

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 126 2005

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2006 och för recensioner 1 september 2006.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapetets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 91-87666-23-5

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Elanders Gotab, Stockholm 2005

Derrida, Paul de Man och Barbara Johnson föra en teoretisk genredebat som överskrider klassifikationens tristess. Men att söka ge ”en kritik av ett universellt genrebegrepp” (s. 7) är nog att slå in en öppen dörr, åtminstone på denna sidan Kölen. Är det över huvud taget meningsfullt att tala om en vad gäller tid och språk gränsöverskridande lyrikgenre? På den negativa sidan noterar inte bara den lättirriterade läsaren begreppsglidningen lyrik/dikt/poesi, vilken förändrar förutsättningarna för bokens frågeställningar från kapitel till kapitel, en viss hafsighet vad gäller klagörandet av lyrikanalysens grunder, en förvånande ovilja att diskutera olika vetenskapliga riktningars syn på lyrikdefinition och lyrikanalys samt en litet ängslig trendighet: utomeuropeisk lyrik och populärkultur *måste* beaktas – även då diskussionen av fenomenen inte tillför så mycket nytt. Exempelfieringen är i allmänhet mycket god, även om Celancitaten kan te sig esoteriska och föga representativa och de svenska dikterna icke alltid motsvarar de allmäneuropeiska vad gäller komplikation och pregnans. Särskilt gläder man sig åt de många exempel som hämtats ur Inger Christensens diktsamlingar *det* och *alfabet*.

Som lärobok på grundnivån är *Lyriskens liv: Introduktion till att läsa dikt* inte problemfri, men med en traditionell klassificerande framställning av lyrikens undergenerer som komplement bör boken kunna fungera utmärkt på svenska universitet och högskolor – i vart fall bättre än andra nu tillgängliga handböcker i lyrikanalys på vårt eget språk.

Roland Lysell

Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*. Ed. du Seuil. Paris 2004.

Métalepse. Entorses au pacte de la représentation. Red. John Pier & Jean-Marie Schaeffer. (EHESS, Collection ”Recherches d’histoire et de sciences sociales”; 108). Paris 2005.

I en tid som vår, när man kan ta patent på såväl nyupptäckta gener som datorprogram och källkod, vore det inte främmande att tänka sig att man skulle kunna ta patent på retoriska figurer. Det kan visserligen vara svårt att hitta nya tropor och scheman efter mer än 2500 år av retorisk teori och praktik. Men man kan ju alltid försöka, och om man inte kan hitta (på) nya figurer, kan

man ju alltid ge gamla figurer nya funktioner. Retorik handlar emellertid inte bara om språklig utsmyckning och vältalighet, kärnan i den klassiska retoriken utgörs av läran om att övertala i offentliga sammanhang, särskilt juridiska och politiska, men även högtidliga och pedagogiska. I vår egen tid har nya elektroniska och digitala medier radikalt förändrat betydelsen av att kommunicera offentligt och en modern retorik måste, som Chaïm Perelman påpekade redan på 1950-talet, fungera för alla slags publik: närvarande och frånvarande; samtida och framtida; kunniga och okunniga; partiska och opartiska; stora och små. Vi kommunicerar numera inte bara med tal och skrift utan med en mängd olika muntliga och skriftliga medier, liksom en uppsjö av visuella medier.

Det samtida medielandskapet utmärks inte bara av sekundär muntlighet och visuell kultur, intermedialitet och remedialitet, mobilitet (med närmast fullständig geografisk täckning), utan framför allt av mediekonvergens. Vi lever i dag i vad den kanadensiske litteratur- och medieforskaren Marshall McLuhan skulle ha kallat den ”digitala galaxen”. Denna sköna nya medievärld kräver inte bara en ”ny” retorik, utan även nya sätt att tänka på retorik. Dekonstruktion och narratologi utgör två exempel på retoriskt nytänkande. I den förra har man särskilt intresserat sig för tropor som allegori, metonymi, metafor, parabasis och aporia, medan i den senare har analeps, proleps, sylleps och metaleps hört till topikerna. Av de sistnämnda figurerna har metaleps (metalepsis) kommit att få en allt större betydelse i samtida litteraturteori och i teorier om litteratur i nya medier, men även för att beskriva och tolka icke-litterära medier som datorspel, film, reklam och TV.

Termen metalepsis betecknar på grekiska substitution och kommer från verbet metalambanein (meta + lambanein), vilket även har betydelsen att översätta. Hos Cicero och Quintilianus kommer den att benämnas translatio och transumptio. Metaleps hör ursprungligen hemma i retorikens stasislära, som utvecklades och systematiserades av den grekiske retorikern Hermagoras på 200-talet före vår tideräkning. Hos de romerska retorikerna kommer dock termen även att dyka upp i den del av retoriken som behandlar vältalighet (elocutio). I *Institutio Oratoria* betecknar den ett slags indirekt övergång från en trop till en annan (gärna lekfull och inte sällan långsökt, och enligt Quintilianus endast lämplig i komedier), men

kommer hos senare retoriker oftast att betraktas som en sorts metonymi.

Läran om stasis (på latin *constitutio* eller *status*) utgör en metod för att reda ut vad en rättslig tvist eller en disputation handlar om. Själva termen "stasis" ska ursprungligen ha använts om de positioner som boxare intar mot varandra i ringen precis innan slag har utväxlats. Inom retoriken är det en metod för att formulera den rättsliga frågeställningen och utgör därmed en viktig del av (upp)finnandet av argument (*heuresis* eller *inventio*), särskilt hos Cicero och Quintilianus. Stasisläran kan i vissa avseenden jämföras med de stående frågor som dagens journalister använder för att snabbt få klart för sig betydelsen av en händelse: vem? vad? när? var? varför?

För att bättre förklara betydelsen och funktionen hos stasis som metod kan det vara lämpligt att illustrera med ett exempel. Om man skulle stå åtalad för överfall finns det ett antal olika punkter och frågeställningar som kan komma upp i processen. Man kan förneka att man har slagit den andra parten; eller, om man erkänner att man har slagit denne, kan man förneka att det utgör överfall; eller, om man medger att ett överfall har ägt rum, kan man argumentera om graden av skuld som kan kopplas till det. Dessa alternativ besvarar frågorna: har det hänt? hur ska det som hände kategoriseras i juridiska termer? hur ska det som hände bedömas? Den sista punkten, som handlar om handlar om handlingens värde eller kvalitet, ger utrymme för ytterligare frågeställningar. Man kan förneka att det var fel att överfalla den andre; eller, medgivande att handlingen i förstone kan synas fel, att man rättfärdigas genom resultatet; eller, om man inte kan rättfärdiga sig på detta sätt, kan man försöka skjuta skulden på offret, eller på en tredje part, eller på omständigheterna. Om allt annat misslyckas, kan man ifrågasätta den processuella giltigheten hos anklagelsen. Man kan sålunda åberopa immunitet eller en amnesti, hävda att brottet redan är prövat eller preskriberat eller göra gällande att domstolen saknar jurisdiktion i detta fall. Om man misslyckas även med det har man inget försvar: det finns ingen frågeställning.

Det är lätt att se att dessa olika frågeställningar avser olika aspekter av processen. Hermagoras skiljer mellan sakfrågor, förnuftsfrågor, lagfrågor och rättsfrågor. Sakfrågor handlar om vad som faktiskt har hänt, medan förnuftsfrågor tar upp logiska resonemang. Lagfrågor uppstår när dis-

kussionen handlar om tillämpliga lagtexter: det kan finnas motsättningar mellan lagens bokstav och anda, mellan två olika lagar (*antinomi*), tvektigheter i lagen (*amphibolia*), det kan vara fråga om en logisk utvidgning av en lag som inte är direkt tillämplig på fallet. Rättsfrågor avser den juridiska processen. Dessa frågeställningar organiseras hos Hermagoras enligt följande rubriker: (1) faktaprövning (har handlingen utförts och av vem?); (2) definition av handlingen ur juridiskt perspektiv (vilket slags handling har utförts?); (3) kvalitetsfrågan (i vilket ljus ska handlingen bedömas?); och (4) invändning mot att fallet ska prövas i domstol eller överföring av fallet från en domstol till en annan (har denna domstol jurisdiktion över fallet?). Den fjärde frågeställningen benämns på grekiska "metalepsis".

Det anses att *metaleps* har sin historiska grund i en rättslig praktik i Aten på 400-talet före vår tideräkning som kallades "paragraphe": en kontraprocess som bestod av en separat rättegångspunkt (möjligen även en separat rättegång) där den åtalade gjorde gällande att processen mot honom stred mot lagen och därför åtalade den ursprungliga åklagaren för att driva en olaglig process (se exempelvis Isokrates, *Mot Kallimachos*). Den åtalade kunde hävda att fallet var rättsvidrigt, att det krävde en annan rättslig procedur eller att det redan hade avgjorts på annat sätt. Det tycks under 300-talet ofta ha handlat om att få sitt fall flyttat från en mindre magistratsrätt till en jurydomstol. Den som drev en *paragraphe* gjorde med andra ord gällande att det fanns en omständighet eller ett juridiskt undantag som gav grund för att bestrida domstolens rätt att avgöra fallet. Man kan betrakta *metalepsis*, som den brittiske klassicisten Malcolm Heath har föreslagit, som en samlingsrubrik för de argument som brukade användas i *paragraphe*.

Den antika retoriker som anses ha behandlat stasisläran mest systematiskt är Hermogenes från Tarsos på 100-talet AD. Liksom Hermagoras urskiljer han fyra olika frågeställningar, men den kvalitativa frågeställningen delas upp i nio underfrågeställningar. Det blir totalt tretton olika frågeställningar, där *metaleps* får en särställning i relation till de övriga eftersom den handlar om huruvida ett fall ska tillåtas tas upp i rättegång. Under rubriken *metaleps* utreds inte i första hand om någonting har hänt eller existerar (som i faktaprövning) eller vad det är för slags handling som har ägt rum (som i definition), och inte hel-

ler värdet och arten av handlingen (som i de övriga frågeställningarna), utan helt enkelt om det ska bedrivas en process om dessa frågor. Enligt den franske forskaren Michel Patillon kan man säga att metaleps hos Hermogenes yttersta vilar på substitutionsbegreppet: att substituera eller ersätta alla andra frågeställningar och därmed bli en rättsfråga som går före övrig rätt.

Hermogenes delar upp metaleps i två arter: den ena avser skriftliga dokument och verbala uttryck; den andra avser omständigheter och inte dokument. Den dokumentbaserade typen av metaleps försöker begränsa det ursprungliga rättsfallet genom ett processuellt undantag baserat på verbala instrument, på vilka utredningen är fokuserad. Hermogenes anför som exempel en lag som säger att samma anklagelse inte kan prövas två gånger (*Peri staseon*, 42.15–20). En man åtalas för mord och frikänns. Senare, när mannen konsulterar ett orakel, svarar guden att ”den inte ger orakel till mördare”. Mannen åtalas igen. Här måste man först avgöra om den omnämnda lagen ska tolkas bokstavligen eller inte; först därefter kan man ta upp till behandling om mannen har begått mord. Den icke-dokumentbaserade typen av metaleps söker på liknande sätt begränsa det ursprungliga rättsfallet genom ett processuellt undantag baserat på någon omständighet kring handlingen (plats, tid, person, orsaker, sätt). Den åtalade kan erkänna handlingen som sådan, men bestrida någon av omständigheterna. Hermogenes anför som exempel den (antika) lag som gav maken rätt att vedergälla otrohet genom att själv och utan någon juridisk process döda både hustrun och hennes älskare (*Peri staseon*, 42.20–43.9). En man dödar enbart äktenskapsbrytaren, men finner senare sin hustru gråtande vid dennes grav och dödar då även henne. Han åtalas för mord. I detta fall är det tiden och platsen som man kan invända mot. Metalepsen förskjuter här frågan om handlingen till att avse omständigheterna. Det är troligt, som Malcolm Heath nyligen har föreslagit (i *Leeds International Classical Studies* 2, 2003), att uppdelningen i två former av metaleps hos Hermogenes svarar mot en förändrad rättslig praktik.

De frågeställningar som Hermagoras och senare Hermogenes urskiljer övertogs av de romerska retorikerna. I den romerska rätten kallas kontraprocessen *paragraphe* för *exceptio* eller *praescriptio*. Av någon anledning kommer dock metaleps att få mindre eller inget utrymme i de latinska retorikhandböckerna. Sålunda menar Ci-

cero att läran om frågeställningar kunde reduceras till följande tre frågor: existerar det? (sitne?); vad är det? (quid ist?); vad för slags sak är det? (quale sit?) (*De Oratore* 2.104–113; *Orator* 45). I *Rhetorica ad Herennium* benämns dessa frågeställningar ”coniecturalis” (faktaprövning), ”legitima” (rättslig rubricering) och ”iuridicalis” (juridisk bedömning) (*Rhetorica ad Herennium* I.xi.17–25). Det är därför kanske inte förvånande att termen metaleps eller *translatio* kommer att användas i andra sammanhang och för nya syften, däribland i den del av retoriken som behandlar talets verbala utsmyckning. Detta innebär ändå inte en fullständig frikoppling från stasiläran eftersom figuren ofta har en argumentativ funktion.

I *Rhetorica ad Herennium* är *translatio* en allmän term och avser både metafor och metonymi, men används även om frågeställningar (*translatio criminis*). Hos Quintilianus betecknar den som nämnts en indirekt överföring eller en substitution: ”metaleps, det vill säga *transumptio*, erbjuder en övergång från en trop till en annan”; ”metalepsen utgör en sorts länk mellan den överförda termen och till det som den är överförd, den betecknar i sig ingenting men erbjuder en övergång” (*Institutio Oratoria* VIII. vi.37–38). Den metonymiska användningen av metaleps tycks dyka upp första gången hos Isidorus av Sevilla (560–636), närmare bestämt som en temporal överföring: tropen betecknar det efterföljande utifrån det som föregår den (”*metalepsis est tropus a praecedente quod sequitur*”; Isidorus, *Etymologia I*, 37.7–9). Denna temporala utvidgning tycks vara kopplad till en absorbering av retoriken i den kristna exegetiken och hermeneutiken. Hos Isidorus finner man även ett slags normalisering av termerna så att *translatio* (*translatiua constitutio*) hänför sig till läran om stasis (Isidorus, *Etymologia II*, 5.8), medan metaleps används för att beteckna den retoriska figuren. Den term som används inom bibelexegetiken är allegoria, som används bland annat för att visa hur personer i nya testamentet föregrips i det gamla testamentet.

Hos den franske retorikern Dumarsais (1676–1756) betecknar metaleps ”une espèce de métonymie, par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède; ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit” (Dumarsais, *Des Tropes*, kap. 2, avd. 3). Metalepsen används antingen som ett indirekt uttryck (som allusion, eufemism eller litotes) eller som ett sätt att ge större tyngd åt

ett uttalande, som när diktaren i stället för en beskrivning "nous mettent devant les yeux le fait que la description suppose" (Dumarsais, *Des Tropes*, kap. 2, avd. 3). I den senare formen, som hypotypos eller tableau, betecknar metalepsen en fiktio- nell utsaga, det vill säga en form av fiktion. Dessa två användningssätt återkommer hos Pierre Fontanier (1768–1844), som dock betraktar metaleps och metonymi som distinkta. Fontanier betecknar metaleps som en form av substitution där ett indirekt uttryck ersätter ett direkt uttryck (Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, kap. 2). En intressant variant på metalepsen hos Fontanier, kallad "mételepse de l'auteur", består av en figurativ inskrivning av utsägelseakt: "le tour par lequel un poète, un écrivain, est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait au fond, que raconter ou décrire" (Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, kap. 2). I denna variant av figuren har diktandet själv blivit en scen, precis som i hypotypos. Men till skillnad från hos Dumarsais har denna figur hos Fontanier blivit en reflexiv trop, där man använder ett faktiskt påstående för att förstärka effekten av en fiktion.

Det är kuriöst att just Fontaniers sistnämnda variant av metaleps är den som har kommit att bli viktigast i vår egen tid. Det är nämligen denna användning av termen som Gérard Genette tar fasta på när han i *Discours du récit* (1972) talar om narrativ metaleps för att beteckna överskridandet av gränsen mellan dieges och metadieges när berättaren eller författaren träder in i diegesen (eller omvänt, att personer i metadiegesen tränger in i diegesen). Fastän Genette beskriver denna figur som en form av överträdelse (transgression) gentemot det realistiska berättandets konventioner, utgör den en återkommande figur i den klassiska realistiska romanen. I andra slags berättelser, som i fabulerande och fantastiska berättelser och i postmoderna romaner, utgör metaleps inte sällan en central figur som strukturerar stora delar av eller rent av hela verket.

Ett återkommande exempel hos Genette och andra är hämtat från en kort berättelse av Julio Cortázar, *Continuidad de los parques* (1956), där en man befinner sig i ett hus omgiven av en park. Mannen sitter i ett bibliotek och läser en bok om två älskare som bestämmer sig för att ha ihjäl kvinnans make. Det beskrivs sedan hur älskaren kommer till ett hus omgiven av en park, han träder in i huset och finner i biblioteket en man som läser en bok. Berättelsen slutar här och det är upp till

läsaren att dra slutsatsen om mannen som läser boken också är kvinnans make och vad som händer därefter. I detta fall är den narrativa metalepsen uttalad och indirekt.

I andra fall är den narrativa metalepsen mer explicit och påtaglig, som på vissa ställen i Cervantes *Don Quijote*, Sternes *Tristram Shandy* och Diderots *Jacques le fataliste*. I dessa berättelser utgör metalepsen både en isolerad trop (hos Diderot ganska frekvent) och en figur med vidare syftning på verket och verkligheten, något som man finner även i den nya franska romanen och samtida metafiktio- nell berättarkonst. Det är kanske just på grund av dess frekventa förekomst i samtida berättarkonst (både i litteratur och film) som narrativ metaleps har kommit att bli ett centralt begrepp inom samtida narratologi.

Under senare år har det kommit en allt stridare ström av studier av denna reflexiva användning av figuren och det var knappast oväntat att det år 2002 ordnades ett internationellt kollokvium på temat. Det var inte heller förvånande att kollokviet arrangerades av just École des hautes études en sciences sociales (EHESS) i Paris, där Genette varit verksam under hela sin karriär. Nu tre år senare har föredragen publicerats i en volym redigerad av John Pier och Jean-Marie Schaeffer, *Mételepses. Entorses au pacte de la représentation*. Många av bidragen ägnas åt att utforska användningen av narrativ metaleps i enskilda författarskap eller historiska perioder (av Dorrit Cohn, Anja Cornils, Daniel Ferrer, Monika Fludernik, Hans-Harald Müller, Sophie Rabau, Sabine Schlickers, Wolf Schmid), vilka visar på en omfattande och varierad användning av figuren, även i äldre litteratur. Flera av de övriga bidragen ägnas åt att studera narrativ metaleps ur retoriskt och teoretiskt perspektiv (av Christine Baron, Jean Bessière, Philippe Daros, Gérard Genette, Tom Kindt, Klaus Meyer-Minnemann, John Pier, Philippe Rousin), antingen för att skapa ordning i den narrativ oordning som figuren skapar eller för att studera effekten av den. Det är en serie mycket intressanta och välskrivna artiklar, vilket är att förvänta av så prominenta forskare.

Bland de många analyser och distinktioner som görs av olika slags narrativ metaleps framstår som viktigast den mellan retorisk och ontologisk metaleps. Den förra, vilket redan namnet antyder, kan förstås i analogi med den retoriska frågan och består av att berättaren (skenbart) låter berättandet styras av händelser i diegesen.

Ett exempel på detta är när Balzac i *Les Souffrances de l'inventeur* (1837–1843) skriver: "Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer le laticis d'intérêts dans lequel il allait mettre le pied." Till skillnad från denna retoriska metaleps, som fungerar som en övergång från en beskrivning av en (pågående) händelse till att ge en förklaring av sammanhanget, sätter den ontologiska metalepsen (även) ur spel skillnaden mellan fiktion och verklighet. Sälunda skriver Balzac i *La Vieille fille* (1842): "Maintenant il est nécessaire d'entrer chez cette vieille fille [...]." Men berättarens närvaro i diegesen kan vara än mer påtaglig, som exempelvis i John Fowles *The French Lieutenant's Woman* (1969), där denne interagerar med romanpersonerna. Den ontologiska metalepsen öppnar dörren till ett övernaturligt och fantastiskt universum genom att slå samman olika världar på ett sätt som motsäger både logiken och sunda förnuftet.

På liknande sätt som författaren eller berättaren kan träda in i sin berättelse kan läsaren föras in i diegesen genom läsarmetaleps (métalepse du lecteur), som även den kan vara mer eller mindre påträngande och konkret. I de många bidragen urskiljs en fascinerande flora av narrativa metalepser och deras effekter. Utöver de redan nämnda urskiljs antimetaleps, homo- och heterometaleps, liksom förstas pseudometaleps. Förvånande nog är det dock ingen av forskarna som ställer frågan varför narrativ metaleps har blivit en så framträdande figur i dag, både hos romanförfattare och narratologer. Förutom att utforska användningen av metaleps i litterära berättelser, innehåller volymen även ett antal intressanta studier av figuren i andra sammanhang, som i bildkonst, film, reklam och digitala medier (av Jan Christophe Meister, Georges Roque, Marie-Laure Ryan, Jean-Marie Schaeffer). Bland dessa skulle jag vilja lyfta fram Georges Roques analys av den visuella retoriken i René Magrittes måleri och Jean-Marie Schaeffers läsning av Charlie Chaplins film *The Dictator* (1940).

Med utgångspunkt i en självbiografisk text av Magritte, "La Ligne de vie", studerar Roque den centrala betydelsen av metonymisk metaleps för den belgiske konstnären. Magritte berättar i denna text hur han en natt vaknade i ett rum där det fanns en bur med en sovande fågel. Genom ett "storslaget misstag" (une magnifique erreur) tyckte han sig se fågeln ersatt (remplacé) av ett ägg. Denna bild av fågelburen med ägget åter-

finns i tavlan *Les Affinités électives* (1933). Magritte tyckte sig i detta storslagna misstag ha upptäckt en ny poetisk hemlighet som bestod i "närheten" av två "varandra främmande föremål". Men enligt Roque består hemligheten inte i första hand i att ställa bredvid varandra två "främmande" saker, utan att relation mellan sakerna är metaleptisk. Ägget representerar fågeln som orsak representerar verkan.

I andra målningar av Magritte – som exempelvis i *La Fenêtre* och *Nocturne* (bägge 1925) – finner Roque en metaleps som i stället överträder gränsen mellan avbildning och det avbildade. Denna metaleps är därmed besläktad med narrativ metaleps. Roque visar vidare hur den metonymiska och narrativa metalepsen löper samman i Magrittes visuella analys av relationen mellan en tavla och dess motiv och att metalepsen symboliserar den nya funktion som hädanefter tillskrivs måleriet: "la cause c'est le motif de peindre, ce qui motive le peintre; l'effet, c'est la représentation picturale, le motif à peindre" (s. 266). Med andra ord, precis som i metonymisk metaleps är relationen mellan motiv och representation, orsak och verkan, inverterad.

Förutom dessa två former av metaleps analyserar Roque några exempel på författarmetaleps hos Magritte, vilken i detta fall kanske skulle kallas målarmetaleps. Det är fråga om ett självporträtt, *La Clairvoyance* (1936), där den i profil avporträtterade konstnären på en vit duk målar en fågel alltmedan han betraktar ett ägg på bordet bredvid. I denna tavla kan alltså urskiljas både metonymisk metaleps och författarmetaleps. En variant på denna figur finns i *Tentative de l'impossible* (1928), där den avbildade konstnären är i färd med att måla en kvinna. Men det är inte fråga om att skapa en avbildning av en kvinna på en duk, utan att med penseln skapa en kvinna som befinner sig i samma rum som konstnären. Det är enligt Roque återigen fråga om att genom metaleps problematisera relationen mellan avbildning och avbildat föremål. Ytterligare exempel är Magrittes välkända ord-bild-tavlor där orden syftar till att omvandla föremålet eller motivet i stället för att beteckna det. Roque diskuterar flera liknande exempel och menar att metalepsen hos den belgiske konstnären är filosofisk och kognitiv, den syftar till att "nous mettre en garde contre l'illusion référentielle qui nous fait prendre l'image pour ce dont elle est l'image" (s. 272). Som en spännande avslutning på Roques studie av Magrittes bruk av

visuell metaleps görs en analys av användningen av denna figur i samtida reklam.

I Schaeffers analys av Chaplins *The Dictator* behandlas betydelsen av metaleps för att åskådaren ska sjunka in i fiktionen. Den scen som står i fokus i Schaeffers artikel återfinns mot filmens slut där barberaren i ghettot håller ett brandtal för demokrati och tolerans. Denna scen bryter påtagligt med resten av filmen och betecknar en övergång från satir till patetik, från karikatyr till politisk agitation. Förutom det avvikande inslaget av propaganda i en spelfilm framstår barberaren i denna scen som en genomskinlig mask för Chaplin själv. Det skulle i förstone tyckas vara fråga om en sammansmältning av dieges och extradieges där författaren eller poeten (eller i detta fall manusförfattaren och regissören) representeras i sitt eget verk: barberaren övergår till att bli Chaplin. Men den filmiska metalepsen består (här) inte i ett överskridande av gränsen mellan berättare och det berättade, utan av den gräns som separerar rollnivån (barberaren) och skådespelarnivån (Charlie Chaplin). Schaeffer påpekar dessutom att i detta fall är den filmiska metalepsen inte ögonblicklig (som den oftast är i litterära verk) utan progressiv: den visuella och auditiva upplevelsen av talscenen suggererar en gradvis metamorfos och Chaplin framträder ur barberaren litet i taget. Även om denna figur synes ha en stark retorisk effekt (och motivation) är det fråga om en ontologisk metaleps eftersom den blandar ihop två oförenliga existensnivåer: den fiktionella världen och den värld där fiktionen skapas. Medan i normala fall metaleps leder till att den överskridande nivån tar över den överskridna nivån, finns det i slutet av *The Dictator* enligt Schaeffer en samtidig närvaro av dessa nivåer. Det innebär också att det här inte finns en parabasis: det är aldrig fråga om att Chaplin träder ut ur rollen eller kommenterar den. Schaeffer menar vidare att metaleps i film (och i litteratur) inte ska betraktas en anomali, utan tvärtom är en avgörande faktor för att skapa en upplevelse av immersion. Det är knappast en särskilt originell tanke, exempelvis har Marie-Laure Ryan utförligt behandlat den i sin bok *Narrative as Virtual Reality* (2001), men Schaeffer visar övertygande hur metalepsen i Chaplins film allt annat än alierar publiken från filmen.

Såsom har framkommit av Schaeffers analys av metaleps i *The Dictator*, fungerar figuren delvis på andra sätt i film än i skönlitteratur. För att ytterligare belysa särarten hos den filmiska meta-

lepsen vill jag återge två exempel som återfinns i Genettes boklånga essä om metaleps, *Métalepse. De la figure à la fiction*, utgiven 2004. Det ena är hämtat från Howard Hawks film *His Girl Friday* (1940), där huvudpersonen Walter Burns (spelad av Cary Grant) tillfrågas om en beskrivning av hans rival. Burns svarar att denne på pricken liknar skådespelaren Ralph Bellamy. Längre fram i filmen får publiken själv se Burns rival, och då visar det sig att denne inte bara liknar Bellamy utan också spelas av Bellamy. Denna skämtsamma lek med relationen mellan verklighet och fiktion betonar närmast avståndet mellan rolltolkning och skådespelare. Ett något annorlunda exempel återfinns i Woody Allens film *Annie Hall* (1977), där den i denna recension tidigare omnämnde Marshall McLuhan i en kort scen spelar sig själv (för att desavouera en fiktionell medieprofessor vid Columbia University). I detta fall är det kanske inte i första hand fråga om en lek med identiteter, utan med sannolikheten att McLuhan skulle "stå i kulliserna" för att agera i en fiktionsfilm. Det kan även noteras att metalepsen här föregås av en parabasis där Woody Allen träder ut ur sin roll och talar direkt till kameran.

Genettes eget bidrag till konferensvolymen är i stort sett identisk med det första avsnittet i hans bok *Métalepse*. I denna bok behandlar Genette ett antal olika former av narrativa metaleps förutom de rent litterära. Han uppehåller sig som nämnts vid film och "métalepse filmique", men gärna också vid teater och "métalepse dramatique". Däremot förekommer andra konst- och medieformer mer sparsamt i analysen. Han gör dock några enstaka nerdykningar i amerikanska TV-serier, men där finns utan tvekan mycket mer att utforska. Som exempel på sådana mediemetalepser skulle kunna nämnas överskridandet av gränsen mellan nyheter och nyhetsproduktion och av gränsen mellan privat och offentligt (som i det svenska TV-programmet *Uppdrag granskning*), liksom den gränsöverskridande skärningen av det globala och det lokala (det "glokala"). Dessa mediemetalepser får allt större kulturell betydelse i en tid där verkligheten i allt högre grad är medierad och kännetecknas av sammansmältning av olika medieformer och mediebruk.

Förutom att behandla olika former av författarmetaleps och andra sätt som den extradiegetiska världen träder in i diegesen, behandlar Genette flera former av läsarmetaleps där berättaren eller författaren tilltalar läsaren och gör honom

eller henne till en person i berättelsen. Denna figur är vanlig i 1700- och 1800-talsromanen och användas gärna för att inleda en berättelse (som i Balzacs *La Peau de Chagrin*) eller för att förklara betydelsen av en scen för läsaren. Det är dock antagligen först med Italo Calvins *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Om en vinternatt en resande*, 1979) som läsaren, både den manlige och kvinnliga, får (eller tvingas) spela huvudrollen i romanberättelsen. Denna utvidgade och starka form av läsarmetaleps fungerar förstås endast i den utsträckning som läsaren spelar med i fiktionen. I Calvins lekfulla roman är det aldrig fråga om att läsaren på allvar ska tro att gränsen mellan verklighet och fiktion är upphävd. Det är därför i första hand att betrakta som en ludisk och retorisk läsarmetaleps.

Det är annorlunda med den ontologiska metaleps som Jorge Luis Borges frammanar med anledning av *Don Quijotte* och där det leds i bevis att läsaren är lika fiktiv som de personer som figurerar i berättelsevärlden. Denna ontologiska läsarmetaleps ifrågasätter den absoluta gränsen mellan verklighet och fiktion och vår förmåga att särskilja dessa domäner. Metaleps betecknar här närmast ett processuellt undantag besläktat med dess funktion i stasisläran. Detta betyder att figuren inte bara fungerar som en språklig utsmyckning utan sätter relationen mellan verklighet och fiktion på undantag. Den förhindrar oss inte bara från att bedöma var gränsen går mellan verklighet och fiktion, utan även om det (alltid) finns en sådan gräns. I detta avseende kan man säga att metaleps har återvänt till sitt ursprung i den atenska paragrafe som namnet på ett litteraturvetenskapligt undantagstillstånd.

När man betraktar metalepsens långa historia är det frapperande att den har genomgått ett antal metamorfoser. Från att ha spelat en central roll i det atenska rättssystemet och dess retorik kom den därefter att få en obskyr roll i den latinska och post-klassiska tropläran. Det är först under senaste decennierna som den återigen har framträtt med anspråk på att vara en centralfigur i retorik och litteratur. Det finns förstås flera skäl till dessa förvandlingar: de har möjliggjorts både genom gradvisa och successiva omfunktioneringar av termens betydelse och genom radikala förändringar av de sammanhang där den figurerat. Det är dock tveksamt om denna utveckling hade varit möjlig om Hermagoras eller Hermogenes hade givits patent på figuren. Till skillnad från flerta-

let av de programverktyg som i dag används för att kommunicera och polemisera, har retoriken en öppen källkod (open source) och utgör gratisprogram (freeware) som alla språkanvändare fritt kan bruka och missbruka.

Leif Dahlberg

Marianne Sandels. *Känn bara inte, vackre vän, någon rädsla... Kvinnans röst i lyriken på de romanska språken, 1100–1350*. Almqvist. Uppsala 2005.

Med beundransvärd energi fortsätter Marianne Sandels (MS) att förse den av medeltida utomnordisk litteratur intresserade svenskspråkiga läsaren med högklassiga antologier präglade både av filologisk precision och litteraturhistorisk förtrogenhet. Efter de båda volymerna *Att tänka på henne. Provencalsk trubaduryrik från medeltiden* (1980) och *Under den gröna pinjen. Trubaduryrik på galicisk-portugisiska från Spanien och Portugal, 1200–1350* (1997) föreligger nu en volym ägnad den kvinnliga lyriska rösten i romanskspråkig lyrik 1100–1350, en mer än välkommen insats, då den senare knappast är känd för den svenska publiken i gemen, inbegripna då även flertalet svenska litteraturvetare.

I föreliggande volym utvidgar MS reviret till att även omfatta den franska och italienska medeltidslyrik, där den kvinnliga rösten styr texten. Projektet är minst sagt krävande, men MS är en romanist av den gamla stammen med stor komparativ kompetens, vilket blir tydligt här i hennes obesvärade umgänge med fyra romanska medeltidsspråk.

MS disponerar sin framställning enligt följande. Hon inleder med ett första introducerande kapitel, följt av fyra kapitel ägnade den occitanska, den franska, den italienska och den galicisk-portugisiska poesin, i nu nämnd ordning, varefter boken avslutas med ett kapitel, benämnt "Reflexioner", alltså en kronologisk disposition. Den äldsta diktningen, start- och referenspunkten, är ju den occitanska, och den galicisk-portugiska den yngsta.

Den pedagogiska förmåga jag underströk i min anmälan av hennes förra bok (i *Samlaren* 1998) präglar även denna. Hon inleder elegant med ett välfunnet citat från Clara d'Anduza, en av de occitanska *trobairitz* som utgör ett iögonenfallande inslag i den medeltida litteraturen för att fortsätta med att inledningsvis ringa in den *vox feminae*