# Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 117 1996

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg*: Lars Lönnroth, Stina Hansson
*Lund*: Per Rydén, Margareta Wirmark
*Stockholm*: Ulf Boëthius, Ingemar Algulin, Anders Cullhed
*Umeå*: Anders Pettersson
*Uppsala*: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

*Redaktör*: Docent Ulf Wittrock

*Distribution*: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av
*Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes till docent Hans-Göran Ekman (uppsatser) eller docent Claes Ahlund (recensioner), Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Samtliga insända uppsatser granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall först lämnas i form av utskrift, och efter antagning också på diskett. Maskinskrivna texter accepteras inte. Bidrag lämnade senare än 30 juni 1997 kan ej publiceras i *Samlaren* 118 1997.

ISBN 91–87666–11–1
ISSN 0348–6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 1997

# I Berättelsernas famn – eller i Lögnens

## *Odysseus som berättare hos Homeros och Eyvind Johnson*

Av LARS-ÅKE SKALIN

I Eyvind Johnsons roman *Strändernas svall*[1] befinner sig Odysseus i det elfte kapitlet ombord på sin flotte på väg bort från Ogygia och Kalypso. I halvvaka och slummer spökar tidigare febervisioner, som låtit honom tro han förts till Hades. Där har han mött siaren Teiresias och fått höra dessa ord om sin framtid:

> Din resa ska alltid fortsätta, långt in i dig själv måste du resa mot din vilja. [– – –] Du ska gömma dig i kvinnofamn och i Berättelsernas famn och Lögnens famn, och när du har glömt allt ska det stiga ett bud ur ditt inre och komma ett bud utifrån till dig med minnet om allt. Du blir hemkallad när du inte längre vill hem. Det blir ditt öde. (149)

»Du skall gömma dig [...] i Berättelsernas famn och i Lögnens famn»... Den korta meningen lyckas framhäva vad Johnsons läsare kan känna igen som ett viktigt problemkomplex i tre delar hos diktaren: berättandet och berättandets villkor, sanningssägandet och dess betingelser, samt konstellationen berättande och lögn. Problemet har uppmärksammats i sin helhet eller i den ena eller den andra av dess komponenter av Johnsonforskningen. Stig Bäckman tar upp berättandet i dess tidsaspekt i *Den tidlösa historien: En studie i tre romaner av Eyvind Johnson*. Thure Stenström berör i korthet hela problemet i *Romantikern Eyvind Johnson*, medan Merete Mazzarella låter det få en ingående behandling med tonvikt på berättandet i *Myt och verklighet: Berättandets problem i Eyvind Johnsons roman Strändernas svall*. Torsten Pettersson analyserar frågan med tonvikten på sanningsproblematiken i *Att söka sanningen: En grundprincip i Eyvind Johnsons författarskap*. Berättandets villkor analyseras också i Barbro Söderbergs avhandling *Flykten mot stjärnorna: Struktur och symbol i Eyvind Johnsons Hans nådes tid*. Saken berörs här och där i Örjan Lindbergers stora monografi om Johnsons liv och verk och utgör temat i Marilyn Johns Blackwells uppsats »The Redemption of the Past: Narration as Moral Imperative in *Strändernas svall*.[2]

Liksom den homeriska förebilden är *Strändernas svall* i huvudsak en framställning i tredje person, vad Gérard Genette kallat 'heterodiegetisk' berättelse. I Odysséens sånger 9–12 bryts ju dock som bekant denna form för en inlagd berättelse i första person, en 'homodiegetisk' framställning.[3] Protagonisten Odysseus förvandlas till berättare och får framställa sina äventyr fram till den punkt där han först presenterats, hos Kalypso på ön Ogygia. Även Eyvind Johnson förvandlar tidvis sin hjälte till berättare. En av de många skillnaderna mellan Johnsons och Homeros' behandling av motivet är dock att den förre låter sin huvudperson fördela berättandet mellan fajakerna och Kalypso. I nionde kapitlet av *Strändernas svall* framställer Kalypso sista natten tillsammans med Odysseus en bön om lämplig underhållning innan hon skall somna. Hon ber honom berätta om sina upplevelser före den tidpunkt då han hamnade hos henne. Den johnsonska Odysseus stelnar till, ty detta är en begäran han minst av allt skulle vilja uppfylla; sitt smärtsamma förflutna har han gjort sitt bästa för att förtränga. Men han känner sig tvingad och löser då problemet genom att slingra sig undan den smärtsamma kärnan, sanningen. »Man kan ljuga ihop något trevligt. [– – –] Man kunde ge henne en lång historia, brodera den, det var i alla fall så långt till morgonen. [– – –] Det behövde ju inte vara sant, det var inte sanning hon ville ha», tänker han. (112) Så han talar om Kirke, sirenerna och Solens oxar, som om det varit en annan som mött dessa företeelser. Kalypso blir nöjd. Själv är han förvånad över att han klarat sig undan så pass lindrigt: »Jag har berättat det, och det gick att berätta, tänkte han halvvaket. Jag har berättat det utan att berätta, och det gick bra.» (122)

*

*Jag har berättat det utan att berätta...* Paradoxen fungerar, därför att Johnsons huvudperson här använder termen 'berätta' i de två huvudbetydelser som ordet kan ha i svenskan och i många andra europeiska språk. Han har berättat i den meningen att han påtagit sig rollen av underhållare i en bestämd sort talsituation och framfört en historia – av egen fabrikation eller annans, fiktiv eller icke fiktiv – som mottagaren förväntas lyssna till med nöje. Genom att välja den sortens berättande har han lyckats med konststycket att undvika den andra, att berätta i betydelsen tala om, rapportera, informera (underförstått sanningsenligt) om händelser och tillstånd i förfluten tid. Genom att *berätta* har han undvikit att *tala*.

Att det råder en fundamental skillnad mellan 'berätta' i betydelsen konstruera och framföra historier och 'tala' i betydelsen mer eller mindre sanningsenligt omtala något är viktig tanke hos den franske språkmannen Émile Benveniste. Han formulerar den i strukturalistiska kretsar välkända distinktionen mellan två språkliga subsystem, *histoire* och *discours*, berättelse och tal.[4] *Histoire* är den form som strävar efter att ta bort känslan av att någon framställer det berättade. Genom val av specialtempus som aorist – språk som inte äger denna form använder preteritum – och frånvaron av deiktiska uttryck, som hänvisar till ett talande subjekt – jag, du, här, hit, nu, idag etc. – , tillåts det berättade att rulla upp eller veckla ut sig i en sorts fullkomlig objektivitet, en verklighet där allt redan är klart. Jag behöver som mottagere inte percipiera, bearbeta, tolka, bedöma den; den presenterar sig framför mig som om den vore min egen färdigstrukturerade verklighetsbild. Framförandet är monologiskt i den meningen att det flyter fram kontinuerligt och inte tolererar avbrott, frågor, tillrättalägganden, kommentarer etc.; naturligt nog, eftersom det intrycket skall elimineras att det berättade utgör *någons* monolog. »Det är som om historien berättar sig själv», säger Benveniste.[5]

Motsatsen till denna form är *discours*, talet. Här är poängen just att någon vill framstå som den som säger något, tar ansvar för en talhandling. Talet pekar därför in mot det talande subjektet och blir subjektivt via tempus – alla utom berättelsernas specialtempus kan komma i fråga – genom deiktiska uttryck som pekar hän mot mig som talare: jag, här, nu, hit etc. Talet är dialogiskt och inbjuder till frågor och svar, till kommentarer och kritiska synpunkter, ty det som erbjuds är ju ur mottagarens synpunkt någon annans subjektiva verklighet som måste relateras till den egna. Håller jag med? är den fråga mottagaren ständigt ställer sig.

Ordet 'berätta' kan alltså, jag upprepar detta, avse såväl *histoire*-berätta som *discours*-berätta, det senare förstått som en sorts tal att sätta i relation till en talare. Låt oss med denna distinktion i tankarna avlyssna ett stycke av den framställning som får Kalypso att somna tillfredsställd; Odysseus berättar här om Kirke:

– Jag ska försöka ta med det väsentliga, sade han hastigt. Ovtis och hans sällskap kom dit på resa och när de skulle fara, efter ett halvår, så gav hon dem proviant med, mycket, deras skepp var proppfullt med mat.
– Hon var gudinna som jag?
– Kanske något åt det hållet – i alla fall av mycket ädel familj. Och hon kunde trolla.
– Hur då?
– Det minns jag inte riktigt, sade han. Men jag har för mig att hon inte kunde gudatrolla som De höga, bara halvtrolla som du. Med örter och liknande. Männen, resenärerna, var hos henne så länge att de blev – familjära. Jag tror att de söp så kraftigt att de såg hökar och råttor och låg och vältrade sig som svin. [– – –] Hon roade sig med att förtrolla vinet så att gästerna föll under bordet och spelade djur, men om de bara hade tagit en liten slurk av motståndsvätskan, av örtdrycken i förväg så stod de rycken. Det var alldeles märkvärdigt, sade han eftersinnande.
– Nå, sedan då?
– Sedan – ja, sen upplevde han, upplevde de någonting som jag inte kommer ihåg. (114)

Saknar inte den jag-berättelse Johnson lägger i sin hjältes mun på ett iögonfallande sätt »episkt flyt» och objektivitet? Den tycks på intet sätt svara mot den form som Benveniste finner kännetecknande för *histoire*. »Jag har berättat det utan att berätta» tolkades av mig som »genom att *berätta det* (alltså som en historia) har Odysseus undvikit att *omtala det*». Låt vara att Odysseus klarat sig undan att tala om den smärtsamma verkligheten. Men har han å andra sidan verkligen berättat en historia i stället? Hans »berättelse» presenteras ju alldeles tydligt som *discours*, alltså tal, med dialogiskhet och klar relation till subjektet, vilket visar sig t.ex. i inlägg av typen »jag tror», »det var alldeles märkvärdigt».

Detta mönster upprepas sedan i mycket större skala i kapitel 25, som mera direkt skall korrespondera mot Odysséens sång 9–12. Johnson låter där sin hjälte ljuga ihop sensationella händelser,

som han tror svarar mot vad de lyssnande fajakerna vill höra. Men trots att Johnson kallat detta kapitel »I Berättarens hand» tillåter han faktiskt inte heller här att hans Odysseus *berättar* i någon kvalificerad mening.

Det har, som alla vet, varit ett populärt drag inom litteraturen att låta en sammanhängande berättelse inneslutas inom en annan berättelse, så det uppstår, vad Gérard Genette kallar, olika diegetiska nivåer. En primär berättelse med en 'extradiegetisk berättare', ibland så kvantitativt obetydlig att den bara uppfattas som en ram kring den egentliga framställningen, innesluter en sekundär berättelse med en 'intradiegetisk berättare'.[6] När man talar om olika nivåer av berättelse här, avses vanligen en framställning som känns som en avrundad helhet och som ofta kan beskrivas i litterära genretermer: en jag-roman innesluts t.ex. i en roman avfattad i tredje person. En novell, en saga, en fabel etc. kan fogas in i en längre berättelse, en hel samling inom en kort ram etc. Jag behöver inte trötta med exempel på detta grepp, så vanligt i både litteratur och film. En spridd uppfattning, när det rör *Odysséen*, har väl ändå varit att inslaget i sångerna 9–12, som brukar kallas »Odysseus irrfärder» eller *Apólogoi*, Odysseus' tal i egen sak, utgör paradigmet för en äkta innesluten litterär berättelse.[7] (Detta är inte platsen för att redogöra för de homerologer som hyser en annan uppfattning.[8])

Man kan fundera över varför Johnson inte använder en sådan metod i *Strändernas svall*. Han är dock inte främmande för inneslutningstekniken; tänk bara på sagorna i Olof-serien. Men här väljer han att bryta sönder det episka flödet, så att den förväntade berättelsen stannar vid vardagligt tal. Varför? En möjlig förklaring är kravet på realism: Johnson kan ha tyckt att den välformulerade intradiegetiska berättelsen luktar för mycket av föråldrade konstknep. En jämförelse med hur han låter karaktärer berätta i t.ex. Krilon-serien eller i *Molnen över Metapontion* gör ett sådant antagande rimligt. Ändå skulle jag vilja föreslå ett annat, faktiskt tvingande, motiv. *Hans Odysseus ljuger!* Johnson vill gestalta sin huvudpersons problematiska förhållande till det egna förflutna, om vilket han ombeds berätta. Johnsons konstnärliga intuition har sagt honom, att om han i egen narrativ framställning vill avbilda en ljugande berättare, kan han inte låta denne berätta; lögn kan endast gestaltas i form av tal!

En ljugande berättare, vad Wayne C. Booth kallar 'unreliable narrator', måste med nödvändighet bli en *dramatiserad* berättare.[9] Begreppet 'dramatiserad berättare' används i den berättarteoretiska litteraturen om en rad i princip olika motiv relaterade till berättandet, som den språksamme heterodiegetiske kommentatorn i *Tom Jones*, den färgade och otillförlitlige homodiegetiske dagboksförfattaren i *Dvärgen* eller de tillförlitliga fiktiva memoarförfattarna i *Gulliver's Travels* eller *Great Expectations*. Dock hyser begreppet en inneboende oklarhet eller t.o.m. paradoxalitet av ett slag som påminner om den som vi kunde finna i Johnsons skildring av den icke berättande berättaren. En 'dramatiserad berättare' bör, om termen skall vara motiverad, rimligen ingå i ett drama – inte i betydelsen framställning på teatern, utan drama som en fiktion föreställande en handling. Men därmed är gestalten definierad som fiktiv och kan rimligen inte förväntas berätta i betydelsen konstruera och presentera en verbal produkt som jag som verklig läsare tar för en berättelse i den meningen. Det bär emot att tänka sig att en fiktiv gestalt skulle kunna utföra en handling med verkan på en annan ontologisk nivå än fiktionens. Det går bra att föreställa sig hur en berättare framställer som ett *motiv* att någon berättar, men svårare att tänka sig att den sålunda framställda fiktionen också skulle ta över den reella berättarfunktionen och faktiskt *berätta*. Det vore som att säga att Ernst Josephson visserligen har framställt den fiolspelande Näcken, men att Näcken själv har framställt det instrument han håller i sina händer. Booth uppmärksammar denna art av komplikation i *The Rhetoric of Fiction* och uttrycker irritation över dess förekomst, dock utan att komma till någon riktig tillfredsställande beskrivning av fenomenet.[10]

Det är riktigt att 'berättare' ibland fått fungera som en rent teknisk term och bara skall associeras med sådana textpartier som inte är 'mimetiska', dvs. lagda i munnen på en fiktiv karaktär. Fiktionsprosa äger därför två huvudsakliga typer av framställning: berättartext och karaktärstext.[11] Men en dylik teknisk stipulation bör inte tillåtas skymma det faktum att vardagsspråkets 'berättare' i första hand avser den agent som konstruerar och presenterar vad jag som läsare eller åhörare uppfattar som berättelse, dvs. den som svarar på en publiks krav på underhållning med berättande text. För mig känns det därför

alldeles naturligt att säga att Homeros berättar *Odysséen* och Eyvind Johnson *Strändernas svall*.[12] Låt oss för undvikande av missförstånd kalla en sådan agent – som är verklig och inte fiktiv! – för 'rhapsoden' eller 'den primäre berättaren'.[13] Den som däremot på fiktionsplanet berättar för någon kan beskrivas antingen som en 'berättad berättare' eller som en 'dramatiserad berättare'. Det förra begreppet syftar på att fiktionen anger att någon har, håller på att eller i framtiden ska berätta, som här: »Han berättade till långt in på natten, men efter historien om Kyklopen, i pausen då, sade kungen till om mer mat och vin, så att han fick vila sig något medan de åt. Men så fort de var mätta satte han igång igen» (320). Ordet överlämnas alltså inte till den 'berättade berättaren', utan dennes tal beskrivs bara som en handling vilken som helst.[14] En 'dramatiserad berättare' är däremot en karaktär som erhållit ordet, som här:

> – De vällde opp ur den svarta öppningen som dimma, som dunstslöjor man ser över sanka ängar på höstkvällarna, sade han. De hade inga ansikten, inga lemmar, eller rättare: de ändrade gestalt och ansikte oupphörligt, oupphörligt. Det mumlade och suckade och hostade och kved ur dimslöjorna, jag hörde kraxröster och tjut från demonbesatta och sakta jämmer och ilskna skrik, det brummade och knorrade och hotade och tiggde och röt, det –
>
> Han sökte åter ord.
>
> – Jag förstod att det var alla slavar som hade levt på jorden, sade han.
>
> Han märkte genast att han gjort fel [...]. (329)

En 'dramatiserad berättare' kan vi inte uppfatta som 'berättare' i den meningen att vi blir hans eller hennes publik. Denne fungerar följaktligen inte heller som berättare, därav det paradoxala i själva termen. Det råder en nämligen en motsättning mellan den *synlighet* karaktären måste uppvisa för att kunna kallas 'dramatisk' och den *osynlighet* som definitionsmässigt tillkommer berättaren. 'Synlighet' skall här tas i den bemärkelsen att karaktären framstår som möjlig att ta under kritiskt betraktande och att de uppmärksammade egenskaperna i princip skall kunna få konsekvenser i berättelsen.

Den dramatiserade berättaren förekommer i sceniskt framställda episoder. Känslan av sceniskhet i skildringen av hur den johnsonske Odysseus berättar om Hades kommer sig av att vi i *ett och samma blickfång* kan ta in både berättare, berättelse och publik. Det som berättas *för oss* i denna scen är en situation med ett spänningsförhållande mellan fiktiva gestalter, där den ene försöker manipulera de andra; detta uppfattar vi som förmedlat av den primäre berättaren. Vi märker hur Johnson har ansträngt sig för att inte denna dramatiska scen skall övergå till berättelse, dvs. locka vår uppmärksamhet bort från den fiktiva berättarsituationen. Vi måste hindras från att helt bindas vid framställningens innehåll och börja *följa* berättelsens tråd. Den primäre berättaren, Johnson, har konstruerat den sekundäre berättarens framställning så, att den inte skall kunna förväxlas med hans egen: den är t.ex. talspråkligare i stilen och avbryts med jämna mellanrum med påminnelser om den situation i vilken den är en del. Han vill inte här riskera att vi för ett ögonblick förlorar den sceniska känslan som omfattar både berättare och berättelse i ett, ty då skulle i samma ögonblick 'den dramatiske berättaren' upphöra att vara 'dramatisk'. Denne får inte lämna scenen! Tänk på att Genettes begrepp 'diegesis' alltid skall förstås som skilt från berättaren; en berättare är alltid *extra*-diegetisk i förhållande till sin egen berättelse.[15] Men vad som skulle kunna hålla berättaren kvar på samma nivå som sin berättelse är att den senare äger *talets* kännetecken, subjektiviteten. Den 'dramatiserade berättaren' åstadkommer följaktligen aldrig *histoire*-berättelse utan bara *discours*-berättelse. Det märkliga i situationen att den berättande Odysseus inte får presenteras som berättande är en god illustration till paradoxen i själva begreppet 'dramatiserad berättare'.

Johnson prövar en rad olika former för representerat tal i de partier som skall svara mot *Odysséens Apólogoi* – den inlagda jag-berättelsen. Det ena är den rena *summeringen*:[16]

> Han talade knappast om Kriget, gled över det med ett par ord då och då, men han berättade snabbt och skissartat eller långsamt, tungt och utförligt om allt möjligt annat som de aldrig hade hört talas om eller känt till närmare. [– – –]
>
> Han berättade om Aiolos, Vindarnas kung på den höga, kopparomgördlade ön i havet norr om Thrinákia. (320)

Här rör det sig om vad jag ovan kallade en 'berättad berättare', ett motiv som föreställer en berättarsituation med antydningar om framställningens innehåll i en starkt summerande variant av indirekt anföring. Vem berättar fram detta motiv? Det måste vara den primäre berättaren, av

Johnson själv i denna roman döpt till 'Återberättaren' men som lika gärna kunde kallas 'Eyvind Johnson'. En stor del av kapitlet »I Berättarens hand» skildrar på detta sätt den sekundäre berättarens aktivitet utifrån med många antydningar om effekten av hans framställning på åhörarna:

> Han gjorde en paus, det var alldeles tyst. Flera av lyssnarna satt med gapande munnar, andra flämtade, i den yttre kretsen i skuggorna längs väggarna och i dörröppningen såg han blänkande ögonpar, glimmande spännen, de väntade. Nu har jag ett riktigt tag på dem, tänkte han. (315)

> Han berättade långsamt och utan att höja rösten mycket – det var för att binda dem i stillhet och lyssnartystnad – [...]. (317)

Mot dessa summeringar kontrasterar partier där Johnson använder *direkt anföring*, som här, när han skildrar en detalj i mötet med Kirke:

> Men då sa jag: Jo, om du lovar att inte ta mandomen ifrån mig. Det är mitt bestämda villkor. För jag vill inte komma hem till mitt land utan mannens instrument i fullt brukbart skick. – Tja, sa hon och lovade. – Och sen vi hade klarat saken fick jag ett hett bad och kände mig pigg och nyter och sen ställde hon till kalas för mig, ett av de bättre jag har varit med om, och det vill inte säga litet det. (324)

Här har den 'berättade berättaren' förvandlats till 'dramatiserad berättare', vilket i själva verket innebär att han är en 'dramatiserad talare'. Vad vi möter är en karaktär i ett drama, dvs. en fiktiv gestalt i interaktion med andra kararaktärer i en fiktiv miljö. Med sina handlingar kommer gestalten att framstå som en människa *av ett visst slag*: här blir det hela en komplicerad handling, eftersom aktören *spelar* en vulgär, skrytsam, lögnaktig äventyrare, något som han i själva verket inte är. Han spelar inför en publik som också är dramatiserad, så tillvida som att de befinner sig i interaktion med talaren och själva därmed karakteriseras av sina handlingar. Den publik som uppskattar en berättare som denne kan inte vara annat än naiv och smaklös. Men vem presenterar *för oss* detta drama med en i dubbel mening ljugande berättare och en osofistikerad åhörarskara? Naturligvis den primäre berättaren, dvs. Johnson?

Det förekommer emellertid en tredje teknisk variant i skildringen av berättaren Odysseus, som är intressant, därför att den väsentligt skiljer sig från de andra. Betrakta detta avsnitt (det rör sig fortfarande om Kirke-episoden):

> Hon var gudinna, sa han. De kom dit, de hittade en bra hamnvik. Han klättrade upp på det branta, skogiga berget för att orientera sig och få en bild av kusten söderut och då såg han rök inifrån land. Det var hennes gård, ett vitt hus inne i en grön dunge på andra sidan träskmarkerna. Det var kanske fastland, ön var kanhända ingen riktig ö, bara en brant udde med sankmarker innanför. Han fällde en jättehjort med lansen och bar den ner till skeppet och sade åt sina män att de visserligen var illa ute, att man nog var långt från hemmet, men ännu fanns det hopp. De styckade hjorten och ställde till kalas igen; de var fyrtiosex man, så den gick åt fort. Sen sov de på stranden och först nästa morron talade han om röken han sett. De blev ängsliga och kom ihåg Polyfemos och laistrygonerna och ville ge sig av med det samma, men han föreslog att de skulle ta reda på var de befann sig. De delade opp sig i två grupper och drog lott i en hjälm, och lotten föll på den ganska räddhågade Evrylokhos som tvekande gav sig iväg med tjugotvå man. De klättrade uppför det skogiga berget och gick sedan ner i dalen på andra sidan. Nu klev hans berättelse ett litet steg ut ur verkligheten igen men höll sig i det acceptabla. Den försiktigt smygande gruppen – sade han – mötte snälla vargar och lejon som strök sig mot dem som väl piskade hundar och såg på dem med tårvåta ögon. (322–323)

Den inledande frasen, »Hon var gudinna, sa han», har direkt anföring. Här är Odysseus otillförlitlig; vi vet ju att Johnsons Kirke är en vanlig, dödlig kvinna. Anföringssatsen »sa han» kommer följaktligen att få betydelsen »det var vad han *sa*», underförstått, »till skillnad från hur det verkligen förhöll sig». Vi, Eyvind Johnsons läsare, uppfattar att protagonisten (fiktivt) *säger* till fajakerna att Kirke var en gudinna. Vi uppfattar på samma gång att rhapsoden, dvs. Eyvind Johnson i sin berättelse, *berättar* för oss att protagonisten nu ljuger för sina åhörare. Samma sak sker i slutet av det citerade avsnittet: anföringssatsen »– sade han –» korresponderar med satsen »Nu klev hans berättelse ett litet steg ut ur verkligheten» – Odysseus ljuger igen. Då betyder detta rimligen att partiet mellan de båda anföringssatserna skall förstås som sanningsenligt tal. Så uppfattar vi det också. Men jag skulle vilja påstå att meddelandet att berättelsen nu »klev ett litet stycke ut ur verkligheten igen» inte har någon avgörande betydelse härvidlag. Vi behöver antagligen inte korrigera vår läsning av partiet innan, utan vi har redan av dess *form* uppfattat det som *berättat*, vilket innebär: auktoriserat av den primäre berättaren och

riktat till *oss*, den verkliga publiken, inte till fiktiva åhörare.

Ändå kan ju hela partiet i tredje person mellan de båda inramande anföringssatserna uppfattas som en variant av *fri indirekt anföring* och följaktligen representerat subjektivt tal, antydande vad Odysseus säger till fajakerna.[17] Trots detta får läsaren känslan av att en dramatiserad talares framställning här ersatts av en verklig berättares. Förklaringen är troligen att vi kan återfinna den interrelation mellan två komplementära kategorier som är konstitutiva för en berättelse: en subjektiv dimension innesluten av en objektiv.

»Han klättrade upp på det branta, skogiga berget för att orientera sig och [...] då såg han [...]. Det var hennes gård [...]. Det var kanske fastland [...]». Observera den komplementära relationen mellan »Han klättrade upp [...] och då såg han» å ena sidan och innehållet i det han ser, »Det var hennes gård», »Det var kanske fastland», å den andra. Att han klättrar och ser *kan inte betvivlas*, det framstår som absolut tillförlitligt, medan innehållet i vad han ser är ett uttryck för subjektivitet som möjligen kan komma att revideras, när den seende har lärt sig mer. Detta är ett exempel på fokalisationsberättande. Vad som hänt är att vi blivit förflyttade från scenen där vi i samma blickfång tog in den dramatiserade berättaren och hans framställing över till en situation där den dramatiserade berättaren har försvunnit. Trots att motivet formellt skall *föreställa* innehållet i Odysseus' fortsatta berättande för fajakerna, har det reellt kommit att *fungera* som den primäre berättarens berättande för oss. Här skulle det på ett kort parti röra sig om en verklig innesluten berättelse. Med Genettes terminologi blir Odysseus intradiegetisk berättare som är extradiegetisk i förhållande till sin egen berättelse. Men detta är detsamma som att den primäre berättaren, Johnson, i själva verket har tagit över berättandet. En (genuin) 'innesluten berättelse' är vad rör berättande såsom funktion logiskt sett *sidoställd* med sin ramberättelse, inte *underordnad* denna.

Men är det inte möjligt att här tänka sig ett nedslag av vad den holländska narratologen Mieke Bal kallar *innesluten fokalisation*?[18] Fokaliserade motiv[19] som »Det var hennes gård» och »Det var kanske fastland», signalerade av perceptionssatsen »då såg han», skall uppfattas som *inneslutna* inom de av sägesatsen »sa han» fokaliserade motiven som börjar med »De kom dit, de hittade en bra hamnvik». I så fall är det ju inte orimligt att vi fortfarande har möjlighet att tvivla på det Odysseus säger, ända fram till det icke fokaliserade motivet »Nu klev hans berättelse ett litet steg ut ur verkligheten».

I detta sammanhang ges inte utrymme för en utförlig argumentation i denna fråga, utan jag får nöja mig med att framkasta misstanken att begreppet 'innesluten fokalisation' inte är lyckat. Det tycks nämligen kunna råka i strid med själva poängen i det tekniska greppet fokalisation: dess förmåga att möjliggöra representation av en subjektiv värld *i kontrast* till en objektiv. Ett motiv som signalerar att ett annat motiv skall tas som fokaliserat måste helt enkelt uppfattas som »objektivt», eller auktoriserat av en primär berättare, ty något tredje gives icke. Här gäller Saussures princip, *différence* med binära relationer. Presenterar man en konstellation av de båda interrelaterade elementen en subjektiv dimension som hålls i schack av en objektiv, signalerar det i sig genuint *histoire*-berättande i motsats till *discour*-berättande. Det förra begreppet innebär helt enkelt att någon presenterar en dylik konstellation av en 'subjektiv' dimension ställd mot en 'objektiv', det senare att en talare uttalar sig subjektivt om det universum som talaren och hans eller hennes åhörare själva befinner sig i.[20]

*

Varför har Johnson velat framställa en ljugande berättare? Det har naturligtvis, som forskningen också varit medveten om, att göra med hans syn på Homeros, den diktare han upprättar dialog med men också går i polemik mot i sin roll som »Återberättaren» av det som redan varit berättat.[21] En angreppspunkt blir att Homeros inte har *diktat sant*.[22] Johnson vill som »Återberättare» vara sannare än föregångaren. Nu handlar det givetvis inte om att med en sorts vetenskapliga anspråk försöka komma fram till sanningen om vissa historiska och unika händelseförlopp utan om att behandla »samma eviga ämne». Aristoteles slog ju en gång fast att historikern söker sanningen i det unika medan den mimetiske diktaren söker det sannolika och allmängiltiga och så tillvida är mera filosofisk. Det är väl rimligt att uppfatta Johnsons projekt att sannare »återberätta» Odysseusmyten i den andan. 'Hemkomsten', 'kriget' skall uppfattas som *ämnen* för en diktare från vilken tid som helst

att ta upp, men det kan behandlas på olika sätt. Så diskuterar Johnson själv saken i en *Röster i Radio*-artikel från 1949, som forskningen ofta hänvisat till.[23] Johnsons kriterium på stor dikt kan inte förbise sanningskravet.[24] Precis som Dante explicit utmanar levande och döda diktarkolleger i *Divina Commedia*, så utmanar Johnson berättandets mästare i en strid om diktens sanning.

»Sådant han diktade upp, och det hade ett tycke av sanning», heter det om Odysseus inför Penelope i sång 19.203. »Lögner liknande sanning» – pseúdea ... etúmoisin homoîa – som det ordagrant heter,[25] ett uttryck som sedan ekar i Hesiodos tal om Muserna i *Theogonien*.[26] Ja, så förrädisk är Homeros, och det är därför det får heta om den ljugande johnsonska Odysseus: »han höll dem i sin hand – liksom han höll Hadesriket och härskade över det med sina ord [...]» (318). Genom att berättandets makt är så stor frestas berättaren att missbruka den. Men Johnson kan inte acceptera att diktaren handskas lättsinnigt med sanningen.

Om Homeros har erhållit sitt pris för sin heroiska, sköna, högstämda dikt, blir Johnsons svar avheroisering och realism, därför att han uppfattar heroismen och det idealiserade språket som någonting falskt.[27] Lyssna till samtalet mellan den johnsonska Odysseus och siaren Teiresias i underjorden. Odysseus undrar hur han bäst skall dupera siaren:

> Han försökte uttrycka det i högtidliga vändningar:
> Jag vill berätta sade han, att Hon, den höga gudinnan Kirke, som jag och mina synnerligen modiga och hjältelika män har gästat, har skickat oss till Hadesgränsen, har fört oss nära Dödsriket på prov. Hon lastade in oss på en svarttjärad båt. (Nu måste jag ljuga det dramatiskt, tänkte han listigt, iskallt.) (147–148)

Och så framför han i en »mock-heroisk» stil episoden med Elpenor. Men så här lyder svaret från Teiresias:

> Du ljuger om Elpénor, sade den gamla spågubben från Thebe. Jag har varit död så länge att jag känner i luften om någon ljuger. Luften får en bitter smak. (148)

Skildringen kan ses som en bild för hur Johnson uppfattar sitt förhållande till Homeros i sanningsfrågan, och det är Johnson, inte den gamle diktaren, som talar i spågubbens torra konstaterande. Därför framställer Johnson en berättande Odysseus som svarar mot hur han, åtminstone i något avseende, uppfattar en berättande Homeros: skeparhistoriernas och de inställsamma hjälteberättelsernas skapare, den som ger publiken vad den vill ha, den habile, insmickrande lögnaren. De ironiska porträtten av de båda aoiderna Demodokos och Femios jämfört med Homeros idealiserade sångarporträtt bekräftar ett sådant antagande.

*

Temat i denna framställning har hittills varit något av vad Merete Mazzarella använde som rubrik på sitt kapitel om den fabulerande hjälten i *Strändernas svall*: »Odysseus som berättare – hur verklighet blir myt».[28] Den process genom vilken denna förvandling sker har av mig formulerats som, kan det tyckas, en dubbel paradox. Johnson vill ifrågasätta Homeros' behandling av allmänmänskliga ämnen som 'kriget' och 'hemkomsten'. Hans tes är att Homeros ibland ljuger. Lögnen, verklighetsflykten kopplas till en viss diskursiv form: det är någonting tvetydig med att *berätta*. Berätta är att dikta i ordets pejorativa betydelse, och det gör diktaren till en moraliskt suspekt person. Homeros vill ge sken av att hans Odysseus är trovärdig i sitt tal om trollpackor och monster. Men han gör om verkligheten till historier, vilket är att fly från den. Hur vederlägga honom? Genom att i en motskildring demonstrera hur Odysseus ljuger när han berättar. En sådan procedur verkar dock leda till en paradoxal situation: för att gestalta en Odysseus som ljuger när han berättar, kan Johnson *inte* låta honom berätta. Men demonstrationen av att berättelse är lögn måste ske genom berättelse.

Kommer Johnson då bara att hamna i en ofruktbar apori och hans lönlösa företag bli tacksamt illustrationsexempel för en dekonstruktion, som skall demonstrera logiska och retoriska oförenligheter i hans text? Är han hopplöst snärjd i en poetik som vill tala om verkligheten men inte förmår det på grund av att berättandet, liksom språket självt, bara utgörs av ett slutet system av 'skillnader'?

Berättandet, beskrivet som ett slutet semiotiskt system, kan utnyttja motsatspar som 'sanning' och 'lögn', 'tillförlitlighet' och 'otillförlitlighet' men bara som interrelaterade element och funktioner inom den givna texten. Johnsons projekt att »vara sannare» än Homeros förutsätter rimligen att systemet på ett eller annat sätt kan öppnas mot verkligheten: att 'sanning' och 'lögn' inte framstår som helt och hållet fjättrade av textualiteten.

Vilken poetik kan beskriva hur företaget att låta en blott textintern, »syntaktisk» ethos transcendera ut mot en »semantisk» diktarethos går till?[29] Merete Mazzarella behandlar projektet i det sjunde kapitlet av sin *Myt och verklighet*: »Eyvind Johnson som Återberättare – hur myt blir verklighet». Jag skulle här vilja pröva tanken om inte den angripna storheten Homeros själv kan bestå en poetik av det eftersökta slaget, och detta just i det av Johnson parodierade partiet i *Odysséen*, den berättande Odysseus i fajakernas palats.

Kontrasten mellan Homeros sätt att framställa sin berättande Odysseus och Johnsons behandling av samma motiv är givetvis iögonfallande. Den homeriske Odysseus berättar »med flyt», ja, i sådan grad att hans berättande blir föremål för en rad intressanta kommentarer av de lyssnande fajakerna.

*Odysséen* är, som homerosforskningen tidigt insett, ovanligt rik på vad som skulle kunna kallas självreflekterande motiv. Här finns en rad metainslag, som skänker kunskap om den ursprungliga situationen kring framförandet av episk sång. De belyser också själva den process som vi som läsare eller lyssnare fortfarande är indragna i: mottagandet av litterär berättelse.[30]

Särskilt intressant är skildringen av den fiktiva berättarsituationen i kung Alkinoos' palats, där fajakernas lyssnande och reaktion och kungens egna kommentarer i själva verket fungerar som en spegel för vår egen tillägnelse av berättelsen. Ur det s.k. första intermezzot i *Apólogoi*, alltså 11.333–384,[31] där berättelsen gör en paus, vill jag hämta tre begrepp, eller begreppskomplex, som får utgöra den teoretiska utgångspunkten för några reflexioner kring frågan hur det slutna teckensystemet kan öppnas och bereda väg från myt till verklighet på det sätt Johnson avser.

Det första begreppet fokuserar en del av receptionen, mottagarnas attityd under själva berättandet, det andra berättarens professionella behärskande av en formell teknik, det tredje det förtroende för berättaren som skall grundläggas i texten, vad den klassiska retoriken kallade *ethos* eller *delectare*. Det är rimligt och fruktbart, menar jag, att sammanföra dessa tre aspekter och betrakta dem som utkastet till en deskriptiv poetik inom *Odysséen* själv, en poetik inte bara för den homeriska sången utan allt konstnärligt berättande, inklusive Eyvind Johnsons. Jag vill också antyda att begreppen på ömse sidor om den tekniska kategorin äger det Janus-ansikte som möjliggör transscenderingen från »ansvarslös» syntaktisk nivå till etiskt signifikant verklighetsrelaterad semantisk nivå.

När Odysseus stannar upp sitt berättande, som hittills flutit fram i den episka formens jämna kontinuitet, heter det i Lagerlöf/Bendz svenska översättning:

> Så hans berättelse ljöd, och i andlös tystnad de alla
> sutto betagna av tjusning ännu i den mörknande
> salen.
> (*Hṑs éphathoi, oí d'ára pántes akḕn egénonto siōpēi*
> *kēlēthmōi d'éschonto katà mégara skióenta.*
> 11.333–334)

Så i sång elva, och samma formel upprepas i den tolfte sången när Odysseus på begäran berättat ytterligare en stund och kommit till slutet.

Åhörarna, sägs det, sitter »betagna av tjusning» — *kelethmôi d'éschonto*. Det grekiska begreppet *kelethmós* betyder precis som den svenska översättningen, 'tjusning' 'trollkraft'.[32] Det är den berättelsens makt som tvingar åhörarna att glömma sig själva och iaktta den episka tystnaden. Men *kelethmós* fungerar här inte bara som ett ord för den dramatiserade situationen: att de fiktiva lyssnarna har trollbundits av den fiktive berättarens framställning. Begreppet kan också uppfattas som meta-poetiskt. I så måtto beskriver det också *vår* reaktion som mottagare av Homeros text. Vi, åtminstone om vi förmått ikläda oss rollen *implizite Leser*, har med samma spänning och förväntan bundits, inte av den fiktive Odysseus' fängslande röst, utan av textens, dvs., Homeros' stämma.

*Kelethmós* är alltså det första meta-poetiska begreppet jag vill uppmärksamma. Men hur har berättaren mäktat betvinga sin publik till denna andlösa tystnad? Förklaringen får vi i kung Alkinoos ord till Odysseus, när han berömmer denne på följande sätt:

> Som om du vore en skald, har du vackert och
> fängslande skildrat
> både argivernas nöd och det svåra du själv gått
> igenom. (Lagerlöf/Bendz, 11. 368–369)

»Som om du vore...» etc. (*mûthon d'hōs hót'aoidós epistaménōs katélexas*, 11.368), eg. »Som en sångare (*aoidós*, den term som används om Demodokos och Femios i Odysséen) har du *konstskickligt* skildrat». *Epistaménos* är ett be-

grepp som anger teknisk, professionell behärskning av en färdighet, inte bara sådant som avser konst.[33] Här finns förklaringen till åhörarnas trollbundenhet, *kelethmós*: Odysseus har berättat med konsten hos en professionell berättare, och dennes framställning kännetecknas just av att den griper; det är en sak som gång på gång återkommer i *Odysséen*. Tänk bara på Eumaios' ord, när han inför Penelope rekommenderar den besökande främlingen, dvs. den förklädde Odysseus, bl.a. för dennes berättarkonsts skull:

> Som när på skalden betagen man ser, som av gudarna själva
> lärde att sjunga till människors fröjd sina tjusande kväden,
> och man vill blott oavvänt lyssna, så länge han sjunger:
> så han förtrollade mig, där han satt i min hydda och talte.
> (Lagerlöf/Bendz, 17.518–521)

Skaldens, sångarens, *epistaménos* är följaktligen det andra meta-poetiska begreppet som jag här vill fästa uppmärksamheten vid. När Homeros lägger in denna Alkinoos' kommentar, är det inte uteslutet att den kan ses en menande blinkning till oss mottagare, en sorts romantisk ironi: Odysseus' berättelse är ju till formen anmärkningsvärt lika Homeros' egen. Även den ilandflutne hjältens egen historia strömmar fram på oklanderlig hexameter med god behärskning av det episka formelspråket. W. B. Stanford är inte främmande för tanken i kommentaren till sin utgåva av *Odysséen*.[34] Men denna aspekt skall inte betonas för starkt. När allt kommer omkring återges alltid bardernas, Femios och Demodokos, verksamhet med verb som betyder sjunga: *aeídein*. Detta är inte fallet med Odysseus framställning: han berättar — *mythe͡istai*.[35] I den betydelse som har relevans på fiktionsplanet vill jag tänka mig att Alkinoos' ord avser de episka egenskaperna i gästens berättelse: denne har berättat med »flyt», han har pekat ut en riktning för mottagarnas uppmärksamhet som fått berättaren själv att stå osynlig och objektiv utanför sin berättelse (jag vet att jag går emot en del homerologer på den här punkten[36]), han har presenterat ett konstmässigt helt, vars yttre såväl som inre formella egenskaper är sådana att de kan framkalla *kelethmós*. Kort sagt: Odysseus har *histoire*-berättat snarare än *discour*-berättat.[37] Men detta innebär då också att hans konstruktion utgörs av ett i princip slutet semiotiskt system av komplementära relationer, där tillförlitlighet och otillförlitlighet bara är strukturinterna funktioner. Hade Wayne C. Booth suttit i fajakernas krets, skulle han kanske ha uttryckt saken så, att *epistaménos* med nödvändighet innebär konstruktionen av en *implied author*.

Jag kommer nu till det tredje begreppet. Det tal som utmynnar i jämförelsen mellan Odysseus och en episk sångare påbörjas med ett omdöme rörande berättarens karaktär, hans trovärdighet:

> Svarade honom Alkinoos då och talte och sade:
> »Detta förvisso vi se, när vi dig, Odysseus, betrakta,
> att du ej är en skälm och bedragare, sådana många
> stryka omkring överallt och näras av bördiga jorden
> och sätta lögner ihop, så att ingen kan sanningen skönja.
> Du däremot är så ädel till sinn, som ditt tal är behagligt.
> (Lagerlöf/Bendz, 11.362–367)

Därefter följer orden om att han framställt det hela med konsten hos en sångare. »Du däremot är så ädel ...» etc (*soì d'épi mèn morphḗ epéōn, éni dè phrénes esthlaí*). Det behagliga, det *välformade* talet — *morphḗ epéon* — som förråder det ädla sinnet och det goda omdömet — *phrénes esthlaí*, singular *phrēn esthlḗ* – är kopplingen ett uttryck för den mest oförlåtliga naivitet och omdömeslöshet?[38]

Ja, så väljer ju Johnson att ta Alkinoos ord i sin parodi på denna situation: »Allt du säger verkar så sant och riktigt, sade kungen. Utom det där med slavarna i Hades förstås» (333). Så får det heta med skärande ironi i *Strändernas svall* efter Odysseus uppvisning i lögnaktighet. På samma sätt som Johnson har parodierat *Odysséens* inlagda jag-berättelse genom att förvandla den till en dramatiserad berättares, parodierar han också mottagarnas reaktion, deras *kelethmós*, genom att dramatisera den. Parodin åstadkoms genom att han lägger sin egen konstruktion, sitt eget berättande, som norm ovanpå det dramatiska.

Det är denna dimension som läggs ovanpå, ett textens »översta», som jag nu vill koppla till begreppen *morphḗ epéon* och *phrēn esthlḗ*, det formfulländade och omdömesgilla talet. För att åter dra in Wayne C. Booth i sällskapet, vill jag påstå att begreppskomplexet kan tolkas så att de svarar mot hans *implied author*. Jag gör kopplingen till Booth, därför att hans moraliska poäng ju har varit kravet på en koppling mellan *implied author* och *actual author*. Därmed förutsätts den

transcendering av textens ethos till diktarens ethos som jag söker en formel för.

Det formfulländade talet är inte klingande fraser utan ett *förtroendeingivande* tal, därav deras koppling till det goda omdömet. Låt oss kalla principen för »allvaret». Det får sin textinterna realisering i de motiv som jag i ett annat sammanhang kallat *auktoriserade*, de som bildar norm genom att vara absolut förtroendeingivande.[39] »Allvar» tas nu i meningen att det inte finns någon attityd i texten, implicit eller explicit, ovanför denna. Skämtet, ironin, parodin, det icke allvarliga talet är inneslutet och underordnat av det allvarliga, medan motsatsen inte gäller. Allvaret representerar också det som finns att veta i saken: det gives i texten, implicit eller explicit, inget överlägsnare vetande.

Här rör vi oss än så länge bara inom det slutna teckensystemet, där diktaren bara är *implied*. Men Booth kräver ju, som jag sagt, mer av diktaren än detta i och för sig välformade tal, Alkinoos' *morphè epéōn*. Diktaren har skyldighet att fylla ut den syntaktiska strukturens »allvarsfunktion», som bara är en tom form, med ett semantiskt innehåll, som är relaterat till verkligheten och faktiskt svarar mot vad diktaren själv håller såsom allvar. Det implicerade värdesystemet måste svara mot vad någon i verkligheten är beredd av försvara som sitt. Det är i denna transcendering av form över till verklighet som komplementet till *morphè epéon*, nämligen *phrèn esthlé*, kommer in. Det ädla sinnet, det goda omdömet garanterar berättarens fullständiga tillförlitlighet både som tekniker och moralisk person. Alkinoos' ord kan alltså tolkas så: Du har med din berättelse både visat att du äger skickligheten att konstruera en berättelse efter konstens alla regler och gjort den mänskligt övertygande. Ingen skulle ha gjort den bättre!

Det betyder att också begreppet för det ideala mottagandet, *kelethmós*, kan transcendera sin innebörd av blott den textinterna självspegling som indikeras av termen *der implizite Leser*. Den *kelethmós* som beskrivs i *Odysséen* kan förstås så att åhörarna också av hjärtat accepterar berättelsen såsom det perfekta uttrycket för en upplevelse av det slag berättaren försöker ge en föreställning om. Och detta accepterande har moralisk signifikans, ty det gör dem till människor av ett visst slag, till sådana som kan förstå ett ädelt allvar, därför att de själva är ädla och allvarliga människor. Och om denna poetik varit medveten för Homeros, eller hur man väljer att kalla den skald som komponerat *Odysséen*, upptäcker man vilket mästerligt drag det är att illustrera den genom att dra in en bild av den fiktiva berättarsituationen i berättelsen. Ty det låter oss uppfatta både berättelsen och berättaren, den implicite mottagaren och den verklige, inte på samma gång, men i tur och ordning, och därmed inse det oupplösliga sambandet mellan form och verklighet.

Jag tror att det är intuitioner av detta slag som lett Eyvind Johnson i hans dialog med Homeros. Han kan mycket väl se vilket semantiskt material, alltså vilka konkreta motiv, i den homeriska texten som är tänkt att fylla den syntaktiska funktionen »allvar». Men han kan inte acceptera detta semantiska material, t.ex. synen på herrar och slavar, hjältar, mänsklig väntan och förväntan, kriget etc. Det framstår som falsk heroisering. Ett »allvar» betraktat utifrån en norm som frånkänner det värdighet att uppträda som allvar kommer att dramatiseras och parodieras av denna norm. Det kan inte framträda med anspråk på att vara allvar, lika litet som den dramatiserade berättaren kan framträda med anspråk på att verkligen vara berättaren.

Med detta i tankarna förstår man varför Eyvind Johnson låter den Odysseus som skall parodiera berättaren Homeros blir en dramatiserad berättare som ljuger. Själv kan han i sin version av Odysséens *Apólogoi* utan att motsäga sig själv i rollen av primär berättare presentera denna parodi på en diktarhållning som han uppfattar som inautentisk. En falsk diktarethos gör Berättelsernas famn till Lögnens.

NOTER

Föredrag hållet vid Svenska Litteratursällskapets årsmöte den 8 februari 1996.

1 Sidhänvisningar till Johnsons roman görs fortlöpande i texten och avser *Strändernas svall: en roman om det närvarande*, 3. uppl. Stockholm 1974.

2 Stig Bäckman, *Den tidlösa historien: en studie i tre romaner av Eyvind Johnson*. Stockholm 1975. Diss, Uppsala univ.; Thure Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson: Tre studier*. Lund 1978; Torsten Pettersson, *Att söka sanningen: En grundprincip i Eyvind Johnsons författarskap*. Åbo 1986; Barbro Söderberg, *Flykten mot stjärnorna: Struktur och symbol i Eyvind Johnsons Hans nådes tid*. Stockholm 1980. Diss.; Örjan Lindberger, *Norrbottningen som blev europé: Eyvind Johnsons liv och förfat-*

*tarskap till och med Romanen om Olof.* Stockholm 1986 samt *Människan i tiden: Eyvind Johnsons liv och författarskap 1938–1976.* Stockholm 1990; Marilyn Johns Blackwell, »The Redemption of the Past: Narration as Moral Imperative in *Strändernas svall*», *Scandinavica* 25:2 (1986). Se också Ole Meyer, *Eyvind Johnsons historiska romaner: Analyser av språksyn och världssyn i fem romaner.* Köpenhamn 1976.

3 Om de berättartekniska begreppen se Gérard Genette, »Discours du récit: Essai de méthode», i *Figures III.* Paris 1972, 251–259.

4 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale.* Vol I. Paris 1966, 237–50.

5 »Les événements sont posés comme ils se sont produits à mésure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur» (ibid. 241).

6 Gérard Genette, »Discours du récit», 238–251 samt *Nouveau discours du récit.* Paris 1983, 55–64.

7 Representativ för denna uppfattning, som väl de flesta läsare spontant delar, är t.ex. Werner Suerbaum, »Die Ich-Erzählungen des Odysseus», *Poetica* 2(1968): 150–77.

8 Hänvisningar till homerologer av den motsatta uppfattningen finner man i t.ex. Irene de Jong, »The Subjective Style in Odysseus' Wanderings», *The Classical Quarterly* 42 (1992):1–11 och Hugh Parry, »The *Apologos* of Odysseus: Lies, All Lies?», *Phoenix* 48(1994): 1–20.

9 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction.* 2 ed. Chicago & London 1983, ch. 8: »Telling as Showing: Dramatized Narrators, Reliable and Unreliable».

10 Se särskilt det tolfte kapitlet i *The Rhetoric of Fiction*, »The Price of Impersonal Narration, II: Henry James and the Unreliable Narrator» med dess behandling av bl.a. »The Aspern Papers».

11 Denna distinktion brukar som bekant föras tillbaka till Platons begrepp *diegesis haple*, 'oblandad berättelse', berättaren talar i egen person, respektive *mimesis*, 'efterbildande framställning', berättaren talar genom någon av karaktärerna (Se hans *Staten*, bok III, sv. övers. Claes Lindskog, komm. Holger Tesloff. Nora 1993). För en diskussion se t.ex. Irene J.F. de Jong, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad.* Amsterdam 1987.

12 Jfr titeln på Wolfgang Kaysers välkända uppsats »Wer erzählt den Roman», i *Die Vortrags-Reise: Studien zur Literatur.* Bern 1958. Kayser drar dock, som bekant, den motsatta slutsatsen, att det inte är författaren som berättar utan en i fiktionen inskriven, om än osynlig, berättare.

13 En annan term för denna funktion är 'mimetes'. Se min *Karaktär och perspektiv: Att tolka gestalter i det mimetiska språkspelet.* Uppsala 1991, 159–169.

14 Termen 'berättad berättare' är skapad i analogi med Genettes begrepp för den blott omnämnda talhandlingen, 'discours narrativisé' till skillnad från representerade talhandlingar. Se hans »Discours du récit» 190–191.

15 Se t.ex. resonemanget och de talande illustrationerna på s. 56–57 i *Nouveau discours du récit.*

16 Genettes term i »Discours du récit» för denna företeelse är, som framgått i not 15, 'discours narrativisé' (190–91). Dorrit Cohn och Brian McHale är andra som sökt klassificera olika nivåer av uttryck för subjektivitet i form av tal och tankar. Se Cohns *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton 1978, ch. 1, och McHale, »Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts», *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3 (1978): 249–287. För en synnerligen grundlig genomgång av ämnet svarar Monika Fludernik i *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The linguistic representation of speech and consciousness.* London & New York 1993.

17 Om återgivningen av innehållet i en karaktärs sinnesförnimmelser som en form av fri indirekt anföring, se Laurel Brinton, »'Represented Perception': A Study in Narrative Style», *Poetics* 9(1980): 363–381.

18 Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. Christine van Boheemen. Toronto 1985, s. 110–114.

19 Här använder jag 'motiv' i den betydelse som begreppet har hos de ryska formalisterna, nämligen som den minsta narrativa enheten i en berättande sekvens. Se Boris Tomashevskij, »Thematics», i Lee T. Lemon & Marion J. Reis, eds., *Russian Formalist Criticism.* Lincoln 1965, s. 67.

20 Meningen »De blev ängsliga och kom ihåg Polyfemos och laistrygonerna och ville ge sig av med det samma [...]» utgör ett problem för det resonemang som bedrivits ovan. Vi vet ju av berättelsen att Polyfemos i själva verket var en vulkan och laistrygonerna ett bergras. Skall vi då tolka meningen som ett isolerat återfall i fri indirekt anföring avsett att uttrycka subjektivitet, dvs. att Odysseus just här åter är otillförlitlig? Men då råkar detta i strid med meningen längre fram som antyder att inte förrän på denna plats börjar Odysseus ljuga igen. Enklast är väl att se det hela som ett förbiseende från Johnsons sida.

21 Se t.ex. Peter Hallberg, »Eyvind Johnson, ordet och verkligheten», BLM 27:7, sept. 1958: 538–548.

22 Merete Mazzarella, *Myt och verklighet*, kap. 6, »Odysseus som berättare – hur verklighet blir myt».

23 »Eyvind Johnson: Strändernas svall», *Röster i Radio*, nr 10, 1949.

24 Detta betonas starkt av Thure Stenström i *Romantikern Eyvind Johnson* och Torsten Pettersson i *Att söka sanningen.*

25 *Homeri Opera*, ed. Thomas W. Allen, IV, 2 ed. [1919]. Oxford 1955, 19:203. För benägen assistans med de grekiska originaluttrycken tackar jag min vän Agne Strindlund, Hallsberg.

26 Se diskussionen i George B. Walsh, *The Varieties of Enchantment: Early Greek Views of the Nature*

*and Function of Poetry*. Chapel Hill & London 1984, s. 26–36.

27 Merete Mazzarella, *Myt och verklighet*, kap. 7, »Eyvind Johnson som Återberättare – hur myt blir verklighet».

28 Ibid., kap. 6.

29 Termerna syftar på två av de tre dimensioner av den meningsbildande processen, 'semiosis', som William Morris urskiljer i sin diskussion av problemet i »Esthetics and the Theory of Signs», *The Journal of Unified Science* 8, 1/3(1939): 131–150. Morris' kallar den dimension av semiosis som blott relaterar tecken till tecken för den 'syntaktiska' dimensionen; den som relaterar tecken till föremål kallar han den 'semantiska'. Den tredje dimensionen är den 'pragmatiska', som relaterar tecken till en interpret.

30 Se t.ex. Walsh, The Varieties of Enchantment, kap. 1.

31 Se Alfred Heubeck i *A Commentary On Homer's Odyssey*. Vol. II: books IX–XVI, eds. Alfred Heubeck & Arie Hoekstra. Oxford 1989, s. 97.

32 Ibid., s. 98; Wolfgang Schadewaldt, »Die Gestalt des Homerischen Sängers», i hans *Von Homers Welt und Werk*. 4 ed. Stuttgart 1965, s. 84; Walsh, *The Varieties of Enchantment*, 14–21.

33 Schadewaldt, s. 71; Walsh, s. 7; S. Douglas Olson, *Blood and Iron: Stories and Storytelling in Homer's* Odyssey, Mnemosyne: Bibliotheca Classica Batavia. Leiden 1995, s. 14–16.

34 W.B. Stanford, ed., *The Odyssey of Homer*, 2 ed. London 1959, s. 395.

35 Werner Suerbaum, »Die Ich-Erzählungen des Odysseus», s. 167, not 34.

36 Stanford bör nämnas här. Se kap. 2, »The Grandson of Autolycus» av hans *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, 2 ed. Ann Arbor 1968, s. 395.

37 »To summarize: Books ix–xii are pervaded by the same spirit, the same poetic, human, and theological conceptions as govern the rest of the epic, Telemachy and Tisis alike. This section is not a foreign body within the work as a whole, certainly not a piece of earlier adventure-poetry incorporated with a minimal alteration into a new context; the form in which Odysseus is made to tell his story is entirely in harmony with the narrative style elsewhere» (Heubeck, »Introduction» i *A Commentary On Homer's Odeyssey*. Vol. II, s. 11).

38 Jfr Walsh, s. 7.

39 *Karaktär och perspektiv*, s. 151–200.