste ha varit på mer än en utedans just i er trakt är det möjligt att, upplärd som jag var av en gammal expert på hor, att jag då och då lyckades få omkull nån flicka i en torvlada eller på ett höränne och att just den mörkblå natt som doftade av regnvåta körsbärsblad och en gubbe svarvade ben till stolar och barn och jag gått nedför den mörka backen genom den välmående idyllen och då jag lade märke till att järnvägsstationens klocka gick rätt för att min buss gick rätt för den hade gått, att den där av ett kastanjeträd skuggade flickan med det våta håret och de blå ögonen och namnet inte kysste mig utan viskade till mig att hon var med barn och att hon var den tredje flickan som viskade det i mitt öra och jag då fann det bäst att fly och jag då hoppade på en godsvagn med all sorts godsaker i och fann mig själv sitta och babbla med en bagare från Fleminggatan på ett café i Gdynia medan en enbent yngling plockade små benflisor ur sitt avhugna ben och stoppade dom i ett tomt öglas.

(*BteH*, s. 112 f)

Det Claessons med hjälp av sina omtagningar, repetitioner och variationer uppnår, är dock tveksamt om Lamb – eller för den delen Hemingway – hade godtagit som juxtapositioner:

In juxtaposition, directly stated connections are omitted, leading to concision. The omission of such connectives effaces the narrator's presence, which is abetted by Hemingway's frequent use of external focalization, even in first-person narratives. The absence of connectives – akin to Emily Dickenson's use of dashes in her poetry – leaves behind, indeed stresses, only an 'implicit metaphoric connection' between the images that are now juxtaposed.¹⁵²

Visserligen varierar Claesson sina bilder i det oändliga men sambanden dem emellan tenderar av behandlingen snarare att gå från att vara svagt antydda till att bli mer explicita – i alla fall i den roman vi hittills studerat. Lamb menar, om jag förstår honom rätt, att detta diskvalificerar Claessons sätt att använda greppet; därför att det är först då sambanden är mer underförstådda som berättarens närvaro suddas ut och läsaren lämnas till sin alldeles egna tolkning. Samtidigt är det knappast tal om annat än mycket implicita – om ens det – metaforkopplingar mellan många av de bilder Claesson ställer i juxtaposition; den mörkblå natten, i citatet här ovan, som doftade av regnvåta körsbärsblad har inget av ”är som” som osynligt mellanled till den mörkblå natt som inleder romanen. Nätterna är i det här fallet lika mörkblå av egen kraft som körsbärsbladen är våta¹⁵³. Inte heller går det att som med metaforexemplet ”öknens skepp”, som bild för kamelen, av den ”mörkblå natten” och den ”mörkgröna morgonen” utläsa någon given överförd mening. Följaktligen, skulle jag vilja mena, verkar de scenbilder som Claesson förevisar oss ändå vara i linje med Lambs svaga metaforiska koppling. Accepterar vi det, skulle vi som alternativ kunna tänka oss att Claessons scener, förda tillsammans, inte som

¹⁵² Lamb, s. 127.

¹⁵³ Däremot använder Claesson gärna liknelser inuti scenbilderna, som när han skriver att ”Natten var mörkblå och liknade järnvägsmannens kappa.” (*BteH*, s. 9)

metaforen skapar en ny någotsånär entydig bild utan laddar varandra med betydelse – eller, om vi hellre vill, överför känslor dem emellan. Förstådda på det sättet kan Claessons juxtapositioner också liknas vid Ezra Pounds imago. I *De svarta hålen* skriver Bredsdorff: ”Imagon liknar metaforen därigenom att den liksom denna för samman två skilda områden; imagon skiljer sig från metaforen genom att den utför denna sammanföring, inte för betydelsens skull utan för energiurladdningen.”¹⁵⁴ I slutraderna av sin bok, som undersöker Per-Olov Enquists författarskap, skriver Bredsdorff följande rader om dennes prosa och det arv det hämtar formeln från, ett arv jag menar också Claessons prosa präglas av:

Vad som däremot är en oavvislig del av denna konstprosa är att man förstår genom liknelser – som inte liknar, utan som är det de är. [---] Det är formeln för denna prosa, som den har ärvt från imagismen: att skriva är inte att säga vad saker är ”liksom”. Att skriva är inte att omskriva, utan att skriva något, närmast att skriva något annat, sätta det ena bredvid det andra och sedan sätta sin lit till att det betydelsefulla händer i de svarta hållen emellan.¹⁵⁵

Juxtaposition – en del av hantverket också hos sagoberättaren Claesson¹⁵⁶

Att använda sig av juxtaposition som ett sätt att binda ihop scener, episoder eller händelser, kan synas innebära en viss utmaning för läsaren då, som i *Brev till en hembygdsgård*, de bilder som ställs samman för att ladda varandra med innebörd och känslor kan vara både fysiskt och i berättelsen temporalt rejält åtskilda. Av det går det emellertid inte att dra slutsatsen, menar jag, att det skulle krävas en erfaren och i högsta grad observant läsare för att uppfatta sambanden; emot detta talar sagotradition i allmänhet men också Claessons egna bidrag till genren. Som i mycket annat sagoberättande använder sig Claesson i sina sagor systematiskt av upprepningar som berättargrepp.¹⁵⁷ Upprepningar som inte bara består av standardiserade fraser utan som genom variationer av teman och företeelser, liknande den mörkblå natten i *Brev till en hembygdsgård*, överför laddning mellan enskilda sagor. Enbart genom att läsa inledningarna till några av Claessons sagor går det här att urskilja tre för denne karaktäristiska variationer; formen för titeln; inledningsmeningen som knyter ihop en saga med en annan saga; och något specifikt ord som signalerar att sagan börjar. I exempelvis boken *Landet som inte längre finns* har alla sagorna titlar enligt formen ”[j]ag möter en ...” för att därefter inledas med en mening som i första sagan låter så här: ”Jag vet inte med

¹⁵⁴ Bredsdorff, s. 30 f.

¹⁵⁵ Ibid, s. 252.

¹⁵⁶ Det är inte min avsikt att under denna rubrik vare sig diskutera sagostrukturer *per se* eller belysa specifika barnlitteraturspekter i Claessons författarskap. Snarare är det motsatsen som gäller; att söka visa att hos denne finns likartade hantverksgrepp oavsett om det är vuxna eller icke-vuxna han primärt synes rikta sig till.

¹⁵⁷ När Boel Westin ger en introduktion till barnlitteraturforskningen anger hon att ett av barnlitteraturens karaktärsdrag enligt många forskare är att ”den till sin narration är repetitiv.” Boel Westin, ”Vad är barnlitteraturforskning?” i *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund 2002), s. 136.

säkerhet om landet som inte längre finns någonsin har funnits, men om det har funnits så låg det som alla andra sagoländer östan om sol och västan om måne, precis där den gamla landsvägen, ni vet, svänger i en krök runt sjön och sen går upp mot skogen.”¹⁵⁸ Därefter börjar var och en av de återstående sagorna med samma ord för att sedan fortsätta något olika för varje ny saga – dock hållande sig till samma grundform; den gamla landsvägen byts mot ”bortom de blå bergen och de tusen sjöarna”, för att i nästa saga bli ”bortom regnbågen och sjumilaskogen”, i nästa ”bakom en del och hitom en bit där allting har sin början” och så fortsätter det.¹⁵⁹ Läsaren anar genom igenkänningen vad som kommer att utspela sig men nyfikenheten är lika ohjälpligt väckt – en effekt, förklarar Culler, av att “[t]hough action itself may be presented with all the clarity he [the reader] could wish, he does not yet know its function in the plot structure”.¹⁶⁰

Efter de här introduktionerna – där Claesson målar upp en scen i vilken han omgående involverar den strax så erfarne sagoläsaren genom att uttala formeln ”som alla andra sagoländer” – inleds själva berättelsen med de två orden ”en dag” i lite varierande form, exempelvis: ”En dag när jag satt där med fötterna i bäcken och näsan mot solen hörde jag konstiga ljud inifrån skogen.”¹⁶¹ Sagan tar därmed sin början, och skulle nu inte de upprepade orden ”en dag” räcka för att få läsaren att bli idel öra så finns ytterligare ett signalord – ”bestämt” – insprängt mellan den inledande meningen och sagans egentliga start: ”Där vid den ladan satt jag bestämt många gånger när jag var liten”.¹⁶² Som i många sagor händer nu de mest fantastiska saker allt medan annat är alldeles vardagligt, allt illustrerat med teckningar liknande den vi sett med skomakaren och gossen. Då sagan avslutas, sker det med en liten sammanfattning och en avslutande mening – den senare med exakt samma ordalydelse i alla sagorna i boken – ordalydelser som på samma sätt som inledningarna och de tematiska upprepningarna ställer en saga bredvid en annan och låter dem på så sätt ladda varandra.

Så kom det sig att morfar och jag en dag där borta i skogen i morfars stuga i landet som inte längre finns och som låg östan om sol och västan om måne satt och drack kaffe med prinsessan Alabaster och att morfars kor mumsade hö tillsammans med kamelen Sakarias.

Så minns jag att det hände sig en dag där borta i landet som inte längre finns.¹⁶³

¹⁵⁸ Stig Claesson, *Landet som inte längre finns* (Stockholm 1989), s. 7.

¹⁵⁹ *Ibid*, 1989, ss. 25, 41, 57.

¹⁶⁰ Culler, 1975, s. 247.

¹⁶¹ Claesson, 1989, s. 41.

¹⁶² *Ibid*, 1989, s. 41.

¹⁶³ *Ibid*, 1989, s. 38.

Ett undantag från de – skenbart skulle jag vilja påstå – enkla sagorna är boken (och tv-serien)

De tio budorden. I tio kapitel tolkar här Claesson tio Guds bud; han gör det med hjälp av collage, skapade i Matisse anda, och han berättar långsamt och komplicerat fram sin tolkning av respektive bud. Ytligt sett är texten knappast enkel, men sättet att berätta – med suggestiva omtagningar och associativa kopplingar av samma ord till nya bilder – ger på samma sätt som repetitionerna och återanvändningarna i *Brev till en hembygdsgård*



Fig. 9

läsaren/lyssnaren möjligheten att skapa en egen förståelse av det som berättas. Själv skriver Claesson i inledningen till första kapitlet: ”Man har talat om för mig att jag skulle få svårigheter att förklara eller berätta om De tio budorden för icke vuxna men det måste ju vara lika svårt att förklara dem för vuxna om jag nu vore ute efter att förklara dem.”¹⁶⁴ När jag själv som vuxen läser om boken – som ung man följde jag den på tv – är det just hur Claesson litar på mottagaren som blir det mest slående, den talar, med Westins ord, ”till både barn och vuxna på en och samma gång.”¹⁶⁵ Även Kristoffersson minns: ”Med fascination och förundran bänkade vi oss framför de gåtfulla existenserna i de sagor som Slas på Slas-vis berättade för barn i televisionen. [---] Skall jag sätta ord på den känsla som minnet återkallar från tevesoffan, så var det nog den hissande upplevelsen av att som barn vara tagen på allvar. En röst som talade till en som jämlik.”¹⁶⁶

Så här kunde det låta:

Du skall icke missbruka Herren din Guds namn tytt så betyder att vi inte ska missbruka vår frihet att tänka eller missunna andra att tänka fritt och i frihet tänka.

Den osynliga delen i oss är ömtålig men också samtidigt mycket stark. Den osynliga delen i oss själva kan vi göra synlig genom att ge våra tankar ord, genom det språk vi talar. Vi ska respektera det språk vi talar genom att med respekt tala om de språk vi inte talar eller förstår.

Människor är inte så olika som man tror och mycket enklare än man tror och samtidigt mycket mer komplicerade än man tror och det stora flertalet är maktlösa.

En människas gudomliga osynliga del är hennes enkla önskningar och förhoppningar och förmåga att vara god. Och i vår osynliga del är vi bröder och systrar ty våra önskningar skiljer sig mycket lite från varandras och vår förmåga att bli besvikna är lika stor. Vi är lika och vi bär alla samma namn.

Människa är vårt gemensamma namn.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Stig Claesson, *De tio budorden* (Stockholm 1984), s. 9.

¹⁶⁵ Westin, 2002, s. 138.

¹⁶⁶ Kristoffersson, s. 3.

¹⁶⁷ Claesson, 1984, s. 26.

Det Claesson visar i *De tio budorden*, liksom i sina mer traditionella sagor, är att för att förmedla en saga måste berättaren lita till barnets egen erfarenhet och inte minst dess fantasi – att det är viktigare än att ämnet måste vara enkelt. Att det helt enkelt kan vara klokt att hellre lita till sina läsares förmågor än att underskatta dem. Samma förhållande gäller för den impressionistiska berättaren som förlitar sig på att, “the reader supplies the emotional response based upon his or her own experience.”¹⁶⁸ Av det vi sett i Claessons vuxenböcker likväl som i de för – med dennes egna ord – ”icke vuxna”, tjänar upprepningar och bilder ställda i juxtaposition väl detta syfte.¹⁶⁹

Utelämnande, undertryckning och uteslutning

Den teknik Hemingway är mest känd för är med stor sannolikhet den som blivit allmänt omtalad som isbergstekniken och som han också själv jämförde med ett isberg.

If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing.¹⁷⁰

Lamb menar dock i sin genomgång att det visserligen är så att Hemingway utelämnade, men att vissa av de exempel som brukar ges inte går att belägga. Själv nämner Hemingway i *A Moveable Feast* att novellen *Out of Season* skulle vara en av de texter där han helt utelämnat det faktum att protagonisten tar livet av sig i slutet av berättelsen.¹⁷¹ Något som Lamb menar är en efterhandskonstruktion av Hemingway.¹⁷² Istället är det knappheten i beskrivningar, de koncisa språkbruket, och inte minst uteslutandet av berättarens eget medvetande som snarare karaktäriserar Hemingways prosa: “For Hemingway, the narrator’s and character’s subjective feelings were the real omitted element of fiction, present in their absence, evoked by carefully selected details, and filled in by readers who, as Fitzgerald observed, recall similar such experiences from their pasts.”¹⁷³

¹⁶⁸ Lamb, s. 56.

¹⁶⁹ Apropå begreppet ”vuxenlitteratur”, menar Boel Westin, att det är en tämligen dubiös konstruktion: ”Den utsäger faktiskt ingenting om den litteratur som åsyftas, förutom att dess läsare *antas* vara vuxna människor.” Westin, 2002, s. 130.

¹⁷⁰ Hemingway, 2004, *Death in the Afternoon*, s. 165.

¹⁷¹ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* (1964), (London 2004), s. 43.

¹⁷² Lamb, s. 40 f.

¹⁷³ *Ibid*, s. 77.

När det gäller den typ av utelämnande som Lamb beskriver här ovan har vi redan sett att det i de första delarna av *Brev till en hembygdsgård* finns en betydande likhet mellan Claesson och Hemingway. Inget av det jag funnit i den nämnda roman, eller i övriga texter av Claesson jag studerat, talar däremot för att denne använt uteslutningar i sin prosa som ett sätt att ytterligare undertrycka den kunskap som berättaren sitter på – om nu Hemingway trots Lambs tvivel verkligen gjorde det. Vad emellertid berättaren hos Claesson många gånger gör,

Upphovsrättsskyddad bild

är att hon bara använder sig av den mängd information hon för tillfället tycker sig behöva för att det ska räcka för scenen i fråga. Resten lämnar hon åt sidan för eventuella kompletteringar vid senare tillfälle. Dock finner vi snart att uteslutning av information i första rummet visserligen många gånger i Claessons prosa leder till upprepningar i avsikt att komplettera, men också att de andra

Fig. 10 gånger leder till en mer avskalad text: Slår vi upp Claessons novell

”Idag fredsjubel mellan 16 och 22” finner vi att inledningen till *Brev till en hembygdsgård* är byggd på en tidigare text av denne – en text med en annan ton och ett delvis annat mer reportageliknande skrivsätt. (Noteras kan att färgen på natten emellertid är densamma.):

Ett av de få husen i denna stad som har tak är en järnvägsstation och järnvägsstationen är på kvällen en uppsamlingsplats för barn. Barn som inte har fötter, barn som inte har ben. Barn som inte har händer, barn som inte har armar. [---] De hade förlorat sina fötter och händer i kokande asfalt, men de levde och skulle fortsätta att leva i hopp om att en dag få kryckor och proteser. [---]

Nätterna var stillsamma och tysta och mörkblå. [---]

På kvällarna kunde man sitta på golvet inne i järnvägsstationen och se de små barninvaliderna sova med sitt DDT och sina lemonadflaskor och beväpnade scouter vakade över dem. De gick sömnigt med gevärskolvorna släpande i golvet, och de rökte oavbrutet. Barnen sa aldrig mycket och skrek aldrig. De gnällde inte ens i sömnen och det var besvärande att de inte gjorde det.¹⁷⁴

Det här sättet att ympa en text på en annan – i Claessons fall gärna en tidigare text från den egna pennan – benämner Genette hypertextualitet: “By hypertextuality I mean any relationship uniting a text B [...] to an earlier text A [...], upon which it is grafted in a manner that is not that of a commentary.”¹⁷⁵ (För en mer omfattande genomgång av transformation och hypertextualitet i Claessons författarskap, se *Bättre kan det sägas*.)¹⁷⁶

Det Claesson många gånger väljer att utesluta är kunskaper han själv som författare besitter men som av olika skäl inte passar i berättelsen. Eller inte kan berättas just då. Det här är dock en annan form av uteslutande än den Hemingway menar då han pratar om isberget.

¹⁷⁴ Stig Claesson, ”Idag fredsjubel mellan 16 och 22” i *Dråp i hastigt mod* (1975), (Malmö 1966), s. 55 ff.

¹⁷⁵ Gerard Genette, *Palimpsest: Literature in the Second Degree* (1982), (Lincoln/London 1997), s. 5.

¹⁷⁶ Malmsborg.

Hos Claesson är därtill uteslutande och upprepning närbesläktade – han utesluter det han vet men som inte passar in samtidigt som han med något som kan liknas vid en dåres frenesi återkommer till scener där vissa delar tidigare uteslutits. I romanen *Skam den som fryser* låter han den homodiegetiske berättaren ge läsaren följande skäl: ”Varför skulle jag berätta om saker och ting och händelser som jag försökt redogöra för så många gånger. Jag vet inte riktigt. Men i känslan av att någonting fattas berättar jag det om igen som jag kommer ihåg det. För att nå det som jag tror fattas.”¹⁷⁷

Kanske är det så; Forsgren finner i sin uppsats – stödd på uttalanden från Claessons själv – att ”just förståelsen är det nav kring vilket alla hans [Claessons] romaner och hela hans tematiska universum kretsar.”¹⁷⁸. Nilson menar å andra sidan att Claessons mål inte är att bli förstådd – eller kanske snarare att denne själv inte förstår och därmed inte kan klargöra: ”Claesson ger inga färdiga svar i texten, han ger överhuvudtaget inga svar, utan ställer frågor och låter spegla sina åsikter. Han är helt enkelt inte ute efter att läsaren i första hand ska förstå, det är viktigare att tänka efter, han tycker nämligen inte att det finns så mycket att begripa eftersom det mesta ändå är oförklarligt.”¹⁷⁹ Själv skulle jag vilja lägga till en tredje möjlighet – som egentligen inte utesluter någon av de andra – att även den här typen av uteslutningar som följs av omtagningar som följs av förtydliganden som följs av nya uteslutningar, och så vidare, är en del av Claessons hantverk – ett berättargrepp tjänat att knyta ihop episoder, väcka känslor hos läsaren och skapa njutbar läsning. Rådström skriver så här om Claessons återkommande nedslag i samma miljöer och händelser:

Varje stund av livet är ny, det finns ingen upprepning, allt flyr undan och går förlorat och ändå är det mesta sig likt – mycket är det vad Stigs konstnärskap har att berätta. I romanerna och de kortare texterna återkommer han ständigt till samma miljöer och situationer i återtagningar som skulle ha upprepningens utmattande karaktär om han inte såg att något nytt alltid fanns att hämta där, något som undflytt honom när han gjorde sitt senaste besök.¹⁸⁰

En av de scener Claesson återberättat oräkneliga gånger berättas i tioalet varianter i romanen *Ni har inget liv att försäkra*. Om något är en ur-scen för Claesson så är det den; han har berättat den tidigare och han kommer att återkomma till den under hela sitt författarskap. I en

¹⁷⁷ Stig Claesson, *Skam den som fryser* (Stockholm 1987), s. 29.

¹⁷⁸ Forsgren, s. 51.

¹⁷⁹ Nilson, s. 31.

¹⁸⁰ Rådström, s. 68 f.

av Claessons sista böcker kommer vi att få den sista pusselbiten till denna scen.¹⁸¹ När han berättar den dryga tjugotalet år tidigare i *Medan tidvattnet vänder* låter den så här:

Titta på mig för helvete, skrek Johanna.

Och jag såg på henne.

Jag tror, sa jag försiktigt, att det är höjdskillnaden som gör det. Då låg vi på tvåtusen åttahundra meters höjd. Vi är nu tio meter under havet. Jag minns dig mycket väl. Du har ingen mamma. Din pappa är turk och apotekare. Och du var bara nio år då Grekland höll på att svälta ihjäl nittonhundrafyrtiofem. Det var då vi träffades. Eller året efter. Du var ett av dom barn vi hämtade i Saloniki.¹⁸²

Då scenen ifråga används i roman *Ni har inget liv att försäkra* är Claessons 40 år och inleder berättandet så här: ”Jag vet inte om jag berättat den här historien förut. Jag minns inte så noga längre. Jag börjar bli till åren som man säger. Man säger så mycket.”¹⁸³

Här visar sig således en tydlig jag-berättare redan i första meningens första ord. Boken är annars svår att beskriva; precis som *Brev till en hembygdsgård* består den av en mängd scener som kopplas ihop på ett intrikat sätt och som berättar något vid sidan om själva ramhandlingen. Den senare är tämligen enkel: En man (Willy) sitter på en krog tillsammans med sin son (Hardy), bägge väntar de på samma kvinna som aldrig kommer under de två till tre timmar som de sitter där. Vissa Beckett-liknande drag finns med andra ord i ramhandlingen men det är inget jag kommer att analysera djupare än så. Den för Claesson typiskt underfundiga titeln syftar på att Willys pappa en gång tog en försäkring, med sin son som förmånstagare, vilken någon gång i sonens 40-årsålder skulle tillåta denne att gå i lackskor och halmhatt samt be alla dra åt helvete. Också Kumlin finner den yttre handlingen i romanen ”ganska tunn”.¹⁸⁴ Emellertid fortsätter denne: ”När den yttre handlingen är nedtonad är det istället den inre som är central i romanen. Det som sker i Willys medvetande. Istället för ’faktiska händelser’ i romanen skapar Willy en mängd möjliga händelse, byggda på antaganden och gissningar. Han återger inte ett händelseförlopp, han skapar det själv under romanens gång.”¹⁸⁵

När Claesson introducerar sin ur-scen har över hundra av romanens sidor passerat. Just den här gången väljer han att låta någon annan än sitt alter ego, i detta fall Hardy, kliva in i scenen. Stycket är dock berättat av Willy:

¹⁸¹ I boken skildras hur jaget åser hur en by där barn samlats i en kyrka, först lyses upp av en lysbomb för att sedan bombas sönder och samman; barn, som jaget är utsänd för att hjälpa i säkerhet. Stig Claesson, *Efter oss syndafloden* (Stockholm 2002), s. 129 ff.

¹⁸² Stig Claesson, *Medan tidvattnet vänder* (Stockholm 1980), s. 155.

¹⁸³ Claesson, 1978, *Ni har inget liv att försäkra*, s. 9.

¹⁸⁴ Kumlin, s. 2.

¹⁸⁵ *Ibid*, s. 2.

Han säger att han en gång såg för länge in i en lysbomb och sedan dess inte ser riktigt. Ni förstår, säger han, om man en gång sett in i en alltför nära fallande lysbomb så ser man sen som vore man snöblind. Det vill säga man ser nästan inte alls på flera dagar. Att symtomen kan återkomma och även fasadbelysta kyrkor förefalla dunkla och långt borta liggande och att man då måste fråga nån som ser om man vill veta vad klockan är. Flickan förstår. Hon ser genast på Hardy Johanssons jacka att han inte ljuger. Att en gång bländades han av en bomb som lyste upp en hel by som sen alldeles försvann. På en gång. Och att Hardy då egentligen dog men att han kom undan för att han gick vakt.¹⁸⁶

Till skillnad mot hur scener och bilder binds ihop i Claessons sagor och *Brev till en hembygdsgård* är scenen ovan mer komplex då den verkar innehålla något som är svårt för Claesson att berätta. Då Kumlin läser romanen finns fortfarande inte den pusselbit som blir den sista och han skriver: ”Denna bild är, i mitt tycke, lite gåtfull och poetisk och ett tydligt exempel på att det till största delen är ett inre skeende som står i centrum för romanen.”¹⁸⁷

Det som nu följer är att Claesson, precis på samma sätt som i *Brev till en hembygdsgård*, låter episod efter episod använda sig av scenen, först med Hardy i den, men allt efterhand med en alltmer otydlig bild av vem det är som är med om den.

Sen lyser en sakta dalande ljusbomb upp mörkret och man ser en liten by och man ser kyrkan och hur mycket klockan är och man ser skolan och några butiker och en hörnkrog med några tomma stolar på trottoaren. I kyrkan man ser sitter alla gamla och alla de små och sen blir man så bländad av ljusbomben att man ingenting ser alls.¹⁸⁸

Fortfarande är det Willy som berättar och det är alldeles tydligt för läsaren att berättaren inte har tillgång till allt Willy vet – om nu inte denna väljer att utesluta. Willy vet, men Willy vill inte veta; han kommer strax att med hjälp av berättaren tala om att han är rädd, men inte varför. Ändå, menar jag, vet nu läsaren mer än vad berättaren förevisar av scenen – hon vet därför att det bara är gamla och barn hon får se i kyrkan och hennes erfarenhet säger henne vad det betyder. Och att det är viktigt. Via berättarfunktionen avslöjar nu Willy sin rädsla: ”Jag skulle till exempel inte kunna sitta med Tosse och Beatrice i församlingsstyrelsen för jag skulle aldrig kunna förklara för dom varför jag skulle må så mycket bättre om den där satans kyrkan icke vore fasadbelyst.”¹⁸⁹ Några sidor senare är rädslan än mer påtaglig: ”Oh Beatrice, vad ska jag väl dricka så jag ser så suddigt att jag ej längre märker att ni fasadbelyst kyrkan. Min lever pajar före mitt minne.”¹⁹⁰ När Claesson sista gången använder scenen är det inte mycket kvar av den – annat än hos mig som läsare: ”Beatrice! Vad i helvete drack Kain för att

¹⁸⁶ Claesson, 1978, *Ni har inget liv att försäkra*, s. 125 f.

¹⁸⁷ Kumlin, s. 26.

¹⁸⁸ Claesson, 1978, *Ni har inget liv att försäkra*, s. 132.

¹⁸⁹ *Ibid*, s. 133.

¹⁹⁰ *Ibid*, s. 142.

glömma.”¹⁹¹ Intressant dock, är hur den sista bilden vi får inte innehåller någon direkt anspelning på vare sig lysbomben eller kyrkan – dessa är nu helt undertryckta; istället är det protagonistens förtvivlan, och känsla av skuld, inför det inträffade som berättaren ger oss en bild av i en enda avskalad mening. Hon gör det med hjälp av en bild Claesson inte själv är ursprunget till men som blir uppenbar för dennes implicite läsare då Kain ställs i juxtaposition med bilden av den bombade kyrkan där barn och gamla hade samlats. I *Det lyckliga Europa* skriver Claesson:

Någonting hände i det inbördeskrig jag hamnade i och det har jag omsorgsfullt förträngt. Jag vill inte minnas. Jag kan kanske nångång minnas, krig blir man ju dagligen påmind om, och jag grips då av en djup ångest som inte ens går att dämpa med brännvin. Jag som ändå är uppfostrad av en generation som ansåg brännvin hjälpa mot allt. Ingenting hjälper mot den ångest jag kan drabbas av utom möjligen mitt måleri eller skrivande.

Gudarna ska veta att jag försökt med brännvin.¹⁹²

Också i *Brev till en hembygdsgård* finns den här scenen med, men där utan några som helst kopplingar till Claesson själv, berättaren eller någon av karaktärerna i boken; i en passage rörande det grekiska inbördeskriget skriver Claesson: ”[...] bussar for ner till Grekland och hämtade ut barn för att de ännu inte skyldiga skulle skonas. Detta kallades då den stora barnsmugglingen och kom att anses som en skamlig handling speciellt som Tito vägrade att lämna tillbaka barnen till Grekland.” (*BteH*, s. 131)

¹⁹¹ Claesson, 1978, *Ni har inget liv att försäkra*, s. 186.

¹⁹² Claesson, 2001, s. 197 f.

Sammanfattning samt slutdiskussion

Titeln på den här uppsatsen – ”Att lita till läsaren” – syftar på ett av de grundläggande karaktärsdragen inom litterär impressionism, såväl i allmänhet som när det gäller Cranes, Hemingways och Claessons texter i synnerhet: Texter som vägrar att skriva läsaren på näsan vad författaren vill ha sagt lika lite som vad berättaren eller karaktärerna i texterna kan tänkas känna inför det som utspelar sig i berättelsen; texter som är konstruerade av författare med syftet att återskapa scener, händelser och karaktärer för att med hjälp av dessa få läsaren att själv uppleva det som händer; texter som genom att lägga dikten/sagan tätt intill verkligheten söker framkalla en än sannare bild av verkligheten än vad strikt faktarapportering kan åstadkomma; texter som litar till läsarens egna förmågor att känna och förstå.

Genom att undertrycka den egna förförståelsen, undertrycka berättarens insikter i det hon berättar och därtill beröva läsaren möjligheten att få del av mer än en karaktärs medvetande i taget – och helst då bara en begränsad del av detta – strävar den litteräre impressionisten efter att involvera läsaren i historien. Ja, rent av i den verklighet som förevisas henne. Medlen – berättargreppen – som lyfts fram har varit den externa, alternativt begränsade interna, fokaliseringen; struktureringen av berättelsen; utnyttjandet av såväl dikt som verklighet för att skapa igenkänning och delaktighet hos läsaren; samt hur upprepningar och undertryckningar medvetet används för att ladda berättelsen med betydelser.

Hemingway har vid flera tillfällen gett sig på att själv beskriva sina berättargrepp och på så sätt sökt komplettera andras uppfattningar om hur han gör och varför. Frågan infinner sig emellertid om det han uttryckt i ämnet är skrivet för att bidra till teoribildningen eller för att han i slutänden trots allt inte helt och fullt litat till sina läsare. Visst kan han trots de här utläggningarna ha gjort det, men samtidigt inte mer än att han själv i texter och paratextuella kommentarer kommit med upprepade läsinstruktioner.

Claesson å sin sida, måste läsaren försöka förstå utifrån texterna i sig. Läsanvisningarna är få och de kontrakt med läsaren han i dessa ställer ut är många gånger dubbeltydiga som en direkt effekt av Claessons metod. Letar läsaren i Claessons författarskap efter försök av denne att förklara hantverket hittar hon följaktligen nästan ingenting från den egna skrivmaskinen; trots att författaren Claesson vid otaliga tillfällen ger sig till att beskriva hantverket bakom sin bildkonst har han inte med särdeles många rader kommenterat sitt skrivande. Som läsare nödgas jag därför att lita till min läsning på samma sätt som Claessons texter litar till mig som läsare.

Att Hemingway i brev, artiklar och utläggningar insprängda i de egna böckerna, själv kommenterar estetiska såväl som berättartekniska val i de egna texterna, kan måhända förklaras med att han ville bli förstådd. Eller i vart fall inte missförstådd. Och möjligen har vi här ett av de dilemman som författare möter då de väljer berättargrepp som syftar till att återge, inte berätta – showing not telling. För vem vill inte bli förstådd och vem vill bli missförstådd; vem vill inte att budskap ska nå sin mottagare – allra helst oförvanskat av denna. Vem vill inte vinna läsaren – vem vill förlora henne. Sett från den utgångspunkten kan Forsgren ha rätt i att önskan att bli förstådd kan vara det nav kring vilket Claessons författarskap kretsar. Möjligen är det så, även om jag själv lutar åt att Claesson snarare skrev för att förstå sig själv än för att förklara för andra. Att han visade upp den värld han levde i, fragmenterad som världen är, därtill starkt reducerad till intryck han själv mottagit, och att det av resultatet följde att mottagandet och tolkandet stundtals helt har lämnats till läsaren. Av antagandet följer att jag inte tror Claesson om att lita till läsarens förståelse av det han inte själv förstod. Likafullt tyder berättargreppen, som uppsatsen lyfter fram, på att Claesson litade till att läsaren skulle kunna skapa mening ur texten om han bara återgav verkligheten som han mottagit den, därtill upprepade den och ställde de bilder han på så sätt skapade mot andra bilder – nya likväl som tidigare använda. Efterhand litade han säkert också på att det hantverkskunnande han utvecklade skulle innebära att hans böcker också i fortsättningen fann läsare och att därmed räkningar kunde hanteras, mat ställas på bordet, samt en och annan krognota betalas.

Claesson var i mångt och mycket en brödskrivare, en yrkesman som litade till sitt hantverkskunnande. Som alla hantverkare visste han att när väl arbetet var utfört och levererat, var det mottagarens sak att bruka det efter egen förmåga, fantasi och skön. Claesson litade till sina läsare därför att det var det enda han kunde göra.

Det är inte mer med det.



Upphovsrättsskyddad bild

Fig. 11

Litteraturförteckning

Källor i tryck

- Babel, Isak, *Budjonny's röda ryttararmé* (1926), övers. Staffan Dahl (Stockholm 1963)
- Bredsdorff, Thomas, *De svarta hålen: Om tillkomsten av ett språk i P. O. Enquists författarskap* (1991), övers. Jan Stolpe (Stockholm 1991)
- Claesson, Stig, *Brev till en hembygdsgård* (Stockholm 1974)
- Claesson, Stig, *De tio budorden* (Stockholm 1984)
- Claesson, Stig, *Det lyckliga Europa* (Stockholm 2001)
- Claesson, Stig, "Hemingways första död", *Liv och kärlek* (Stockholm 2005)
- Claesson, Stig, "Idag fredsjubel mellan 16 och 22", *Dråp i hastigt mod* (1975) (Malmö 1966)
- Claesson, Stig, *Efter oss syndafloden* (Stockholm 2002)
- Claesson, Stig, *Landet som inte längre finns* (Stockholm 1989)
- Claesson, Stig, *Medan tidvattnet vänder* (Stockholm 1980)
- Claesson, Stig, *Ni har inget liv att försäkra* (Stockholm 1978)
- Claesson, Stig, *Skam den som fryser* (Stockholm 1987)
- Claesson, Stig, *Västgöotalagret* (1965) (Stockholm 1978)
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature* (1975) (New York 2002)
- Danius, Sara, *Den blå tvålen: Romanen och konsten att göra saker och ting synliga* (Stockholm 2013)
- Forser, Tomas, "Slas i folkhemmet", *Den svenska litteraturen. 6, Medieålderns litteratur: 1950-1985*, red. Lars Lönnroth, Sverker Göransson (Stockholm 1993), s. 35
- Forsgren, Percy, *Behovet av att bli förstådd: En tematisk läsning av Stig Claessons romaner* (Kandidatuppsats Litteraturvetenskapliga institutionen Stockholms universitet 1999)
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An essay in Method* (1972), övers. Jane Lewin (New York 1980)
- Genette, Gérard, *Palimpsest: Literature in the Second Degree* (1982), övers. C Newman, C Doubinsky (Lincoln/London 1997)
- Genette, Gérard, *Paratexts: Thresholds of interpretation* (1987), övers. Jane, Lewin (New York 1997)
- Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis/Cambridge 1976, Second Edition)

- Hemingway, Ernest, *A Farewell to Arms* (1929) (Harmondsworth 1975)
- Hemingway, Ernest, *A Moveable Feast* (1964) (London 2004)
- Hemingway, Ernest, *By-Line: Ernest Hemingway: Selected Articles and Dispatches of Four Decades* (1967), red. William White (New York 2003)
- Hemingway, Ernest, *Death in the Afternoon* (1932) (London 2004)
- Hemingway, Ernest, *Fiesta: The Sun Also Rises* (1927) (London 2000)
- Hemingway, Ernest, *In Our Time* (1925) (New York 2003)
- Hemingway, Ernest, *Men Without Women* (1927) (London 2004)
- Hemingway, Ernest, *Winner Take Nothing* (1933) (London 2006)
- Hägg, Göran, *Den svenska litteraturhistorien* (Stockholm 2001)
- Hägg, Göran, *Tjugoen moderna klassiker* (Stockholm 1995)
- Janbrink, Sven, ”*Detta och sommarnatten är jag satt att förvalta*”: en stilistisk studie av tre romaner av Stig Claesson (Uppsats Institutionen för humaniora och språk Högskolan Dalarna 2010)
- Kristoffersson, Pia, ”Slas från olika håll” i *Slas: Jag minns dig nog* (Stockholm 2011), s. 3 – 9
- Kumlin, Ola, *En ledmotivisk läsning av Stig Claessons Ni har inget liv att försäkra* (Kandidatuppsats Litteraturvetenskapliga institutionen Stockholms universitet 1999)
- Lamb, Robert, P., *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story* (Baton Rouge 2011)
- Lund, Hans, *Impressionism och litterär text* (Stockholm/Stehag 1993)
- Malmsborg, Thomas, *Bättre kan det sägas: Om transformation som berättargrepp i Stig Claessons författarskap* (Kandidatuppsats Institutionen för humaniora Växjö universitet 2009)
- Nagel, James, ”Literary Impressions and In Our Time”, *The Hemingway Review*, Volume 6, Issue 2, Spring 1987, s. 17 – 26
- Nagel, James, *Stephen Crane and Literary Impressionism* (University Park, Pennsylvania 1980)
- Nilson, Cecilia, *En studie i Stig Claessons roman Om vänskap funnes* (Kandidatuppsats Litteraturvetenskapliga institutionen Stockholms universitet 1991)
- Olsson, Anders, ”Intertextualitet, komparation och reception”, *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund 2002), s. 51 – 69
- Rådström, Niklas, *Stig.* (Stockholm 2011)
- Skalin, Lars-Åke, ”Narratologi – studiet av berättandets principer”, *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund 2002), s. 173 – 188

Tiberg, Carl, "Och han går ut i det öppna: Några försök till ingångar i Stig Claessons ord- och bildvärld" i *Slas: Jag minns dig nog* (Stockholm 2011), s. 13 – 17

Tirén, Sverker, "Rätten till vår sorg – i väntan på Mary", *BLM: Bonniers litterära magasin*, red. Hans Isaksson, Lars Grahn (Stockholm årg. 47, 1978:6)

Westin, Boel, "Vad är barnlitteraturforskning?", *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund 2002), s. 129 – 142

Källor från Internet

Crane, Stephen, *The Red Badge of Courage* (1895) (Project Gutenberg 2008),
<http://www.feedbooks.com/book/4527/the-red-badge-of-courage>, 2014-01-08

Hallengren, Anders, "A Case of Identity: Ernest Hemingway", *Nobelprize.org* (The Official Web Site of the Nobel Prize),
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1954/hemingway-article.html,
2013-06-06

Bildkällor

- Figur 1: Claesson, Stig (1989) i *Målade porträtt*, (Hudiksvall 1991)
- Figur 2: Claesson, Stig (odaterad) i *Liv och kärlek* (Stockholm 2005)
- Figur 3: Claesson, Stig (odaterad) i *God natt, fröken Ann* (Stockholm 2006)
- Figur 4: Claesson, Stig (1988) i *Iakttagen* (Hudiksvall 1989)
- Figur 5: Claesson, Stig (odaterad), privat ägo
- Figur 6: Claesson, Stig (1976), privat ägo
- Figur 7: Claesson, Stig (odaterad) framsida till *Brev till en hembygdsgård* (Stockholm 1974)
- Figur 8: Claesson, Stig (odaterad) i *På behörigt avstånd* (Hudiksvall 1987)
- Figur 9: Claesson, Stig (odaterad), framsida till *De tio budorden* (Stockholm 1984)
- Figur 10: Claesson, Stig (1980) i *Iakttagen* (Hudiksvall 1989)
- Figur 11: Claesson, Stig (odaterad) i *Yngve Frejs landskap* (Hudiksvall 1991)