

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 123 2002

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Conny Svensson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2003 och för recensioner 1 september 2003.

Från och med denna årgång av *Samlaren* erhåller uppsatsförfattarna ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

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

ISBN 91-87666-20-0

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2003

Fenomenet Carina Rydberg på fältet och som text – om *Den högsta kasten*

AV CHRISTIAN LENEMARK

Inledning

Den idag blott fyrtioåriga författarinnan Carina Rydberg har under ett drygt decennium hunnit med en avsevärd bokproduktion: *Kallare än Kargil* (1987), *Månaderna utan R* (1989), *Osalig Ande* (1990), *Nattens Amnesti* (1994), *Den högsta kasten* (1997), och *Djävulsformeln* (2000).¹ Från debutboken *Kallare än Kargil* och genombrottet *Osalig Ande* till *Den högsta kasten* och *Djävulsformeln* har Carina Rydbergs skrivsätt, som ofta sker, genomgått en förändring. Den tydligaste förändringen i Rydbergs fall är innehållslig; hennes förhållande till offentligheten har alltmer trätt i förgrunden. Hon förekom förvisso tidigt i diverse media men det är det sena 1990-talets Rydberg som på allvar dragit fördel av vad en medial exponering har att erbjuda. Genom en medveten strategi gentemot media har Carina Rydberg, från att i slutet av åttiotalet varit en lovande debutant, likt en kameleont genomgått en förvandling som gjort att hon under det sena nittioalet retrospektivt kan betraktas mer som ett fenomen än författare. Det är också fenomenet Carina Rydberg, och hennes femte bok *Den högsta kasten*, som denna uppsats kommer att uppehålla sig vid. Att *Den högsta kasten* fått fungera som underlag för en studie av fenomenet Rydberg beror på att denna bok kan sägas utgöra själva den punkt i författarskapet där förskjutningen från författare till fenomen blir som tydligast.

Syftet med analysen är tvådelat. Min intention är för det första att genom förhandslanseringen titta närmare på hur Carina Rydberg opererar på vad man med kultursociologen Pierre Bourdieus ord skulle kunna kalla ”det litterära fältet”.² Denna första intention inbegriper även en receptionsanalys som ämnar belysa hur andra aktörer på det litterära fältet, recensenter och debattörer, reagerat på Rydbergs medvetna försök att genom media påverka sina läsare att läsa *Den högsta kasten* som självbiografi. Förtjänsten av denna genomgång av förhandslansering, mottagande och debatt är att vi å ena sidan får en bättre förståelse av hur det litterära fältet fungerar. Å andra sidan visar en sådan genomgång även på ett större problemkomplex; nämligen hur problematisk genren självbiografi är i vår nutida, postmodernistiskt präglade estetik.

Det andra syftet blir därför att analysera *Den högsta kasten* som text. Genom en

analys av det litterära verket vill jag visa att *Den högsta kassen* textuellt inte kategoriskt låter sig definieras som självbiografi. Den innehåller även många berättargrepp förbehållna romanen, vilket underminerar Rydbergs försök att kontrollera sin position på det litterära fältet. *Den högsta kassen* reflekterar följaktligen, på samma sätt som mottagandet och debatten, vår tids postmodernt gränslösa tillstånd och de problem som detta tillstånd ställer upp. En närläsning av texten förklarar emellertid inte enbart den splittring som råder hos recensenter och debattörer huruvida man skall läsa *Den högsta kassen* självbiografiskt eller inte. Den har större implikationer än så. En undersökning av texten visar även att *Den högsta kassen* jämte att reflektera ett postmodernt tillstånd, också i sig själv på många sätt är ett resultat av en postmodernistisk estetik. Det verkligt intressanta är här att Rydberg själv inte försökt vinna erkännande som en medvetet postmodernistisk författare. Även majoriteten av recensenterna och debattörerna negligerar att bedöma *Den högsta kassen* som en uttalat postmodernistisk text, något som jag efter en närläsning av texten finner i högsta grad anmärkningsvärt.

Teori och metod

Även om jag här inte kommer att ägna något större utrymme åt Pierre Bourdieu är hans idé om ett existerande litterärt fält en teoretisk grundpelare på vilken denna uppsats vilar. Självbiografiteoretikern Philippe Lejeunes tankar rörande den självbiografiska pakten är även de viktiga för att mer specifikt belysa hur Carina Rydberg opererar på det litterära fältet.³ Det som jag framförallt har tagit fasta på är Lejeunes syn på självbiografien som en kontraktskapande genre. Det kontrakt som Lejeune kallar den självbiografiska pakten går i stora drag ut på att en text som är självbiografisk ger specifika läsanvisningar till sin läsare. Om läsaren väljer att gå dessa läsanvisningar till mötes innebär det att han/hon förbinder sig att läsa texten självbiografiskt och inte som fiktion. För Lejeune spelar vad han kallar "the proper name", d. v. s. det namn som återfinns på en boks titelsida, en avgörande roll som en kontraktsindikerande signal.⁴ Om namnet på bokens titelsida överensstämmer med dess författares namn, samt med namnet på dess huvudperson, bedömer Lejeune sannolikheten för att boken skall vara fiktion som mycket liten: "*Name of the protagonist = name of the author. This fact alone excludes the possibility of fiction*".⁵ Namnet på titelsidan får så att säga stå som garanti för att det som skrivs är sanning och inte påhittad fiktion.⁶ Lejeune menar dock att författarens namn på titelsidan inte skall ses som refererande till en verklighet utanför texten. Detta namn hänvisar istället till författarens tidigare produktion, en produktion som är textuellt verifierbar.⁷

Eva Hættner Aurelius tankar kring självbiografin modifierar denna Lejeunes text-orienterade syn på den självbiografiska pakten. Hon menar att den självbiografiska texten genom språket faktiskt gör anspråk på att kunna referera till en verklighet bortom texten: "Självbiografier är texter som implicit eller explicit hävdar att språk på något sätt *kan* förmedla något om verkligheten. Självbiografier är referentiella och de hävdar att denna referentiella funktion *inte* är fundamentalt opålitlig".⁸ Lejeune däremot, anser att denna referentialitet i och för sig ligger nära men ändå utanför den självbiografiska pakten. Han kringgår referentialitetsproblematiken genom att säga att texter som gör anspråk på att vara verklighetsrefererande förlitar sig på en "referentiell pakt", vilken, det medger Lejeune, i och för sig är svår att skilja från den självbiografiska pakten.⁹

Vidare är Lejeunes idé att den självbiografiska pakten har en utvidgad betydelse för läsarens attityd till texten intressant. Om läsaren väljer att ingå en självbiografisk pakt med texten så kommer han/hon ofrånkomligen att leta efter sprickor i kontraktet, d. v. s. läsaren kommer att leta efter spår som avslöjar att det som påstås vara självbiografi egentligen är påhittad fiktion. Ett omvänt förhållande, där läsaren av ett fiktivt verk försöker hitta likheter mellan textens innehåll och författarens liv, ser Lejeune som lika troligt.¹⁰

För att sammanlänka Bourdieus sociologiska utgångspunkt med Lejeunes text-orienterade teori om självbiografin så har jag begagnat mig av Gérard Genette. Hans verk *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997) får här å ena sidan fungera som en brygga mellan Lejeunes idé om en självbiografisk pakt och undersökningen av Rydberg och det litterära fältet.¹¹ Genettes begrepp paratextualitet, d. v. s. att ett litterärt verk kan sägas inbegripa även utom-textuella aspekter som t. ex. omslag eller intervjuer, möjliggör nämligen den utvidgning av Lejeunes självbiografiska pakt – från att vara rent textuellt inriktad till att kunna användas mer kontextuellt – som, i mina ögon, sätter fingret på hur Carina Rydberg agerar på det litterära fältet. Å andra sidan slår Genettes begrepp paratextualitet även en brygga mellan undersökningen av det litterära fältet och den följande analysen av *Den högsta kasten* som text.

Som verktyg för att visa *Den högsta kastens* typiska romangrepp åberopar jag Gérard Genettes narratologiska tankegångar uttryckta i *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1980)¹², samt i den senare *Narrative Discourse Revisited* (1988).¹³

I undersökningen av *Den högsta kastens* som postmodernistisk text har jag utgått från Linda Hutcheon och hennes bok *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) för att visa på problemet med själva begreppet postmodernism.¹⁴ För att konkret belysa *Den högsta kastens* postmodernistiska karaktär står Brian McHales *Postmodernist Fiction* (1987) i förgrunden.¹⁵ Både Hutcheon och McHale har i över ett decennium ansetts som teoretikerna framför andra inom postmodernistiskt in-

riktade litteraturstudium och kan följaktligen inte förbises i en analys av *Den högsta kasten* som postmodernistisk text.

I. Förhandslansering, Mottagande och Debatt

FÖRHANDSLANSERINGEN · Det är genom förhandslanseringen som Carina Rydberg tydliggör sin position på det litterära fältet. Hela den process som föregick utgivningen av *Den högsta kasten* var som Björn Wiman påpekat mycket speciell:

[...] vad Rydberg saknade i kändisstatus kompenenserade hon med en smart marknadsföringskampanj. Rydberg lyckades inte bara med att fånga de traditionella finkulturella aptitretarna: Nike, *Månadsjournalen*, *DN*s söndagssidor. Nej, även kvällspressens nyhetschefer hakade på den potentiella skandalen, och sällan har väl en svensk samtidsroman blivit så genompratad, både i finrum och på kultursidor.¹⁶

Madeleine Grive, redaktör för tidskriften *90-tal*, ser denna litteraturens nära symbios med massmedia som typisk för 1990-talets litterära klimat: ”På 90-talet har den litterära texten inte bara utnyttjats av massmedia, en hel del ny litteratur har också förvandlats till massmedium”.¹⁷ Cristine Sarrimo menar att 90-talets medialisering av litteraturen till och med resulterat i en ny författarroll. Sarrimo tar upp Unni Drougge som exempel på denna utveckling av författarrollen. Hon anser, att Drougge redan innan hennes roman *Andra sidan Alex* (1996) publicerats, via media skapat en myt om privatpersonen Drougge; en mytbildning som, enligt Sarrimo, får tydliga konsekvenser för läsarens val av läsart:

[L]äsaren vet att berättelsen är extra sensationell, även om ordet självbiografi inte förekommer på bokens omslag, därför att Drougge redan bekänt, innan boken kom ut. Bekännelse- och intimitetstvånget samt *genreanvisningen till läsaren* [min kurs.] har flyttat ut från texten-romanen till TV och skvallerpressen.¹⁸

För att återanknyta till Lejeune kan den självbiografiska pakten således utvidgas till att innefatta även de utom-textuella försök där författaren själv genom media försöker påverka läsarens förståelse av sitt verk. Den självbiografiska paktens kontrakt mellan författare-läsare kan därmed sägas ha ingåtts redan innan det litterära verket föreligger som ett reellt objekt för läsaren. De tankar som Gérard Genette uttrycker i *Paratexts: Thresholds of Interpretation* understödjer en sådan förskjutning från en rent textuell till en mer kontextuell läsart. Han menar att det litterära verket faktiskt kan sträcka sig utanför dess rena textkaraktär. Genette delar in det litterära verkets yttre komponenter i två grupper: ”Peritexten”; vilken består av de ting som utgör själva inkörsporten till det litterära verket (exempelvis titel, förord, etc.), och

”epitexten”; vilken i motsats till peritexten inte har någon direkt fysisk koppling till det litterära verket men som ändå, enligt Genette, ofrånkomligen skall räknas som en del av detta verk (exempelvis intervjuer med författaren, recensioner, etc.). Tillsammans bildar dessa båda vad Genette kallar ”paratexts”: ”paratexts = peritext + epitext”.¹⁹

Redan innan *Den högsta kasten* finns tillgänglig på en bokmarknad, försöker Carina Rydberg ingå en självbiografisk pakt med sin läsare genom en sådan epitext, nämligen intervjun. Istället för att gå igenom hela förhandslanseringen – ett företag, som om man tar Wimans ord ovan i beaktande, helt enkelt skulle ta för stort utrymme – har jag valt att begränsa mig till två intervjuexempel; Per Svenssons intervju i *Månadsjournalen* samt Anna Knutssons intervju i *Ny Litteratur*, för att genom dessa belysa hur Rydberg försöker påverka potentiella läsare. Som Sven Hugo Persson påpekar har Carina Rydberg ”– det framgår i intervjuer – en medveten strategi i förhållande till media. Boken ska bli omtalad och omskriven och hon själv bli intervjuad. Att förlagen driver en sådan strategi är självklart men det är ovanligt att en författare gör det [...]”.²⁰

I Per Svenssons intervju i *Månadsjournalen* är det tydligt att Rydberg flaggar för att *Den högsta kasten* skall läsas självbiografiskt och inte som en roman: ”*Den högsta kasten* ser ut som en roman, men är inte ens någon nyckelroman. Allt har hänt, hävdar Carina Rydberg”.²¹ På frågan vad *Den högsta kasten* är för slags bok svarar hon: ”Det har varit ett problem på förlaget att det egentligen inte finns några exempel på en bok av den här typen. Många har skrivit självbiografiska skildringar utan att fingera namn. Men det har varit långt senare, år efter det att händelserna ägt rum”.²² Litet senare försöker Rydberg särskilja *Den högsta kasten* ytterligare i förhållande till vad hon kallar ”den riktiga romanen”: ”[...] [*Den högsta kasten*] lever inte upp till alla formella krav man kan ställa på en roman, det vill säga att alla trådar ska knytas ihop och alla karaktärer sitta ihop. Så fungerar inte verkligheten”.²³ Hon medger också att hon skulle vara nöjd även om *Den högsta kasten* rubricerades som skandal: ”Jag har försökt skriva en så bra bok som möjligt! Men det får gärna bli skandal i och för sig. Jag behöver sälja, helt enkelt”.²⁴

Detta rydbergska förhållningssätt till *Den högsta kasten* upprepas på ett närmast identiskt sätt i intervjun med *Ny Litteratur*s Anna Knutsson. Rydberg frågar sig med eftertryck ”[v]arför i all världen ska jag hitta på saker när livet faktiskt är så här och uppfyller många av de krav som man ställer på en berättelse”.²⁵ Hon erkänner att *Den högsta kastens* tillkomst var ett resultat av ekonomiska svårigheter och att hon länge ”[...] funderat över att skriva den här boken men också fasat för det”.²⁶ Att boken skulle ställa till skandal och att den skulle kunna leda till stämning är något som Rydberg inte märkbart oroar sig över: ”Det är omöjligt att veta om jag blir

stämd. Boken måste komma ut först. Men om jag blir stämd så blir det en konsekvens. Jag kan inte säga att jag blir särskilt upprörd över det. Jag tycker snarare det är bra [...] [f]ör att helt plötsligt blir livet verkligt”.²⁷

Det som Rydberg framförallt trycker på i dessa intervjuer är följaktligen att *Den högsta kasten* skall läsas självbiografiskt. Detta stämmer väl överens med Johnny Kondrups ord, att ”[r]esultatet av den självbiografiska pakten är att författaren, i bokstavlig mening, med sin egen person går i god för den bild som formar sig i hans verk”.²⁸ Rydberg försöker ju med sin egen person ingå en självbiografisk pakt med sin läsare genom att ge denna genreanvisningar via media. Att detta i sig skulle vara ett resultat av en för 90-talet ny författarroll vittnar inte minst en tio år gammal intervju med en 28-årig Carina Rydberg om. Efter att hon precis utgivit sin tredje roman – *Osalig ande* – fastslår Rydberg att hon ”alltid varit författare men inget är självbiografi”,²⁹ vilket totalt kontrasterar mot 1997 års försäkran att allt är självbiografi.

MOTTAGANDET · Recensionen kan, om man utgår från Genette, likt intervjun räknas som en epitext, d. v. s. som en förlängning av verket. Recensionens upphovsman – recensenten – är även en av de viktigaste aktörerna på det litterära fältet. I sin roll som offentlighetens smakdomare är det han/hon som på många sätt fungerar som motvikt till det litterära verket och dess författare. Hur ser då mottagandet ut i Rydbergs fall? Väljer recensenterna att ingå den i media föreslagna självbiografiska pakten? Om inte, väljer de ändå att bedöma *Den högsta kasten* utifrån ett strikt genreperspektiv (självbiografi vs. roman), eller problematiserar de i större utsträckning sitt val av läsart?

En tydlig tendens bland recensenterna är att de i nästintill samtliga fall mer eller mindre medvetet väljer att distansera sig från Rydbergs förhandslansering av *Den högsta kasten* som självbiografisk. Denna distansering tar sig emellertid vitt skilda uttryck. En del väljer att inte kommentera förhandslanseringen överhuvudtaget (t. ex. Crister Enander, *Kvällsposten*, 26.2.1997; och Maria Schottenius, *Expressen*, 14.3.1997). Andra tar uttryckligen avstånd till en förhandslansering som anses ”missvisande” (Måna Berger, *Nerikes Allehanda*, 11.3.1997; och Eva Ström, *Svenska Dagbladet*, 14.3.1997), eller endast resultatet av ”ett slags marknadsspektakel” (Lennart Bromander, *Arbetet*, 14.3.1997). En tredje kategori tycks initialt ha blivit påverkade av marknadsföringen av *Den högsta kasten* som självbiografi. Åsa Beckman (*Dagens Nyheter*, 1.3.1997) konstaterar t. ex. att ”[...] få har väl kunnat undgå att märka att Carina Rydberg kommer ut med en ny roman. TV, radio och tidningar har de senaste veckorna varit fyllda av intervjuer och förhandsartiklar. Och ’Den högsta kasten’ har onekligen många kittlande detaljer: *den är hän-*

synslöst självbiografisk [min kurs.] [...]”. Även Pia Bergström-Edwards (*Aftonbladet*, 6.3.1997) kommenterar förhandslanseringen på ett liknade sätt: Carina Rydberg har ”[...] skrivit en bok som hon hävdar är sanning. Ingen roman utan rena rama sanningen. Både den säkra författaren och den såriga privatpersonen Carina Rydberg, född 1962, är alltså huvudperson i denna tjocka bok som redan har uppmärksammats stort i veckotidningar och frukost-TV”. Beckman och Bergström-Edwards löper dock inte hela linan ut utan väljer efterhand att distansera sig från att läsa *Den högsta kasten* självbiografiskt. Beckman anser att en självbiografisk läsning skulle innebära att reducera ”[...] en gripande berättelse om vad det innebär att inte blir [sic] bekräftad som riktig kvinna” till en ”skandalroman”. För Bergström-Edwards ställer en självbiografisk läsart snarare upp ett etiskt/moraliskt problem: ”[...] hur ska man då beskriva och bedöma denna föregivet ’autentiska’ bok utan att recensera Carina Rydberg, vilket hur man nu än gör det måste innebära en integritetskränkning?”. Hon väljer därmed att ställa *Den högsta kastens* självbiografiskhet i skuggan och bedöma den som ”[...] en stark, öppen och smärtsam kärleksroman [...]”.

Även om en majoritet av recensenterna alltså väljer att distansera sig från förhandslanseringen, och den av Rydberg föreslagna självbiografiska pakt, finns det recensenter som faktiskt tycks ingå en självbiografisk pakt med Rydberg genom själva texten. Maria Schottenius är i hög grad medveten om att texten själv försöker sätta upp en självbiografisk pakt med sin läsare: ”Vi ska tro på henne [Rydberg, min anm.] ber hennes text”. Att som läsare vägra att ingå denna pakt, och så att säga ifrågasätta bokens sanningsvärde, kan enligt Schottenius förta själva läsoplevelsen: ”Om vi inte tror henne [Rydberg, min anm.] får vi skylla oss själva. Risker är förstås att allt är ihopsluget. Den får vi ta”. Detta kan jämföras med Ingrid Bosseldal (*Helsingborgs Dagblad*, 14.3.1997) som först försöker läsa *Den högsta kasten* som roman. Hon inser dock snabbt att det helt enkelt inte går. Gestaltningen anses ”[...] för grund och det utsagda alltför påtagligt”. Hon konstaterar istället att texten ”ber om att bli läst på ett visst sätt” och väljer att gå den till mötes och läsa den självbiografiskt. Likt Schottenius ingår hon följaktligen genom själva texten en självbiografisk pakt med Rydberg. För Bosseldal tycks emellertid inte enbart själva ingåendet i en självbiografisk pakt vara nog för en lyckad läsoplevelse (jfr Schottenius). Bosseldal menar att även läsarens könstillhörighet spelar in: ”Jag fyller med hjälp av mitt eget kvinnoliv i det som inte kan berättas [...]”, vilket i alla fall utifrån ett feministiskt perspektiv belyser varför män som Lars Hagström (*Borås Tidning*, 14.3.1997) värderar *Den högsta kasten* negativt. Hagström skriver bland annat: ”De förment snaskiga detaljerna, hänsynslöst utlämnande och självutlämnande, angår inte något större flertal, inbillar jag mig med manligt inskränkt egenmäktighet. [...] De handlar om någon annan och jag lär mig ingenting på dem”.

Trots att flertalet av recensenterna alltså negligerar att ingå en självbiografisk pakt med Rydberg utifrån förhandslanseringen är det många som har svårt att välja läsart. Ofta sker en glidning från att först betrakta *Den högsta kasten* som självbiografi till att bedöma den som roman. Crister Enanders recension, en recension som märkligt nog publicerades redan drygt två veckor före *Den högsta kastens* officiella utgivningsdatum, är ett utmärkt exempel på hur denna glidning manifesterar sig. Till en början läser Enander *Den högsta kasten* som ett uttryck för en subjektiv sanning, vilket indikerar att han läser boken självbiografiskt: "Carina Rydberg har inte tvekat. Sanningen – och ingenting annat än sanningen – ska fram i ljuset, även om det är hennes bild av denna sanning". Efter detta blir hans recension allt mer ambivalent. Han konstaterar att boken inte enbart lever på sin verklighetsanknytning och bedömer den som roman. I andra recensioner sker en liknande problematisering och glidning i värderingen. Måna Berger är t. ex. till en början uttalat skeptisk till att läsa *Den högsta kasten* som roman: "Eftersom Carina Rydberg är författare och 'kan knep' som hon säger så sträckläser jag boken med god behållning, som en roman. Men detta är ingen roman. Det är en självbiografisk skildring som beskriver ett stycke nutida Stockholm [...]". I sin slutliga värdering betraktar hon emellertid *Den högsta kasten* som en slags konstnärsroman som "[...] blottlägger vad författarskapet är av fruktansvärd gåva och förbannelse". Detta kan jämföras med Henrik Janssons recension i *Hufvudstadsbladet* (25.3.1997). Jansson glider likt Berger och Enander mellan att först diskutera *Den högsta kasten* som självbiografi till att se den mer som roman, eller rättare sagt som en slags kvinnlig "dagdrivarroman".

Även en glidning i motsatt riktning, d. v. s. från att inledningsvis betrakta *Den högsta kasten* som roman till att bedöma den utifrån dess självbiografiskhet, förekommer i recensionsmaterialet. Främst gäller det Jonas Thentes recension i *Göteborgs-Posten* (14.3.1997). Att han läser *Den högsta kasten* som roman framgår redan i recensionens titel: "En modig roman". Underrubriken; "Carina Rydberg är öppen som ett färskt sår", tillsammans med fastsländet att "detta är en självbiografisk bok" motsäger dock att Thente valt en renodlad läsning av *Den högsta kasten* som roman. Thente väljer även att i slutändan värdera *Den högsta kasten* utifrån dess självbiografiskhet: "Carina Rydbergs roman handlar inte om någon annan så mycket som om henne själv. Det är hon som hänger ut sig, öppen som ett färskt sår. Faktiskt så öppen om alla sina demoner att jag undrar vad hon över huvud taget skulle kunna säga som inte redan har blivit sagt. Det var länge sedan jag läste något så modigt".

För Eva Ström, Lennart Bromander och Björn Widegren (*Gefle Dagblad*, 14.3.1997) ställer *Den högsta kasten* överhuvudtaget inte upp ett genreproblem. I motsats till Enander, Berger, Jansson och Thente sker ingen glidning i värderingen utan de be-

traktar kort och gott *Den högsta kasten* som roman. För Ström har boken tydliga drag av en romantradition. Den får, som hon uttrycker det, henne att "[...] associera till verk som Knut Hamsuns "Pan" eller Marguerite Duras "India Song" – men framför allt till Edith Södergrans debutverk "Dikter" – detta som skildring av en ung kvinnas försök att finna en hållbar diktar- och kvinnoidentitet". Bromander konstaterar bland annat att "[...] en vanlig romanläsare har en del att hämta i denna på många sätt klart intressanta roman". Anledningen till att Ström, Bromander och Widegren så oproblematiskt kan fastslå att *Den högsta kasten* är en roman beror i mångt och mycket på att de betraktar den utifrån ett, i och för sig outtalat, men ändock underliggande postmodernistiskt perspektiv. Detta perspektivtagande tar sig främst uttryck i att de ser subjektet som splittrat. Ström fastslår att det paradoxala i Rydbergs roman är att Rydberg "[t]rots att hon med extrem noggrannhet namnger olika personer som figurerar i boken [...]" samtidigt skriver in dem "[...] i hennes personliga berättelse, hennes legend och myt" vilket så att säga frigör dem från deras "historiska" jag och gör dem representativa för ett större syfte; att avslöja "[...] det problematiska i diktar- och kvinnoidentitetens tillblivelse". Widegren nästintill parafaserar Ström och skriver i sin recension: "Det är som om författaren när hon placerat dem [d. v. s. de verklighetsanknutna personerna, min anm.] i sin berättelse samtidigt förser dem med citattecken: 'Carina', 'Rolf', 'Abbe Bonnier', 'Klas Östergren', 'Bobo Karlsson' [...] och vilka de än är. I romanens form existerar de liksom på nya villkor". I en jämförelse med Ström och Widegren går Bromander ett steg längre och slår fast att Carina Rydberg genomgående skiftar mellan olika subjektpositioner – vad han kallar "roman-Carina" och "den skrivande Carina": [Den] djupt sårade Carina kontrapunkteras hela tiden av den skrivande Carina, som utan att lägga sig i roman-Carinas förhävanden och tankar ändå lyckas visa upp det odiskutabla i henes [sic] agerande". Denna subjektets splittring, och de "förskjutningar och glidningar" mellan "roman-Carina" och "den skrivande Carina" som denna splittring innebär, omöjliggör för Bromander att *Den högsta kasten* skulle kunna vara självbiografi.

Intressant är det slutligen att notera att några av recensenterna valt att inte diskutera *Den högsta kasten* utifrån ett genreperspektiv. Daniel Sandström (*Smålandsposten*, 10.3.1997) och Sten Jacobsson (*Hallandsposten*, 14.3.1997) undviker t. ex. konsekvent att använda sig av en genremarkör i sina beskrivningar av *Den högsta kasten*. En möjlig förklaring till att dessa recensenter valt detta förhållningssätt är helt enkelt att *Den högsta kasten*, som vi kunnat se ovan, sätter upp en i det närmaste olöslig genreperspektiv. Att diskutera boken utifrån ett genreperspektiv anses därmed som fruktlöst och man väljer att koncentrera sig på andra aspekter.

För Stina Nylén (*Göteborgs-Tidningen*, 14.3.1997) och Curt Bladh (*Sundsvalls Tidning*, 9.3.1997) är anledningen till att man inte utgår från ett genreperspektiv

rande perspektiv däremot en annan. De verkar båda mer intresserade av att bedöma *Den högsta kasten* utifrån distinktionen litterärt/icke-litterärt verk. Stina Nylén kallar *Den högsta kasten* för en "[...] bok, och inte roman, för detta är snarare en dagbok än skönlitteratur". Att det som berättas många gånger känns "[...] psykologiskt och känslomässigt obegripligt [...]", som livet självt, har enligt Nylén att göra med de "[...] byggstenar som saknas och som skulle göra boken till fiktion, till typisk skönlitteratur, och därmed lättare att ta till sig". Men Nylén anser inte *Den högsta kastens* icke-litterära karaktär som någonting belastande. Att *Den högsta kasten* är ett icke-litterärt verk möjliggör för Nylén tvärtom en direkt representation av livet som undgår att fastna i det förskönande romanspråkets spindelliknande väv. Som Nylén själv uttrycker det: "Carina Rydberg [...] öser på med upprepningar och detaljer, precis som det verkliga livet ser ut, precis lika enhanda som någon annans dagbok".

Även Curt Bladh utgår, som sagt, utifrån dikotomin litterärt/icke-litterärt verk. Till skillnad från Nylén är han emellertid allt annat än välvilligt inställd till *Den högsta kasten* som icke-litterärt verk. Enbart titeln på hans recension; "En roman så usel att den inte ens lyckas bli pekoral", vittnar om detta. I motsats till Nylén ser Bladh bokens estetiska undermålighet som ett problem: "Den är usel som stil, som språk, som berättelse; den har inte miljöskildring, ingen personteckning", och konstaterar krasst: "Jag har haft turen att få den gratis men sörjer de timmar jag ägnat åt att läsa den".

Sammanfattningsvis är det tydligt att man inom recensentkåren hyser en stark ovilja mot att enbart genom Carina Rydbergs i media föreslagna självbiografiska pakt låta sig påverkas i valet av läsart. Förutom i några enstaka fall försöker recensenterna omedelbart markera sitt avståndstagande mot en i deras ögon spekulativ marknadsföring. Om man då vänder blicken mot recensenternas val av läsart i förhållande till *Den högsta kasten* utkristalliseras i huvudsak fyra grupper: 1) De som läser *Den högsta kasten* som självbiografi utifrån rent textuella aspekter; 2) De som i större utsträckning väljer att problematisera sitt val av läsart och som i sin bedömning glider från att betrakta *Den högsta kasten* som självbiografi till roman (alternativt roman till självbiografi); 3) De som oproblematiskt betraktar *Den högsta kasten* som roman utifrån ett underliggande mer postmodernistiskt perspektiv; och 4) De som överhuvudtaget inte diskuterar *Den högsta kasten* utifrån ett genreperspektiv utan mer bedömer den utifrån distinktionen litterärt/icke-litterärt verk.

DEBATTEN · Till skillnad från recensenterna, och deras heterogena syn på hur *Den högsta kasten* bäst skall karakteriseras, är debattörerna, som även de kan sägas existera som aktörer på det litterära fältet, uppdelade i två stridande motpoler.³⁰

Jesús Alcalá är tillsammans med Lars Viklund, den i *Den högsta kasten* ”utpekade” huvudpersonen Rolfs advokat, de debattörer som är kritiska till Carina Rydbergs handlande att ge ut en i deras tycke självbiografisk bok. Alcalá beskriver *Den högsta kasten* som en ”ond, grym, sadistisk historia”.³¹ Viklund är inte sämre han, utan säger att *Den högsta kasten* inte är annat än ”ett illasinnat karaktärsdåd på den man som vägrar älska henne”.³² Alcalá och Viklund läser alltså *Den högsta kasten* som självbiografisk vilket får till följd att den anses som etiskt/moraliskt förkastlig. Tvärt emot recensenterna, som i huvudsak bortser från Carina Rydbergs försök att kontrollera sin position på det litterära fältet genom media, tar Alcalá och Viklund till sig av förhandslanseringen och uttrycker en stark skepsis inför denna. Medan Alcalá indignerat konstaterar att ”[...] Carina Rydberg [...] sannerligen gjort allt vad hon har kunnat för att lansera storyn och sig själv”, drar Lars Viklund förhandslanseringsproblematiken till sin spets. Han anser att *Den högsta kasten* och förhandslanseringen har juridiska implikationer: ”Enligt tryckfrihetsförordningen är det straffbart att förtala andra människor i böcker och tidskrifter”. Trots att Alcalá och Viklund är skeptiska till förhandslanseringen bygger deras läsning ironiskt nog på just den av Rydberg i media föreslagna självbiografiska pakten. Frågan man ofrånkomligen ställer sig är om Alcalá och Viklund överhuvudtaget väckt debatt ifall Rydberg aldrig marknadsfört sin bok som självbiografisk?

Om Alcalá och Viklund kan ses som språkrör för de debattörer som läser *Den högsta kasten* självbiografiskt, och därigenom anser den etiskt/moraliskt förkastlig, så tillhör i allra högsta grad Eva X. Moberg dessa debattörers motpol. I ett debattinlägg riktat mot Alcalá skriver hon exempelvis så här: ”Det är svårt att argumentera mot Alcalá, som är så moraliskt oantastlig och så principiellt indignerad. Här rycker han dessutom ut för att försvara en juristbroders heder. Men det finns andra sätt att läsa *Den högsta kasten*”.³³ Mobergs läsning är dock inte helt friställd från *Den högsta kastens* självbiografiska drag. Hon anser att ”[d]et är svårt att skilja författaren och den förfördelade kvinnan [d. v. s. huvudpersonen Carina, min anm.] åt [...]”. Trots detta håller Moberg likt Bromander i recensionsgenomgången ovan isär författaren och protagonisten Carina Rydberg som hon kallar ”bokens Carina”. Hon är även medveten om Carina Rydbergs författarroll; ”Carina Rydberg är först och främst författare [...]”, vilket indikerar att Moberg till skillnad från Alcalá och Viklund ser *Den högsta kasten* mer som en roman utan ett etiskt/moraliskt dilemma. Förutom Moberg är det, som Susanna Cinti påpekar, främst Birgit Munkhammar som går i polemik mot Alcalá och hans självbiografiska läsning av *Den högsta kasten*.³⁴

Det som jag i denna korta genomgång av debatten velat lyfta fram är följaktligen att debatten till skillnad från recensionsmaterialet är delad i två läger. Antingen läser man boken självbiografiskt, som Alcalá och Viklund, vilket får negativa impli-

kationer eller så har man likt majoriteten av recensenterna ett mer problematiserat förhållande till *Den högsta kasten* och väljer att se den mer som en roman som ligger nära verkligheten.

II. *Analys av Den högsta kasten*

Jag har valt att analysera *Den högsta kasten* utifrån en tredelad modell. För det första ämnar jag titta närmare på vad som gör *Den högsta kasten* som text till självbiografi. Vilka läsanvisningar ger den genom form och innehåll som gör att läsaren lockas till att läsa *Den högsta kasten* självbiografiskt med en fast förankring i en "historisk" verklighet? Med andra ord hur försöker texten ingå en självbiografisk pakt med sin läsare (en pakt som bland annat recensenterna Schottenius och Bosseldal tycks ha ingått)? För det andra är min intention att se vad texten erbjuder som gör att den kan tolkas utifrån ett romanperspektiv. Kort sagt, vilka romangrepp använder *Den högsta kasten* som kan förklara recensenternas, och vissa debattörers, bedömning av boken som roman?

Även om Bo G. Janssons syn på postmodernismen av vissa ansetts vara allför snäv,³⁵ anser jag hans slutsats att *Den högsta kasten* är ett typexempel på en 90-talets "postmodern[a] självbiografi" som en lockande tanke.³⁶ Min tredje infallsvinkel är följaktligen att försöka närma mig *Den högsta kasten* utifrån ett postmodernistiskt perspektiv och särskilt titta närmare på hur Rydberg försöker bryta ned gränsen mellan verklighet och fiktion.

DEN HÖGSTA KASTENS SJÄLVBIOGRAFISKA DRAG · Att Carina Rydberg själv, genom exempelvis intervjun, försökt påverka sin läsare att läsa *Den högsta kasten* självbiografiskt, refererande till en verklighet utanför texten, är som vi sett tydligt framträdande. På vad sätt kan då *Den högsta kasten* utifrån paratextuella och textuella aspekter sägas signalera en självbiografisk pakt med sin läsare?

En indikation på en författares vilja att hans/hennes text skall läsas självbiografiskt brukar vara att en textuell genremarkör placeras på titelbladet. Denna kan bestå av en underrubrik som t. ex. "Mitt livs historia" eller "Hågkomster", eller för den delen kort och gott "Självbiografi".³⁷ Ett liknande förhållande kan sägas gälla för fiktionsprosa som i allmänhet genom epitet "Roman" gör läsaren påmind om att dess innehåll är fiktion utan sanningsanspråk. *Den högsta kasten* skiljer sig i detta avseende både från självbiografien och romanen genom att en sådan textuell genremarkör helt enkelt inte existerar. Med detta emellertid inte sagt att *Den högsta kasten* saknar en genremarkör. Det fotografi föreställande Carina Rydberg, rökande en cigarett, som pryder *Den högsta kastens* omslag har, i mina ögon, en genremarkerande

funktion. Om detta fotografi helt skulle bryta med bokens handlingsmönster, och så att säga existera fristående från den fiktionsverklighet som den ”historiskt” existerande personen Carina Rydberg skriver fram, hade ett sådant antagande kanske varit en något förhastad slutsats. I *Den högsta kasten* stämmer dock omslagets fotografi väl överens med huvudpersonen Carina Rydberg, så väl att omslagsfotografiet till och med dras in i fiktionsverkligheten:

[...] ett halvår före utgivningen görs omslaget till boken. Jag träffar fotografen och formgivaren på PA; det är där bilden skall tas [...]. Fotografen ber mig luta mig fram över bardisken. Jag gör som han säger. ”Hakan i handen. Just så.” (s. 386)³⁸

I och med att fotografiet förs in i texten upprättas den koppling, mellan den ”historiskt” existerande personen Carina Rydberg och bokens huvudperson, som en genremärkt av typen ”självbiografi” hade upprättat mellan liv och dikt.

Även baksidestexten, vars funktion är att sälja boken som en produkt på en bokmarknad, antyder att *Den högsta kasten* skall läsas självbiografiskt. Öppet deklarerar den att ”Den högsta kasten är en hänsynslöst öppet självbiografisk berättelse [...]”, samt att “[...] Carina Rydberg skonar ingen. Allra minst sig själv”. Så långt har vi alltså kunnat konstatera att *Den högsta kastens* peritext; dess omslag och baksidestext, likt delar av dess epitext; intervjuerna, signalerar att den skall läsas självbiografiskt. Vad har då själva texten för självbiografiska drag?

Det som ur ett traditionalistiskt perspektiv gör *Den högsta kasten* självbiografisk är att den uppfyller det grundläggande krav som Lejeune ställer på den självbiografiska pakten, d. v. s. att verkets huvudperson skall stämma överens med det namn som nämns på titelbladet. Berättaren, tillika huvudpersonen i *Den högsta kasten*, syftar mycket riktigt tillbaka på författarnamnet – Carina Rydberg – som återfinns på titelbladet. Men det är inte enbart denna skönjbara namnlikhet som kan göra att man frestas till att läsa *Den högsta kasten* självbiografiskt. Liket den ”historiskt” existerande personen Carina Rydberg är bokens huvudperson författarinna till yrket. Åtskilliga gånger refererar *Den högsta kastens* berättare till en bokproduktion som väl överensstämmer med den faktiska författarinnan Rydbergs (se t. ex. s. 144; *Kallare än Kargil*, s. 189; *Nattens Amnesti*). En intressant detalj som här kan vara värd att notera är att böckerna ofta beskrivs i positiva ordalag. Detta kan jämföras med August Strindbergs sätt att marknadsföra sina tidiga verk i de senare. Som Ulf Olsson säger: “[...] [Strindbergs] texter är fyllda med återvändanden till tidigare texter och rentav med reklam för andra av hans texter [...]”.³⁹

Den högsta kastens metafiktiva tendens accentuerar ytterligare kopplingen mellan bokens huvudperson och den ”historiskt” existerande Carina Rydberg. Redan på bokens andra sida tilltalar berättaren Rydberg i ett stycke inre monolog indirekt

läsaren och lockar med att det som hon kommer att berätta är självupplevt och tillika unikt: ”Kom närmare nu så ska jag berätta om allt det jag aldrig vågat göra, allt jag knappast ens vågat tänka på. Kom närmare nu. Kom” (s. 10). Även om denna uppmaning i sin rätta kontext är riktad till bartendern Petra, huvudpersonen Rydbergs förtrogna samtalspartner framför andra, så kan man inte undgå att reflektera över om denna även riktar sig till *Den högsta kastens* läsare. Litet senare uppmanas läsaren återigen att tolka det som skrivs fram som den ”historiskt” existerande Carina Rydbergs liv: ”När jag nu skriver detta, är det första gången jag skriver om mig själv sedan jag slutade med mina dagboksanteckningar någon gång i tonåren” (s. 31). Nedan kommer jag ge en analys av denna metafiktiva tendens. Jag har dock valt att ta upp den redan här då den är en bidragande faktor till att man kan uppfatta *Den högsta kasten* som självbiografisk.

Det är emellertid inte enbart närheten mellan den ”historiskt” existerande personen Rydberg och *Den högsta kastens* berättare, och fiktiva författare, som gör att texten kan uppfattas självbiografiskt. I alla fall på ytan ligger bokens fiktionsverklighet mycket nära den ”historiskt” existerande verkligheten. ”Historiskt” verifierbara personer förekommer med sina rätta namn – Daniel Bergman, Abbe Bonnier, Stig Larsson etc. Berättaren Rydberg säger själv att hon ”[b]ehöver namnen. Vill att dessa namn skall fjättra mig vid verkligheten [...]” (s. 339). Större delen av handlingen utspelar sig på kändiskrogar; t. ex. Gino, PA & Co., och Café Opera, som i och för sig är exklusiva vattenhål förunnade få ”vanliga” människor, men som vi varje vecka ofrånkomligen konfronteras med genom skvallerpressens löpsedlar.

Till skillnad från Rydbergs senaste bok *Djävulsformeln* som på många sätt liknar *Den högsta kasten*, och som likt denna betraktats som uttalat självbiografisk, saknar *Den högsta kasten* i texten en direkt uppmaning till läsaren att välja en läsart framför en annan. I *Djävulsformeln* manar berättaren Rydberg sin läsare att läsa boken som roman och inte som självbiografi: ”Det här är en roman och ingenting annat. [...] Jag väljer alltså att fortsätta att betrakta mina fantasier som fiktion, även sedan de omsatts i verkligheten. På så sätt är jag skyldig till allt och ingenting”.⁴⁰ Man skulle i och för sig kunna säga att berättaren Rydberg genom *Den högsta kastens* metafiktiva tendens, dess självproblematiserande karaktär, uppmanar läsaren att läsa den som självbiografi. Berättaren/huvudpersonen Rydberg upprepar vid ett flertal tillfällen att det är en självbiografisk bok som är under tillblivelse (se t. ex. s. 327). Detta framkommer även tydligt i den oro som personerna i berättarens omgivning känner inför Rydbergs intention att skriva sitt liv, vilket i sig skulle innebära att delar av deras privatliv lämnas ut offentligt. Ett samtal mellan Abbe Bonnier och Rydberg är ett belysande exempel:

”Hur går det med boken?”

”Jotack. Jag har ju inte precis hunnit långt.”

”Hur skriver du den egentligen? Kommer man att förstå att den är självbiografisk?”

Det är en idiotisk fråga. Han vet mycket väl vad jag håller på med. (s. 361 f.)

Rent berättartekniskt är det framförallt intressant att iaktta berättaren Rydbergs upprepade försök att begränsa sitt berättarperspektiv för att markera ett avståndstagande från en allvetande berättarhållning till fördel för ett självbiografiskt jagperspektiv. Otaliga är de exempel där berättaren öppet erkänner att hon inte minns allt, eller där hon är snabb att inflika ett ”som jag minns det” (se t. ex. s. 182). De retoriska frågor som ställs är även de bevis för berättarens försök att visa fram en begränsad makt som berättare (se t. ex. s. 284).

Som vi kunnat se innehåller *Den högsta kasten* många appeller som kan och förmodligen är tänkta att påverka läsaren att välja en självbiografisk läsart. Trots detta går det att i texten finna många exempel på typiska grepp förbehållna romanen.

ROMANGREPP I *DEN HÖGSTA KASTEN* · Romanen är som genre betraktad nästintill odefinierbar. Michail Bachtin anser att detta beror på att romanen “[...] inte bara är en genre bland andra. Bland de andra, färdiga och delvis redan döda genrerna är romanen den enda genren i tillblivelse”.⁴¹ Ofta förblir definitionen således för vid och på så sätt verkningslös som särskiljande markör mellan texter. Ett exempel är Staffan Bergstens definition i *Litteraturhistoriens grundbegrepp* (1990): ”En roman är en längre, fiktiv berättelse på prosa”.⁴² Det som i denna definition dock är av vikt för oss är tron på romanens inneboende fikcionalitet.

Till skillnad från självbiografien, som Kondrup mycket riktigt påpekar är ”jagets genre” framför andra,⁴³ kan berättarhållningen i romanen skifta. I och för sig är det, som Philippe Lejeune tar upp, fullt möjligt att det dominerande jagberättandet i en självbiografi kan överges för ett berättande i tredje person.⁴⁴ Som exempel på en sådan självbiografi skulle man kunna se Unni Drougges *Andra sidan Alex*. Denna är skriven i tredje person men betraktas trots allt av exempelvis Björn Wiman som självbiografi.⁴⁵ Romanen är däremot mer flyktig vad det gäller berättarens position i verket. Kondrup konstaterar t. ex. att romanen på många sätt gärna lånar självbiografiska instrument som “[...] berättande i första person, sammanfall av berättare och huvudperson, historiska händelser, autentiska personer, lokalfärg” etc.⁴⁶ Gérard Genettes term ”focalization” (på sv. fokalisation) kan här ytterligare klargöra skillnaden mellan en berättare i en självbiografi och en romanberättare även om begreppet brukar vara förbehållet en text med tredje-persons berättare.⁴⁷ Fokalisation behandlar ”vem som ser” i förhållande till ”vem som talar”. Genette anser att det i huvudsak finns tre viktiga instanser vid fokaliseringsproblem: 1) ”nonfocalization” (här be-

nämnt icke-fokalisering istället för gängse sv. översättning – nollfokalisering): vilket kan liknas vid en allvetande berättare som står utanför fiktionsvärlden och vet allt om den och dess karaktärer; 2) ”*internal focalization*”: där perspektivet begränsas från allvetande till att det som berättas är fokaliserat genom *en* karaktärs medvetande; 3) ”*external focalization*”: där vi på grund av ett strypt informationsflöde upplever berättelsen utifrån en bestämd punkt i fiktionsvärlden utan att vara medvetna om vad den omtalade karaktären känner eller tycker. Genette påpekar vidare att dessa tre olika modi inte helt går att avskärma från varandra och att man i många litterära verk gång på gång upplever ett skifte dem emellan.⁴⁸ I mina ögon är dock en glidning mellan fokaliseringsinstanserna logiskt mindre möjlig i en självbiografi.⁴⁹ Till skillnad från romanen där fokaliseringen kan röra sig fritt är sammanfall mellan den som berättar och den som ser det gängse i en självbiografi. Självbiografen har således sällan fokaliseringsproblem. I romanen däremot är en diskrepans mellan röst och varseblivningscentrum vanlig även om man skulle kunna argumentera för att icke-fokalisering är det vanligaste utgångsläget.

Ett av de äldsta romangreppen är den icke-fokaliserade allvetande berättaren, som har full kontroll över sin berättelse, som vet allt om karaktärernas känsloliv; deras innersta tankar och önskningsar. Det är framförallt denna berättarens allvetande position, mer eller mindre tydligt framträdande, som avslöjar *Den högsta kastens* karaktär som roman. En närläsning av två längre exempel får här belysa den glidning som berättaren Rydberg gör från ett begränsat subjektivt jagperspektiv – intern fokalisering, a priori förutsättning i en homodiegetisk framställning – till en mer objektiv hållning som allvetande icke-fokaliserad berättare.

Det första exemplet på detta skifte i fokalisering är när berättaren och tillika huvudpersonen Carina Rydberg på sin resa i Indien precis anlänt till staden Benaulim. I ett försök att för första gången beskriva restaurangen ”Joncey’s schack” glider hon ofrånkomligen över till ett allvetande, icke-fokaliserat perspektiv:

Jag anländer en halvtimme tidigare än beräknat. Det är inte svårt att hitta till Joncey’s schack. Vägen som leder ner till stranden slutar i en vändplan [...]. Sedan är det bara att fortsätta ner till restaurangen, som är den största i Benaulim och den enda som har elektricitet. [---]

Det finns en musikanläggning också, och *varje kväll* vid solnedgången spelas Pink Floyd’s ”The wall”. Det är då gästerna börjar komma. [---]

Och familjen samlas. Man behöver inte ha tillbringat många dagar i Benaulim förrän man känner igen de flesta. Den flintskallige tyske läkaren som bott på L’Amour Beach Resort *i veckor*, och som studerar omgivningen genom den kikare han bär med sig *överallt*. [---] Han har två yngre vänner med sig – tyskar även de – och tillsammans sitter de på Joncey’s *varje dag* och berättar *ekivoka* historier för varandra. Ingen annan vill umgås med dem. *Alla* är överens om att den tyske läkaren är galen.

Sedan har vi det engelska paret som i hopp om att hitta en alldeles öde strand, bär med sig både tält, gasolkök och stereoanläggning. *De kommer att stanna länge i Goa. De älskar drogerna här: syran, gräset. Jag känner dem ännu inte.* [---]

Själv kommer jag att bli kvinnan folk lägger märke till för att hon ständigt bär en vit socka på vänstra foten. Kryckan kommer och går men sockan – som hon tvättar varje kväll, ända tills den är så utsliten att det inte är någon idé längre – sockan blir kvar. Antagligen tror många att även hon är galen, som den tyske läkaren.

Men inte än. Jag har nyligen stigit av bussen och jag bär sockor på båda fötterna. (s. 83 f.)
[mina kurs.]

Denna korta textpassage kan bäst beskrivas som metadiegetisk, d. v. s. som en berättelse i berättelsen. Efter att huvudpersonen, tillika berättaren, stigit av bussen stannar tiden liksom upp. Ingenting händer i själva huvudhandlingen som för berättelsen framåt. Ur fokaliseringssynpunkt sker det emellertid en rörelse från en intern fokalisering till icke-fokalisering. Från ett av berättarjaget subjektivt konstaterande att hon anlant en halvtimme ”tidigare än beräknat” tar ett allvetande, icke-fokaliserat perspektiv successivt över. Berättaren beskriver med stor inlevelse sin omgivnings yttre attribut samtidigt som hon dristar sig till att gå in i de olika karaktärernas medvetande; att ”alla” anser den tyske läkaren galen; att de engelska paret ”älskar” droger o. s. v. Det verkligt intressanta med textpassagen ovan är dock att berättaren även distanserar sig från huvudpersonen Carina Rydberg. Hon fungerar ju annars, på typiskt självbiografiskt manér, som den karaktär utifrån vilken berättelsens interna fokalisering utgår. Berättaren berättar om huvudpersonen Carina Rydbergs framtid i tredje person; att ”hon” kommer att bli kvinnan som ”folk lägger märke till”. Berättaren tycks således, som Bromander påpekar i sin recension, vara tudelad i en ”roman-Carina” och en ”skrivande Carina”. Samtidigt gör författaren sitt för att problematisera gränsen mellan dem vilket inte minst början på meningen: ”Själv kommer jag att bli kvinnan folk lägger märke till för att hon [...]”, vittnar om. Här existerar båda berättartyperna på samma gång. Pronomenet ”jag” byts ut mot ”hon” för att i den avslutande meningen återvända till den begränsade interna jagfokalisering som inledde hela textpassagen: ”Jag har nyligen stigit av bussen [...]”.

Som vi kunnat se i exemplet ovan använder Rydberg sig av det för romanen så vanliga allvetande, icke-fokaliserade berättarperspektivet. Rester av den självbiografiska berättarhållningen finns emellertid kvar. I detta avseende skiljer sig det textexempel jag kommer att ta upp härnäst avsevärt. Här har vi att göra med en mer traditionellt allvetande berättare som vet allt om sina karaktärer och som genom sin icke-fokalisering är helt distanserad från huvudpersonen Carina Rydbergs egna kunskapsfär. Precis som i det förra exemplet sker det dock en glidning över från en intern jagfokalisering till en allvetande, icke-fokaliserad berättare:

Jag vet inte om det, men under sin semesterresa är Rolf med om något som kommer att förfölja honom. [---]

En racerbana någonstans i Sydsverige. Formel 3. Felix älskar snabba bilar, han älskar dessa tävlingar, har hållit på med dem i årtal [...]. [---]

Felix – liten och satt och kortsnaggad, och *som jag fått för mig*, dystert till sin läggning, trots att jag aldrig känt honom. Nu ska de bli kompanjoner. Det har tagit Rolf lång tid att fatta detta beslut [...].

[---]

Före tävlingen tar Felix med honom ett par varv runt banan. *Jag föreställer mig* att det är första gången Rolf sitter i en racerbil. *Han tycker det är roligt. Kanske* är han lite rädd, men mest är det roligt och Felix är en skicklig förare.

Sedan tävlingen. *Jag tänker mig* att publiken sitter på läktaren och att Rolf befinner sig någonstans i mitten; inte allra längst upp men inte heller närmast marken. Han följer Felix bil med blicken. [---]

Tredje varvet, eller är det fjärde? Kanske har jag helt fel, kanske är det alldeles i början av tävlingen det händer; en plötslig sladd – *sker det i en kurva?* – en sladd som får Felix att tappa kontrollen över fordonet och nu far bilen ut från banan, kraschar mot en ramp och kollisionen blir kraftig, publiken reser sig upp, några skriker, *kanske skriker även Rolf* och nu ligger bilen där [...]. *Han ser två andra män* springa i riktning mot olycksplatsen; ja, de kommer att hinna före honom [...]. [---] En bår bärs fram. De tar av honom hjälmen – *herregud hjälmen, är det verkligen meningen att man ska ta av den?* Någonstans har han hört att hjälmen ska sitta kvar; han vet inte varför [...]. *Rolf vill skrika*: Är det där verkligen bra? Ska man ta av den? men han säger inget, han står tyst som ett barn, som en liten pojke. [---]

Säger ingenting. Kan inte förstå sig. Det finns en kyla nu. Han kände den inte förut. Ambulansen anländer. Han följer med till sjukhuset. Ja, det är en nackskada, men inte särskilt allvarlig [...]. Inte Rolfs förtjänst. *Han vet fortfarande* inte hur det förhöll sig med hjälmen. *Han har inte frågat.* [---].

Det dröjer bara någon dag innan [Felix] är redo att lämna sjukhuset. [...]. [---] De tar bilen. Rolf kör. Han kör långsamt och *är rädd hela tiden.* (s. 283 ff.) [mina kurs.]

Enbart denna textpassages första bisats: ”Jag vet inte om det [...]”, indikerar att berättaren vill göra sin läsare uppmärksam på att det som skall berättas fram kommer att vara fikionaliserat. Genom textmarkörer som t. ex. ”jag föreställer mig”, ”jag tänker mig”, försöker berättaren dock att inledningsvis begränsa sin allvetande position och upprätthålla självbiografins interna fokalisering. Även de retoriska frågor som återfinns i det sjätte stycket är typexempel på denna berättarens vilja att visa fram sina kunskapsluckor. Trots dessa försök, att på ett subjektivt plan återge sådant som berättaren omöjligen kan ha någon kännedom om, lyser den allvetande, icke-fokaliserade berättaren till slut igenom. Från och med meningen som börjar med: ”Han ser två andra män [...]”, är det inte längre möjligt att skilja på vad som

är berättarens rekonstruktion av ett händelseförlopp som hon egentligen inte upplevt själv från hur fiktionskaraktärerna, och då främst Rolf, upplever detta händelseförlopp. Plötsligt är alla försäkringar om att det som berättas fram utgår från ett subjektivt perspektiv som bortblåsta. Berättaren nöjer sig emellertid inte med att filtrera sin berättelse genom Rolfs ögon och så att säga använda honom som en extern fokalisator vid sidan av huvudpersonen Rydberg. Successivt tar en icke-fokalisation över. Berättaren har nu total kontroll över Rolfs medvetande. Pronomenet skiftar från ett subjektivt jagperspektiv till "han". Det är inte längre berättarens tankar inför händelsen som vi möter utan det är nu Rolfs: "[...] herregud hjälmen, är det verkligen meningen att man ska ta av den?" o. s. v. Berättaren vet nu även att Rolf känner rädsla; att han på hemfärden "är rädd hela tiden", att han "vill skrika". Till och med rätten till den inre monologen som annars genomgående tillhör huvudpersonen Carina Rydberg tillskrivs Rolf: "Kommer aldrig att sätta mig i en racerbil mer. Det får vara nog nu. Aldrig mer" (s. 285). Här har förvandlingen i berättarhållningen nått sin fulländning. Det står klart att vi har att göra med en allvetande berättare och inte en självbiografisk subjektiv jagberättare.

I de två exemplen ovan har vi alltså kunnat se att Carina Rydberg faktiskt över-skrider de konventioner som gäller för ett självbiografiskt berättande där berättelsen i regel är en internt fokaliserad jagberättelse utan några större allvetande ambitioner. Det är med detta i åtanke besynnerligt att Rydberg först när *Den högsta kasten* närmar sig slutet kommenterar sin hållning som allvetande berättare; en berättare som man kan finna spår av flera hundra sidor tidigare. Som huvudpersonen Carina Rydberg själv säger är hon mot slutet av den bok hon skall till att skriva, och som vi just har läst, som berättare allvetande likt Gud: "Det är dags att leka Gud nu" (s. 365). På vilka andra sätt försöker då *Den högsta kasten* genom sitt innehåll påverka sin läsare att läsa den som fiktiv berättelse, som roman?

En iögonfallande markör som pekar på att *Den högsta kasten* inte är självbiografisk är berättaren Rydbergs sätt att inleda de kapitel som behandlar barndomen. Konsekvent inleds dessa med orden: "Saker jag bör minnas" (se t. ex. s. 18, 96, 136). Frågan man ställer sig är då om det som skrivs fram verkligen är självupplevt eller om det är ren fiktion. Om det som skrivs fram verkligen är berättaren Rydbergs minnen, varför envisas hon med att framställa dessa som om de inte existerat; eller kanske bättre som om de tillhör bortglömda minnen som inte längre tillhör berättarens kunskapsfär? Ett mer självbiografiskt skrivsätt skulle troligtvis vara att jagberättaren vill visa sin auktoritet och då istället skriver något i likhet med: "Saker jag minns". En förklaring skulle kunna vara att Rydberg vill skapa en spänning mellan läsarens föreställning om vad som är fiktion kontra verklighet, något som vi hitintills sett manifesteras vid ett flertal tillfällen under analysens gång och som kom-

mer att behandlas sammantaget litet senare.

Som vi sett ovan i avsnittet rörande *Den högsta kastens* självbiografiskhet försöker berättaren Rydberg genom att använda "historiska" personers faktiska namn "fjättra sin berättelse vid verkligheten". Att många av bokens karaktärer namnledes inte har någon direkt koppling till en för oss tillgänglig "historisk" verklighet är därför anmärkningsvärt. Som exempel kan nämnas Rolf, Petra, Kaizad, Kristiania etc. Rolf om någon borde, i mitt tycke, framställts med fullständigt namn om man på allvar skall kunna betrakta *Den högsta kasten* som självbiografisk. (Berättaren Rydberg tycks ju lägga stor vikt just vid kopplingen mellan namn och verklighet). Troligtvis har hans efternamn utelämnats på grund av rädslan för en eventuell stämning. Intressant är här även att huvudpersonen Rydberg allteftersom berättelsen fortskrider börjar betrakta karaktärerna i den bok – d. v. s. *Den högsta kasten* – som hon är i full färd med att skriva som just romankaraktärer och inte som "historiskt" existerande personer. I ett samtal med sin förläggare säger Rydberg så här: "Jag har en annan karaktär i den här boken också. Någon du känner. Det är Abbe Bonnier" (s. 370). Ett annat snarlikt exempel återfinns i en konversation mellan just Abbe Bonnier och Rydberg. I ett telefonsamtal där den kommande bokens utformning diskuteras ger han förslag på "[...] hur han tycker att en *karaktär* [min kurs.] som Rolf ska skildras" (s. 329). Detta får oss osökt att komma in på *Den högsta kastens* metafiktiva tendens; hur berättaren Rydberg själv i viss mån, medvetet eller omedvetet, förvandlar den bok som hon skriver fram från att vara en i hennes tycke självbiografisk berättelse utan slut till en roman.

Genomgående diskuterar berättaren Rydberg huruvida det överhuvudtaget är möjligt att avsluta en berättelse som handlar om livet. Vid ett tillfälle säger hon så här: "Vad som är så irriterande med verkligheten, är att den aldrig har en upplösning, ett logiskt slut. Den är helt enkelt inte som en roman. Slutet kommer alltid att saknas" (s. 279). Trots detta så söker hon efter just ett romanslut. Hennes dilemma är dock att detta slut inte inträffat än. "Slutet har inte hänt än" (s. 210), som hon säger. Detta i sin tur gör att berättaren Rydberg för att få slut på sin berättelse förvandlar irländaren Harry Byrne, som likt huvudpersonen Carina Ryberg blivit sviken av Rolf, till sin musa: "Problemet med sådana här historier är att de inte har något slut. Ge mig slutet, Harry. Ge mig korparna" (s. 347). Hon får således ett slutgiltigt motiv att hämnas på Rolf vilket ger ett romanslut som rimmar illa med berättaren Rydbergs inställning till verklighetens avsaknad av en upplösning.

Berättaren/huvudpersonen Rydberg är väl medveten om sin status som en författare med förmåga att förvrida verkligheten. Som hon själv säger: "Man känner lätt igen en författare som kan tricken. Man behöver bara läsa några rader" (s. 275). När huvudpersonen Rydberg drabbas av skrivkramp inför uppgiften att skriva om

en film för kulturradians räkning beslutar hon sig för att ta till ”ett trick”: ”En författare som inte kan skriva måste ta till trick. Finns det inga bilnycklar, får man lov att tjuvstarta. Men bara den här gången. Bara en text. Får inte bli mer” (s. 305). På många sätt förebådar Rydberg här att även hon som berättaren av historien som utgör boken *Den högsta kasten* slutligen måste använda sig av ”tricks” för att få ett slut på sin historia. Som vi redan konstaterat fungerar Harry Byrne som en slags musa och även om Rydberg försäkrar att hon endast skall ”tjuvstarta” sin text (en artikel om en film som dessutom endast existerar i fiktionsverkligheten) en enda gång, underminerar denna episod ofrånkomligen föreställningen om *Den högsta kasten* som rakt igenom självbiografisk.

Sammanfattningsvis kan vi alltså konstatera att *Den högsta kasten* i hög grad innehåller element förbehållna romanen. I mångt och mycket fungerar dessa element som motvikt till de självbiografiska signaler som vi tidigare iakttagit i texten. *Den högsta kasten* tycks alltså befinna sig i gränslandet mellan roman och självbiografi; fiktion och verklighet.

DEN HÖGSTA KASTEN SOM POSTMODERNISTISK TEXT · Björn Ranelids *Till alla människor på jorden och i himlen* (1997), Kjell Johanssons *Huset vid Flon* (1997), och Carina Rydbergs *Den högsta kasten* anses av Bo G. Jansson utgöra fullgoda exempel på ett slags ”postmoderna självbiografier”. Han konstaterar att:

[I] samtliga dessa tre böcker uppträder författarna som huvudpersoner under sina verkliga namn. I samtliga dessa tre böcker synes även praktiskt taget alla andra uppträdande gestalter vara historiskt verkliga samt också framträda under sina verkliga namn. Härigenom blir dessa böcker mycket starkt och autentiskt verklighetsnära. Men detta bara å ena sidan. Å den andra emellertid är dessa berättelser också romaner och fiktioner. De är detta sista genom sina konstnärliga gestaltningar, genom att grepp i dessa böcker tillämpas som är romangenren förbehållna. Hit hör t. ex. förmågan att tränga rakt in i andra människors medvetanden. [---]

Hos Rydberg förintar vidare alldeles fullständigt de sista rester av skillnad mellan berättelse och värld och mellan fiktion och verklighet som hos Johansson och Ranelid dock ännu skymtar.⁵⁰

Precis som Jansson säger har vi i analysen kunnat notera *Den högsta kastens* verklighetsnära drag som självbiografi. Vi har även fastslagit att man i *Den högsta kasten* kan spåra en användning av romangrepp. Slutligen skall vi således undersöka hur de sista resterna av skillnad mellan berättelse och värld och mellan fiktion och verklighet förintar, vilket resulterar i att man kan se *Den högsta kasten* som en postmodernistisk text. Jag är här emellertid inte intresserad av att, som Jansson, endast katego-

riskt bedöma huruvida *Den högsta kasten* är mer postmodernistisk än andra texter, t. ex. Ranelids eller Johanssons i exemplet ovan. Min intention är istället att visa på just *Den högsta kastens* postmodernistiska karaktär. Några ord om postmodernism som begrepp får inleda diskussionen.

Postmodernism är som Linda Hutcheon säger i *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) ett svårdefinierbart begrepp. Hutcheon anser att mycket av den förvirring som rör postmodernism ligger i själva begreppets konstitution. Postmodernism indikerar genom sitt namn å ena sidan en fortsättning på modernismen. Å andra sidan innebär postmodernismens teoribildning, enligt Hutcheon, en brytning med just modernismen:

[...] a paradoxical model of postmodernism is consistent with the very name of the label for *postmodernism* signals its contradictory dependence upon and independence from the modernism that both historically preceded it and literally made it possible.⁵¹

Det som jag framförallt kommer att ta fasta på är här den skillnad som föreligger mellan modernism och postmodernism. Brian McHale menar att den fundamentala skillnaden mellan dessa teori-skolor ligger i att postmodernismen är "ontologiskt" betingad medan modernismen har en "epistemologisk" bas.⁵² Epistemologiska är, för McHale, texter som ifrågasätter vår kunskap om den värld vi lever i, samt förutsätter att man verkligen kan få svar på kunskapsteoretiska problem som "What is there to be known?; Who knows it?" etc.⁵³ Ontologiska, postmodernistiska texter är däremot mer flytande. De förutsätter inte att man kan etablera objektiva svar om verkligheten.⁵⁴ De ställer frågor som: "What happens when different kinds of world [sic] are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects" etc.⁵⁵ I det följande ämnar jag således utreda hur *Den högsta kasten* överskrider och utmanar ontologiska gränser och därmed förvandlas till en postmodernistisk text.

Vid en läsning av *Den högsta kasten* är det, som påpekats tidigare, svårt att bestämma sig om man skall läsa den som självbiografi eller roman. Redan här har vi följaktligen något som kan liknas vid en ontologisk tvekan mellan två genrer eller till och med världar. *Den högsta kastens* fiktionsverklighet konfronteras med den yttre "historiska" verkligheten vilket skapar en osäkerhet inför texten: Skall den läsas som självbiografi eller roman? Är det som skrivs fram verklighet eller fiktion? Oavsett om man väljer en läsart framför en annan förvandlas man som läsare ovillkorligt till en slags detektiv liknande den Lejeune aktualiserar.⁵⁶ Det är dock inte enbart denna konfrontation mellan fiktionsverklighet och "historisk" verklighet som ställer upp ontologiska problem. Även inom fiktionsverkligheten får man som läsare

en illusion av kolliderande världar; en illusion vilken i sin tur väcker ontologiska frågor. Innan vi tittar närmare på dessa frågor är det emellertid dags att mer utförligt diskutera *Den högsta kastens* metafiktiva drag.

Tidigare har vi kunnat se exempel på *Den högsta kastens* metafiktiva tendens och dess implikation för hur boken ger en dubbel läsanvisning till sin läsare. Jag har hittills valt att endast definiera metafiction som något som självreflexivt problematiserar sin egen tillblivelse. Metafiction är emellertid även ett grepp som den postmodernistiska texten ofta använder sig av. Som Patricia Waugh påpekar i *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) är metafiction: "[...] a mode of writing within a broader cultural movement often referred to as post-modernism".⁵⁷ Bo G. Jansson ser vidare i Brian McHales begrepp "short-circuit" (sv. kortslutning) metafictionens viktigaste karakteristikum. Han anser att:

[D]etta fenomen föreligger varje gång i en berättelse världar med till synes olika ontologisk status konfronteras direkt med varandra, t. ex. när diktverkets uppenbart fiktiva värld å ena sidan och författarens till synes verkliga värld å den andra på ett fantastiskt och förnuftsvidrigt sätt kommer i direkt kontakt med varandra. När 'short circuit' är för handen kommer ofrånkomligen alltid, på postmodernt sätt, själva relationen mellan fiktion och verklighet att starkt problematiseras.⁵⁸

Brian McHale själv ser till skillnad från Jansson inte short-circuit som ett verktyg endast för metafiction. Han anser att short-circuit används i postmodernistiska texter överlag. För McHale innebär short-circuit helt enkelt att fiktionsvärlden och dess upphovsmans (d. v. s. författarens) värld rent ontologiskt kollapsar och går upp i varann: "[...] the result is something like a short-circuit of the ontological structure. *Logically*, such a short-circuit is impossible; but in fact it happens all the time; or at least *appears* to happen".⁵⁹ Trots att McHale i motsats till Jansson inte specificerar begreppet short-circuit till att gälla enbart metafiction utesluter han för den delen inte möjligheten att man kan se detta begrepp som karakteristiskt för den postmodernistiska metafictionella litteraturen. Det som är intressant i Janssons resonemang är följaktligen att även den metafictionella litteraturen genom short-circuit kan sägas bygga på ontologisk grund. På vad sätt är då *Den högsta kasten* metafictionell genom att använda sig av en teknik liknade short-circuit?

I mångt och mycket är *Den högsta kasten* strukturerad på så vis att den ger sken av att vara en självbiografisk berättelse där berättaren Carina Rydberg står på behörigt avstånd från själva berättelsen. Inledningsvis tycks således den indelning som Lennart Bromander gör av *Den högsta kastens* huvudperson och berättare, i vad han kallar "roman-Carina" (d. v. s. huvudpersonen) och den "skrivande-Carina" (d. v. s. berättaren), att stå sig. Efterhand börjar dock denna indelning att vittra sönder.

Den ”skrivande-Carina” som tidigare tycks ha berättat historien, och så att säga skapat den verklighet som skrivs fram på behörigt avstånd från själva *Den högsta kastens* fiktiva verklighet, inkräktar gång på gång i denna fiktiva verklighet. Den första gången som detta inträffar är när huvudpersonen Carina Rydberg precis erbjudit en främmande man; Kaizad, att sova över i hennes hotellrum:

Jag förvånar mig själv i dag. Jag är en annan. Jag märker hur min röst, mitt leende, mina gester förändras, hur jag upprepade gånger drar fingrarna genom håret, på kvinnors vis, ja, jag koketterar verkligen, jag står utanför mig själv och iakttar det, förbryllad och en smula road. (s. 72)

Vi har här alltså att göra med två ontologiska världar som kolliderar genom att berättaren konfronterar sin fiktiva berättelses huvudperson. I och för sig inkräktar inte berättaren i fiktionsverkligheten på ett sådant sätt att hon är fysiskt närvarande i denna som en ”verklig” person.⁶⁰ Jag väljer trots allt att betrakta detta som en slags metafiktiv short-circuit.

Ett annat exempel på när den ontologiska skillnaden mellan den ”skrivande-Carina” och ”roman-Carina” helt tycks ha kollapsat återfinns i bokens slutskede. Precis före den passage jag här kommer att återge har huvudpersonen; ”roman-Carina”, lämnat PA & Co. efter att först hållt ut ett glas vatten över Rolf, som hon ansett förolämplig att vara tillsammans med en annan kvinna.

Jag ställer glaset på bardisken (detta är något jag inte kan minnas att jag gjorde; vet bara att jag inte hade glaset med mig när jag kom ut på gatan) och försvinner ut genom dörren – lite för snabbt – och medan jag promenerar ner mot Birger Jarlsgatan hör jag hennes skratt, den där andra, hon som tagit över nu: *Inte illa alls, synd bara att det var vatten, såg du hur det liksom bara rann av honom, förmådde knappt fukta det där flottiga håret. Har visat dem nu. Har visat att du platsar.* (s. 344)

Berättaren nöjer sig i detta exempel inte enbart med att inkräkta i fiktionsverkligheten. De två ontologiska instanserna ”roman-Carina” och den ”skrivande-Carina” är här så nära varandra att det är omöjligt att skilja dem åt. Bisatsen ”hon som tagit över nu” indikerar att ett särskiljande dem emellan tidigare faktiskt varit möjligt. Resultatet blir att gränsen mellan fiktionsverklighet och berättarens verklighet ännu en gång kollapsar genom en ontologisk short-circuit.

Den högsta kastens metafiktiva tendens och inslag av short-circuit är emellertid inte det enda som pekar på att den är en postmodernistisk text. Gränsen mellan fiktion och verklighet inom fiktionsvärlden problematiseras även den. Ibland tänjs denna gräns till den grad att man som läsare får intrycket av att ontologiska gränser överskrids fastän ett sådant överskridande i realiteten inte sker. T. ex. lånar huvud-

personen Carina Rydberg en film; *Ett vinterhjärta*, av Daniel Bergman som sägs vara en "kärlekshistoria": "[...] en film om ett sånt där förhållande som aldrig riktigt kommer igång. Två människor som är rädda för att våga närma sig varann", som Daniel uttrycker det (s.177). Det är här viktigt att notera att Carina och Rolf vid denna tidpunkt ej mötts. Trots att filmen utgör stoff i berättelsen och därmed inte i teknisk mening bryter igenom till fiktionsverklighetens ontologiska nivå så realiseras dess handlingsmönster i bokens senare del. Detta i sin tur skapar illusionen av att ontologiska gränser faktiskt överträds. Som Rydberg själv säger om filmen: "Det här är min historia [...] Det här är mitt liv" (s.178). Följaktligen undermineras gränsen mellan vad som är fiktion och verklighet genom att världar av till synes olika ontologiska nivåer konfronteras.

Ett annat exempel där filmmediets ontologiska dimension inkräktar på fiktionsverkligheten är när Rolf gång på gång sägs vara lik skådespelaren "Peter Coyote". Den första gången då Rolf sägs likna Coyote är efter att huvudpersonen Carina Rydberg sett en "TV-film" med denne Coyote i huvudrollen:

Han påminner mig om någon. Jag kan inte komma på vem. [---] Det är först sedan jag stängt av TV:n jag kommer på det: Rolf. Advokaten. En berusad farmägare, en oärlig åklagare, en misslyckad författare. Slår man ihop dem, är det Rolf man får. Rolf är summan av Peter Coyotes roller. (s.197)

På samma sätt som filmen "Ett vinterhjärta" förebådar den kommande handlingen, fungerar denna beskrivning av "Peter Coyotes" roller som mall för hur Rolf senare kommer att beskrivas som alkoholist, misslyckad författare o. s. v. Det som verkligen sätter den ontologiska stabiliteten – mellan filmens värld och fiktionsverkligheten – i gungning är emellertid, som antytt tidigare, att det inte enbart är Rydberg som ser en likhet mellan Rolf och skådespelaren "Coyote". En diskussion mellan Rydberg och hennes väninna Ulrika får exemplifiera detta:

"Vem var den där mannen? Jag tycker mig ha sett honom förut? Har han varit i TV?"
 "Det var Rolf. Han är advokat. Det är väl inte omöjligt att han varit i TV."
 "Eller också påminner han om någon."
 "Han påminner om en skådis. Peter Coyote."
 "Ja, just det. Det gör han verkligen." (s. 216)

Ännu litet senare sägs Rolf se ut som en "skådespelare"; som en "filmstjärna" (s. 309). Även om det här inte uttryckligen påpekas att Rolf är lik "Coyote" gör ett sådant uttalande att man, vare sig man vill det eller inte, gör denna koppling. Resultatet blir att läsaren ännu en gång ställs inför ett ontologiskt dilemma då fiktionsverklighetens ontologiska grund, i alla fall på ett symboliskt plan, konfronteras

av filmens medium. Att det ofta är just film, eller filmiska element, som underminerar fiktionsverkligheten anser Brian McHale inte speciellt konstigt med tanke på vår postmodernistiskt televisionsbundna kultur.⁶¹

En annan sekvens där förhållandet mellan fiktion och verklighet inom fiktionsverkligheten är minst sagt instabilt är den dröm som huvudpersonen Carina Rydberg drömmer om Kaizad och Kristiania innan hon ens träffat dem: ”Jag vet inte om det, men det är nu, medan jag sover, som historien mellan mig och Kaizad tar sin början.” (s. 59). Även en dröm kan, i mitt tycke, likt filmen i exemplet ovan ge en illusion av att tillhöra en annan ontologisk nivå än själva fiktionsverkligheten. Precis som med filmen ”Ett vinterhjärta” förvandlas även drömmen successivt till en del av fiktionsverkligheten. Carina möter senare Kaizad och Kristiania i fiktionsverkligheten och mycket av det som händer i drömmen realiseras. Resultatet blir att vi som läsare är tvungna att reflektera över: A) om fiktionsverkligheten som Kaizad och Kristiania kliver in i är en fortsättning på drömmen; B) om det är Carina själv som lämnar fiktionsverkligheten och kliver in i drömmen; eller C) om drömmen och fiktionsverkligheten existerar sida vid sida och drömmen bara av en händelse realiseras – en sanndröm. Det alternativ som de flesta läsare med all säkerhet skulle välja är alternativ C. Vilket alternativ man väljer är emellertid av underordnad betydelse. Det som är typiskt postmodernistiskt är det faktum att vi tvingas välja bland alternativ där vårt val hotar den ontologiska stabiliteten.

Några exempel på den identitetslöshet som genomsyrar fiktionsverkligheten får avsluta analysen av *Den högsta kasten* som postmodernistisk text. Fiktionsverklighetens personer, deras identiteter, tycks vid upprepade tillfällen gå upp i varandra. Flera är de tillfällen då olika personer misstar sig på Abbe Bonnier och Rolfs identitet (se t. ex. s. 198, 209, 363, 367), eller påpekar deras likhet (s. 186). Till och med Stig Larsson – en god vän till Rolf – märker vid en lunch inte att det är Rolf som varit hans sällskap utan tror att Rolf egentligen varit Abbe Bonnier (s. 233). Det är först i efterhand som han får veta hur det egentligen ligger till:

”Stig”, säger jag [d. v. s. Carina, min anm.]. ”Den där mannen du åt lunch med på Sveavägen för några veckor sedan var inte Abbe Bonnier.”

”Inte? Vem var det då?”

”Det var Roffe. Advokaten, du vet.”

”Jaså, Roffe. Honom känner jag ju också.” (s. 278)

Det är dock inte enbart denna identitetslöshet mellan Rolf och Abbe som är tydligt framträdande i *Den högsta kasten*: Harry Byrne sägs t. ex. ha ”Kaizads ögon” (s. 301), och huvudpersonen Carina Rydberg själv påpekar att den förändring Rolf genomgår även förändrar henne:

Jag har sagt att jag under dessa veckor sett Rolf förändras, men förändringen sker även i mig och vissa dagar, när jag stiger in på restaurangen, tycks även den ha bytt skepnad. Jag ser mig omkring i lokalen, utan att riktigt känna igen den. Det är ett annat rum, ett rum som existerar bara just i dag, ett rum som redan i morgon kommer att vara ersatt av ett annat.

Och ibland – oroväckande ofta – när jag sätter mig vid bardisken, märker jag att jag i mitt rörelsemönster imiterar Rolf; hans sätt att luta sig fram över disken med armen som stöd, hans sätt att hålla cigaretten [...]. (s. 229)

Bara en sida senare berättas det om hur Rolf på ett likartat sätt börjar imitera Rydbergs mimik: "[...] inte sällan händer det att han under våra samtal börjar härma min mimik [...], och när jag ler, ler han också och när vi skrattar, skrattar vi samtidigt och efter ett tag har jag svårt att skilja hans skratt från mitt eget" (s. 230).

Många av fiktionsverklighetens karaktärer lånar alltså drag av varandra; drag som skapar en illusion av att ontologiska gränser överträds. Karaktärer tycks ju till och med överskrida sina rent fysiska gränser och uppgå i varandra. Som Rydberg själv uttrycker det om den omslagsbild som skall komma att pryda *Den högsta kastens* omslag: "[...] för bråkdelen av en sekund är det inte bara mig själv jag ser" (s. 386). Detta är, i mitt tycke, en utmärkt formulering för den dubbelhet som märks hos nästintill alla karaktärer i *Den högsta kasten*. På ett typiskt postmodernistiskt maner tycks karaktärerna besitta en instabil identitet som hela tiden undermineras. Detta i sin tur gör att läsaren ännu en gång ställs inför ontologiska spørsmål.

*

Sammanfattningsvis, som vi kunnat se i exemplen ovan, har *Den högsta kasten* många drag som sammanfaller med postmodernismens ontologiska grund. Jag har i min analys valt att endast undersöka *Den högsta kasten* utifrån detta grundläggande ontologiska perspektiv. Jag måste då även medge att jag medvetet bortsett från att tränga djupare in i den postmoderna teorin.⁶² För mig är det nämligen främst *Den högsta kastens* ontologiska konflikter; den metafiktiva tendensen och upprepade short-circuits: upplösningen mellan fiktionsverklighet och "historiskt" existerande verklighet; illusionen av kollaps mellan olika ontologiska nivåer inom fiktionsverkligheten, som gör den till en postmodernistisk text.

Kvar återstår då några ord om huruvida man verkligen kan se *Den högsta kasten* som en "postmodern självbiografi" eller inte. Bo G. Jansson påstår som vi noterat att så är möjligt. Jag vill i detta avseende vara något mer försiktig. Som påpekats tidigare innebär postmodernismen något förenklat att den "historiskt" existerande författaren utanför verket är av sekundärt intresse eller – kanske riktigare – betrak-

tas som oåtkomlig och ogripbar. Att ett litterärt verk skulle kunna vara både postmodernistiskt och självbiografiskt på samma gång verkar således aningen långsökt. Brian McHale antyder dock möjligheten att ett postmodernistiskt verk kan vara självbiografiskt om man ser den utomstående författaren som en svårfångad retorisk figur existerande i texten. Helt i linje med sitt postmodernistiska perspektiv upprätthåller han dock hela tiden distinktionen mellan textens verklighet och den utomstående "historiska" verkligheten.⁶³ En "postmodern självbiografi" skulle utifrån McHales synvinkel således vara möjlig men skulle likväl knappast kunna liknas vid den traditionella självbiografin och fokuseringen på dess författare.

Istället för att använda epitetet "postmodern självbiografi" för att beskriva böcker som *Den högsta kasten*, efterlyser jag så här avslutningsvis en term som mer distinkt visar upp hur problematisk själva termen självbiografi är i en postmodernistisk estetik. Självt har jag för tillfället inte ett passande förslag på hur denna term mer specifikt skulle kunna utformas. Min förhoppning är dock att ett ökat intresse för de problem rörande självbiografi och postmodernism som böcker likt *Den högsta kasten* ställer upp, i framtiden kommer att resultera i en bättre terminologi.

Då *Den högsta kasten* är klart postmodernistisk och som vi kunnat se ger en dubbel läsanvisning, som gör att man kan läsa den som både självbiografi och roman, vill jag slutligen akta mig för att bortse från *Den högsta kastens* karaktär av roman – vilket jag anser att en term som "postmodern självbiografi" faktiskt gör. Istället för att som Bo G. Jansson enbart se *Den högsta kasten* som ett exempel på en "postmodern självbiografi" anser jag det således som mer rättvist att i nuläget kalla den för en "postmodern självbiografiroman" – hur kryptisk en sådan formulering än må låta.

ABSTRACT

Christian Lenemark. The Phenomenon Carina Rydberg on the field and as text: *Den högsta kasten*.

Den högsta kasten [*The Highest Caste*], Carina Rydberg's fifth book, caused a lot of debate when it was published in 1997. Some were upset by the way Rydberg used people's real names and that she openly claimed the book's content to be autobiographical. Others saw it as a heart-rending, honest story about what it means to be a woman writer in a man's world. The intention with this essay is partly to throw light on Carina Rydberg's conscious attempt to influence the literary field (i. e. readers, literary critics, and debaters) to read *Den högsta kasten* as an autobiographical piece of work. It is argued that Rydberg's marketing campaign of the book as autobiographical can be compared to what Philippe Lejeune has called "the autobiographical pact". The majority of the literary field's actors, however, the essay shows, is to a large degree reluctant to accept this pact with Rydberg. Instead of reading *Den högsta*

kasten solely as an autobiography they tend to vacillate between different reading strategies, not really sure of what label would be appropriate to describe the book. Consequently, the analysis of the reviews and the debate concerning *Den högsta kasten* do not only show how the literary field works, but also prove how problematic the term autobiography is in the postmodern aesthetics of today.

The second part of the essay consists of a *close reading* of *Den högsta kasten* as text. *Den högsta kasten* is itself revealed to play with different reading strategies. Through its use of shifting narrative perspectives *Den högsta kasten* lures the reader to read the book as a novel. On another level the book indicates that it ought to be read more as an autobiography, which strengthens Rydberg's assertion in media that *Den högsta kasten* should be read as if it was a direct transcription of her life. Finally, it is argued that *Den högsta kasten*, on account of its oscillation between different generic conventions and its use of postmodernist devices as metafiction; repeated short-circuits of the ontological structure: the breakdown of the boundaries between the fictional world and the "historical" reality; the illusion of collapsing ontological levels within the fictional world etc., best – for the time being – can be characterized as a "postmodern autobiographynovel".

NOTER

- 1 Denna uppsats är en omarbetad version av en D-uppsats i litteraturvetenskap framlagd vid Blekinge Tekniska Högskola, vårterminen 2001 och under handledning av Anna Forssberg Malm. Tack till Anna Forssberg Malm för råd och synpunkter under omarbetningen.
- 2 Kort uttryckt ser Bourdieu kulturen som uppdelad i fält. Varje fält utmärks av en ständig kamp mellan aktörer med olika värderingar och uppfattningar om fältets utformning och innehåll. På det litterära fältet kretsar kampen främst kring frågor som: Vad är litteratur?; Vad utmärker den goda litteraturen? För en mer utförlig diskussion kring Bourdieus fältbegrepp se Broady, Donald, och Palme, Mikael, "Utgivarnas förord" i Pierre Bourdieus *Kultursociologiska texter*, Brutus Östling (red.), Stockholm/Stehag, 4:e uppl., 1993, s. 9–20.
- 3 Lejeune, Philippe, "The Autobiographical Pact" i Paul John Eakin (ed.) *On Autobiography*, översättning Katherine Leary, Minneapolis, 1989, s. 3–30.
- 4 Lejeune, 1989, s. 11 ff.
- 5 Lejeune, 1989, s. 17.
- 6 Det självbiografiska verket sänder så att säga ut signaler som gör läsaren uppmärksam på att det han/hon läser faktiskt är sant, eller "i varje fall subjektivt sant" som Eva Hættner Aurelius uttrycker det (Hættner Aurelius, Eva, *Inför Lagen: Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, Lund, 1996, s. 18).
- 7 Lejeune, 1989, s. 11 f. Att jag här valt att koncentrera mig på Lejeunes tankar om självbiografins starka koppling till författarnamnet och det sanningsanspråk som detta namn ställer upp beror på att Lejeunes analys i övrigt på många sätt är ett försök att avskärma

- självbiografin från andra genrer som memoaren, biografen, den självbiografiska romanen etc. – ett försök mot vilket det höjts många kritiska röster. Bland annat menar Eva Hættner Aurelius att ett sådant företag, d. v. s. definiera och avgränsa självbiografin från andra genrer, är nästintill omöjligt (Hættner Aurelius, s. 25).
- 8 Hættner Aurelius, s. 11.
 - 9 Lejeune, 1989, s. 22.
 - 10 Lejeune, 1989, s. 14.
 - 11 Genette, Gérard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Seuils, 1987), översättning Jane E. Lewin, Cambridge, 1997.
 - 12 Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Discours du récit, 1972), översättning Jane E. Lewin, New York, 1980.
 - 13 Genette, Gérard, *Narrative Discourse Revisited* (Nouveau discours du récit, 1983), översättning Jane E. Lewin, New York, 1988.
 - 14 Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, 1988.
 - 15 McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, 1987.
 - 16 Wiman, Björn, "Konsten att vifta med rätt flagg – om Unni Drougges och Carina Rydbergs självbiografier" i *90-tal*, 1997:2, s. 30–34, s. 30 f.
 - 17 Grive, Madeleine, "Romanen som massmedia" i *90-tal*, 1997:2, s. 2–4, s. 4.
 - 18 Sarrimo, Cristine, "Samtida bekännelseväg" i *Litteraturens ställning*, Stockholm, 1997, s. 24–33, s. 30. Som Ulf Olsson poängterar i sin bok *Levande död: Studier i Strindbergs prosa* existerade en liknande författarroll redan på 1800-talet i författarens försök att marknadsföra sig med sitt liv, sin personlighet, och därigenom skapa sig ett varumärke (Olsson, Ulf, *Levande död: Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm, 1996, s. 26). 1800-talets författare kan däremot inte sägas ha haft samma massmediala möjligheter att påverka sin läsare som dagens författare har; en aspekt vilket gör det möjligt att som Sarrimo urskilja en för 1990-talet ny författarroll. Något som är anmärkningsvärt är här även att 1800-talets marknadsföringsstrategi som på många sätt bottnar i tidens biografiska förhållningssätt till litteraturen, d. v. s. att man ser verket som uttryckande sin författare, även lever kvar i vår postmoderna tid där texten i alla fall inom litteraturvetenskapen betraktas som autonom och friställd från författaren.
 - 19 Genette, 1997, s. 1 ff.
 - 20 Persson, Sven Hugo, "Ett tips till Roffe" i *Allt om böcker*, 1997:2, s. 43.
 - 21 Svensson, Per, "Hämnden är min" i *Månadsjournalen*, 1997:3, s. 24–29, s. 27.
 - 22 Svensson, s. 27.
 - 23 Svensson, s. 28.
 - 24 Svensson, s. 28.
 - 25 Knutsson, Anna, "– Varför ska jag hitta på när livet finns?" i *Ny Litteratur*, 1997:1, s. 4–7, s. 4.
 - 26 Knutsson, s. 4.
 - 27 Knutsson, s. 6.
 - 28 Kondrup, Johnny, "Självbiografin. En traditionalistisk genre-beskrivning" i *Självbiografi, kultur och liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*, Chri-

- stoffer Tigerstedt m. fl. (red.), Stockholm/Stehag, 1992, s. 41–62, s. 54.
- 29 Nordahl, Inger, "Carina Rydberg, hårdkokt: Har alltid varit författare men inget är självbiografi", *Nerikes Allahanda*, 2.II.1990.
- 30 De som i debatten är uttalat negativa till Carina Rydberg är som jag här tar upp främst Jesús Alcalá och Lars Viklund. Även om Per Svensson med artikeln "Rydbergsfejden", publicerad i *Expressen* 27.3.1997, ifrågasätter Alcalás agitation så ställer han sig kritisk till främst Birgit Munkhammars inlägg i debatten och uttrycker viss skepsis till varför "det är så viktigt att personerna skall vara verkliga och ha sina riktiga namn?". Svensson står således närmare Alcalá och Viklund än deras stridande motpol.
- De som går i polemik med Alcalá och Viklund är förutom Eva X. Moberg – som jag här kommer att ägna min uppmärksamhet åt – nämnda Birgit Munkhammar ("Har man rätt att skriva sitt liv" i *Dagens Nyheter* 19.3.1997); Rydbergs förläggare Hans Isaksson ("Uråldriga ärketyper" i *Dagens Nyheter* 26.3.1997); Åsa Beckman ("Fingerade namn sämre" i *Dagens Nyheter* 29.3.1997); Åsa Moberg ("Carina bryter mot alla regler" i *Aftonbladet* 26.3.1997); Nina Lekander ("Och det var intressant" i *Expressen* 4.I.1997); Lennart Hagerfors ("Gärning på bar" i *Expressen* 2.4.1997), och Anders Ehnmark ("Inte riktigt uppriktig" i *Expressen* 5.4.1997).
- 31 Alcalá, Jesús, "Carina Rydbergs förlorade heder" i *Dagens Nyheter*, 15.3.1997.
- 32 Viklund, Lars, "En olycka för tryckfriheten" i *Dagens Nyheter*, 24.3.1997.
- 33 Moberg, Eva X., "Carina Rydbergs besinningslösa mod" i *Aftonbladet*, 19.3.1997.
- 34 Cinti, Susanna, *Om rätten att gestalta verkligheten: Debatterna kring Carina Rydbergs Den högsta kasten och Ing-Marie Erikssons Märta*, (Magisteruppsats vid Litteraturvetenskapliga Institutionen Uppsala Universitet, 1997), s. 8.
- 35 Se bl. a. Jonas Ingvarssons recension i *Samlaren* 1997 av Bo G. Janssons avhandling *Postmodernism och metafiktion i Norden*, samt Anna Forsberg Malms recension i *Samlaren* 1999 av Janssons essä *Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv*.
- 36 Jansson, Bo G., *Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv*, Falun, 1998, s. 22 ff.
- 37 Se t. ex. Kondrup, s. 45.
- 38 Hänvisningar till *Den högsta kasten* kommer hädanefter ske löpande i texten och inte i fotnoter.
- 39 Olsson, s. 30.
- 40 Rydberg, Carina, *Djävulsformeln*, Stockholm, 2000, s. 410.
- 41 Bachtin, Michail, *Det dialogiska ordet*, översättning Johan Öberg, 3:e uppl., Gråbo, s. 166.
- 42 Bergsten, Staffan, *Litteraturhistoriens grundbegrepp*, Lund, 1990, s. 124.
- 43 Kondrup, s. 44.
- 44 Lejeune, Philippe, "Autobiography in Third Person" i Paul John Eakin (ed.) *On Autobiography*, översättning Katherine Leary, Minneapolis, 1989, s. 31–51.
- 45 Wiman, s. 30.
- 46 Kondrup, s. 53.

- 47 Genette skiljer mellan homodiegetiskt och heterodiegetiskt berättande. Den homodiegetiska berättaren är en berättare (ofta en första-persons berättare) som på samma gång fungerar som berättare och karaktär i den berättelse han berättar. Denne berättare, menar Genette, fokaliserar det som berättas genom sin roll som karaktär, ofta huvudperson i själva berättelsen. Detta resulterar i att den homodiegetiska berättaren hela tiden måste kunna motivera den information han ger om situationer och händelser han ej deltagit i för att på så sätt behålla sin auktoritet. Det homodiegetiska berättandet ligger följaktligen nära det man återfinner i en självbiografisk berättelse. Den heterodiegetiska berättaren (mest troligt en tredje-persons berättare) står däremot utanför själva berättelsen och kan således inte ställas till svars för den information han ger. Genette liknar denna berättandeform vid den historiska berättelsen och dess allvetande berättare (Genette, 1988, s. 77 f.).
- 48 Genette, 1980, s. 189 ff.
- 49 Man kan naturligtvis tänka sig självbiografiska romaner som t.ex. Moa Martinsons *Mor gifter sig* (1936) där ett fokaliseringsproblem uppstår inom vad som tekniskt sett är en jagberättare. Se utredningen om Mia-jag och Moa-jag i Ebba Witt-Brattströms avhandling *Moa Martinson – Skrift och drift i trettioalet* (diss. Stockholm, 1988), där barnets blick och den retrospektive vuxna blicken alternerar. Så subtil är sällan självbiografin då poängen är själva det retrospektiva perspektivet.
- 50 Jansson, 1998, s. 22 f.
- 51 Hutcheon, s. 23.
- 52 McHale, s. 9.
- 53 McHale, s. 9.
- 54 McHale, s. 10.
- 55 McHale, s. 10.
- 56 Se Lejeune, 1989, s. 14.
- 57 Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, 1984, s. 21. Waugh medger dock att metafiction även setts som karakteristiskt för modernistisk litteratur. Den avgörande skillnaden mellan modernistisk och postmodernistisk metafiction anser Waugh ligga i att den senare öppet visar upp sin metafictionella karaktär medan den modernistiska metafictionen ställer sin metafictionitet i bakgrunden (Waugh, s. 21 ff.).
- 58 Jansson, s. 39.
- 59 McHale, s. 213.
- 60 I McHales exempel av hur short-circuit kan fungera är det annars mer vanligt att berättaren som person av "kött och blod" inkräktar i fiktionsverkligheten (McHale, s. 213 ff.).
- 61 McHale, s. 128.
- 62 Som exempelvis Brian McHale visar i sin studie *Postmodernist Fiction* finns det ett oändliga antal fler infallsvinklar hur man kan undersöka på vad sätt ett verk är postmodernistiskt.
- 63 McHale, s. 202.