

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

Övriga recensioner

Per Thomas Andersen, *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi*. Universitetsforlaget. Oslo 2016.

En av de nya vågor som gjort sig märkbar inom narrativa studier av litteratur är intresset för relationen mellan emotion och narration. Den vågen hör naturligtvis nära samman med den kognitiva vändning som spelat en framträdande roll i så kallad postklassisk narratologi. Med sin bok *Fortelling og Følelse* visar följaktligen professor Per Thomas Andersen vid Oslo universitet att han är lyhörd för vad som rör sig i tiden inom det narratologiska fältet.

Andersen nämner som sin främsta inspirationskälla Patrick Colm Hogans bok från 2011, *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. Hogan har skrivit en lång rad böcker om litterärt berättande utifrån kognitiv och affektiv teori. I just denna bok föreslår han begrepp för en rad narrativa funktioner, som alla sägs ha sin grund i emotionella system; dessa begrepp ska sedan kunna användas för effektiv narrativ analys. Andersen deklarerar som sitt eget syfte något liknande, att föreslå begrepp för läsning av litterär narration som tillsammans kan bidra till ett slags teori, en "affektiv narratologi". Men Andersen markerar också en skillnad till Hogans sätt att angripa ämnet. Utifrån ett globalt tvärkulturellt perspektiv föreslår denne generaliseringar som låter honom "se 'det samme' i det 'ulike'" (36). Andersen själv, å andra sidan, vill göra konkreta analyser av bestämda texter och därmed demonstrera vilken användbarhet en affektiv narratologi skulle kunna ha både inom litteraturstudier och förhoppningsvis också inom andra områden.

Introduktionskapitlet, kallat "Affekt og Estetik", ger en fyllig genomgång av temat emotioner och består av 12 avsnitt. Det börjar med hur synen på känslolivet har utvecklats historiskt inom olika fält som filosofi och konst. Perspektivet rör sig från Platon, Aristoteles och stoikerna över barockens musikteori, vidare över romantikens konstuppfattning och till moderna experiment, till exempel

inom musiken (intresset för musikens estetik är påfallande hos Andersen). Han tar upp den traditionella motsättningen mellan förnuft och känsla, där känslan setts som något negativt. Dock har en ny syn vunnit insteg, en syn där emotionernas status har uppvärderats till den grad att begreppet *the affective turn* har myntats.

Olika begrepp inom den kognitiva forskningen presenteras utförligt. Keith Oatleys systematisering av känslorna i olika kategorier har spelat en viktig roll i Andersens analyser, där han använder dennes definitioner av begrepp som *reactive emotions*, *moods*, *sentiments* och *preferences*. Den första typen är en omedelbar kortvarig känsloreaktion inför en mött situation och har både en fysisk och en kognitiv sida. Vår kropp reagerar med olika symptom samtidigt som vårt medvetande bearbetar det upplevda för att avgöra vilket slags handling det motiverar. *Moods*, alltså stämningar, verkar under längre tid, timmar och kanske dagar och kan ha för oss okända orsaker. *Sentiments* är långvariga tillstånd och rör ofta relationer; kärlek framhålls som ett typiskt exempel. *Preferences*, slutligen, beskrivs som ett mycket vagt tillstånd, av Oatley karakteriserat som en dold känsla som väntar på komma till uttryck i våra valsituationer. Hogan frågar sig om en liknande kategorisering utifrån kriterierna längd och beständighet kan göras för den narrativa skildringen. Hans förslag blir serien *incidents*, *events*, *episodes*, *stories* och *works*. I Andersens analys är det framför allt den reaktiva, omedelbara och kausalt bestämda känslan som ges plats, vilket demonstreras i diskussionen av Dostojevskijs karaktärer. Här kommer de starka emotionella reaktionerna att framstå som personlighetsdrag, genom att samma mönster av emotionella beteenden hos en karaktär upprepas. Detta får Andersen att introducera ett annat begrepp, välkänt inom kognitiv teori, nämligen *scripts*, såsom det en gång utvecklats av Roger Schank och Robert Abelson.

Scripts är bestämda inlärda scheman som vi använder för att rätt svara mot förväntningar i givna typer av situationer. Andersen tar upp Sylvan Tom-

kins begrepp ”emotionella livs-scripts”, något som vi använder för att göra det bästa av emotionella problem. Igen ges exemplifiering från Dostojevskijs gestalter, och här kan Andersen se hur de kortvariga reaktiva emotionerna, genom att igenkännas som styrda av *scripts*, också kan relateras till mera långvariga känslotillstånd hos karaktären, som *sentiments* och *preferences*.

Andra neurologiska begrepp som presenteras och senare kommer att användas i analyserna är till exempel distinktionen mellan emotioner som tar *the low road* eller *the high road*, alltså som utnyttjar bara det limbiska systemet eller både detta och cortex. *The low road* är en genväg till adekvat reaktion på en mött situation, till exempel en fara, därför att den inte, som *the high road*, behöver gå över den medvetna analysen genom cortex av hur situationen ska beskrivas och värderas. Andersen refererar här till neurologen Joseph LeDoux och dennes bok med den programmatiska titeln *The Emotional Brain*. Andra namn som figurerar är neuropsykologen Antonio Damasio med dennes biologiska psykologi om emotionernas betydelse. Damasio tar upp den vanliga skillnaden mellan primära och sekundära (sociala) emotioner. Han vill göra en skillnad mellan ”emotioner”, som också andra varelser än människor har, och ”känslor” som är att vara medveten om vad man känner.

Från teorier om emotioner som tar sin utgångspunkt i neurologi och hjärnans funktioner övergår Andersen till sådana som grundar sig på filosofiska reflektioner. En framträdande roll ges åt Martha Nussbaum, som har pläderat för *the intelligence of emotions* i en rad verk. Här kommer emotion och narration att gå samman i det av henne myntade begreppet *narrative emotions*. I stället för att relatera våra emotioner till hjärnans biologiska funktioner ser Nussbaum dem företrädesvis som inlärd sociala konstruktioner, som vi framför allt tillägnar oss genom berättelser. De narrativa emotionerna ser olika ut i olika kulturer, varför vi kan tala om ”emotionella geografer”.

Vad gäller förhållandet till narratologin, markerar Andersen att han ansluter sig mera till en postklassisk och kognitiv inriktning med dess ”utvidgning” av forskningsfältet än till den traditionella teorin. Han finner *the narrative turn*, det vill säga utbredningen av narrativ metod till ämnen långt utanför dem där berättarstudier hade sin källa – litteratur, antropologi och språk – vara en produktiv och inspirerande vändning. Han ser också en ”tvärestetisk” tendens som positiv och prövar själv ett

sådant anslag genom att ställa samman musik och litteratur i ett av kapitlen.

Efter introduktionen följer en rad analyser av litterära verk av olika slag. De startar med en diskussion av emotionens betydelse i Dostojevskijs *Bröderna Karamazov*, ett kapitel som får anses som det tyngsta i samlingen. Analyserna går sedan vidare över Kierkegaards *Frygt og Bæven*, Ibsens *Brand*, Jacobsens *Gurresange* och Hamsuns *Sult* till ett avslutande försök att ge en bild av vad som hänt med äregirighetens emotion genom tiderna med exempel från Egil Skallagrimson till Karl Ove Knausgård. Allra sist knyter Andersen an till introduktionen med en sammanfattning av vilken innebörd han har velat ge begreppet ”affektiv narratologi”. Jag ska här göra ett försök att kort återge kontentan i de olika kapitlen och sedan komma med en del synpunkter på Andersens metod i den teori han presenterar.

Kapitlet om *Bröderna Karamazov* får väl ses som det utförligaste försöket och kanske det som är själva grunden till boken och bäst svarar mot vad författaren menar med affektiv narratologi som metod att analysera litterära texter. Andersen förklarar att motivet för en affektiv narratologi att studera just detta verk av Dostojevskij är tämligen självklart: ingen har anledning att tvivla på att vi här kommer att möta personer som styrs av sina emotioner.

Andersen deklarerar två huvudsyften med sin analys enligt en affektiv narratologi: 1) att kasta ljus över huvudpersonernas affektiva personlighetsmönster och 2) att visa hur författaren låter karaktärernas emotionella drivkrafter bli ett medel att föra själva handlingen framåt. Han lägger också till ett tredje syfte, som ligger lite utanför den egentliga metoden, nämligen att ge en ny bild av Ivan, som nästan alltid har beskrivits som styrd av sitt rationella intellekt. Andersen vill visa på den emotionella sidan hos denna gestalt.

Analysen av de emotioner som präglar gestalternas personligheter tar hjälp av en rad av de psykologiska och psykosociala begrepp Andersen har presenterat i inledningskapitlet. Hit hör *assertion*, *attachment* och *affiliation*. Det är bristen på *attachment* inom familjen, med källa i faderns, Fjodor Pavlovitsjs uppträdande, som orsakar de katastrofala emotionella tillstånden. ”Emotionellt rum” är en term för tanken att vissa emotioner på något sätt är inkodade i vissa miljöer och därför naturligt uppträder i dessa. I romanen kommer till exempel klostret att utgöra ett rum med en nimbus

som skapar förväntningar på en viss typ av känslor som det ”normala”. Andersen gör mycket av familjen Karamazovs klosterbesök, som skildras i bok 2, ett besök som resulterar i flagranta brott mot normalitet och anständighet.

Performativ och analytisk emotionalitet, det vill säga skildring av känslor till skillnad från analys av dem, har en narrativ motsvarighet. Antingen skildras känsloutbrotten sceniskt, så att läsare själva får göra tolkningen av deras innebörd, eller så analyseras de av en reflekterande person inom handlingen eller av berättarinstansen. Emotionella triggerfigurer är gestalter som reagerar på situationer och därmed ställer handlingarnas innebörd i relief. I det emotionella tumultet i klosterscenerna kommer reaktioner från några av karaktärerna på Fjodor Pavlovitsjs klandervärda uppträdande, något som gör dessa karaktärer till triggerfigurer i handlingen.

Andersens analys tar vidare upp hur *low-road*-reaktioner präglar några av de häftiga konfrontationerna mellan till exempel Dmitrij och fadern i klostermiljön. Sådana reaktioner är starka och utanför viljekontroll och förekommer ofta hos Dmitrij, som väl kan sägas bli den emotionella analysens egentliga huvudperson. Han uppvisar återkommande sätt att reagera emotionellt, vilket, enligt Andersen, kan tolkas som att han har internaliserade *scripts* som kan förväntas styra hans personlighetsmönster. Människor kan ha livs-*scripts*, och i Dmitrijs fall finner man genomgående ett mycket primitivt *freeze and escape*-mönster i många av hans reaktioner. Ibland blir det omöjligt att kunna etablera en *causal attribution* till hans reaktioner. Andersen hävdar att vid sådana tillfällen uppstår gåtor i berättelsen; här finns ingen möjlighet för en läsare att tolka en karaktärs reaktion.

Det som relaterar analysen av Dmitrijs emotioner till berättelsen är att affekterna blir drivkraften i romanens handling: ”i centrum av fortellningen befinner det seg en ukontrollerbar emosjon” (66). Dmitrijs känsloliv kännetecknas av snabba omslag mellan extremt starka affekter, men dessa tycks höra till hans psykologiska konstitution och inte vara kausalt relaterade till något som händer honom. Detta gör, enligt Andersen, att såväl övriga karaktärs och läsarens *causal attribution* blir osäker. Karaktärens emotioner är vad som orsakar händelserna, inte tvärtom. Det innebär att vad hans affekter får honom att föreställa sig som verklighet, till exempel hans extrema svartsjuka, tvingar de andra karaktärerna att handla efter hans inbillningar. Detta demonstrerar, enligt Andersen, en

psykologisk insikt, hur personer med *free floating emotions* (begreppet hämtat från Oatley) och oförmåga att tygla sina känslor kan verka på andra.

I sin Dostojevskijanalys markerar Andersen att han skiljer sig från Hogan i frågan om handling och emotion. För Hogan är den episka tilldragelsen vad som skapar emotionella reaktioner hos karaktärerna. Enligt Andersen är det ju snarare så i *Bröderna Karamazov* att det känslostyrda beteendet kommer inifrån, ofta oberoende av yttre förlopp; det är personlighetens konstruktion som blir orsak till vilken riktning det episka förloppet tar.

De övriga kapitlen har inte samma karaktär av systematisk genomgång enligt en affektiv narratologis mönster. Det verkar mera som om Andersen har frågat efter själva ämnet emotionalitet och sedan ger olika aspekter på detta, även om emotionerna inte relateras till narrativa funktioner. Ett undantag är kanske analysen av Hamsuns *Sult*.

Kapitlet som följer det om Dostojevskij har fått titeln ”Kierkegaard som filosofiens ’affective turn?’”. Titeln har frågetecken efter sig och utgör i själva verket den tes Andersen försöker föra i bevis i polemik mot hur emotionella begrepp hos Kierkegaard, som i titlarna *Begrebet Angest* och *Frygt og Bæven*, traditionellt har tolkats. Man har sett dem som tekniska begrepp i Kierkegaards teologi, och inte ur den emotionella aspekten. Andersen försöker däremot bevisa, i sin genomgång av framför allt *Frygt og Bæven*, med dess diskussion av motivet Abrahams offer, att det här rör sig om emotioner i psykologisk och inte bara i filosofisk bemärkelse.

Kierkegaard följs av Ibsen i ett kapitel som fått namnet ”Brand og Agnes. Sorg og emosjonelt hegemoni”. Många läsare finner det nog helt logiskt att låta Ibsens *Brand* följa på Kierkegaards *Frygt og Bæven* och förväntar sig en diskussion om sambandet mellan de båda verken. Men Andersen väljer helt andra och nyare teoretiska modeller för sin litterära analys än komparation. Titeln gör rättvisa åt hans två huvudsakliga teman. Det ena är att analysera sorg, i det här fallet Agnes sorg efter sonens död, i psykologiska termer. Det andra, ”emotionell hegemoni”, ska demonstrera hur Brand, liksom den vite, heterosexuelle och rike mannen enligt tesen alltid gör, söker hegemoni på alla områden, även känslans. För det syftet har Andersen valt att isolera den fjärde akten, som just handlar om Agnes öde, från dramat som helhet.

Nästa kapitel skiljer sig från de övriga genom att ta upp ett transmedialt ämne i en jämförelse mellan J. P. Jacobsens diktcykel *Gurresange* och Ar-

nold Schönbergs kantat för stor orkester, *Gurrelieder*, som är byggd på Jacobsens verk. För sin analys lånar Andersen från Keith Oatley begrepp för olika emotioners varaktighet och från Hogan en idé om hur affektiv narratologi kan kategorisera varaktighet. Här använder Andersen komparativ metod och tycker sig finna att Jacobsen knappast använder *reactive emotions* men däremot *moods* och *sentiments* som komponenter (Oatleys termer). Jacobsen lämnar, enligt Andersen, mycket till läsarens egen förmåga att skapa innebörd ur den episka handlingens presenterade *events* och *episodes* (Hogans termer). Andersen menar att Jacobsens moderna, fragmentariska framställningssätt med sina tomrum kräver läsarens medverkan, om den i Hogans system längsta temporala narrativa kategorin, *storyn*, över huvud taget ska bli till. Schönbergs musikaliska version skiljer sig i flera avseenden från Jacobsens episk-lyriska, inte bara vad beträffar mediet. Han väver samman de enskilda episoderna till en textlig helhet utan stopp. Vad gäller ellipserna menar Andersen att Schönberg kompenserar när det gäller att gestalta emotionerna genom att låta musiken fylla ut med representationer där Jacobsen lämnat tomrum. Över huvud taget blir Andersen, särskilt i kapitlets senare del, mera litteraturhistorisk än han varit hittills. Han diskuterar nu både Jacobsens och Schönbergs verk i termer av vad som ligger mellan romantik och modernism.

Kapitlet "Brøkfølelsene i Knut Hamsuns *Sult*" tar upp den affektiva narratologin från Dostojevskij-analysen men nu ur ett mycket snävare perspektiv. Det har två orsaker. Det ena är att det rör sig om en roman i jag-form och det andra, och mest avgörande, är att *Sult* är skriven i annan och modernare stil och teknik än *Bröderna Karamazov*. Även om Andersen ser likheten med Dostojevskijs roman i det att karaktärers emotioner snarare skapar än reagerar på det episka händelseförloppet, är intresset för och synen på vad som rör sig i en människas inre annorlunda. För en svensk litteraturhistoriker är det lätt se parallellen till det nyare slag av litteratur som representerades av till exempel Ola Hanssons *Sensitiva amorosa*, en jämförelse som Andersen också gör. Men han understryker att hans syfte och mål inte är litteraturhistoriskt utan att åstadkomma en analys av den iögonfallande emotionalitet som sätter sin prägel på Hamsuns roman. Hamsun själv kallade det "brøkfølelser" och avser med ordet spontant uppkomna, bagatellartade och smått absurda känslor, som ändå kan driva den person som erfar dem till oväntade och smått obe-

gripliga beteenden. "Brøk" är den matematiska termen "bråk", och det är möjligt, som Andersen har föreslagit i ett tidigare arbete, att Hamsun, liksom andra författare vid den här tiden, har inspirerats av den franske psykologen Ribots term *fractions*, "bråk", just för sådana små och kanske okontrollerade impulser som kommer att spela en sådan roll för protagonisten i *Sult*. Andersens centrala fråga är hur man ska kvalificera de känslor som protagonisten upplever; de verkar spontana, kroppsliga, är häftiga och leder till beteenden och handlingar som knappast kan sägas vara naturligt orsakade av dessa impulser.

Förutom de tidigare använda psykologiska begreppen lägger Andersen till en del nya som ska passa den här kontexten: suspending, supersensitivitet och *script*-ryck. Alla tre har samband med bråkemotionerna. Suspending är när protagonistens normala kompetenser, till exempel de sociala, sätts åt sidan, därför att bråkemotionerna har tagit över makten. Supersensitivitet är den extremt skärpta uppmärksamhet på detaljer som protagonisten kan iakta hos sig själv eller överkänslighet för alla slags sinnesintryck. *Script*-ryck, slutligen, är Andersens term för en relation mellan ett sinnesintryck med en viss emotionell innebörd och den handling som blir följden av denna men som framstår som obegriplig, ologisk och minst sagt ovanlig. Ett exempel är när protagonisten har en stark positiv upplevelse av en kvinnas skönhet men låter den leda till en handling som går ut på att plåga henne. Den som vill göra en psykologisk analys av hjälten i Hamsuns *Sult*, menar Andersen, kan tillskriva dennes beteenden återkommande mönster, *livs-scripts*, där vissa framstår som psykologiskt begripliga, andra som paradoxala.

Andersen avslutar sin analys av *Sult* med att återta upp begreppet emotionella rum. Här är det naturligtvis staden, Kristiania, som står i centrum, "denne forunderlige By, som ingen forlader, før han har faaet Mærker af den". Andersen fäster sig särskilt vid den topografiska precision som finns i de återkommande beskrivningarna av vad som kan tas upp av en vandrars sinnen, något som påpekats också av Atle Kittang. Även i denna skildring av yttre miljö, inte bara i intresset för en ny syn på människans inre liv, visar Hamsuns roman framåt, men, som Andersen är nog med att framhålla, beskrivningen av rummet omkring protagonisten är emotionellt och relaterar genomgående till hans intensiva och okonventionella upplevelser av vad som omger honom.

Sista kapitlet har en annan karaktär än de övriga. Det har fått rubriken "Etter æren. Fra Egil Skallgrímsson til Karl Ove Knausgård" och är, som Andersens själv beskriver det, en "idéhistorisk" framställning mera än en konkret analys av litterära karaktärens emotionella liv. Här handlar det om ärebegreppet genom tiderna och i olika kulturer. Det går alltså till stor del utanför det ursprungliga projektet, att åstadkomma ett bidrag till en affektiv narratologi, det projekt som sedan sammanfattas på bokens allra sista sidor.

Andersens försök att presentera en teori om litteraturläsning som han beskriver som en affektiv narratologi kan inte undgå att väcka frågor. Liksom förebilden Patrick Colm Hogan uppfattar han sina resonemang som litterära textanalyser. Hogan slår fast följande slutsats om vad han ser som narrativa motsvarigheter till Oatleys kategorier för emotionell varaktighet: "stories and works, like incidents, events, and episodes, are inseparable from the operation of our emotion systems and the structures of stories and works are largely incomprehensible without reference to these systems" (Hogan 2011, 124).

Att litterära berättelser, liksom annan konst, förknippas med känslor, förefaller inte vara någon nyhet (tänk bara på Susan K. Langers *Feeling and Form. A Theory of Art* från 1953), och att läsning av litterära *stories* och *works* gör det skulle kanske de flesta reflekterande läsare gå med på. Men då förutsätter man nog att termen *emotion system* bara avser läsarens känsloupplevelser som framkallade av de retoriska grepp i dessa *stories* och *works* som styr läsoplevelsen. I Hogans konkreta analyser av hur det går till att konstruera en story från vad som ges av textens diskurs kan man också ibland få intrycket att hans term syftar på vad litteraturvetare ofta har refererat till som *the rhetoric of fiction* (efter Wayne C. Booth). Hans teori om litterär narration, byggd på begreppen *incident*, *event*, *episode*, *story* och *work*, möter dock följande problem: det sista begreppet är litterärt, medan de fyra första, enligt Hogans tes, avser såväl icke-fiktion som fiktion. Andersens hänvisar själv till denna inkongruens i Hogans system som uppstår om *work* ska kombineras med *incident*, *event*, *episode* och *story*: "Alle disse bestanddelene finns både i litterære verk og i hva Monika Fludernik kaller en 'natural narratology' – bortsett fra *work*. *Work* er et litterært fenomen, og har ikke 'a precise 'natural' counterpart", hevder Hogan" (114). Andersen lämnar problemet genom att helt enkelt avstå från att ta med den sista nivån,

the work, verket, i sina analyser. Men för Hogan verkar det som om hans intuitioner säger honom att man inte kan komma ifrån begreppet *work* i en affektiv narratologi som analyserar litterära texter. Han visar förståelse för hur läsare konstruerar ett verk med estetiska effekter av den *story* som kan härledas ur den givna diskursen. Det emotionella inslaget är läsarens upplevelse av de spänningar som relationerna mellan motiv genererar, motiv som representerar värden eller, med andra ord, verkets estetiska effekt. Dock, serien *incident* till *story* är termer som ska förstås som när en icke-fiktionell berättelse refererar till något faktiskt; vår tolkning tar vägen från förståelse av diskursens ord till en förståelse av referenten, den utpekade sak som inte är en konstruktion av språket. Men följande invändning tränger sig på: författarens verk, konstverket, kan väl inte få sin estetiska mening från verkliga referenter utan snarare från vad författarens representationer ska symbolisera som verk-komponenter. Hogans teori som ett sammanhängande system hänger helt enkelt inte samman, om hans intuition säger att *the work*, som entydigt associerats med konst och litteratur, rimligen måste vara med i en analys av litterära texter. Om de begrepp som bygger upp all narration, fiktion eller icke-fiktion, förstås som information om något faktiskt, skulle läsarens roll bli analog med den författare som utifrån sina faktiska erfarenheter och minnen omskapar detta material till litterär konst. Ibland låter det också som om Hogan inte är främmande för den tanken. Emellertid: han har vågat ta steget till den annorlunda nivån, den som en litteraturläsare känner igen som "verket".

Andersens metod, som utesluter verket, gör det svårare att hitta någon relation mellan vad vi känner igen som litteraturläsning och ett faktiskt berättande. Det senare framställer personer med emotioner som uppenbarligen styr deras beteende. Utifrån sådan information kan alltså läsaren försöka komma fram till en rent psykologisk analys av dessa personer som om de exemplifierade verkliga fall av emotionellt beteende. Det betyder för den utförligaste analysen, den av Dostojevskijs roman, att vi egentligen aldrig får något som kan kännas igen som en litterär analys, på det sätt vi ibland kan känna igen en sådan hos Hogan. Andersen tycks helt enkelt undvika det litterära begreppet verk för att göra experimentet att läsa litterära texter som om de vore övningsuppgifter för studenter i en psykologikurs. Hans metod låter som en uppmaning till läsaren: "Tänk dig att dessa berättelser

är tämligen tillförlitliga rapporter om en rad personers beteenden i vissa situationer! Ställ diagnos, gör de *causal attributions* som förefaller dig mest rimliga!" Om detta kan förstås som en analys av (tänkt) *affekt*, kvarstår ändå frågan hur den kopplas till den andra delen i projektet, *narratologi*, om vi förutsätter att narratologin omfattar också litterärt berättande.

Som ett exempel på denna osäkerhet om huruvida litterär konst verkligen ingår i teorin väljer jag hur Andersen beskriver vissa händelser i narrationen som "oförklarliga" därför att de inte ger möjlighet till någon *causal attribution*, varken från berättelsens "triggerfigurer" eller från läsaren. Ändå är just sådana ställen av "obestämdhet", enligt Andersen, en utmaning för läsaren och för en affektiv narratologi. Starets Sosima knäfaller inför Dmitrij, varvid denne sätter händerna för ansiktet och rusar bort, liksom i panik. Det finns ingenting som kan ge läsaren en vink om hur någon av de båda personernas beteende ska förklaras, hävdar Andersen, men läsning av berättelser är ju, enligt hans uppfattning, ändå att förstå vad som egentligen händer.

Gentemot Andersen skulle jag vilja föreslå att en någorlunda insatt läsare av romanen som helhet dock har ett svar, men inte på vad som egentligen händer utan på hur det skildrade fungerar i Dostojevskijs verk. Dmitrijs öde är att oskyldig bära ett stort lidande (dömd till fångenskap för något han inte har gjort). Detta lidande blir vad som i någon mening ändå kommer att för honom innebära ett slags existentiell försoning. Så motivet Sosimas knäfall ska associeras till det heliga lidande som väntar Dmitrij och som ger mening åt motivet med dennes beteende att täcka ansiktet och rusa ut ur rummet. Det är inte insikter hos karaktärer om vad som kommer att hända i det episka förloppet som representeras här utan en meningskomponent i Dostojevskijs roman som varslar om sin komplettering längre fram; tillsammans bygger de upp ett av de teman som i sin tur bygger upp författarens verk. Ändå citerar Andersen Fjodor Pavlovitsj fråga: "Hva mente han med å bøye seg i støvet for ham, var det kanskje symbolisk?" (61). Ja, det är förvisso symboliskt, och Dostojevskij har för säkerhets skull lagt detta ord i Fjodor Pavlovitsj mun. Symboliken verkar i Dostojevskijs romantema om synd och försoning, ett tema som borde beröra narratologin även om den inte är affektiv i Andersens mening. Hans inledande kapitel har ändå fått titeln "Affekt og estetikk" men, återigen, det blir bara affekt och ingen estetik. Min kritik gäller alltså hela

Andersens syfte och metod med denna bok. Om han vill säga att postklassisk narratologi med sitt anammande av kognitiv teori och av "the affective turn" har åstadkommit en intressant "utvidgning" av studiet av litterära texter, borde han rimligen också utförligt diskutera hur dessa aspekter kommer att förhålla sig till litterära och estetiska läsningar av sådana verk.

I Andersens nyläsning av Ibsens *Brand* skulle väl de flesta säga att han väljer att läsa mot vad vi brukar referera till som "verkets norm", "the implied author" eller verkets egen "retorik". Brand är inte hjälten i dramat utan dess skurk, driven av sin omöjliga ideologi och brist på känslor för andra, emotioner som bara speglar en strävan efter hegemoni. Ändå har Ibsen, medveten om att det för många faktiska läsare skulle bli svårt att acceptera hjältens kompromisslösa *livs-script* (för att tala i Andersens termer), inte sparat några retoriska medel för att göra hans motståndare föraktliga och hans egna handlingar motiverade av moralisk nödvändighet. Med bilden av Brand som hjälten konstruerar Ibsen ett litterärt tema med den klassiska frågan: Vad blir ytterst kännetecknet på det sant mänskliga i den ständiga konflikten mellan ande och kropp?

Som jag har försökt visa förs dock inte Andersens argumentation i termer av fiktionens retorik, varken här eller i de andra analyserna. Istället håller han fast vid att behandla litterära dramer eller berättelser som om de var redogörelser för verkliga personer och skeenden. Andersens diagnoser av litterära karaktärens emotionella egenheter stannar alltså vid en föreställning om diskursens funktion – den genererar aldrig ett litterärt verk utan bara informationer som av läsaren ska förvandlas till förståelse av förhållanden som om de vore verkliga. Är detta undvikande av litterär analys en allmän tendens i den "utvidgade" teori som företräds av kognitiv narratologi tycks konsekvensen snarast bli att litteraturstudiet utesluts från narratologin över huvud taget.

Lars-Åke Skalin