



UPPSALA
UNIVERSITET

Den Kriminelle

Rationalisering, kausalitet, motiv och moral

i före detta kriminellas berättelser

Karl Ekeman

Ämne: Retorik

Nivå: Master

Poäng: 45 hp

Ventilerad: VT 2013

Handledare: Otto Fischer

Litteraturvetenskapliga institutionen

Uppsatser inom retorik

*Och hur skulle ni kunna uthärda livet utan denna förhoppning, ni kunskapsälskande?
Varken i det obegripliga eller i det oförnuftiga skulle ni kunna vara infödda.*

Friedrich Nietzsche, Så talade Zarathustra

Att jobba som kriminell är ett rollspel som allt annat i livet.

Liam Norberg, Insidan

1. Inledning	1
1.1. Prolog	1
1.2. Syfte, material och frågeställning	2
1.5. Tidigare forskning	5
2. Teori och metod	8
2.1. Inledning till det teoretiska perspektivet	8
2.2. J. L. Austin och ursäkten	10
2.3. Neutralisationstekniker	14
2.4. Statusläran	21
2.5. Kenneth Burkes dramatism	25
2.7. Etiologier	31
2.8. Summering av teoretiskt perspektiv	35
3. Analys	39
3.1. Jag är wanted	39
3.2. Insidan	55
3.3. Jiddra inte	66
4. Resultat och avslutning	80
4.1. Motivkonstruktioner	80
4.2. Neutralisation och moral	85
4.3. Etiologier och moral som retorisk praktik	88
4.4. Epilog	91
5. Käll- och litteraturförteckning	92
5.1. Tryckta källor	92
5.2. Elektroniska källor	94
5.3. Otryckta källor	94

1. Inledning

1.1. Prolog

Denna uppsats handlar om att motivera kriminalitet. Givetvis inte i ordens vanliga bemärkelse. Den handlar om hur kriminalitet motiveras i så måtto att brott mot normer och lagar ter sig begripligt för en konform publik. I denna process, som i grunden är retorisk, döljer sig en rad olika aspekter som – om de lyfts till ytan – kan visa något om *doxa* och en doxisk bild av den Kriminelle – men också om betingelser för samhällelig moral och om hur moral fungerar som en i grund och botten retorisk praktik.

För världen är ett kaos av intryck. En av våra grundläggande mänskliga drivkrafter är att ordna detta kaos efter principer och kategorier så att vi genom en konstruerad ordning kan leva i en oordnad värld. Därmed skapar vi också en uppfattning om mänskligt handlande och rationell kausalitet, vilka ligger till grund för hur vi agerar i gemenskaper.

Vi kan se det som att vårt agerande i världen måste baseras på en eller annan ordning – ett eller annat sätt att tillskriva mening och legitimera motiv. De inledande orden av Nietzsche tangerar just detta: att människan må vara en irrationell varelse, och handlingarnas komplexitet kan inte rymmas i rationaliteten, men vi är likväl dömda att rationalisera våra handlingar.

Moral är en del i denna konstruktion av ordning. En hörnsten i det sociala livet. Den föreskriver hur vi bör spela de roller vi kläs i, i enlighet med den ordning som föreligger. Vissa roller i samhället tycks dock inte vara förenliga med den givna moralen – som den kriminelle – men av någon anledning kan vi finna sympati också för denna roll, i den mån den kan förklaras. Detta föranleder frågan om relationen mellan möjligheten att förklara något och möjligheten att ursäktas något. Det föranleder också frågan om vad som ger en viss ursäkt legitimitet. Föreliggande uppsats är ett försök att, om inte *svara* på frågorna, så åtminstone formulera dem på ett sätt som gör dem möjliga att studera. Och det arbetet löper genom bilden av den Kriminelle.

1.2. Syfte, material och frågeställning

Uppsatsen har ett tudelat syfte: dels att studera motiv, ursäkter och rationaliseringar genom skildringar av människors kriminella handlingar, dels att studera en doxisk konstruktion av kriminella genom skildringen av deras rationaliseringar, ursäkter och motiv.¹

Det är emellertid *inte* en uppsats om varför människor blir kriminella, även om frågan berörs. Här ges ingen ansats till psykologisk eller sociologisk förklaring av kriminalitet. Snarare är en utgångspunkt för undersökningen att kriminella handlingar i en objektiv bemärkelse inte *kan* förklaras fullt ut utan att en sådan förklaring i så fall också skulle gälla för mänskliga handlingar i stort – och vice versa. Människan har skapat kategorin ”kriminalitet” för en viss typ av verksamhet, och att det skulle vara en objektiv skillnad mellan drivkrafter till den typen av verksamhet och till en konform motsvarighet är en föreställning som hör till konstruktionen av kategorin.

Snarare än kriminalitet kommer uppsatsen att fokusera på motiv till kriminalitet i berättelser, med utgångspunkt i att *motiv* är en konstruktion som snarare är dramatisk än psykologisk. Vi bör nämligen fråga oss om inte våra beskrivningar av mänskliga motiv mer liknar skönlitteratur, än vad *verkliga* motiv till handlingar liknar våra beskrivningar av dem.

Materialet som studeras innehåller dessutom ingen kriminalitet. Däri finns endast representationer av kriminalitet, men i och med att de aspirerar på att förmedla en *berättelse* så ger de också en förklaring av varför karaktärerna begår kriminella handlingar – om inte en psykologisk eller sociologisk förklaring, så åtminstone en *dramatisk* sådan. Detta ger dock upphov till ett frågetecken: är berättelserna – som uppges vara författarnas egna livsskildringar – verkligen sanna?

Böckerna som undersöks är David Larssons (alias) *Jag är wanted*, Liam Norbergs *Insidan* samt Patrik Pelosios *Jiddra inte*.² I inledningen till Patrik Pelosios bok förklaras till exempel

¹ *Doxa* är inte en oproblematiserad term, men likväl ett värdefullt begrepp att använda inom retorikforskning. Uppsatsen utgår ifrån den definition av *doxa* som ges i Mats Rosengrens *Doxologi – en essä om kunskap*: kort förklarar underförstådda försanthållanden, uppfattningar och värderingar som delas inom ett samhälle eller inom en viss grupp. Dock med visst förbehåll: Rosengren menar att *doxa* ”omfattar människans hela tanke och handlingssfär: alltifrån fakta till ideologier, från klädstil till sätt att tala.” Även om uppsatsen inte kommer med någon invändning, så kommer *doxa*, om inget annat anges, framförallt att syfta på *kunskap* och *värderingar*. Se Rosengren, Mats, *Doxologi – en essä om kunskap*, 2:a utg., Åstorp, 2008, s. 72 samt 79 f. Rosengren diskuterar också *doxa*-begreppet utifrån Perelmans *new rhetoric* och teorin om det universella auditoriet, som den grund en talare utgår (eller bör utgå) ifrån vid en talsituation. Se Rosengren, Mats, ”Doxa och den nya retorikens kunskapsyn”, *Rhetorica Scandinavica*, Nr. 8, 1998, s. 10–17. Begreppet är dock ingalunda enhetligt utan används på olika sätt i olika sammanhang – och har använts så sedan antiken. För ett alternativt sätt att tala om *doxa*, se t. ex. Hariman, Robert, ”Status, marginality and rhetorical theory”, *Quarterly Journal of Speech*, nr. 72, 1986, s. 38–54, i vilken Hariman diskuterar begreppet *doxa* analogt med engelskans *regard* – att det har att göra med anseende och status.

att ”minnen är dramatiserade”,³ och David Larssons *Jag är wanted* har från åtminstone ett håll påståtts vara en bluff.⁴ Vad är värdet av att studera en utsaga som kanske inte är sann?

Först och främst finns givetvis invändningen att när något väl översätts i språk så är det redan en metafor av en metafor – som Nietzsche beskriver det i *Om sanning och lögn i utomoralisk mening* – vilket innebär att *ingen* utsaga per definition är sann.⁵ Kenneth Burke reser en liknande invändning i samband med lanseringen av teorin kring *terministic screens*:

Even if any given terminology is a *reflection* of reality, by its very nature as a terminology it must be a *selection* of reality; and to this extent it must function also as a *deflection* of reality.⁶

Genom självaste språkets natur kan vi inte få tillgång till någon verklighet bortom berättelsen – oavsett om berättelsen skulle benämnas som *sann* enligt det vardagliga sättet att använda ordet.

Berättelserna har med största sannolikhet formats för att bli läsbara, spännande och begripliga. De förklarade drivkrafterna som ges kan förmodligen inte tillskrivas något sanningsvärde enligt en empirifokuserad värdering av fakta. Men detta är inte en studie av kriminellas drivkrafter. Detta är en studie av hur kriminella motiv konstrueras för att karaktärerna ska kunna begripas av en konform publik.

Att en karaktär ska vara begriplig kan ses som ett litterärt krav, även om det inte nödvändigtvis är ett obestridligt sådant. Albert Camus *Främlingen* är ett exempel. Genom boken gestaltar Camus teorin om att tillvaron består av tillfälligheters spel, och att sökande efter mening och metafysisk moral eller estetik därmed är något absurt. Huvudkaraktären Mersault utmärker sig genom att till synes vara i avsaknad av just moral. I detta fall utgörs dock bokens litterära poäng av det obegripliga och omoraliska i Mersaults handlande – det är nämligen genom denna avsaknad av moral och begriplighet som boken illustrerar tesen om tillvarons meningslöshet, och det absurda i att söka efter meningen. Och det är endast om

² Pelosio, Patrik & Lundgren, Theodor, *Jiddra inte: hellre okänd än okänd – en sann berättelse*, Stockholm, 2010, Norberg, Liam, *Insidan: brotten, pengarna, tiden*, Stockholm, 2009 samt Larsson, David (alias, eg. Daniel Luthman), *Jag är wanted*, Stockholm, 2009.

³ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 5.

⁴ Se Se Sundevall, Dick, ”Jag är en wannabe” i *Skurk*, okänt nummer, 2011, s. 6–11. Kan också läsas på <http://sv.scribd.com/doc/133224750/David-Wanted-Larsson-avslojas-som-bluff-i-artikeln-Jag-Ar-En-Wannabe> hämtad senast den 11 april 2013. Läsningen av Larssons bok har dessutom uppvisat problem med tidsparadoxer. På sidan 84-85 berättar David t. ex. hur han som 16-åring först bodde i ett stödboende och därefter fick en utslussningslägenhet av kommunen. Under tiden han bodde i lägenheten gick han i gymnasiet, och fick sin son Jack. Senare skriver han att han fick sin son när han som 18-åring bodde på ett § 12-hem, vilket han gjorde efter att ha bott i utslussningslägenheten, blivit efterlyst, hamnat på Österåkers häkte och därefter blivit intagen på § 12-hemmet. Se Larsson, 2009, s. 84-85 samt 116-117.

⁵ Nietzsche, Friedrich, ”Om sanning och lögn i utomoralisk mening”, *Samlade skrifter. Bd 2, Otidsenliga betraktelser I-IV – Efterlämnade skrifter 1872-1875*, Eslöv, 2005, s. 506.

⁶ Burke, Kenneth, ”From Language as Symbolic Action”, *The Rhetorical Tradition – Readings from Classical Times to the Present*, red. Patricia Bizzel, Bruce Herzberg, Boston, 2001, s. 1341.

boken läses som sådan som dess litterära kvaliteter blir synliga. Hade vi istället läst boken som en dokumentär skildring av ett mord i Algeriet, så hade vi snarare fällt omdömet att den gav en otillfredsställande beskrivning. En obegriplig beskrivning.

Böckerna som analyseras i uppsatsen presenteras som skildringar av verkliga händelser och personer. I sådana berättelser finns det vissa saker som läsaren förväntas förstå utan att motiv skildras (som varför karaktärerna äter, sover och söker kärlekspartners), och vissa saker som berättelsen – i den mån den ska vara begriplig för läsaren – *måste* förklara (om inte läsaren fritt ska fantisera ihop en anledning): som hur en liten pojke kan begå grov misshandel. Av intresse är således *vilka* handlingar som behöver förklaras och *hur* de sedan begripliggörs: hur motiven konstrueras och vad det kan säga om den doxiske bilden av den Kriminelle.⁷ Det undersöks bäst genom en berättelse, och hör till den andra delen av uppsatsens syfte: att studera en doxisk konstruktion av kriminella genom skildringen av deras rationaliseringar, ursäkter och motiv.

Vad gäller uppsatssyftets första del, studiet av motiv, ursäkter och rationaliseringar genom skildringar av kriminella människors motiv, så rör det sig om en fråga om varifrån legitimiteten till vissa förklaringar kommer, och vad som kan anses föranleda ett visst sätt att förklara. Vad säger en retorisk analys av böckerna om vilka motivkonstruktioner som används? Vad alluderar de på, och vad kan tänkas ge dem legitimitet? Genomgång av olika teorier är en del i denna undersökning. Utöver dessa experimenterar uppsatsen med användning av begreppet *etiologier* som en sådan måttstock, och kommer att diskutera dess förhållande till ursäkten i teoriavsnittet.⁸

Uppsatsen arbetar efter två vägledande frågeställningar:

- Vad kan en retorisk analys av självbiografiernas motivkonstruktioner säga om en doxisk bild av den Kriminelle?
- Vad kan en diskussion om motivkonstruktioner säga om förklaringen eller ursäkten som retorisk praktik – och vad den alluderar eller grundar sig på?

⁷ Med "den Kriminelle" avser jag den bild av en kriminell person som bygger på våra förförståelser, och som vi genom de medel som förförståelsen erbjuder har färdigförklarad. Motiv till den Kriminelles handlingar förmedlas redan genom denna bild, då bilden innehåller motiven. Det är med andra ord en doxisk konstruktion av kriminella. När uppsatsen refererar till denna bild så görs det genom benämningarna "bilden av den Kriminelle", "den Kriminelle" eller bara en "Kriminell".

⁸ Med *etiologier* menas i uppsatsen föreställningar om mänskliga handlingars kausalitet och drivkrafter. Ordet används med avseende på dess ursprungliga betydelse, ung. *läran om orsakssamband* från gr. *aitiologia*, av *aitia*, "orsak", och *-logia* "-lära". Begreppet diskuteras under avsnitt 2.7.

I uppsatsen ges teoridelen relativt stort utrymme, detta för att uppsatsens teoretiska utgångspunkt lika mycket är en del av undersökningen som analysen. Detta innebär att en del av syftet med analysen kommer att klargöras i samband med diskussionen av en teoretisk utgångspunkt.⁹ Den första frågan som uppsatsen vill ge sig i kast med är dock hur en ursäkt, en förklaring eller ett motiv bäst kan förstås – för att därefter kunna studeras.

1.5. Tidigare forskning

Uppsatsen närmar sig ämnet från ett retoriskt perspektiv, men med teoretiska inslag från kriminologin såväl som språkfilosofin. Värt att nämnas är dock att ämnet också hade kunnat inledas till exempel genom en moralfilosofisk diskussion utifrån ett metaetiskt perspektiv.¹⁰

Vad gäller ursäkten som sådan har en hel del forskning bedrivits. Faktum är att, om blicken lyfts utanför retorikens forskningsfält, så tycks strategier för rationalisering, rättfärdigande, ursäktande, försvarande och så vidare, ha kartlagts intill gränsen av det absurda.¹¹ William Benoit har på ett föredömligt sätt gått igenom en stor samling av dessa teorier och kartläggningar i *Accounts, Excuses and Apologies*.¹² I bokens andra kapitel redogör han för tankegångar hämtade ur retorisk kritik, och han fokuserar på fyra teorier som anses ha haft mest betydelse under 1900-talet. Först och främst Lawrence Rosenfields analogiska läsning av ett tal av Nixon respektive Truman, under vilken han pekar ut fyra likheter dem emellan avseende apologetiska strategier. Därefter diskuterar Benoit B. L. Ware & W. A. Linkugels teori om *apologia*, i vilken de identifierar fyra faktorer av försvar vid

⁹ Se avsnitt 2.8.

¹⁰ En sådan diskussion hade kunnat utgå ifrån Nietzsches kritik av och diskussion om moralen, exempelvis i *Till moralens genealogi*, för att därefter ta upp teoretiker som diskuterat det moraliska språket: med utgångspunkt i exempelvis A. J. Ayers *Language, Truth and Logic* (i vilken Ayer kan sägas ha lagt grunden till *emotivismen*, kort förklarat uppfattningen om att moraliska utsagor aldrig är empiriskt verifierbara, aldrig "sanna", utan endast *emotiva* – de uttrycker en känsla, eller rättare sagt, de är *utbrott* av känslor, inte rapporter därom) och R. M. Hares *Moraliskt tänkande* (där Hare diskuterar det moraliska språkets logik, och framförallt två aspekter av det etiska språket som Hare kallar *preskriptivitet* och *universaliserbarhet*. Hare menade också att det moraliska tänkandet äger rum på två plan, det intuitiva och det kritiska tänkandets plan, och att dessa plan har sina motsvarigheter i utilitarismen respektive pliktetiken). För uppsatsens nuvarande form är dock Alasdair MacIntyres *After Virtue* mest intressant, i vilken MacIntyre bland annat diskuterar narrativets roll för mänsklig moral – liksom för definitionen av vad en handling är. Se t ex MacIntyre, Alasdair C., *After Virtue – A Study in Moral Theory*, 2:a uppl., London, 1985, s. 204–225.

¹¹ Till exempel har Peter Schönbach listat ethundrafemtio kategorier av apologetiska strategier. Se Benoit, William L., *Accounts, Excuses and Apologies – A Theory of Image Restoration Strategies*, New York, 1995, s. 93.

¹² Ibid.

apologetisk diskurs som vanligtvis kombineras två och två, vilket ger fyra vanliga ståndpunkter att inta vid försvarstal. Också Kenneth Burkes teorier diskuteras av Benoit, men fokus ligger mer på teorier som framläggs i Burkes *Philosophy of Literary Form*, om *purification* som kommer till stånd antingen genom *victimage* (att skylla ifrån sig, skifta skulden) eller *mortification* (att ta på sig skulden, be om ursäkt och hoppas på förlåtelse).¹³ Den senaste av de framstående teorierna inom retorisk kritik identifierar Benoit som H. A. Ryans *kategoria* och *apologia*, som handlar om att försvaret (*apologia*) måste ses i ljuset av den specifika anklagelsen (*kategoria*). Ryan breddar också genren för försvarstal till att innehålla fler typer av anklagelser. I Benoits skildring är Ryan också den ende som uttryckligen relaterar till den klassiska retorikens statuslära.¹⁴

Utöver att diskutera teorier hämtade ur retorisk kritik tar Benoit också upp teorier från andra områden som samhällsvetenskaperna eller språkfilosofin. Bland dem nämner han både J. L. Austins *A Plea for Excuses* och G. Sykes & D. Matzas neutralisationstekniker. Dessa, och teorierna från retorisk kritik, diskuteras i syfte att ta fram en syntes: en sammanställd teori om *image restoration*. Denna teori formulerar han sedan och prövar på olika fall. För den som vill orientera sig i forskning kring urskuldande diskurs är detta en bra plats att börja. Som en översikt har han dessutom tagit fram en minst sagt innehållsrik tabell över olika definitioner på ursäkter och försvarsstrategier.¹⁵

¹³ Värt att nämna är att Benoit här bara i förbigående nämner pentaden, som annars ofta står i främre rummet när det gäller diskussion av metoder för retorisk kritik. Se Benoit 1995, s. 17–20. Benoits fokus blir dock viktigt för hans senare framläggning; han använder Burke som underlag för en framställning av varför det sociala livet också leder till att människor behöver ursäkta sig eller försvara sitt rykte. Se t. ex. Benoit 1995, s. 63–71.

¹⁴ Benoit 1995, s. 9–30.

¹⁵ Benoit, 1995, s. 51–61. Värt att notera är att Benoits bok visar tendenser till en tanke som Austin varnar för, då den tycks arbeta i enlighet med uppfattningen att om företeelser bara kan definieras på ett så pass heltäckande och korrekt sätt, så kommer de ge människan en djupare insikt. När Benoit föreslår vidare forskning så är det första han tar upp just att typologierna kan definieras ytterligare. Det är dock svårt att kritisera Benoit för en sådan tanke, då sådan kritik på liknande sätt skulle kunna anföras avseende *denna* uppsats. Min poäng är dock att i och med att detta tycks ha varit en ledstjärna i hans (minst sagt omfattande) arbete i utredningen av teorier för försvar, så har han missat att sätta fingret på vissa saker som exempelvis Burke och Austin snuddar vid, som mer har att göra med ursäkten i relation till och funktion i människans liv i allmänhet, snarare än bara hemmahörande inom apologetisk diskurs. Se Benoit 1995, s. 164 f, samt Austin, J. L., "A Plea for Excuses: The Presidential Address", *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 57, 1957, s. 29 och Burke, Kenneth, *A Grammar of Motives*, Berkeley, 1969, s. xv.

Kärnan i Benoits teori är att kommunikation är en måldriven verksamhet som syftar till att återställa bilden av oss själva, eftersom den konstant utsätts för klander både från oss själva och andra. "Because our face, image or reputation is so important to us, when we believe it is threatened, we are motivated to take action to alleviate this concern". Han menar också att en attack mot ens bild består av två saker: 1) att något har skett som är oönskat, 2) att personen vars bild attackeras är ansvarig. Endast om dessa två omständigheter tros vara sanna av en relevant publik, kommer aktörens rykte att vara i riskzonen. Endast om aktören uppfattar att publiken tror detta kommer denne att engageras i apologetisk diskurs. Se Benoit 1995, s. 71. Uppsatsens studie av berättelser om kriminella visar inte på detta. De visar att när författarna skildrar sin uppväxt så ursäktar de sina handlingar – förklarar omständigheter under vilka barnen kunde begå våldsbrott, vilket de inte gör när det gäller de vuxna. Då skildras bara handlingar. Detta pekar på att ursäkter åtminstone i detta fall inte handlar om att upprätthålla ett

Statusläran kommer att tas upp och diskuteras i uppsatsen som ett sätt att jämföra persuasiv styrka i olika försvarspositioner, och det finns givetvis en mängd forskning i ämnet. På svenska har t. ex. Janne Lindqvist Grinde skrivit artikeln ”Vad gäller saken?”, publicerad i *Rhetorica Scandinavica*, som också kommer att tas upp i uppsatsen.¹⁶ Utöver denna artikel använder uppsatsen *Ad Herennium* och Lindqvist Grindes *Klassisk retorik för vår tid* som referensmaterial gällande statusläran – och framförallt *Klassisk retorik för vår tid* rekommenderas som en ingång till ämnet.¹⁷ Vad gäller tidigare uppsatser om statusläran kan Mathias Erikssons uppsats *Statusläran som redskap för retorisk analys* nämnas, som behandlar hur statusläran används som analysredskap i tre utvalda artiklar från *Rhetorica Scandinavica*.¹⁸ Också denna ger en orientering i ämnet.

För en översikt av kriminologisk forskning gällande förklaringsmodeller till kriminalitet hänvisas till Jerzy Sarneckis *Introduktion till kriminologi*, som också används som referens i uppsatsen, och till kapitlen ”Socialisation, liv och åldrande” samt ”Brottslighet och avvikelse” i Anthony Giddens *Sociologi*.¹⁹

En del forskning bedrivs också inom ämnet kriminalitet och populärkultur, även om kriminalitet i nyhetsmedia tenderar att överskugga området. Utöver den forskning som omnämns i teoriavsnittet nedan så ges bland annat en tidskrift ut vid namn *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* som tar upp kriminalitet i populärkulturen. Tidskriften har vid tidpunkten för uppsatsskrivande inte getts ut sedan 2010, men ska enligt hemsidan börja ges ut igen under 2013.²⁰

positivt rykte, det handlar om att förmedla bilden av en rationell karaktär. Bilden av den Kriminelle innehåller redan en förklaring, bilden av ett barn gör det inte, och ur denna brist på tillhörande drivkrafter uppstår behovet av en förklaring – eller en ursäkt. Det handlar alltså inte nödvändigtvis om att upprätthålla ett positivt rykte, det handlar om att förklara handlingar som ter sig *oförenliga med den roll som aktören är iklädd* – vare sig den rollen är positiv eller negativ. Först och främst visar böckernas ursäkter alltså på att ursäktens *origo* är den skildrade karaktärens roll – må så vara ett gossebarn, en småbarnsfar eller den Kriminelle – och inte en samhällelig moral. Det kan tyckas vara ett sidospår, men poängen är att apologetisk diskurs inte bäst karaktäriseras som endast apologetisk utan som *meningsskapande* – vilket både Burkes, Austins och Sykes & Matzas teorier pekar på. Bilden vi reparerar är inte nödvändigtvis ryktet i moraliskt hänseende. Det är bilden av rationalitet som reparerar.

¹⁶ Lindqvist Grinde, Janne, ”Vad gäller saken? – Statuslära som verktyg för retorisk argumentationsanalys”, *Rhetorica Scandinavica*, nr 33, 2005, s. 33–45.

¹⁷ Lindqvist Grinde, Janne, *Klassisk retorik för vår tid*, Lund, 2011. För *Ad Herennium* använder jag Birger Berghs översättning, se *Ad Herennium - de ratione dicendi ad C. Herennium*, övers. Birger Bergh, 3:e uppl., Åstorp, 2009.

¹⁸ Eriksson, Mathias, *Statusläran som redskap för retorisk analys – en diskussion om tillvägagångssätt, baserad på analyser publicerade i Rhetorica Scandinavica*, C-uppsats i retorik, Uppsala, 2012.

¹⁹ Sarnecki, Jerzy, *Introduktion till kriminologi*, Lund, 2009 samt Giddens, Anthony & Griffiths, Simon, *Sociologi*, 4:e omarb. uppl., Lund, 2007, s. 161–192 samt 582–614.

²⁰ Se tidskriftens hemsida, http://www.albany.edu/scj/jcpc/jcpc_home.html, hämtad senast 8 maj 2013.

2. Teori och metod

2.1. Inledning till det teoretiska perspektivet

Uppsatsen söker besvara frågeställningarna både genom undersökning av teorier och genom analys av retoriska artefakter. Det gör att detta på sätt och vis är en teoretisk uppsats. Tanken är att en kombination av teorier kan mynna ut i ett teoretiskt perspektiv på förhållandet mellan retorik, moral och narration, ett perspektiv som sedan kan appliceras och prövas under studiet av självbiografierna.

Inspirationen till uppsatsen kommer framförallt från J. L. Austins *A Plea for Excuses*, i vilken Austin uppmanar till studiet av ursäkten ur ett moralfilosofiskt, språkfilosofiskt, juridiskt och psykologiskt perspektiv. Austins text är i sin helhet värdefull, men framförallt en detalj är viktig för uppsatsen: nämligen tanken om att ursäkten kan tolkas som en underkategori till *förklaringen*, och att den först och främst används för att fylla ett rationellt tomrum, snarare än en moralisk spricka i bilden av en person.²¹ Denna tanke knyter an till en viktig artikel inom kriminologisk forskning, Gresham Sykes & David Matzas *Techniques of Neutralization – a Theory of Delinquency*, i vilken författarna argumenterar för att kriminella använder tekniker i syfte att neutralisera den konforma moralen som de anses ha internaliserat. Dessa tekniker är olika sätt att ursäkta eller rättfärdiga lagbrott och brott mot konformiteten eller moralen, och författarna menar att de både är en *förutsättning* för brott och en *ursäkt* som i efterhand appliceras för urskuldande.²² Detta perspektiv, liksom Austins, har beröringspunkter med den klassiska retorikens statuslära, och för att åskådliggöra dessa och deras relation till retoriken kommer de att diskuteras utifrån statuslärans terminologi, framförallt med syftet att ha en utgångspunkt att värdera försvarspositioner ifrån.

Själva analysen av ursäkter och förklaringar kommer dock att ske huvudsakligen genom Kenneth Burkes teori om *dramatism*, och med avseende på metod framförallt genom att använda *pentadens* tematik.²³ Pentaden och dess inbördes förhållanden kommer att användas

²¹ Austin, 1957, s. 15 f. Se också nedan avsnitt 2.2.

²² Sykes, Gresham M. & Matza, David, "Techniques of Neutralization: a Theory of Delinquency", *American Sociological Review*, Vol. 22, Nr. 6, 1957, s. 666. Se också nedan avsnitt 2.3.

²³ Se nedan avsnitt 2.5.

för att strukturera innehållet och skapa en överblick i motivhanteringen – där jag kommer att använda ordet *motiv* i enlighet med den betydelse som stipuleras i avsnittet om Burke nedan.

Målet är att undersöka hur före detta kriminella gör sina karaktärer begripliga genom ursäkter, förklaringar och motiv. För att kunna undersöka dessa på ett djupare plan, och för att möjliggöra att säga något om hur de alluderar till *doxa*, kommer begreppet *etiologi* dessutom att införas och diskuteras. Detta med avseende på vad som kan ge legitimitet åt ett visst sätt att förklara.

I teoridelens avslutande del förs en diskussion om ett sammantaget teoretiskt perspektiv på ursäkter, och ett möjligt tillvägagångssätt. Men för att detta tillvägagångssätt skall ges rättvisa, bör varje teoretiskt beståndsdel först förklaras var för sig. Eftersom intresset som föranledde uppsatsen hade sitt ursprung i Austins text om ursäkter, kommer Austins *A Plea for Excuses* att inleda uppsatsens diskussion om teori.

2.2. J. L. Austin och ursäkten

I *A Plea for Excuses – the Presidential Address* skriver J. L. Austin om ursäkten, och om studiet av den som språklig konstruktion. Benoit benämner texten som en av de tidigaste ansatserna till studiet av hur apologetisk diskurs fungerar som språklig praktik.²⁴ Texten består av tre delar. Först diskuterar Austin vad han menar med en *ursäkt*, därefter presenterar han *varför* och inom vilka ämnen som studiet av ursäkten kan vara givande (moralfilosofi, språkfilosofi, juridik och psykologi), och slutligen *hur* studiet kan gå till, genom tre metoder eller studieobjekt: ordboken, lagboken, och psykologin (till vilken Austin räknar antropologin och etologin, läran om djurs beteende). I textens sista och till omfånget största del presenterar Austin olika aspekter av ursäkten och studiet därav, bland annat vad någon kan förvänta sig finna och vilka frågor som bör ställas.

I uppsatsen blir Austins text en ingång till ursäkter och rättfärdiganden som sådana, och utvalda delar av texten utgör en grund för den förståelse av moralisk diskurs som används i uppsatsen. Samtliga av Austins punkter kommer däremot inte tas upp, utan endast de som ligger till grund för den teori som diskuteras.

För frågeställningarna som vägleder denna uppsats finns ett antal poänger som är värda att belysas. Först och främst skiljer Austin på ursäkt (*excuse*, eller *extenuation* som han tidigare använde)²⁵ och rättfärdigande (*justification*), där det förra är sätt att ursäkta och/eller förklara vad som hände, t. ex. ”jag sköt Leifi av misstag”, och det senare är ett sätt att rättfärdiga handlingen, t. ex. ”jag sköt Leifi eftersom han var min fiende i kriget”. *Ursäkten* träder in när den som ursäktar sitt handlande erkänner att handlingen var fel eller dålig, men inte tar på sig det fulla ansvaret. *Rättfärdigande*, å andra sidan, handlar om att ta på sig ansvaret för handlingen men förneka att handlingen var fel eller dålig (liksom i exemplet ovan: ungefär ”det var inte ett mord, vi låg i krig med varandra”).²⁶ Ursäkten har också olika underkategorier: ursäkter som innehåller förstärkande ord i negativ form: ”jag gjorde det *inte avsiktligt*”, eller ursäkter som nästan liknar anklagelser: ”jag gjorde det av *klumpighet*”.

Austin menar att det i varje uttalande om att någon gjorde något finns flera delar som kan modifieras. Att rättfärdiga handlar om att säga: X gjorde Y, och Y var *gott*. När det gäller ursäkter finns det flera modifikationer som kan göras. Vi kan invända med avseende på *hur*

²⁴ Benoit 1995, s. 32 samt 49.

²⁵ Austin, 1957 s. 1.

²⁶ Ibid s. 1 ff.

något gjordes: "it is not quite fair or correct to say *baldly* that 'X did A'". Vi kan också invända genom att påstå, att vi inte helt enkelt kan säga att X gjorde A, eller att X gjorde A, eller att X gjorde A – varje del i ett uttalande kan modifieras, och dessa modifikationer utgör i själva verket sättet på vilket vi ursäktar något.²⁷

Handlingar har med andra ord ett utrymme för narrativ tolkning, då en handling kan beskrivas på en mängd olika sätt. Precis som Wayne C. Booth menar i *Rhetoric of Fiction* – att ett händelseförlopp kan resultera i en mängd olika narrativ med radikalt olika effekter – så menar Austin att tanken om *en handling* – "the doing of an action" – som något entydigt, är missvisande.²⁸ Det är av denna anledning som frågan om ursäkten spänner över ett område som är större än etiken som studie av rätt och fel: hur vi använder ursäkter kastar ljus över hur vi tänker om handlingar:

There is indeed a vague and comforting idea in the background that, after all, in the last analysis, doing an action must come down to the making of physical movements with parts of the body; but this is about as true as that saying something must, in the last analysis, come down to making movements of the tongue.²⁹

Austin menar att *att utföra en handling* är lika komplicerat som *att säga något* – ett ämne som i större omfattning utreds i Austins *How to do things with words*.³⁰ Senare i *A Plea for Excuses* lägger han ännu större fokus på handlingen, då han diskuterar när en handling sägs inkludera *konsekvenser*, när *syftet* är exkluderat ur handlingen, när *sättet* att handla på i själva verket utgör handlingen osv.³¹ Poängen är att en handling aldrig är entydig och att den *för att förstås som del av människans liv* inte kan reduceras till fysiska händelser. *Att handla*, och vårt sätt att beskriva en *handling*, hänger ihop:

When we examine what we should say when, what words we should use in what situations, we are looking again not *merely* at words (or "meanings", whatever they may be) but also at the realities we use the words to talk about: we are using a sharpened awareness of words to sharpen our perception of, though not as the final arbiter of, the phenomena.³²

²⁷ Austin, 1957, s. 2.

²⁸ Wayne C. Booth, *Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, s. 9. "[...] Such a story, reduced in this way to a bare outline, could have been made into any number of fully realized plots with radically different effects." Booth talar om Boccaccias *Decamerone*.

²⁹ Austin, 1957, s. 4.

³⁰ Austin, J. L., *How to do things with words – the William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, 2:a uppl., Oxford, 1975. Austin problematiserar här bilden av språket som meddelanden som avkodas, och lägger istället fram teorier om talakter eller språkakter – att "att säga något" kan vara en handling, och att språket inte endast är meddelanden utan mönster av handlingar. Austins utredning från *How to do things with words*, parallellt med Wittgensteins teorier, fick stort inflytande i filosofin, och tycks vara de teorier som oftast tas upp av moralfilosofer som diskuterar det moraliska språket. Richard Hare utgår till exempel ifrån Austins teorier när han diskuterar det etiska språkets form, se Hare, R. M., *Sorting Out Ethics*, Oxford, 1997, s. 1-27.

³¹ Austin, 1957, s. 26.

³² *Ibid*, s. 8.

Austin diskuterar också hur olika människor använder olika ursäkter i olika sammanhang. Han poängterar att användningen varierar, men att variationen inte alls är så stor som vi gärna tänker oss. Oftast ligger skillnaderna inte i vad vi bör säga i olika situationer, utan i hur vi *uppfattar* eller *föreställer oss* dessa situationer. Ju mer vi föreställer oss en situation i detalj, desto mindre kommer vi finna att vi är oense om vad som bör sägas. Att vi är oense handlar snarast om att ingen situation någonsin är helt och hållet beskriven.³³

Detta spelar roll för diskussionen om etik och moral, eftersom människor tenderar att tillskriva andra olika moraliska begåvningar, eller olika väl fungerande moraliska kompasser. Utifrån Austins teorier om ursäkten som språklig konstruktion framstår dock moral snarare som en konsekvens av att en situation tolkas på ett visst sätt.³⁴

Vidare menar Austin att vi modifierar en utsaga (d.v.s. ursäktar genom att tillfoga exempelvis adverb för att visa att handlingen sker på ett speciellt sätt, under förmildrande omständigheter) när det *bryter mot det vanliga sättet att beskriva*. Om ett påstående *inte* implicerar en avvikelse i handling eller omständighet, så tillfogar vi ingen modifikation. Vi säger inte ”Jag satt frivilligt i stolen” om detta inte skulle innebära att stolsittningen skedde under en omständighet under vilken vi vanligtvis *inte* skulle sitta frivilligt.³⁵

Austin uppmanar i texten till ett närstudium av ursäkten ur en rad olika perspektiv, till exempel menar han att olika ursäkter avgränsar en handling på olika sätt (att en handling kan bestå av en hel orsakskedja från intention till konsekvens, eller endast en utvald länk i denna kedja: ett misstag – från vilket konsekvenserna plockas bort).

³³ Austin, 1957, s. 9.

³⁴ Vilket inte är hela sanningen – olika grupper av människor, både i liten och stor skala, har olika normerande berättelser, vilket ger nya berättelser ny mening. Vi kan vara överens om att en kvinna har blivit änka, men oense om att hon därför bör brännas tillsammans med sin avlidne makes kropp.

³⁵ Austin 1957, s. 15 f.

Slutsatser som tas upp från Austins *A Plea for Excuses*

Den första aspekten som tas upp ur läsningen av Austins *A Plea for Excuses* är att moraliska överläggningar är en narrativ praktik, som ofta handlar om att alludera på en förklaringsmodell som förväntas vara legitim. Värderingarna, föreställningar om vad som är gott och ont, bra och dåligt, nyttigt eller onyttigt, nödvändigt eller överflödigt – dessa är ofta förutfattade eller implicita, och diskussionen om dem hamnar sällan på dagordningen. Det betyder inte nödvändigtvis att de har en fast essens, eller att människor nödvändigtvis tror att de har det, eller att människor ens är överens om vad som skulle kunna vara *det godas* essens. När människor ställs inför en situation och överlägger – i den mån människor har moraliska överläggningar – så handlar det dock mer om att tolka situationen på ett sätt som föreskriver en viss handling, snarare än att ånyo definiera grunden för värde. Således är moraliska överläggningar en narrativ praktik, eller en övning i kausalitetsbeskrivning.

Den andra slutsatsen som dras ur Austins text är snarare en fråga, och den handlar om huruvida *ursäkten* fyller ett tomrum i moraliskt hänseende eller rationellt hänseende. Vad konstituerar ursäkten? Med andra ord – ursäktar vi en handling för att den är fel, och är ursäkten av den anledningen något särskilt från andra diskursiva praktiker, eller – och detta är en av uppsatsens poänger – är ursäkten en praktik som fyller, inte ett moraliskt tomrum, men ett rationellt tomrum – en praktik som blir nödvändig och har som *raison d'être* de tillfällen när ett förväntat händelseförlopp bryts? Det skulle betyda att en *ursäkt* egentligen inte är något väsensskilt från en *förklaring* – snarare är det förra en underkategori till det senare. En skildring av något kan därför antingen ses som en förklaring av något eller en ursäkt, och svaret på var gränsen går mellan vad som är en förklaring och vad som är en ursäkt borde kunna ge en indikation om gränsen mellan moraliskt godtagbart och förkastligt beteende. Detta är en tanke som ligger till grund för uppsatsens perspektiv på moral, tillika den om att en uppfattning om *moraliskt* handlande inte nödvändigtvis är något väsensskilt från gängse syn på *rationellt* handlande.

2.3. Neutralisationstekniker

Ur J. L. Austins *A Plea for Excuses* kan alltså ett perspektiv på ursäkten anammas, ur vilket en förklaring blir en ursäkt i de fall då det förklarade är något som stämplas som icke-acceptabelt ur moralisk synvinkel. En förklaring inom det moraliska området blir således en ursäkt, eller har potential att användas som ursäkt.

Av denna anledning är det för uppsatsen intressant att se hur ursäkter faktiskt används bland kriminella, och vilka teorier om ursäktande som tagits fram av dem som studerar kriminalitet. Den mest berömda av denna sort är Gresham Sykes & David Matzas ”Techniques of Neutralization – a Theory of Delinquency”.³⁶

Teorin som Sykes & Matza presenterar handlar om hur unga förbrytare neutraliserar (d.v.s. rättfärdigar eller ursäktar) sina avvikande och olagliga handlingar.³⁷ Artikeln kom att få stort inflytande inom kriminologin och används fortfarande vid diskussioner om grunder till normavvikande och kriminellt beteende. Den tar avstamp i grunderna till Edwin Sutherlands teori om differentiell association: att kriminellt beteende är inlärt och att det lärs in genom social interaktion.³⁸ När de diskuterar Sutherlands teori så betonar de inläringens delar, för det första inläring av *tekniker* för att begå brott och för det andra inläring av motiv, drifter, rationaliseringar och ”definitions favorable to the violation of law”.³⁹ Sykes & Matza pekar på att *vad* som lärs in har getts mindre utrymme i forskningen än *hur* det lärs in, och ägnar således artikeln åt just detta: vilka tekniker men framförallt *motiv och rationaliseringar* som kriminella lär sig och som möjliggör en kriminell livsstil.⁴⁰

Den uppfattning som artikeln tar spjörn mot, så som den beskrivs i artikeln, kretsar kring idén om en kriminell subkultur med värden och värderingar i direkt motsats till samhällets: ”a system of values that represents an inversion of the values held by respectable, law-abiding society”.⁴¹ Normerna inom den kriminella subkulturen existerar genom denna motsättning till

³⁶ Sykes & Matza, 1957, s. 664–670.

³⁷ Enkelt uttryckt. Egentligen åsyftas neutralisation av en internaliserad moralkod: unga kriminella anses ha internaliserat konform moral, och för att begå brott mot den måste den internaliserade moralen neutraliseras – avväpnas – genom att brotten mot den på något sätt ursäktas, rättfärdigas eller förklaras.

³⁸ Se Sutherland, Edwin H., *Principles of Criminology*, 5:e uppl., Chicago, 1955, s. 77–79.

³⁹ Ibid, s. 78. Formuleringen ”definitions favorable to violation of law” är nästintill viral i litteratur som diskuterar hur brottsligt beteende görs möjligt.

⁴⁰ Även om Sykes & Matza förmodligen inte menade burkeska motiv, så kan burkeska motiv fortfarande stämma in på deras beskrivning – varför jag här använt samma term.

⁴¹ Sykes & Matza 1957, s. 664.

samhället och fungerar som ett alternativ till samhällets värderingar, framförallt för yngre manliga underklassmedlemmar.⁴²

Sykes & Matza tar upp fyra argument mot denna uppfattning. För det första menar de att om uppfattningen om en kriminell subkultur stämmer så skulle kriminella inte ha några känslor av skuld och skam. Deras handlingar skulle vara i enlighet med de värderingar som subkulturen tillhandahåller, och således vara en del av ett korrekt beteende. Om de grips skulle de därför – snarare än känna skuld och skam – känna sig indignerade och se sig själva i en martyroll, som rättfärdiga i kampen mot en orättfärdig överhet. Inte olikt medlemmarna av vissa religiösa rörelser.⁴³ I själva verket framstår kriminella i verkligheten endast som indignerade på grund av de snedsteg som fick dem att åka fast, och rollen som martyr baseras ofta på det faktum att ”andra kom undan med det”. Centralt för deras första argument är istället det faktum att många förbrytare faktiskt upplever skam och skuld över sina handlingar, och att uttrycket för denna skuld och skam inte bör avskrivas som manipulativa försök att appellera till domare eller andra auktoriteter.

För det andra så menar Sykes & Matza att förbrytare faktiskt ser upp till laglydiga medborgare, och respekterar dessa. Det kan röra sig om fromma präster eller en förlåtande mor, och även om dessa exempel kan avskrivas som sentimentalitet så är det klart att ”the delinquent does not necessarily regard those who abide by the legal rules as immoral.” I själva verket blir den kriminelle upprörd om vissa vördade medborgare utsätts för brott. Samtidigt som kriminella antas hysa andra värderingar än majoritetssamhället, så tycks de enligt Sykes & Matza också tillskriva majoritetsnormerna en viss moralisk validitet.

För det tredje drar kriminella ofta en skarp gräns mellan vilka som får utsättas för brott och vilka som inte får. Vilka som får utsättas för brott styrs bland annat av socialt avstånd, vilket leder till maximer så som ”stjäl inte från vänner” eller ”vandalisera inte din egen religions gudstjänstlokal”. Sykes & Matza pekar på att detta dessutom säger något om brottslingars syn på brottsliga handlingar: ”[t]he fact that supposedly valued behaviour tends to be directed against disvalued social groups hints that the ’wrongfulness’ of such delinquent behaviour is more widely recognized by delinquents than the literature has indicated”.⁴⁴ Att förbrytare drar en gräns mellan de som får utsättas för kriminellt beteende och de som inte får,

⁴² Sykes & Matza 1957, s. 664. Sykes & Matza hänvisar här till Albert Cohens version av teorin om kriminell subkultur, så som den beskrivs i *Delinquent Boys: Culture of the Gang* från 1955. För en överblick av Cohens teori, se Sarnecki, Jerzy, *Introduktion till kriminologi*, Studentlitteratur, Lund, 2009, s. 284.

⁴³ Sykes & Matza jämför med Jehovas Vittnen, tidiga kristna sekter, nationaliströrelser i kolonialområden och krigsmotståndare under första och andra världskriget. Se Sykes & Matza, 1957, s. 664.

⁴⁴ *Ibid*, s. 665.

indikerar att förbrytare också erkänner en moralisk illegitimitet i beteendet. Att således se moralen i en kriminell subkultur som en uppochnedvänd version av samhällets moral är problematiskt.

För det fjärde menar Sykes & Matza att få förbrytare är immuna mot de krav på konformitet som ställs av majoritetssamhället. Få brottslingar växer upp i områden där inga andra värderingar eller beteendemönster finns än de brottsliga. Det finns mycket som talar för att kraven på ett konformt beteende ändå internaliseras genom kontakten med föräldrar, skola och myndigheter. Således har brottslingen både yttre och inre krav på konformitet – och en subkulturell moral är inte allenarådande.

Det är med denna utgångspunkt som Sykes & Matza diskuterar hur kriminalitet blir möjlig; hur interna och externa krav på konformt beteende kan samexistera med ett brottsligt beteende och hur dessa krav på konformitet *neutraliseras*. Det handlar nämligen inte om ett regelrätt förnekande av samhällets moral till förmån för en helt alternativ syn på rätt och fel.

Samhällets moralitet tar sällan formen av imperativ som gäller oavsett omständigheter, utan är snarare ledsagande. Det moraliska och juridiska påbudet att inte döda gäller exempelvis inte vid möte med fienden i krig. Denna flexibilitet i samhällets moral utgör grunden för straffrättsliga frågor: en handling kan försvaras med hjälp av olika strategier, t. ex. att den försvarade är minderårig, agerade av nödvändighet, led av tillfällig sinnesförvirring, agerade i självförsvar et c. Om den försvarande kan påvisa brist på brottsligt uppsåt så kan denne undgå den moraliska skulden.⁴⁵ Det är om detta som en av Sykes & Matzas huvudpoänger rör sig:

It is our argument that much delinquency is based on what is essentially an unrecognized extension of defenses to crimes, in the form of justifications for deviance that are seen as valid by the delinquent but not by the legal system or society at large.⁴⁶

Den kriminelle rättfärdigar sitt beteende genom en förlängning av de strategier som används när brott försvaras i rättsalen. Sykes & Matza menar dock att detta inte enbart är strategier som följer brottsligt beteende, utan tekniker som *möjliggör* en kriminell livsstil:

These justifications are commonly described as rationalizations. They are viewed as following deviant behaviour and as protecting the individual from self-blame and the blame of others after the act. But there is also reason to believe that they precede deviant behaviour and make deviant behaviour

⁴⁵ I svensk straffrätt skiljer vi dock mellan *dolusbrott*, d.v.s. uppsåtsbrott, och *culpabrott*, oaktsamhetsbrott. Nationalencyklopedin exemplifierar med skillnaden mellan mord, som är ett dolusbrott, och vållande av annans död, som är ett culpabrott. Culpabrottet kan vara medvetet eller omedvetet, men för att det ska vara straffbart krävs att den ansvarige kan klandras för att ha utfört en handling som denne borde vetat skulle leda till annans död, eller att den ansvarige inte gjorde tillräckligt för att skaffa sig den insikten. Se *culpa*. <http://www.ne.se/lang/culpa>, Nationalencyklopedin, hämtad 2013-01-30.

⁴⁶ Sykes & Matza 1957, s. 666.

possible. [...] Social control that serve to check or inhibit deviant motivational patterns are rendered inoperative, and the individual is freed to engage in delinquency without serious damage to his self image. [...] [the delinquent] remains committed to the dominant normative system and yet so qualifies its imperatives that violations are "acceptable" if not "right".⁴⁷

Sykes & Matza menar att det var detta som Sutherland syftade på när han skrev om "definitions favorable to violation of law".⁴⁸ Snarare än att lära sig nya värderingar eller moraliska imperativ i motsats till samhällets, som teorier om kriminella subkulturer föreslår, så lär sig kriminella att rättfärdiga och rationalisera brott mot den rådande moralen genom dessa tekniker – samtidigt som samhällets moral fortsätter att vara internaliserad.

Sykes & Matza menar också att dessa tekniker, som de kallar för *neutralisationstekniker*, sätter den sociala kontrollen ur spel som annars skulle hämma och begränsa avvikande beteenden. I "Techniques of Neutralization" presenterar Sykes & Matza fem kategorier av neutralisationstekniker, som också kommer att presenteras ytterligare nedan:

1. *The Denial of Responsibility – förnekande av ansvar*
2. *The Denial of Injury – förnekande av skada*
3. *The Denial of the Victim – förnekande av offer*
4. *The Condemnation of the Condemner – fördömande av fördömaren*
5. *The Appeal to Higher Loyalties – åberopande av högre lojaliteter*

Förnekande av ansvar

Förnekande av ansvar sker dels på det traditionella sättet, exempelvis genom att hänvisa till ett "misstag", men också i en vidare bemärkelse: att handlingen är sprungen ur yttre omständigheter bortom den handlandes kontroll – som en biljardkula, hjälplöst inskjuten i ett händelseförlopp där orsak och verkan väger mer än någon viljas frihet.

Dessa uttolkningar och bortförklaringar av ansvar är enligt Sykes & Matza inte bara ursäkter som kriminella individer har inbillat sig, utan stammar ur kulturella konstruktioner. Likheten är dessutom stor mellan dessa kulturella konstruktioner och de förklaringsmodeller som sociologer och psykologer tillhandahåller. Sykes & Matza nämner att många kriminella visar på en förvånansvärd kännedom om sociologiska och psykologiska förklaringar till deras beteende, och att de gärna använder dessa för att avsäga sig ansvaret. "By learning to view himself as more acted upon than acting, the delinquent prepares the way for deviance from the dominant normative system without the necessity of a frontal assault on the norm systems".⁴⁹

⁴⁷ Sykes & Matza 1957, s. 666.

⁴⁸ Se ovan s. 14.

⁴⁹ Sykes & Matza 1957, s. 667.

Kriminella tycks med andra ord ha en buffert av godtagbara sociologiska och psykologiska förklaringar som fungerar i stil med vad Austin kallar både ”ursäkt” och ”rättfärdigande”.⁵⁰

Förnekande av skada.

Sykes & Matza nämner att lagen länge har gjort skillnad mellan brott som är *mala in se*, handlingar som är fel, och *mala prohibita*, handlingar som är olagliga men inte omoraliska, samt att brottslingar kan resonera på liknande sätt när de bedömer orättfärdigheten i sitt beteende. För kriminella handlar detta ofta om huruvida någon faktiskt tog skada av handlingen, till exempel om någon faktiskt tar skada av vandalisering (som kan ursäktas som ”hyss” eller genom att hävda att personen vars egendom tog skada har råd med det eller har försäkring som täcker det) eller gängslagsmål (som inte berör samhället i stort utan är en uppgörelse mellan två parter på lika villkor – lite som en duell). Sykes & Matza poängterar att denna neutralisationsteknik inte är så mycket ett sätt att *tala* om brott som det är ett sätt att *tänka* – ”we are arguing that the delinquent frequently, and in a hazy fashion, feels that his behaviour does not really cause any great harm despite the fact that it runs counter to law”.⁵¹

I artikeln skriver författarna att om *förnekande av ansvar* bryter länken mellan individen och dennes handling, så bryter *förnekande av skada* länken mellan handlingarna och dess konsekvenser. Inte heller denna typ av neutralisationsteknik är förbehållen kriminella, utan är en förlängning av den praxis som råder i samhället i stort – kriminella neutraliserar därmed kravet på konformitet delvis genom att använda och skriva under på samhällets sätt att, så att säga, ”göra moral”.

Förnekande av offer

Även om ansvaret accepteras, och skadan inte förnekas, så kan en brottsling neutralisera sin moraliska indignation genom att insistera på att skadan var moraliskt berättigad under omständigheterna. I själva verket är skadan ingen skada, det är en rättfärdig hämnd. Genom *förnekande av offer* så förvandlar brottslingen sig själv till en hämnare, och offret förvandlas till någon som förtjänar att hämnas på. På så vis är *förnekande av offer* snarast ett

⁵⁰ Detta att alludera på kända berättelser förekommer också när kriminella skapar en självförståelse och en gemensam identitet. Jerry Springhall skriver i *Youth, Popular Culture & Moral Panics* att det är föga sannolikt att populärkulturella skildringar av kriminalitet *orsakar* individers val av ett kriminellt liv, men att populärkulturella roller kan utgöra en *form* för kriminalitet, en sorts kriminell *modus operandi*. Han ger också exempel på hur unga förbrytare talar om sin aktivitet i analogi med populärkulturella kriminella. Se Springhall, John, *Youth, Popular Culture & Moral Panics: Penny Gaffs to Gangsta-Rap, 1830–1996*, New York, 1999, s. 157 f.

⁵¹ Sykes & Matza 1957, s. 668.

rättfärdigande av handlingarna, jämförbart vad Austin kallar *justification*. Att förneka offret är enligt författarna en extrem form av det som tidigare nämndes, där brottslingen drar upp och omförhandlar gränser för vilka som är legitima måltavlor för brott.

Sykes & Matza menar här att det finns vissa roller som en brottsling kan inta, och därmed aktualisera vissa typer av förklaringar: till exempel rollen som Robin Hood-tjuv ”and his latter day derivatives such as the tough detective seeking justice outside the law [...] and the delinquent may view his acts as part of a similar whole”.⁵²

Fördömandet av fördömnarna

Denna teknik handlar om att förflytta fokus från brottslingens handlingar ”to the motives and behaviour of those who disapprove of his violations”. Polisen kan anses vara korrupt, en lärare kan anses favorisera vissa elever et c., vilket kan skifta fokus och ställa brottslingens handlingar i ett annat ljus.⁵³

Åberopandet av högre lojaliteter

Den femte neutralisationstekniken handlar om att åberopa högre värden eller lojaliteter som anses kunna ursäktat brott mot konform moral. Broderskapstanken är ett exempel, gängmentalitet ett annat. Exempel på när denna teknik används är när en ung människa bryter mot den internaliserade moralen, under parollen att personen ”ju måste hjälpa sin vän”.⁵⁴

Slutsatser som tas upp från Sykes & Matzas teori om neutralisationstekniker

Neutralisationsteknikerna är i sig ett intressant ämne för retoriska studier.⁵⁵ I uppsatsen kommer de olika teknikerna, liksom argumenten för att teknikerna tillgodoser ett behov, att tas med under analysen av självbiografierna. En sak som dock är ännu mer värdefull att ta

⁵² Sykes & Matza, 1957, s. 668.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid, s. 669.

⁵⁵ Noteras bör också att deras teori sedan har utvecklats på olika håll och andra tekniker har lagts till och tagits bort. Att lägga till och ta bort tekniker är något som uppsatsens övriga teoretiska infallsvinklar skulle kunna bidra med, varför dessa senare teorier inte har tagits med i uppsatsen. Här är det dock fokus på Sykes & Matzas tanke om att förklaringen eller ursäkten har en *neutraliserande* effekt, och att denna också fungerar för att människor *på förhand* ska kunna rationalisera en kriminell roll. Övriga, nyare neutralisationstekniker kan lika gärna gestaltas med burkeska termer – om de över huvud taget behöver kategoriseras. Som exempel på mer samtida användning av teknikerna i forskning kan Håkan Jönsons *Vårdskandaler i perspektiv* ges, se Jönson, Håkan, *Vårdskandaler i perspektiv*, Malmö, 2011, s 111–115.

med sig, är att Sykes & Matza tar upp neutralisationsteknikerna som en process som *föregår* brottslighet. De menar att neutralisationsteknikerna, (i ordningsföljd t. ex.: ”det var inte meningen”, ”jag gjorde ju ingen illa”, ”de förtjänade det”, ”alla är emot mig” och ”jag var tvungen att göra det för någon annans skull”) fungerar som förberedelser för brottsliga handlingar. De blir en form av ursäktande som människor kan tillgripa i förväg – en form av självförklaring som gör rollen som kriminell *begriplig* och möjlig att anamma. Med andra ord: en förklaring eller ursäkt som används *i efterhand*, som i en skildring av ett händelseförlopp, kan också användas när någon på *förhand* överväger ett kriminellt förfarande.

Sykes & Matza nämner i förbigående att rättfärdiganden rent allmänt beskrivs som rationaliseringar – och detta är en detalj som uppsatsen vill sätta fingret på.⁵⁶ Genom en sådan förståelse av rättfärdiganden, tillsammans med det faktum att neutralisationsteknikerna *föregår* brottslig handling – gör den möjlig – går det att argumentera för att teknikernas övergripande syfte är att göra användarens självbild *begriplig* – ett svar på frågan: ”hur kan jag handla i kontrast till den moral som jag har internaliserat, och samtidigt se mig själv som en rationell varelse?”

I artikeln menar författarna dessutom att kriminellas försvar ofta alluderar på kulturella konstruktioner och sociologiska teorier. I dessa fall används en skildring – en sociologisk förklaring – som formulerats för att *förstå* något, i själva verket för att *ursäkta* det som skulle *förstås*. Det tycks alltså finnas ett band mellan möjligheterna att kunna förklara, förstå och ursäkta något: det som kan begripas kan förklaras, och det som kan förklaras *har också en möjlighet att ursäktas* – att förklara en kausalitet rationellt, ger den också någon form av legitimitet.⁵⁷

Drar vi ut konsekvenserna av Austins och Sykes & Matzas resonemang, så kan vi måla en bild där neutralisationstekniker och ursäkter i viss mån likställs på basis av att utgöra *koherenta förklaringsmodeller av en samtidigt rationell och kriminell roll*. Böckerna som studeras utgör materiel för en studie med fokus på *hur* en sådan roll konstrueras, och hur man genom att triangulera olika sådana konstruktioner kan skissera konturerna av den doxiske Kriminelle.

⁵⁶ Sykes & Matza, 1957, s. 666. ”These justifications are commonly described as rationalizations.”

⁵⁷ Rosengren tangerar också ämnet. I beskrivningen av *doxa* exemplifierar han med debatten om attackerna 11 september, och menar att det vid den tidpunkt han skrev (våren 2002) var omöjligt att argumentera för vikten av att försöka förstå de bakomliggande motiven: ”I rådande debattklimat har varje sådant försök nästintill omtolkats till ett försvar för terrordåden, som om varje försök att begripa varför det *just genom försöket att förstå* skulle vara detsamma som att sympatisera med dem som utförde illgärningen.” Se Rosengren, 2008, s. 77.

2.4. Statusläran

Både Austins text och Sykes & Matzas artikel innehåller således en systematisering av olika strategier som inom retoriken ofta tillskrivs *genus judiciale*.⁵⁸ Det rör sig i ovan nämnda teorier oftast om argument kring *specifika* fall, snarare än om generella regler eller normer. Däremot används generella normer implicit, då de ju åberopas för ge styrka åt en ståndpunkt.

För att nå en form av överskådlighet i dessa kan de också placeras in enligt statuslärans schema för utredning av frågeställning. Statusläran kommer här att presenteras enligt tre övergripande rubriker:⁵⁹

- *Status coniecturalis* – faktaprövning: om saken hände eller om personen som försvarar sig faktiskt gjorde det sagda (om det var jag som stal dina vantar eller inte)
- *Status definitionis* – definitionsprövning eller rubricering: om det som hände verkligen kan definieras som något brottsligt (om jag stal vantarna eller bara lånade dem).
- *Status qualitatis* – omständigheter kring handlingen: om det finns förmildrande omständigheter (om jag stal vantarna under hot om våld och död).

Statuslärans kategorier kan säga någonting om Austins och Sykes & Matzas teorier genom att placera in dem i ett ramverk. Detta ramverk ger en extra dimension, eftersom systematiseringen som statusläran innehåller kan sägas ordna kategorierna baserat på *styrka*.⁶⁰

⁵⁸ Observera att det här blir tydligt att det genom Sykes & Matzas teorier lika gärna kan handla om *genus deliberativum*. Se Lindqvist Grinde, 2005, s. 37 för en diskussion om statuslärans användningsområde i den klassiska retorikens teori.

⁵⁹ Framställningen med fyra rubriker är annars det som tycks vara mest vedertaget, se t. ex. Lindqvist Grinde, 2011, s. 71–74 och 158 ff. I *Ad Herennium* används dock endast tre (med underrubriker), och denna uppdelning är förlaga för uppsatsen. Se *Ad Her.* I:18–27. Författaren till *Ad Herennium* påpekar dock att andra retoriklärare under samma tid menade att det finns fyra. Argumentet som författaren anför till att inte räkna så är att den fjärde kategorin kan innefattas i den andra – något som Lindqvist Grinde väljer att inte göra och diskuterar detta i bland annat artikeln ”Vad gäller saken?”, se Lindqvist Grinde, 2005, s. 36 f. Anledningen till att endast tre rubriker används här, trots att det av systematiska och historiska skäl kan anses vara lämpligare att tala om fyra, är att uppsatsen använder statusläran för att värdera persuasiv styrka i en viss position. Ur den aspekten är en indelning som i *Ad Herennium* och denna uppsats mer användbar.

⁶⁰ ”Styrka” i förhållande till syftet att friskriva talaren från skuld. *Status coniecturalis* är en starkare position i de fall då den som försvarar sig på ett sannolikt sätt kan argumentera för att saken inte har hänt, eller att han inte är den skyldige. Om positionen *inte* kan försvaras tas ett steg tillbaka, till frågan om definitionen: kan det definieras som något rättfärdigat? På så vis kan en skala av påståenden graderas, från ett hävdande av oskuld till en avbön och hopp om förlåtelse. Lindqvist Grinde formulerar det som att ”välja den oenighet där jag har störst möjligheter att lyckas”, se Lindqvist Grinde. 2011, s. 72.

Skillnaden mellan statusläran och Austins teorier eller neutralisationsteknikerna, är ju att statusläran kommer ur en förståelse av argumentation för *praktiska* ändamål, medan Austins och Sykes & Matzas teorier arbetar med att beskriva och analysera argumentationen – för att *förstås*, snarare än *användas*. Genom att teorierna tillkommit med olika syfte i åtanke kan de i viss mån också utvidga och klargöra varandra.

Det starkaste argumentet för att friskriva sig själv från skuld är ju att säga: ”jag har inte gjort det”. Om inte det går att säga, är nästa strategi att hävda att jag gjorde *något*, men att detta något inte var det som anklagaren påstår att det var – ett *lån*, inte en *stöld*. Nästa steg är att hävda att något fick mig att göra det och att jag således inte bär hela skulden (”ja, jag stal din bil, men det var Claire som tvingade mig”), eller att det finns förmildrande omständigheter (”ja, jag stal din bil, men det var för att komma åt maten i bakluckan utan vilken jag hade svultit ihjäl”), eller att helt enkelt be om ursäkt på ett så pass sympatiskt sätt som möjligt (”förlåt, hela mitt liv har jag stulit, inte för att jag vill utan för att jag inte kan något annat, men nu vill jag bättra mig”). Den praktiska dimensionen visar hur olika argument används i olika sammanhang, och att följa stegen genom statusläran innebär också att mängden skuld som kan avskrivas blir mindre och mindre för varje steg.

I Austins text faller till exempel *justifications* inom ramen för *status definitionis* (jag gjorde det, men det var rättfärdigt) medan *excuses* faller inom ramen för *status qualitatis* (jag gjorde detta på ett speciellt sätt eller under speciella omständigheter som påverkar värderingen av handlingen). På liknande sätt kan neutralisationsteknikerna jämföras med olika positioner i statusläran, och ett exempel på hur detta kan göras presenteras på följande sida. Här efterföljs dock Austins råd, att inte stirra sig blind på orden i hopp om att en heltäckande och korrekt definition av dem skulle ge oss tillgång till en djupare insikt i verkligheten – statusläran används här som ett verktyg för att strukturera argumenten och att få en skala att värdera styrka ifrån, inte som ett filter för sanningen.⁶¹

⁶¹ Austin, 1957, s. 29.

Statusläran	Austinska uttalanden	Neutralisationstekniker
<i>Status coniecturalis</i>	-	-
<i>Status definitionis</i> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Definitio</i> - <i>Translatio</i> 	<i>Justifications</i> (och vissa fall av <i>excuses</i> där ursäkten handlar om att beskriva något på ett annat sätt, t. ex. <i>dråp</i> beskrivs som <i>misstag</i>) T. ex. ”jag dödade min motståndare eftersom det var krig”.	<i>Förnekande av skada</i> T. ex. <i>definitio</i> ”jag stal inte, jag bara lånade”. <i>Förnekande av offer</i> T. ex.. <i>definitio</i> när argumentet lyder ”det var inte mord, det var självförsvar” <i>Fördömande av fördomaren</i> T. ex. <i>translatio</i> . Kan sägas omfatta de fall där auktoriteten som fördömer talaren ogiltigförklaras eller fördöms, så som i ”domstolsväsendet är korrupt” <i>Högre lojaliteter</i> T. ex. <i>translatio</i> . Kan sägas omfatta de fall där man menar att handlingen kan fördömas i ett fall (domstol) men där den ändå var rättfärdig enligt en viktigare moralkod.
<i>Status qualitatis</i> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Comparatio</i> - <i>Remotio criminis</i> - <i>Relatio criminis</i> - <i>Concessio</i> (<i>purgatio/deprecatio</i>) 	<i>Excuses</i> Austins ”ursäkter” täcker hela <i>status qualitatis</i> och delar av <i>status definitionis</i> , men han lägger mest tyngd på vad som i statusläran kallas <i>remotio</i> och <i>relatio criminis</i> samt <i>concessio</i> . I Austins fall handlar det ofta om korta utsagor, ”jag var oaktsam”, eller kombinationer av dem i beskrivningar av händelser. Han poängterar dock att det ofta är karaktäristiskt för ursäkten att vara otillräcklig – den kan inte försvara handlingen eller göra den rättfärdig – vilket pekar på att Austins ursäkter har samma plats i ordningen, med avseende på argumentets styrka, som statuslärans <i>concessio</i> . ⁶²	<i>Förnekande av skada</i> T. ex. <i>concessio</i> eller <i>comparatio</i> i de fall argumentet lyder ”de får tillbaka på försäkringen så att det räcker och blir över”. <i>Förnekande av ansvar</i> T. ex. <i>remotio criminis</i> ”jag var så fattig att jag var tvungen att stjäla för att överleva”. <i>Förnekande av offer</i> T. ex.. <i>relatio criminis</i> när argumentet lyder ”jag attackerade honom för att han var nazist” <i>Högre lojaliteter</i> T. ex. <i>comparatio</i> . Kan sägas omfatta de fall där någon säger sig vara tvungen på grund av en högre moralkod: ”jag var tvungen att ställa upp för min kompis”

⁶² Austin, 1957, s. 3. Austin menade att ursäkten sällan räcker till: ”it has always to be remembered that few excuses get us out of it *completely*: the average excuse, in a poor situation, gets us only out of the fire into the frying pan—but still, of course, any frying pan in a fire.” Se också Austin, 1957, s. 20.

”Ännu en systematisering”

När helst människor ska systematisera och definiera något finns det problem. Austin påpekar att dessa problem inte bör förstöras upp, och varnar istället för risken med att försöka skapa så heltäckande modeller som möjligt:

It must be remembered that there is no necessity whatsoever that the various models used in creating our vocabulary, primitive or recent, should all fit together neatly as parts into one single, total model or scheme of, for instance, the doing of actions. It is possible, and indeed highly likely, that our assortment of models will include some, or many, that are overlapping, conflicting, or more generally simply *disparate*.⁶³

Detta kan anföras också om ovanstående utläggning. En ursäkt kan ju innehålla aspekter av olika delar, att åberopa högre lojaliteter ”jag var tvungen att rädda min vän” kan ju också beskrivas som ett frånskrivande av ansvar, i och med att det beskrivs som ett ”tvång”. Kartläggningen här har dock inte gjorts för att de tvunget måste ha motsvarigheter i varandra, utan för att de kan kasta ljus över varandra – och framförallt ordnas efter *styrka* i den mån uttalandet syftar till att friskriva talaren från skuld.

En central slutsats ur alla tre teorier är denna: i den mån människor söker friskriva sig från skuld, i den mån de för en argumentation om moral eller lag gällande en specifik händelse, så handlar det om att *skildra ett händelseförlopp*. Det är alltså en berättelse som är målet, och som på något sätt och i största möjliga utsträckning ska friskriva talaren från skuld. Moralisk överläggning är, i praktiken, en berättarteknisk verksamhet. Detta gör att människans sociala samspel ur ett dramatiskt perspektiv blir ett än viktigare inslag i analysen av kriminellas förklaringar. Därför är också Kenneth Burkes *dramatism* en given teoretisk ingång till analysen, och genom *pentaden* finns dessutom en begreppsapparat som underlättar analysen av *motiv* som dramatiska konstruktioner.

⁶³ Austin, 1957, s. 29.

2.5. Kenneth Burkes *dramatism*

Att delar av livet, eller livet i stort, beskrivs ur ett dramatiskt perspektiv är en central tanke för Kenneth Burke. Han tog dock steget längre och menade inte bara att livet är *som* drama, utan att livet *är* drama. Dramat blir en utgångspunkt i hans teorier och inspirerat av denna syn på mänsklig tillvaro utvecklar han *dramatismen*.

Till grunden för *dramatismen* ligger Burkes uppfattning om människan som ett symbolskapande djur och synen på retorik som sprungen ur en funktion av språket i sig: ”*the use of language as a symbolic means of inducing cooperation in beings that by nature respond to symbols*”.⁶⁴ Jon Viklund skriver i artikeln ”Kenneth Burke och *dramatismen*” att vi människor i Burkes mening:

[...] förhåller oss till vår omvärld med hjälp av symboler, med språk, bilder och andra betecknande system med vars hjälp vi tolkar och samtidigt omskapar verkligheten. Våra handlingar, det vill säga vårt sätt att tänka, formulera oss och fatta beslut, styrs i mångt och mycket av den språkvärld vi möter, och, mera konkret, av hur idéer och händelser omkring oss förklaras – klargörs, förvaras, ursäktas eller skyls över.⁶⁵

Viklund poängterar också att Burkes *dramatism* både är ett kritiskt perspektiv och en analytisk metod, och citerar Burkes artikel ”*Dramatism*” i *Encyclopedia of the Social Sciences*: ”[*dramatism* is] a method of analysis and a corresponding critique of terminology designed to show that the most direct route to the study of human relations and human motives is via a methodical inquiry into cycles or clusters of terms and their functions”.⁶⁶

⁶⁴ Citatet hämtat ur Burke, Kenneth, *A Rhetoric of Motives*, Berkeley, 1969, s. 43. För Kenneth Burkes definition av människan, se t. ex. Burke, Kenneth, *The Rhetoric of Religion – Studies in Logology*, Berkeley, 1970, s. 40 f. Burke förmedlar också en utförligare förklaring av sin definition i Burke, Kenneth, ”Definition of Man”, *The Hudson Review*, Vol. 16, Nr. 4, 1963-1964, s. 491-514. Värt att notera är att Burkes definition av människan har beröringspunkter med MacIntyres, enligt vilken MacIntyre kallar människan för ”story-telling animal”. Se MacIntyre, 1985, s. 216. MacIntyres poäng handlar om att människans svar på frågan ”Vad bör jag göra?” endast kan besvaras efter att ett svar på frågan ”I vilken sorts berättelser är jag en del?” har formulerats. Han skriver: ”[w]e enter human society, that is, with one or more imputed characters—roles into which we have been drafted—and we have to learn what they are in order to be able to understand how others respond to us and how our responses to them are apt to be construed. It is through hearing stories [...] that children learn or mislearn both what a child and what a parent is, what the cast of characters may be in the drama into which they have been born and what the ways of the world are.”

⁶⁵ Viklund, Jon, ”Kenneth Burke och *dramatismen*”, 2013, s. 2. Viklunds redogörelse för Burke’s *dramatism* kommer att utgöra ett kapitel i en kommande antologi om retorisk kritik, som utkommer på Retorikförlaget 2013/2014. För en mer utförlig beskrivning av Burkes *dramatism* och underliggande tankegångar än den som uppsatsen gett utrymme för rekommenderas denna text, tillsammans med artikeln ”*Dramatism*” som Burke själv skrev i *International Encyclopedia of Social Sciences*. Se Burke, Kenneth, ”*Dramatism*”, *International Encyclopedia of the Social Sciences*, red. David Sills, vol. 7, New York, 1968, s. 445-452. Förhållandet mellan språkbruk och förklaringar berörs också i William Benoit’s ”A Note on Burke on ’Motives’”, där Benoit pekar på att Burke använder termen ”motiv” i analogt förhållande med ”rationalisering”. Se Benoit, William, ”A Note on Burke on ’Motive’”, *Rhetoric Society Quarterly*, Vol. 26, No. 2, 1996, s. 71. Se också uppsatsens följande sida, s. 26, för en diskussion om betydelsen av Burkes *motiv*.

⁶⁶ Viklund 2013, s. 3. Citatet är hämtat från Burke, 1968, s. 445.

Oftast skildras dramatismen genom *pentaden*, fem begrepp inspirerade av dramats terminologi och som kan användas för att analysera motiv. Pentadens delar är *act*, *scene*, *agent*, *agency* och *purpose*.⁶⁷ Uttalanden om motiv svarar också på de korresponderande frågorna: *vad* hände, *var* hände det, *vem* gjorde det, *hur* eller *med hjälp av vad* gjordes det, samt *varför* gjordes det. Dessa termer är enligt Burke tillräckliga för att påbörja en analys av motiv: "[they] need never be abandoned, since all statements that assign motives can be shown to arise out of them and to terminate in them".⁶⁸

Det har dock rått olika uppfattningar om hur Burkes *motiv* ska uppfattas. Antingen så kan motiv uppfattas som de drivkrafter som tvingar fram en handling, vare sig det gäller drifter i en människa eller omständigheter som fick människan att handla som den gjorde (vilket innebär att motiv finns till *före* en handling), eller så kan motiv avse *förklaringen* av vad som hände och varför, själva den språkliga konstruktionen (vilket innebär att motivet konstrueras *i efterhand*). Benoit för en diskussion om detta i artikeln "A Note on Burke on 'Motive'".⁶⁹

I artikeln argumenterar Benoit för att trots att majoriteten av teoretiker har tolkat motiv som en sorts mentalt tillstånd som sporrar till handling så vill han föreslå en annan definition av motiv som "*utterances that usually occur after actions, intended to explain, justify, characterize, or interpret those actions*".⁷⁰ Han gör en distinktion mellan motiv som mentalt tillstånd å ena sidan och motiv som en språklig konstruktion å andra, och går sedan igenom hur Burke skriver om motiv och i vilken mån Burkes texter om motiv (framförallt i *A Grammar of Motives*) korresponderar med än den ena och än den andra definitionen. Slutsatsen som dras i Benoits artikel är att definitionen om motiv som "yttranden som ofta äger rum efter en händelse med syfte att förklara, rättfärdiga, karaktärisera eller tolka [den]" är mer trolig än definitionen som beskriver motiv som en mental process föregående händelsen.⁷¹ Benoit menar att Burke inte är intresserad av att identifiera ett "äkta" motiv; snarare vill han visa hur talare har valmöjligheter i skildringen av motiv.⁷²

⁶⁷ Dessa översätts i denna uppsats, liksom i Viklunds text, till *handling*, *scen*, *aktör*, *medel* och *syfte*.

⁶⁸ Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. xv f.

⁶⁹ Benoit, 1996, s. 67–79.

⁷⁰ Ibid, s. 70. Kursiv i original.

⁷¹ Benoit, 1996, s. 75. Benoits resonemang har dock en knut; Burke skriver till exempel om "uttalande om motiv", vilket skulle peka på en skillnad mellan *uttalandet* å ena sidan (som Benoit menar är motivet) och *motiv* å andra sidan. I artikeln "Dramatism" skriver Burke också att dramatism är en "method of analysis and a corresponding critique of terminology designed to show that the most direct route to the study of human relations and human motives is via a methodical inquiry into cycles or clusters of terms and their functions [mina kursiveringar]" – alltså med betoning på en åtskillnad av terminologin och motiv. Se Burke, 1968, s. 445. Benoit löser detta till synes genom att dela upp begreppet motiv till motiv(I) för det mentala tillståndet och motiv(D) för den språkliga konstruktionen, och menar att det förra i exempelfallet motsvarar "yttrande" och det senare "motiv". I slutändan skriver han dessutom att hans tolkning inte nödvändigtvis är den enda korrekta, men att det

Om denna syn på motiv anammas så rör sig pentaden med andra ord inte om anledningar till händelser, egentligen rör de inte ens *händelser i sig*, utan *hur vi talar om händelser*: "what is involved when we say what people are doing and why they are doing it".⁷³ Patricia Bizzel och Bruce Herzberg gör samma bedömning i inledningen till avsnittet om Burke i *The Rhetorical Tradition*: "Burke asserts that his pentad of terms is intended as a way of analyzing not actual human behaviour but only descriptions of behaviour".⁷⁴ Också denna uppsats använder begreppet motiv i enlighet med en sådan betydelse.

Dramatism som teori och metod

Burke menar att vi, varje gång vi talar om motiv, gör det i enlighet med pentadens delar.⁷⁵ Vi benämner *vem* som gjorde *vad*, *var* eller under vilka omständigheter hon gjorde det, *med hjälp av* eller genom vad hon gjorde det slutligen *varför* hon gjorde det. Burkes poäng är att ett motiv kan skildras på en mängd olika sätt genom att lägga olika stor vikt vid dess delar. Vad dessa delar kan representera måste dock inte vara hugget i sten, pentadens begrepp har en viss grad av ambiguitet som följer med deras syfte: "what we want is *not terms that avoid ambiguity*, but *terms that clearly reveal the strategic spots at which ambiguities arise*".⁷⁶ Att en händelse inte är helt kartlagd, och att den egentligen inte *kan* kartläggas helt, är en anledning till att ambiguitet kan uppstå (och utnyttjas av en talare för att nå sitt syfte). Burkes pentad handlar inte om att kartlägga syftet, utan om att kartlägga de diskursiva "platser" där ambiguitet kan uppstå. "[I]nstead of considering it our task to 'dispose of' any ambiguity by merely disclosing the fact that it is an ambiguity, we rather consider it our task to study and clarify the *resources* of ambiguity."⁷⁷

är ett rimligt, viktigt och framförallt berikande perspektiv. Hans resonemang är rimligt och slutsatserna delas också i denna uppsats, men det har fortfarande inte löst problemet med Burkes begreppsliga inkonsekvens. (Svaret på gåtan kan ju dock vara att Burke helt enkelt inte är konsekvent i sin användning av begreppet, men att han har skrivit i förhoppningen om att en någotsånär vanligt funtad människa ändå ska förstå hans resonemang.)

⁷² Benoit, 1996, s. 74.

⁷³ Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. xv.

⁷⁴ Bizzel, Patricia & Bruce Herzberg, "Kenneth Burke", *The Rhetorical Tradition – Readings from Classical Times to the Present*, red. Patricia Bizzel, Bruce Herzberg, Boston, 2001, s. 1296.

⁷⁵ Som Viklund poängterar har Burke i efterhand pekat på möjligheten att utöka pentaden till en hexad genom tillägget av "attityd", inställningen till handlingen eller inställningen med vilken handlingen utfördes. Se Viklund, 2013, s. 10 f samt Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. 20 för en kort diskussion om begreppet.

⁷⁶ Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. xviii.

⁷⁷ Ibid, s. xix.

Burke menar dock att det viktigaste inte är pentaddelarna *i sig*, utan snarare deras inbördes förhållande i ett uttalande om motiv. För att förklara kan Burkes eget exempel användas:

War may be treated as an Agency, insofar as it is a means to an end; as a collective Act, subdivisible into many individual acts, as a Purpose, in schemes proclaiming a cult of war. For the man inducted into the army, war is a Scene, a situation that motivates the nature of his training, and in mythologies war is an Agent, or perhaps better, a super-agent, in the figure of a war god.⁷⁸

Krig kan här motsvara olika delar av pentaden, och beroende på vilken del av pentaden som kriget utmålas genom så kommer motivet att skifta. Om scenen är kriget och en soldat är aktören, så kommer soldatens handlingar (t. ex. ”att döda fiender”) att framstå som sprungna ur den nöd som scenen frambringar. Scenen framtvingar händelsen (*act*) och aktören tillskrivs egentligen inte särskilt stor del i detta:

Using 'scene' in the sense of setting, or background, and 'act' in the sense of action, one could say that 'the scene contains the act'. And using 'agents' in the sense of actors, or actors, one could say that 'the scene contains the agents'. It is a principle of drama that the nature of acts and agents should be consistent with the nature of the scene.⁷⁹

Om kriget istället är syftet (*purpose*) och aktören är antingen en individ eller en statsmakt, så tillskrivs aktören ett större ansvar för sina handlingar (i detta fall kan ”att döda fiender” framställas som *act*, eller som *agency*: ett medel att nå krig). På liknande sätt kan kriget vara medel, för att uppnå ett syfte (till exempel ”frihet”), eller självaste aktören.

Vidare har varje del i pentaden en motsvarande filosofisk skola, enligt vilken pentaddelens position utgör en central del: i materialismen till exempel *scene* och idealismen *agent*. Burke anför detta genom att hävda att materialistiska förklaringar utgår ifrån omständigheter i naturen som drivande faktor (*scene*), medan idealismen utgår ifrån individen (*agent*).⁸⁰ För de olika filosofiska skolorna utgör alltså ett element i pentaden grunden på vilket motiven bygger – men det är inte förbehållet de filosofiska skolorna. Enligt den läsning som föreligger uppsatsens förklaring av Burkes dramatism kan detta också tolkas så, att om ett av pentadens element konsekvent fokuseras i motivskildringar, så visar detta också på den uppfattning om drivkrafter till handling som både alluderas på och som framträder genom konstruktionen av motiv. Det element i pentaden som betonas som en sådan grundläggande princip kommer i uppsatsen att benämnas *ultimate term*.⁸¹

⁷⁸ Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. xx.

⁷⁹ Ibid, s. 3.

⁸⁰ Ibid, s. 127 ff.

⁸¹ Burke diskuterar detta i *A Grammar of Motives*: ”This relation we could express in temporal terms by saying that the term selected as ancestor 'came first'; and in timeless or logical terms we could say that the term selected is the 'essential,' 'basic,' 'logically prior' or 'ultimate' term, or the 'term of terms,' etc.” Se Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. 127.

Identifikation och rening

Två andra viktiga begrepp i Burkes teorier är *identification* och *purification*, här översatt till identifikation och rening. Trots att de här presenteras under samma rubrik bör de inte uppfattas som ett begreppspar: ”identifikation” förklarar, ersätter och utvecklar i princip begreppet ”övertalning” (eller ”persuasivitet”) när det handlar om retorikens mål och existensberättigande och är en term som presenteras i *A Rhetoric of Motives*, medan *rening* handlar om en grundläggande drivkraft i mänsklig diskurs enligt vilken människan söker rena sig från den skuld känsla som följer av att vara inordnad i en hierarki som inte tar hänsyn till människans natur.

Identifikation, till att börja med, utgår ifrån en utläggning om övertalning: ”you persuade a man only insofar as you talk his language by speech, gesture, tonality, order, image, attitude, idea, *identifying* your way with his”.⁸² Viklund skriver att ”den bärande idén är att retorikens mest grundläggande funktion inte är persuasion utan identifikation”.⁸³ Det handlar inte så mycket om att en talare ska få publiken att se sig själva i talaren, eller känna igen sig; snarare handlar det om att de kan identifiera sig med talarens ståndpunkt – även om detta i viss mån kräver (eller innebär) att publiken också känner igen sig i talaren. Burke använder begreppet *konsubstantialitet* för att beskriva detta:

A is not identical with his colleague, B. But insofar as their interests are joined, A is *identified* with B. [...] in being identified with B, A is 'substantially one' with a person other than himself. Yet at the same time he remains unique, an individual locus of motives. Thus he is both joined and separate, at once a distinct substance and consubstantial with another [...] To identify A with B is to make A 'consubstantial' with B.⁸⁴

I uppsatsen är identifikation viktig, eftersom en motivskildring i en berättelse fungerar som ursäkt då den formuleras exempelvis som: ”under samma omständigheter och i samma situation skulle *du* ha handlat som *jag* gjorde – det är *så vi gör*”.

⁸² Burke, Kenneth, *A Rhetoric of Motives*, 1969, s. 55.

⁸³ Viklund, 2013, s. 5 f.

⁸⁴ Burke, *A Rhetoric of Motives*, 1969, s. 20 f. Burke utgår ifrån ordet *substans* som har en lång historia inom filosofin. Termen användes hos Aristoteles, men framförallt aktualiserades dess användning inom 1600- och 1700-talets metafysiska diskussioner och fråga om det som benämns rationalism och empirism. I dessa diskussioner var bland andra Spinoza, Locke, Hume och Kant inblandade, och ”substans” diskuterades ungefär som en ”alltings yttersta grund” eller ”det som upprätthåller sig själv” (och dess vara eller inte vara samt vår kunskap därom). Burke diskuterar substans i *A Grammar of Motives*, se t. ex. Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. 21–55. För att helt belysa betydelsen av *substans* och *konsubstantialitet* i Burkes teorier om dramatism skulle hans diskussion om begreppets förhållande till filosofin och dess funktion däri behöva redogöras för, något som uppsatsens begränsade utrymme inte tillåter. Dess historiska konnotationer och plats i historiens filosofiska system är dock för viktiga i Burkes teorier för att helt utelämnas – särskilt då de diskuteras i uppsatsens avslutande delar. Se avsnitt 4.

Rening har att göra med skuld eller skuldkänsla (*guilt*), som Burke menar är en följd av människans sociala liv. Människan skapar en ordning (hierarkier och förväntningar på beteende) mot vilken individer sedan bryter med jämna mellanrum. Detta leder till ett skuldbeläggande, inifrån men också utifrån, som människan sedan försöker rena sig från genom två fundamentala processer: *victimage* och *mortification*. *Victimization* innebär att skulden läggs över på något eller någon annan än talaren (som då symboliskt ”offras”, likt en syndabock) och *mortification* innebär en symbolisk självuppoftning där talaren tar på sig skulden, bekänner och ber om förlåtelse för att rena skulden – symboliskt offerar sig själv.⁸⁵ Burke, som ofta gav det symboliska stort fokus, lade stor vikt vid likheten mellan hur *mortification* och *victimage* hanterar skulden, då de bådar på ett eller annat sätt ”dödar” den i symbolisk mening; å ena sidan sker det genom självmord, å andra genom mord.⁸⁶

En burkesk utgångspunkt

I uppsatsen används alltså en förståelse för ”motiv” som skildring av *varför* en händelse ägt rum, implicit eller explicit. Som Viklund påpekade hänger en burkesk motivskildring ihop med förklaringar och rättfärdiganden, ”hur idéer och händelser omkring oss förklaras – klargörs, försvaras, ursäktas eller skyls över”.⁸⁷ Beroende på hur pentadens delar är betonade och ordnade i inbördes förhållanden så kan en handling ursäktas, rättfärdigas eller förklaras. Benoit sätter fingret på att Burke likställer motiv med rationaliseringar, och citerar Burke från *Permanence and Change* där denne föreslår att ”explaining [...] conduct by the favoured terms [is] a rationalization, a set of motives belonging to a specific orientation”.⁸⁸ Motiv handlar alltså dels om att *förklara* hur något skedde och hur det kunde ske, och dels om att *ursäkta* eller *rättfärdiga* en handling eller ett händelseförlopp – och valet av det pentadelement som fokuseras visar på vilken ”specific orientation” som ligger till grund.

Denna koppling är central för uppsatsens analys av motivskildringar i självbiografierna, och hänger ihop med uppsatsens användning av begreppet *etiologi* – som anammas i ett försök att sätta ihop ovan nämnda teorier med teorier om *doxa*.

⁸⁵ Se Burke, 1970. Benoit förklarar också detta på ett kortfattat sätt i *Accounts, Excuses and Apologies*, se Benoit 1995, s. 17 f.

⁸⁶ Benoit, 1996, s. 87. Benoit refererar till Burkes *Rhetoric of Religion*, se Burke, 1970, s. 248.

⁸⁷ Viklund 2013, s. 2.

⁸⁸ Benoit 1996, s. 71. Citatet är hämtat ifrån Burke, Kenneth, *Permanence and Change*, Indianapolis, 1965, s. 23.

2.7. Etiologier

Burke menade att ett visst fokus på en av termerna indikerade en specifik inriktning i sättet att konstruera motiv. Genom att studera vilken del av pentaden som betonas, ges också en fingervisning om vilken "specific orientation" som föreligger. Ett fokus på *scenen* hör t. ex. ihop med en materialistisk åskådning, ett fokus på *medel* hör ihop med en pragmatisk, och så vidare. Genom detta sätt att undersöka betoningar i motivkonstruktionerna kan en fingervisning ges om underliggande tankemönster som ligger till grund för sättet att konstruera – och vilken åskådning som är förlaga.

För det är något som ger vissa ursäkter legitimitet, och andra inte. Vissa uppfattningar om orsak och verkan – både i normativ och deskriptiv mening – legitimerar en viss handling. Uppsatsen har som mål att närma sig studiet av dessa, och gör detta genom att pröva huruvida begreppet *etiologi* kan användas som ett steg på vägen.

I uppsatsen kommer *etiologi* att användas för att beteckna föreställningar om orsak och verkan, som bland annat ligger till grund för en ursäkts giltighet. Det är en teoretisk utgångspunkt sprungen ur det faktum att en ursäkt fungerar i den mån ursikten anspelar på en förklaringsmodell som överensstämmer med *doxa*. Uppsatsen utgår nämligen ifrån att *kausalitet* – framförallt när det gäller mänskliga handlingar och i former av språkliga konstruktioner – är något som förtjänar retorikens uppmärksamhet på grund av kopplingen mellan ursäkt och moral å ena sidan och orsaksförhållanden å andra.

När David Hume kritiserade metafysiken gjorde han det delvis genom en kritik av kausalitetsbegreppet. Rationalistiska filosofer som Descartes, Spinoza och Leibniz, hade byggt upp metafysiska system bland annat genom att utgå ifrån kausalitet som en logisk princip för slutledning. Hume pekade på att kausaliteten var en bedräglig tanke i detta avseende; filosofer hade nämligen resonerat utifrån en föreställning om att förhållandet mellan orsak och verkan var analogt med förhållandet mellan premiss och slutsats. Humes argument gick ut på att bevisa hur orsak–verkan på intet sätt är en nödvändighet, som logikens förhållande mellan premiss–slutsats, utan i själva verket något som bygger på *erfarenheter*, och framförallt en *vana* att dra vissa slutsatser.⁸⁹

⁸⁹ Se Hume, David, *An Enquiry concerning Human Understanding*, red., Peter Millican, Oxford, 2008, IV:18–23 samt VII:30, s. 25–29 samt 56 f. Humes poäng handlar om att kausalitet rör sig om induktiva resonemang, medan logik handlar om deduktiva, samt att dessa inte bör beblandas. Hume kallar dem *matters of fact* respektive *relations of ideas*.

Immanuel Kant kritiserade och utvecklade Humes resonemang. I Kants filosofi förklaras kausalitet som en av kategorierna för vår kunskapsförmåga – kausalitetsprincipen betingar vårt sätt att få kunskap om världen. Genom principen för orsak och verkan uppfattar vi saker och ting, och i motsats till Hume menade Kant att kausalitetsprincipen därmed är en apriorisk kunskap – tanken om orsak och verkan består inte av erfarenhet utan kommer från vad Kant kallar ”det rena förståndet”.⁹⁰

Människans kunskap om världen formas enligt Kant genom det sätt på vilket vår förmåga att få kunskap är uppbyggt. Eftersom en av kunskapsförmågans kategorier är kausalitetsprincipen så formas vår kunskap så, att det vi uppfattar framträder för oss *som om* det betingades av ett förhållande mellan orsak och verkan. Enligt Kant *är* kausalitet därför en apriorisk kunskap – vilket Hume motsatte sig – men endast genom att vara en *betingelse* för hur vår kunskap formas. Vår kunskap om tingen – tingen så som de framträder för människan – ger dock inte nödvändigtvis någon bild av *tingen i sig*.⁹¹

Häri finns två perspektiv att ta tillvara på: 1) kausalitet har en tendens att förknippas med nödvändighet, och 2) människans kunskap om världen betingas av att vi ordnar den efter principer, varav orsak–verkan är en. Genom Burkes dramatism kan även kausalitet gällande mänskliga handlingar inkluderas till denna kunskapsförmåga – om vi tillåter en lös användning av Kants begrepp.

Burke menade att vi har ett behov av att göra världen och det sociala livet begripligt genom drama. På så vis skapar vi en bild om hur det mänskliga livet är, det mänskliga livets kausaliteter: förstådda som *motiv*. Genom drama formar vi bilder av vad som får en människa att handla på ett visst sätt. Sådana bilder benämns i uppsatsen genom begreppet *etiologier*, som *läror om mänskliga orsakssamband* genom vilka vi beskriver och begripliggör kausala ordningar i mänskligt handlande.

Med *etiologier* menas t. ex. uppfattningar om vad som påverkar och formar människan, vad som är en rimlig förklaring eller anledning till en händelse samt vilka drivkrafter som är legitima skäl för handling och vilka som inte är det.

⁹⁰ Kant, Immanuel, *Prolegomena till varje framtida metafysik som skall kunna uppträda som vetenskap*, övers. Marcel Quarfood, Stockholm, 2002, s. 18.

⁹¹ Se t. ex. Kant, 2002, s. 15– 19, 51 samt 54 f. ”Ty de subjektiva lagarna, under vilka allena en erfarenhetskunskap om ting är möjlig, är giltiga också för dessa ting som föremål för en möjlig erfarenhet (men naturligtvis inte för dem som ting i sig själva, vilket heller inte kommer i beaktande här). Det kommer alldeles på ett ut om jag säger: om en händelse är varsebliven relateras den alltid till något som föregår den, på vilket den följer enligt en allmän regel, och utan denna lag kan aldrig ett varseblivningsomdöme gälla som erfarenhet; eller om jag uttrycker mig så här: allt om vilket erfarenheten lär oss att det sker måste ha en orsak.” Kant, 2002, s. 54 f.

Ovan diskuterade teorier har visat att ursäkter och rationaliseringar handlar om att skildra en företeelse utifrån en viss typ av kausalitet. Teorin är att en ursäkt eller en förklaring måste alludera på en *legitim* etiologi för att fungera, och att en retorisk analys av ursäkter, förklaringar och motiv kan ge en fingervisning om hur den etiologi ser ut som ursäkten anspelar på.

Genom retorikens *doxa*-begrepp och Burkes dramatism finns alltså en länk mellan vad Kant kallar kunskapsförmågans orsaksprincip och människans rationalisering av världen. Etiologier är oftast *doxiska*, och är därmed kunskap som bygger på människans gemensamma begripliggörande av världen genom drama.⁹² Men drivkraften till formandet av etiologier är likväl en betingelse för människans rationella kunskap – liksom en betingelse för människans möjlighet att leva i gemenskap.

Att ordet har kommit att användas för läran om sjukdomsorsaker är en träffande tillfällighet. Ofta används nämligen etiologier – i uppsatsens bemärkelse – för att förklara det som sker utanför normerna; det avvikande. Kriminalitet är en sådan avvikelse. Historiskt sett har det förklarats på vitt skilda sätt. Jerzy Sarnecki skriver till exempel om en tidigare förklaringsmodell i Sverige: ”[n]är den kristna kyrkans inflytande över rättsystemet ökade gjordes djävulen och allehanda demoner till ansvariga för de brottsliga handlingarna. Människor som begick brott gjorde, enligt dåtidens uppfattning, detta eftersom de hade blivit besatta av det onda”.⁹³ Uppfattningen, som brukar benämnas som demonologisk, ledde bland annat till att människor torterades: de fick sina kroppar stympade och brända med hänvisning till att det därmed fanns en möjlighet att rädda deras *själar*. I vår tid finns en mängd olika teorier om varför kriminella blir kriminella. Men dessa är inte nödvändigtvis identiska med de mest vanligt förekommande etiologierna i praktiken – på samma sätt som kvantfysikens senaste rön inte är identiskt med hur vi vanligtvis pratar om orsak och verkan i naturen.

Etiologier, så som de kommer att diskuteras i uppsatsen, handlar mer om den språkliga praktiken än om tankeverksamheten. Vad vi alluderar på för lära om orsak och verkan när vi förklarar någonting. En vedertagen uppfattning inom delar av akademien är exempelvis att kön är en social konstruktion – men det behöver inte vara den etiologi som aktualiseras i social diskurs. I vissa fall – och tyvärr i *många* fall – förklaras en handling fortfarande genom

⁹² Observera att *en doxa* inte måste gälla för *alla* i ett samhälle. På liknande sätt kan det finnas etiologier som motsäger rådande *doxa*. En person kan dock ha och förespråka en egen etiologi utan att denna nödvändigtvis är en del av en grups *doxa* – precis som en person kan ha en egen värdering som inte är en del av *doxa*. Givetvis beror detta på vilken definition av *doxa* som används. För en diskussion om förhållandet mellan olika doxor, se Rosengren, 2008, s. 79 f.

⁹³ Se Sarnecki, 2009, s. 37.

föreställningar om könens olika drivkrafter, könets *essens*, även om könet som social konstruktion är en uppfattning som löper parallellt inom samma *doxa*.

Ett annat exempel är hur olika etiologier används vid rättsprövning. När tre personer friades från ett våldtäktsåtal i Umeå tingsrätt under våren 2013, så fastslog tingsrätten att ”personer som har sex gör saker med varandras kroppar på ett spontant sätt utan att fråga”.⁹⁴ Genom att med ord fastslå en viss etiologi kunde det faktum att de som åtalades förde upp en vinflaska i underlivet på en flicka ursäktas, och det faktum att flickan höll ihop benen kunde med stöd i denna etiologi både tolkas som orsakat av ”blygsel” och ”motvilja” – en tvetydighet som var till de åtalades fördel.

Genom att alludera på en etiologi som handlar om hur sex går till kunde händelseförloppet skildras på ett sätt som fasar in händelsen till en bild av *vad vi vanligtvis gör* – även om det inte nödvändigtvis innebär att det som hände därmed också blir moraliskt rättfärdigat. Austin påpekade ju bland annat att det är ett av ursäktens karaktärsdrag – att den sällan helt ”räddar” den som ursäktar eller ursäktas från skuld.⁹⁵

Begreppet etiologi kommer att diskuteras ytterligare mot slutet av uppsatsen, när analysen har undersökt de motiv som skildras i utvalda självbiografier. Ett av uppsatsens mål är att pröva i vilken mån *etiologi* är ett användbart begrepp, och om det kan kasta ljus över hur moral fungerar som retorisk praktik.

⁹⁴ Drevfjäll, Ludvig & Hellberg, Magnus, ”Tre män i 18-årsåldern frias från våldtäkt”, *Expressen*, 15 maj 2013. Kan läsas på <http://www.expressen.se/nyheter/tre-man-i-18-arsaldern-frias-fran-valdtakt/> senast hämtad den 19 maj 2013.

⁹⁵ Austin, 1957, s. 3 samt 20.

2.8. Summering av teoretiskt perspektiv

Ovan nämnda teorier erbjuder en begreppsapparat som kommer att användas vid analysen av självbiografierna, men i lika stor mån tar uppsatsen tillvara på de perspektiv som teorierna leder till vad gäller ursäkter, rationalitet och moral. Först och främst hjälper de oss att se att det finns ett förhållande mellan *moral* och bilden av *rationalitet*, analogt med förhållandet mellan en *ursäkt* och en *förklaring*, såtillvida att ursäkter (som något skilt från *rättfärdiganden*) mer tycks handla om att jämka ihop en handling med gängse syn på rationalitet. En definition av gängse syn på rationalitet skulle kunna handla om *vad en rationell människa kan förväntas göra under givna omständigheter*, eller i kort form, *vad vi vanligtvis gör*. Benämningen "rationell" människa avser här snarast "en vanlig" människa – en människa som handlar som människor gör mest – och i den bemärkelsen är rationell liktydigt med " fungerande" (observera att det här endast gäller *bilden* av rationalitet, inte vad rationalitet *i sig* skulle kunna vara).

Ur språklig synvinkel finns därmed ingen skillnad mellan att förklara varför du stal en bok från biblioteket och att förklara varför du under en nattlig dröm om *Bröderna Lejonhjärta* väcker din partner med utropet: "Jussi är förrädaren!". I båda fallen är det först och främst en fråga om varför du handlar på ett oväntat sätt. En ursäkt eller förklaring skildrar alltså händelseförloppet på ett sätt som återställer bilden av att handlingen var rationell – i enlighet med hur den du förklarar för också skulle kunna ha gjorts under de omständigheter som ursäkten förmedlar. Med andra ord rör det sig om *identifikation*.

Detta medför att ursäkten är en narrativ praktik eftersom det handlar om att skildra en berättelse. Du stal en bok eftersom du var tio år, och mobbarna i skolan skulle ha mulat dig om du inte gjorde det. Du trodde att du inte hade något val. Ursäkten alluderar också på en *etiologi* eftersom det rör sig om att skildra en kausalitet som överensstämmer med gängse syn på vanliga förhållanden mellan mänskliga orsaker och verkningar: mobbarna hotade att slå dig om du inte stal boken, följaktligen stal du boken.

På så vis kan ett burkeskt *motiv* (förstått som en språklig konstruktion snarare än ett psykologiskt tillstånd) vara en form av *ursäkt*, vilket både Benoit och Viklund har pekat på, samtidigt som ett motiv också innehåller moraliska *rättfärdiganden* liksom *förklaringar* från utanför moralens område. Burke skriver också själv att tillskrivandet av motiv är ett exempel på "the basic forms of thought [...] in accordance with the nature of the world as all men necessarily experience it" – med förbehåll för att erfarenheten av orsak och verkan bland

människor inte nödvändigtvis är universell.⁹⁶ Med andra ord handlar konstruktionen av motiv inte endast om friskrivandet av skuld, utan har att göra med hur människan skapar mening i tillvaron – och gör den begriplig.

Detta att tillskriva handlingar mening genom att förklara hur de kommer till stånd (trots att en *handling*, som Austin diskuterar, är någonting så komplext att vi nog aldrig kan ge en heltäckande definition, och ännu mindre förstå den som något annat än en språklig konstruktion) är alltså inte begränsat till det moraliska området. Det handlar om hur människan som symbolskapande varelse gör tillvaron begriplig genom symboler. I förlängningen kan det moraliska dessutom ses som en bieffekt av att människor, med Burkes formulering, använder språk "as symbolic means of inducing cooperation in beings that by nature respond to symbols".⁹⁷

Att ursäkta något är alltså att försöka förklara något genom att i en berättelse beskriva motivet till en handling på så vis att det blir dramatiskt begripligt och överensstämmande med en accepterad lära om mänskliga orsakssamband. Med andra ord: så länge förklaringen stämmer överens med en rådande eller av åhöraren accepterad etiologi, så finns en möjlighet att den också fungerar som ursäkt.

Att i självförsvar slå någon som har slagit dig är i enlighet med en accepterad etiologi, (och ett exempel på rättfärdigande enligt förslagsvis pentadförhållandet *scene-act* och *förnekande av offer*), men att i självförsvar slå någon som läser Kafka är inte det.⁹⁸ Exemplet som anges är övertydligt, men poängen är att det finns en gräns och om den gränsen kan skisseras så är det ytterligare ett steg mot möjligheten att studera moralen som en diskursiv praktik.

Kultur, och framförallt populärkultur, förmedlar och formar etiologier, precis som Burke menar att den hjälper människan att göra tillvaron begriplig. Det kastar också ljus över vilken funktion populärkulturen fyller när den till exempel, med Springhalls definition, utgör en *form*

⁹⁶ Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. xv.

⁹⁷ Burke, *A Rhetoric of Motives*, 1969, s. 43.

⁹⁸ Det senare exemplet skulle dock leda till att läsaren eller åhöraren själv fyller i de luckor som texten lämnar, eller åtminstone ställer frågor, för att på sätt och skapa en dramatisk koherens. Robin Tolmach Lakoff använder ett liknande exempel i *The Language War*, mellan "The baby cried. The mother picked it up." och "The baby cried. The mother ate a salami sandwich." I det första fallet ligger berättelsen i linje med den kausalitetsordning vi har kommit att förstå som "naturlig". Lakoff skriver att berättelsen i själva verket är så normal att vi vanligtvis inte skulle bry oss om att berätta den. Det senare fungerar däremot inte som ett begripligt narrativ, utan kräver en förklaring. Vi skiljer mellan dessa två berättelser på basis av våra förväntningar, vilka i sin tur skapas av vår tidigare erfarenhet som individer och i det kulturella arvet som individen får del av genom medlemskap i samhället. Se Tolmach Lakoff, Robin, *The Language War*, Berkeley, 2000, s. 43. MacIntyre diskuterar också en utsagas begriplighet i förhållande till situationen, och menar att definitionen av en handling baseras på kontexten i vilken den blir begriplig. Se MacIntyre, 1985, s. 209.

för kriminalitet.⁹⁹ Men det är inte bara populärkultur som utgör en källa till förklaringar. Sykes & Matza menar att kriminella ofta ursäktar sitt kriminella beteende genom att förklara varför de handlar kriminellt – i enlighet med kulturella konstruktioner *och* de berättelser som sociologiska förklaringsmodeller tillhandahåller.¹⁰⁰

Bilden av hur en rationell människa vanligtvis handlar är också en del av *doxa*, och förmedlas till exempel genom berättelser från både forskare och författare, lärare och reklambyråer. Det är också tack vare dessa berättelser som människor har tillgång till förståelse även för fenomen som vi aldrig eller sällan möter; till exempel kriminalitet och det kriminella livet. Bilden av den Kriminelle och dennes roll i samhället förmedlas i de berättelser som utgör *doxa*, och Burke skulle säga att detta är av nödvändighet; kriminella utgör ju en del av samhället, och för att människor ska förstå sin tillvaro behöver vi göra den begriplig genom drama. Därmed skapas av nödvändighet bilden av den Kriminelle som dramatisk koherent.

Det finns alltså en förförståelse för denna kriminella roll, och bilden av den Kriminelle förklarar på sätt och vis sig själv. I denna bild ingår nämligen förutfattade meningar om exempelvis familjeförhållanden, socioekonomiska uppväxtförhållanden och problem att hantera aggressivitet, men också utseende, intressen, inspirationskällor och en mängd andra aspekter, som hjälper till att förklara den Kriminelle. Således förstår vi uttalandet ”en Kriminell rånade ett postkontor” utifrån rollen (i burkeska termer: *agent-act*), medan vi söker en grund utanför rollen i uttalandet ”uppsatsskribenten rånade en pizzeria” (exempelvis i omständigheterna, vilket skulle beskrivas som *scene-act* med pentadens terminologi). Det är underförstått att den som är Kriminell har blivit kriminell av olika anledningar. Vad vi tänker om dessa anledningar hör till våra etiologier, vilka skiftar från tid till tid, men i rollen har det likväl alltid funnits en förklaring.

Detta föranleder också frågan om hur före detta kriminella i dagens Sverige gör för att förklara sin kriminella bakgrund. Vilka etiologier alluderar förklaringen på? Vilken bild av den Kriminelle *formas*, och vilken bild av den Kriminelle *itereras* i och med detta formande?¹⁰¹

⁹⁹ Se Springhall, 1999, 157 f. För uppsatsens diskussion om Springhalls forskning, se också ovan not 50.

¹⁰⁰ Jag använder här termen ”berättelse”, då varje symbolisk framställning av en kausalitet kan definieras som en sådan. På så vis är också en sociologisk förklaring en berättelse, som t. ex. *strain theory* enligt vilken kriminalitet uppstår genom spänningen mellan å ena sidan den samhälleligt accepterade och påbjudna drivkraften att uppnå vissa mål, och å andra sidan vissa samhälleliga grupperns brist på tillgängliga medel för att nå de målen.

¹⁰¹ Derrida talade om *iterabilitet* – att ett uttalande i viss mån måste vara en iteration, eller en citering, för att det över huvud taget ska kunna användas och förstås. Se t. ex. Derrida, Jacques, ”Signature Event Context”, *Limited Inc*, övers. Samuel Weber, Evanston, 1988, s. 18. Poängen i uppsatsen handlar här om att vi itererar också

Sammanfattningsvis: genom ovan diskuterade teorier så kan vi måla en bild där neutralisationstekniker, ursäkter och burkeska motiv, likställs på basis av att de används för att utgöra *koherenta förklaringsmodeller av en samtidigt rationell och kriminell roll*. Böckerna som studeras utgör materiel för en studie med fokus på *hur* en sådan roll konstrueras, och hur man genom att triangulera olika sådana konstruktioner kan skissa konturerna av den doxiske Kriminelle. Fokus kommer i analysen att ligga på konstruktionen av *motiv*, och vad motivkonstruktionerna kan säga om de etiologier som alluderas på. Analysen kommer att ske genom en komparativ metod som utgår ifrån elementen i Burkes pentad och deras inbördes förhållanden, samt en analys av karaktärernas moraliska överläggningar i förhållande till neutralisationstekniker och den klassiska retorikens statuslära.

förklaringsmodeller, berättelser och uppfattningar – däribland bilden av den Kriminelle. För att i en bok åskådliggöra en Kriminell roll så alluderar berättelsen på en befintlig uppfattning om kriminella – samtidigt skapas därmed *en ny* bild som blir till förlaga för framtida utsagor.

3. Analys

3.1. *Jag är wanted*

Jag är wanted, skriven av David Larsson (egentligen Daniel Luthman), beskriver textjagets (från och med nu omnämnt som *David*) liv i en berättelse som tar sin kronologiska början i tidig barndom och slutar när David tvingas åka till Thailand – på flykt från såväl polis som kriminella organisationer. Egentligen byggs boken upp av två narrativa förlopp: en med den professionellt kriminelle David i huvudrollen, som tar sin utgångspunkt i ett rån som David begår tillsammans med sin bästa vän Andy och ett antal andra personer, och som slutar i ovan nämnda flykt till Thailand. Det andra förloppet skildrar den unge Davids liv från ett förvirrat barn med inneboende ilska och svårighet att kontrollera den, till vad som kan liknas vid en utexaminerad kriminell: uppväxtskildringen avslutas med ett planerat och genomfört rån i tjugooårsåldern, följt av en tillbakablick:

Det var fullt ös hela tiden i de där åldrarna, som en lång het actionrulle. Mest var det rån, jag älskade rån då. Tänkte aldrig på att jag valde bort ett hederligt liv för den där actionrullen.¹⁰²

Dessa två narrativa förlopp berättas parallellt, kapitel om vartannat, fram till ungefär mitten av boken, då skildringen av Davids ungdom upphör och skildringen av den äldre David tar över helt. En läsning som fokuserar på motiv och drivkraft bakom karaktärerna visar att de personer som skildras, den unge respektive den vuxne David, egentligen är två olika karaktärer. En ung, arg, vilsen person, som agerar irrationellt baserat på drifter och motiv som han själv inte begriper, och en äldre, professionell, utstuderad person som är i kontroll över sina handlingar och drifter – en person vars motiv snarare styrs av yrkesmässiga plikter och karriärs-mässiga mål. Ett exempel på denna kontrast är när den vuxne David sitter fängslad för förberedelse till grovt rån på Viskan-anstalten. Anstalten beskrivs som slapp på ett sätt som inte faller David och hans tillfälliga vänner i smaken. Utan vakternas insyn försöker de införa sin egen ordning på anstalten och göra den mer likt hur ett fängelse i deras mening borde vara: uppenbarligen med en tydligare hierarki och hårdare stämning. Efter att en person har

¹⁰² Larsson, 2009, s. 214.

”golat” på deras verksamhet, vilket resulterar i att en av Davids vänner blir förflyttad, drabbas han av samma ilska som han kände som ung:

I vanliga fall när vi gick in till folk i deras rum och hotade och misshandlade dem var det ingen ilska som låg bakom, mer en pliktkänsla eller för nöjes skull. Nu var jag full av ren ilska. Kände igen den sedan lång tid tillbaka, den där ilskan som överröstade allt vad medvetet kontrollerande hette.¹⁰³

Han skriver hur tiden på Viskan-anstalten förändrade honom: ”den drog fram min ilska och det kändes som man var tillbaka i tonåren.”¹⁰⁴ På väg att med en hammare hämnas på mannen som berättat om deras verksamhet för kriminalvårdarna reflekterar han kort: ”Kände faktiskt inte igen mig själv. [...] Vad fan tänkte jag med egentligen? Förmodligen skulle jag ha dödat snubben, jag var ju på väg in med en hammare i ren skär ilska.”¹⁰⁵ Drivkraften *ilska*, som i berättelsen om den unge David är mest central och som oftast beskrivs vara upphovet till våldshandlingar, är här en drivkraft främmande för den vuxne David – ett avlägset minne från tonåren.

Den äldre David är en professionell kriminell, verksam i ett yrke, ett hantverk, och med handlingar orienterade i enlighet med hantverkets krav. Våld, hot, rån och misshandel är verktyg, medel för att uppnå mål. Den unge David är inte kriminell, men skrivs fram som vore han i avsaknad av medel för självförståelse. Han handlar baserat på en tvingande ilska, en ilska lierad med ett hat och ett mellan raderna tydligt utanförskap. Den vuxne David reflekterar över sina handlingar, även över rätt och fel, medan den yngre David endast handlar, med en pockande känsla av att livet kanske inte borde vara som det är.

I takt med att den unge David blir äldre omges han mer och mer av människor som liksom honom inte passar in på kraven för konformitet. Den enda rollen som blir tillgänglig för honom, som ger honom någon form av självförståelse, är rollen som kriminell – och de personer som handlar i likhet med honom har som gemensam pivot den konforma klassificering som etiketteras just ”kriminell”. Bilden av den Kriminelle blir för honom ett sätt att förstå sig själv, och att finna sig själv i en gemenskap efter att ha utestängts från konform gemenskap och identitet.

¹⁰³ Larsson 2009, s. 309.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid, s. 309 f.

3.1.1. Scen

De två berättelserna som utgör *Jag är wanted* har egentligen två övergripande scener, där den unge Davids scen utgörs av uppväxten i spänning mellan krav på konformitet och hans oförmåga att anpassa sig efter den, medan den vuxne Davids övergripande scen snarast kan betraktas som *kriminaliteten*, eller det kriminella livet. Där är det ständigt potentialiteter i scenen (relationer, löften, affärsmöjligheter) som lockar karaktären till handling.

Scenen i Davids barndom innehåller kontraster. Dels är David adopterad – en bakgrund som David vid flera tillfällen reflekterar över som orsak till sitt beteende – dels har han vuxit upp med en familj i vilken han alltid varit välkommen och alltid känt trygghet. Kontrasterna används också dramatiskt: David sticker under uppväxten ut mer och mer på grund av att han i kontrast med sin ”vanliga” uppväxt (med båtturer på sjön tillsammans med morfar, skidresor med familjen till Sälen, lek på landet med sin syster och så vidare)¹⁰⁶ visar tecken på aggressivitet och otrygghet – egenskaper tillhörande honom som aktör, och som får sin förklaring genom att han trots allt lämnades bort som barn. Således skildras scenen till en början som en vanlig familj, samtidigt som han som aktör förklaras genom att han härstammar från *en annan scen*. I detta fall innehåller scenen *inte* aktören vid en första anblick, men genom att denna kontrast mellan aktör och scen också kan förstås som *utgörande* scenen för hans framtid blir karaktären mer och mer begriplig. Scenen, på ett övergripande plan, är för det första ett samhälle som aktören inte kan ha en ”vanlig” roll i. Han passar in i scenen bara i den mån han accepterar en viss typ av aktörskap, nämligen den Kriminelles.

Den övergripande scenen för David som ungdom består till viss del av hans uppväxt, en uppväxt som skildras genom de handlingar David utförde som barn. Till exempel berättar David hur han som litet barn bröt armen på en lekkamrat, och vid ett annat tillfälle kastade sig över en pojke och slog denne upprepade gånger i huvudet med en sten. Handlingar som dessa (i enlighet med pentadförhållandet *agent-act*, se nedan) bildar sedan scenen för David som ungdom, i kombination med hans umgänge och fritidssysselsättning.

David som tonåring omges av personer som liksom honom inte passar in i kraven på konformitet. Samtidigt som de utgör scenen, så blir David mer och mer drivande i att forma scenen i enlighet med sin karaktär. Han söker sig till slagsmål och sammanhang där hans våld – underförstått en del av aktören – är en naturlig del. Detta blir sedan en växelverkan mellan

¹⁰⁶ Larsson, 2009, s. 42 f.

aktören och scenen, där aktören formar scenen (dramatiskt, det vill säga, för i berättelsens värld *söker* han sig till den) samtidigt som scenen hjälper till att forma aktören. Således presenteras en rad olika scener som alla förklarar en del av aktören, och vid ett tillfälle summerar han sin uppväxt och vad som formade honom, gängslagsmål, demonstrationer, fotbollshuliganism:

[...] Vevade ju cykelkedja eller basebollträ som ung på grusplaner i många förorter. Ben bröts eller kedjan drog upp djupa sår i ansiktet på någon. Sprang med gnagetklacken och slogs, stora gäng som slogs mot varandra på öppna gator. Det blev jakter i tunnelbanan och uppgörelser i parker. Lag, färger, sparkar, slag, blod, adrenalin, vi gick gatan fram – tillsammans var vi flera hundra! Tjaa la la la tjaa la la la...! Slogs med biljardbollar och gymvikter nere på §12-hemmet. ”Tugga den här tiokilosvikten, ditt jävla svin!” Tänder flög ut, rena porslinskrossen. I mina tonår blev våld vardagsmat. [...] Då är det självklart att man blir van.¹⁰⁷

Scenen är berättelsens mest framträdande grund till förklaring av aktören. Redan i bokens inledning refererar David till förhållandet *scene-agent* när han förklarar hur han kunde begå grymheter mot andra intagna under sin fängelsevistelse: ”Man förändras så mycket bakom lås och bom förstår du. Och inte till det bättre direkt.”¹⁰⁸ Denna typ av förklaringar genomsyrar sedan en stor del av boken. Han formades av § 12-boendet som han placerades på, precis som hans bakgrund av våld gjorde att hans samvete avtrubbades: ”När man har slagit folk på käften i halva sitt liv – då försvinner som sagt samvetet, totalt”.¹⁰⁹ Framförallt beskrivs en sorts knoppning i samband med hans vistelse på Stortorpet, efter vilken han säger att ”kriminaliteten satt där den satt”. Stortorpet blir också en slags demarkationslinje mellan den unge och den Kriminelle, efter vilken en ny period börjar:

När jag var tjugo och skulle föreställa nybehandlad på Skogstorpet [sic], då började min brottsliga bana skjuta i höjden som en skarpt vässad pilspets. [...] Jag hade vuxit några storlekar i självförtroende och knutit många nya kontakter i den undre världen. Mycket hände, och hela jävla tiden small det. Fajter och krig, missförstånd och bråk. Det handlade om indrivningar och rån, många misslyckanden men samtidigt en del lyckade kupper.¹¹⁰

Några riktigt tydliga stycken om förhållandet *scene-agent* handlar om fängelset. David beskriver det som att samvetet piskas fram samtidigt som han själv hårdnar: ”[man hårdnade]

¹⁰⁷ Larsson, 2009, s. 215.

¹⁰⁸ Ibid, s. 18.

¹⁰⁹ Ibid, s. 275. § 12-hem syftar på särskilda boenden för unga som omhändertagits med tvång enligt LVU eller som har dömts till slutna ungdomsvård. Det hem som David bodde på heter Stortorpet, men omnämns vid ett tillfälle som ”Skogstorpet”. Se citat vid not 110.

¹¹⁰ Ibid, s. 200. David skriver också att det var en dubbel effekt på Stortorpet. Å ena sidan blev han ”manipulativ som in i vassen” och tappade tilltro till systemet när han såg att även de som skulle föreställa förebilder på Stortorpet höll på med skumraskaffärer. Å andra sidan fick han en slags moral, det var god stämning och han lärde sig att kontrollera ilskan aggressiviteten och framförallt den tomhet han i själen bar på: ”[k]anske var det de tunga pojkarna från Stortorpet som *hade flyttat in i min själ*? Som Zigenar-Zacki. Min känsla av ensamhet och hat hade i alla fall minskat. Men Zacki och de andra grabbarna var nog inga vidare mentorer för framtiden. [min kursiv.]” Se Larsson, 2009, s. 152.

för att överleva en dag i taget. Det var skumt hur fort man anpassade sig till korridoren och livet i bara nuet.”¹¹¹ Som vuxen tvingar också fängelset fram den ilska han kände som ung, och han reflekterar över hur han för varje tur i fängelset förändras.¹¹² Fängelset beskrivs också som den scen med mest kraft att förändra, i princip mister han där sin kontroll, eller helt och hållet sig själv:

Var inte alls likadan där som på utsidan. Innanför kröp det fram en massa skit och ibland kände jag inte igen mig själv. Fan, jag var ju på väg att ta kål på en kille helt, slå ihjäl honom med en hammare. Kunde ju slutat med en livstids volta, Kumla kanske, i femton bast. Hur jävla kul skulle det ha varit på en skala. Och för vadå? Inte ens stålar var ju inblandade.¹¹³

Scene används också som ett sätt att förklara eller rättfärdiga kriminella handlingar, framförallt kriminella handlingar mot andra kriminella. David nämner vid fler tillfällen att den som är med i leken får leken tåla, men i enlighet med olika strategier. Två exempel kan ges. Det första handlar om en indrivning som han och Andy genomför, under vilken de ska tortera en man (Bojan) i dennes hem:

Gick in i köket och drog i lite lådor. Kollade efter något verktyg. Hörde inifrån vardagsrummet hur Andy slog snubben. Hittade en hammare i en verktygslåda och en griptång. Stängde igen lådan och gick in till Andy. Bojan var vält till golvet. Tejpat paket med en stol. Han blödde från ögonbrynen och ögonen lyste av rädsla. Jag ställde mig över honom, Andy stod bredvid mig. Hade hammaren i höger. Skitgöra som måste göras. Gillade det inte, *men lekte man stort så fick man tåla stort* [min kursiv].¹¹⁴

I detta fall blir förhållandet *scene-act* vad Burke kallar *hortatory*: David säger sig utföra en handling han ogillar för att scenen, *leken*, påbjuder den. Således blir ett hävdande av scenens betingelse en uppmaning till honom själv att utföra handlingen.¹¹⁵ Vid ett senare tillfälle används samma lek-metafor för att rättfärdiga att David *inte* handlar. Då pekar han på scenen som för att peka på *konsekvenser*, orsak och verkan. I detta fall har en bekant till David, Hakan, råkat illa ut under en misslyckad kokain-affär, och ber David om hjälp:

En sak var säker, den här gången tänkte jag inte sätta mitt eget liv på spel. Inte för Hakan. Han vred på sig i fåtöljen och jag började ändå tycka lite synd om honom. Men fan, *han hade gett sig in i leken*, och koksleken var inte den lättaste [min kursiv].¹¹⁶

Här används scenen för att säga att Hakan mer eller mindre får skylla sig själv, han har gett sig in i en scen som manar fram vissa handlingar. Måhända en hårfin skillnad, men poängen

¹¹¹ Larsson, 2009, s. 152.

¹¹² Ibid, s. 328.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid, s. 217. Använder samma ursäkt och lek/regel-metaforik på sida 216.

¹¹⁵ Givetvis kan det också tolkas som om det är Bojan som leker och därmed får ”tåla stort”. I båda fallen används dock scenen som ett rättfärdigande – även om rättfärdigandet inte får någon större effekt.

¹¹⁶ Larsson, 2009, s. 249.

är att scenen kan ses som att den används i båda de bemärkelser som Burke nämner, *hortatory* och *deterministically*.¹¹⁷

På liknande sätt som ovan beskriver David vid fler tillfällen hur han bara handlar i enlighet med vad situationen kräver, med "situation" förstådd som det kriminella yrket eller till och med det kriminella samhället. Det kriminella yrket målas upp som innehållandes sina egna regler, enligt vilka aktörerna handlar. Ett exempel är en fejd som har uppstått mellan David och hans vän Volkan på ena sidan, och Palle (en framstående kriminell figur) med underhuggare på den andra. En av underhuggarna till Palle var John John, som också var en av Davids vänner, och vid ett tillfälle fanns en risk att skottlossning skulle utbryta mellan parterna. Att David då skulle skjuta mot sin vän John John var givetvis ingenting han önskade, men likväl något han såg det som ett slags plikt att göra, ett tvång.

Fan, vad skönt, tänkte jag. Att man inte behövde stå mitt i Årsta och tömma ett magg mot någon man faktiskt tyckte var sjsst. [...] Vad levde man för liv egentligen? Hot och hämnd och tunga vapen, det var vardagen för oss allihop.¹¹⁸

Majoriteten av de fall där *scene* är grund för antingen *agent* eller *act* så skildras det i deterministisk bemärkelse: scenen *tvingar* till handlingen. Till exempel när det handlar om att avfyra vapen: "[o]m man måste skjuta, om man måste avlossa en salva, så måste man faktiskt göra det".¹¹⁹

Det är också först genom en ny scen som David faktiskt förändras. När han får möjlighet att ta över en byggfirma så blir den kriminella aktören inte längre aktualiserad, istället bereder scenen väg för att vissa egenskaper av den gamla aktören (förmågan att organisera och leda, till exempel) förstärks och anpassas efter den nya scenen. Den nya scenen formar aktören som entreprenör – småfiffflare, men på det stora hela någon som upplever sig själv som hederlig. På liknande sätt är det en förändring i denna scen som återigen tvingar fram kriminella handlingar, som i sin tur gör den kriminelle aktören aktuell. När byggfirman (som i berättelsen är den enda scen som kan aktualisera den potentiella aktören *entreprenör*) går i stöpet, så kan scenen inte längre upprätthålla Davids konforma aktörskap vilket leder till en återgång till en tidigare scen och en tidigare aktör.

¹¹⁷ Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. 13. Jag kommer fortsättningsvis att översätta detta till *manande* respektive *determinerande*. Distinktionen är värdefull för uppsatsen då olika sätt att beskriva scenens (eller något annat pentad-elements) påverkan (som påbjudande eller tvingande) förmedlar olika bilder av ansvar för handlingen som följer.

¹¹⁸ Larsson, 2009, s. 178 f. John John och David diskuterar detta senare, och tanken om att det hade varit deras plikt att skjuta mot varandra är hos dem båda underförstått viktigare än vänskapen. Eller rättare sagt: de skiljer på arbete och privatliv. Se Larsson, 2009, s. 191.

¹¹⁹ *Ibid*, s. 54.

Scenen kan också trycka undan respektive locka fram delar av aktören, till exempel när David talar om ”våldet” som scen: ”[n]u när jag har hållit mig borta från våldet ett längre tag känns det mer främmande, mer groteskt, trots att jag levt med våld nästan hela mitt liv”.¹²⁰ Det, liksom ovan nämna aspekter, pekar på att boken har en inställning till motiv enligt vilket aktören bestäms av scenen – och scenen blir en grund för motivet. En *ultimate term*, i burkesk mening.

3.1.2. Handling

Handlingarna i *Jag är wanted* ges inte uttryckligen formen av en grund i motiven, mer än att mängden handlingar som David utför som ung tillsammans bildar en scen: den unge Davids *bakgrund* i dubbel bemärkelse. Ett flertal aktualiseringar av förhållandet *agent–act* utgör en scen, vilken i sin tur innehåller aktören:

<i>agent–act</i> (av ilska, bröt armen på kamrat)	}	<i>scene–agent</i>
<i>agent–act</i> (av ilska, slog pojke i huvudet med en sten)		
<i>agent–act</i> (av ilska, kastade sten på dagisbarn)		
<i>agent–act</i> (tomhet driver till jakt efter bekräftelse)		

Det sista av ovan nämnda exempel är dock värt att diskutera, då David i detta fall transformerar handlingen genom en metafor. Han använder metaforiken *sökande*, en *jakt* efter något, men han vet inte efter vad. Det hänger ihop med tomrummet som finns inom honom som ung – han nämner att modern lämnade bort honom som en möjlig orsak – och även om *agent–act* är det förhållande som bäst beskriver motivet så är det ändå metaforiken som är mest intressant. Han benämner nämligen sina handlingar som ett sökande, eller rättare sagt en *jakt*:

Kanske vägde det över när saknaden i mitt fall kom på toppen av mycket som alla tonåringar går igenom. Krävs kanske inte mycket i den åldern för att man ska halka fel och finna bekräftelse i det som är fel och inte rätt. Kanske jagade jag den där okända mamman, kanske jagade jag mig själv eller försökte hitta den definitiva gränsen för när min familj skulle ge upp, den också.¹²¹

¹²⁰ Larsson, 2009, s. 219.

¹²¹ Ibid, s. 42.

Formulerat genom pentadens termer skulle motivkonstruktionen kunna beskrivas som följande: en bekymmerstyngd kille (aktör) jagar (handling) under sin tonårstid (scene) efter något som kan fylla hans tomrum (syfte) genom icke-konform aktivitet (medel). Utifrån metaforen *jakt* – som är en abstraktion av händelserna – placeras vad som först uppfattas som handlingarna (våld och kriminalitet) i stället som *agency*, och syftet är att finna det som orsakar saknaden. Detta kan givetvis problematiseras, han ger till exempel olika förslag på vad syftet till jakten är, men gemensamt med dem alla är att själva *jakten* tar handlingens plats i motivet. Resultatet är en abstraktion av handlingarna.

Detta är inte ett motiv som återkommer ofta, och det är ett av få motiv i vilka handlingen är det av pentadens element som resterande delar kretsar kring. Men det är ett inledande motiv, och faktiskt det första som ger en bild genom vilken *hela* David i viss mån kan begripas – och förklaras.

Vidare görs en åtskillnad mellan barnets och den vuxnes handlingar genom graden av intention. När den vuxne David handlar så betonas en intention, ett *syfte*. Vad gäller David som barn är syftet kraftigt nedtonat. Denna detalj är viktig att uppmärksamma ur retorisk synvinkel.

Burke problematiserar nämligen viljans och intentionens roll i motivkonstruktionen, och menar att det krävs ett verb med konnotationer till medvetande eller syfte för att något ska betraktas som *act* – utan vilket det endast är ”sheer motion”.¹²² Ett medvetande hos barnet är förvisso givet – men skildringen visar ändå på att aktören tillskrivs så lite intention att det är på gränsen till ren rörelse: Davids ögon ”svartnar”, han blir ”vansinnig” och ”tappar kontrollen” – vilket skulle kunna föranleda en diskussion om i vilken grad han faktiskt beskrivs som medveten, och således om det ur dramatisk synvinkel finns en *act* att tala om.

Inte minst blir det en fråga om det verkligen kan beskrivas som att ”David gjorde X”. Den syn på handling som framträder genom analys av motivkonstruktioner ligger i enlighet med en doxisk syn på barns handlingar, för vilka föräldrar och samhälle oftare tillskrivs ansvaret än barnen själva.¹²³ Således finns därmed också en grund för identifikation.

¹²² För Burkes diskussion, se Burke, *A Grammar of Motives*, s. 14. Diskussionen om handling som MacIntyre för i *After Virtue* har också beröringspunkter med denna tanke. MacIntyre skriver: ”Human beings can be held to account for that which they are the authors; other beings cannot. To identify an occurrence as an action is in the paradigmatic instances to identify it under a type of description which enables us to see that occurrence as flowing intelligibly from a human agent’s intentions, motives, passions and purposes. It is therefore to understand an action as something for which someone is accountable, about which it is always appropriate to ask the agent for an intelligible account.” Se MacIntyre, 1985, s. 209. Med andra ord så ingår det i konceptet handling att det finns en länk mellan intention och händelse, att en person bär ansvar och att det är lämpligt att be den handlande ge en begriplig förklaring.

¹²³ Jämför ovan avsnitt 2.2.

3.1.3. Aktör

I *Jag är wanted* läggs stor vikt läggs vid beskrivningen av aktören. I ett av bokens första kapitel ger han exempel på hur han fungerar som kriminell; detta genom att kontrastera hans aktörskap med den tilltänkte läsarens. Genom ett *rogatio* frågar han läsaren vad denne skulle lägga märke till, för att direkt ge ett exempel på vad denne skulle kunna svara – givet att de promenerade tillsammans. Bilar. Barnvagnar. Barn. Han kontrasterar sedan detta med vad *han* lägger märke till: värdetransporten, fastän väl dold; att avståndet till banken var cirka tjugo meter; att det sticker upp halvmeterhög stenpelare runt entrén som gör det omöjligt att parkera närmre; var bankomaten ligger, och så vidare. Han menar att han registrerar sådana saker av ren reflex ”[d]et finns i min ryggmärg att lägga märke till sånt”.¹²⁴

Egentligen är det ingen *förklaring* av aktören, utan en *beskrivning* genom exempel. Aktören som träder fram i bokens början följer också denna mall – och så länge det i princip rör sig om den vuxne David så överensstämmer aktören med denna mall. Det är en professionell kriminell som gör vad som krävs för att få jobbet gjort. Denne ser pragmatiskt på sitt handlande och gör även det som tar emot. Till exempel resonerar David under en indrivning: ”[g]illade inte såna här indrivningar, gillade egentligen inte att pressa folk på pengar över huvud taget. Men jag visste att jag var bra på det”.¹²⁵ Värt att uppmärksamma är att när denna aktör är den handlande, så är också beskrivningen av handlingarna annorlunda än när det är den unge David som utför samma handling: skildringarna är avdramatiserade och beskrivs snarare på en hantverksnivå. Några större moraliska frågetecken finns inte, även om David säger sig ogilla vapen så accepterar han att det är en nödvändighet. När han vid den första indrivningen får reda på att hans uppdragsgivare egentligen har behandlat offret mer fel än vice versa (uppdragsgivaren hade haft en affär med offrets fru, varpå offret inte hade velat betala för den ombyggnad till vilken han lejt Davids uppdragsgivare), så är invändningen inte av moralisk art utan av yrkesmässig: David ogillar att detaljer i jobbet mörkades.¹²⁶

Den vuxne Davids handlingar sker helt enkelt i enlighet med hans aktörskap, och även han tycks handla som han gör för att han är den han är, en Kriminell. När scenen väl förändras från det kriminella livet till livet som byggtreprenör så sker en förändring, men den tar sig mest i uttryck i förhållandet mellan *agent* och *agency* – vilket kommer diskuteras under

¹²⁴ Larsson, 2009, s. 28 f.

¹²⁵ Ibid, s. 39. Temat som kan benämnas *att göra det man är bra på*, kommer dessutom igen vid ett flertal tillfällen.

¹²⁶ Ibid, s. 37.

rubriken nedan. Vad gäller den unge Davids motiv så är de mer förklarande. Den första egenskapen hos aktören som presenteras är den tomhet och aggressivitet som präglar honom, och den beskrivs mot bakgrund av moderns bortlämnande:

Fastän jag inte minns min biologiska mor så inser jag med mitt förstånd att hon hade betydelse för mig som liten. Hur kan en mor överge sitt barn? Det strider mot allt. Kanske ligger min aggressivitet där, riktad mot henne. Saknaden av henne måste ha gjort ont i mig när jag var riktigt liten.¹²⁷

Det är denna inneboende ilska som omsluter aktören, nästintill slukar denne (han kunde bli ”helt vansinnig”, ”tappa kontrollen”, ”se svart” och handla ”i ren ilska”), och det är genom dessa modifikationer som läsaren förstår hur ett barn kan begå dylika handlingar. Även om han beskrivs som ett barn i stort behov av att vara omtyckt – ett behov så mycket större än behovet av att göra andra illa – så är det dessa egenskaper som blir karaktäristiska för aktören. Samtidigt som de är en del av aktören, och aktören är ett barn, så betonar de nämligen att det inte är i egenskap av *barn* han handlar så; hans handling är mer konsistent med en slags roll som ”bärare av ett inneboende mörker”. Denna aspekt av aktören överskuggar barnet.

Ur ett större perspektiv så kan ilskan och hatet ses som en del av aktören, varpå aktören utför vissa handlingar som tillsammans utgör scenen ur vilken David som aspirerande kriminell växer. Men på vissa ställen intar ilskan och hatet också rollen som scen, eller möjligtvis *counter-agent* som Burke använder vid ett tillfälle: ”[...] Men ilskan och hatet var starkare, erövrade alla andra känslor, formade mig”.¹²⁸

Oavsett var det placeras så är den retoriska effekten av tematiken ändå denna: att aktören inte *helt enkelt* handlar i enlighet med sitt aktörskap, utan att handlingen förklaras utifrån ett smärtsamt inre som erövrar honom, tvingar honom.

Detta tema – det inneboende mörkret, eller hatet, ilskan, aggressiviteten – tar sedan en vändning under uppväxten. David beskrivs som vore han en adrenalinmissbrukare; han söker sig till våld och kriminalitet, och i retrospekt ser han tiden som en ”actionrulle”.¹²⁹ Men med tiden lär han sig dock att kontrollera sin ilska, framförallt efter sin vistelse på behandlingshemmet Stortorpet. Det blir också en skiljelinje mellan två olika aktörer: det vilna barnet med ett inneboende, okontrollerat mörker, och den Kriminelle i vardande.

Efter Stortorpet skriver David: “[j]ag var fortfarande ingen fullfjädrad rånare. Men samvetet hade jag inga problem med längre. *Kriminaliteten satt där den satt, efter många år i*

¹²⁷ Larsson, 2009, s. 41.

¹²⁸ Ibid, s. 49.

¹²⁹ Ibid, s. 214 f.

onda vänners lag".¹³⁰ Både han och hans vän Andy åkte sedan in och ut ur fängelset mellan tjugo och tjugofemårsåldern: "Kåken var hård men kändes ofta som ett vuxendagis." Karaktären David har gått från att ha varit strulputte till att vara acklimatiserad till miljöer med kriminella. Förhållandet till fängelse som scen är också förändrat, det är både hårt och "vuxendagis" – kanske inte ett paradoxalt, men ett antitetiskt omdöme. Fängelset *är* inte ett vuxendagis, det är hårt, men för den invande kriminelle upplevs även ett hårt fängelse som vuxendagis. Således är det ett uttalande om aktören genom en beskrivning av dennes uppfattning av scenen.

Precis som påpekades i inledningen till analysen av *Jag är wanted* så framträder två olika aktörer i boken, den vuxne David och den unge David. Karaktäristiskt för demarkationslinjen är hanteringen av *ilska* och *våld*. Ilskan är tvingande för den unge David, och våldet medlet för att få utlopp. Däremot är ilskan ett verktyg för den vuxne David, liksom våldet är, men målet är inte längre att få utlopp för något, utan att bedriva verksamhet: "[d]et handlade oftast om pengar eller om att markera".¹³¹

3.1.4. Medel

Framförallt betonas *agency* i tre olika bemärkelser under berättelsens gång. I den första bemärkelsen rör det sig om att medlet i viss mån bestämmer handlingen eller agenten. I samband med skildringen av sin barndom skriver David att den okontrollerade ilskan väl "[var] okej så länge man bara hade små pinnar som vapen..."¹³² Här hamnar betoningen på att när medlet skiftar, så skiftar också handlingen – när pinnen blir en pistol, kan ett raseriutbrott bli ett mord. Ett snarlikt fall exemplifieras genom den diskussion han som tonåring för med Andy, om vad de ska bli när de växer upp. David nämner att han kanske vill bli polis: "[...]varför inte, pistol och åka siren [...] [dra] runt på stan och [jaga] bus. [Dra] pistol och ja... allt som en polis gör".¹³³ Om den unge David har etablerats som någon i behov av spänning och adrenalinkickar (en mild beskrivning av våldets vardag), så kan ett dylikt uttalande ge en antydning om att *medlet* lika gärna hade kunnat vara polisyrket som kriminaliteten. Syftet är detsamma (att få utlopp för adrenalin, eller till och med aggression

¹³⁰ Larsson, 2009, s. 200.

¹³¹ Ibid, s. 216.

¹³² Ibid, s. 41.

¹³³ Ibid, s. 88.

vilket kan ha varit förenligt med Davids syn på polisyrket) men handlingarna är utbytbara och bestäms i själva verket av *medlet*.

Agency i den andra bemärkelsen handlar om verktygen för det kriminella hantverket. Här betonas våldet, och det skiftar från att i ungdomen ha varit ett medel för att få utlopp för aggressivitet (något som ”skapades och fanns till för att fylla mina hål [...]fylla upp tomheten, vara någon [...] hävda sig”) till att för den vuxne David vara just ett verktyg: något han inte säger sig tycka om men inte heller ha så mycket emot – så länge det tjänar hans syften.¹³⁴ En annan aspekt av verktyget är en teknik som inte ges särskilt stor roll i konstruktionen av motiv, men som nämns så pass många gånger att en analys inte kan bortse från det. Det har att göra med en teknik David använder för att ”stänga av” sina känslor eller sitt samvete inför brott och jobbiga tankar, och omnämns när han begår brott såväl som när han sitter inspärrad. Det kan i ett motiv på en övergripande nivå förklaras som *agency* – i den bemärkelse att det är ett medel för att å ena sidan utföra brottsliga handlingar fokuserat (däribland tillföra människor skada), å andra sidan överleva tiden i fängelse, när destruktiva tankar kryper på honom. Han säger också att hade det inte varit för denna teknik så hade han begått självmord för länge sedan, med tanke på saker han har gjort.¹³⁵ Denna teknik är en del av demarkationslinjen mellan den unge och den vuxne David, då den unge David varken kan stänga av eller kontrollera sina känslor, medan det är karaktäristiskt för den vuxne – det har blivit ett verktyg.

I den tredje bemärkelsen betonas *agency* när delar av aktörens förändring ska skildras. När Davids byggfirma råkar illa ut ser David utvägen i en återgång till kriminalitet. Själva det *olagliga tillskansandet av pengar* kan här betraktas som handlingen, syftet är att få pengar till att rädda firman och scenen är den kris som David och firman står i. Aktören David är dock inte densamme, vilket tar sig i uttryck genom hans resonemang om val av medel:

Kunde kliva tillbaka till Andy [och utföra rån], *men det kändes inte riktigt rätt just då*. Ekobrotten kändes betydligt mer *som min gata numera*, dessutom trodde jag att jag skulle vara *ringrostig som rånare*. [min kursiv.]¹³⁶

Det är inte det olagliga tillskansandet av pengar som här är problemet, utan medlet för att göra det. Aktören har skiftat form, men inte i den bemärkelse som först förväntats: förändringen liknar mer den från *hantverkare* till *revisor* än från *ohederlig* till *hederlig*, vilket inställningen till medlet vittnar om.

¹³⁴ Larsson, 2009, s. 215.

¹³⁵ Ibid, s. 221.

¹³⁶ Ibid, s. 376.

3.1.5. Syfte

Precis som inställningen till medlet säger något om aktören, så visar *syftet* också hur denne förklaras i förhållande till synen på människan som rationell. Som barn är syftet som sagt kraftigt nedtonat, vilket visar att barnet i berättelsen inte tillskrivs intention i en vidare bemärkelse och därmed saknar ansvar. Som ung söker David efter möjligheter till handling, men syftet är inte handlingen *i sig* och inte heller pengarna som är följderna av handlingen: han vill "få ur sig skit".¹³⁷ Det är det som tycks vara syftet med det första rånet, liksom syftet med att han söker efter slagsmål. Det är också det som är syftet med hans kriminella aktiviteter – även om han tycks "glida in" i kriminalitet snarare än strategiskt välja det.

Hämnd har också varit ett syfte, och ett centralt sådant under skildringarna av Davids personliga "julhandel". De människor han där möter och fnyser åt tilltalas som en metonymi för hela samhället. I sitt inre tänker han på dem med avsky, och ser fram emot att hämnas dels genom att stjäla sina egna julklappar, dels genom att råna en leksaksaffär. Handlingarna ses dock genom *hämnden* som filter. Motsättningen mot samhället visas också när han sitter i rättsalen, och känner sig utpekad som en "skit" av de som samlats där.¹³⁸

Mycket i berättelsen och i förklaringen av karaktären kretsar dock kring *våldets* plats i pentaden. Då syftet med våldet hos den unge David var att få "ur sig skit", så är syftet mer målinriktat som äldre. Han reflekterar över det på Viskan-anstalten: "[i] vanliga fall när vi gick in till folk i deras rum och hotade och misshandlade dem var det ingen ilska som låg bakom, mer pliktkänsla".¹³⁹

Om perspektivet flyttas ut ett steg, och syfte betraktas mer övergripande, så finns dock skäl att poängtera hur viktig tanken om att *göra det man är bra på* är i *Jag är wanted*. David börjar förstå sig själv som någon som slåss, och han är bra på det – varför han fortsätter. Våldet får sedan ett användningsområde förenat med en roll som samhället skapat: den Kriminelle. Av alla samhällets roller som visats upp, är denna dels den han bäst känner igen sig i, dels den han har störst potential att spela bra. I den rollen blir våldet ett verktyg för att få pengar, men syftet är fortfarande inte uttryckligen pengar. När han beskriver livet, säger han att det var som "en lång het actionrulle. Mest var det rån, jag älskade rån då. Tänkte aldrig på

¹³⁷ Larsson, 2009, s. 44.

¹³⁸ Ibid, s. 290, se också s. 292.

¹³⁹ Ibid, s. 309.

att jag valde bort ett hederligt liv för den där actionrullen”.¹⁴⁰ Mycket pekar på att det är själva sättet att leva som var i centrum, och med det också hans möjlighet att göra det han är bra på. Det är i samband med detta syfte han betonar sin fria vilja:

[D]et här är sanningen: jag valde själv att gå och knacka dörr hos ryssen. Det var som en trygghet. Kände mig trygg i att fortsätta med det jag kunde. Plus att folk tolkade mig som galen och då hamnade man i den rollen, eller också var man helt enkelt galen.¹⁴¹

Det är heller inte pengar som får honom att jubla när möjligheten till en stor kupp i Tyskland presenteras, utan tanken på att få planera och genomföra ett så stort jobb. Det är också att planera, leda och driva byggfirman som ger honom tillfredsställelse – inte pengarna. I den mån ett övergripande syfte kan omtalas i *Jag är wanted* så bör det således handla om något så allmänmänskligt som att förverkliga sig själv, genom de kvaliteter som personen ifråga besitter.

3.1.6. Förklaringar, moral och neutralisation hos David

Dramatistiskt kan utvecklingen beskrivas som en spiral nedåt. Om någon startpunkt i kausaliteten kan skönjas så är det det faktum att hans mor lämnade bort honom som ung, som skapade en tomhet, en saknad, en ilska och därmed handlingar i enlighet med detta. Dessa bildar i sin tur en scen genom vilken karaktären förstår sig själv, och aktören formas till någon utanför normerna, utanför det konforma samhället. Väl där blir endast en roll tydlig i egenskap av den Kriminelle, och det är också i den rollen som det liv som är hans drama på sätt och vis faller på plats – målen, medlen och scenen. Om denna kausalitet ska beskrivas som beroende av antingen *manande* eller *determinerande* påverkan från pentaddelarna, framförallt scenen, är det den senare benämningen som passar bäst in: scenen (och de andra pentaddelarna) påverkar inte händelsen genom att *påbjuda* en viss handling, utan genom att en viss handling (eller en viss aktör) *måste* uppstå ur den.¹⁴²

David beskrivs dock inte som *helt* utanför samhällets normer, det finns en hel del saker som pekar på möjlighet till identifikation med karaktären (utan vilka karaktären såklart hade blivit ointressant). Majoriteten av dessa saker skildras i samband med Davids uppväxt, och

¹⁴⁰ Larsson, 2009, s. 214. Med förbehåll för att David vid ett tillfälle säger att hela hans liv handlade om att ”jaga deg”, se s. 181.

¹⁴¹ Ibid, s. 161.

¹⁴² Jämför Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. 13.

det handlar om *detaljer*. Dessa detaljer skulle kunna beröras under rubriken *attitude*, som var Burkes namn för attityd till eller i samband med handlingen.¹⁴³ Det var inte *helt enkelt* en misshandel, eller *helt enkelt* ett rån: aktörens reaktion på sin egen handling förklarar på sätt och vis att handlingen var främmande *också för honom*. Detta är jämförbart med hur Austin menar att ursäkten kan byggas upp genom att modifiera valda delar av ett uttalande.¹⁴⁴

När David som barn attackerar ett annat barn med en sten, gör han det inte med en neutral attityd. Han gör det på ett sätt som vittnar om att han inte riktigt vet vad han gör, eller vad som egentligen händer – han är främmande. I själva verket kan han med avseende på motivkonstruktionen beskrivas, med Sykes & Matzas formulering, ”more acted upon than acting”.¹⁴⁵ David som tonåring begår inte *helt enkelt* ett personrån. Mellan raderna blir det tydligt att han är i ett slags chock- eller transtillstånd:

För mig fanns inget annat än han och jag. Tid och rum utanför denna tunnel i Danderyd fanns inte. Fick rysningar i kroppen, en blandning av obehag, makt och hat. Kände plötsligt någon ta tag i min axel och jag vände mig hastigt om med höjd batong. Det var Milko [...] jag förstod inte först vad han sa. Hörde orden, men fattade inte.¹⁴⁶

På liknande sätt ser han vid flera tillfällen på sitt liv med distans: ”[v]ad levde man för liv egentligen? Hot och hämnd och tunga vapen, det var vardagen för oss allihop”.¹⁴⁷ Liknande tillfällen öppnar upp vägen för en identifikation i vilken karaktären och läsaren kan sägas mötas på vägen. Han kan *förstås*, om inte *förlåtats* – för det är inte omöjligt att det helt enkelt *är så vi vanligtvis handlar* när vi ställs inför samma situationer under samma omständigheter.

Vidare vittnar attityden till handlingarna om den tudelning som finns i djupet av karaktären – och som karaktären måste hantera. Genom detta visar bokens bild av den Kriminelle upp exempel på de neutralisationstekniker som Sykes & Matza skriver om. Först och främst är dock den bild de ger av kriminellas förhållande till moral intressant: karaktären David visar prov på den inre spänning som Sykes & Matza menar att neutralisation är lösningen på. För samtidigt som David begår kriminella handlingar, så visar han mellan raderna att den konforma moralen fortfarande är internaliserad. Domen över hans handlingar finns redan till genom *honom själv*, men han skjuter den ifrån sig genom att stänga av

¹⁴³ Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. 20. Se också Viklunds diskussion om attityd i pentadens system, Viklund, 2013, s. 10 f.

¹⁴⁴ Austin, 1957, s. 2.

¹⁴⁵ Sykes & Matza 1957, s. 667.

¹⁴⁶ Larsson, 2009, s. 47.

¹⁴⁷ *Ibid*, s. 178 f.

känslorna.¹⁴⁸ På samma sätt resonerar han exempelvis i likhet med *förnekande av skada*, att det kvittar om han betalar eller stjälar julklapparna – om han betalade skulle hans betalningsmedel ändå vara stöldgods, varför det inte spelar någon roll för samhällets del.

I förhållande till statusläran går det också att peka på hur strategierna förändras och tar en svagare och svagare position ju äldre David blir. Som barn beskrivs en händelse med så liten grad av intention att det närmar sig *status coniecturalis* – kan man *verkligen* säga att *David gjorde det*, när ilskan i barndomen förändrade honom så till den grad att han i princip inte var sig själv?¹⁴⁹ Som vuxen blir det snarare det motsatta, och vid ett tillfälle rent ut sagt ett *deprecatio*; detta när han riktar sig till sin son och håller ett anförande om hur hans liv inte går att ursäkta.¹⁵⁰ På så vis innehåller berättelsen både ett burkesk *victimage* – som ytterst spåras till omständigheter med ursprung i att han bortlämnades som barn – och *mortification*, i det att han vid åtminstone ett tillfälle tar på sig skulden för sina handlingar.¹⁵¹

¹⁴⁸ Se t. ex Larsson, 2009, s. 221. ”Självklart känner jag både ångest och ånger för en massa saker, men bara om jag känner efter och tänker. Skulle jag göra det mer än jag gör hade jag förmodligen begått självmord för länge sen, så därför skjuter jag bort allt som har med det gamla att göra.”

¹⁴⁹ Givetvis en bred tolkning av både berättelsen och av *status coniecturalis* (som ju egentligen rör faktafrågor om vad som hände och vem som var inblandad) – men jämförelsen görs för att visa åt vilket håll motivet drar.

¹⁵⁰ Se Larsson 2009, s. 122 ff.

¹⁵¹ När han gör detta dödar han också symboliskt av allt det som hans Kriminella jag står för: inför sin son förkastar han i princip allt han gjort sedan barndomen. Kvar finns ingenting av det som på ytan utgör David – och i symbolisk mening har han därmed offrat sitt liv på försoningens altare.

3.2. *Insidan*

Liksom i *Jag är wanted* skildras textjaget i Liam Norbergs *Insidan* från barndomen till nuet. Skillnaden är dock att då *Jag är wanted* skildras genom en tydlig historia och ett textjag som huvudperson, så skildras *Insidan* mer genom återblickar och förklaringar: textjaget är inte lika mycket en karaktär i *Insidan* som den är en utblickspunkt: om textjaget i *Jag är wanted* är en huvudperson så är textjaget i *Insidan* en berättare som mer än gärna reflekterar över samhället och sin historia utan att nödvändigtvis göra det i en kronologisk ordning.

Det finns dock stora likheter. På samma sätt som karaktären David tar form och förklaras genom en serie återblickar till ungdomen så skriver Liam Norberg om sin uppväxt parallellt med händelser i bokens ramberättelse. Själva ramberättelsen handlar om Liams gripande och rättegångar, samt hans tid i fängelset – på ”insidan”. Större delen av bokens textmassa tycks dock bestå i reflektioner av personer, drivkrafter, samhället (framförallt dess dubbelmoral) och händelser.

Berättelsen är svårgreppbar i bokens första del, och Liam upprepar i stor utsträckning motiv och teman som hans smeknamn ”räven” och samhällets orättvisor, klassproblematik och förortsmentalitet. Händelseförloppet är i sig ganska sparsmakat och inte särskilt strukturerat. En del kapitel återger delar ur Liams uppväxt med fokus på ungdomstid, taekwondoutövning och brottslighet. Ramberättelsen handlar om hur Liam grips på vägen till Arlanda och hur han sedan döms för flera brott till först fem och ett halvt år och sedan ytterligare fem års fängelse, varav han sitter sammanlagt sex år inspärrad. Mot slutet av berättelsen finner Liam sin tro på Gud, och bokens avslutning skildrar först Liams godkända ansökan om tidigarelagd frigivning och därefter hans dop.

3.2.1. Scen

I *Insidan* är scenen ett av pentadens grundläggande element, liksom det är i *Jag är wanted*. Liam beskriver dock scenen både på ett socialt/samhälleligt plan och på ett personligt. Dessa skildringar av scenen skiftar också, genom berättelsen ges olika perspektiv som snarast har en familjelikheter med varandra. Vad gäller scenen på ett samhälleligt eller socialt plan refererar han till den som *arbetarklass, förort, det sociala upplösandets tidsålder, ett kapitalistiskt och*

själsligt dött samhällssystem och så vidare. Liam skildrar dessa liksom ett slagfält, scenen där aktören tar plats är *krig* – och detta faktum utgör grunden till många av de rättfärdiganden som boken erbjuder, liksom till förklaringen av aktören (se rubrik nedan). På det personliga planet är scenen en uppväxt med en morfar ur arbetarklassen, tillika en boxare, som ledde in Liam på kampsportsbanan. Det faktum att han är adopterad diskuteras som en möjlig orsak till hans oro och tomhet i barndomen. Han hintar också om en barndom med andra problem, kanske till följd av en ”bokstavskombination”,¹⁵² i vilken han hade svårt att hitta sin plats. Skolan blev heller aldrig en scen som kunde innehålla Liam som aktör – efter två veckor på målargymnasiet gick han därifrån och kom aldrig tillbaka. ”Har man inte nerverna för skolbänken så har man inte”.¹⁵³ I kampsportsvärlden fanns dock en stark gemenskap, en gemenskap som sedan kom att ägna sig åt kriminell verksamhet.

På det stora hela är det dock den samhälleliga scenen som ges störst utrymme. I boken beskrivs samhället i princip som ett krig om pengar, och alla människor har samma drivkraft, jakten på pengar.¹⁵⁴ Den scen som Liam härstammar från begränsar dock aktörens möjlighet att nå detta mål. Snarare än den frihet som varje människa söker genom pengar, hänvisar scenen Liam och hans vänner till en roll som de själva inte valt, och heller inte vill spela. Scenen är här underförstått antingen *förort*, *klassamhälle* eller någonting liknande – oavsett vilket ord som får stå för scenen så är Liams förklaring att det är ett samhällets kontrollmedel över medborgarna. Denna spänning mellan Liam och hans vänners (*aktören/aktörerna*) allmänmänniska *syften* (frihet, pengar) och *scenen* (*förort*, *klassamhälle*) som förhindrar möjligheten att nå dessa syften, leder i sin tur till att Liam och hans vänner förkastar samhällets *medel* för att nå dessa (eftersom de inte är tillgängliga för Liam, eller för att han inte har kraft nog att möjliggöra den förändring som krävs för att ta steget ut ur *förort/arbetarklass*). Istället sluter de sig samman i en kriminell liga, som i sammanhanget skulle kunna förstås som *agency*, och utför kriminella handlingar. Redan i boken beskrivs därför Liam och hans vänners rationella grund som en slutsats till följd av scenens begränsningar: ett ”förortsmanifest. Ut på jakt och jaga drömmen! Gör den till din egen! Gör den verklig! Med livet som insats”.¹⁵⁵

¹⁵² Norberg, 2009, s. 40 samt 292.

¹⁵³ Ibid, s. 280.

¹⁵⁴ Se Norberg, 2009, s. 255. ”Alla vet att det är ett krig som pågår i samhället. Kriget om pengar. Alla vill överleva och trygga sin framtid, sin familjs och sina barns framtid.”

¹⁵⁵ Ibid, s. 17.

Liam prövar en mängd olika beskrivningar av scenen, men gemensamt för dem är att scenen är en destruktiv plats, som hämmar människor men också ”förgiftar” människor. Till exempel benämner han ”staden” som den destruktiva grunden i förklaringen:

Det var skönt att lämna staden med dess hetsjakt på pengar och status. Det som hade förgiftat mig. Bort från de vita tändernas extas, karriärkapitalisterna, själadöarna, bort från den inre girighetens hemstad.¹⁵⁶

Således är Liams aktivitet genom fokus på scenen betraktad som ett försvar; Liam är *rebell* i ett krig där han kämpar mot en förtryckande makt som inskränker hans frihet och förgiftar hans sinne. I bokens upplösning, när Liam blir fri, så sker heller ingen förändring i förhållande till scenen; scenen är fortfarande ett sjukt samhälle, och det är fortfarande i uppror mot detta som aktören får sin roll – men det är nu genom medlet *kristendom* som kampen förs, inte kriminalitet.¹⁵⁷

En skillnad mellan Liam och David är dock att då Davids scen är determinerande, så är Liams scen normerande: den påbjuder hans handling, men tvingar inte fram den. Det faktum att Liam väljer att ta strid är i själva verket något som framställs i ett positivt ljus: han vågar följa sina egna drömmar, han vågar vara trogen sitt eget hjärta; han väljer inte det falska livet som alla andra väljer av bekvämlighet och feighet, som dessutom inte leder till någonting. Istället tar han striden för oberoende.¹⁵⁸ Således presenterar scenen en valmöjlighet för aktören, ett val mellan förlorare och frihetskämpe – och vad han väljer är ingen hemlighet.

3.2.2. Handling

I grund och botten kan samma sak sägas om *Insidan* som nämndes tidigare gällande *Jag är wanteds* behandling av handlingen. Handlingarna i sig är nedtonade i förhållande till motivet i helhet. Det är inte Liams brott som är i centrum, faktum är att de nämns endast liksom i förbigående. Istället utgörs boken till stor del av Liams fängelsetid och hans reflektioner över sitt liv och – framförallt – samhället. En del handlingar omnämns dock som ger ett underlag för uppfattningen om vilken scen som formade aktören från första början.

¹⁵⁶ Norberg, 2009, s. 210. På framförallt tre ställen i boken läggs detta förhållningssätt till samhället fram: på sida 146 ff, sida 255 ff och sida 277 ff. De olika förklaringarna drar åt olika håll, men kontentan är att det är mer fel på samhället än vad det är fel på Liams förhållande till det.

¹⁵⁷ Detta kommer att diskuteras ytterligare i avsnitt 3.2.3.

¹⁵⁸ Se Norberg, 2009, s. 279.

Det finns också en liknande omskrivning av *act*, som den vilken exemplifierades i analysen av *Jag är wanted*: nämligen den om *act* som sökande eller *jakt* efter något – förverkligande, bekräftelse eller drömmen om frihet i ett liv utanför systemet. Aktören är snarlik, medlet är detsamma (men i Liams fall en mer utstuderad kriminalitet) och handlingen är själva jakten på drömmen i enlighet med ”förortsmanifestet”: ”Ut på jakt och jaga drömmen!”. Scenen (förorten, klasskampen) är dock annorlunda, och i denna konstruktion tillskrivs den större kraft än i *Jag är wanted* (där scenen med avseende på denna konstruktionen snarare var *tonårstiden*). Likaså är syftet annorlunda: David exemplifierar med olika syften medan Liams syfte kretsar kring pengar och drömmen om att själv välja det liv han lever.

3.2.3. Aktör

I Liams beskrivning av aktören används en mångfald av olika roller. Först och främst identifierar han sig med ”Räven”, det smeknamn som ges honom i ungdomen och som syftar på hans list i kampsportssammanhang. Genom att konsekvent referera till sig själv som ”Räven” så ställer han sig i en metaforisk position gentemot samhället, som aldrig riktigt lyckas lura in honom i fällan utan istället själva blir bedragna. Till konceptet, i vilket smeknamnet är en del, hör också en beskrivning om Liam som någon som inte skyr några medel – han uppvisar rävens slughet när han i kampsporten till exempel låtsas vara skadad för att sedan hugga till när motståndaren inte anar. Genom att hänvisa till sig själv som ”räven” så möjliggör han också en bredare metaforik, ett metaforiskt drama som hör ihop med smeknamnet. Polisen för en rävjakt, och försöker fånga Liam i en rävsax – vilket också för tankarna till spänningen mellan naturens vilja till frihet och samhällets vilja till kontroll.¹⁵⁹

På samma sätt använder han en Robin Hood-allusion i beskrivningen av sin kriminella roll. Han målar ut de kriminella som mer omtänksamma än samhället, för de kriminella (i varje fall han) vill ju göra gott mot andra – de ska bara bli rika först. I linje med detta talar han om stöldgoods som ”skatteåterbäring”, liksom Broder Tuck i Disneys filmatisering av nämnda saga, och benämner måltavlor (Riksbankens valv och de större värdetransporterna) som ”Joakim von Anka och hans kusiner, i girighetens högborg”.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Se t. ex. Norberg, 2009, s. 185.

¹⁶⁰ Se Norberg, 2009, s. 100, 101, 114, 123, 146, 183.

Vad gäller aktören ur ett större perspektiv på bokens konstruktion, så är det framförallt *rebell*-rollen som betingar motivkonstruktionen. Scenen är ett krig eller ett förtryck, mot vilket Liam helt enkelt rebellerar. Också polisen är aktualiserad i denna konstruktion, genom rollen som *counter-agent*: Liam dramatiserar händelseförlopp och förklarar sin livsstil genom en polemik mellan polisen, ”blåhattarna” och hans gemenskap.¹⁶¹ Upprorsmotivet får i sin tur stöd genom ett annat motiv, som redan har nämnts: nämligen att *rebell*en föds ur egenskapen av att vara människa (*aktör*, med alla de drifter som tillhör människor i en ”egocentrisk tidsanda”) i ett samhälle (*scene*) som begränsar vissa människors möjligheter att nå allmängiltiga mål men underlättar för andra.

Dessa beskrivningar av aktören aktualiseras i förhållande till scenen som klassamhället, där bara vissa har möjlighet. Således lockar de motiv som kretsar kring *scene-agent* fram denna typ av skildringar. När *syftet* betonas, vilket det ofta gör, kommer istället aktören i egenskap av *kampsportsmästare* eller *konstnär* fram. Om vartannat nämner nämligen Liam att hans ”egentliga” syfte ju var att ha nog med pengar för att satsa på idrotten, eller tillräckligt med pengar för att ägna sig helhjärtat åt konsten – vilka båda används som motiv som kan förklara hela Liam. Också rollen som *rebell* finns i förhållandet till syftet, ”att bli fri”, men när Liam diskuterar syftet på ett djupare plan (utan att *scenen* är i fokus) så framställs denna frigörelse snarare som ett medel för att nå syftet: möjligheten att ägna sig åt konst/kampsport.

Genom dessa olika beskrivningar av aktören tar han också på sig en martyroll. Ibland lider han för konsten (för hans fängelsestraff och orättvisa behandling leder kanske till att hans film, *Sökarna*, når framgång) och ibland för samhällets räkning i egenskap av syndabock, samhällets undantag: ”[d]et är alltid skönt att ha någon att hata, för då känner man sig lite bättre själv”.¹⁶²

Den kriminella rollen används bara i förbigående, och ofta på ett sätt som romantiserar bilden av kriminella – till exempel benämningen ”mästertjuv”. Oftast är det dock en dylik skildring som förklarar aktören:

Ville man ha något i livet fick man arbeta för det. Vi såg oss därför som yrkeskriminella. Men på samma gång såg vi oss själva som rebeller i ett själsligt dött kapitalistiskt samhällssystem – i ett kontrollsamhälle där individen är berövad sin makt att förändra och välja sin livsföring.¹⁶³

¹⁶¹ Om *counter-agent*, se t. ex. Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. xx.

¹⁶² Norberg, 2009, s. 186. Liam jämför sig också med ”Mördar-Anders” som han berättar om på s. 117.

¹⁶³ Ibid, s. 146. På s. 109 finns en lång utläggning om hur han är stolt över att vara kriminell, i motsats till de som tror att myndigheter ska förse dem med vad som behövs. Att vara kriminell blir där synonymt med uppror, det är en Robin Hood-kriminalitet, ”ta från lögnarna och ge till fattighuset” Även mot slutet av boken håller han fast vid denna uppfattning: ”min identitet var inte den råbarkade kriminelles, utan upprorsmakarens. Det visade åtalet: ett miljardån mot statens kredit- och skuldskassa”. Se s. 319.

Genom att skildra aktören på detta sätt tonas den kriminella aspekten ner medan den upproriska betonas – vilket blir tydligt också bara genom att jämföra den mängd text Liam använder för att referera till respektive aspekt av aktören. När Liam sedan släpps ut ur fängelset så har heller ingen större förändring skett med avseende på aktören – han ser sig fortfarande som en rebell.¹⁶⁴

Vad gäller hur karaktären kom till så rör sig Liam mellan olika konstruktioner. Han nämner vid ett flertal tillfällen olika saker som fick honom att bli den han var (mormors död, svårt att passa in, behov av uppmärksamhet som barn, ADHD, behov av kickar, narcissistisk personlighetsstörning et c) men poängterar samtidigt vid andra tillfällen att han valde själv. På så vis kan vissa hänvisningar till *scene-agent* tolkas som orsaker omnämnda i förbifarten, till synes med syfte att genom själva mängden av förklaringsmodeller lägga grunden till rationaliseringen av hans karaktär. Men det är inte nödvändigtvis den mest träffande tolkningen.

Snarare kan Liams berättelse betraktas som innehållande olika strategier. Beroende på vilken strategi han använder för stunden, och var i berättelsen han argumenterar, så framträder olika element på olika sätt. När han diskuterar samhällets orättvisor så poängterar han sin egen handlingskraft i upproret (scenen var dålig och därmed tog aktören strid), men när han reflekterar över sina egna dåliga handlingar så framträder hans uppväxt desto tydligare (scenen var dålig och formade därmed en kriminell aktör).¹⁶⁵

När Liam transporteras som fånge beskriver han exempelvis hur han förnedras av polisen, om deras fördomar och om hur han avskyr samhället och själv väljer att vara sin egen lyckas smed genom kriminaliteten. Drygt femton sidor senare skriver han att den enda skillnaden mellan honom och andra är att hans synder har kommit fram i ljuset, och i reflektionen om varför han blev som han blev nämner han en eventuell narcissistisk personlighetsstörning, något ”ångestskapande planterat i arvmassan” eller något som ”gjorde att jag måste fly från oro och ångest genom tillfälliga livskickar som shopping, sex, aggressioner, otrohet, rån, kampsport och risktagande”. Under fångtransporten är *scene-agent* ett manande förhållande: samhället är sjukt och han *väljer* att vara upprorsman. Femton sidor senare är *scene-agent* ett determinerande förhållande: genetiska förutsättningar leder till att agenten inte *kan* anpassa sig efter normer. Han ”måste vara rävarnas räv”.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Norberg, 2009, s. 370. Jämför också uppsatsens diskussion om scen och uppror ovan, s. 58.

¹⁶⁵ Jämför till exempel Norberg, 2009, s. 171 och 186–187.

¹⁶⁶ Ibid.

3.2.4. Medel

Vid ett flertal tillfällen nämner Liam det släktskap – och fiendskap – som finns mellan poliser och kriminella. I berättelsens mening har de båda samma drivkrafter, och ett sätt att förklara skillnaderna dem emellan är genom medlet de använder.

Visst var vi hatade. Det visste vi. [...] Vi hade allt de själva drömde om. De ville vara som vi, men de vågade inte. Därför jagade de sådana som oss istället, med superkoncentration. Ibland ville vi vara som de. Många kriminella ville bli poliser. När de torskade första gången och fattat att det är kört med en ansökan till polishögskolan så byter de strategi och blir kriminella istället.¹⁶⁷

I citatet ovan kan motivet förklaras till exempel genom förhållandet *agency-agent*: medlet bestämmer aktören. I en sådan motivkonstruktion skulle handlingen kunna vara *jakten*, som omnämns på samma sida, och syftet helt enkelt att få del i det dramatiska liv som utspelas mellan polisen och kriminella – att tillskrivas en roll.¹⁶⁸ Motivet liknar det som David använder i *Jag är wanted*.¹⁶⁹

På liknande sätt förflyttas kriminaliteten från *handling* till *medel* när aktören är konstnär eller kampsportsmästare, och har som syfte att vara fri att syssla med sin konst eller sin idrott. Kriminalitet som medel är också en detalj i motivkonstruktionen med fokus på uppror som syfte, enligt vilken medlet byts ut från kriminalitet till kristendom i bokens avslutande kapitel.

3.2.5. Syfte

Syftet är tillsammans med scenen och aktören ett av de mest framträdande av pentadens element i *Insidan*. Genom ett fokus på syftet förpassas nämligen kriminaliteten från *handling* till *medel*, vilket kan förklaras till exempel: Rebellen (aktör) vill slå sig fri (syfte) från samhällets orättvisor och förljugenhet (scen) och rebellerar därmed (handling) genom att begå kriminella handlingar (medel). Olika syften används beroende på vilket aktörskap som aktualiseras (rebellerna, konstnären, kampsportsmästaren eller Robin Hood), men gemensamt har de denna funktion: genom att flytta kriminaliteten från handling till medel så förflyttas också fokus bort från kriminaliteten. Om vi för en stund skulle jämföra med ett *fotografiskt motiv* – och här frångå uppsatsens användning av ”motiv” – så fungerar denna konstruktion

¹⁶⁷ Norberg, 2009, s. 79.

¹⁶⁸ Ibid. Givetvis skulle konstruktionen också kunna benämnas som *act-agent*, men då kriminalitet på andra håll i boken betraktas som just ett medel så tycks den tolkningen vara rimlig här. Se t. ex. Norberg, 2009, s. 129.

¹⁶⁹ Se ovan, avsnitt 3.1.4.

som en *bokeh*-effekt. Vissa delar av bilden framträder tydligt medan bakgrund och förgrund är ur fokus – suddiga och otydliga. Det drar uppmärksamheten bort från de suddiga delarna och fokuserar de utvalda: motivkonstruktionens kärna, för att återgå till uppsatsens användning av ordet. I detta fall syftet – som i sig är något gott, att bli fri, eller åtminstone allmänmänniskt; begäret efter pengar (enligt bokens människosyn).¹⁷⁰ Skulle detta beskrivas genom ett inbördes förhållande mellan element i pentaden, så skulle det förslagsvis kunna benämnas *scene-purpose*, även om förhållandet är svagt. Det är inte tvingande, snarare är det aktören som aktivt *väljer* – baserat på den värdering han gör av samhället.

3.2.6. Förklaringar, moral och neutralisation hos Liam

Liam öppnar inte upp för identifikation på samma sätt som David gör. Visserligen så berättar han att han förleddes av begäret efter pengar, drömmen om oberoende – något som målas upp som inneboende i scenen, samhället, och som smittade av sig på honom precis som på alla andra. I den driften finns ingen skillnad mellan honom och (bokens bild av) en vanlig människa; pengar är alltings drivkraft: "[ä]ven den bäste kunde falla för frestelsen med de sköna gröna".¹⁷¹ Således har han del i en allmänmännisklig dröm – ett *syfte* som förenar. Vad som gör att det leder till kriminalitet är snarast hans handlingskraft: han gör det inga andra vågar göra, han går "över den gräns som Svensson drömde om med sin öl i handen men aldrig vågade passera".¹⁷²

Vanliga människor söker nämligen också pengar, men nöjer sig med vad de kan få genom de medel som blivit dem tillgängliga i sin respektive klass. Liam gör det inte.¹⁷³ Detta och andra sätt att förklara i *Insidan* har stora likheter med *strain theory*, en kriminologisk teori som förklarar kriminalitet genom den spänning som ett orättvist samhälle skapar. Medelklassens mål blir hela samhällets mål, och dessutom måttstock för vem som lyckas och inte lyckas. Den som inte lever upp till målen misstänkliggörs som dum, oduglig et c. När lägre klasser försöker nå dessa mål märker de att medlen inte finns tillgängliga för alla –

¹⁷⁰ Begäret efter pengar tar stor plats i boken, och ligger till grund för en hel del av motivkonstruktionerna. Se Norberg, 2009, s. 8, 9, 16, 17, 45, 65, 155,

¹⁷¹ Norberg, 2009, s. 65. Här pekar Liam på den dubbelmoral han ser, att även polisen kan mutas.

¹⁷² Ibid, s. 16.

¹⁷³ Se även Norberg, 2009, s. 155: "Bara för att vi inte var födda rika, skulle vi väl inte straffas för det? Skulle inte vi ha samma rätt att nyttja de möjligheter och resurser som fanns?" Se också s. 101: "världen är orättvis innan man själv är fri."

målen är allmängiltiga, men medlen är orättvist fördelade. Eftersom de ändå bedöms efter målen som måttstock, blir bedömningen orättvis – och spänningen leder till att vissa går över lagens gränser i jakten på att nå det de förnekas.¹⁷⁴ I enlighet med Sykes & Matza alluderar Liam bland annat genom just detta på kulturella konstruktioner och sociologiska teorier – och en mångfald sådana, eftersom han själv reflekterar över ett otal förklaringar.

Om det således finns en burkesk *ultimate term* så skulle den antingen vara scen eller syfte. Scenen, i den mån det ständigt är den som orsakar spänning: antingen mellan scen och syfte eller mellan scen och aktör. Eller syftet, i den mån syftet är det element i pentaden som motiverar aktören till handling.

Det leder till frågan huruvida inbördes förhållanden mellan pentadens element påverkar motivkonstruktionen genom att vara determinerande eller manande, och i Liams fall är det snarare manande än determinerande. Precis som nämndes i avsnittet om *syfte* så beskriver Liam sig själv som en autonom individ – han tvingas inte till handling, utan väljer själv.¹⁷⁵

Identifikationen är därmed inte upplagd för att gå hela vägen fram. Liam är inte konform, utan identifierar sig i kontrast till konformiteten – som han betraktar i termer av förtryck, ett förljuget, egoistiskt och själlöst samhälle.¹⁷⁶ Uppfattningen om samhällets dubbelmoral står sig dessutom till slutet av boken; och den förändring som äger rum i aktören rör inte aktörens uppfattning om samhället eller det ”vanliga livet”.

Detta sätter tonen för hela berättelsen. Liam förkastar egentligen inte sin livsföring. Ingen *mortification* äger rum, som i Davids fall. Vid några tillfällen reflekterar Liam över hur han lever, men han snuddar endast vid tanken att kriminaliteten är fel, för att istället fokusera på samhällets brister. Det rör sig snarare om *victimage* – till exempel genom att i förbigående ta upp olika förklaringsmodeller – men Liam går aldrig hela vägen fram.¹⁷⁷ I boken beskrivs aldrig handlingarna som *helt fel*, det är ett rättfärdigande, och istället för att pendla mellan olika ursäkter (som David mellan nära nog *status coniecturalis* och *purgatio*) så är det en definitionsfråga. *Status definitionis* – är det verkligen kriminalitet, eller är det ett *uppror*?

Samtidigt har han inte funnit ett sätt att rättfärdiga kriminella handlingar, bara upproret. Det löses i texten till synes genom en omfördelning i den övergripande motivkonstruktionen, där kriminaliteten flyttas från *handling* till *medel*. Därmed flyttas fokus från handlingarna och

¹⁷⁴ Se Sarnecki, 2009, s. 179–184.

¹⁷⁵ Se t. ex. Norberg, 2009, s. 171. ”Taskig barndom? Sparkar och slag? Nej. Jag valde ju denna väg själv. Det var mitt eget val att bli kriminell. Jag hatade ju systemet: schackpjäserna, samhällshierarkierna, klassindelningen, lögnerna och nu skvallerpressen. De rika som roffar åt sig. De fossilätande kapitalisterna.”

¹⁷⁶ Se t. ex. Norberg, 2009, s. 111, 113, 249, 279 – för att nämna några.

¹⁷⁷ För en diskussion om dessa, se ovan avsnitt 3.2.3.

bilden av dem blir mer diffus (vilket ligger i linje med bokens svepande skildringar av Liams kriminella aktiviteter). Istället betonas hans konstnärsdrömmar, idrottsambitioner eller det orättvisa samhället. Samtidigt får kriminaliteten därmed också rollen av en utbytbar detalj – han hade kunna använda något annat som medel. Att han valde detta var måhända ett misstag, men syftet var gott.

Denna omfördelning kan skönjas till exempel genom pentaden. Vid bokens slut har egentligen bara ett element i pentaden bytts ut, *kriminaliteten*. Resten av pentaden ser likadan ut:

Rebellen (aktör) vill slå sig fri (syfte) från samhällets orättvisor och förljugenhet (scen) och rebellerar därmed (handling) genom att leva som kristen (medel). Således befästs ståndpunkten att varken syfte eller handling var fel, och aktören kan endast belastas för sina val av medel. Att identifikationen inte går hela vägen fram handlar helt enkelt om att Liam sätter en gräns för hur långt han kan sträcka sig för att skapa den. Den gränsen går vid Liams syn på samhället: skriver läsaren under på den synen så kan identifikation i viss mån skapas. Om läsaren inte gör det, så uteblir den. Liam eftersträvar aldrig konformitet, alternativet att lämna kriminaliteten blir en möjlighet först genom kristendomen – kanske för att han genom kristendomen kan behålla samma syn på det konforma samhället, och därmed ha kvar upprorsmannens aktörskap. Det enda som byts ut är taktiken för upproret.

Det är i viss mån ett djärvt ställningstagande, men det ligger i linje med hur förklaringsmodellen i boken skulle beskrivas utifrån Sykes & Matzas neutralisationstekniker. En stor del av förklaringarna handlar nämligen om ett slags *fördömande av fördömnarna*. Liam underkänner det samhälle som vill döma honom; det är korrupt, själsdött och egocentriskt. På så vis framställer han också sitt avvikande beteende som *rationellt* – vem skulle inte vända sig mot samhället, om det var så som han ser på det? I den bemärkelsen öppnas en möjlighet till identifikation – betingat av huruvida läsaren anammar synen på samhället.

Således kan han hur som helst skaka av sig de krav på konformitet som berättelsen visar att han ändå har. För samtidigt som han säger sig välja en egen moralkod, finns tydliga tecken på att han i berättelsen *också* har den konforma moralen internaliserad – vilket leder till reflektioner och neutralisationsförsök.¹⁷⁸ Enstaka scener är dock så kontrasterande mot konform moral att de inte kan sättas ur fokus till förmån för ”upproret”. Dessa rationaliseras heller inte genom rättfärdiganden, utan genom ursäkter. Det grövsta som boken nämner är till

¹⁷⁸ Se t. ex. Norberg, 2009, s. 319 samt 146.

exempel att Liam skjuter en väktare – vilket skildras som självförsvar, och på ett annat ställe som en olyckshändelse, i enlighet med *förnekande av offer* respektive *ansvar*.¹⁷⁹

Liams berättelse har också en dimension som de övriga saknar. Han utgår i sin neutralisation också ifrån ett religiöst synsätt, bland annat en teologisk tanke om att alla synder är lika stora inför Gud, och han formulerar den i en neutralisationsteknik: ”[h]ar man brutit en lag så har man brutit alla [...] [i]ngen är utan skuld”.¹⁸⁰ Genom detta kan han på så vis fördöma det samhälle som fördömer honom, på en princip han menar gäller för samhället.

Detta virrvar av olika förklaringsmotiv, som analysen har försökt att strukturera, leder till en grötig och till och med osammanhängande berättelse, med många motivkonstruktioner som säger emot sig själva (som till exempel att han vid ett tillfälle påstår att han aldrig haft en kriminell identitet, samtidigt som han vid andra tillfällen skriver om det som hans livsväg).¹⁸¹ Det blir ingen heltäckande bild, och vore det uppsatsens uppgift att bedöma den litterära kvaliteten så hade betyget inte varit särskilt högt. Samtidigt kanske *Insidan* av just denna anledning, med hänsyn till komplexiteten i människans *verkliga* drivkrafter, är det mest uppriktiga försöket till en ärlig förklaring.

¹⁷⁹ Norberg 2009, s. 158: ”jag hade ju faktiskt skjutit en väktare under ett rånförsök, även om det var i självförsvar. Han hade ju trots allt försökt avvärja mig genom att slå mig med en yxa i huvudet”. Se också s. 166.

¹⁸⁰ *Ibid*, s. 281.

¹⁸¹ Jämför t. ex. Norberg, 2009, s. 255 samt 146.

3.3. *Jiddra inte*

Patrik Pelosios *Jiddra inte* är till skillnad från *Insidan* och *Jag är wanted* skriven i tredje person.¹⁸² Berättelsen handlar om Patrik Pelosios liv som kriminell, från barndom till utträde ur kriminaliteten i senare delen av tjugooårsåldern. Uppväxten skildras dock inte parallellt med ramberättelsen, som i de andra böckerna, utan löper i ett tydligt narrativ – dock med korta tillbakablickar. Ramberättelsen utgörs av Patriks karriär i den kriminella världen från sextonårsåldern till utträdet: inträdet i det kriminella livet, de snabba framgångarna, spiralen nedåt i narkotikatrasket som slutligen leder till behandlingshem och därefter en kamp för tillgången till en konform roll. En röd tråd i berättelsen är Patriks relation till flickvännen Alexandra, Patriks ungdomskärlek och koppling till ett liv utanför kriminaliteten.

Bokens omfång skulle göra en narrativ uppdelning liksom den i *Jag är wanted* och *Insidan*, mellan ungdomen och den vuxne individen, svår att rättfärdiga: *Jiddra inte* är drygt hälften så lång som *Jag är wanted* och berättelsen är jämförelsevis nedbantad. Samma element finns dock med i *Jiddra inte* som i de andra böckerna: uppväxten, motiven, idealen, inträdet och framgången – men i ett mindre och förenklat format. Boken är uppdelad i fyra delar, utöver epilog och inledande avsnitt: ”Kungen”, ”Rutin”, ”Kvicksand” och ”Sista stöten”.

3.3.1. Scen

Liksom i både *Jag är wanted* och *Insidan* så finns det i Patriks fall till en början två övergripande scener. Den första utgörs av Patriks uppväxt i ett hem där han blir förnedrad och slagen, hans tidiga deltagande i våldsutövning och kriminella aktiviteter samt svårigheterna i att hitta en ihållande tillhörighet genom skola eller fotbollslag. Den andra scenen utgörs av platsen: ”Henkan”, Henriksdalsberget, en förort mitt i ”rika Nacka” i vilken ”arbetarbarnen var omringade av folk med helt annan bakgrund”.¹⁸³ Beskrivningen av Henriksdalsberget fungerar i princip som en metonymi för Patrik själv; precis som scenen består av ett bostadsområde som inte riktigt passar in i kommunen, är Patrik en individ som inte passar in i

¹⁸² Boken är för övrigt skriven i samarbete med journalisten Theodor Lundgren.

¹⁸³ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 26.

sin omgivning. Att scenen innehåller sin aktör blir därför påfallande tydligt redan i berättelsens början.

Vad gäller den första scenen, Patriks uppväxt, så klargör Patrik själv förhållandet mellan *scene-agent*. I ett samtal med en socialsekreterare säger han: ”[s]lår de en när man är liten, då blir man ju så när man blir stor, man slår på andra”.¹⁸⁴ I hemmet blev han ofta slagen och kallad värdelös eller mes, vilket ledde till att han konstant var spänd och orolig. Han lärde sig att alltid vara på sin vakt och en inneboende oro och ilska blev liksom en del av honom.¹⁸⁵

Inte heller i skolan passade han in. Berättelsen ger bland annat en stark antydning om att Patrik hade dyslexi, vilket i kombination med oförstående lärare skapade en inställning hos Patrik att skolan inte kunde vara hans medel för framgång:

Bokstäverna och siffrorna flöt ihop till en jävla röra. Läraren verkade tro att han ville vara lustig när han läste fel och det vägrade han tolerera. Det gällde att aldrig bli nedtryckt, aldrig förnedrad, kunde man inte skriva fick man hitta andra vägar. Det fanns andra sätt att bli någon. Jävla fittskola.¹⁸⁶

Den sista möjligheten till en konform scen, när både hemmet och skolan brast, var fotbollslaget. Där upplevde Patrik att det fanns vänner och vuxna som brydde sig. Men ju äldre de blev, desto mer inriktade blev de på att vinna – och Patrik som inte var exceptionell blev placerad i B-laget medan vännerna spelade i A-laget. Patrik förvisades redan som ung från de scener som kunde upprätthållit ett konformt aktörskap. Istället utgörs den vuxenkontakt han får av kriminella som tar med honom och hans vänner på diverse utpressningar och tortyrsessioner – framförallt i Lugnets industriområde, där ”tjuvar och våldsmän härjar”.¹⁸⁷ Således skapade den konforma scenen, i vilken aktören inte hörde hemma, drivkrafter i aktören som drev denne att söka sig till sin egen scen – gänget.

Platsen, Henriksdalsberget, är i ungdomen starkt knuten till hans gäng, ”Henkan Gross”. De har en lokal i området som Patrik betraktar mer som ett hem än hans föräldrars lägenhet. Gänget består dessutom av flera åldersgrupper av kriminella, där äldre lär upp yngre. Det finns en tydlig struktur och tydlig bild av hur en medlem ska vara. Det sätt som gänget agerar på kommer snart att utgöra Patriks normer: ”[d]et var så det gick till, de fixade det som de ville ha på ett eller annat sätt.”¹⁸⁸ Och medlemmarna var stolta över gänget:

Folk var stolta över att vara medlemmar i Henkan Gross. Det var någonting fint, gav mening och respekt. Det betydde att man inte bangade. De umgicks och backade varandra över

¹⁸⁴ Pelosio & Lundgren, 2010 s. 31.

¹⁸⁵ Ibid, s. 43.

¹⁸⁶ Ibid. Således kan scenen i vissa motivkonstruktioner också sägas betinga *medlet*, och *medlet* betinga *aktören* – vilket kommer diskuteras i avsnitt 3.3.4.

¹⁸⁷ Ibid, s. 48.

¹⁸⁸ Ibid, s. 27.

generationsgränserna. Man talade om Henkan Gross-andan, en lojalitet som satt kvar även när man gick vidare in i annat.¹⁸⁹

Det blev också en form av rekryteringsbas ut i grövre kriminalitet: ”man visste vad man fick – killa upplärda i Henkan Gross tjallade inte och ställde alltid upp”.¹⁹⁰ Scenen som utgörs av gänget blir en mall för hur Patrik ska agera, i enlighet med förhållande *scene-agent*.

Den enda alternativa scen som fanns tillgriplig utgörs av förhållandet med Alexandra. Alexandra imponerades inte av gangsterkulturen, och när Patrik och hon senare flyttar ihop så blir lägenheten den enda plats som inte innehåller den kriminella aktören. Dörren ut från lägenheten blir en rumslig gräns mellan två världar – världen innanför dörren med Alexandra och den kriminella världen utanför. Dessa scener frammanar två olika aktörer, och Patrik blandar inte inslag från de olika scenerna mer än vid ett enstaka tillfälle – som framträder som ett märkligt undantag.

Boken skildrar hur Patrik blir en annan person när han går utanför dörren, och Alexandra anmärker på hur han skiftar personlighet när han pratar i telefon. Genom lägenheten kan det kriminella livets övertagande också läsas metaforiskt: när Alexandra senare gör slut och flyttar ut börjar successivt fler och fler av Patriks kriminella vänner besöka lägenheten; det kriminella livet fyller upp den, den kriminella scenen sväller över mer och mer och snart finns inget kvar av den aktör som Alexandra och Patriks hem tidigare frambringade – istället tar världen utanför över världen innanför, och Patrik försvinner helt in i droger. Bara ett skal finns kvar innan han skriver in sig på behandlingshem.

Vägen dit löper dock genom stora framgångar i den kriminella världen. Berättelsen löper i en linje där Patrik avancerar från en scen till en annan: från hemmet/skolan/fotbollen till ledare för Henkan Gross, därifrån till ett dörrvaktsjobb på Movitz, vidare till ”Backe Vapen” (förmodligen bokens benämning på *Bacchi Vapen*) och grövre kriminella, via kontakter med Pappa Paunovic och en egen nattklubb tills han slutligen blir nära vän med Jovan – ledaren för en av den jugoslaviska maffians falanger.

I berättelsen skapas ett slags *momentum* genom att motivkonstruktionen ständigt skiftar: ett nytt nätverk (genom t. ex. dörrvaktsjobbet) börjar som ett mål (syfte), men när det nästan är uppnått inser Patrik att det i själva verket är ett *medel* för *nästa* mål, och när han har fått tillträde till medlet (dörrvaktsjobbet) så förvandlas det till scenen – det som tidigare var det

¹⁸⁹ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 32.

¹⁹⁰ Ibid, s. 31.

nya målet förflyttas således till medlet, medlet flyttas till scenen, och så vidare i ett cirkulärt mönster.¹⁹¹

Den kriminella världen skildras som en industri, i vilken människor har jobb som de går till när ”Svensson” går och lägger sig. Att leva ett utsvävande liv hörde till det aktörskap som aktualiseras, analogt med vissa föreställningar om framgångsrika människor i den konforma världen: ”man var tvungen att visa upp sig, positionera sig”.¹⁹² På så vis sker fler antydningar om att scenen innehåller sin aktör.

Denna scen var hemmaplan för Patrik, och en stor del av referensramarna tycks ha kommit från populärkultur. Eller snarare: filmer – som *Scarface* och *Carlito's Way* – formar hur Patrik uppfattar världen och händelser, och han tolkar sitt livs drama utifrån filmernas skildringar av det kriminella livet. Ett tydligt exempel är när Patrik möter chefen för Stockholmspolisens spaningssektion – som hade arbetat med att dra åt snaran kring Patriks underhuggare. Polisen klargör för Patrik att de minsann ”vet”: ”Det är fanimej helt otroligt. Vi har flera av dina killar, men ingen, inte en enda jävel pratar om dig. [...] Men vi vet. Det ska du ha jävligt klart för dig”.¹⁹³ Efter att ha funderat en stund över mötet får Patrik för sig att det i själva verket rör sig om ett *erkännande* från polisen:

Kunde han inte ana ett stänk av respekt i blicken hos den väldoftande mannen högt upp i samhällshierarkin? Ett erkännande? Pelosio the Man, en spelare att räkna med, tänkte han och melodin till Gudfadern spelades i hans huvud. Den tredje filmen hade han nyligen sett med Rille. Visst fan var det ett erkännande, tänkte han.¹⁹⁴

Ett flertal referenser till filmer, och framförallt populärkulturella kriminellas inställning till omvärlden (”[n]u kunde han köra på som Al Pacino i ’Carlitos Way’. *Fuck you!*”¹⁹⁵) påverkar alltså den scen som framträder för aktörens ögon. Dessa referenser kan också tolkas på flera olika sätt. Utöver att filmen utgör det material som bildar tolkningsmönster för verkligheten, så visar det på en romantiserad bild av tillvaron där ”tjuv och polis” möter varandra på lika villkor, som motståndare i ett spel – i vilket en ömsesidig respekt vittnar om deras likheter och samhörighet, och framförallt båda parternas existensberättigande. Det vittnar också om den hierarki som Patrik använder för att värdera sig själv – i den mån hans liv kan tolkas efter

¹⁹¹ En sådan motivkonstruktion förekommer också i en annan form, se avsnitt 3.3.3. Båda dessa kommer att diskuteras i avsnitt 3.3.6.

¹⁹² Pelosio & Lundgren, 2010, s. 136.

¹⁹³ Ibid, s. 154 f.

¹⁹⁴ Ibid, s. 155.

¹⁹⁵ Ibid, s. 187.

det drama som filmerna förmedlar kan ju Patriks roll också tolkas som ”bossen”, med de konnotationer som titeln innebär.¹⁹⁶

Till stor del tycks referenser till filmer dock handla om ett rättfärdigande av livsstilen, liksom en förklaring. Tillsammans med Patriks erfarenheter från en Afrikaresa bildar de en syn på samhället som egoistiskt och dött – och de enda som har förstått hur det egentligen bör hanteras är kriminella som honom. Scenen innehåller därmed inte endast den Kriminelle aktören, utan rättfärdigar de handlingar som är förenade med den.

En del material i de scener som skildras ger ett *manande* förhållande mellan scen och aktör – som inställningen till världen och tolkningen av den genom populärkultur – medan andra ger ett *determinerande* – som det faktum att han blev slagen som barn, eller att människor från en rivaliserande kriminell gruppering inkräktar på Patriks område (vilket skildras som en kränkning som inte *kan* lämnas obesvarad, och som nästan slutar i blodbad).

Scenen är också bokens *ultimate term* – när Patrik i slutet når insikt om hur hans liv varit så beskriver han det som en spiral av orsak och verkan som sträcker sig bakåt i historien genom generationer: pappans svåra uppväxt i krigets Italien formade honom liksom pappans pappa formades av sin och så vidare. ”Allting upprepas i en ond spiral. Jag ska stoppa denna onskans spiral, jag ska bryta denna brutala cirkel av hat. Mina barn ska växa upp med kärlek.”¹⁹⁷

3.3.2. Handling

I linje med uppsatsens övriga analysmaterial så tar *handling* inte en särskilt stor plats i *Jiddra inte*. Om *Jag är wanted* och *Insidan* uppvisade tendenser till att reducera graden av intention hos barnet som begår våldshandlingar – och därmed närma sig styrkan hos *status coniecturalis* genom skildringen av en händelse inte som handling utan ”sheer motion” – så tas steget fullt ut i *Jiddra inte*. I bokens inledning står Patrik som tolvåring och håller vakt med en kniv i handen. Plötsligt springer en man ut, en av fångarna som Patriks uppdragsgivare hade kidnappat för att tortera.

¹⁹⁶ Detta kan också sägas om karaktärerna Liam och David, dock i olika mån.

¹⁹⁷ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 244.

Patrik stod stilla, som paralyserad, med kniven framför sig. Mannen hann inte väja utan sprang rätt in i Patrik och kniven gled in i hans mage. Snabbt och mjukt. Han ramlade ner på knä med ett dovt stönande.¹⁹⁸

Per definition sker här ingen handling, enligt Burkes teori, eftersom David inte skildras med någon som helst intention. Vidare nämns egentligen ingenting i texten som kopplar samman David med handlingen: det är inte "Davids kniv" utan *en* kniv, Patrik står stilla med modifikationsordet "paralyserad" – till och med meningen som beskriver händelsen delar upp Patrik och knivskadan i olika satser: "Mannen hann inte väja utan sprang rätt in i Patrik" och "kniven gled in i hans mage".¹⁹⁹ Patrik är uppenbart chockad.

Denna första handling introducerar Patrik, men blir också den första byggstenen i förståelsen av Patriks bakgrund – scenen som formar den vuxne aktören. Nästa gång den tolvårige David handlar så rör det sig om ett inträdesprov för Henkan Gross. David skulle hoppa på en pojkes huvud. Boken beskriver hur Patrik aldrig tvekade, men att han ändå vinklar foten – syftet var ju inte att skada.

Efter den första incidenten, som per definition inte blir en handling, kan Patrik våldshandlingar skildras med högre och högre grad av intention. Vid inträdesprovet är det sceniska omständigheter (invigningsritualen) som *manar* Patrik att hoppa på en pojkes huvud. Att Patrik vinklade fötterna blir en modifikation som Burke nog skulle benämna *attitude* – utbytbar med *stilen* på handlingen.²⁰⁰ När Patrik sedan begår den grova misshandel som får honom dömd för mordförsök, så skildras handlingen liksom i Davids fall: som om Patrik tappade kontrollen och blev vansinnig. Raseriet blev hans autopilot och han kunde inte stoppa det. När polisen sedan fann honom satt han hopsjunken i fosterställning samtidigt som "minnet av skriken och huggen skar in i hans huvud. Hur han än försökte gick det inte att vrida tillbaka klockan".²⁰¹

Samtliga handlingar som utförs av den yngre Patrik är förenade med ursäkter: modifikationer som inte hör till motivkonstruktionen men som ändå rationaliserar aktören i den mån att de mentala följderna blir vad en konform publik skulle vänta sig av en rationell aktör – chock. Våldet omnämns som vore det okontrollerat. I inget av fallen rör det sig om att Patrik *helt enkelt* gör det han gör. När han är äldre, och när han iklätt sig rollen som Kriminell, då handlar han däremot i enlighet med sitt aktörskap utan att handlingarna

¹⁹⁸ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 9.

¹⁹⁹ Austin förordade att även detaljer som dessa togs i åtanke, se Austin, 1957, s. 24.

²⁰⁰ Austins text diskuterar huvudsakligen detta – att vi vid ursäkter påpekar att ett händelseförlopp aldrig kan beskrivas som "X gjorde helt enkelt Y". Varje del i den satsen kan bli föremål för modifikation, vilket är en av ursäktens former. Se Austin, 1957, s. 2.

²⁰¹ Pelosio & Lundgren, 2010 s. 63 f.

rationaliseras. I vissa fall beskrivs våldet som en medveten affärsstrategi. Det kan dock fortfarande röra sig om motivkonstruktioner enligt förhållandet *scene-act* (till exempel när han misshandlar en person som har namngivit några av Patriks underhuggare – vilket Patrik menar var tvunget att markeras), men då den äldre Patrik *helt enkelt* utför handlingen som scenen manar eller determinerar, så ackompanjeras den unge Patriks handlande av förmildrande modifikationer i stil eller attityd.

3.3.3. Aktör

Patrik hör inte hemma i den konforma scen som inledningsvis presenteras – varken i skolan eller i fotbollslaget finner han sin plats och i hemmet blir han nedtryckt och slagen.²⁰² Detta formar en aktör med stora spänningar inombords, och i likhet med Liam och David så leder dessa anspänningar (t. ex. aggression och oro) till handlingar. Således formas en aktör (Patrik bestämmer sig för att aldrig mer låta sig bli nedtryckt eller vara svag, och istället använda de medel han har) som söker en scen för sina handlingar – och finner den i Henkan Gross.

Genom Henkan Gross blir Patrik snart en ledare. Hans meriter ger honom fördelar och de kvaliteter som bekräftas ger honom en slags självförståelse. Han är bra på att slåss, det förväntas av honom och han gör vad som förväntas. När han sedan får möjlighet att sälja amfetamin så börjar allt ”falla på plats” – vad han ska göra och vad han är för person.²⁰³ Visionen om en gangsterkarriär började ta fart på allvar, mycket för att han insåg att rollen passade honom. ”Drivkraften fanns där och det kom ju så naturligt för honom. Han var respekterad. Var någon.”²⁰⁴

När aktören väl har formats i enlighet med förhållandet *scene-agent* så sker handlingarna i enlighet med förhållandet *agent-act*: aktören handlar på ett visst sätt på grund av drivkrafter

²⁰² Också här kan likheten med *strain theory* skönjas: Patrik kan ursprungligen ha antas haft samma mål (han försökte till exempel i skolan men hindrades av dyslexi och en oförstående lärare) men saknat tillgång till de medel som gör målen möjliga att nå. I den spänning som skapas väljer han den enda väg han ser som möjlig – den kriminella.

²⁰³ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 43.

²⁰⁴ Ibid. Till denna bild hör också myten om den gode gangstern. Som femtonåring hade Nacka Värmdö Posten till exempel gjort en artikel om honom, som den ”fruktade gängledaren Patrik Pelosio som slogs för de svaga”. Se s. 73.

inom aktören; Patrik handlar som han gör för att det är i enlighet med hur han förstår sig själv.²⁰⁵

Vidare står aktören hela tiden i ett förhållande till *syfte*, där ett genomgående syfte tycks vara framgång, att bli en höjdare – och eftersom kriminalitet är det enda medel som finns tillgängligt för Patrik så likställs syftet, ”framgång” med tanken om att vara en framgångsrik gangster. Sett ur pentadens perspektiv så formas därmed en cirkulär motivkonstruktion där aktören begår handlingar i syfte att utöka sitt aktörskap – en konstruktion som både kan betraktas som en cirkulär rörelse och som en statisk cirkel, eftersom ingenting egentligen förändras utöver upprepningen.²⁰⁶ Vidare betraktar Patrik dessutom rollen som ett medel:

Ofta tänkte Patrik att livet var som en film och skulle man lyckas gällde det att spela rollen man blivit tilldelad. Själv hade han fått huvudrollen i en hårdkokt gangsterfilm [...].²⁰⁷

En variant av detta tema är tanken om att göra det man är bra på – att agera i enlighet med sin roll, att finna en scen för sitt aktörskap. Boken visar exempel på det när den bland annat skildrar hur Patrik ser fram emot att driva nattklubb – till synes för att han njuter av att vara framgångsrik, men också av att *arbeta* mot framgången.

Patrik kommer hursomhelst i kontakt med fler och fler scener från vilka han kan avancera.²⁰⁸ Aktörskapet växer; han blir mer och mer framgångsrik som gangster och ju äldre han blir, desto mindre nämns om de drivkrafter som blev tydliga i hans barndom. Det inre mörkret är inte lika stort, hammaren som bultade i bröstet (och tidigare fick honom att söka sin tillflykt i våld) bultar inte lika länge.²⁰⁹ Liksom hos David blir det tydligt att det rör sig om två olika karaktärer – en ung aktör som agerar våldsamt och irrationellt på grund av inre omständigheter, och en äldre aktör som använder våld som medel för att nå sina mål.

Även ryktet är viktigt för Patriks arbete, men på vissa håll skildras en diskrepans mellan hans roll och hans syn på sig själv. Det gick till exempel ett rykte om att han misshandlade angivare och stoppade ner deras händer i sitt akvarium – fyllt av pirayor. Han reflekterar över pirayorna:

Patrik tänkte att om de vore människor skulle de vara som han. Att pirayorna skulle äta upp handen på några sekunder om du stoppade ner den i akvariet var en skröna. Extremt hungriga och stressade pirayor kunde attackera människor, men det var ovanligt.²¹⁰

²⁰⁵ En stor del av självförståelsen, och förståelsen för hur han ska agera, tycks dessutom komma från filmer som utgör hans referensramar.

²⁰⁶ Jämför gärna med avsnitt 3.3.1.

²⁰⁷ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 118.

²⁰⁸ Se ovan avsnitt 3.3.1.

²⁰⁹ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 77.

²¹⁰ Ibid, s. 118.

Således antyds en skillnad mellan den roll Patrik använde och hans identitet: både bilden av pirayor och bilden av honom baseras på skrönor. På samma sätt reflekterar han över *skillnader* mellan honom och den typiske Kriminelle, när han kommer på sig själv med att lyssna på ”fel” sorts musik eller tvingar sig själv att dämpa en impuls att dansa.²¹¹

Patrik får en högre och högre position inom den kriminella världen, samtidigt som han också börjar använda mer och mer droger. Han börjar också samla på sig åtal, och när han slutligen står inför rätta så riskerar han fängelse. Vid det laget är han så pass förlorad i narkotikan att han till och med är hög under polisförhören, men det tycks ändå vara på grund av möjligheten att slippa fängelse som han anmäler sig för vård på behandlingshem.

På ett av behandlingshemmen han skrivs in på börjar den förändring som senare möjliggör hans utträde ur det kriminella livet. Startskottet är ett samtal med en behandlare som öppnar upp för ett nytt aktörskap – genom att fråga Patrik om råd fick han en annan roll, som ledde till att han senare också började betrakta sig själv på nytt.

När han tittade på sig själv i spegeln såg han inte längre en hundrakilos gangster utan han såg en liten pojke som hade blivit kränkt. Stöttad av Lena Kristina hade han börjat rota i sig själv och se sig själv i ögonen utan att vika undan med blicken.

Han kunde se sig själv sitta ihopkrupen under ett bord, han hörde bråken ovanför sitt gömställe. Där under bordet hade han bestämt sig för att bli den starke. Han skulle få rätt och ingen skulle få jiddra med honom. Inte en jävel. Någonsin.

Han funderade mycket på sitt liv, varför det blivit som det blivit. Han tänkte på fotbollen, plugget och Henkan Gross, han såg framför sig raden av auktoritära män som följt efter varandra i hans liv och vilkas respekt han kämpat så hårt för att vinna. Farsan, Paunovic och Jovan.²¹²

Det är också här han når insikt om den onda spiralen av kausalitet som tycks vara orsak till att hans liv blev som det blev, spiralen som han också ämnar stoppa.

3.3.4. Medel

I likhet med David och Liam så finns det motivkonstruktioner kring Patrik som placerar kriminaliteten som *medel* i pentaden, och därmed förskjuter fokus från de kriminella handlingarna. I början av boken är våld till exempel ett medel för att ge utlopp för rastlöshet

²¹¹ Se t. ex. Pelosio & Lundgren 2010, s. 198. Överlag reflekterar Patrik mycket över sitt aktörskap. När han träffar Raymond som erbjuder honom möjligheten att sälja amfetamin, så funderar han igenom hur det *borde* vara. Han *borde* bjuda på whisky men har bara blandsaft. Han refererar till sina förlagor: ”Stämningen var seriös, som i en film”. På liknande sätt anmärker han att han vet hur han spelar rollen – underförstått att han inte är *identisk* med den roll i enlighet med vilken han agerar. Samma tendenser kan skönjas hos David och Liam, då båda reflekterar över skillnader och likheter mellan dem och bilden av den Kriminelle.

²¹² Ibid, s. 242.

och känslor som han inte kunde hantera på annat sätt. Så attackerar han till exempel oprovocerat två skinnskallar efter att han har bråkat med Alexandra.²¹³ Rastlösheten driver honom också till att begå brott, när det inte finns något annat att göra. Han driver vid ett ställe i boken planlöst runt och gör inbrott utan någon annan anledning än att han inte kan somna – med kriminaliteten som sömnmedel.²¹⁴ Men boken antyder också att kriminalitet är den möjlighet som finns till hands, för att någon gång ta sig ur den scen som Henriksdalsberget innebar: Henkan Gross delade en dröm om ”respekt och cash, bortom grå betong med alkoholister, arbetslöshet och skit.”²¹⁵

När möjligheten att sälja amfetamin introduceras så upplever Patrik det som ett medel för framgång – för honom, som annars alltid saknat de medel som varit tillgängliga för andra. Nu kunde han bygga sin väg mot toppen, sitt imperium: ”[s]kolan behövde han inte längre. Där kände han sig bara dum”.²¹⁶

En sådan motivkonstruktion kan formuleras som att en ung kille (aktör) med trasslig bakgrund och få förutsättningar (*scen*) hänvisas till kriminalitet som enda *medel* för att göra karriär (*handling*) och hävda sig/visa ”pluggisarna” (eller bli en framgångsrik gangster) (*syfte*). Senare blir våldet på liknande sätt ett verktyg i hans arbete, ”inte bara en fyllegrej som han inte kunde kontrollera”.²¹⁷

Överlag är Patrik en så pass driven person att allt, även människor, vid ett eller annat tillfälle får rollen av *medel* i en redan nämnd cirkulär motivkonstruktion. Samtidigt som det vittnar om Patriks drivkraft så finns tanken om att ”det får bli som det blir” kvar. Således finns det en aspekt av denna cirkel, som gör att den snarast tolkas som en karusell som spårar ur.

3.3.5. Syfte

Inte heller Patrik tillskrivs särskilt stor intention som barn. *Syfte* blir starkare först när aktören har formats genom scenen som utgörs av Henkan Gross. Tillsammans med de andra medlemmarna, ”de flesta från trassliga hemförhållanden”, delade han en dröm om ett

²¹³ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 56.

²¹⁴ Se t. ex. Pelosio & Lundgren, 2010, s. 44 ff. Förvisso inte ett exempel som *ursäktar* de kriminella handlingarna.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Ibid, s. 43.

²¹⁷ Ibid.

framgångsrikt liv bortom förortens villkor och betingelser. Ett *vanligt* liv var också en dröm, och längtan efter det ett underliggande syfte som löper i berättelsens bakgrund. Patrik undrade hur ett sådant liv skulle vara: med myskvällar, ostbågar och trygghet:

[...] istället för att vara spänd och beredd som en jävla fjäder hela tiden. En svag längtan fanns inom honom, längtan efter trygghet och att bara kunna softa. Fanns det verkligen folk som hade det så?²¹⁸

Det första syftet som framträder i en motivkonstruktion som förklarar kriminaliteten, beskriver dock ett förhållande mellan scen, medel och syfte:

Han skulle aldrig mer tillåta att någon svek honom. Det fanns bara en väg att gå, inga alternativ. Han skulle bli en gangster. En fucking grym jävla gangster som tjänade grova penar och fick respekt. Pluggisarna skulle få se Patrik Pelosio slå dem med råge. Farsan skulle få se. Fotbollssnubbarna skulle få se.²¹⁹

Här är syftet exempelvis att bli respekterad, men med scenens begränsningar finns ingen annan väg att gå än genom rollen som gangster. Ytterligare ett syfte som lyfts fram är dessutom *hämnad* – något även David och Liam visar prov på.

Det var heller inte bara framgången som lockade, det var också ett sätt att trycka undan det som han inte kunde hantera: ”han lyckades trycka tillbaka hammaren som bankade oroligt i bröstet, och som ibland höll honom vaken om nätterna. Gjorde allt för att hålla monstret som jagade honom ifrån sig.”²²⁰

Överlag så präglas dock elementet syfte av de två slags cirkularitet som nämnts ovan: enligt den första modellen är det ständigt nya syften som byts ut, och enligt den andra är det egentligen ett och samma syfte – som föranleder cirkularitet i likhet med en *rundgång*.

Han började nå sitt mål. Medan andra i hans ålder spelade fotboll åkte Patrik supersnabba bilar och båtar och drog kokain med tungt kriminella på Stureplanskrogar. Upp en nivå. Huden var tjockare och knogarna hårdare. Hammaren som brukade slå inne i bröstet hördes inte. Det var dags att höja ribban ännu mer.²²¹

Det är en subtil linje i berättelsen som nästan kan betraktas som tema, och det återkommer mot slutet. När David sitter på behandlingshemmet så börjar han bli osäker på vad hans mål egentligen är: ”[h]ans plan hade fungerat – eller var det verkligen det som var planen? Ibland visste han inte om det var en efterkonstruktion”.²²² Detta förstärks även senare när han förflyttas från det första behandlingshemmet till det andra, och han för första gången börjar känna att han inte har några egentliga mål.

²¹⁸ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 40 f.

²¹⁹ Ibid, s. 44.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid.

²²² Ibid, s. 234.

3.3.6. Förklaringar, moral och neutralisation hos Patrik

Jiddra inte ger i större mån än *Insidan* och *Jag är wanted* exempel på modifikationer – ursäkter och rationaliseringar genom skildring av attityd till eller stilen för en handling. Kanske för att våldshandlingar från barndomen skildras mer detaljerat i *Jiddra inte*. Ett exempel på en sådan modifikation är att Patrik som barn i princip hamnar i chocktillstånd – något som också kan utläsas gällande David i *Jag är wanted*.

I övrigt finns det likheter i sättet att skildra barnets handlingar som vore de orsakade av något utifrån barnet. Boken uppvisar också exempel på att förklara den Kriminelles syn på världen: att världen är egoistisk, ett *bellum omnium contra omnes* och att endast några utvalda har förstått det. Det blir ett rättfärdigande av kriminaliteten och på sätt och vis ett *fördömande av fördömarna* – eller åtminstone av deras perspektiv.²²³ Tanken om en moralisk gråzon presenteras också genom bröderna som äger Movitz, där Patrik som sextonåring börjar arbeta som dörrvakt. Bröderna vill till exempel inte att polisen ska få reda på att de samarbetar, men har inget emot Patriks metoder så länge inte polisen kopplar ihop dem. Han drar också en slutsats om samhällets moraliska brister när han får en lägenhet mot att han hindrar kriminalitet i området: "[s]amhället var korrupt och det fanns alltid genvägar".²²⁴ I en diskussion med sin vän Jarmo hävdar både Patrik och Jarmo att Christer Pettersson var oskyldig till mordet på Palme – och att det var polisen som var skyldiga.

Vad gäller ytterligare neutralisationstekniker så uppvisar Patrik bland annat ett *förnekande av offer* när han kopplar om kabel-TV-bolagets kopplingar och låter boende i Henriksdal "abonnera" för halva priset. I det fallet gjorde det ingen skada, enligt Patrik, och för övrigt så stal bolaget bara människors pengar (det blir således också ett *förnekande av skada*). Genom stölden kunde han dessutom hjälpa sitt samhälle, liksom genom stölder av julklappar som boende i området kunde köpa för en billig summa.

Patrik refererar också vid flera tillfällen till en tanke om att det finns legitima och icke legitima måltavlor. I bokens början benämns t. ex. nazister som just legitima måltavlor, och berättelsen nämner en brist på legitima offer när Patrik är i Afrika och söker någon att avreagera sig på.

Men det behövs inga konkreta neutralisationstekniker för att läsaren ska förstå att Patrik är i behov av dem. Hans attityd till handlingarna visar att konform moral fortfarande har viss

²²³ Se t. ex. Pelosio & Lundgren, 2010, s. 166. Jämför psykologisk egoism som grund för och rättfärdigande av handlande i *Jag är wanted* och *Insidan*. Se också s. 198, "man får bara skit när man är ärlig".

²²⁴ *Ibid*, s. 77.

kontroll över honom. Det är mer intressant att se varifrån han hämtar sina förlagor för handling, och vad som för honom blir en rationell Kriminell karaktär.

Ett flertal referenser till populärkultur visar att han förklarar sig själv, liksom författarna förklarar Patrik för läsaren, genom berättelser från filmens värld – vilka ger legitimitet till hans etiologi inom bokens universum. Genom filmen rationaliserar han en inställning till världen i vilken hans liv blir ett drama och hans uppgift blir att spela den roll som just han tilldelats – gangstern.

Varför Patrik blev den han blev har ytterst att göra med förhållandet mellan scen och aktör i barndomen. Narrativets startskott är skildringen av hur en man springer in i en kniv som Patrik håller i handen. Skildringen kan per Burkes definition inte klassas som en handling, men underförstått utgör den en händelse som blir en första byggsten för aktörens självförståelse. Om den händelsen behöver försvaras så skulle försvaret kunna byggas upp kring *status coniecturalis* med avseende på styrkan i förvarspositionen: det handlar inte om att definiera handlingen; det *var ingen handling*.

Austin skulle likaledes ha satt fingret på att det här sker en språklig uppdelning mellan *handling* och *konsekvens* – handlingen är endast att Patrik står vakt och håller i en kniv. Att en man blir skadad är en konsekvens av ett händelseförlopp i vilket Patriks handling är inkluderat, men Patriks handling inbegriper inte knivskadan.

I linje med detta skildrar boken handlingar som en kedja av konsekvenser. På så vis sker också ett burkeskt *victimage* – den onda spiralen av orsak och verkan bär skulden, och i upplösningen tänker han sätta stopp för den. Orsakskedjan eller spiralen blir Burkes symboliska syndabock i Patriks fall.

Genom att iklä sig offerrollen (genom vilken Patrik också ursäktar sin fars beteende) så förändras också hans sätt att be om förlåtelse. Efter berättelsens slut så vänder sig Patrik som författare själv till de som kan ha kommit till skada genom honom och ber om förlåtelse. I och med att han redan har påtagit sig offerrollen får denna ursäkt, sett ur retorisk synvinkel, mer karaktären av en *beklagan*, i stil med ”jag beklagar att de orsaker som hade verkan i mitt liv, också påverkade ditt”.

Mest intressant, utöver referenserna till populärkulturen och övriga likheter med de andra böckerna, är temat *cirkularitet* som har kunnat utläsas ur såväl motivkonstruktionen som berättelsens tematik i stort. Genom hela berättelsen har motivationsbeskrivningen nämligen gått i cirklar, vilket har kunnat utläsas ur två cirkulära motivkonstruktioner. I den ena har syftet helt enkelt varit framgång och mer framgång – det har aldrig funnits något slutmål,

endast en karusell som går fortare och fortare.²²⁵ Den andra cirkulära motivkonstruktionen kan beskrivas både som ett hjul i rullning, (mycket vill ha mer, vilket driver fram händelser) eller som ett stillastående hjul (eftersom ingenting förändras i drivkrafterna; ”mycket vill ha mer” är ett konstant tillstånd).²²⁶ Dessa två konstruktioner är i viss mån bilder av samma fenomen.

Detta går hand i hand med berättelsens struktur: det kriminella livet är en karusell som går fortare och fortare, tills Patrik slutligen kliver av och skriver in sig på behandlingshem. Där inser han själv att allt är en ”ond spiral” och att han måste stoppa den. I symbolisk bemärkelse har han dock redan gjort detta – bara några sidor innan hade han nämligen för första gången känt att han inte visste vad han ville, han ”hade inga mål”.²²⁷ Genom att Patrik för första gången upplever sig i avsaknad av mål så har han därmed redan brutit den onda spiral som han sedan identifierar som orsak. Rent retoriskt blir boken i sig, betraktat som ett försök till övertygande, ett meddelande som vittnar om kriminalitetens bedräglighet, bottenlöshet och meningslöshet – och i den bemärkelsen förmedlar berättelsen om Patrik ett budskap som de andra böckernas narrativ inte ger stöd för.

²²⁵ Se ovan avsnitt 3.3.1.

²²⁶ Se ovan avsnitt 3.3.3.

²²⁷ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 237.

4. Resultat och avslutning

4.1. Motivkonstruktioner

En grundmodell för motiven till den Kriminelles tillblivelse

Böckerna har i egentlig mening ingen enhetlig tematik. Snarare används disparata motiv enligt olika konstruktioner. Vissa teman är dock återkommande, som aktörernas *vilja att göra vad de är bra på*, eller att det finns en tanke om att de på ett eller annat sätt ska *hämnas* på samhället.²²⁸ Böckerna använder heller inte en och samma motivkonstruktion genom hela sina berättelser, utan ger prov på olika förklaringar av den Kriminelle som snarast kan sägas ha en familjelikhet med varandra. Detta är i sig inte något konstigt. Olika motiv skildrar olika delar av en karaktär, och om berättelsens syfte är att skriva fram en så pass verklighetstrogen bild som möjligt, så är det osannolikt att endast ett motiv skulle räcka till.

Motiven har under analysen betraktats både utifrån ett makroperspektiv, där övergripande motivkonstruktioner som förklarar karaktärens kriminalitet har analyserats, men också utifrån ett mikroperspektiv där specifika händelser har betraktats framförallt utifrån inbördes förhållanden mellan pentadens element. De övergripande motivkonstruktionerna kan sägas ge olika förklaringar till den Kriminelle, och fungerar genom att rationalisera den Kriminelle utifrån det perspektiv som valts. Exempel på perspektiv för övergripande konstruktioner är *varför* den Kriminelle blir kriminell, eller *varför* hen upplever världen som egoistisk och egoismen som en lämplig etisk teori att tillämpa i livet. Ett fokus för uppsatsen har varit hur aktören går från barn till Kriminell, och hur övergången rationaliseras. Analysen pekar på att följande struktur kan beskriva ramverket till en förklaring som böckerna har gemensamt, angående den Kriminelles tillblivelse:

²²⁸ Om *att göra det man är bra på*, se t. ex. Norberg 2009, s. 146: ”Jag ville bli bäst och drömde om att göra det största rånet i svensk historia. En dröm som skulle bli sann.” Se också Larsson, 2009, s. 280 f, där David drömmer om att planera och genomföra ett rån till synes på grund av känslan av att *göra* det, inte rånet i sig. Se också Pelosio & Lundgren, 2010, s. 43 f, där allting började ”falla på plats” för Patrik, och han inser att han inte behöver skolan utan kan nå framgång på sitt sätt: genom att bli en ”fucking grym jävla gangster” – en tanke som fyllde honom med energi.

- (1) Tidig barndom. Betingande förhållande mellan pentadens element är *scene-agent*: Scenen påverkar aktören på så vis att aktören – på grund av omständigheter som inte hör till det normala, och som allmänt anses påverka en människa negativt – belastas med en inneboende otrygghet, ilska, tomhet eller aggressivitet, med makt att överrumpla aktören. Aktören förstår vid detta laget inte sig själv.
- (2) Barndom/ungdom. Betingande förhållande mellan pentadens element är *agent-act*: Aktören ställs inför situationer (scener) i vilka den är predisponerad genom utvecklingen (1) ovan att handla våldsamt eller icke-konformt. Handlingarna är irrationella och skildras med minimal grad av intention från aktören, som snarare övermannas av raseri eller vansinne. Berättelserna antyder att händelserna inte begrips av aktören.
- (3) Barndom/ungdom. Betingande förhållande mellan pentadens element är *scene-agent*: Ett flertal händelser i enlighet med (2) utgör tillsammans en scen som formar aktören. Aktören börjar genom denna scen förstå sig själv som någon som handlar på ett visst sätt, i enlighet med (2).
- (4) Ungdom. Betingande förhållande mellan pentadens element är *agent-scene*: Aktören har tagit form i enlighet med (3) och målas upp mot den scen som aktören för tillfället befinner sig i: konformiteten, samhället eller skolan. Detta är en scen i vilken aktören inte hör hemma, och kontrasten mellan denna scen och aktörens förståelse för sig själv leder till att denne söker en annan scen för sitt aktörskap. Aktörens sökande efter sin scen är kärnan i skildringarna av karaktärernas ungdomstid.
- (5) Ungdom/Kriminell. Betingande förhållande mellan pentadens element är *scene-agent*: Den scen som aktören finner, och som kan innehålla aktören och dennes handlingar i enlighet med (4), visar sig vara det Kriminella livet. Således formar scenen slutligen aktören till den Kriminelle.²²⁹

Böckerna anspelar alltså på en etiologi enligt vilken allting reduceras till sceniska omständigheter som formade barnet. Om det finns någon *ultimate term* för alla böcker så

²²⁹ En tolkning av detta är att den Kriminelle blir den enda roll som både konforma och icke-konforma kan tillskriva aktören – i ett samhälle är en kriminell *begriplig*, i högre grad än någon som ”bara inte passar in”. Patrik Pelosio gör en liknande antydning genom att citera Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas* i inledningen till *Jiddra inte*: ”Man vill bli älskad, i brist därpå beundrad, i brist därpå fruktad, i brist därpå avskydd och föraktad. Man vill ingiva människorna någon slags känsla, Själens ryser för tomrummet och vill kontakt till vad pris som helst.” Se Pelosio & Lundgren, 2010, s. 7.

skulle det därför vara scenen. Samtidigt lyfter de olika böckerna dessutom fram andra grundläggande faktorer, ibland emotsägande. I Liams fall skildras en mängd olika motiv och förklaringar, så till den grad att det är svårt att återberätta ett sammanhängande narrativt förlopp. Ovan beskrivna struktur har dock skisserats efter en triangulering av berättelserna, och kan anses stå i förhållande till berättelsen som skelettet gör till en kropp. Denna grundstruktur är framförallt intressant, då det ger en fingervisning om vilken etiologi den anspelar på. Böckernas etiologier – och i vilken mån en förklaring kan användas som ursäkt – kommer att diskuteras under avsnitt 4.1.

Kriminalitet som medel – inte handling

Utöver ovan skisserade struktur – och dess fingervisning om etiologi – uppvisar böckerna också en annan gemensam tendens, vars retoriska effekt och aspekt är mer tydlig.

Samtliga böcker visar nämligen tecken på att i övergripande motiv förklara kriminalitet som ett *medel* – vilket tar fokus bort från de kriminella handlingarna. På så vis kan ett narrativ som egentligen utgörs av en serie kriminella handlingar, berättas som vore det en berättelse om *uppror*, *karriär* eller *sökande*. Om läsaren identifierar sig med en sådan förståelse för drivkrafterna, och därmed tolkar kriminella handlingar som exempelvis ett ”misstag i fråga om val av medel”, så blir den Kriminelle lättare att förstå – och att ursäkta.

Mikroperspektiv på motiv för barnet jämfört med den vuxne

Samtliga böcker visar också skillnader i hur motiv skildras i barndom respektive vuxen ålder. Barnet beskrivs genom motiv som fråntar ansvaret – i burkesk mening är det t. ex. i Patriks fall till och med tvivelaktigt huruvida det rör sig om en *handling*. Motiven konstrueras tydligt, och därmed förklaras också hur ett barn kan göra något som barn vanligtvis inte gör – t. ex. att upprepade gånger slå en sten i huvudet på ett annat barn. Vad gäller den vuxne individen så ges inga sådana förklaringar – den vuxne individen har formats till det aktörskap som förstås som den Kriminelle, och eftersom vägen dit är förklarad så behöver inte den Kriminelles handlingar förklaras. De förstås utifrån aktören – det är helt enkelt så aktören som Kriminell handlar.

Bilden av den Kriminelle

Karaktärerna i böckerna har gemensamma nämnare under barndomen, genom att de beskriver liknande fenomen. Dock handlar likheten förmodligen mer om den dramatistiska funktionen i egenskap av *orsak*, än om faktiska omständigheter – Patrik blev bl. a. slagen, Liam och David

var t. ex. adopterade, men alla beskriver *något* som hände som skapade ett tomrum, en spänning, en aggressivitet och ett kicksökande – och förklaringar som har att göra med biologi är sparsmakade, även om de finns där. Det är emellertid först i egenskap av den Kriminelle som de egentligen blir lika. Den Kriminella rollen kan ses som ett spår som karaktärerna förs in på och sedan följer med olika grader av stringens – men det är den som utgör deras självförståelse. Mot bakgrund av den diskuterar de sina personliga egenheter.

Om något så har konturerna av den Kriminelle nämligen framträtt genom hur karaktärerna refererar till föreställningar om vad de *borde* göra eller vara för att leva upp till sin roll. Det har dels att göra med små detaljer, som att David reflekterar över hur opassande hans val av dryck – chokladmjölk – var innan han ska träffa en representant från ett av Sveriges tyngsta kriminella nätverk, eller att Patrik (också) funderar över val av dryck – blandsaft – när han har ett samtal med en äldre gängmedlem om amfetaminförsäljning. I Patriks fall görs ett flertal dylika skildringar, och det blir tydligt att den Kriminelle är en roll han spelar (liksom det blir genom uppsatsens inledande citat av Liam). Faktum är att det är genom diskrepansen mellan böckernas karaktärer och deras föreställning om den Kriminella mallen som bilden av den Kriminelle skisseras. Eller rättare sagt *kalkeras*. Ofta överensstämmer bilden med olika manlighetsideal, med stora influenser från filmer. Vad gäller hur karaktärerna menar sig ha lärt sig om den kriminella rollen så är äldre kriminella den vanligaste källan till kunskap.

Vissa mer subtila konturer har också kunnat skönjas, som att den Kriminelle inte aktiverar sitt aktörskap ensam, och att definitionen är beroende av ett sammanhang som ger definitionen kraft. Kan en person som begår kriminella handlingar *utan* att ha andra kriminella kontakter till exempel uppfattas som Kriminell – eller blir det bara en rånare, mördare eller knarkare? Med andra ord, ingår det i bilden av den Kriminelle att personen som uppfattas genom den är del av större kriminella strukturer, och att personen inte kan förstås genom denna bild om inte dessa strukturer har en knutpunkt i personen i fråga? Analysen ger en antydning om det. Samtliga karaktärer gör exempelvis en stark åtskillnad mellan dem och andra förbrytare: ”pundare” ses med avsky, och ”våldtäktsmän” står inte heller högt i kurs. Det finns ett uttalande ”vi” som tycks referera till yrkeskriminella, för vilka moralen framförallt är en affärsmoral som bygger på praktiska omständigheter.

Populärkulturella referenser

Böckerna berör dessutom varifrån information kommer om hur den Kriminelle handlar, och hur den uppfattar världen. I både Liams och Patriks fall är det tydligt att aktören förstår sitt livs drama till stor del tack vare populärkulturella skildringar av kriminalitet. Bland annat

Scarface, *Carlito's Way* och *Gudfadern* används både av aktören för att i berättelsen förstå sig själv och veta hur han bör agera, och i berättelsen som referensmaterial när bokens aktör förklaras för läsaren. David i *Jag är wanted* nämner inte på samma sätt som Liam och Patrik filmer eller kulturella referenser vid namn – men detta ligger i linje med bokens övergripande anonymitet. I *Jag är wanted* nämns varken årtal eller städer eller annat som kan användas för att bestämma när och var något ägde rum. Däremot refererar David i sin berättelse till ikoniska scener i filmer, t. ex. när han reflekterar över hur han bör agera i fängelset, och överlag om sitt liv som en ”lång het actionrulle”.²³⁰

Mortification och victimage

I egentlig mening är det endast David som aktualiserar *mortification*, och han gör det när han vänder sig till sin son. Samtidigt så antyder han att den ursprungliga orsaken låg utom hans kontroll – att hans biologiska mor lämnade bort honom som barn. I och med det tar han på sig en offerroll, och i likhet med Patrik och Liam är det omständigheter som påverkade barnet som blir syndabocken. Symboliskt sett blir Davids offer därför inte hela hans jag – bara den del av hans jag som formades efter det att det inneboende mörkret tog överhanden i barndomen.

I samtliga böcker ges dock exempel på *victimage*. I Patriks fall är det den onda spiralen av orsaker, Liam nämner ett otal syndabockar och i Davids fall spåras kedjan av orsak och verkan till att hans mor lämnade bort honom som barn. På så vis förklarar alla karaktärerna sin kriminalitet genom en kedja av orsaker med grund i barndomen.

Motiv till utträde från kriminaliteten

Alla böckerna skildrar mer eller mindre hur den Kriminella rollen överges. Om karaktärerna vad gäller uppgåendet i den Kriminella rollen var lika, så är de dock olika i hur aktören sedan rör sig bort från den. Gemensamt för dem är dock att den Kriminella rollen endast överges om det finns ett annat aktörskap att tillgå – byggtreprenör i Davids fall, kristen upprorsman i Liams fall och pappa och föreläsare i Patriks fall.²³¹

Aktörens övergripande motivkonstruktion förändras också när aktörskapet som Kriminell överges, och den av uppsatsens analysobjekt som minst förändrar sin motivkonstruktion vid

²³⁰ Se Larsson, 2009, s. 214.

²³¹ Det blir i Davids och Patriks fall också tydligt att det nya aktörskapet är avgörande. När scenen som upprätthåller det nya aktörskapet rämnar (Davids byggfirma respektive Patriks arbetsplats Non Violence) så återgår karaktären till ett tidigare aktörskap – och begår kriminella handlingar.

utträdet är Liam. I hans fall är det endast *medlet* som förändras. Han uppges i själva verket vara samme aktör berättelsen igenom, även om han har förklarat sig själv genom ett flertal olika aktörskap – exempelvis rebell, Robin Hood, konstnär eller kampsportsmästare. Hans aktörskap som *rebell* är dock centralt och går hand i hand med hur han rättfärdigar sitt liv och leverne.

4.2. Neutralisation och moral

I samtliga fall skildras karaktärerna som i behov av att neutralisera sina kriminella handlingar. Rent retoriskt blir detta en nödvändighet – om all hänsyn till konform moral skulle förkastas i skildringen av handlingarna, så skulle möjligheterna till identifikation med karaktären minska drastiskt. Berättelsen måste ge någon form av legitimitet åt den norm som berättelsen försöker rationalisera karaktärens avvikelse i förhållande till – för det är ju endast *genom* den normen som en rationalisering kan äga rum (förutsatt att den som ska övertygas utgår ifrån normen i fråga). Det kan också anses vara ett *litterärt* krav – för att karaktären ska vara intressant krävs någon form av igenkänning.²³²

Konform moral utgör fortfarande den måttstock mot vilka handlingarna i boken beskrivs. Det är inte en fråga om att "X helt enkelt gör Y", med Austins beskrivning. Precis som motivkonstruktionerna är fylligare när det gäller barnet och ungdomens icke-konforma handlingar, och mer sparsmakade när det gäller den Kriminelles, så sker neutralisation oftare när det rör barnet än den vuxne. Vad gäller barnets handlingar rör det sig gällande neutralisation i princip uteslutande om *förnekande av ansvar*, som kan beskrivas genom förhållandet *scene-act* i pentadens terminologi. Sykes & Matza påpekar att *förnekande av ansvar* handlar om att kapa länken mellan individen och dennes handling, vilket ger en förhållandevis stark effekt på avskrivningen av skuld – förutsatt att det lyckas. Som förklaring eller ursäkt är *förnekande av ansvar* för övrigt mer grundläggande än till exempel *fördömmande av fördömnarna*, som behöver ett större retoriskt förarbete för att effektivt kunna appliceras (det krävs ju att personen inför vilken talaren ska neutralisera sin handling, kommer att dela talarens uppfattning om fördömnarna). När aktören är ungdom eller vuxen kan neutralisationen ta sig i uttryck genom övriga tekniker.

²³² Det är dock inte ett obestridligt krav, vilket till exempel diskussionen om Albert Camus *Främlingen* i uppsatsens inledning visade på.

Samtliga tekniker finns dock representerade i analysmaterialet. När Patrik ska hoppa på en annan pojkes huvud så ursäktar han det i viss mån genom att han ju ”vinklade foten” och att syftet inte var att skada, i ett resonemang som kan liknas vid *förnekande av skada*. Till samma teknik kan också Davids utläggning räknas om huruvida han ska betala för julklapparna eller stjäla dem, när hans pengar ändå redan är stöldgods. I enlighet med *förnekande av offer* beskriver Liam sig själv med samma exempel som Sykes & Matza – ”Robin Hood”. David använder sig också av samma teknik, i det att han menar att *den som ger sig in i leken får leken tåla*. Utöver detta tillgriper samtliga karaktärer olika roller som framställer deras handlingar i bättre dager.

Fördömande av fördömnarna är tydligast och mest förekommande hos Liam, men alla berättelser har episoder där karaktärens inställning till omvärlden och moral skildras – i vilken varje karaktär också formulerar sina grunder till att anamma en etisk egoism. Samtliga berättelser kan också sägas skildra världen som dubbelmoralisk, vilket i viss mån underminerar tanken om att vanliga människor har rätt att döma i moraliskt hänseende. Likaså ger alla berättelser prov på ett *åberopande av högre lojaliteter* – Liam som tystar ett vittne för att vännen skulle ha gjort samma sak, David som hänvisar till ett slags plikt också när han står inför risken att behöva skjuta mot en bekant, och Patrik som bistår sin vän Jovan när Jovan (och Patrik själv, för den delen) får sitt territorium kränkt av en annan kriminell falang.

Bilden av den Kriminelles sätt att moraliskt ursäkta sina handlingar, så som den framträder i böckerna, kan tolkas som överensstämmande med Sykes & Matzas beskrivning. Utöver neutralisationsteknikerna så visar karaktärerna vid ett flertal tillfällen prov på uppfattningar som Sykes & Matza tillskriver kriminella. Till exempel att de har en klar uppfattning om vilka som är eller inte är legitima måltavlor (framförallt Patrik, som ser nazister som legitima offer i sin ungdom), eller att de faktiskt har den konforma moralen internaliserad och att de begriper varför de åker fast.

De underkänner inte den konforma moralen, utan utgår ifrån den när de fördömer fördömnarna. Samtliga berättelser visar som sagt hur karaktärerna har en uppfattning om konforma personer som dubbelmoraliska. Det juridiska systemet är inte måltavlan för Patriks, Liams och Davids anklagelser. Istället är måltavlan *de som upprätthåller och prisar* det juridiska systemet. Liam intar den starkaste hållningen, men både Patriks och Davids berättelse tar upp hur ”hederlighet” är en moralisk gråzon. David menar till exempel att småfiffel och mutor är en del av hur byggbranschen fungerar, och Patriks berättelse innehåller knappt någon karaktär som är helt konform. Istället skildrar alla böcker en besvikelse över

världen. Liam skildrar redan från början samhället som en egoistisk och självdöd plats, David diskuterar det tillsammans med en vän och Patrik når exempelvis insikten när han är i Afrika – där han får bekräftelse på att världen är ”precis så jävla hemsk som han alltid känt på sig att den var”.²³³

Som ovan nämnts formulerar karaktärerna på olika sätt ett slags etisk egoism. Deras analys av världen leder fram till att det är rättfärdigat att sätta sig själv först: ”[d]et gäller att ta hand om sig själv, och den som inte fattar det kommer aldrig någonsin.”²³⁴ Samtidigt finns det i samtliga fall gemenskaper, utan vilka det Kriminella aktörskapet inte hade blivit möjligt. Patrik hade Henkan Gross men lämnade den sedan till förmån för sina kriminella kontakter, Liam hade Örnligan och David hade ett relativt löst nätverk som bestod av vänner och bekanta. Den moral som anammas bland dessa, och som kan sägas tillhöra bilden av den Kriminelle, visar prov på att vara framförallt en *arbetsmoral*. Hur karaktärerna beskriver en karaktär visar på vilka kvaliteter som värderas – David beskriver till exempel sin vän Kaos, ”ett levande kaos”, som en ”bra kille”.²³⁵ ”Bra” förstås här som bra utifrån hans roll i gemenskapen – det är hans funktion och pålitlighet i arbetet som beskrivs. Med utgångspunkt i att moralen för kriminella utgår från praktiska omständigheter i deras yrke, blir ”golarens” och ”tjallarens” kraftigt utsatta roll desto mer begriplig. För vad är ett större hot mot det kriminella yrket eller den kriminella livsstilen än angivarna, de som tycks vara den största anledningen till att kriminella grips och döms.²³⁶

²³³ Pelosio & Lundgren, 2010, s. 162.

²³⁴ Ibid, s. 89. Se också Larsson, 2009, s. 220 f: ”Vi lever i en egoistisk värld. [...] Alla människor är egoister av naturen och alla gärningar är i slutändan egoistiska. [...] För mig är min värld min mittpunkt i detta universum. Jag förstår inte hur andra kan låta bli att se sina liv precis så.” Se också Norberg, 2009, s. 155: ”Vi lever i ett egocentriskt samhälle där man roffar åt sig och tänker på sig själv mer än på sin egen familj. Så skulle också vi leva.” Liam syftar på den innersta kretsen i hans gäng, Örnligan.

²³⁵ Larsson, 2009, s. 272.

²³⁶ Se Norberg, 2009, s. 157

4.3. Etiologier och moral som retorisk praktik

Motivkonstruktionerna i samtliga böcker spårar den dramatiska kedjan av orsak och verkan till barnet. Den Kriminelles avvikelse har därmed förklarats genom yttersta orsaker som har att göra med omständigheter i barndomen. Sykes & Matza skriver att kriminella ofta använder sig av kulturella konstruktioner, som även har likhet med sociologiska förklaringar, när de ursäktar sitt beteende, och berättelserna som här skildras ger exempel på likheter mellan dem och sociologiska förklaringar. Förhållandet dem emellan kan också diskuteras – har detta sätt att rationalisera tillkomsten av den Kriminelle exempelvis uppstått ur ett enligt kulturen konventionellt sätt att förklara? Kanske. En annan, snarlik, möjlighet är att sociologiska teorier och kriminellas berättelser uppstår som konsekvens av en viss tids sätt att rationalisera handlingar – varför ett framtida studium av olika tiders ursäktar och motivkonstruktioner torde kunna tillföra något till förståelsen också för dagens sätt att rationalisera.

Begreppet *etiologi* har använts i uppsatsen, och även om det givetvis är svårt att säga vad en sådan etiologi skulle vara i detalj så kan vissa egenskaper skönjas genom gemensamma nämnare i berättelserna. Samtliga berättelser skildrar en orsakskedja ner till barndomen. När det gäller barnets handlingar så beskrivs motiven med ett nedtonat syfte och sceniska omständigheter som tvingar – determinerar snarare än manar. Scenen utgör med andra ord *ultimate term* i berättelserna. Intentionen är dock så pass nedtonad att handlingarna nästan skulle kunna beskrivas som ”sheer motion”. Det kan indikera en etiologi som utgår ifrån att barnet inte har något riktigt aktörskap. Sett ur Sykes & Matzas teori kan en liknande slutsats dras, de påpekar att *förnekande av ansvar* – som är fallet i barndomens våldsskildringar – bryter länken mellan individen och dennes handling. Detta går hand i hand med det vedertagna sättet att tala om barn: att barnet är utan skuld, och att ansvaret ligger på samhället och framförallt föräldrarna.

Rent retoriskt innebär en etiologi med sådana egenskaper vissa möjligheter för den som ska rationalisera sina handlingar. I barnet finns en grund på vilken *identifikation* kan byggas, i den mån barnet betraktas som alla människors grund, alla personligheters råmaterial. Detta kan ses som analogt med hur *själen* tidigare har använts som en sådan grund – och genom att figurera i den rollen också gett upphov till grymma straff som i sin tur får sitt existensberättigande i tanken om att själen kan räddas om kroppen (som innehåller åkommorna) renas, förstörs – *kastas på bålet*, både i symbolisk och bokstavlig bemärkelse.

När exempelvis Patrik således ser orsakskedjan, den ”onda spiralen”, och tillskriver den rollen som syndabock i Burkes terminologi, så återgår han till denna ursprungliga grund i barnet. Han betraktar sig själv som ett barn, under och bortom det skal som åren tvingat fram; och utifrån den utblickspunkten bränner han symboliskt allt det som har förvridit barnet, allt det som byggdes på barnet och formade den Kriminelle Patrik, på bålet – liksom människor torterade kroppen i syfte att fördriva de demoner som förhindrat själens frihet i livet.

Den symboliska grunden i att döda eller offra antingen sig själv eller syndabocken, med Burkes termer, kan också säga något om förhållandet mellan *barnet* och *den vuxne* förstått som delar av en individ. Burke betonade människans behov av att använda symboler, och gav därmed också symbolerna en möjlighet att säga något om det vi använder symbolerna till för att förstå. Också i denna uppsats ges det symboliska därför en talan.

En rationalisering av kriminalitet enligt den tidigare förklaringsmodell som Sarnecki tog upp, kan förslagsvis formuleras som att *någon som vi* kan bli en kriminell om den *besätts av onda andar*.²³⁷ När sökandet efter orsaker gräver i händelser och omständigheter nås en botten i *själen*. Själen blir människans utgångspunkt, och genom själen ser människan sig själv också i andra. Översatt till Burkes termer, så sker ett *victimage* utifrån själen som oantastlig kärna. Själen bär inte ansvar för vad kroppen gör då omständigheter i form av djävlar och demoner besätter kroppen och formar individen. Ett *victimage* kan därmed förklara *själen* som offer för demoner. På liknande sätt sker *mortification* genom att kroppen offras, men människan kan inte kasta också själen på det symboliska bålet – i själen finns nämligen den grund som delas av alla, och har potential att bli en förenande faktor, en yttersta grund för identifikation.

På liknande sätt kan *barnet* inte offras i de kriminellas skildringar, och inte heller kan några krav ställas på att ett sådant offer skall göras om kravet inte samtidigt ska strida mot *doxa*. Endast det som finns utöver barnet kan offras – och då barnet är karaktärernas grund i både retorisk och symbolisk bemärkelse finns där en botten mot vilken varje spade som gräver efter orsaker antingen viker sig eller slinter mot en annan riktning. I denna grund lägger berättelserna genom sina motivkonstruktioner en potentialitet till identifikation, en spegel för åhöraren, en *substans* genom vilken läsaren och karaktären får en möjlighet till *konsubstantialitet*. För om denna grund offras, vad skulle då bli kvar—*av läsaren?*

²³⁷ Se ovan avsnitt 2.7.

Då själen tidigare var en källa till identifikation, blir det i Patriks, Davids och Liams fall *barnet* – i enlighet med hur vi oftast förklarar tillblivelsen av en person, med latinets betydelse av *persona* i åtanke.²³⁸

Det kan tyckas som att det självklara härmed konstateras, men så är inte nödvändigtvis fallet. Förklaringar som utgår ifrån att barnet formas av omständigheterna är sannolika, och det finns ingen anledning att här bestrida dem. Men med det inte sagt att de bevisligen är sanna, eller slutgiltiga. I den populärvetenskapliga *The Grand Design* skriver fysikern Stephen Hawking om fysikens förmåga att förklara världens beskaffenhet. På ett lekfullt sätt skriver han hur den fria viljan snarast tycks vara en illusion och att mänskligt beteende avgörs av naturlagarna. Eftersom de ekvationer som behöver lösas för att determinera mänskligt beteende är allt för komplexa används dock fri vilja som en effektiv teori. Denna teori har enligt Hawking emellertid endast varit måttligt framgångsrik i förklaringen av människors beteenden. Likaledes är psykologi och ekonomi exempel på effektiva teorier som används för att vi ännu inte har förmåga att överblicka partiklars rörelse så till den grad att vi genom dem kan förklara mänskliga handlingar i helhet.²³⁹

Oavsett om vi skriver under på en sådan uppfattning eller ej, så har historien visat att förklaringar till mänskliga handlingar successivt har fått ge vika för vetenskapliga framsteg. Dessa framsteg utgör ständigt material till nya förklaringar i ett förlopp som förhoppningsvis leder vetenskapen framåt vad gäller kunskap om världen och människans natur.

Samtidigt finns en mångfald förklaringsmodeller representerade i världen. Tvärs över jordens hörn och historiska epoker alluderar människor på etiologier som postulerar andra grunder: hjärnan, rasen, könet. På liknande sätt som självbiografierna spårar orsakskedjan till barnet, så förklarar vi andra handlingar utifrån andra etiologiska föreställningar. Dessa fungerar inte nödvändigtvis som grunder för hur vi tänker, men de utgör en potentialitet för olika sätt att genom språket konstruera ursäkter och förklaringar till handling, och framförallt har de en funktion i det symbolskapande djurets användning av symboler för att göra ett kaos av intryck ordnat under kategorier och hierarkier.

Uppsatsens teoridel har diskuterat ursäkter och rationaliseringar utifrån olika teoretiker, och slutsatser som har dragits därifrån pekar på att moral som retorisk praktik handlar om att framställa en handling på ett sätt som överensstämmer med en bild av rationalitet. Hur det

²³⁸ Ordet *persona* stod för den mask som skådespelarna bar på scenen, vilket indikerar att de spelade en roll annan än sin egen, ”den man egentligen är”. Cristine Sarrimo diskuterar begreppet, med utgångspunkt i Robert C. Elliotts studie *The Literary Persona*, i boken *Jagets scen – självframställning i olika medier*. Se Sarrimo, Cristine, *Jagets scen – självframställning i olika medier*, Göteborg, 2012, s. 32 f.

²³⁹ Hawking, Stephen & Mlodinov, Leonard, *The Grand Design*, London, 2011, s. 44–47.

görs kan beskrivas exempelvis genom burkeska motiv. Grunden till denna rationalitet – som kan sägas utgöra moralens måttstock – kan diskuteras genom etiologier, som förklarar varför en människa handlar på ett visst sätt, eller rättare sagt, hur något kan ses som förenligt med *hur vi vanligtvis handlar*, givet de omständigheter och med den bakgrund som ursäkten förmedlar. Därmed blir frågan viktig om vad den mänskliga *substansen* omtalas som – och vad som i var fråga kan vara grund för den *konsubstantialitet* Burke menar är målet för identifikation.²⁴⁰ Uppsatsen har visat att denna substans, i de etiologier som berättelserna ovan alluderar på, utgörs av barnet, och att barnet därmed – i dessa fall – utgör grunden för den identifikation som berättelserna söker skapa.

4.4. Epilog

Analysen har pekat på att det finns likheter i berättelserna, och en antydning om vad för slags etiologier som förklaringarna alluderar på. Det som har varit mest intressant är dock att uppsatsen har kunnat visa hur studiet av moral som retorisk praktik, med fokus på motivkonstruktion och rationalisering, kan bidra till förståelsen för de uppfattningar om mänskliga orsakssamband som ligger till grund. Här finns det givetvis mer att undersöka, och många teoretiker vars texter kan fördjupa denna förståelse ytterligare – Judith Butler och Michel Foucault, för att nämna ett par ur mängden. I uppsatsens fall har det varit en synkron studie, som i sig gett ett visst resultat. Mer intressant är dock vad diakrona studier i samma snitt skulle kunna säga om vilka etiologier som historiskt sett aktualiserats i moralisk diskurs.

Därmed finns det anledning att uppmuntra fortsatt undersökning av hur ursäkter och rationaliseringar fungerar som retorisk praktik. Genom dem finns nämligen en möjlighet att närma sig *doxa* – och genom att studera förklaringar av det avvikande säga något om det förgivettagna. På detta sätt kan retoriker också tillföra något till studiet av moral. För om människan, liksom Alasdair MacIntyre antyder, inte kan besvara frågan ”vad bör vi göra?” utan att först svara på ”i vilken typ av berättelser är vi en del?”, så finns det en tydlig uppgift för retorikern.²⁴¹ Nämligen att studera de retoriska praktiker genom vilka dessa berättelser får sin form – och därmed, hur människan blir mänsklig som född i det begripliga. För *varken i det obegripliga eller i det oförnuftiga skulle vi kunna vara infödda*.

²⁴⁰ Se t. ex. Burke, *A Grammar of Motives*, 1969, s. 20–23.

²⁴¹ Se MacIntyre, 1985, s. 216.

5. Käll- och litteraturförteckning

5.1. Tryckta källor

- Ad Herennium – de ratione dicendi ad C. Herennium*, övers. Birger Bergh, 3:e uppl. (Åstorp 2009)
- Austin, J. L., ”A Plea for Excuses: The Presidential Address” ur *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1957:57
- Austin, J. L., *How to do things with words – the William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, 2:a uppl. (Oxford 1975)
- Benoit, William L., *Accounts, Excuses and Apologies: A Theory of Image Restoration Strategies* (New York 1995)
- Benoit, William L., ”A Note on Burke on ’Motive’” i *Rhetoric Society Quarterly*, 1996:26
- Bizzel, Patricia & Bruce Herzberg, ”Kenneth Burke” i *The Rhetorical Tradition – Readings from Classical Times to the Present*, red. Patricia Bizzel, Bruce Herzberg (Boston 2001)
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (Chicago 1961)
- Burke, Kenneth, *A Grammar of Motives* (Berkeley 1969)
- Burke, Kenneth, *A Rhetoric of Motives* (Berkeley 1969)
- Burke, Kenneth, *The Rhetoric of Religion – Studies in Logology* (Berkeley 1970)
- Burke, Kenneth, ”Definition of Man”, *The Hudson Review*, 1964:4
- Burke, Kenneth, ”Dramatism” i *International Encyclopedia of the Social Sciences*, red. David Sills, Vol. 7 (New York 1968)
- Burke, Kenneth, ”From Language as Symbolic Action” i *The Rhetorical Tradition – Readings from Classical Times to the Present*, red. Patricia Bizzel, Bruce Herzberg (Boston 2001)
- Derrida, Jacques, ”Signature Event Context”, *Limited Inc*, övers. Samuel Weber (Evanston 1988)
- Giddens, Anthony & Griffiths, Simon, *Sociologi*, 4:e omarb. uppl. (Lund 2007)

- Hawking, Stephen & Mlodinow, Leonard, *The Grand Design* (London 2011)
- Hare, Richard M., *Sorting Out Ethics* (Oxford 1997)
- Hariman, Robert, "Status, marginality and rhetorical theory" i *Quarterly Journal of Speech*, 1986:72
- Hume, David, *An Enquiry concerning Human Understanding*, red., Peter Millican (Oxford 2008)
- Jönson, Håkan, *Vårdskandaler i perspektiv* (Malmö 2011)
- Kant, Immanuel, *Prolegomena – till varje framtida metafysik som skall kunna uppträda som vetenskap*, övers. Marcel Quarfood (Stockholm 2002)
- Larsson, David (pseudonym för Daniel Luthman), *Jag är wanted* (Stockholm 2009)
- Lindqvist Grinde, Janne, *Klassisk retorik för vår tid* (Lund 2011)
- Lindqvist Grinde, Janne, "Vad gäller saken? – Statuslära som verktyg för retorisk argumentationsanalys", *Rhetorica Scandinavica* 2005:33
- MacIntyre, Alasdair C., *After Virtue – A Study in Moral Theory*, 2:a uppl. (London 1985)
- Norberg, Liam, *Insidan: brotten, pengarna, tiden* (Stockholm 2009)
- Nietzsche, Friedrich, "Om sanning och lögn i utommoralisk mening", *Samlade skrifter. Bd 2, Otidsenliga betraktelser I–IV – Efterlämnade skrifter 1872–1875* (Eslöv 2005)
- Pelosio, Patrik & Lundgren, Theodor, *Jiddra inte: hellre okänd än okänd - en sann berättelse* (Stockholm 2010)
- Rosengren, Mats, *Doxologi – en essä om kunskap*, 2:a utg. (Åstorp 2008)
- Rosengren, Mats, "Doxa och den nya retorikens kunskapssyn", *Rhetorica Scandinavica*, 1998:8
- Sarrimo, Cristine, *Jagets scen – självframställning i olika medier* (Göteborg 2012)
- Sarnecki, Jerzy, *Introduktion till kriminologi* (Lund 2009)
- Springhall, John, *Youth, Popular Culture & Moral Panics: Penny Gaffs to Gangsta-Rap, 1830-1996* (New York 1999)
- Sundevall, Dick, "Jag är en wannabe" i *Skurk*, 2011 (okänt nummer)
- Sutherland, Edwin H., *Principles of Criminology*, 5:e uppl. (Chicago 1955)

Sykes, Gresham M. & Matza, David, "Techniques of Neutralization: a Theory of Delinquency" i *American Sociological Review* 1957:22

Tolmach Lakoff, Robin, *The Language War* (Berkeley 2000)

5.2. Elektroniska källor

Drevfjäll, Ludvig & Hellberg, Magnus, "Tre män i 18-årsåldern frias från våldtäkt", i *Expressen*, 15 maj. Kan läsas på <http://www.expressen.se/nyheter/tre-man-i-18-arsaldern-frias-fran-valdtakt/> senast hämtad den 19 maj 2013.

Eriksson, Mathias, *Statusläran som redskap för retorisk analys : En diskussion om tillvägagångssätt, baserad på analyser publicerade i Rhetorica Scandinavica*, C-uppsats i retorik, Uppsala universitet, 2012. Kan läsas på <http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:556171/FULLTEXT01> senast hämtad den 23 maj 2013

Journal of Criminal Justice and Popular Culture, hemsida, http://www.albany.edu/scj/jcipc/jcipc_home.html senast hämtad den 19 maj 2013

5.3. Otryckta källor

Viklund, Jon, "Kenneth Burke och dramatismen", kapitel i en kommande antologi om retorisk kritik, utkommer på Retorikförlaget 2013/2014.