

Berättarröst och synvinkel i romaner med mer komplexa berättarstrukturer

Maria M. Berglund, fil. dr. i litteraturvetenskap

Den här artikeln tar upp exempel på lite mer komplexa berättarstrukturer som kan förekomma i barn- och ungdomsromaner, och som det därför kan vara bra för lärare att kunna analysera tillsammans med sina elever. Att eleverna kan identifiera berättarrösten och reflektera över dess position i förhållande till fiktionsvärlden, liksom att de kan urskilja vilken fokalisation eller synvinkel som händelseförloppet i romanen eller novellen är skildrat genom, är en jättebra och viktig grund. För att vidareutveckla sin läsförståelse av fiktionstexter kan eleverna sedan emellertid behöva bygga på analysen, för att också kunna se hur perspektivet i mer komplexa berättelser är konstruerat. Syftet med den här artikeln är att hjälpa lärare att tillsammans med sina elever ta sig an sådana berättarstrukturer där det kanske finns fler än en berättarröst eller fler än en handlingstråd. Även olika slags vanligt förekommande fiktiva lekar med berättarrösten och dess tillförlitlighet kommer att diskuteras.

Merparten av de termer och begrepp som används för olika slags berättarröster och synvinklar i den här artikeln har introducerats i den artikel som heter ”Berättarröst och synvinkel i litterära föreställningsvärldar”. Eftersom den här artikeln bygger vidare på den första artikeln, rekommenderas att innehållet i grundartikeln har tillgodogjorts innan.

De områden som kommer att tas upp i den här artikeln är i tur och ordning parallellhandling, ramberättelse, metafiktiva inslag, opålitliga berättare och berättarens tidsmässiga förhållande till händelseförloppet.

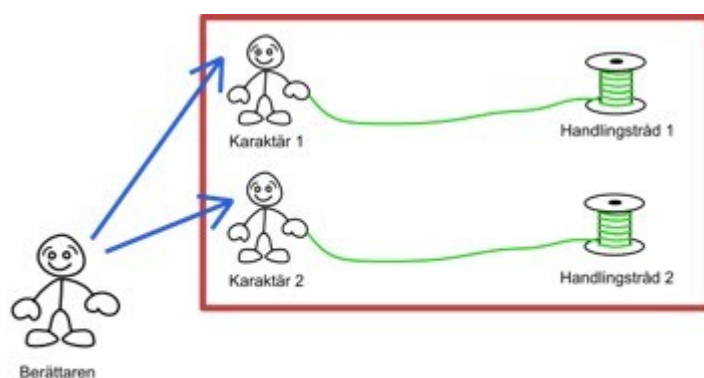
Parallellhandling

Det första exemplet på en mer komplex typ av berättarstruktur som en roman eller novell kan ha är *parallellhandling*. I skönlitteratur för de yngre åldrarna är parallellhandling relativt ovanligt. Detta beror, menar barnlitteraturforskaren Maria Nikolajeva, på att man tänker sig att de mindre barnen inte klarar att hålla reda på mer än en handlingstråd per berättelse (Nikolajeva, 2004). Äldre barn och ungdomar förväntas dock kunna läsa böcker med parallellhandling, och det är inte ovanligt att stöta på denna berättarstruktur i romaner för åldrarna 9-12 och 12-15 eller äldre.

Definitionen av parallellhandling är när det ”i en roman eller en novell förtäljs flera parallella händelseförlopp” (Holmberg & Ohlsson, 1999: 94). Dessa händelseförlopp är vanligtvis skilda från varandra genom en eller flera av faktorerna tid, rum och/eller personer. Vad detta betyder är att de olika handlingstrådarna utspelas vid skilda tillfällen, på skilda platser, och/eller kretsar kring olika karaktärer.

I praktiken kan detta innebära flera slags kompositionsmonster. Det kan vara två (eller i sällsynta fall fler) likvärdiga handlingstrådar som löper sida vid sida genom romanen, och som kanske också vävs samman. De olika berättelsetrådarna behöver dock inte vara jämbördiga. En roman med parallellhandling kan också bestå av en dominerande huvudhandling, vilken har en eller flera bihandlingar löpande vid sidan av och som stödjer primärintrigen. En tredje möjlig variant är att romanen innehåller multipla separata intriger, vilka är lösare sammanlänkade genom exempelvis ett gemensamt underliggande tema (Nikolajeva, 2004).

Vad händer då med berättarperspektivet när det är flera olika handlingstrådar, kan man undra? Ja, oftast är det ingen skillnad alls vad gäller berättarrösten, utan det är samma utanför-berättare (heterodiegetiske berättare) eller samma allvetande berättare som helt enkelt



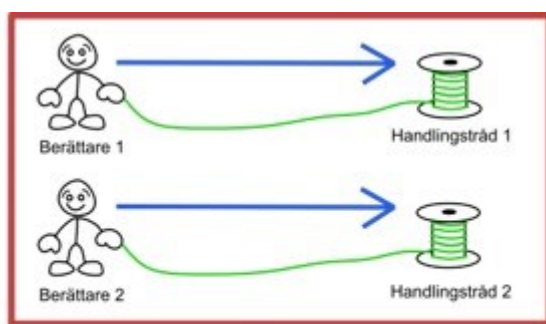
Figur 1: Parallellhandling i romaner med utanför-berättare

förflyttar sig mellan olika platser, tider och/eller karaktärer i föreställningsvärlden, vilket illustreras i figur 1. Det som dock troligen förändras vid förflyttningarna är att synvinkeln/fokalisationen växlar, så att de eventuella inre tankar och känslor som läsaren får ta del av skiftar mellan de olika karaktärerna som texten huvudsakligen följer i respektive handlingstråd.

En roman med den typ av berättarstruktur som figur 1 visar, är Tove Janssons *Farlig midsommar*. Där drabbas Mumindalen av en väldig flodvåg till följd av ett vulkanutbrott på en av öarna i havet utanför. Muminhuset översvämmas och familjen och deras vänner tvingas rädda sig över till en annan byggnad som kommer flytande förbi. Det vill sig dock inte bättre än att sällskapet kommer ifrån varandra, och uppsplittrade i tre mindre grupper blir de tvungna att invänta att vattnet sjunker undan (vilket innebär att texten förgrenas i tre olika handlingstrådar, så ytterligare en får läggas till de två i figur 1). Bokens utanför-berättare (heterodiegetiske berättare) följer sedan växelvis vad som händer de tre grupperna parallellt, tills de återförenas igen i bokens sista kapitel. De glimtar av intern focalisation som finns i boken följer huvudsakligen en karaktär ur respektive grupp, närmare bestämt Muminrotlet, Muminmamman och Snusmumriken. Men det ges även inblickar i andra av figurernas tankar och känslor emellanåt, vilket gör att läsaren förstår hur alla karaktärerna känner sig.

En annan roman som berättas på det sätt som visas i figur 1 är Sara Kadefors *Sandor slash Ida*. Där får läsaren följa i Sandor i vartannat avsnitt av texten och Ida i vartannat, under det att de två ungdomarna träffas i ett chattrum på nätet, lär känna varandra och blir förälskade. Texten är berättad av en utanför-berättare (heterodiegetisk berättare), förutom i de avsnitt som utgörs av karaktärernas återgivna chattkonversationer. Däremot skiftar berättaren synvinkel mellan avsnitten så att läsaren växelvis får följa Sandors respektive Idas inre tankar och känslor. Detta gör berättaren också i de scener där de två karaktärerna befinner sig tillsammans på samma ställe.

Men det finns också romaner med inuti-berättare (homodiegetiska berättare) och parallellhandling. I sådana romaner skiftar berättandet mellan olika berättarröster när boken växlar mellan att följa de olika handlingstrådarna, på det sätt som illustreras i figur 2.



Figur 2: Parallellhandling i romaner med inuti-berättare

Detta innebär att boken får fler än en berättare. En ungdomsroman som är berättad på det sätt som visas i figur 2, är den tredje och sista delen i Veronica Roths populära trilogi *Divergent*, den del som har titeln *Allegiant*. De två första delarna av serien har endast en inuti-berättare (homodiegetisk berättare) och det är Beatrice "Tris" Prior, som också är en huvudpersons-berättare (autodiegetisk berättare). I *Allegiant* har Roth dock valt en berättarstruktur med parallellhandling där berättarrösten i olika kapitel växlar mellan att vara Tris röst och att vara hennes pojkvän Tobias "Four" Eatons röst. För att läsaren ska kunna följa vilken av de två som för tillfället är berättarrösten, och som pronomenet "jag" i texten just då syftar på, är varje kapitel markerat med respektive berättares namn i rubriken.

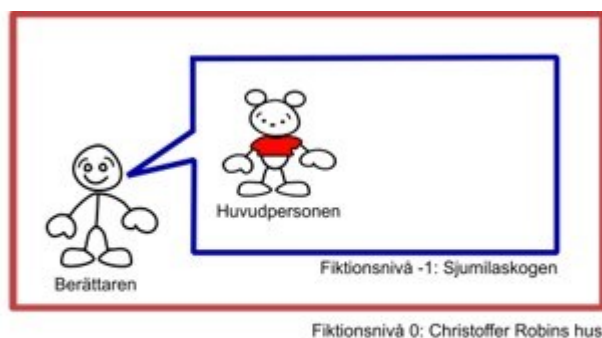
De två berättarna Tris och Four använder båda intern fokalisation, och som med så gott som alla inuti-berättare (homodiegetiska berättare) är det då de själva som är fokalisator eller synvinkelsperson.

Andra sätt, förutom kapitelrubriker, som författare använder för att skilja två eller fler inuti-berättare (homodiegetiska berättare) från varandra kan vara genom olika typsnitt och layout, eller genom olika texttyper (såsom dagboksinslägg, journalanteckningar, e-postmeddelanden, brev, eller liknande.) Ofta strävar författaren också efter att ge respektive berättare en distinkt egen röst och ett eget sätt att uttrycka sig, men inte alltid.

Ramberättelse

Exempel nummer två på en mer komplex typ av berättarstruktur som man kan stöta på är det som kallas för *ramberättelse*. En ramberättelse innebär att ”det finns en historia inom en annan historia, att boken består av flera fiktionsnivåer” (Nikolajeva, 2004: 59). Förklarat med andra ord betyder detta att det i boken skildras en föreställningsvärld vilken i sin tur ramar in en annan föreställningsvärld som börjar framberättas, lyssnas till eller läsas.

En känd roman inom barnlitteraturen som är skriven med ramberättelse är A A Milne *Boken om Nalle Puh*. Denna bok börjar i en föreställningsvärld som utgörs av det hus där pojken Christoffer Robin bor med sin pappa. I denna värld är Nalle Puh bara en vanlig livlös leksak som kallas Teddy Björn och som blir släpad nedför en trappa ”duns, duns, duns, med huvudet före” av Christoffer Robin (Milne, 1995: 7). Men redan på följande sida i boken börjar pappan – efter att ha blivit ombedd av sin son att hitta på en saga – att framberätta en ny föreställningsvärld, vilken är den stora Sjumilaskogen där Nalle Puh fungerar som den levande huvudpersonen.



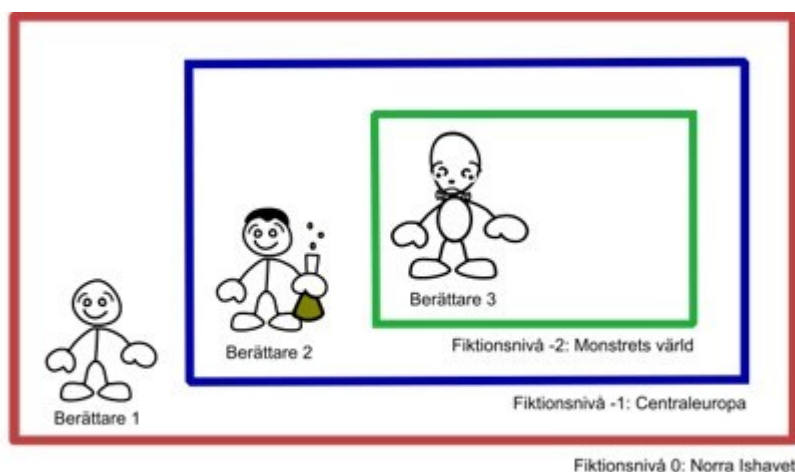
Figur 3: Berättarröst i *Boken om Nalle Puh*

En analys av berättarrösten i *Boken om Nalle Puh* kan ritas upp som i figur 3. Det finns i den här romanen bara en berättare och det är Christoffer Robins pappa. Texten innehåller emellertid två olika föreställningsvärldar, vilket innebär att texten har två olika *fiktionsnivåer*, eller två olika *diegetiska nivåer* för att tala med narratologisk terminologi (Genette, 1980; Holmberg & Ohlsson, 1999; numrering av fiktionsnivåerna efter Nikolajeva, 2004).

Berättarens position blir i figur 3 olika i förhållande till respektive fiktionsnivå. I den föreställningsvärld som är Christoffer Robins hus – som är den första nivån där läsaren kommer in och som i figuren kallas fiktionsnivå 0 – är pappan en inuti-berättare (homodiegetisk berättare). Detta eftersom han i denna föreställningsvärld är en av karaktärerna som deltar i handlingen. I relation till den föreställningsvärld som är Sjumilaskogen – som är den andra nivån och som i figuren kallas fiktionsnivå -1 – är pappan dock en utanför-berättare (heterodiegetisk berättare). Han deltar nämligen inte i Sjumilaskogen som en av de agerande karaktärerna där.

Synvinkeln i *Boken om Nalle Pub* är på fiktionsnivå 0 extern, det vill säga att inga tankar eller känslor återges. På fiktionsnivå -1 förekommer dock viss intern fokalisation. Mestadels handlar det då om att läsaren får ta del av Nalle Puhs funderingar över var han ska kunna hitta någonting att äta. I vissa kapitel växlar synvinkeln dock, så att exempelvis Nasses ängsliga inre resonemang om olika faror eller Iors existentiella grubblerier om ”Varför?” eller ”Därför?” återges (Milne, 1995: 42).

En annan känd roman som är skriven med ramberättelse och som har flera olika fiktionsnivåer är Mary Shelleys *Frankenstein eller den moderne Prometheus*. Till skillnad från *Boken om Nalle Pub* som bara har en enda berättare, finns det i romanen *Frankenstein* dock inte mindre än tre olika berättarröster. Dessa fungerar som berättare på en fiktionsnivå vardera på det sätt som illustreras i figur 4.



Figur 4: Berättarröst i *Frankenstein*

Shelleys roman börjar med ett antal brev skrivna av en vetenskapsman och upptäcktsresande vid namn Robert Walton. Denne befinner sig på ett fartyg på väg över Norra Ishavet mot destination Nordpolen. I breven – som utgör textens ramberättelse och tillika textens fiktionsnivå 0 – är Walton inuti-berättare (homodiegetisk berättare). Han är i figuren ovan markerad som berättare nummer 1.

På Waltons fartyg tas ombord en illa medfaren och avsvimmad gentleman som färdats ensam med ett hundspann över polarisen. Mannen presenterar sig, när han återfår medvetandet, som Victor Frankenstein och han börjar efter några dagar ombord att berätta sin historia. Då öppnar sig en ny föreställningsvärld – som utgör textens fiktionsnivå -1 – och på denna nivå övertar Frankenstein rollen som berättare. Eftersom Victor Frankenstein är en agerande karaktär i denna föreställningsvärld är även han en inuti-berättare (homodiegetisk berättare). Frankenstein är i figuren ovan markerad som berättare nummer 2.

Tio kapitel in i Frankensteins berättelse har händelserna kommit så långt att han har skapat monstret och efter att han sedan i flera år har övergivit sin varelse då denna skrämde honom, har monstret kommit tillbaka för att konfrontera Frankenstein. Därvid tar monstret i kapitel 11-15 av boken över rollen som berättare och återger hur han under sin bortavaro har levt avskild i en ensam och ljusskygg tillvaro. Denna berättelse öppnar ytterligare en ny föreställningsvärld – vilken utgör textens fiktionsnivå -2 – och där är monstret inuti-berättare (homodiegetisk berättare). Monstret är markerad som berättare nummer 3 i figuren.

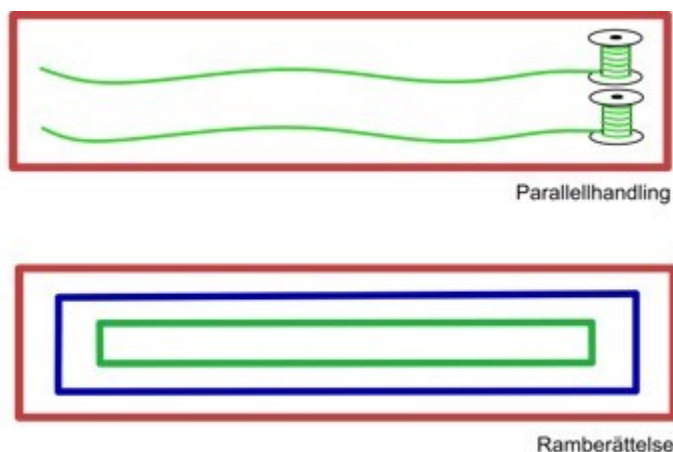
Efter att monstret har förtälat sin historia, återgår romanen till fiktionsnivå -1 där Victor Frankenstein är berättaren. När denne så småningom, mot slutet av romanen, avslutar sin långa redogörelse, förflyttas perspektivet tillbaka ut till ramberättelsen och Robert Waltons brev igen på de sista sidorna.

Vad gäller synvinkeln i romanen *Frankenstein*, skildrar respektive inuti-berättare (homodiegetiske berättare) sina egna tankar och känslor på samma sätt som diskuterades tidigare beträffande Veronica Roths *Allegiant*.

Skillnaden mellan parallellhandling och ramberättelse

På sätt och vis kan romaner med parallellhandling och romaner med ramberättelse tyckas likna varandra, i det att båda typiskt innehåller multipla handlingar och/eller fler än en berättare. Hur avgör man då egentligen vilken berättelsestruktur det handlar om när man möter en roman som innehåller något av dessa inslag?

Skillnaden mellan parallellhandling och ramberättelse är i grunden hur många fiktionsnivåer som uppstår i berättelsen, vilket illustreras i figur 5.



Figur 5: Parallellhandling vs. Ramberättelse

När det är fråga om parallellhandling löper de olika handlingstrådarna bredvid varandra jämsides och existerar på samma fiktionsnivå. När det är fråga om en ramberättelse, uppstår

det istället en lager-på-lager-struktur där nya fiktionsnivåer öppnar sig inuti de föregående som en kinesisk ask (Holmberg & Ohlsson, 1999).

Som läsare ser man enklast skillnad mellan de två om man letar upp övergångarna mellan de olika spåren i texten och undersöker vad som händer i skarvarna. I en roman med ramberättelse dyker den nya handlingen upp i form av en berättelse som någon i ursprungshandlingen framberättar eller skriver, läser eller lyssnar till. Typiska situationer som kan förekomma är att någon börjar att förtälja en historia för någon annan, eller att någon hittar en spännande bok eller ett hemligt manuskript som den börjar läsa, och därifrån övergår romanen till att följa denna nya berättelse. I en roman med parallellhandling gestaltas inga sådana övergångar, utan handlingen växlar bara genom ett osynligt klipp över till en annan scen. När det är fråga om parallellhandling finns det alltså ingen karaktär i föreställningsvärlden som börjar ta del av den nya berättelsestråden.

Författaren dyker upp i föreställningsvärlden

Det tredje exemplet på en mer komplex typ av berättarstruktur som har syns hos en del författare de senaste årtiondena – och då även hos författare av ungdomsromaner – är att berättaren skriver in den implicite författaren (alltså föreställningarna om den biologiske författaren) som en av karaktärerna i handlingen. Vad händer med berättarperspektivet då?

I Jonas Hassen Khemiris debutroman *Ett öga rött* talar huvudpersons-berättaren (den autodiegetiske berättaren) Halim om att han bor granne med en wannabe-författare som heter Khemiri i efternamn. En gång spionerar Halim på den aspirerade unge författaren genom dörrögat när denne kommer i trapphuset och han rapporterar: ”från hissen det kom en galet lång shunne. Kanske han var två meter lång med för liten kavaj och ansikte som liknade en tjejs. På halsen han hade fransig halsduk och i handen han hade tre-fyra matkassar som man såg han knappt orkade” (Khemiri, 2003: 199). Twisten här är naturligtvis att läsaren vet att det ytterst inte är en fiktiv karaktär som heter Halim som ger den här beskrivningen av Khemiri, utan att det är den implicite författarens beskrivning av sig själv.

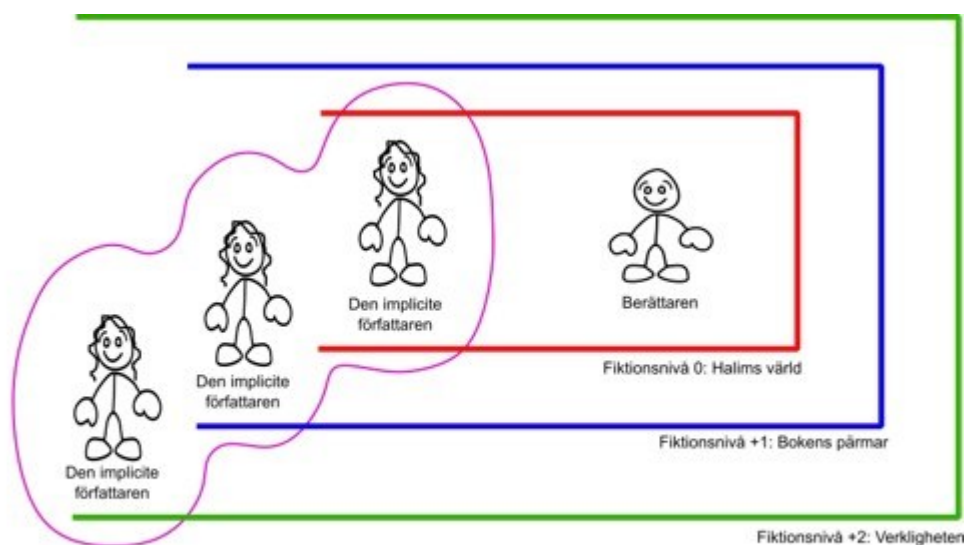
I fiktionen skildras också hur Halim tänker att han kanske kan hjälpa den stackars författaren (som tydligen har blivit refuserad upprepade gånger hos förlagen) med skrivtips genom att visa sin egen skrivbok som han håller på att fylla med sin berättelse:

Jag tänkte Khemirikillen borde inte ge upp för Sverige behöver fler arabförfattare och kanske min hjälp kan lära honom skriva äktare än dom andra. Om han inte litar jag kan visa honom skrivboken så han impas av alla filosofier och börjar be på baraste knän han får sprida dom i nästa bok. Alla bokföretag kommer direkt vilja ge största flouskontrakt och såklart vi splittar kakan för utan mig han är ingen. Sen han måste sätta in mitt namn i bokens tacklista och varje gång han får fler priser det kommer ny check till mig. När tidningarna ger hårdiss för hans filosofiers äkthet och när Khemirikillen inte kan försvara han säger allt är bara fantasihistoria (Khemiri, 2003: 249).

Här upprättas till synes en direktkoppling mellan romanen som den verkliga läsaren håller i sin hand och den fiktive huvudpersons-berättaren Halims påhittade skrivbok. För att skrivboken ska nå den verkliga läsaren måste den (fiktivt) ha kommit i den implicite författaren Jonas Hassen Khemiris händer och publicerats i dennes namn. Detta är ett slags lek med relationen mellan fiktion och verklighet.

Berättartekniskt kallas greppet för *metafiktion*, och det innebär att den implicite författaren tar till något grepp som bryter den illusion av alternativ verklighet som föreställningsvärlden målar upp. Istället avslöjas för läsaren att det bara är fiktion; en konstruktion, ett påhitt, en fantasi (Holmberg & Ohlsson, 1999).

Tecknat i en figur kan den här berättarstrukturen illustreras som i figur 6.



Figur 6: Metafiktion i Ett öga rött

I den narratologiska teorin tänker man sig att det inte bara är inuti föreställningsvärlden som flera olika diegetiska nivåer kan bli aktuella att ta med i beräkningen, så som illustrerades när det handlade om ramberättelse i föregående avsnitt. Också utanför föreställningsvärlden finns ytterligare textuella nivåer som kan behöva beaktas. Mycket förenklat kan man i det här sammanhanget säga att den första nivån utanför fiktionvärlden utgörs av bokens omslagspärmar (med titeln, författarnamnet, bilden på framsidan och baksidestexten) och utanför bokens pärmar kan sägas att den nivå som utgörs av verkligheten finns (Genette, 1997). I figuren kallas dessa för fiktionsnivå +1 respektive fiktionsnivå +2, för att följa samma system att numrera som i de tidigare figurerna (Nikolajeva, 2004).

Figur 6 ovan visar hur greppet som Khemiri tar till i *Ett öga rött* löser upp gränserna mellan föreställningsvärlden i boken och verkligheten utanför. Detta eftersom den implicite författaren finns på alla tre nivåerna samtidigt. Han är den som läsaren vet har skrivit boken i verkligheten, han förekommer med namn och bild på bokens pärmar, och han dyker samtidigt upp som en aspirerande författare som figurerar inuti föreställningsvärlden.

Samma grepp används också i Per Nilssons *Ett annat sätt att vara ung* där en ganska suspekt figur som heter Per Nosslin finns med i handlingen. Per Nosslin är en person i samma ålder och med samma yrke som bokens implicite författare, och han söker i fiktionsvärlden upp berättelsens huvudperson då och då för att han vill, som han förklarar, komma henne nära:

– Hannah, fortsatte han [Per Nosslin, min amn.] efter en liten stund, jag ville dej aldrig illa. Du vet det. Tvärtom. Du vet att vi trivdes ihop när vi träffades. Jag ville bara komma dej nära, det är allt.

Han tystnade. Jag väntade.

– Sen hände det saker som jag inte planerat, sa han med en liten suck och ett litet lätt skratt.

Och tystnade igen. Jag väntade.

– Men slutet kan du inte ändra på, sa han.

Tystnad. Väntan.

– Slutet har varit bestämt från början, sa han. Du kan inte ändra det. [---] Det blir inget lyckligt slut, jag är trött på lyckliga slut, i verkligheten finns det aldrig några lyckliga slut.

Jag klarade inte av att vara tyst och vänta längre.

– Jag fattar inte vad du pratar om, sa jag. Vadå slutet? Vadå lyckliga slut? I verkligheten finns väl inga slut alls. Det är bara böcker och filmer som har slut (Nilsson, 2000: 235).

Den metafiktiva twisten som uppstår här är att Per Nosslin på ett plan kan tolkas som en misstänkt snuskubbe som stalkar och skrämmar huvudpersonen och tränger sig på i hennes privatliv. Samtidigt kan han på ett annat plan tolkas som den implicite författaren Per Nilsson som försöker lära känna huvudkaraktären i boken han för tillfället håller på att skriva. Denna dubbla tolkningsmöjlighet suddar ut gränsen mellan fiktionen och verkligheten på samma sätt som den implicite författarens närvaro i Khemiris roman.

Opålitliga berättare

Det fjärde exemplet på hur ett berättarperspektiv i en roman eller en novell kan vara mer komplext för läsaren att ta sig an, är när berättarrösten som återger händelserna visar sig vara en otillförlitlig källa till information om fiktionsvärlden.

Wayne C Booth, som introducerade begreppet *opålitlig berättare*, definierar detta som en berättare som inte förhåller sig i enlighet med föreställningsvärldens normer och regler för vad som är riktigt och rimligt (Booth, 1961). Sällan aviseras detta dock öppet i texten.

Tvärtom är det allt som oftast upp till läsaren själv att upptäcka om det som berättarrösten

påstår inte verkar hänga ihop logiskt, och om det verkar finnas glidningar eller öppningar för andra, mer troliga sätt att tolka det som påstås än det som berättaren presenterar (Olson, 2003). Detta ställer ganska höga krav på läsaren. Därför kan det vara mycket värdefullt för elever att få lärarens hjälp genom undervisning, modellering och diskussion, både att upptäcka att opålitliga berättare kan förekomma och att lära sig några av de vanligaste ledtrådarna i texten att vara uppmärksam på att berättarrösten kanske inte är att lita på.

Det finns ett flertal olika modeller som kategoriserar typer av opålitliga berättare, modeller i vilka man räknar med alltifrån tre till uppemot närmare tio olika slag av otillförlitlighet som kan förekomma. I de listor som har ett större antal typer, finns dock många grupper som är snarlika och som därför egentligen kan samkategoriseras. För den här artikeln räknar jag avgränsat typerna till fyra kategorier som torde vara de vanligast förekommande i barn- och ungdomslitteratur. Dessa fyra kategorier baseras på de olika typer av otillförlitlighet som diskuteras av framförallt tre forskare på området (Booth, 1961; Riggan, 1981; Olson, 2003). Typerna kännetecknas enligt följande:

- *Naina berättare*: berättaren är exempelvis ett barn, eller en person med ett barns kunskapsnivå om världen (en person som har ett förståndshandikapp eller som är ovanligt juvenil, omogen eller godtrogen, till exempel)
- *Orediga berättare*: berättare som av olika skäl inte är vid sina sinnen fulla bruk, som lider av psykisk sjukdom eller som befinner sig i något annat tillstånd som påverkar deras mentala förmågor (kan vara allt ifrån insomni, svåra stresstillstånd, akut sorg eller förlust, till alkohol- eller drogpåverkan, bland annat)
- *Bristfälligt/felaktigt informerade berättare*: berättare som ger läsaren missvisande uppgifter eller inkorrekta tolkningar av händelserna, på grund av att de själva har dragit fel slutsatser eller inte har all nödvändig information
- *Lögnaktiga berättare*: berättare som medvetet eller omedvetet vilseleder eller förskönar, som undanhåller information, som försöker få sig själva att framstå i en bättre dager, eller som på andra sätt ljugar för sig själva och/eller läsaren

En författare som är känd för att skapa suggestiva stämningar genom opålitliga berättare är Edgar Allan Poe. I novellen ”Huset Ushers undergång” exempelvis, är den anonyme inuti-berättaren mycket förtegen om sig själv – läsaren får aldrig veta hans namn eller något särskilt konkret om hans bakgrund. I förbigående jämför berättaren på ett ställe dock en känsla han försöker beskriva vid den förändrade verklighetsperception som kan erfaras efter ett opiumrus, vilket gör att en läsare som lägger märke till denna detalj kan ifrågasätta berättarens tillförlitlighet. Uppenbarligen tycks berättaren ha personlig erfarenhet av att använda denna omtöcknande och hallucinogena drog. Bör han därmed placeras i kategorin orediga berättare? Är de otroliga och skrämmande händelser som berättas i novellen något som inuti-berättaren verkligen har varit med om, eller kan de tillskrivas en opiumframkallad mardröm? Detta lämnar Poe naturligtvis obesvarat och öppet för tolkning.

Det kan också vara så att vissa berättare platsar inom fler än en av kategorierna samtidigt. Så har exempelvis J D Salingers ungdomsroman *Räddaren i nöden* en berättare som uppvisar tre av de olika typerna av otillförlitlighet på en och samma gång. Mestadels uppehåller sig huvudpersons-berättaren Holden Caulfield i romanen omkring fullständiga trivialiteter, och lägger ut texten i stor längd om olika oviktiga ämnen och vad han tycker om dessa. Men då och då skummar han också i förbigående förbi avgörande pusselbitar, som den uppmärksamme läsaren kan använda för att förstå varför Holdens berättelse är så bisarr.

För det första tillhör Holden kategorin orediga berättare, eftersom han tycks lida av svår posttraumatisk stress och obearbetad sorg, och han skriver sin historia från vad som förefaller vara ett mentalsjukhus. Detta säger han emellertid aldrig rakt ut, utan det framkommer bara mellan raderna: ”För övrigt tänker jag inte dra hela min självbiografi eller så. Jag ska bara berätta om alla dumheter som jag råkade ut för i julas, innan jag bröt samman och fick åka hit ut för att vila upp mig.” (Salinger, 1951: 5) För det andra kan Holden också placeras i kategorin naiva berättare, eftersom det framgår att han är en känslomässigt mycket utvecklade 16-åring. Enligt hans omgivning betar han sig mer som om han vore tolv eller högst tretton. För det tredje kan han också misstänkas tillhöra kategorin lögnaktiga berättare, eftersom han flera gånger pratar om hur mycket han brukar hitta på osanningar i andra situationer: ”Har jag väl börjat ljuga så kan jag hålla på i timmar om jag får för mig. Det är sant. Timme ut och timme in.” (Salinger, 1951: 69) Baserat på denna utsaga finns det inget som säger att han inte lika gärna kan ljuga för läsaren, men i vilken utsträckning lämnar författaren öppet för tolkning.

I romaner för mellanåldern kan det också hända att otillförlitligt berättande förekommer. På grund av att oerfarna läsare kan ha svårare att själva genomskåda sådana berättarstrategier och hantera tolkningsutrymmen som lämnas helt öppna, brukar det i mellanålderslitteraturen dock till slut komma fram hur centrala händelseelement egentligen förhållit sig. Så avslöjas exempelvis i sista kapitlet av Mark Twains klassiker *Huckleberry Finns äventyr* att den stora fritagningen av slaven Jim som Huck har iscensatt tillsammans med sin vän Tom Sawyer, inte har varit på riktigt. Tom har nämligen fört sin unge vän bakom ljuset och underlåtit att berätta för honom att Jim redan är en fri man. Fritagningen har därför i själva verket bara varit en lek, men det har inte den naive inuti-berättaren Huck förstått utan han har deltagit i äventyret på största allvar. Berättarens otillförlitlighet konstateras alltså öppet för läsaren i slutet av *Huckleberry Finns äventyr*.

Berättarens tidsmässiga distans till händelserna

Som framgår av uppställningen av olika typer av otillförlitlighet i föregående avsnitt, behöver en berättare inte nödvändigtvis vara naiv, oredig eller avsiktligt vilseledande för att vara opålitlig. Berättaren kan också helt enkelt vara missinformerad eller ha dragit felaktiga slutsatser om vad som pågår i föreställningsvärlden. Den tidsmässiga distansen mellan händelserna som återges och den tidpunkt vid vilken berättandet sker är då en faktor som kan påverka. Som konstaterades i den här artikels inledning, är detta det femte och sista exemplet som ska tas upp på hur en berättarstruktur kan vara mer komplex för läsaren att

ta sig an, och som kan utgöra en anledning att den kan fordra mer guidning för läsoerfarna elever.

Med narratologisk terminologi (Genette, 1980) kan följande två begrepp användas för att kategorisera och beskriva berättarens tidsmässiga distans till händelserna:

- *Simultant berättande*: berättaren återger händelserna samtidigt som de inträffar
- *Retrospektivt berättande*: berättaren återger händelserna i efterhand, från en tidpunkt efter handlingens slut

Vill man som lärare förenkla dessa begrepp i undervisningen, kan man förslagsvis tala med eleverna om *samtidigt berättande* respektive om *berättande i efterhand* istället.

Generellt gäller att en berättare som har ett visst tidsmässigt avstånd till skeendet den återger, har en större möjlighet att ha kunnat sätta saker i perspektiv och överblicka hela handlingsförloppet. En berättare som däremot befinner sig mitt i händelserna och berättar samtidigt som allt sker, den vet ännu inte vilken utgången kommer att visa sig bli, och därför är risken större att berättaren då kan ha misstolkat saker (Nikolajeva, 2004).

En annan faktor som påverkar överblickbarheten av händelseförloppet är var berättaren befinner sig i förhållande till föreställningsvärlden och med vilken fokalisation/synvinkel som händelserna återges. Om man sammanför dessa olika faktorer i en modell över hur stor risk för otillförlitlighet som förmodligen föreligger, kan denna modell ritas upp som i figur 7.

	inuti-berättare	utanför-berättare, intern fokalisation	utanför-berättare, extern fokalisation
simultant berättande	störst risk för otillförlitlighet		
retrospektivt berättande			minst risk för otillförlitlighet

Figur 7: Risk för otillförlitlighet på grund av berättarens begränsade perspektiv

Båda variablerna har att göra med berättarens avstånd till händelserna och därigenom möjligheten för berättaren att greppa ett större helhetsperspektiv. Modellen visar att läsaren har störst anledning att vara på sin vakt och läsa med uppmärksamhet på att berättaren kanske oavsiktligt vilseleder i sin återgivning av händelserna om romanen eller novellen har en inuti-berättare (homodiegetisk berättare) som skildrar händelserna samtidigt. Sedan blir

riskan gradvis lägre ju större distans/avstånd berättaren har till det som sker. Om en roman eller en novell har en utanför-berättare (heterodiegetisk berättare) som retrospektivt och ur ett utifrån-perspektiv skildrar handlingen, kan detta utgöra en signal om att läsaren inte behöver vara lika mycket på sin vakt.

Med ännu större erfarenhet av skönlitteraturläsning kan elever sedan förmodligen lära sig att vissa former av otillförlitliga berättare också är vanligare inom vissa genrer. Så är exempelvis villospår och felaktiga slutsatser för att lura läsaren och dölja den egentliga lösningen ett standardiserat inslag inom deckargenren, vilket trogna läsare av spänningsromaner väl känner till.

Avslutning

Förhoppningsvis framgår av de här två artiklarna om berättarröst och synvinkel hur mycket mer som kan avtäckas och analyseras av romaners och novellers berättarstrukturer och perspektiv genom att introducera några begrepp och modeller från den litteraturvetenskapliga berättartekniska analysteorin – narratologin – jämfört med att bara ha det vardagliga talet om jagberättare och tredjepersonsberättare att tillgå.

De läskompetenser elever kan tillgodogöra sig genom att redan tidigt få möjlighet att börja närma sig romaner och noveller på detta sätt, är också sådana som de kan ta med sig och efter hand bygga vidare på genom hela sin skolgång och framåt genom hela sina läsande liv. Begreppen för att analysera berättarperspektiv som presenterades i grundartikeln ”Berättarröst och synvinkel i litterära föreställningsvärldar”, och de mer komplexa berättarstrukturer som diskuteras i den här artikeln, är nämligen alla begrepp och strukturer vilka lika gärna kan tillämpas på YA-litteratur och på skönlitteratur för vuxna.

Även elever (och vuxna förstås) med intresse för skönlitterärt skrivande har stor nytta av att kunna reflektera kring och utforska olika sätt som romaner och noveller kan konstruera perspektiv på. Läskompetenserna inom berättarperspektiv kan således med fördel överföras till andra områden inom svenskundervisningen.

Referenser

Bal, M. (2009). *Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative*. (3. ed.) Toronto: University of Toronto Press.

Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. (2. Ed.) Chicago & London: The University of Chicago Press.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holmberg, C.-G. & Ohlsson, A. (1999). *Epikanalys: En introduktion*. Lund: Studentlitteratur.
- Jansson, T. (1954). *Farlig midsommar*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Kadefors, S. (2001). *Sandor slash Ida*. Stockholm: Bonnier Carlsen.
- Khemiri, J. (2003). *Ett öga rätt*. Stockholm: Norstedts.
- Langer, J. A. (2005). *Litterära föreställningsvärldar*. Göteborg: Daidalos.
- Milne, A. A. (1995). *Boken om Nalle Puh*. Stockholm: Bonnier Carlsen.
- Nikolajeva, M. (2004) *Barnbokens byggklossar*. (2. uppl.) Lund: Studentlitteratur.
- Nilsson, P. (2000). *Ett annat sätt att vara ung*. Stockholm: Pandang.
- Olson, G. (2003). "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators" i *Narrative* Vol 11, No 1.
- Poe, E. A. (2013). "Huset Ushers undergång". Stockholm: Novellix.
- Riggan, W. (1981). *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction*. (2. ed.) London & New York: Routledge.
- Roth, V. (2014). *Allegiant*. Stockholm: Modernista.
- Salinger, J. D. (1951). *Räddaren i nöden*. Stockholm: Bonnier Pocket.
- Shelley, M. (2017). *Frankenstein eller den moderne Prometheus*. Stavsås: Sjöslaga Förlag.
- Twain, M. (1992). *Huckleberry Finns äventyr*. Stockholm: Rabén & Sjögrens Klassiker.

(Illustrationerna/figurerna i artikeln är skapade av artikelförfattaren och får reproduceras om upphovskällan anges.)