

Sammlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 137 2016

I distribution:
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda Rugg

Göteborg: Lisbeth Larsson

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius

München: Annegret Heitmann

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Tartu: Daniel Sävborg

Uppsala: Torsten Petterson, Johan Svedjedal

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Jon Viklund (uppsatser) och Andreas Hedberg (recensioner)

Biträdande redaktör: Ljubica Miočević

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Svenska Akademien, Vetenskapsrådet och Sven och Dagmar Saléns Stiftelse

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2017 och för recensioner 1 september 2017. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

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

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978–91–87666–36–0

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2017

Fakta, fiktion, faktion?

Elisabeth Åsbrinks Och i Wienerwald står träden kvar ur ett fiktionsteoretiskt perspektiv

AV STEN WISTRAND

När Elisabeth Åsbrinks *Och i Wienerwald står träden kvar* publicerades 2011 orsakade den viss uppståndelse, även internationellt. Boken handlar om Otto Ullman, ett av de få judiska barn som Sverige öppnade gränsen för 1939. Tretton år gammal anländer han till Ystad efter att några dagar tidigare ha tagit farväl av sina föräldrar på en järnvägsstation i Wien. Snart hamnar han hos bönder i Småland, och här blir han bekant med pojken Ingvar. Denne Ingvar kommer bara några år senare, 1943, att grunda ett företag som han namnger efter sig själv, gården Elmtaryd och socknen Agunnaryd. Bland medarbetarna finner vi självklart vännen Otto. Men ynglingen Ingvar har inte bara sinne för affärer; han har också politiska intressen och vurmar för fascistiska frontfigurer som Sven Olov Lindholm och Per Engdahl. Här uppstår en pikant situation, då Ingvar alltså sympatiserar med rörelser som gärna skulle se hans bästa vän förintad eller åtminstone förpassad.

Men låt oss lämna Ingvar Kamprad därhän.

Och i Wienerwald står träden kvar handlar i hög grad även om svensk flyktingpolitik och den svenska kyrkans agerande före och under världskriget och renderade Åsbrink Augustpriset i fackboksklassen. Samtidigt ifrågasattes hennes förhållande till den faktiska verkligheten, och av historikern Ingrid Lomfors jämfördes boken med fiktion.

Syfte och disposition

Den fråga som här intresserar mig är vad, om något, som skulle göra det rimligt att tala om fiktion i samband med *Och i Wienerwald står träden kvar*. I den diskussionen kommer jag att anknyta till olika fiktionsteorier och sätta dessa i spel på ett sätt som också prövar deras förmåga att på ett produktivt sätt hantera en text av det aktuella slaget. Det innebär att artikeln kontinuerligt kommer att röra sig mellan renodlad textanalys och mer övergripande teoretiska resonemang. När det gäller de senare får John Searle och Noël Carroll representera en textextern argumentation och Käte Hamburger och Dorrit Cohn en textintern. En tredje och mer pragmatisk ståndpunkt knyts till Lars-

Åke Skalin, Richard Walsh och det danska författarkollektivet bakom boken *Fiktionalitet* (2013) vilka alla ser till de kommunikativa strategier som styr det enskilda verket och som påverkar mottagandet. Jag kommer också att beröra faktionsfrågan och relatera den till vad Roman Jakobson kallade *dominanten*, det vill säga den överordnade funktion som ”rules, determines, and transforms the remaining components” och ”specifies the work”.¹ Samtidigt bör man nog vara öppen för att en författare kan arbeta med olika språkspel i olika avsnitt utan att det ena behöver omfunktioneras utifrån det andra.

Det bör understrykas att min avsikt inte är att källkritiskt fackgranska Åsbrinks bok för att försöka avgöra *wie es eigentlich gewesen*. Jag tar sålunda inte ställning i frågan hur exempelvis kyrkans agerande ska bedömas. Mitt intresse gäller i stället hur man ska beskriva framställningens retorik, i ordets vida bemärkelse, och hur den aktualiserar fiktionalitesfrågan – något som i detta sammanhang ofrånkomligen även får en etisk dimension.

Jag inleder med att kort gå igenom bokens svenska reception och genremässigt placera den inom vad man ibland talar om som *new journalism*. Därefter presenteras olika sätt att använda fiktionsbegreppet, och texten diskuteras utifrån olika fiktionsmarkörer och de effekter som bruket av ironi ger upphov till. Så ställs faktisk, fiktionell och faktionell framställningsform mot varandra, och några olika texter får illustrera hur liknande grepp kan få olika funktion beroende på sammanhanget. Slutligen kommer jag att och diskutera vilka slutsatser som kan dras när det gäller bokens retoriska strategier och de olika fiktionsteoriernas förmåga att hantera dessa.

Receptionen

Den 27/8 2011 publicerade *Dagens Nyheter* på två hela uppslag ett utdrag ur den kommande boken. Under rubriken ”Barnen som var räddning värda” skildrade Åsbrink här den Svenska Israelmisionens verksamhet i Wien och uppmärksammade inte minst de två pastorerna Birger Pernow och Göte Hedenquist som båda var drivande i aktionen att rädda judiska barn till Sverige. Åsbrink lät emellertid förstå att deras bevelsgrund snarare var att frälsa de judiska barnen till kristendomen än till livet. Det fick i sin tur pastor Hedenquists barn att reagera och upprört tillbakavisa anklagelserna mot fadern: ”Att ’samla själar’ till kristendomen med dopet som villkor för att förföljda skulle räddas undan nazismen var helt främmande för hjälparbetarna i Wien. Åsbrink blandar fakta med fiktion i en så negativ bild som möjligt av dem.”²

I recensionerna av boken, vilka över lag var mycket positiva, återkom tanken att framställningen varvar fakta och fiktion. Meningarna gick emellertid isär när det gällde huruvida gränsen mellan det ena och det andra var klar eller inte. Enligt en re-

censent gör Åsbrink ”tydligt vad som är fakta och vad som är spekulation eller hypotes”. En annan är mer osäker på vad som är vad och skriver att Åsbrink ”blandar historiska dokument och fakta med vad som rimligtvis måste vara rena fantasier”. Det kan heta att ”man förstår att hon ibland skarvar och hittar på”, att hon ”fyller i luckor med hjälp av fantasi” och att hon valt en form som erbjuder ”fackbokens hela källmaterial” men också medger en skönlitterär attityd. En skribent beskriver boken som en ”dokumentärroman”, utan att det framgår på vilket sätt beteckningen roman skulle vara adekvat, medan en annan tvärt om hävdar att Åsbrink ”undviker att fylla hålen i Ottos liv med fejkbiografisk dikt”.³

En recensent beskriver boken som en ”mycket stark berättelse med ett suveränt grepp om både fakta och fiktion” men behandlar den i praktiken som en ren fackbok och berömmar Åsbrink för att ha ”gjort en föredömlig research”. En annan säger att ”den sanna historien” berättas med ”förödande saklighet” och en tredje hävdar att allt skildras ”hjärtskärande brutalt och sakligt”. Boken beskrivs också, uppskattande, som ”ett skillingtryck” och som ”den sortens reportage som får läsaren att låta indignerad på rösten långt efteråt”.⁴ De allra flesta vidarebefordrar utan reservationer Åsbrinks framställning även när det gäller hennes tolkningar och värderingar.⁵ I praktiken gör man sig kort sagt inga problem av vad som kan tänkas vara fiktionellt och inte. Läget sammanfattas väl av Jan-Olov Nyström:

Åsbrinks historiska sammanställning är viktig och klok. [...] Fältet blir omedelbart dramatiskt, och moraliskt absolut bjudande. Kan en sådan bok diskuteras över huvud taget? Saken är ju solklar, alla sitter med facit. Svensk undfallenhet, utbredd antisemitism, nödlögner och medlöperi, en liten farmor som i bakgrunden fostrar barnbarnet [d.v.s. Ingvar Kamprad] till nazist. Saken är verkligen klar.⁶

Det intressanta är att det som här formuleras som beröm lika gärna hade kunnat formuleras som kritik. Till synes utan att avse det pekar skribenten mycket tydligt på just det etiska dilemma som finns inbyggt i presentationsformen. Av en historisk framställning om verkliga människor är det ju ingalunda självklart, snarare tvärtom, att förvänta sig att saken ska vara klar, inte kunna diskuteras och vara moraliskt absolut bjudande.

Framställningen tycks alltså ha genererat vad Samuel Taylor Coleridge talade om som ”the willing suspension of disbelief”. Den enda som uppfattar den källkritiska hanteringen som i viss mån problematisk är historikern Kim Salomon.⁷ Tre recensenter markerar också en viss distans till Åsbrinks bild av kyrkans och Israelmissionens agerande.⁸ De två som redovisar de starkaste invändningarna har själva kyrklig anknytning: Dag Sandahl är känd som stridbar präst och var ett framträdande namn vid bildandet av Svenska kyrkans fria synod, och David Berjlund skriver återkommande i Equmeniakyrkans tidskrift *Sändaren*.

Till DN-debatten om Åsbrinks verk sällade sig historikern Ingrid Lomfors som ställde frågan: ”Finns det risk att minnet av Förintelsen är på väg att reduceras till literär fiktion?” Som exempel anförde hon hur ”Åsbrink gör gällande att Otto kände ett ’raseri’ inför kyrkan och Israelmissionen som hjälpte honom till Sverige i utbyte mot att han gav sin själ till Jesus. Men bevis saknas.” Mot detta sätt att skriva kontrasterade hon historikerns transparenta metod:

Han kan inte påstå något utan att samtidigt förklara hur han kommit fram till sitt resultat, vilka källor han har använt och vilka urval han har gjort. Den skönlitterära författaren behöver emellertid inte ta sådana hänsyn. I författarens värld får berättelsen stå i centrum, fantasin kan ta plats och karaktärerna få kött och blod. Det kan, som i Åsbrinks fall, bli medryckande, tankeväckande och resultera i utmärkt litteratur.⁹

Detta fick Åsbrink att reagera med emfas och betona att det faktum att hon valt bort ”den akademiska formen” inte betyder att hon ”skriver fiktion”. Historien om Otto, konstaterar hon, är inte ”fria fantasier” utan ”bygger på kontrollerade och kontrollerbara fakta”. Hon noterar också att boken är ”kategoriserad som sakprosa, faktabok” men att Lomfors uppenbarligen

önskat en annan sorts text, med fotnot och källhänvisning för varje faktum. ”Och i Wienerwald står träden kvar” hade kunnat bli en sådan bok. Typ:

”Otto kände raseri (se intervju nr 2 med Peter Ullmann, Ottos son, maj 2011) inför kyrkan som vägrade hjälpa hans föräldrar till Sverige.”

Men svänger det?

Min fråga till mig själv och läsaren blev i stället: Kan man föra samman historisk efterforskning och journalistisk granskning med ett annat språk, finna en form med djupare klang?¹⁰

Nej, det svänger sällan om akademisk prosa. Om Åsbrink sålunda tenderar mot Duke Ellingtons och Irving Mills uppfattning att *it don't mean a thing, if it ain't got that swing* tycks Lomfors snarare luta åt uppfattningen att en sådan inställning bättre representeras av nästa rad i den välkända låten, nämligen *doo-wah, doo-wah, doo-wah, doo-wah*.

Men frågan kvarstår hur ordet fiktion ska förstås i detta sammanhang. För Åsbrink tycks det synonymt med något påhittat. Hon ägnar sig ingalunda åt, som hon säger, ”fria fantasier”: Otto har funnits och varit med om just det som hon skildrar. Hon tycks ha uppfattat att Lomfors anklagat henne för att på ett opassande sätt ha påstått saker som hon inte vet något om och sålunda vilsefört läsaren.¹¹

Även Lomfors använder uppenbarligen fiktion i betydelsen något påhittat – ”fantasin kan ta plats” – och det är lika uppenbart att hon jämför Åsbrinks bok med en

roman. Men eftersom hon ser detta som problematiskt måste det rimligen betyda att hon trots allt inte uppfattat det som Åsbrinks syfte att skriva en roman – eller att hon anser romaner om historiska händelser som i sig suspekta. Kanske kan man säga att hon sökte en fackbok av akademiskt slag och fann ett verk med litterära ambitioner. Hon blev besviken. I en andra artikel frågade hon sig mer principiellt vad som händer när man gör fiktion av Förintelsen, samtidigt som hon ansåg att ”fiktionen, den konstnärliga friheten och det personliga nyskapandet” visst har sin ”plats i berättandet om Förintelsen”.¹²

Det går knappast att uppfatta Lomfors första inlägg annorlunda än att hon uppfattar Åsbrinks bok som skönlitterär (roman, fiktion). Däremot är det svårare att avgöra om Lomfors också anser att i princip all populärhistoria är att betrakta som skönlitteratur/fiktion med tanke på att den sällan uppfyller de krav på genomskinlighet som hon ställer på en fackhistorisk framställning. Hon tycks i alla fall inte ansluta sig till Hayden Whites uppfattning att en berättelse *per se* innebär fikcionalisering; snarare får man intrycket att det är bristen på ett vetenskapligt tillvägagångssätt som hon uppfattar som problematiskt.¹³

Ytterligare inlägg i debatten följde.¹⁴ Till sist försökte Ola Larsmo samla ihop diskussionen. Han fann det egendomligt att Lomfors valt att ta upp fiktionsfrågan just i samband med Åsbrinks bok:

Det står ingenting om ”roman” på pärmen. Den är nominerad till Augustpriset i genren för fackböcker. På biblioteket hittar jag den under signum Lz för biografier. [...] Åsbrinks bok är ett reportage och en biografi. Den bygger på en verklig dagbok och intervjuer med människor som lever eller levat. Ändå diskuterar Lomfors boken i samband med problematiken kring att skriva fiktion kring verkliga händelser. Varför gör hon det?

Larsmo inleder alltså med tre argument av utpräglat paratextuell karaktär. Därefter gör han en genrebeteckning: reportage och biografi. Påpekandet att innehållet bygger på autentiskt material tycks underförstått att det inte kan röra sig om fiktion trots att vi vet att åtskillig fiktion, från tevediets så kallade dramadokumentärer till Larsmos egna romaner, hämtar material från verkligheten. Och det tycks ju också vara just detta förhållande som Lomfors finner problematiskt, eftersom det omöjliggör för läsaren att bedöma sakinnehållet och sanningshalten. Larsmo konstaterar sedan att romanens främsta kännetecken ”alltid varit att den är fiktion” och sålunda kan göra det som annars är omöjligt, nämligen att se ”världen med någon annans blick” och att leva ”inuti någon annans huvud”. Med hänvisning till Peter Englund konstaterar han att just där måste historikern göra halt, här har vi en gräns som inte får överskridas.¹⁵

Nu är det emellertid lätt att visa att Åsbrink på åtskilliga ställen överskrider just den gränsen (jag återkommer med exempel) varför Larsmos artikel i slutändan kan uppfat-

tas som kontraproduktiv genom att omedvetet ge Lomfors rätt – vilket emellertid inte måste betyda att hon också *har* rätt.

New Journalism

Frågorna i denna artikel är desamma som de som *New Journalism*, eller *Literary Journalism*,¹⁶ ger upphov till, och det är närmast inom denna tradition som Åsbrink verkar. När nyjournalistiken beskrivs, och ifrågasätts, är det närheten till fiktionen, och då främst romanen, som ständigt återkommer. Norman Sims konstaterar att: "Reading a nonfiction book that tells gripping stories with emotional complexity may be an experience similar to reading a novel."¹⁷ De fiktionsmarkörer som lyfts fram känner vi igen från Käte Hamburger och Dorrit Cohn (som dock aldrig nämns i dessa sammanhang). John Hollowell beskriver hur "the forms and style of the news story is radically transformed through the use of fictional devices borrowed from short stories and novels" så att skillnaden mellan verklighet och fantasi till sist framstår som "blurred". Men, påpekar Sims, de som verkar inom genren anser inte att de fiktioniserar verkligheten utan skriver "true stories". Det är bara det att man inte nöjer sig med torr faktaredovisning utan vill hitta en engagerande form som garanterar reportaget ett liv bortom det dagsaktuella. Det är här det litterära och konstfärdiga kommer in i bilden och får, som Jan Whitt påpekar, den litterära journalistiken att avsevärt skilja sig från vardagsjournalistiken:

It requires immersion in an event. It presumes a point of view. It also employs the techniques of literature without apology, making rich use of stream of consciousness, metaphor, symbol, description, point of view, narration, dialogue, and other techniques considered by many to lie in the province of literature. [...] Literary journalism also is often interdisciplinary and a combination of genres.¹⁸

Till skillnad från nyhetsartikeln, skriver Cecilia Aare, styrs reportaget av den fråga som Tom Wolfe formulerat som "What is it like to be one of these people?". Reportern måste alltså hitta en berättarteknik som får läsaren att "leva sig in i dem som texten handlar om" och "tycka sig vara på plats i reportagevärlden".¹⁹

Att det kan finnas en motsättning mellan trovärdighet och ett alltför litterärt formspråk blir emellertid tydligt när Hollowell noterar att "the recent Watergate reports by Bob Woodward and Carl Bernstein in the *Washington Post* demanded rigorous investigative reporting without literary frills. The corruption of the Nixon administration was simply too important a story to allow the fictionalized approach of the new journalists."²⁰

Men att genrebestämma *Och i Wienerwald står träden kvar* som litterär journalistik

eller som ett historiskt reportage utgör inget svar på de frågor som jag här vill diskutera utan är snarare en del av dem.

Olika sätt att använda begreppet fiktion

Ordet fiktion kommer från latinets *fingere* som har två besläktade men inte identiska innebörder: en värdeneutral som betecknar något påhittat och en pejorativ som avser något bedrägligt eller lögnaktigt.²¹ Barnen till Göte Hedenquist använde i sitt debattinlägg uppenbarligen ordet i den senare bemärkelsen. I marknadsföringen av Sjögrens bok om sin far, liksom i själva boken, betonas också att man nu ska få den sanna bilden till skillnad från den tidigare falska.

Fiktion som lögn kan kanske benämnas den platonska traditionen. Mot den står den aristoteliska. Aristoteles skiljer som bekant mellan det som hänt, och som historikern beskriver, och det som skulle kunna hända, vilket är diktarens domän. Han använder i det senare sammanhanget ordet ”mimesis”, vilket Käte Hamburger anser motsvara ”fiktion” i dess icke-pejorativa betydelse.²² Då blir motsatsparet fakta–fiktion inte ekvivalent med sant–falskt: en fiktionsframställning är, till skillnad från en faktaframställning, varken sann eller falsk. Redan 1595 påpekade Sir Philip Sidney att inte ens ett barn på teatern verkligen tror att Thebe ligger bakom dörren som det står ”Thebe” på. Sidneys poäng är att poeten inte *påstår* saker om verkligheten: ”Now for the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth.” Diktaren försöker inte lura oss att tro att det han skriver är sant utan presenterar historier som är ”not affirmatively but allegorically and figuratively written”.²³ Vi kan säga att de representerar ett annat språkspel.

John Searle slår fast att det är omöjligt att skilja mellan fakta och fiktion utifrån framställningsätt:

There is no textual property, syntactic or semantic, that will identify a text as a work of fiction. What makes it a work of fiction is, so to speak, the illocutionary stance that the author takes toward it, and that stance is a matter of the complex illocutionary intentions that the author has when he writes or otherwise composes it.

I båda fallen har vi, hävdar han, med talakter att göra, även om talakten i fiktion inte är äkta i den meningen att den utger sig för att tala om verkligheten utan endast låtsas göra detta.²⁴ Men vi kan inte skilja den ena från den andra utifrån ordalydelsen eller formen utan måste på ett eller annat sätt informeras om saken, till exempel genom genrebeteckningen ”roman” på bokomslaget.

Noël Carroll parafraserar Searle, utan att nämna honom, när han skriver att: ”There are no textual features – linguistic structures, writing styles, or plots – that mark something as a fiction.”²⁵ Icke-fiktion i dokumentärsammanhang består av vad Carroll

kallar förmodade påståenden (*presumptive assertions*),²⁶ medan fiktion karaktäriseras av att man gör sig en föreställning om (*imagining*) innebörden av en struktur bestående av meningsbärande tecken i form av ord, bilder eller något annat. Till skillnad från fenomenologiskt inriktade teoretiker från Roman Ingarden och framåt anser emellertid inte Carroll att dessa föreställningar har något med inre bilder att göra: "Instead, my claim is that the relevant sense of *imagination* for my formula is what I will call the *suppositional imagination*." Han jämför med när ett matematiskt bevis inleds med frasen "Suppose *x*", där *x* inte är ett påstående om något som vi förutsätts "tro" på utan snarare fungerar som ett slags hypotes att fortsättningsvis ha i åtanke.²⁷

Searles och Carrolls tanke går igen i den spridda uppfattningen att vi i princip läser alla berättelser på samma sätt, nämligen som berättelser om verkligheten, med den skillnaden att vi i fallet fiktion förstår att det som berättas inte berättas med intentionen att återge något som faktiskt hänt. Att läsa fiktion blir, med Kendall Waltons ord, en lätsaslek där vi tillägnar oss det som berättas *som om* det hade hänt.²⁸

Mot denna uppfattning har inte minst Käte Hamburger och senare Dorrit Cohn, Lars-Åke Skalin och Richard Walsh gjort front. Hamburger, precis som Sidney, formulerar det som att faktisk framställning är en påstående-struktur, medan "the narrative poet is not a statement-subject. He does not narrate about persons and things, but rather he narrates these persons and things".²⁹ Hamburger och Cohn lyfter fram olika lingvistiska företeelser som de anser vara fiktionsspecifika och som jag återkommer till. Ansgar Nünning talar om de "literary privileges in the selection and mediation of history" som en skönlitterär författare till skillnad från en historiker kan tillåta sig och räknar upp en rad exempel på sådana. Förekomsten av dessa skulle alltså kunna avgöra om det vi tar del av bör uppfattas som en fiktionell eller faktisk framställning.³⁰

Lars-Åke Skalin ställer en sådan "ontological point of view" mot en som i stället frågar sig om fiktion "denotes a specific kind of discourse".³¹ I ett annat sammanhang betonar han vikten av den ram inom vilken en text verkar och den *stance*, den "position" eller det förhållningsätt, som vi intar när vi tar emot det vi möter, och som bestäms av hur vi uppfattar avsändarens intention – att likna vid tennisspelaren som gör sig beredd på en serve-retur. Vid faktaframställning, information, gäller vårt intresse i första hand frågan *Vad?* medan det vid fiktionsframställning, underhållning i vid mening, snarare handlar om *Hur?*: "Informativt berättande måste ha en angiven riktning mot en angiven information för att motivera sig självt [...]" Historieberättande däremot saknar en riktning av detta slag, "därför att den av kontexten antagna stancen suspenderar den – måste suspendera den därför att muthos är härmning av hur det är att leva, det vill säga något icke instrumentellt målinriktat".³² Det är naturligtvis lätt att koppla vad-frågan till Hamburgers påståendesatser, medan hur-frågan är naturlig när vi följer en framställning som snarare, så att säga, rullar upp ett skeende än påstår nå-

got. Men Skalins ståndpunkt skiljer sig ändå från Cohns och Hamburgers, då han anser att samma stilmedel kan användas inom såväl fiktions- som faktaframställning men att vi uppfattar dem på olika sätt beroende på den ram de verkar inom; form måste ses i relation till ”overall function”. Det är alltså relevant ”to consider formal aspects but only in connection with the whole communicative game, what I have referred to as ‘discourse’”.³³

Richard Walsh konstaterar att om ”the logic of narrative representation” inte kan tillhandahålla en distintion mellan fiktion och icke-fiktion måste den teoretiska uppmärksamheten flyttas från ”the substance of fictional narrative to the act of fictive narration”. Därför talar han om *fiktionalitet* som en retorisk snarare än ontologisk egenskap, en språkanvändning ”distinguished by the kind of appeal it makes to the reader’s [...] interpretative attention”. Som kommunikativ strategi kan den återfinnas även i icke-fiktionala berättelser, precis som fiktion kan rymma inslag vars kommunikativa syfte inte har med fiktionalitet att göra. Om ett verk som helhet inbjuder till att tolkas som fiktion beror det på att vi uppfattar att ”the rhetoric of fictionality is the dominant framework for the communicative gesture being made”.³⁴

Det danska forskarteamet bakom *Fiktionalitet* ansluter direkt till Walsh och ser fiktionalisering som ett ”bestemt måde at kommunikere på (set fra afsenderens side)” och som en ”interpretativ antagelse om ett stykke kommunikation (set fra modtagerens side)”. Därmed vill de komma förbi det rent ontologiska avgörandet och anser inte heller att det finns ”noget særtræk, som er distinktivt for fiktion” men att ”visse fortælleformer [...] signalerer stærkt [...] en fiktionaliserende intention”.³⁵

Fiktionsmarkörer i texten

Först kan konstateras att paratexten till Åsbrinks bok i stort sett signalerar faktisk framställning, även om undertitel som anger genre saknas. Men av skyddsomslaget framgår att boken handlar om pojken Otto som räddas undan nazismen och får komma från Wien till Sverige där han som dräng i Småland blir vän med Ingvar Kamprad. Det sägs att Åsbrink utgått från bevarade brev, att hon kartlagt bakgrunden till den ”hemliga barntransport” där Otto ingick och att hon ger en bild av ”ett Sverige präglad av judehat och undfallenhet gentemot nazismen” – och, slås det fast: ”Allt har hänt.” Åsbrink presenteras också som journalist och fackboksförfattare. I den andra tryckningen, som kom redan samma höst, anges att boken vunnit Augustpriset 2011, dock utan att kategorin framgår. Sex recensioner citeras, där fem utgör ett slags läsanvisningar. Av fyra framgår det att det rör sig om en fackbok men att Åsbrink vill ”levandegöra” historien. I ett fall benämns boken ”dokumentärroman”, vilket ju faktiskt strider mot vad Åsbrink själv gav uttryck för i polemiken mot Lomfors.

Oavsett om man håller med Ingrid Lomfors i hennes kritik eller inte pekar hon på ett intressant dilemma. Det handlar om möjligheten att som läsare förhålla sig till det presenterade materialet. Det tidigare anförda exemplet om Ottos raseri kan illustrera problemet. I sitt svar ger oss Åsbrink det som Lomfors efterfrågat. Påståendet i boken visar sig bygga på en intervju med Ottos son, genomförd i maj 2011, och nu kan uppgiftens trovärdighet diskuteras i sedvanlig källkritisk anda där man tar hänsyn till att källan inte är Otto utan sonen och att vi inte vet om Otto direkt uttryckt sina känslor för sonen eller om det rör sig om dennes tolkning av dem etc.

En fackhistoriker kan reagera över brister i referenslistan där allt, inklusive en diktsamling av Wisława Szymborska, betraktas som ”källor” och finna det anmärkningsvärt att till exempel Ingrid Lomfors forskning inte har konsulterats trots att hennes doktorsavhandling, *Förlorad barndom – återvunnet liv. De judiska flyktingbarnen från Nazityskland* (1996), skulle kunna tyckas självklar i sammanhanget.³⁶ Här finns också andra lakuner. När Otto 1942 flyttar från en bondgård till en annan kan vi läsa att han ”hade tagit adjö av bästa vännen Henrik, av Astrid som varit som en syster, Oskar och mor Agnes genom att säga att de var det närmaste familj han hade haft i Sverige. Något i hans sätt att säga det, gjorde att de skulle minnas orden i resten av sina liv” (247). Perspektivet här är Henriks och de andras, det är deras upplevelse som oförmedlad presenteras, men ingen av dem finns med i förteckningen över intervjuade personer.

Men om vi uppfattar att det finns brister i akribin är det ett tecken på att vi *inte läst boken som fiktion*. Ingrid Lomfors reaktion är för den skull ingalunda obegriplig, även om Magnus Bergh ansåg att hon helt saknade ”argument mot Åsbrinks framställning”.³⁷ Att så är fallet hindrar emellertid inte att det faktiskt *finns* relevanta argument. Till att börja med skriver Åsbrink med uppenbart litterära ambitioner,³⁸ vilket ju redan bokens titel indikerar. Stilen kan också vara utpräglad lyrisk och ironisk, vilket jag återkommer till senare.

Verket inleds på ett sätt som man kanske inte förväntar sig av en biografisk eller historisk framställning. Åsbrink sätter sin egen familjebakgrund i spel genom att poetiskt måla upp två scener med en pojke respektive en flicka som man senare förstår är hennes far och mor som barn. ”Det är en historia, min.” (6), konstaterar hon.³⁹ Man anar att den andra historia som ska berättas, och som alltså visar sig vara Ottos, har berört författaren på ett djupt personligt plan. Denna prolog sätter tonen. Den kan också beskrivas som en strategi där Åsbrink genom att antyda sin egen bakgrund visar att hon vet vad hon talar om och kan tänkas ha speciella förutsättningar att förstå Ottos upplevelser och reaktioner. Inte minst det senare är viktigt med tanke på att boken rymmer partier som bygger på just författarens förmåga att leva sig in i hans situation. Det är kort sagt en fråga om att etablera retoriskt ethos. Prologen får en pendang i en epilog som ger ett slags personligt-poetiskt svar på frågan varför Åsbrink valt att skriva denna bok.

Efter den första prologen följer ytterligare en, inte olik en roman- eller spelfilmsöppning:

Vi känner inte varandra, men hon har läst min bok. [...]

Skulle man fråga henne om hennes ursprung, skulle hon svara Småland. Ändå ger hon mig femhundra brev från Wien.

[---]

Otto har sorterat breven. Sedan dess har ingen egentligen rört dem, än mindre läst. Men hon, Ottos dotter, vet ändå vad de innehåller. Ett varv paketsnöre, en vanlig bondknut skiljer högarna åt, ett år från ett annat.

Är breven gamla, är sjuttio år en lång tid? Eller, en tidsperiod kortare än ett människoliv och av lika ifrågasatt värde.

Nå. I den vita lådan har de legat, tätt skrivna, i kronologisk ordning, ett epicentrum av sorg. (9)

Man noterar in medias res-greppet med ett "hon" som inte presenteras men som författaren tycks känna tillräckligt väl för att veta vad "hon" skulle svara på en aldrig ställd fråga. Denna "hon" har med sig en låda brev sorterade av någon för oss okänd vid namn Otto. Man får veta att "hon" är Ottos dotter, men eftersom vi inte vet vem Otto är hjälper oss den upplysningen föga. Den sista meningen bildar så ett slags grundackord för fortsättningen, "ett epicentrum av sorg". Därefter sker vad man på filmspråk kallar en *dissolving*.⁴⁰ Vi förs tillbaka i tiden och möter ett "han" som får ett brev med fotografier: "Det var naturligtvis Mitzi som hade tagit hand om bilderna och sparat." (10) Vem Mitzi är framgår inte, eftersom det är självklart för "han". Nästa mening inleds med "hans" perspektiv men övergår i en informativ sats av Åsbrink: "Och när allt var över hade hon lagt det mindre kuvertet i ett större, skrivit Otto Ullmans namn, och sänt det till honom i Sverige." (10) Nu vet vi alltså att "han" är inledningens Otto, som nu dessutom fått ett efternamn. Så blir perspektivet åter Ottos: "Han hade fått syn på sig själv. Han hade mött den ljusa blicken hos sin far. Josef! Han hade sett sin barnakropp förankrad i sin mors famn." (10) Här sker nästa *dissolving*, där Ottos minnen för honom och oss tillbaka till hans barndom: "Der Blade, tjockisen, hade de kallat Elise för hennes kurvor och mjuka hull." (10) Sedan följer gradvis en introduktion av familjen och dess liv i Wien före kriget.

Vi kan alltså här se exempel på fikcionalitet i betydelsen att Åsbrink skapar scen i stället för att rikta sig till oss med påståendesatser. Det står klart att vi inte ska förvänta oss en traditionell biografisk eller historisk framställning utan snarare, om det nu inte är en roman, ett reportage med konstnärliga ambitioner av en författare som inte drar sig för att använda en rad grepp som i alla fall inte förknippas med vetenskaplig eller akademisk framställning. Här arbetar också Åsbrink tydligt med det slags spänning

som Noël Carroll kallar ”mystery” till skillnad från ”suspense”.⁴¹ Hon väcker vårt intresse för något genom att undanhålla just den information som vi vill ha; för att få den måste vi läsa vidare.

De olika avdelningarna i boken saknar rubriker som guidar oss. Men varje del inleds med något som inte gärna kan uppfattas annorlunda än som citat av Otto, satta i kursiv. Det första lyder: ”*Mutti. Pappa. Det är som om ni aldrig funnits. / Ändå är jag född.*” (7) Andra exempel är: ”*Har ni funnits? Lisl. Pepi, alltid trogen. / Jag. Er älskade pojke. Hatar er. (Nej. Jag hatar inte.)*” (157) och ”*Ni är borta. / Jag kan aldrig mer förlora er.*” (229). Ingenstans framgår varifrån dessa citat är hämtade, och som läsare är man nog benägen att till sist se dem som fejk-citat, stämningsskapande formuleringar vilka suggereras vara Ottos egna men inte är det.⁴²

Det finns i boken en hel rad litterära grepp som kan föra tankarna till fiktionsframställning och som kan förklara Lomfors reaktion på den. Dorrit Cohn talar om ”signposts of fictionality”,⁴³ där den viktigaste är den som Ola Larsmo var inne på, nämligen att berättaren har tillgång till en annans inre och slopar fraser som ”måste han/hon rimligen ha tänkt” (till exempel utifrån de uppgifter som återfinns i dagböcker, brev och andras vittnesmål).⁴⁴ Tekniken för detta varierar – direkt eller indirekt eller fri indirekt anföring (FID), inre monolog, medvetandeström⁴⁵ – men är av ett slag som inte, enligt Cohn, kan användas av den som syftar till en referentiell, icke-fiktionell framställning. Den fungerar som en fiktionsmarkör och ”makes such a text ‘epistemologically illegitimate’ to the point where its speaker must appear as ‘insane’ to someone who mistook it for a historical text”. Cohn förnekar inte att även den som skriver en biografi vill komma åt den biograferades inre, men inte på samma sätt som en romanförfattare: ”The line that separates historiographically legitimate from ‘illicit’ (fiction-like) practices accordingly hinges on subtle technical differentiations.”⁴⁶

Käte Hamburger lyfter dessutom fram episkt preteritum (där formellt preteritum blir funktionellt presens) och förmågan att skapa scen (berättarlös framställning) som karaktäristiskt för fiktionell framställning. Hon nämner sådant som omfattande dialog och flytande jag-origo (den position utifrån vilken något betraktas), liksom spatiala och temporala deixis som inte utgår från författarpositionen utan relaterar till den skildrade situationens ”här och nu”.⁴⁷ Man kan också hävda att fiktion till skillnad från sakprosa på ett självklart sätt bryter mot Paul Grices kommunikationsprinciper. Det handlar om sådant som att presentera oväsentliga detaljer eller, tvärtom, inte delge förståelsen väsentlig information – eller servera en medvetet oklar och motsägelsefull framställning.⁴⁸

Jag har redan nämnt hur Åsbrink i bokens inledning håller inne med information som vi egentligen skulle behöva för att förstå sammanhanget, till exempel genom att nämna för oss obekanta personer utan att presentera dem och förklara vilka de är. Ci-

taten nedan kommer också att ge exempel på det motsatta, det vill säga förekomsten av detaljer som inte behövs för den informativa framställningen eller för att föra historien framåt men som fungerar stämningsskapande. Man kan jämföra med vad Roland Barthes benämner index (*indices*) och som han vill särskilja från funktioner och informanter. Funktioner för berättelsen framåt och informanter är sakupplysande, medan index relateras till "a functionality of being" och "involve an activity of deciphering". Han talar om "a more or less diffuse concept which is nevertheless necessary to the meaning of the story: psychological indices concerning the characters, data regarding their identity, notations of 'atmosphere', and so on".⁴⁹

Åsbrink använder sig inte av omfattande dialog och återger inte repliker i direkt anföring – men väl i indirekt och fri indirekt. Men annars kan man hitta exempel på en rad fiktionsmarkörer, inte minst de som handlar om tillgång till andras inre, vilja att skapa scen och oklar berättarsituation. Ibland kan man ana att framställningen utgår från de brev som Åsbrink återoppar, men inte alltid, som i detta exempel där Ottos föräldrar Lisl och Pepi tänker på avskedet från Otto:

Tillsammans målade de upp scenen. Perrongen. Duvorna. Matsäcken. Ottos blick. De uniformerade vakterna. Ottos hand. Tågets tunga andhämtning. Den mörka öppningen. Hur de inte ville skiljas. Hur de ville få iväg honom. Missionens syster Martha som såg vänlig ut. Lamporna. Ottos blick. Skuggan under deras fötter.

De öppnade dörren till avskedet, gick in tillsammans, byggde ihop vad de sett var för sig så att de till slut såg samma sak och mindes samma minne. Med gemensam vilja och gemensamt strömmande kärlek kunde de framkalla sin son en fladdrande kort stund, som ett hologram, en hemlighet. Och den höll modet uppe. (122)

Perspektivet är internt; vi ser allt som Lisl och Pepi ser det. Även om vi tänker oss att det finns ett brev där föräldrarna beskriver hur de upplevt avskedet finns här inslag som knappast kan härröra från detta. Har de verkligen skrivit om skuggan under deras fötter? Och är bildspråket (tågets tunga andhämtning) deras eller Åsbrinks? Den anakronistiska hologramliknelsen presenteras som internt perspektiv men är ju uppenbart Åsbrinks egen. Framställningen är fiktionens eller prosalyrikens.

Här är ett annat exempel:

Det hade funnits en tid när det snedställda hakkorset varit en hemlighet han mest anat, och den tillhörde andra. Ta bara några av lärarna i skolan. En och annan hade burit en nål med tecknet dolt i ett veck i ytterrocken, så att det bara syntes om de fällde upp kragen. Så länge den politiska idén var förbjuden gick de med kragen ner. Men nu fanns nålbärarna och deras tecken överallt och ingen dolde längre något. Otto hade sett deras ord bli handling. (38)

Som läsare är det omöjligt att här veta om Otto själv i något sammanhang vittnat om detta eller om Åsbrink utgår från andras uppgifter om hur det normalt såg ut på läroverken i Wien – för att sedan ta för givet att inte heller Otto kunnat undgå att lägga märke till saken.⁵⁰ Det är ingen orimlig förmodan, och då skulle det specifika och internt fokaliserade påståendet ”Otto hade sett deras ord bli handling” förstås som: ”Deras ord hade blivit handling.” Men med en sådan omskrivning går den fiktionalitetsbaserade retoriska poängen förlorad, den som kräver Otto som upplevande subjekt. En omfunktionering av ovanstående slag är också helt omöjlig i det stycke som följer och är en tankeåtergivning av hur Otto ser tillbaka och sammanfattar en situation:

Hans far och mor samtalade först med varandra, sedan med honom, långa bekymrade meningar som trasslade in sig i varandra bakom fördragna gardiner, som sakta ströp alla utvägar utom en eller två; att först få ut honom, sedan dem själva och därefter återförenas, oklart var. [...]

Otto hade satt sig emot. De hade pratat om Kanada, Palestina. Amerika. För långt bort. [...] Och han svarade: Vad skulle han vara utan dem?

Det var ju bara för en tid, sa de. Till nästa steg togs. [...]

Han ville inte bosätta sig någon annanstans. Han tyckte om de gamla vanliga dagarna med de gamla vanliga kamraterna, livet hemma med söndagsmiddagar [...]. (38)

Följande avsnitt kan uppfattas som att Åsbrink ställer sig en fråga för att därefter informera om läget i Wien, men det kan lika gärna ses som föräldrarnas egna funderingar och de argument som de anför till stöd för tanken att Otto måste resa:

Hade Elise och Pepi skyddat honom för mycket? Han trodde kanske att det fortfarande var fritt för honom att gå in i stadsparken med en papperspåse full av gammalt bröd, att allt var som förut, som det alltid hade varit. [...]

Men de stod utan försörjning. Skyltar sattes upp i staden för att markera vilka zoner som skulle vara fria från barn som Otto [...]. (38 f.)

Så skiftar perspektivet åter till Otto med inslag av FID: ”Otto gav med sig. Han ville inte men förstod. Och när nu dörren till Sverige ställts på glänt. Språket skulle ju vara ganska likt tyskan, sa moster Grete.” (39) Men sedan är det otvetydigt Åsbrinks röst vi hör när hon frågar sig vilka vägar som erbjöds och varför man gick till den kristna Svenska Israelmissionen och inte till judiska församlingen: ”Jag vet inte. Kanske hade de fått ett gott råd under hösten. Eller – samtidigt som svenskarna tände ljus och bakade saffransbröd – läste Pepi och Elise en notis i Wiens judiska nyhetstidning, Jüdischen Nachrichtenblatt, publicerad den 13 december” – vilken därefter citeras (39).

Liknande glidningar, exempel på vad Hamburger benämner flytande jag-origo och där det kan vara svårt att veta statusen på det som sägs, återfinns även på andra ställen.

Så här skildras Ottos ankomst till gården Kärrnäs i Pjätteryd:

Otto skulle senare beskriva resan från storstaden Wien till lantlivet i Småland som ett kliv etthundra år tillbaka i tiden. Dassen. Inga bibliotek. De gropiga ängarna där man spelade fotboll.

Allra först såg man ombudsman Albert och Carola Eklundhs hus, med den mjukt svängda krattade grusgången som ledde upp till en veranda som sommaren täckte med klätterväxter. Huset stod högt, ljust och med överblick över land och sjökant. Så här i april hängde grenarna bara, vitsipporna stod i klungor och vårlöken stack upp ur jorden. (194)

Avsnittet inleds alltså med en direkt hänvisning till uttalanden från Otto. Källan redovisas inte men skulle kunna vara något av hans barn eller det tidigare nämnda dokumentet där han sammanställt några viktiga punkter i sitt liv. Om informationen om husets belägenhet ska uppfattas som hämtad från samma källa, vilken den nu är, framstår som mer tveksamt; man är nog snarare benägen att uppfatta det som att Åsbrink själv går i god för denna uppgift, kanske efter eget besök i trakten. Men vad ska man säga om de bara grenarna, vitsipporna och vårlöken? Det går inte att säga om Otto själv har beskrivit detta för någon eller om Åsbrink har tagit reda på att det såg ut så här i april år 1940. Man kan också tänka sig att hon helt enkelt utgår från att det var så, eftersom det brukar vara så i april i Småland. Men poängen är uppenbarligen inte att informera oss om några blommor utan att skapa stämning; scenen som målas upp har en uppenbar indexfunktion och känns igen från traditionell romanprosa.

Som nämnts använder Åsbrink föräldrarnas brev som ett slags eko för att förstå vad Otto kan ha förmedlat till dem: ”Skriver de att han inte ska längta hem, vet jag att han haft hemlängtan [...]. Hans röst ekar. Hans tystnad ekar. Hans brev ekar och hans uteblivna brev likaså. Ekot blir mitt arbetsmaterial.” (189) Men det är svårt att se att så skulle kunna vara fallet i denna beskrivning av Ottos tvekan att läsa breven hemifrån:

Det var likadant varje gång. Han tvingade sig att börja läsa, fast han först inte ville. Utanför fönstret sorlade sommaren och rösterna från familjen Andersson hördes i rummet intill. Med sedan drogs han in. I Elises slängar, streck och punkter, låg hans verkliga hem, den brunvarma våningen på Löwengasse. Så länge han följde hennes bläck över pappret var de tillsammans. Inte för att hon berättade något särskilt, tvärtom. Utan för att hans blick låg där hennes blick legat, på så sätt kunde de för en stund se varandra i ögonen, genom pappret. (198)

Framställningen är i tredje person, men perspektivet är internt. Genom FID tar vi direkt del av Ottos tankar och känslor i det upplevande nuet.

Episkt preteritum och scenisk framställning förekommer vid en rad tillfällen. Så här

låter det när flyktingbarnen just anlänt (och typiskt nog frestas man att här använda presensformen ”anländer”) till Sverige:

Ny mark. En annan luft. Nya ljud. Salt vind.

Nya träd som lät annorlunda i vinden. Ny vind som blåste annorlunda kring träden, och annorlunda kring barnen. De klev ut ur tåget och vinden for runt dem, en annan än i Wien.

Perrongen bredde ut sig, vinden tog emot dem och deras vidöppna ansikten. Träden tog emot dem. Helt lika träden hemma, fast andra.

Tjugotvå barn i vinterkläder märkta med deras respektive initialer, samt syster Martha och fröken Sommer, klev av tåget. De gick mot parkeringen och vinden for mellan dem och runt omkring. De vuxna höll småbarnen i handen. (78)

Som läsare är vi på plats på perrongen och upplever själva den annorlunda vinden. Man kan också notera deixis som ”nya” och ”hemma” vilka tydligt anger att här gäller de nyanländas perspektiv. Framställningen vore helt oproblematiserad i en roman men kan uppfattas som främmande för en historisk redogörelse. Dessutom får denna snålblåst en symbolisk dimension, vilket förstärks av en bild två sidor längre fram: ”Aningen frusna. Räddade. Välkomnade till ett februarisverige där nyponen hängde skrupna i buskarna, och taggarna fastnade i håret på den som kom för nära.” (80) Det är tydligt att barnen inte bör vänta sig för mycket av detta välkomnande. Sverige är inte bara kallt när det gäller vädret: här skrupnar det levande, och den som söker kontakt blir avvisad.

När familjen Ullman står på järnvägsstationen i Wien för att ta farväl av Otto använder Åsbrink ett bildspråk som gör dem till fångar i en situation de inte kan fly, ut-satta för krafter de inte kan påverka:

Där stod de, mitt i soldatövervakat faktum. Tvärbalkarna som höll upp stationstaket låg som ett galler mot himlen, och under dem stod människorna i mörka klungor som upp-löstes, förenades och oväntat antog nya former, som orosmoln. (77)

Det intressanta med dessa exempel är vad framställningsformen för med sig. Det som presenteras blir inte möjligt att ifrågasätta eftersom Åsbrink här, med diktarens rätt och med Philip Sidneys tidigare citerade ord, *nothing affirms*. Hon riktar sig inte till läsaren med information utan drar sig undan för att i stället ge oss en scen, en färdig upplevelse av samma slag som i en roman.

Åsbrinks bruk av ironi

Barnen Hedenqvists uppfattning att Åsbrink varit orättvis går att förstå. Att de har en annan bild av sin far är ju rätt naturligt. Men det är också uppenbart att de upprörts av den fientliga tonen mot kyrkan och dess representanter. Den kommer inte minst till uttryck genom Åsbrinks bruk av ironi. Hon markerar en tydlig distans till den Svenska Israelmissionens verksamhet och den tankevärld som hon anser vägledde den: "Arbetet grundades i den fasta övertygelsen om att judarna hade begått det ohyggligaste av misstag i tidens begynnelse när de inte förstätt frälsaren och medverkat till hans avrättning – och att de sedan dess straffats – men att kristna nu hade en godhetens skyldighet att hjälpa och öppna för den rätta tron." (41)

Åsbrink tillskriver den kyrkliga verksamheten efter *Anschluss* en hög grad av cynism. Det nazistiska maktövertagandet 1938 fick naturligtvis som följd att allt fler österrikiska judar började söka flyktvägar undan förföljelsen: "Den svenska missionen anpassade sig lyhört, och organiserade då en utvandringsverksamhet. Och så blev hjälp till emigration det nya sättet att locka, agna och kroka själarna. Res från hat till fristad. Mellanlandning Jesus." (42) Det är en allvarlig moralisk anklagelse. Om det ligger något i den eller inte kan jag som läsare av Åsbrinks bok inte avgöra. Jag presenteras ett färdigt paket som jag förutsätts tro på. Man kan också uttrycka det som att retoriken bygger på att författaren hela tiden har läsaren med sig. När läsarens kritiska blick, trots detta, någon gång aktiveras är det en följd av vad som kan framstå som en blotta i själva retoriken: något framstår plötsligt som märkligt eller motsägelsefullt – som i detta fall: "Hela idén med Pernows och ärkebiskopens räddningsaktion var att få de kristnade ut ur det judiska ödet. Svårt att acceptera, att de som valt Jesus ändå drabbades av Guds dom och straff för judarnas dumhet, när de inte mottagit Messias tvåtusen år tidigare." (71) Tanken tycks vara att de svenska prästerna såg judeförföljelserna som Guds vilja men att de i just detta fall fann Vår Herre omoralisk, eftersom han inte gjorde skillnad på kristnade och icke kristnade judar, och därför valde att motarbeta honom. Så kan i och för sig mycket väl ha varit fallet, men här, liksom i hela denna artikel, är det presentationsformen och inte sakfrågan som står i centrum för mitt intresse.⁵¹

Ibland är det svårt att veta om något ska uppfattas som ironiskt eller inte. "Om det var med Guds hjälp eller inte är oklart, men de unga männen utförde närapå mirakel" (44), står det om arbetet i Wien. Den första satsen lägger en ironisk grund som det är svårt att inte ta med sig in i den andra, varför man lätt uppfattar även den som ironisk, inte minst genom ordet "mirakel". Samtidigt framgår att de unga männen verkligen lyckades med sitt uppdrag – varför ironin kanske snarast bör uppfattas gälla hur de själva såg på saken. Ett liknande problem infinner sig i beskrivningen av pastor Pernow:

Pernow var en lång man med skarp profil och liten haka, och han skulle komma att arbeta hårt och självförbrännande för Otto Ullmanns räddning. [— —]

Den gode pastor Pernow. Han läste händelserna som om de var kaffesump i en kopp urdrucket kokkaffe. Redan innan pogromerna den 9 och 10 november hade han och andra med täta kontakter utanför Sveriges gränser sett varslen för människor av judisk börd [...]. (46)

Ska ”självförbrännande” och ”[d]en gode” uppfattas ironiskt och som att Åsbrink vill indikera att det var så han såg på sig själv? Hennes egen bild av honom som en spåkärning ger i alla fall knappast en föreställning om en seriöst arbetande man. Därför blir man lätt förbryllad när det redan i nästa mening framgår att han faktiskt uppfattat situationen i Tyskland helt korrekt genom att vara mer välinformerad och, som det tycks, mer engagerad än andra när det gällde de tyska och österrikiska judarnas situation. Men då misstänkliggörs i stället de motiv som drev Pernow och hans kolleger; de agerade inte utifrån medmänsklighet:

Men det var inte informationen om dem som kastades ut genom fönster för att de inte var snabba nog att nå dörren som fick en del av kristenheten att reagera starkast. Inte heller uppgifterna om alla de som tog gift eller hoppade i Donau med sten i kjolsfickorna. Det handlade om dopet. (47)

Tanken förstärks senare:

Pernows plan var enkel. Han såg undergång hota och ville rädda dem som var räddning värda. De omvända. Om de också var välartade. Och hade respektabla föräldrar. Som lovade att inte söka sig till Sverige. [— —]

Pernow ansträngde sig verkligen. Gott så. Om man räddar hundra barn, spelar det någon roll om man bara väljer de välartade? De döpta? Att man bara väljer barn till föräldrar som var respektabla? [...] Någon måste ju väljas. Och det gjorde Birger Pernow. (67)

Här ser vi också hur Åsbrink väljer att använda FID för att ge en icke-förmedlad inblick i Pernows sätt att tänka – men hon gör det distanserande, till exempel genom att rada ofullständiga meningar, för att få denna tankevärld att framstå som suspekt.

Det genomgående bruket av ironi i samband med Israelmisionen gör även att fraser som möjligen inte är ironiskt avsedda ändå gärna uppfattas så:

Den svenske ärkebiskopen Erling Eidem älskade Tyskland. Precis som resten av överklassen och en stor del av svensk medelklass, de som läst vidare, lärt sig recitera dikt och prosa utantill, de som njöt av de tyska kompositörernas sublimes verk i konserthus och operor. Hela den avskalade kristendom som danat Sverige hade ju fötts i den tyske Martin Luth-

ers teser. Man kan till och med fråga sig vad Sverige hade varit utan Tyskland, dess tankevärld, klingande språk och de nära kontakterna mellan folken.

Också den hängivna fromhet som ärkebiskopen stod för – pietismen – hade ciselerats fram ur tysk längtan efter renhet [...]. Sannerligen, hela ärkebiskop Eidems värld hade uppstått i Tyskland. Eller, med hans egna ord: ”Jag vet med mig själv att jag alltid älskat och till mitt sista andetag kommer att älska det tyska folket ...”

Men det här med nazismen hade ställt till det i kärleken, på ett sätt som ärkebiskopen inte hade kunnat förutse. (48)

Åsbrink driver uppenbart med dem som ansåg att de tyska kompositörernas verk var sublimes. Men drabbar ironin även de tyska tonsättarna och deras musik? Och drabbar talet om Tysklands ”klingande språk” själva språket? Genom att använda FID-formen ”det här med nazismen” är det i alla fall svårt att tolka den sista meningen annorlunda än att Åsbrink vill visa att nazismen för Eidem inte var en stor och viktig fråga utan snarare något som på ett lite irriterande sätt rubbade hans personliga, och tyskvänliga, cirklar.

Redan beskrivningen av pastor Pernow som ”en lång man med skarp profil och liten haka” grundar läsarens misstänksamhet mot honom; vi känner igen greppet från romanens sätt att presentera suspekta karaktärer. Jane Austens ironier, till exempel den berömda inledningen på *Persuasion* där sir Walter Elliot sitter och bläddrar i adelskalendern, kan ju aldrig ifrågasättas, eftersom de inte *beskriver* en faktisk människa utan *konstruerar* en fiktionell karaktär, i detta fall den odrägligt fåfänge sir Walter. Austen *påstår* inte att han är fåfång, hon levererar honom tillverkad och färdigförpackad fåfång; han *är* fåfång. Åsbrink gör på ett liknande sätt med Pernow. Som läsare bjuds vi inte in till kritisk reflektion utan till att omfatta den bild som ges. Den moraliska domen finns redan i beskrivningen. Man kan jämföra med Roland Barthes karaktäristik av det politiska formspråket, som här kommer att framstå som påfallande likt fiktionsspråket, där ”den linje som vanligtvis skiljer fakta från värdeomdömen har suddats ut i en ordets rymd då detta har använts som på en gång beskrivande och värderande”. I förlängningen, som i ”den stalinistiska världen där varje språkyttring går ut på att definiera, dvs. på att skilja mellan Gott och Ont, finns det snart inga ord som inte är värdeladdade, och formspråket kommer till slut att fungera som en sorts rättslig instans”.⁵²

Man kan säga att Åsbrink arbetar som Jane Austen gör i sina romaner, där ironin är medlet att distansera sig från någon eller något och nagla fast karaktären eller företeelsen som ond eller löjlig. När det gäller Otto Ullman och hans familj förekommer inga ironier utan framställningen blir förstående, inkännande. Den kan också bli mer sökande med återkommande reservationer som ”kanske” och ”måste ha” och konstateranden att inga svar finns på vissa frågor: ”Vilken kategori Pepi tillhörde kan ingen längre säga.” (249) Men frågor behöver inte alltid ställas för att markera osäkerhet.

”Såg Pepi någonsin några skavanker hos den pojken?” (105) uppfattar vi snarare som ett auktoritativt konstaterande, nämligen: ”Hon älskade honom över allt annat.”

Det går att diskutera ironiernas effektivitet som retorisk strategi. De förutsätter att Åsbrink har läsaren med sig men kan lika gärna riskera att göra denna irriterad och föda misstänksamhet när det gäller författarens oväld. Den senare reaktionen grundar sig naturligtvis på att vi inte läser om påhittade karaktärer utan om verkliga individer som *kan* bli orättvist behandlade.

En viktig fråga gäller om kyrkan och dess företrädare i sitt räddningsarbete drevs av medkänsla med de utsatta eller om man i trosnit ville frälsa människor och då inte ens drog sig för att utnyttja utsatta människors belägenhet. Åsbrink hävdar att dopet var ett krav för att komma till Sverige och konstaterar lite sarkastiskt att ”[b]arnen som skulle till Sverige döptes på löpande band” (71), även Otto: ”Hur trettonåringen Otto ställde sig till ett kristet dop går inte längre att få veta. Eftersom tiden hade varit knapp hade ritualen förenklats till det allra mest nödvändiga, en snabb smekning över håret så att det blev fuktigt av det välsignade vattnet och så några ord till det. Klart.” (71 f.) Detta kan inte uppfattas annorlunda än att Otto verkligen blev döpt men att ritualen åtminstone i hans fall förenklats därför att tiden var knapp. När Svenska Israelmissionens slutgiltiga lista över de 59 barn som valts ut redovisas några sidor senare framgår emellertid att sju faktiskt var av mosaisk tro (75), ett faktum som aldrig problematiseras.⁵³ Det visar sig också att ingen recensent observerat det motsägelsefulla i framställningen utan direkt eller indirekt meddelar som ett faktum att Otto var tvungen att låta döpa sig för att få komma till Sverige.⁵⁴

Om man ser till receptionen kan man konstatera att den retoriska strategin med sina ironier har fungerat i den meningen att den inte lett till ifrågasättanden utan snarare till indignation över det kyrkliga agerandet.

Fiktio, fakta eller faktio?

Även om *Och i Wienerwald står träden kvar* står på referentiell grund tycks den alltså ha viktiga inslag av fiktionalitet. Betyder det att vi kan tala om den som faktio? Bo G Jansson gör följande definition av begreppet:

Vid faktio (renodlad faktio) uttrycker paratexten på ett eller annat sätt tydligt *både* ickefiktio och fiktio samtidigt som texten själv ger tydliga signaler i *båda* dessa riktningar genom att den dels äger egenskaper vilka är karaktäristiska för fiktio (t.ex. fokalisering, utförlig dialog, inre monolog) samt dels äger kännetecken vilka förbinds med utpräglad ickefiktio (t.ex. fotografiska illustrationer, explicita citat och/eller referenser till andra dokument och texter).⁵⁵

Vi skulle alltså gå in i läsningen osäkra på vilket förhållningssätt eller vilken *stance* vi bör inta, och läsningen kommer inte att underlätta vårt ställningstagande. Däremot kan vi inte, enligt Jansson, tillägna oss texten som *samtidigt* fiktionell och faktisk utan tvingas hela tiden under läsningens gång att välja mellan dessa två läsarter utan att erbjudas ett definitivt svar på frågan vilken som är den rätta.⁵⁶

I anslutning till Poul Behrendt talar man ibland om faktion som en form av dubbelkontrakt trots att hans begrepp inte avser fiktionstvetydiga verk. Behrendt noterar själv att ”begreppet på flere måder skilt sig fra sin forfatter og er gået sine egne veje”. Han betonar att de två kontrakten måste vara temporalt åtskilda och alltså inte verksamma samtidigt som fallet är vid autofiktion och faktion. Dubbelkontraktet är ett kalkylerat bedrägeri där själva poängen är att läsaren initialt ska ta fel.⁵⁷ Därmed, som det påpekas i *Fiktionalitet*, skiljer det sig från fiktionstvetydiga verk där det är uppenbart från början att läsaren ”inviteres til modtagerforhandling og produktiv tøven”.⁵⁸

Detta gör att varken dubbelkontrakt eller fiktionstvetydighet är relevanta eller produktiva begrepp i samband med *Och i Wienerwald står träden kvar*. I det första fallet måste man kunna visa att man går in i läsningen med ett visst kontrakt i handen för att efter tag upptäcka att detta inte är giltigt och bör ersättas av ett annat. I det andra fallet måste man visa att det är själva fiktionstvetydigheten som så att säga är framställningens *raison d'être*. Det senare alternativet torde vara lätt att avskrika, då Åsbrinks ärende uppenbart är att presentera en historisk verklighet och inte att föra metaresonemang om fiktionens förhållande till verkligheten. När det gäller det förra alternativet är det lika uppenbart att Åsbrink inte arbetar med ett ”kalkylerat missförstånd”. Däremot skulle man kunna uppfatta det som att hon använder sig av framställningsformer som inte låter sig förena med det ursprungliga faktakontraktet och att vi därmed, som Lomfors, plötsligt tycker oss läsa en roman trots att inget egentligt fiktionkontrakt erbjudits.

Som Jansson beskriver faktion blir effekten att vi under läsningen ideligen växlar kontrakt och omfunktionerar hela vår läsning i anslutning till det senaste kontraktet. Andra skulle snarare beskriva det som att hela texten framstår som konstant tvetydig. Men man borde också kunna tänka sig att vi bekymmerslöst hoppar mellan läsarterna utan att ständigt omfunktionera helheten. Som tidigare framgått hävdar ju också Walsh att inslag av fiktionalitet kan förekomma inom ramen för en faktiskt framställning utan att detta behöver betyda något kommunikativt sammanbrott.

Om vi väljer att betrakta *Och i Wienerwald står träden kvar* utifrån Hamburger och Cohn får vi två alternativ. Antingen är inslagen av fiktionell karaktär överordnade och kommer att förvandla hela texten till fiktion – eller också kommer de att diskvalificera texten som seriös sakprosa. Båda anser att det faktum att fiktionen i princip är icke-referentiell inte betyder att den inte *kan* referera till verkligheten, endast att den inte *behö-*

ver göra det – och att den inte måste göra det på ett korrekt sätt. Författaren är i detta fall ”not bound to accuracy”, som Cohn uttrycker det och hänvisar till Hamburger: ”These imaginative manipulations of more or less well-known facts highlight the peculiar way external references do not remain truly external when they enter a fictional world. They are, as it were, contaminated from within, subjected to what Hamburger calls ‘the process of fictionalization.’”⁵⁹ Däremot tycks varken Cohn eller Hamburger kunna tänka sig motsatsen, nämligen att en fiktionell framställningsform skulle kunna genomgå en ”faktualiseringsprocess”.

Att kalla Åsbrinks bok en roman med vissa referentiella inslag vilkas sanningshalt vi finner oviktig, eftersom vi i första hand inte uppfattar dem som informativa utan som delar av en påhittad historia, framstår inte som rimligt. Alternativet, åter utifrån Hamburger och Cohn, är då att se den som en faktisk framställning som på ett flagrant sätt bryter mot koderna för en sådan och därmed förlorar sin informativa trovärdighet.

En fiktionsteoretiker som inte har några problem med att låta fiktionella former omfunktioneras är Noël Carroll – och det av den enkla anledningen att han inte anser att det finns några former som specifikt kan knytas till fiktion eller icke-fiktion. Som exempel nämner han Norman Mailers *The Armies of the Night*. Eftersom denna bok, enligt Carroll, är icke-fiktion och rymmer inre monolog kan inre monolog i sig inte signalera fiktion. Naturligtvis innebär denna argumentation att Carroll anser sig kunna identifiera vad som är fiktion och inte – och att denna identifikation inte har med text-interna kriterier att göra. För honom blir mycket riktigt paratextuella kriterier i vid mening avgörande, och det gör att vi redan innan vi börjar läsa en text vet om den är fiktionell eller inte: ”Typically the story comes to us labeled one way or the other. Thus, the issue is theoretical and not practical.”⁶⁰

Carroll erkänner att vi i princip skulle kunna stöta på en mycket gammal text som saknar kontextuell information och att vi i det läget kanske skulle uppmärksamma stilistiska och textliga särdrag; men dessa kan likväl aldrig betraktas som avgörande (*conclusive*) bevis. Han konstaterar att ”the distinction between fiction and non-fiction is ultimately not a matter of probability; it is a conceptual matter”.⁶¹ Men som framgått förnekar inte Carroll att det finns vissa stildrag etc. som vi tenderar att förknippa med fiktionell snarare än med faktisk framställning – även om dessa bara fungerar som indicier och inte som bevis. Han utgår sedan från en ”intention-response model of communication” vars poäng är att en fungerande kommunikation förutsätter att mottagaren intar ett förhållningssätt (*stance*) som är kongruent med den intention sändaren haft med det sända. Tanken kan tyckas identisk med den som förespråkas av Skalin och Walsh, men enligt Carroll kommuniceras intentionen endast i paratextuella sammanhang som genredeklarationer, marknadsföring och olika former av indexering.⁶² Det gör att en konflikt mellan uttalad intention och faktisk text framstår som prin-

ciellt omöjlig. Ett verk skulle inte heller kunna rymma varierande intentioner – om vi nu inte tänker oss att författaren bifogar läsanvisningar för varje avsnitt – en tanke som framstår som än mer bisarr om man betänker att Carrolls huvudintresse är film.

Här har vi också förklaringen till att Mailers *The Armies of the Night* är oproblematisk för honom som icke-fiktion, trots dess inre monologer. Men han säger inget om vad det verkligen skulle innebära att läsa de inre monologerna i boken som *presumptive assertions*. Vi kan knappast uppfatta det som att Mailer bokstavligen påstår att personerna verkligen tänkte så här, och att han, Mailer, har pretentioner på att faktiskt kunna återge dessa tankar. Då är det lättare att föreställa sig en mjukare variant som kan beskrivas som att Mailer hävdar att de *bör* ha tänkt ungefär så här med tanke på vad de sagt och hur de agerat; han skulle alltså snarare påstå något om deras *sätt* att tänka än exakt *vad* de tänkte. Men även då kan man mycket väl dra slutsatsen att detta grepp enligt Carroll borde vara otillbörligt, till exempel genom att hävda att Mailer inte uppfyller vanliga krav på bevisföring och objektivitet.⁶³ I så fall skulle vi inte läsa de inre monologerna som signaler om fiktion utan snarare som signaler om bristande trovärdighet.

Som jag redan påpekat innehåller Åsbrinks bok en rad exempel på inre monologer och internt perspektiv. De inre monologerna i Norman Mailers *The Armies of the Night* ”pekar ofrånkomligen i riktning fiktion snarare än ickefiktion”, skriver Bo G Jansson och anser att de gör det ”därför att inre monolog traditionellt förbinds just med fiktion och inte med ickefiktion”.⁶⁴ Det kan alltså låta som om han här närmade sig Cohn trots att han ”i stora stycken” ansluter sig till Carroll och hävdar att paratexten ”alltid i sista instans [är] *mest* avgörande för vår förståelse av en enskild text som icke-fiktiv eller fiktiv”. Samtidigt anser han att ”i läspraktiken [...] styrs vår bedömning av den enskilda textens grad av ickefiktionalitet eller fiktionalitet av en *förhandling* mellan paratext och text”. Och när han talar om ”textens *grad* av ickefiktivitet eller fiktivitet [min kursiv]”⁶⁵ resonerar han på ett sätt som är väsensfrämmande för Carroll som inte lämnar utrymme för grader på en skala mellan det ena och det andra.⁶⁶ Men tanken om olika grader av (icke-)fiktionalitet tycks mig även komma i konflikt med Janssons egen uppfattning att faktion innebär att vi ständigt oscillerar mellan två läsarter. En sådan tanke måste rimligen innebära att vi i stunden alltid tillägnar oss ett verk som om det vore hundra procent det ena eller det andra. Vi skulle därmed inte heller kunna säga att vi tar del av något *som faktion* eftersom det egentligen inte finns någon faktionell *framställningsform*.

Uppfattningen att vi läser ett och samma verk med samma förhållningssätt är gemensam för Hamburger, Cohn och Carroll. Ingen av dem tycks beakta möjligheten att vi hanterar olika avsnitt på olika sätt eller att vi kan se vissa inslag som fiktionella utan att det påverkar den i övrigt faktiska framställningen – och tvärtom. Detta vore

också svårförenligt med Carrolls utomtextliga kriterier. Men om man, som Hamburger och Cohn, ser inomtextliga markörer som avgörande borde egentligen inget hindra oss från att flexibelt variera mottagarposition och byta språkspel allt efter den framställningsform som möter oss i stunden. Men de kan inte se att samma form kan ha olika funktion beroende på sammanhang. Utifrån tanken om fikcionalitet som retorisk kommunikation utgör inget av detta något principiellt problem. Låt mig pröva tanken på tre reportagetexter och en lexikonartikel. Exemplet kan förhoppningsvis illustrera hur svårt, för att inte säga omöjligt, det är att sätta upp generella regler för hur olika grepp fungerar i det enskilda fallet.

Tre reportage och en lexikonartikel

Paratexten på pocketutgåvan Jan Olof Olssons *Leningrad – S:t Petersburg* (1980) anger ingen uttrycklig genre, men omslagsbilden visar författaren på plats i dåvarande Leningrad.⁶⁷ Baksidestexten signalerar vad vi kan kalla ett historiskt reportage där Olsson, känd som Jolo, utgår från ”sina strövtåg” i staden. Med Carroll kan vi säga att indexeringen är tydlig och att vi självklart intar positionen icke-fiktion.⁶⁸ Det gör vi även utifrån Hamburgers och Cohns perspektiv, eftersom den textliga framställningen är en påståendestruktur utan fiktionsmarkörer.

I ett kapitel besöker Jolo furst Jusupovs palats som nu, 1960, fungerar som sovjetiskt lärarinneseminarium.⁶⁹ Det var här som Rasputin mördades. Jolo betraktas med misstro av några damer i receptionen men vinkas plötsligt vidare av en äldre gråhårig man som sedan agerar ciceron genom palatset. Han ”talade oavbrutet, suveränt likgiltigt för att vi uppenbart inget förstod” och illustrerar allt han säger med ett vidlyftigt kroppsspråk. Till sist avbryts föreställningen av de misstänksamma damerna, och Jolo lämnar palatset. Men då har vi redan fått en informativ beskrivning av palatset och hur det gick till den där hemska vinternatten 1916 – dock inte med guidens ord, som ju Jolo inte förstod, utan med Jolos egna.

Skulle det visa sig att Jolo bara hittat på historien om Rasputin skulle jag känna mig lurad, men det skulle inte förvandla hans framställning till fiktion. Så långt har jag inga problem med vare sig Hamburger, Cohn eller Carroll. Men hur förhåller jag mig till mannen med det grå håret? Finns han med därför att Jolo vill informera oss om honom eller fungerar han snarare som ett slags *ficelle*?⁷⁰ Skulle jag känna mig lurad om det visade sig att han aldrig funnits eller i själva verket agerat tyst och stilla? Samtliga nyss nämnda teoretiker måste rimligen svara ja på den frågan och se Jolos trovärdighet som reporter solkad. Men jag tror faktiskt att de flesta av oss uppfattar den gamle mannen på ett helt annat sätt än Rasputin. Jolos trovärdighet står och faller med den senare men inte med den förra.

Vi uppfattar Jolos ärende som att berätta om mordet på Rasputin. Det gör han på ett spännande och originellt sätt, och den gamle mannen saknar annan betydelse än att vara en underhållande bonuseffekt. Trots att vi läser boken som icke-fiktion kan vi alltså säga att den rymmer inslag där det verkar meningslöst att i praktiken tala om *påståendestruktur* eller *presumptive assertions* därför att dessa inslag har en annan funktion. Vi läser av Jolos retoriska strategi och noterar att det saknar betydelse om den gamle mannen funnits eller inte.

I *Wien. Drömmarnas stad* fortsätter Clas Thor sin uppmärksammade svit om Centraleuropas huvudstäder, böcker som blir personliga vägvisare och som gör det snabbt och enkelt att bli hemmastadd i staden – som det står på baksidan. Vi kan förvänta oss en blandning av reseguide och reportage. I kapitlet ”En natt i Bermudatriangeln” tas vi med till Wiens nattliga kaféliv. Thor bestämmer sig för att ”erövra den wienska natten” och börjar med en Viertel rödvin på Café Alt Wien. ”Då kommer hon in, ser sig lite vilset omkring, som om hon letar efter någon.” Hon heter Christine K., har ett androgynt utseende, påminner ”om den svårt sjuke Franz Kafka” och bär slängkappa eftersom hon förälskat sig i Francis Ford Coppolas Dracula-film. Samtalet når det stadium ”då enkla livshistorier växer till fångslande inledningar till romaner”. Efter ett tag säger hon att det ”känns som om vi är mitt inne i en novell”. Christine blir Thors ciceron till Wiens kaféer vilka nämns med namn och adress och ges en koncis karaktäristik. Så försvinner hon spårlöst, för att senare dyka upp och meddela att hon skrivit en novell om en kvinna som möter en svensk man i Wiens svar på Bermudatriangeln.⁷¹

Framställningen påminner om Jolos. Den gamle mannen har ersatts av en ung kvinna, men hennes funktion är densamma: att göra informationen roligare att läsa. Samtidigt kan man säga att Thor investerar mer i sitt grepp än Jolo: kvinnan ges en historia, låt vara vag. Men om vi som läsare skulle få veta att hon aldrig funnits tror jag ändå att vi skulle kunna säga: Än sen? Däremot skulle jag bli förargad om jag på plats i Wien upptäckte att de där kaféerna inte heller fanns eller låg på andra adresser än de angivna. Man kan också hävda att Thor tydligt signalerar till läsaren att inte uppfatta historien om kvinnan som information utan som ett grepp utan sanningsanspråk. Hon dyker upp och försvinner och får alltså tematisera kapitelrubrikens Bermudatriangel. Hon är undflyende och androgyn, liknas vid Kafka, har ett namn som för tankarna till Josef K. och har slutligen själv skrivit en novell. Det är svårt att inte se detta som läsavisningar från Thors sida.

I *Där ingen flod längre finns* berättar den polska reportern Hanna Krall historien om Pola Machczynska som under kriget gömde 25 judar. Hon angavs. En tysk polis, som hon haft en nära relation till, beordrades att skjuta henne. Krall återger avrättningen genom en gammal kusin till Pola:

Hon talar högt, skrikigt, på grund av att hon är döv, eller kanske av rörelse:

- Han lyfte geväret och klarade inte av det!
- Han försökte tre gånger!
- Tills man tryckte en revolver mot honom: och nu då?!
- Först tredje gången!
- Tredje gången klarade han av det!
- Tills man tryckte en revolver mot honom!
- Tredje gången!

Hon skriker bakom eken, över staketet, reumatisk och lungsjuk.

Hon slungar ut orden och skriker ut de sista ögonblicken av Apolonia Machczynskas liv. Hon skriker ut de sista ögonblicken av Hamburgpolisens kärlekshistoria.⁷²

Har kusinen hos Krall samma funktion som den gamle guiden och den unga kvinnan i de tidigare exemplen? Alla gör framställningen effektfullare. Men den stora skillnaden är att kusinens existens inte är ovidkommande för den informativa trovärdigheten. Hon är inte bara ett grepp som författaren tar till för att göra en viss information mer underhållande eller spännande. Hon intar en avsevärt mindre plats i framställningen än gubben och Christine men är mer integrerad i den. Till skillnad från de andra bidrar hon med uppgifter som författaren inte skulle ha kunnat få på annat sätt. Hon är också en del av Kralls projekt att visa hur det förgångna fortfarande är ett levande nu för dem som en gång drabbats.⁷³ Kusinen är med och genererar berättelsens tema. Därmed kan vi inte heller säga att det gör detsamma om hon funnits eller inte. Det gör inte ens detsamma om hon verkligen sa det hon här säger på just det *sätt* som Krall hävdar. Jag intar alltså samma *stance* till det som sägs om kusinen som till det som sägs om Pola, och därför skulle Kralls trovärdighet när det gäller historien om Pola påverkas av hennes trovärdighet i samband med kusinen. I de två tidigare exemplen räcker det att uppfatta det som handlar om Rasputin och om Wiens kaféer som påståendesatser med sanningsanspråk.

Jag hävdar alltså inte att Jolo och Thor måste ha hittat på sina respektive figurer. Poängen är att det i sammanhanget gör detsamma. Jag har tagit till mig just dessa inslag som fiktion i den meningen att de inte ens aktualiserar frågan sant eller falskt eftersom svaret här, till skillnad från i exemplet Krall, inte skulle påverka något.

Exemplen tycks mig visa problemen med såväl det textexterna som det textinterna synsättet. Varken paratext eller lingvistik är här till hjälp – inte heller att tala om fiktion, eftersom begreppet saknar förklaringsvärde när det gäller hur vi uppfattar de aktuella texterna. Här uppstår ingen ”svävning” mellan fakta och fiktion, och vi har ingen anledning att, i Bo G Janssons anda, kontinuerligt omfunktionera texterna i enlighet med endera läsarten för att slutligen stå villrådig. Vi tycks utan större problem förstå hur vi ska ta emot det som bjuds och få den specifika kommunikativa situationen att fungera på ett meningsfullt sätt.

Gemensamt för Jolo, Thor och Krall är att de så att säga har ögonkontakt med läsaren, de talar till oss *om* något. Sedan kan man säga att Jolo och Thor i ett visst avseende behagar skämta, och det kan de med framgång göra just därför att läsarkontakten gör att vi kan uppfatta att de menande ”blinkar” till oss. Riktigt så fungerar det inte i *Och i Wienerwald står träden kvar*. I de avsnitt där vi kan tala om fikcionalitet lämnar Åsbrink ”ögonkontakten” med läsaren och övergår till vad Hamburger kallar narrativ fiktion; framställningen blir oförmedlad och låter sig därigenom inte ifrågasättas eller förvandlas till tomma grepp. Inom icke-referentiell framställning som fiktion är detta naturligt, men inom ett ramverk som trots allt insisterar på verklighetsreferens är det inte oproblemiskt.

Så till sist en artikel ur *Sohlmans musiklexikon*:

Üsic, Metaf, turkisk musikforskare och pedagog (1878 27/10 – 1914 12/2), presenterade 1912 sina idéer om relationen mellan skäggväxt och skäggform och musikalisk kreativitet, där han bl a hävdade att den ”turkiska musikens” popularitet i Frankrike på 1700-t. var en ”den maskulina konstens” seger över ett ”effeminerat samhälle”. Det står numera helt klart att verket var avsett som en drift med dåtida turk. musikvetenskap, men det togs på allvar och kom att helt ödelägga Ü:s karriär som seriös forskare. Hans stud. (1904–05) av olika former av stimulantia och socialt samlivs inverkan på musiken och musiklivet ledde till misstanken att ”skäggteorin” var en drogfantasi.

Litt: G. Karaboğlu, M. Ü., 1948 (turk.).⁷⁴

Allt i texten är påståendesatser som uppenbarligen refererar till en faktisk person. Den som likväl tycker sig ana en hoande uggle i mossen får sina misstankar bekräftade när musikforskarens förnamn placeras före efternamnet. Då får vi Metaf Üsic (metafysik).

Det sammanhang där artikeln återfinns, ett av alla erkänt seriöst uppslagsverk, kunde inte tydligare markera icke-fiktion. Textens typiskt lexikala påståendesatser bekräftar intrycket. För Carroll, Cohn och Hamburger måste den alltså rimligen betraktas som direkt lögnaktig – även om de skulle skratta åt den. Men att tala om lögn fångar inte genren.⁷⁵ Här finns trots allt signaler om ett skämt av samma slag som ett aprilskämt. Den som till äventyrs missar dessa och i ett seriöst sammanhang hänvisar till den förmente musikologen riskerar att bli utskrattad – och skulle då troligen känna sig rätt dum. Om vi i stället pragmatiskt frågar oss vad författaren till den aktuella texten i detta fall tycks vilja kommunicera blir saken lättare att hantera.

Slutsatser

Jerome Bruner skiljer på två kunskapsformer som han kallar ”the paradigmatic mode” och ”the narrative mode”. Den första kan också beskrivas som den vetenskapliga ge-

nom att den ”deals in general causes” och leder till ”good theory, tight analysis, logical proof, sound argument, and empirical discovery guided by reasoned hypothesis”. Den andra leder tvärt om till ”good stories, gripping drama, believable (though not necessarily ’true’) historical accounts” och ”strives to put its timeless miracles into the particulars of experience, and to locate the experience in time and place”.⁷⁶ I debatten om *Och i Wienerwald står träden kvar* kunde vi se dessa två hållningar ta kropp i Lomfors och Åsbrink.

Åsbrinks ambition tycks ha varit att göra ett historiskt skeende begripligt såväl kognitivt som emotionellt för sentida läsare. För ändamålet koncentrerar hon sig på en enskild individ som vi lär känna och som vi önskar allt gott, eftersom han presenteras som en del av ett projekt att sympatisera med: han ska räddas till livet och till en god framtid. I den berättelsen är Otto protagonisten som möter antagonisterna av olika slag. En och samma person kan i olika sammanhang fungera som både hjälpare och stjälpare, men i stort är det ändå inte svårt att se en uppdelning i goda och onda. Som vi sett odlar Åsbrink en ”litterär” stil för att göra den faktiska historien om Otto och svensk flyktingpolitik engagerande och livfull. Den retoriska strategin påminner ofta om fiktionens sätt att fungera då den inte öppnar för läsarens kritiska distans och ifrågasättanden. I stället bjuds vi in att röras av ett enskilt människoöde och en familjs olycka och att uppröras över en omänsklig och rasistisk svensk flyktingpolitik och en cynisk kristen missionsverksamhet. Av receptionen att döma var strategin framgångsrik. Recensenterna var över lag gripna och avstod i stort sett från källkritiska invändningar och ifrågasättanden, som om dessa inte hörde hemma här.

Som redan framgått får såväl det textexterna som det textinterna angreppssättet problem med att beskriva hur en bok som denna fungerar. De inre monologer som förekommer, liksom andra fiktionsmarkörer, förvandlar inte *Och i Wienerwald står träden kvar* som helhet till fiktion men framstår inte heller som lögnaktiga eftersom de i princip inte påstår någonting; samtidigt är det just det senare som gör att de kan framstå som problematiska. Vi läser dem trots allt inte på samma sätt som motsvarande inslag i *Ulysses* och *To the Lighthouse*. Möjligen skulle man kunna uppfatta dem som ett slags förslag på hur den aktuella, och verkliga, personen kan förmodas ha tänkt vid ett visst tillfälle, en spekulering grundad på författarens kunskap om, och inlevelse i, personens livssituation.⁷⁷ I så fall skulle vi kunna vara kvar inom faktaframställningens ram. Skalin polemiserar mot bottom-up-teorins tanke att form genererar funktion och hävdar att vi kan tillgodogöra oss ”forms commonly used as literary devices as a device within a different frame”.⁷⁸ Men när det gäller *Och i Wienerwald står träden kvar* kan man argumentera att dessa avsnitt trots allt inte låter sig förstås inom ramen faktisk framställning, eftersom själva deras poäng inte är att informera läsaren utan ge henne en upplevelse – och den skulle gå förlorad så fort vi började läsa källkritiskt.

Utifrån ett textinternt perspektiv får de inre monologerna och andra fiktionsmarkörer som konsekvens att Åsbrinks övergripande anspråk på verklighetsreferens imploderar, om man nu inte finner att de i stället omfunktionerar hela framställningen till fiktion – vilket i detta fall framstår som orimligt. Om vi anlägger Hamburgers lingvistiska perspektiv kunde man tänka sig, trots att hon själv inte vidgår detta, att vi växlar förhållningssätt utifrån den i stunden aktuella framställningsformen. Men då måste man nog se det som att vi verkligen växlar grundposition och får en faktisk och en fiktionell Otto som inte har något med varandra att göra – trots att boken förutsätter denna identitet.

Det textexterna angreppssättet är inte mindre problematiskt. Hur romanliknande texten än är tänks vi här tillägna oss den som fackprosa bara den på ett eller annat sätt är indexerad som sådan. En annan fråga gäller hur vi ska komma åt genreangivelser som är ironiska eller anspelar på konventioner där just betydandet av sanningshalten är en fiktionssignal. Vi kan också tvingas avfärda ett avsnitt inom fackprosa som lögnaktigt trots att vi mycket väl förstår att författaren just här inte gör påståenden i vanlig mening – något som i hög grad aktualiseras av *Och i Wienerwald står träden kvar*.

Faktionstanken ser jag inte heller som någon lösning. Det är svårt att se vad det egentligen skulle innebära att läsa samma text som samtidigt fakta och fiktion. Men att, som Jansson, se det som att vi omväxlande betraktar helheten som det ena eller det andra torde snarare innebära att vi pendlar mellan två problem än löser något; dessutom är åsikten svår att få ihop med hans grundtanke att det alltid är paratexten som ytterst avgör. Åsbrinks bok växlar mellan avsnitt av påståendestruktur och avsnitt präglade av fikcionalitet. Men jag kan inte se att vi för den skull vid varje byte av framställningsform omfunktionerar helheten i enlighet med den senaste läsarten; i stället växlar vi mellan de språkspel som är adekvata i stunden.

Som Skalin påpekat kan även faktisk framställning framstå som "litterär", ha ett stort underhållningsvärde och läsas för den spännande historia som berättas.⁷⁹ Åsbrink arbetar i hög grad "litterärt" och använder former som starkt förknippas med fikcionalitet, men hennes framställning drar snarare åt det lyriska än det spännande. Hon vill ge mig en upplevelse men också lära mig något och påverka mig – och det gör hon på sätt som inom den klassiska retoriken skulle beskrivas som grundade på pathos snarare än logos.

Men trots att framställningen rymmer avsnitt av otvetydig fiktionskaraktär kan jag inte se att det för mig som läsare uppstår några större problem i den grundläggande fiktionsfrågan. Boken rymmer alldeles för mycket av informativ karaktär för att kunna klassificeras och fungera som en roman; dominanten är icke-fiktion. Det är en bok *om* Otto Ullman och hans familj, *om* svensk fascism och antisemitism, *om* svenska myndigheters njugga inställning till judar på flykt undan nazismen och *om* vissa kyrkliga företrädare. Den har anspråk på att referera till verkligheten och att informera läsaren

om något som faktiskt hänt, och den gör det ofta i form av påståendesatser eller, om man så vill, *presumptive assertions*. Det gör också att reaktionerna från pastor Hedenquists barn var adekvata oavsett om de hade rätt i sak eller inte.

Samtidigt är det en bok som vill förmedla hur Otto, och även hans föräldrar, kan ha upplevt situationer och händelser och hur de kan ha tänkt och känt – och däri-genom skapa bestämda känslor *hos läsaren*. Då glider framställningen över i former och uttryck som förknippas med fiktion. Snarare än att tydligt presenteras en mer eller mindre väl underbyggd spekulering att kritiskt ta ställning till erbjuds jag en känslomässig *upplevelse* som inte ska ifrågasättas. Spekulationens ”kanske kan det ha varit så här” ersätts av den sceniska presentationens ”det *var* så här”.

Boken handlar inte om diverse romanfigurer som Åsbrink kontinuerligt konstruerar, utan om faktiska människor. Det gör att jag i ”fiktionsavsnitten” trots allt kan välja att kliva ur min tilldelade roll och avstå från att delta i det av fikcionalitet här präglade språkspelet – något som däremot skulle framstå som helt absurt i samband med till exempel Jane Austens romaner. Priset jag får betala är att jag ”förstör” den erbjudna upplevelsen och så att säga blir en skeptisk motläsare i stället för en medläsare.

Att i en historisk framställning som denna låta beskrivning och värdering gå samman på ett för fiktionen karaktäristiskt sätt reser naturligtvis frågor av etisk natur. Bokens recensenter tycks inte ha uppfattat förfarandet som problematiskt – vilket möjligen kan bero på att de inte uppfattat det över huvud taget. Man tycks *ha tagit till sig* dessa avsnitt som man tar till sig fiktionsframställning, det vill säga som ett färdigt paket som inte går att ifrågasätta, för att sedan *tala om* dem som faktisk och sann information. Och det är just här dilemmat uppstår. Åsbrinks retorik kan uppfattas som ett legitimt och effektivt sätt att få med viktiga aspekter som den rena, akademiska, sakprosan har svårt att förmedla men som krävs för att historien ska bli begriplig för oss. Den kan också uppfattas som ett dubiöst försök att förföra läsaren.

För att sammanfatta så handlar *Och i Wienerwald står träden kvar* om historiska händelser men växlar mellan påståendestruktur och fikcionalitet. Som läsare tycks vi kunna hoppa mellan dessa språkspel utan att omfunktionera helheten i enlighet med det ena eller det andra och utan att uppfatta att alla sanningsanspråk kommer i gungning. Det är också tydligt att samma formella grepp kan få olika funktion i olika sammanhang. Vi utgår från vad vi uppfattar som intentionen bakom framställningen och anpassar kontinuerligt vår *stance* efter den. De problem som kan uppstå handlar snarare om när intentionen förutsätter ett mottagande som vi kan finna etiskt tvivelaktigt. Såväl det textinterna som det textexterna teoretiska perspektivet tycks ha svårt att hantera fikcionalitetsfrågan och en bok av det aktuella slaget – och att tala om fiktion leder ingenstans. I stället tycks ett pragmatiskt och retoriskt kommunikativt perspektiv vara det i sammanhanget mest produktiva.

NOTER

- 1 Roman Jakobson, "The Dominant", i *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*, red. Ladislav Matejka & Krystyna Pomorska, Chicago 2002, s. 82–87, här: s. 82.
- 2 Jan-Anders Hedenquist, Birgitta Larsen, Monika Sjögren, "Vår far hjälpte alla människor", *Dagens Nyheter* 5.10.2011. Debatten fick ett efterspel 2013, när Hedenquists dotter Monika Sjögren gav ut biografien *Det var en gång en vallareman. Boken om Göte Hedenquist – en modig präst och en ovanlig pappa*, Stockholm 2013, där hon anklagar Åsbrink för att förvränga fakta, göra fördomsfulla antaganden och dra befängda slutsatser (s. 8 f.), men hon berör inte kontakterna med pastor Pernow och ärkebiskop Eidem eller på vilka grunder barnen som räddades faktiskt valdes ut och vilken roll hennes far spelade i sammanhanget.
- 3 Diana Holmberg, "Den stora glömskan", *Landskrona Posten* 15.11.2011; Mårten Arndtżén, "Kamprad aktiv i nazistisk rörelse", Sveriges Radio Kulturnytt 15.9.2011; Erik Wikström, "Kamprad har skymt det viktigaste", *Gefle Dagblad* 15.9.2011; Heidi Avellan, "Prata om Otto", *Sydsvenskan* 22.10.2011; Thomas Nydahl, *Thomas Nydahls Occident* 14.9.2011, http://nydahlsoccident.blogspot.se/2011/09/elisabeth-asbrink-och-i-wienerwald-star_14.html (13.3.2014); Marta Ronne, "Varje ord väger tungt", *Upsala Nya Tidning* 15.9.2011; Malena Rydell och Petter Bjerregaard, "Recension. Och i Wienerwald står träden kvar", *Sydsvenskan* 15.9.2011.
- 4 Jan A. Johansson, "Recension. Och i Wienerwald står träden kvar", *Skånska Dagbladet* 27.10.2011; Erik Hammar, "Åsbrink påminner om Sveriges svarta förflutna", *Södermanlands Nyheter* 18.10.2011; Ella Andrén, "De passivas godkännande", *Kristianstadsbladet* 15.9.2011; Rydell och Bjerregaard 2011.
- 5 Kim Salomon, "Familjtragedi gör ondskan påtaglig", *Svenska Dagbladet* 15.9.2011; Ronne 2011; Torsten Kälvemarm, "Levande historia", *Aftonbladet* 15.9.2011; Karin Olsson, *Expressen* 15.11.2011; Holmberg 2011; Gabriel Byström, "Elisabeth Åsbrink, Och i Wienerwald står träden kvar", *Göteborgs-Posten* 15.9.2011; Leif Larsson, "Dubbelspel i Småland", *Västerbottens-Kuriren* 15.9.2011; Peter Sjöblom, "Det förflutna i samtidens skarpt upplysta spegel", *Tidningen Kulturen* 19.9.2011, <http://www.tidningenkulturen.se/artiklar/litteratur/litteraturkritik/10008-litteratur-elisabeth-asbrink-och-i-wienerwald-star-traeden-kvar> (14.3.2013); Arndtżén 2011; Marianne Bargum, "Augustvinnare: Med ekot som arbetsmaterial", *Hufvudstadsbladet* 22.11.2011; Nydahl 2011.
- 6 Jan-Olov Nyström, "Brevet till Otto", *Hudiksvalls Tidning* 8.11.2011.
- 7 Salomon 2011. Han nämner att genren "inte [är] helt oproblematiske" och konstaterar att det är svårt att avgöra om Åsbrink "bygger på vad hon själv hittar i arkiven eller på andras forskarmöda" och att allt, förutom föräldrarnas brev, "blandas utan referenser". Det ger "flyt i berättelsen" men innebär också att "läsaren går vilse när det gäller att avgöra vad som är nytt".
- 8 Johansson 2011; David Berjlund, "Judisk pojke räddad till Sverige", *Sändaren* 26.10.2011; Dag Sandahl, "Insatser värda mer än cynismer", *Östran* 23.11.2011.
- 9 Ingrid Lomfors, "Glöm inte forskningen om Förintelsen", *Dagens Nyheter* 12.10.2011.

- 10 Elisabeth Åsbrink, "Provocerande introvert på universiteten", *Dagens Nyheter* 13.10.2011. Nu kan man hävda att inte heller denna omskrivning fungerar som vetenskaplig framställning eftersom den är internt fokaliserad och i stället borde ha formulerats som "enligt Otto Ullmans son Peter hävdade fadern att han kände raseri". Man kan jämföra Åsbrinks vilja att få texten att svänga med titeln på Anders Sundelins bok *Reportage. Att få fakta att dansa*, Stockholm 2008. Uttrycket "Making Facts Dance" som karaktäristik av *literary journalism* har Ben Yagoda som upphovsman (*The Art of Fact. A Historical Anthology of Literary Journalism*, red. Kevin Kerrane & Ben Yagoda, New York 1998, s. 20).
- 11 Åsbrinks reaktion känns igen från andra reportrar som fått sina verk omtalade som romaner. "Several writers have revealed their annoyance when their literary journalism is confused with the novel", konstaterar Norman Sims som intervjuat en rad företrädare för *literary journalism*. Han citerar bl.a. Susan Orlean som säger: "I very often will have *The Orchid Thief* referred to as a novel, and it drives me crazy." (Norman Sims, *True Stories. A Century of Literary Journalism*, Evanston 2008, s. 2 f.)
- 12 Ingrid Lomfors, "Vi ska berätta om Förintelsen. Men vilka roller ska fakta och fiktion spela?", *Dagens Nyheter* 31.10.2011.
- 13 "What I have sought to suggest is that this value attached to narrativity in the representation of real events arises out of a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness, and closure of an image of life that is and can only be imaginary." (Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore 1987, s. 24.) Ansgar Nünning sammanfattar det som: "His central thesis of the necessarily fictional character of historiography is therefore based on the fact that the historian adopts literary models of narration in the course of representation and project them onto facts [...]." (Nünning 2005, s. 30.)
- 14 Ett exempel: "Elisabeth Åsbrink har kritiserats för sammanblandning av fiktion och fakta. Helt galet eftersom hon genom sin skönlitterära gestaltning synliggör viktiga fakta och skeenden. Något som den historiska forskningen inte förminskas av." (Kersti Bergold, "Åsbrink låter förintelsens offer berätta", *Vestmanlands Läns Tidning* 1.11.2011.) Polemiken är uppenbart riktad mot Lomfors men skulle lika gärna kunna anföras som exempel på just det som Lomfors är ute efter.
- 15 Ola Larsmo, "Vad är egentligen en roman i dag?", *Dagens Nyheter* 11.11.2011.
- 16 Jan Whitt listar inte mindre än 24 olika beteckningar på företeelsen (Jan Whitt, *Settling the Borders. Other Voices in Literary Journalism*, Lanham 2008, s. 1 f.). I Sverige talar vi vanligen bara om "reportage" eller möjligen om "litterärt reportage".
- 17 Sims 2008, s. 2. Tom Wolfe poängterar likheterna mellan new journalism och den realistiska romanen och framhäver speciellt realismens förmåga att påverka våra känslor: "No one was ever moved to tears by reading about the unhappy fates of heroes and heroines in Homer, Sophocles, Molière, Racine, Sydney, Spencer or Shakespeare." Men den nya journalistiken "is not merely like a novel" eftersom "it enjoys an advantage so obvious, so built-in, one almost forgets what a power it has: the simple fact that the reader knows *all this actually happened*". (Tom Wolfe, *The New Journalism*, London 1996, s. 49 f.) Att litteraturen före realismen inte kunde röra någon till tårar är naturligtvis ett befängt påstående. I

- förordet till *Bérénice* skryter den nämnde Racine med att hans pjäs spelar för fulla hus för en gråtande publik. Anna Jungstrand vill inte ge realismen en särställning utan anser att som ”grundval för de litterära strategierna ligger hela 1900-talets litteratur med allt vad det innebär av omvälvande strömningar” (Jungstrand 2013, s. 18).
- 18 John Hollowell, *Fact & Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel*, Chapel Hill 1977, s. 3–16, s. 22; Sims 2008, s. 6; Whitt 2008, s. 13 f.
- 19 Cecilia Aare, *Att se genom de andras ögon. Narrativa strategier för att skapa inlevelse i reportage*, Södertörn 2014, s. 5–7.
- 20 Hollowell 1977, s. 46.
- 21 Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, 2 rev. uppl., övers. Marilyn J. Rose, Bloomington 1993, s. 55.
- 22 Ibid., 1993, s. 10–14.
- 23 Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry* [1595], i *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, red. Vincent B. Leitch, New York 2001, s. 326–362, här: s. 348 f. Jfr Bill Nichols förklaring till varför *Schindler's List* inte är en dokumentär: ”*Schindler's List* is not the story as told by Oscar Schindler himself or by the people he saved but an imaginative, allegorical representation of his story as told by Steven Spielberg, even though it is heavily based on historical facts.” (*Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis 2010, s. 11.)
- 24 John R. Searle, *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge 1999, s. 65. Men även om Searle anser att fiktion består av påståenden (*assertions, statements*) innebär det inte att han likställer fiktion och lögn eftersom det finns konventioner ”which enables the author to go through the motions of making statements which he knows to be not true even though he has no intention to deceive” (s. 67). Gérard Genette uttrycker det som att fiktionstexten refererar till något som inte finns; den är ”intransitive, in a way that depends not on the unmodifiable character of its form but on the fictional character of its object, which determines a paradoxical function of pseudoreference, or of denotation without denotata”, d.v.s. vad talaktsteorin benämner ”*pretended assertions*” (Gérard Genette, *Fiction & Diction*, övers. Catherine Porter, Ithaca & London 1993, s. 25).
- 25 Noël Carroll, ”The Film of Presumptive assertion”, i *Film Theory and Philosophy*, red. Richard Ellen and Murray Smith, Oxford 1997, s. 178. Carroll må ha filmen i fokus, men hans resonemang är inte exklusivt bundna till detta medium.
- 26 Att Carroll talar om ”presumptive assertion” förklarar han med att ”not only the audience presumes that it is to entertain the propositional content of such a film as asserted, but also because such films may lie. That is, they are presumed to involve assertion even in cases where the film-maker is intentionally dissimulating at the same time that he is signaling an assertoric intention.” (Carroll 1997, s. 187.) På svenska kan vi säga att en dokumentär har sanningsanspråk, vilket öppnar för att det som den påstår kan vara sant eller falskt, medan en fiktionell framställning saknar sanningsanspråk och alltså varken kan vara sann eller falsk.
- 27 Carroll 1997, s. 183 f. Jfr Bo G Jansson som skriver att fiktion ”är noga betraktat ingen ut-saga alls men i stället en *uppmaning* till ett visst förhållningssätt, nämligen att tillfälligt godta textens innehåll oberoende av verklighetens faktiska beskaffenhet” (Bo G Jansson, *Episkt dubbelspel. Om faktionsberättelser i film, litteratur och tv*, Uppsala 2006, s. 18). Detta

- fiktionsbegrepp påminner snarast om vad Cohn talar om som "fiction as conceptual abstraction" (Cohn 1999, s. 2) och som kan exemplifieras med de hypotetiska fall som jurister diskuterar men som Cohn anser är något annat än narrativ fiktion.
- 28 Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, Mass., 1990.
- 29 Hamburger 1993, s. 136. Hon konstaterar också att narrativ fiktion är en "as-structure" och inte en "as-if structure" (s. 58 f.). Skalin summerar sina invändningar mot modellen i *Karakteristik och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*, Uppsala 1991, s. 79–83. Hamburgers perspektiv kan emellertid skapa problem, då hon tvingas uppfatta jag-berättelser som icke-fiktiva, eftersom de rent lingvistiskt är att betrakta som påstående-strukturer. Det hon här missar, lite förvånande för att vara Hamburger, är att det inte heller i dessa fall är berättaren utan författaren som kommunicerar med läsaren. Jag har berört frågan i "Käte Hamburger – fortfarande provocerande och chockerande?", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2013:1, s. 99–102, här: s. 100.
- 30 Ansgar Nünning, "How to Distinguish between Fictional and Factual Narratives. Narratological and Systemtheoretical Suggestions", i *Fact and Fiction in Narrative. An Interdisciplinary Approach*, red. Lars-Åke Skalin, Örebro 2005, s. 21–56, här: s. 36–43.
- 31 Lars-Åke Skalin, "Fact and Fiction in the Novel. A Narratological Approach", i *Fact and Fiction in Narrative. An Interdisciplinary Approach*, red. Lars-Åke Skalin, Örebro 2005, s. 57–83, här: s. 60.
- 32 Lars-Åke Skalin, "Vad är en historia?", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2004: 3–4, s. 4–21, här: s. 10–16.
- 33 Skalin 2005, s. 78. I "Telling a Story" skriver han att hans avsikt varit att fråga "what consequences we could expect if we assume that a certain possible frame is operative. This has appeared to me to be a more profitable way of approaching the matter than starting with a prejudiced thesis of forms as stable particulars and then try to demonstrate what kind of understanding the realisation of these forms must, by necessity, result in." (Skalin 2008, s. 254.)
- 34 Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus 2007, s. 7, 14 f.
- 35 Louise Brix Jacobsen m.fl., *Fiktionalitet*, Frederiksberg 2013, s. 29–45, citat s. 43 f.
- 36 Det bör dock påpekas att Lomfors inte tar upp den flyktingtransport som skedde i Svenska Israelmissionens regi utan de 500 barn som kom till Sverige genom de svensk-judiska församlingarnas försorg.
- 37 Magnus Bergh, "Irrelevanta och långsökta invändningar", *Dagens Nyheter* 2.11.2011.
- 38 I recensionerna talas om hennes "lyskraftiga språk" (Bargum 2011), och man kan hitta omdömen som att hennes prosa är "svindlande vacker" (Holmberg 2011) och "hisnande vacker" (Ronne 2011), att boken är "potent berättad [...] med en distinkt litterär vigör" och "rymmer poetiska språngskikt" (Sjöblom 2011); något mer kritiskt kan det också uttryckas som att "det poetiskt välformulerade språket ibland blir alltför förtjust utsmyckande" (Hammar 2011).
- 39 Alla hänvisningar till *Och i Wienerwald står träden kvar* (2011) sker med sidangivelse inom parentes i löptexten.

- 40 Det finns en rad spelfilmer där någon hittar en bunt gamla brev eller dagböcker och börjar läsa. I samma stund förs vi tillbaka i tiden och får ta del av den berättelse som breven eller dagböckerna tänks förmedla. Typiska exempel är Clint Eastwoods *The Bridges of Madison County* (1995) och Ken Loachs *Land and Freedom* (1995).
- 41 Noël Carroll, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge 2011, s. 257 f. ”Suspense” handlar inte om hur det var eller är utan om hur det ska gå (bra eller dåligt) i ett visst bestämt fall. Detta slags spänning är det inte tal om i *Och i Wienerwald står träden kvar*.
- 42 Detta sagt kvarstår naturligtvis möjligheten att det trots allt rör sig om äkta citat – men även då skulle presentationen av dem understryka en vilja att ge läsaren en upplevelse snarare än information.
- 43 Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore & London 1999, s. 109–131.
- 44 ”And it is indeed only when such privately revealing sources as memoirs, diaries, and letters are available that a scrupulous historian will feel free to cast statements touching psychological motives and reactions into the past indicative tense. In the absence of reference, the historian will have to make do with inference (and its conjectural ’must have’ grammar) – or else opt for history devoid of any allusions to individual psychology”, medan ”the minds of imaginary figures can be known in ways that those of real persons can not.” (Cohn 1999, s. 118.)
- 45 Se t.ex. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978.
- 46 Cohn 1999, s. 16, 26. Det är f.ö. denna åsikt som ekar i Ola Larsmos tidigare nämnda artikel. Att sedan Monika Fludernik i *The Fictions of Language and the Language of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London & New York 1993, visar att FID förekommer även inom icke-fiktion är inte detsamma som att formen är oproblematiserad i dessa sammanhang.
- 47 Hamburger 1973, s. 59–193.
- 48 Paul Grice, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Mass., 1989, s. 24–31.
- 49 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, London 1977, s. 92–96.
- 50 I förteckningen över otryckta källor återfinns ”Familjens Ullmanns privata samling av brev, övriga handlingar och fotografier”. Det framgår aldrig mer exakt vad som avses med dessa ”övriga handlingar”, men uppenbarligen finns några bevarade anteckningar där den vuxne Otto Ullmann lapidariskt sammanställt några avgörande tidpunkter i sitt liv.
- 51 Teologen Ulf Carmesund talar om Pernows och Svenska Israelmissionens tankevärld som just motsägelsefull, där medkänslan med de förföljda judarna samsades med föreställningen att de drabbats av Guds förbannelse därför att de vänt Kristus ryggen. (Ulf Carmesund, ”Upprörande passivitet hos svenska präster”, *Dagens Nyheter* 27.10.2011.)
- 52 Roland Barthes, *Litteraturens nollpunkt*, övers. Gun och Nils A. Bengtsson, Staffanstorps 1966, s. 18, 20.
- 53 På Åsbrinks hemsida finns ett foto på en del av listan med bildkommentaren: ”Israelmissionens lista på barn som skulle få komma till Sverige, döpta för att få följa med. Januari 1939.”, www.elisabethasbrink.se (28.3.2014).
- 54 Andrén 2011; Arndtzen 2011; Avellan 2011; Bergold 2011; Berjlund 2011; Flodman 2011;

- Holmberg 2011; Larsson 2011; Olsson 2011; Rydell och Bjerregaard 2011, Salomon 2011; Byström 2011; Margareta Flygt, "Ett storverk", *Smålandsposten* 13.9.2011; Tita Nordlund-Hessler, "Elisabeth Åsbrink lyfter locket av Kamprads kartong", *Eskilstuna-Kuriren* 29.9.2011. I en diskussion med Kerstin Propper, som var gift med ett av de barn som kom till Sverige med samma transport som Otto Ullman, slår Åsbrink fast att Otto inte var döpt men antyder att han i alla fall anmodats att göra detta, då hon skriver att han "vägrat låta döpa sig" [min kurs.]. Se Kerstin Propper, "Otto Ullmann blev inte döpt", *Sydsvenskan* 28.10.2011, och Elisabeth Åsbrink, "Sverige föredrog kristna barn", *Sydsvenskan* 1.11.2011.
- 55 Jansson 2006, s. 43. För Jansson är paratexten avgörande när det gäller distinktionen mellan fakta och fiktion medan textinterna egenskaper visserligen inte avfärdas men bedöms som mindre viktiga (ibid., s. 79 f.).
- 56 Ibid., s. 48 f. Man kan notera att Jansson här talar inte bara om fakta utan även om fiktion som en referentiell läsart och att han därmed placerar sig på en annan teoretisk grund än t.ex. Hamburger och Cohn.
- 57 Poul Behrendt, *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, København 2006, s. 25 f.
- 58 Brix Jacobsen m.fl. 2013, s. 50.
- 59 Cohn 1999, s. 15.
- 60 Carroll 1997, s. 178. Som Bo G Jansson påpekat är valet av *The Armies of the Night* som exempel inte helt lyckat. Carroll uppfattar dess icke-fiktionella status som självklar och nämner inte att bokens underrubrik lyder *History as a Novel, The Novel as History* (Jansson 2006, s. 80). Titelsidans paratext är med andra ord inte entydig.
- 61 Carroll 1997, s. 178 f.
- 62 Ibid., s. 181.
- 63 Carroll diskuterar en film om reptiler som tydligt deklarerat sig som icke-fiktion. Filmarna är alltså "committed to the probity of these propositions in accordance with the canons of evidence and reason-giving appropriate to this type of information". Om det skulle komma till vår kännedom att de i själva verket inte alls tror på vad de säger, "I would accuse them of lying, even if, unbeknownst to them, these things were actually true. Moreover, if the film-makers were not committed to the appropriate canons of evidence and reason-giving – if they came up with all this stuff about reptiles and lizards by reading tea-leaves – I would have ground for criticizing the film as a nature film of presumptive assertion." (Ibid., s. 196.) Här är det lätt att instämma, precis som när han säger att bristande objektivitet "is a matter of individual shortcomings and not of the very nature of things" (s. 197) och alltså inte har med fiktion att göra.
- 64 Jansson 2006, s. 81.
- 65 Ibid., s. 79–81.
- 66 Jansson uppmärksammar problemet att ett verks intentioner inte alltid är så entydigt presenterade som Carroll tycks förutsätta. Man kan också tillägga att Carroll inte nämner att mycket av den indexering som förekommer inte görs av upphovsmannen själv och dessutom utifrån kommersiella hänsyn. I de fall indexeringen förändras måste Carroll också rimligen mena att verkets ontologiska status förändras. Som exempel kan nämnas när Liza Marklunds och Mia Anderssons *Gömda* omklassificerades på svenska bibliotek från fack-

- bok till roman (Lasse Winkler, "BTJ klassificerar om Gömda", *Svensk bokhandel* 20.1.2009, <http://www.svb.se/nyheter/btj-klassificerar-om-gomda> (18.11.2016).
- 67 "Vår man på plats" är Carina Lidströms beteckning på en persona som många reseskildrare ikäder sig och som hon beskriver som "läsarens ombud eller åtminstone läsarens öga och öra på annan plats" (Carina Lidström, *Berättare på resa. Svenska resenärers reseberättelser 1667–1829*, Stockholm 2015, s. 74).
- 68 Man kan problematisera signalerna om man vill. På titelbladet står: "Omslagsfoto Roland Janson". Men bilden är uppenbart fejkad i den meningen att Jolo inte alls är fotograferad på plats utan inklistrad i en annan bild som visar Vinterpalatset. Utifrån Carrolls position blir det problematiskt. Om vi uppfattar att intentionen är att vi inte ska notera förhållandet handlar det om ett bedrägeri. Om vi i stället uppfattar intentionen som att vi *ska* uppmärksamma "bedrägeriet" blir saken rätt komplicerad. Ändå torde vi utan problem förstå vad det är som kommuniceras: omslaget producerar tecknet "vår man på plats", där Vinterpalatset är en synekdoke för Petersburg/Leningrad och mannen med den blonda kalufsen och den rutiga tweedkavajen är en närmast ikonisk Jolo.
- 69 Jan-Olof Olsson, *Leningrad – S:t Petersburg* [1960], Stockholm 1980, s. 201–207.
- 70 Begreppet lanserades av Henry James som beteckning på en karaktär vars enda funktion är att vara ett redskap för författaren att nå ett mål som inte har med karaktären själv att göra (Henry James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, New York 1934, s. 54, 322 f.). Ficellerna är "almost wholly functional, engaging us not on the grounds of their own qualities but in terms of what they communicate about the world projected in the text" (Baruch Hochman, *Character in Literature*, Ithaca 1985, s. 87). Man kan dock påpeka att den livfulle och inbjudande mannen, som tycks kommen ur en annan tid, också fungerar som kontrast till de misstänksamma och stela sovjetiska damerna.
- 71 Clas Thor, *Wien. Drömmarnas stad*, Stockholm 1994, s. 225–231.
- 72 Hanna Krall, *Där ingen flod längre finns*, övers. Julian Birbrajer, Stehag 2000, s. 32 f.
- 73 Jfr Anna Jungstrand som ser "frågan om hur förintelsens erfarenhet påverkar människor och samhälle idag" som ett "centralt tema" i Kralls författarskap (Anna Jungstrand, *Det litterära med reportaget – om litteraritet som journalistisk strategi och etik*, Lund 2013, s. 219).
- 74 *Soblmans musiklexikon, 5, Particell–Øyen*, red. Hans Åsbrink, Stockholm 1979, s. 865.
- 75 Man kan också se skämtet som ett exempel på dubbelkontrakt. Effekten uppstår genom att vi går in med en förväntan att bli informerade – för att plötsligt inse att vi blivit lurade. Företeelsen är f.ö. inte främmande inom lexikonbranschen och benämns *fictitious*, eller *fake*, *entries*.
- 76 Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Mass., 1986, s. 11–13. Talet om tidlöshet är inte helt adekvat för Åsbrinks ambitioner medan det är uttalat hos t.ex. Svetlana Aleksijevitj när hon skriver: "Å ena sidan utforskar jag en konkret människa, som lever under en konkret tid och som har deltagit i konkreta tilldragelser, men å andra sidan måste jag urskilja den eviga människan i henne. Evighetens skälvnng. Den som alltid finns i människan." (Svetlana Aleksijevitj, *Kriget har inget kvinnligt ansikte. Utopins röster*, övers. Kajsa Öberg Lindsten, Stockholm 2013, s. 19.) Sims gör i princip samma distinktion som Bruner när han kontrasterar standardjournalistiken mot den litterära. (Sims 2008, s. 12.)

- 77 Detta slags spekulation får alltså inte förväxlas med det *suppose x* som Carroll anser vara fiktionens sätt att fungera.
- 78 Skalin 2008, s. 225 f. I sin analys av Winston Churchills *My Early Life* finner han att även en självbiografi kan använda sig av direkt tal och FID och bryta mot Grices konversationsregler utan att vi för den skull uppfattar att framställningen förlorar sin informativa karaktär och förvandlas till fiktion.
- 79 Som exempel nämner han *My Early Life* och Churchills skildring av hur han rymmer från ett fångläger. Det som gör framställningen så litterär ”are the followability-promoting qualities”. Vi följer flykten steg för steg och tar del av Churchills känslor i stunden, vilket gör att vi frågar oss vad som ska hända och om han ska klara sig. (Skalin 2008, s. 246 f.)

ABSTRACT

Sten Wistrand, School of Humanities, Educational and Social Sciences, Örebro University

Fact, fiction, or faction? Elisabeth Åsbrink's *Och i Wienerwald står träden kvar* [And in Wienerwald the trees are still standing] from the perspective of fictional theory (Fakta, fiktion, faktion? Elisabeth Åsbrinks *Och i Wienerwald står träden kvar* ur ett fiktionsteoretiskt perspektiv)

The purpose of this study is to discuss the question of fact, fiction, and faction using as an example Elisabeth Åsbrink's *Och i Wienerwald står träden kvar* (2013), the story of a Jewish boy who was rescued from Nazi Vienna to Sweden by Svenska Israelmissionen in 1939. When published, it was praised in reviews but also questioned for blurring the border between fact and fiction. In the article three different kinds of fiction theories are brought into play and their capability of coming to terms with Åsbrink's rhetorical strategies, and with literary journalism of this kind, is examined and discussed. The conclusion is that theories focusing on purely extra-textual or intra-textual features get into trouble as opposed to a more pragmatic view treating fictionality as an act of rhetorical communication. It also seems clear that faction is a concept of disputable value.

Keywords: Elisabeth Åsbrink, fact and fiction, fictionality, fiction theory, faction, New Journalism, literary journalism, rhetorical communication, Käte Hamburger, Dorrit Cohn, Noël Carroll, Lars-Åke Skalin, Richard Walsh, Bo G Jansson