

## Lässtrategier för skönlitteratur

**Den här modulen är aktuell men kan innehålla hänvisningar till tidigare versioner av styrdokumentet.**

Den här modulen behandlar lässtrategier för skönlitteratur och visar hur en explicit undervisning kan fördjupa elevernas förmåga att läsa och analysera skönlitteratur. Modulen lyfter kunskaper om berättande och språk som kombineras med teorier om hur en läsare går in i en föreställningsvärld, rör sig genom den och skiftar mellan olika läsarpositioner.

Modulen innehåller artiklar och filmer som beskriver hur ni i undervisningen kan arbeta med tolkning av budskap, läsning av fiktiva och faktiva texter samt läsning av texter som upplevs som geografiskt, kulturellt eller historiskt obekanta för eleverna. Exempel ges också på hur undervisning som inkluderar lyrik och film kan bredda och fördjupa elevernas läsförståelse genom olika verktyg och genrer. I modulen finns även tre fördjupningsartiklar som behandlar lässtrategier för film, komplexa berättarstrukturer samt formativ läsundervisning och bedömning.

Under arbetet med modulen får ni med stöd av teorier och modeller planera, genomföra och följa upp undervisning som stöttar elevernas process med att ta sig in i och förstå olika typer av litteratur. Ni kommer till exempel arbeta med multimodala texter och låta eleverna få uppleva, analysera och skriva poesi.

Målgrupp: Lärare i svenska och svenska som andraspråk, åk 4-9  
Modulen är framtagen av Karlstads universitet

Modulen består av följande delar:

1. Att kliva in i språkliga och gestaltade föreställningsvärldar
2. Multimodal fiktion – ljud- och bilderböcker, serier, drama och film
3. Berättarröst och synvinkel i litterära föreställningsvärldar
4. Att läsa det obekanta
5. Lässtrategier och de "sanna" berättelserna
6. Stilistik och språkliga bilder
7. Att undervisa om poesi
8. Metaperspektiv på fiktionsläsning och undervisning

## Del 3. Berättarröst och synvinkel i litterära föreställningsvärldar

Denna del behandlar hur författare på olika sätt ger information till läsaren via berättarperspektiven.

Artiklarna visar hur kunskaper om olika berättarperspektiv kan ge en fördjupad läsförståelse av skönlitterära texter. Med stöd i några skönlitterära texter ges exempel på hur ni kan utveckla strategier för att öka elevernas förståelse av berättarperspektiv. Målet är att eleverna ska få en bred kunskap om hur berättarperspektiv påverkar hur en text kan läsas och förstås.

### Del 3: Moment A – individuell förberedelse

Ta del av materialet. För gärna anteckningar som underlag för diskussionen i moment B.

#### Läs

Läs artikeln "Berättarröst och synvinkel i litterära föreställningsvärldar". Artikeln handlar om litterära texters uppbyggnad genom användningen av olika berättarröster och synvinklar, och diskuterar hur detta kan påverka läsarens förståelse av texten.

Läs gärna även fördjupningsartikeln "Berättarröst och synvinkel i romaner med mer komplexa berättarstrukturer". Där får ni förslag på hur lärare tillsammans med sina elever kan ta sig an berättarstrukturer där det kanske finns fler än en berättarröst eller fler än en handlingstråd.

#### Se film

Se filmen "Ögat och rösten – om berättarperspektiv i skönlitteratur" som illustrerar och förklarar olika typer av berättarteknik.

Material



**Berättarröst och synvinkel i litterära föreställningsvärldar**  
Maria M. Berglund



**Ögat och rösten – om berättarperspektiv i skönlitteratur**  
Filformatet kan inte skrivas ut.

## Berättarröst och synvinkel i litterära föreställningsvärldar

Maria M. Berglund, fil. dr. i litteraturvetenskap

Läsförståelse är beroende av vilken information läsaren kan tillägna sig om föreställningsvärlden och vad som pågår i den. Det kan gälla kunskaper om händelserna och var de utspelas någonstans, eller om vilka karaktärer som deltar i handlingen och på vilka sätt de gör det. Mer fördjupad läsförståelse är också beroende av att läsaren kan reflektera över vem som berättar om det som händer i föreställningsvärlden och vem det är som ser händelseförloppet. För att elever ska utveckla den typen av avancerad läsförståelse, menar Keene & Zimmermann att det är viktigt att lärare visar, diskuterar och modellerar sådana aspekter i undervisningen (Keene & Zimmermann, 2003).

Den här artikeln handlar om litterära texters uppbyggnad genom användningen av olika berättarröster och synvinklar, och diskuterar hur detta kan påverka läsarens förståelse av texten.

Det kanske vanligaste vardagliga sättet att skilja mellan olika typer av berättarperspektiv i romaner och noveller är att tala om jagberättare (så kallade förstapersonsberättare) och om tredjepersonsberättare (berättare som använder pronomenen han, hon eller de). I den här artikeln ska jag visa hur en lite annorlunda indelning än denna emellertid möjliggör att fler dimensioner av romanen eller novellen kan öppnas upp och texten med större kritisk skärpa kan granskas, värderas och förstås. För att uppnå detta kommer jag att låna in några begrepp från den litteraturvetenskapliga berättartekniska analysteorin – *narratologin*.

Den här artikeln presenterar och exemplifierar några grundläggande sådana begrepp och diskuterar hur de kan tillämpas i klassrummet. Målet är att begreppen ska kunna bidra till att avslöja nivåer i texten som läsaren annars kanske omedvetet uppfattar men inte aktivt sätter ord på eller undersöker, och som lärare kan undervisa om. Vem är det som berättar för läsaren? Ur vilken synvinkel skildras händelserna och karaktärerna? Vilken information får läsaren egentligen ta del av i den litterära texten? Finns det anledning att tro att information undanhålls från läsaren? Är den som berättar händelseförloppet välinformerad? Trovärdig? Pålitlig? Opartisk? Vilka karaktärer blir läsaren av texten ledd till att sympatisera med eller till att ta avstånd ifrån? Vilka karaktärer kommer läsaren nära och får lära känna på djupet? Och vilka får läsaren inte komma in på livet på samma sätt? De analysverktyg som presenteras i den här artikeln kan hjälpa lärare att tillsammans med sina elever svara på frågor som dessa, och därigenom utveckla en mer avancerad läsförmåga.

### **Berättaren och den verkliga författaren**

Det är först och främst viktigt att skilja mellan berättaren och den verkliga författaren. Berättaren i romanen eller novellen är inte samma sak som den biologiske författaren som skrivit verket, menar de som specialiserat sig på berättarteknisk analys. Författaren kan

nämligen i olika grad förstå sin egen röst, sina åsikter och sina värderingar när han eller hon berättar sin roman. Därför är det lämpligare att tala om berättarens än om författarens röst i texten (Holmberg & Ohlsson, 1999).

I strikt mening ska man också skilja mellan den biologiske författaren (den verkliga personen av kött och blod) och den *implicite författaren* (som är de föreställningar om den biologiske författaren som förmedlas genom texten och via media) (Holmberg & Ohlsson, 1999). Varför detta är viktigt är kanske tydligast när det gäller medialt färgstarka författarpersonligheter som exempelvis Björn Ranelid eller Kristina Lugn. Hur de är som privatpersoner kan läsarna egentligen inte veta någonting om utifrån den bild av sig själva som författarna visar upp när de medverkar vid olika uppläsningsframträdanden eller intervjuas i olika teve-soffor. Deras offentliga image kan ju skilja sig från deras privata jag.

Det är också värt att tänka på att berättarperspektivet i en roman eller novell vanligtvis inte syns så tydligt i repliker eller i återgivet tal, det vill säga när karaktärerna pratar med varandra, utan att det är i de beskrivande partierna av texten som berättarperspektivet bäst kommer fram. Därför bör analyser av berättarröst och synvinkel fokusera på de delarna i det litterära verket.

## Berättarrösten

När läsaren öppnar en bok och börjar läsa den, blir han eller hon presenterad för och kliver in i en fiktionsvärld, eller i en föreställningsvärld för att använda Judith Langers terminologi (Langer, 2005). Den här världen som romanen eller novellen presenterar, kallas inom narratologin för *dieges* (Holmberg & Ohlsson, 1999). Vissa diegeser ligger väldigt nära vår egen verklighet. Exempelvis utspelas många moderna deckare i miljöer som läsaren kan känna igen från namngivna geografiska platser, såsom Camilla Läckbergs Fjällbacka-miljöer eller Henning Mankells Ystads-miljöer. Andra diegeser är totalt väsensskilda eller annorlunda från vår egen verklighet, som exempelvis C S Lewis Narnia och J R R Tolkiens Midgård.

Oavsett hur realistisk eller hur fantasifull föreställningsvärlden än är, handlar den centrala frågan narratologin ställer om att avgöra förhållandet mellan berättaren och föreställningsvärlden. Var befinner sig den som berättar händelseförloppet för läsaren, i förhållande till den fiktiva världen och dess händelser? Det handlar då om två möjliga positioner: antingen befinner sig berättaren utanför diegesen eller så befinner sig berättaren inuti diegesen. Med narratologisk terminologi (Genette, 1980) kallas detta:

- *Heterodiegetisk berättare*: berättaren befinner sig utanför föreställningsvärlden, och är inte en av karaktärerna i handlingen
- *Homodiegetisk berättare*: berättaren befinner sig inne i föreställningsvärlden, och är själv en av karaktärerna som deltar i handlingen

Vill man som lärare förenkla dessa begrepp i undervisningen, kan man tala med eleverna om berättare som befinner sig utanför och berättare som befinner sig inuti föreställningsvärlden, eller kort och gott om *utanför-berättare* och *inuti-berättare*.

Det vanligaste förhållandet är att en roman som är berättad i första person har en inuti-berättare (homodiegetisk berättare), det vill säga att berättaren helt enkelt delger en serie händelser som han eller hon själv är eller har varit med om, och att en roman som är berättad i tredje person har en utanför-berättare (heterodiegetisk berättare). Men det finns undantag som man bör vara observant på. Till exempel kan en berättare träda fram mycket tydligt, och presentera sig själv som textens berättarjag i första person, men ändå återberätta ett händelseförlopp eller en fiktionsvärld där berättarjaget själv inte deltar. I Astrid Lindgrens böcker om Emil i Lönneberga finns exempelvis en jagberättare som pratar direkt med läsaren på flera ställen och säger saker som att ”i Lönneberga fanns det inte en enda människa, det kan *jag* försäkra dig, som inte kände till Katthultarnas hemska lilla pojke, den där Emil som gjorde fler hyss än det var dagar på året” (Lindgren, 1966: 5; min kursiv). Denna jagberättare är inte någon av karaktärerna i föreställningsvärlden, utan befinner sig utanför händelseförloppet.

Det kan också hända att en berättare är helt anonym och osynlig i texten, men att den baserat på informationen den ger läsaren ändå måste anses befinna sig så nära händelseförloppet att den är att betrakta som närmast inuti-berättad. Berättargreppet beskrivs ibland som ”flugan på väggen” och används bland annat i Åsne Seierstads *Bokhandlaren i Kabul*. Där har författaren i egenskap av journalist varit närvarande i familjen som stått förebild för karaktärerna i handlingen, men sedan har hon ändå valt att göra sig själv som berättare helt osynlig i boken. Av det skälet bör man inte sätta likhetstecken mellan inuti-berättare och förstapersonsberättare, eller mellan utanför-berättare och tredjepersonsberättare.

Förutom dessa två huvudkategorier av berättare brukar narratologin också räkna med en underkategori eller specialtyp av utanför-berättare (heterodiegetisk berättare) och det är den såkallade *allvetande berättaren*. Kriterier för att en berättare ska räknas som allvetande är bland annat att berättaren – om den vill – kan välja att berätta hur vilken som helst av karaktärerna tänker eller känner, att berättaren vet vad karaktärerna gör när de är ensamma, och att berättaren kan återge vad som händer på flera platser i föreställningsvärlden samtidigt (Rimmon-Kenan, 2002). Vidare kan den allvetande berättaren röra sig fritt i tiden och informera läsaren om sådant som har hänt innan berättelsens början, men också berätta om sådant som ska komma att hända i framtiden. Eftersom allvetande berättare ofta är anonyma och dolda i texten, kan det vara svårt för läsaren att identifiera vem det är som återger händelseförloppet. Till detta hör också att en allvetande berättare förhåller sig åtminstone relativt neutral och värderingsfri till de händelser och karaktärer som skildras. En allvetande berättare är på sätt och vis alltså en berättare som kan låta läsaren få veta allt om föreställningsvärlden, om den vill dela med sig av informationen.

## **Fokalisation, synvinkel**

Efter att ha etablerat vilket slags berättare texten har, vill en narratologisk analys också ta reda på med vilken *fokalisation* romanen eller novellen är berättad. Fokalisation handlar om ur vilken karaktärs synvinkel berättaren väljer att återge händelserna för läsaren (Bal, 2009). Det är alltså frågan om *vem som berättar* i förhållande till *vem som ser och upplever*. Vems medvetande är skeendet filtrerat genom? Det kan vara berättaren själv, men behöver inte vara det, utan det kan också vara genom någon annans blick som läsaren får ta del av handlingen. Med andra ord kan focalisation sägas handla om ”rösten” i förhållande till ”ögat”. Rösten är den som talar i berättelsen, och ögat är den ur vilkens synvinkel händelserna skildras, och det gäller i analysen att hålla isär de här två faktorerna (Genette, 1980).

Det finns två huvudsakliga varianter av focalisation (Bal, 2009):

- *Extern focalisation*: ett yttre händelseförlopp registreras utan att läsaren får tillgång till någon eller några karaktär/ers inre känslor eller tankar, utan berättaren delger enbart sådant som kan iakttas genom yttre sinnesintryck
- *Intern focalisation*: läsaren får ta del av någon karaktärs inre upplevelser av ett händelseförlopp, och också karaktärens känslor, tankar, etc.

Om intern focalisation förekommer, kallas den karaktär genom vilkens ögon händelseförloppet skildras för *fokalisator* (Bal, 2009). Denna fokalisator kan, men behöver inte, vara samma karaktär hela berättelsen igenom. Mer eller mindre frekventa byten av eller växlingar mellan olika fokalisatorer kan förekomma i texten och detta kallas då för *synvinkelsskiftet* (Nikolajeva, 2004).

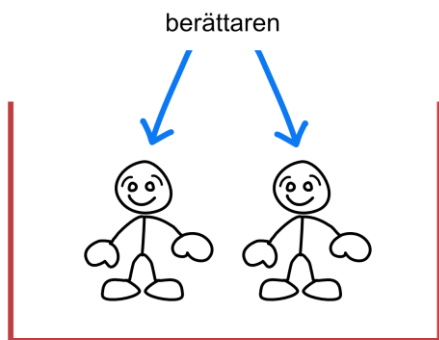
Anledningen att focalisation är intressant att studera är bland annat för att det avgör vilka begränsningar som kan finnas i den information som berättaren delger läsaren, och det kan hjälpa läsaren att bedöma om berättaren är pålitlig/trovärdig/opartisk när han eller hon återger händelserna i föreställningsvärlden.

Om focalisationen konsekvent ligger på endast en av karaktärerna kommer denne att ha ett slags övertag jämfört med de andra karaktärerna, eftersom läsaren får följa händelserna genom fokalisatorns ögon och filtrerat genom dennes tankar och känslor. Läsaren kommer då att vara benägen att se saker och ting på samma sätt som den karaktären (Bal, 2009). Omvänt kan fokalisering genom flera olika karaktärer och med hjälp av synvinkelsskiftet, göra att läsaren ser händelserna ur flera olika perspektiv och får en mer komplex och nyanserad bild av det som sker i föreställningsvärlden (Bal, 2009). Det är vanligtvis den eller de karaktär/er som är internt fokaliserade i störst utsträckning som läsaren upplever sig komma nära, lär känna på djupet och sympatiserar med. Karaktärer vars tankar och känslor fokaliseras mindre eller inte alls, upplevs istället ofta som bifigurer eller som på olika sätt känslolösa eller svåråtkomliga. Detta kan vara i positiv bemärkelse, som en orädd hjälte eller en gåtfull person, eller i negativ bemärkelse, som en motståndare eller någon som läsaren inte utvecklar sympatier för.

## Exempel på allvetande berättare

För att tydliggöra begreppen som har presenterats ska jag i det följande exemplifiera några vanliga konstruktioner av relationen mellan ”röst” och ”öga”, både genom att beskriva ett antal typsituationer och genom att analysera konkreta textexempel. Till hjälp för förståelsen används också tecknade figurer för att illustrera förhållandena mellan den som talar och den som ser. I figurerna markerar den röda linjen diegesen, alltså gränsen för föreställningsvärlden, för att åskådliggöra om berättaren befinner sig inom eller utanför ramarna för fiktionsvärlden. De blå pilarna i figurerna markerar synvinkeln. Först kommer exempel på allvetande berättare att behandlas, därefter andra typer av utanför-berättare (heterodiegetiska berättare) och slutligen inuti-berättare (homodiegetiska berättare).

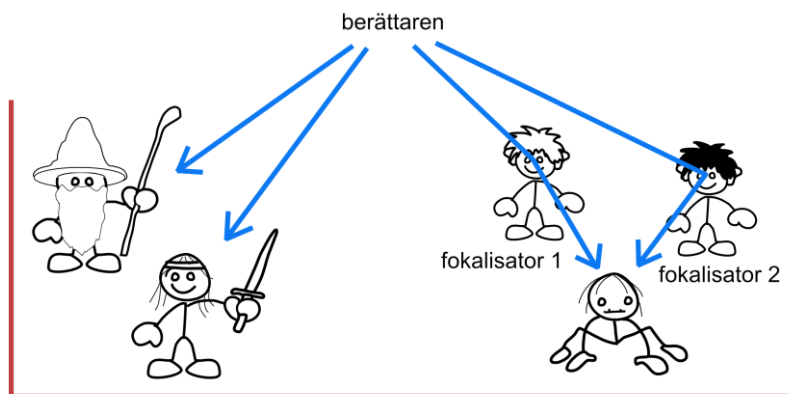
Figur 1 visar berättarperspektivet allvetande berättare och extern fokalisation. Berättaren, vars röst det är som talar, förhåller sig hela tiden dold/anonym och neutral i texten, det vill säga läsaren får aldrig några ledtrådar till vem det är som berättar. Om berättaren befinner sig innanför eller utanför diegesen går därför kanske nästan inte att avgöra, därav den öppna toppen på den röda dieges-rutan. Detta berättarperspektiv är enklast att föreställa sig som att berättaren blickar ner på fiktionsvärlden och ser och registrerar allt som sker i den helt objektivt. Här är synvinkeln inte begränsad till perspektivet hos någon av karaktärerna i diegesen, utan alla händelser och alla gestalter registreras med ett renodlat utifrånperspektiv.



Figur 1: Allvetande berättare och extern fokalisation

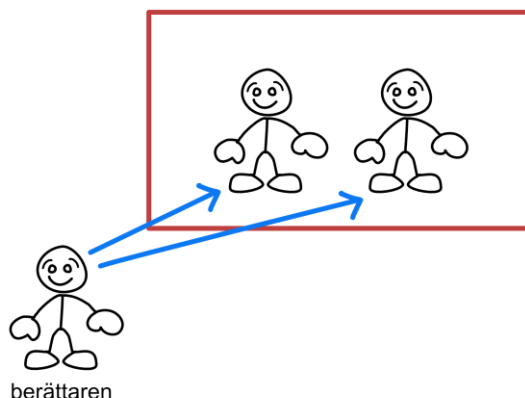
Det är ganska ovanligt att en berättare uteslutande använder extern fokalisation hela vägen igenom en roman eller novell, men berättarperspektivet som illustreras i figur 1 förekommer exempelvis i de isländska sagorna och i vissa noveller av Ernest Hemingway. Resultatet framstår för läsaren som väldigt avskalat och känslökargt, eftersom denne aldrig får någon uttrycklig information om vad någon karaktär tänker eller känner. Istället är läsaren hänvisad till att själv försöka utläsa varför de litterära gestalterna är som de är, och gör som de gör, baserat enbart på deras yttre ageranden och deras repliker. Berättaren förhåller sig också objektiv till händelserna och registrerar det som sker i föreställningsvärlden utan några uppenbara värderingar åt det ena eller andra hållet. En sådan berättarstil lämnar många tomrum i texten som läsaren själv måste fylla i, särskilt vad gäller karaktärernas tankar och känslor (Iser, 1978). Detta kan utgöra en svårighet för ovana läsare. Stilen kan också leda till att läsaren får svårare att anknyta emotionellt till karaktärerna i föreställningsvärlden.

Vanligare är att den allvetande berättaren också väljer att delge läsaren en eller flera karaktärers tankar och känslor genom intern fokalisation. Så gör exempelvis berättaren i Tolkiens *Sagan om ringen* som illustreras i figur 2:



Figur 2: Allvetande berättare och växling mellan extern och intern fokalisation

I den andra delen av trilogin – *Sagan om de två tornen* – är berättarens allvetande status tydlig, efter att brödraskapet i slutet av den första delen splittrats och gått åt olika håll. Trots att karaktärerna befinner sig på olika ställen i föreställningsvärlden kan berättaren följa dem och delge läsaren vad som händer på flera olika platser samtidigt. De delar som skildrar de två hobbitarna Frodos och Sams vandring är bitvis internt fokaliserade, med synvinkelsskiften mellan de två. Delarna som skildrar krigaren Aragorns och trollkarlen Gandalfs företaganden är huvudsakligen externt fokaliserade. Följden av det är att läsaren får ta del av hobbitarnas farhågor och rädslor på ett direkt sätt, genom att höra deras tankar. De framstår därför som mer ”männliga” och sårbara än vad de till synes oberörda krigarna gör, men därigenom i slutänden också som mer beundransvärda i sitt mod när de överkommer sina rädslor. Större delen av den interna fokalisationen ligger efter hand i texten hos Sam, vilket gör att han framstår som den karaktär många läsare mest identifierar sig med.



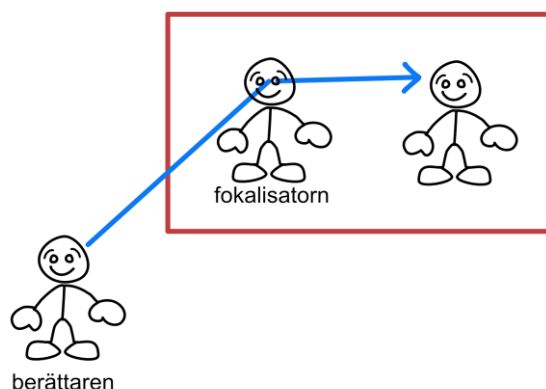
Figur 3: Heterodiegetisk berättare och extern fokalisation

## Exempel på utanför-berättare

I figur 3 illustreras berättarperspektivet utanför-berättare (heterodiegetisk berättare) och extern fokalisation. På många sätt liknar detta berättarperspektiv det som illustrerades i figur 1. Berättaren, vars röst det är som hörs, befinner sig i båda fallen utanför fiktionsvärlden. Här är synvinkeln inte heller begränsad av perspektivet hos någon

av karaktärerna i föreställningsvärlden, utan alla händelser och karaktärer registreras med ett utifrånperspektiv. Skillnaden är att berättaren i figur 3 inte är neutral, anonym eller dold för läsaren, utan att berättaren framträder som en identifierbar person. Anledningen att den här berättaren inte kallas allvetande, är just att han eller hon framträder tydligare i texten.

Därigenom blir läsaren mer medveten om att händelseförloppet som framberättas är filtrerat genom någon berättarinstans. När utanför-berättaren framträder som en identifierbar person är det också tydligare att den befinner sig utanför händelseförloppet och därför är den röda rutan som markerar gränsen för föreställningsvärlden ritad som helt stängd i figur 3.



Figur 4: Heterodiegetisk berättare och intern fokalisation

I figur 4 illustreras berättarperspektivet utanför-berättare (heterodiegetisk berättare) och intern fokalisation. Berättaren, vars röst det är som återger de händelser som berättas i romanen, befinner sig fortfarande utanför själva händelseförloppet. Här registrerar berättaren emellertid inte allt som sker helt ur ett utifrånperspektiv, utan berättaren har inblick i någon av karaktärerna i föreställningsvärlden och skildrar händelserna från den personens

perspektiv. Berättaren ser och återger fiktionsvärlden genom den karaktärens ögon, så att säga. Det som berättaren delger är här begränsat till det som fokalisatorn ser, hör, känner och vet. Fokalisationen är intern, och läsaren får ta del av inre tankar och känslor.

Även när det gäller utanför-berättare (heterodiegetiska berättare) är det i praktiken förhållandevis ovanligt med sådana som helt och hållet renodlar ett utifrånperspektiv på karaktärerna – vanligare är att berättandet växlar mellan extern och intern fokalisation. Beroende på hur ofta och hur mycket berättaren använder extern respektive intern fokalisation, kan läsaren få olika mycket information om föreställningsvärlden. Om berättaren nästan uteslutande betraktar händelserna genom en enskild karaktärs ögon tenderar perspektivet att bli mer begränsat. Om berättaren däremot väljer att emellanåt ge läsaren några mer övergripande beskrivningar av situationen ur helikopterperspektiv, eller om berättaren skildrar händelserna ur flera olika synvinklar, kan läsaren generellt överblicka en större del av händelseförloppet.

Ett exempel på en utanför-berättad roman där fokaliseringen förhåller sig på ett sådant sätt som i figur 4 är Jan Guillous *Ondskan*. Anledningen att berättaren i denna text bör kallas utanför-berättare hellre än allvetande, är att berättaren mycket tydligt ställer sig på huvudpersonen Eriks sida och betraktar hela skeendet konsekvent genom hans ögon. Följden av detta är att många läsare blir påverkade att sympatisera med Erik och tycka att

hans agerande är förståeligt, eftersom berättaren förklarar alla Eriks tankar, känslor, inre resonemang, värderingar och ställningstaganden. Detta kan medföra att läsaren – trots att han eller hon ogillar våldsutövande i allmänhet och tar avstånd från de andra karaktärerna i handlingens våldsutövande – ändå tycker att det våld som Erik tillgriper i romanen är berättigat och påkallat. Berättaren skildrar Eriks inre resonemang: ”Erik åt under tystnad medan han övervägde situationen. Att inte ställa upp [på slagsmålet som han blivit utmanad till av några äldre elever på skolan, min anm.] innebar allas förakt i två års tid och det avskyvärda öknamnet som skulle smeta som klister på honom vad han än försökte för att få bort det. Han måste ställa upp” (Guillou, 1981: 84). Här har alltså Eriks perspektiv ett klart övertag i texten, och berättaren kan därför inte anses vara opartisk.

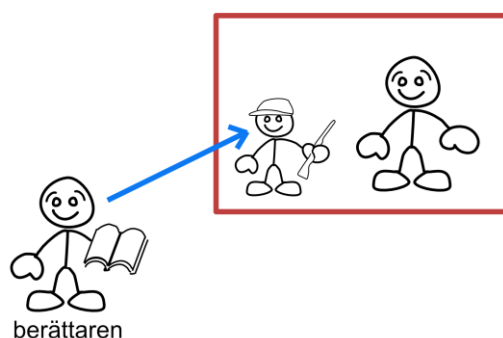
På ett liknande sätt förhåller sig utanför-berättaren i J K Rowlings *Harry Potter och de vises sten*. Efter det första introducerande kapitlet där det föräldralösa spädbarnet Harry lämnas på sin mosters och morbrors yttertrappa, står berättaren sedan i följande kapitel konsekvent på Harrys sida och allt beskrivs filtrerat genom hans perspektiv och hans känslor. Denna känslomässiga infärgning gör att händelserna och de övriga karaktärerna inte skildras neutralt på det sätt som kännetecknar en allvetande berättare:

Harrys sista månad hos Dursleys var inte rolig. Visserligen var Dudley nu så rädd för Harry att han inte ville vistas i samma rum, och moster Petunia och morbror Vernon stängde inte längre in Harry i hans skrymsle, tvingade honom inte att göra någonting och skrek inte åt honom – i själva verket talade de inte alls till honom. Halvt skräckslagna och halvt ursinniga uppförde de sig som om varenda stol Harry satt i var tom. Trots att det på många sätt var en förbättring, blev det faktiskt lite deprimerande efter ett tag (Rowling, 1997: 115).

Perspektivet är tydligt Harrys, eftersom det är för honom som det inte är roligt hos Dursleys och för honom som det är en förbättring men ändå lite deprimerande efter ett tag när de låtsas som att han inte finns. Berättarens val att begränsa synvinkeln till enbart Harrys perspektiv gör att läsaren ibland undanhålls information om andra karaktärer. Ett exempel på detta är hur Harrys syn på professor Snape gör att denne länge framstår som en ganska elak typ. Först senare i romanserien, när perspektivet vidgas, får att läsaren se att det finns bakomliggande information som förändrar denna tolkning.

I Maria Gripes bok *Josefin* finns också en utanför-berättare (heterodiegetisk berättare) som konsekvent återger handlingsförloppet enbart ur Josefins synvinkel. När Josefin exempelvis faller i Ängelbäcken och tror att hon blir räddad av Gubben Gud, fastslår berättaren med samma tvärsäkerhet som Josefin själv upplever att det är så: ”Hårt håller han henne i sina väldiga armar. Lyfter henne ur vattnet. Går med tunga steg. Josefin vet vem det är. Hon har förstått det hela tiden. Hon behövde bara se hans skugga. Det är Gubben Gud” (Gripe, 1961: 77). På grund av berättarens val att begränsa perspektivet till enbart det Josefin ser, hör, känner och vet, uppklaras inte missförståndet kring Gubben Guds riktiga identitet förrän i bokens sista kapitel. Det sker när Josefin slutligen berättar hela saken för sin pappa,

vilken kan ge besked om vem den snälla farbrodern egentligen är. Om boken hade haft en allvetande berättare med en vidare och mer objektiv infallsvinkel hade läsaren istället omgående kunnat upplysas om att Josefin har fått hela situationen om bakfoten. Begränsningen av synvinkeln leder alltså till att berättaren här inte är en riktigt pålitlig eller trovärdig återgivare av händelserna.



Figur 5: Heterodiegetisk berättare som inte är allvetande

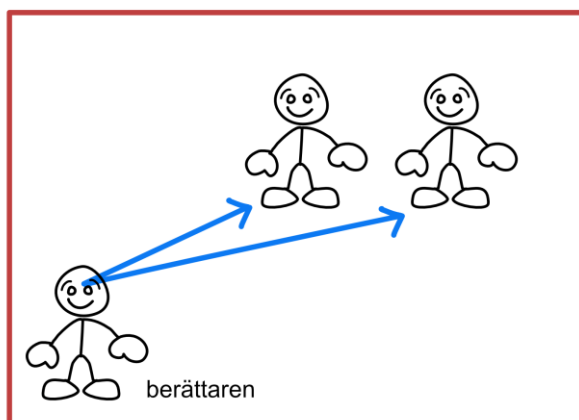
Ett annat exempel på en berättare som befinner sig utanför föreställningsvärlden, och som kan kallas utanför-berättare men inte allvetande, är berättaren i Lindgrens *Nya hyss av Emil i Lönneberga* som illustreras i figur 5. Detta beror på att berättaren där inte vet allt som har hänt utan förefaller läsa ur Emils mammas (fiktiva) dagbok där mamman har skrivit upp de hyss som Emil gjorde. Berättaren rapporterar att Emils hårt provade moder nog försökte vara rättvis och

anteckna såväl bra som mindre bra dagar i anteckningsboken: ”I går var Emil snål”, skrev hon i sin bok den 27 juli. ’Han gjorde intet Hyss på häla dagen vilket vysade sig kamma därav att han hadde hög feber och liksom inte årkade.’ Men redan den 28 hade Emils feber gått ner så pass att hans bravader fyllde flera sidor i skrivboken” (Lindgren, 1966: 9). Ur denna dagbok som berättaren föreställs ha framför sig kan episoderna om Emils alla hyss således hämtas och återges för läsaren. Berättaren är därmed inte allvetande utan har en påhittad källa till informationen.

I dessa exempel är skälen att inte kalla berättaren allvetande ganska klara. Men det finns naturligtvis också fall där tolkningen inte är lika tydlig, eftersom berättaren uppfyller vissa delar av definitionen för allvetande men inte andra. I C S Lewis *Häxan och lejonet* kan berättaren exempelvis, precis som i Tolkiens *Sagan om de två tornen*, följa karaktärerna på flera olika platser i föreställningsvärlden samtidigt, vilket är ett kännetecken för en allvetande berättare. Samtidigt dyker berättaren ibland upp i texten och tilltalar läsaren med kommentarer som ”[s]lädfärden varade längre än jag kan beskriva, även om jag skrev sida upp och sida ner om den. Men jag tänker hoppa fram till den stund, då det slutade snöa och började dagas” (Lewis, 1959: 96). Sådana kommentarer avslöjar berättarens närvaro i texten och gör läsaren medveten om att det finns någon som väljer vad den vill berätta om och inte vill berätta om, på ett sätt som inte är kännetecknande för allvetande berättare. I sådana osäkra fall kan man antingen diskutera och argumentera omkring vilken benämning som är mest rimlig, eller så kan man föra in ytterligare ett begrepp och tala om en *begränsad allvetande berättare* (Nikolajeva, 2004).

## Exempel på inuti-berättare

Så långt har exemplen handlat om berättare som befinner sig utanför föreställningsvärlden.



Figur 6: Homodiegetisk berättare och intern fokalisation

Det sista exemplet kommer därför att visa en inuti-berättare (homodiegetisk berättare) som har en intern fokalisation. I figur 6 befinner sig berättaren, vars röst det är som talar till läsaren och som återger alla händelserna i fiktionsvärlden, själv mitt i det som sker. Berättaren är alltså en av karaktärerna i handlingen. Den här berättaren återger naturligt nog händelserna så som han eller hon själv ser och upplever dem. Perspektivet begränsas alltså till den plats där berättaren befinner sig och till det som den här karaktären ser, hör, känner och

vet, vilket innebär att fokalisationen är intern och att berättaren själv är fokalisator.

Det är inte realistiskt att tänka sig att den här berättaren kan ha någon inblick i de övriga karaktärernas inre tankar och känslor, och fokalisationen kan därför inte ändras här utan att texten också samtidigt får en annan berättare (såvida den som berättar inte har några speciella tankeläsförmågor). Inte heller är det rimligt att den här berättaren kan se saker som händer på platser i föreställningsvärlden där berättaren själv inte befinner sig.

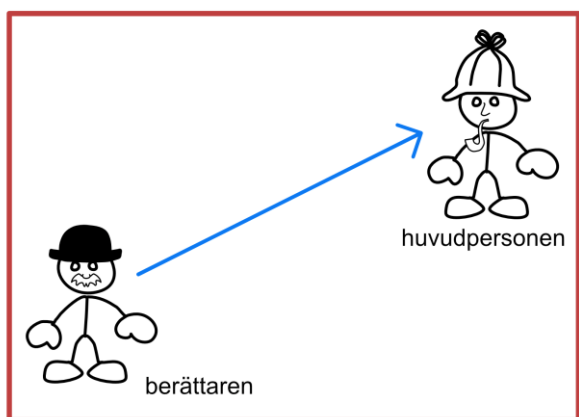
Inuti-berättare finns det i många romaner och noveller. Dagboksromaner, till exempel, är i princip alltid inuti-berättade, som *Anne Franks dagbok* och Viveca Lärns romaner om Mimmi, däribland *En ettas dagbok*. Även Anders Jacobssons och Sörens Olssons böcker om dagboksskrivande Bert är ett sådant exempel – Bert som skriver trots att "[d]et är förbjudet för killar att skriva dagbok. Det är bara tjejer som gör det" (Jacobsson & Olsson, 1987).

En romanserie som är inuti-berättad är Stephanie Meyers *Twilight*-serie. Den är inte skriven som en dagboksroman, utan berättas av Bella Swan efterhand som händelserna inträffar. I den första delen, *Om jag kunde drömma*, gör berättarperspektivet att läsaren inte kan få veta mer om den mystiske Edward Cullen än vad Bella själv har lyckats ta reda på. Läsaren förstår tidigt, genom Bella, att det är något ovanligt och kanske övernaturligt med familjen Cullen, men gåtans svar får läsaren bara ta del av en liten bit i taget. På det sättet kan spänningen hållas uppe genom halva första boken innan det bekräftas att Edward och hans familjemedlemmar är vampyrer, men civiliserade vampyrer som försöker leva ett liv i det vanliga samhället utan att livnära sig på människoblod. Avslöjandet hade knappast blivit lika

effektfullt om berättaren varit allvetande och genast gett läsaren all denna information vid första tillfället som Edward dyker upp i handlingen. Utöver detta utgör valet av ett inuti-berättat perspektiv kanske också en av seriens många lockelser för den unga publiken, eftersom det ger ett ökat utrymme att som läsare leva sig med i handlingen genom berättarjagets ögon.

De inuti-berättare som diskuterats så långt är samtliga huvudpersoner i sin egen berättelse. När berättarröst och huvudperson sammanfaller på detta sätt kan man med narratologisk terminologi säga att berättaren är *autodiegetisk* (Nikolajeva, 2004). Vill man som lärare diskutera detta med eleverna men använda ett mer vardagligt begrepp kan man prata om inuti-berättare som är *huvudpersons-berättare*.

Att berättaren själv är huvudfigur är det vanligaste när det gäller berättare som befinner sig



Figur 7: Homodiegetisk berättare som inte är autodiegetisk

inuti föreställningsvärlden, men det finns också exempel på inuti-berättare som inte är huvudpersons-berättare. I Sir Arthur Conan Doyles klassiska historier om detektiven Sherlock Holmes exempelvis, är berättaren inte huvudpersonen själv utan en av de centrala bificurerna, nämligen Holmes följeslagare Dr Watson, som illustreras i figur 7. Valet av detta berättarperspektiv gör att huvudpersonen Sherlock Holmes säregna personlighet och slutledningsförmåga enbart skildras ur ett utifrånperspektiv, och kan därigenom fortsätta att

utgöra ett lika stort mysterium som själva kriminalgåtorna, såväl för läsaren som för Dr Watson. Om läsaren via en allvetande berättare eller genom Holmes eget huvudpersons-berättande hade fått tillgång till hans tankegångar hade han säkert inte framstått som hälften så märklig och obegriplig som han gör. Dessutom hade ett berättarperspektiv med tillgång till Sherlock Holmes tankar gjort att spänningen i äventyren ointetgjorts genom att läsaren hade fått veta förklaringarna bakom gåtorna alldeles för tidigt.

## Avslutning

De berättarröster och synvinklar som har exemplifierats och diskuterats ovan finns också åskådliggjorda i den animerade kortfilmen "Ögat och rösten: Om berättarperspektiv i skönlitteratur" som finns här i modulen. Denna film kan du som lärare se som en del av din egen kompetensutveckling. Du kan också använda den i din undervisning och samtala om den tillsammans med dina elever. Filmen är producerad särskilt för modulen och med

utgångspunkt från begreppen som tas upp i den här artikeln, och den fungerar således som en ytterligare demonstration av de narratologiska grunder som behandlats här.

Förutom att visa, diskutera och modellera olika användningar av berättarröster och synvinklar i undervisningen och analysera olika textexempel tillsammans med eleverna, kan perspektiven också utforskas i klassrummet genom skrivövningar. Exempelvis kan du som lärare låta eleverna författa korta synvinkelsberättelser utifrån någon roman eller novell som ni arbetar med. En synvinkelsberättelse är en text där den som skriver undersöker hur historien skulle bli om berättarrösten och/eller synvinkeln skiftade jämfört med originaltexten.

Hur skulle hjälten Odysseus äventyr på Cyklopernas ö i Homeros klassiska epos *Odysseus* se ut om det gestaltades ur jätten Polyfemos synvinkel och filtrerat genom hans tankar och känslor? Hur skulle H C Andersens konstsaga om *Prinsessan på ärten* se ut om den gestaltades genom ärtans synvinkel? Eller hur skulle Tove Janssons novell ”Berättelsen om det osynliga barnet” bli om den berättades av den osynliga flickan Ninni själv?

Övningen går alltså ut på att använda den information som den litterära texten ger och därefter själv tolka och fylla i de luckor som finns för att i en egen version återge händelseförloppet genom en annan berättarröst och/eller en annan synvinkel.

Vill du som lärare arbeta vidare med analyser av olika berättarröster och synvinklar i litterära föreställningsvärldar, finns också en fördjupningsartikel här i modulen som bygger vidare på de grundbegrepp som introducerats här och som handlar om mer komplexa berättarstrukturer. Där tas bland annat upp hur berättarperspektivet kan se ut i romaner med parallellhandling, vilket är en typ av romanuppbyggnad som inte är ovanlig i skönlitteratur för åldrarna 9-12 och 12-15 år eller äldre. Fördjupningsartikeln behandlar även berättartekniska grepp som ramberättelser, metafiction och opålitliga berättare.

## Referenser

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

Conan Doyle, A. (1980). *Sherlock Holmes: En studie i rött*. Stockholm: Lindblads klassiska ungdomsböcker.

Frank, A. (2005). *Anne Franks dagbok: Den oavkortade originalutgåvan: Anteckningar från gömstället 12 juni 1942 – 1 augusti 1944*. Stockholm: Norstedts.

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

Gripe, M. (1961). *Josefin*. Stockholm: Bonniers Junior Förlag.

- Guillou, J. (1981). *Ondskan*. Stockholm: Piratförlaget.
- Holmberg, C.-G. & Ohlsson, A. (1999). *Epikanalys: En introduktion*. Lund: Studentlitteratur.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Jacobsson, A. & Olsson, S. (1987). *Berts dagbok*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Keene, E. O. & Zimmermann, S. (2003). *Tänkens mosaik: Om mötet mellan text och läsare*. Göteborg: Daidalos.
- Langer, J. A. (2005). *Litterära föreställningsvärldar*. Göteborg: Daidalos.
- Lewis, C. S. (1959). *Häxan och lejonet*. Stockholm: Bonnier Carlsen.
- Lindgren, A. (1966). *Nya byss av Emil i Lönneberga*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lärn, V. (1982). *En ettas dagbok*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Meyer, S. (2005). *Om jag kunde drömma*. Stockholm: Damm förlag.
- Nikolajeva, M. (2004). *Barnbokens byggklossar*. (2. uppl.) Lund: Studentlitteratur.
- Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction*. (2. ed.) London & New York: Routledge.
- Rowling, J. K. (1997). *Harry Potter och de vises sten*. Stockholm: Tidens förlag.
- Seierstad, Å. (2002). *Bokhandlaren i Kabul*. Stockholm: Norstedts.
- Tolkien, J.R.R. (1960). *Sagan om de två tornen*. Stockholm: Norstedts.

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

## Del 3: Moment B – kollegialt arbete

### Diskutera

Diskutera med utgångspunkt i era reflektioner och det ni antecknat när ni tagit del av materialet i moment A. Om ni vill kan ni också använda diskussionsfrågorna som stöd för samtalet.

- Skiljer sig det ni möter i artikeln från ert eget sätt att arbeta med litteraturundervisning – i vilka avseenden?
- Efter att ha läst artikeln, på vilket sätt tror ni att ökade kunskaper om berättarperspektiv kan fördjupa era elevers textförståelse?

### Planera och förbered

Planera en undervisningsaktivitet utifrån era diskussioner och det material ni tagit del av i moment A. Nedan följer exempel på hur en sådan aktivitet kan planeras.

#### Vem berättar vad

Syftet med aktiviteten är att öka elevernas medvetenhet om hur valet av berättarperspektiv och synvinklar påverkar hur de upplever en berättelse.

**För yngre elever:** Utgå från en för eleverna bekant text eller använd ett utdrag som passar för ändamålet. Låt eleverna arbeta tillsammans och undersöka hur en text förändras beroende på vem som berättar, exempelvis genom skrivövningar eller gemensam diskussion.

**För äldre elever:** Gå igenom berättarperspektiv med eleverna. Ni kan om det passar elevgruppen använda er av filmen "Ögat och rösten – om berättarperspektiv i skönlitteratur".

Utgå från en för eleverna bekant text eller använd ett utdrag som passar för ändamålet. Titta på textutdraget och låt eleverna komma fram till vem som är berättare och vem som är fokalisator.

Byt berättarperspektiv: Eleverna bestämmer en ny berättare och fokalisator utifrån det lästa.

Avsluta med att diskutera hur berättelser kan förändras beroende på vem som berättar och vem som ser.

## Del 3: Moment C – aktivitet

Genomför den undervisningsaktivitet ni planerat i moment B. Notera gärna

- hur aktiviteten fungerar utifrån sitt syfte
- vilket lärande som blir synligt hos eleverna
- vad du får syn på i den egna undervisningen.

Ta med dina anteckningar som underlag till moment D.

## Del 3: Moment D – gemensam uppföljning

Utgå från era reflektioner och anteckningar från moment C och diskutera hur aktiviteten fungerade i era grupper. Om ni vill kan ni använda diskussionsfrågorna som stöd för samtalet.

- Vad var utmaningen med att fokusera på berättarperspektivet?
- Hade de äldre eleverna svårt att identifiera berättare och fokalisator?
- Lyckades de äldre eleverna att byta perspektiv i texten? Vilka var utmaningarna och hur tog ni er runt dem?
- Hur kan ni använda erfarenheterna från det ni nu provat i den fortsatta undervisningen?

## Fördjupning

### Del 3: Fördjupning

Läs gärna artikeln "Berättarröst och synvinkel i romaner med mer komplexa berättarstrukturer". Där får ni förslag på hur lärare tillsammans med sina elever kan ta sig an berättarstrukturer där det kanske finns fler än en berättarröst eller fler än en handlingstråd.

## Material



**Berättarröst och synvinkel i romaner med mer komplexa berättarstrukturer**  
Maria M. Berglund

## 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.

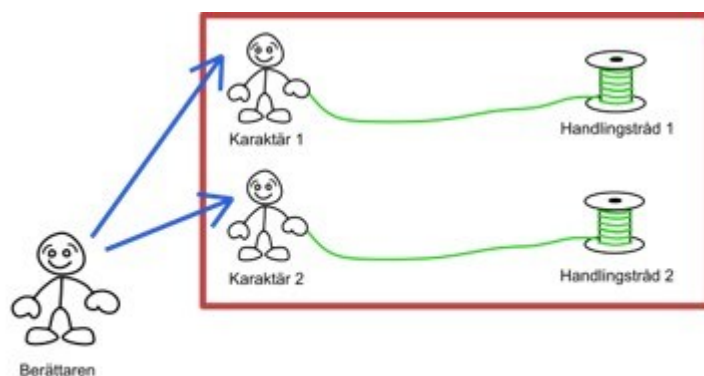
### **Parallellhandling**

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



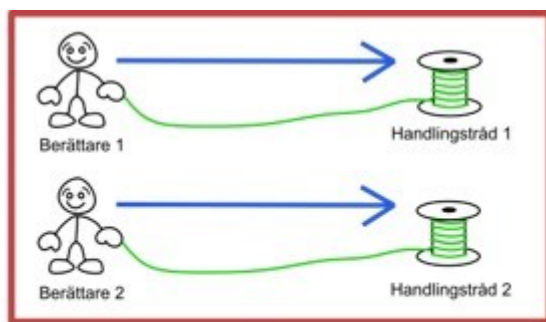
Figur 1: Parallellhandling i romaner med utanför-berättare

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 Muminrollet, 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.

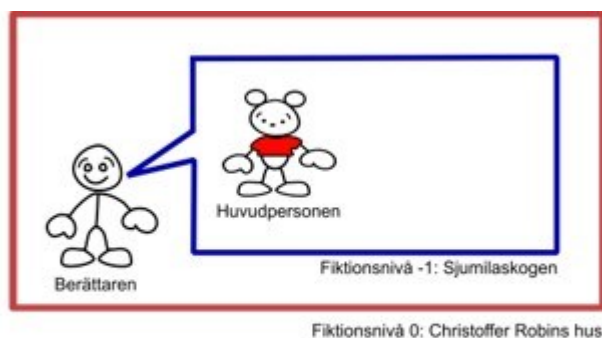
De två berättarna Tris och Four använder båda intern fokalisation, och som med så gott som alla inuti-berättare (homodiegetiska berättare) är det då de själva som är fokalisator eller synvinkelsperson.

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.



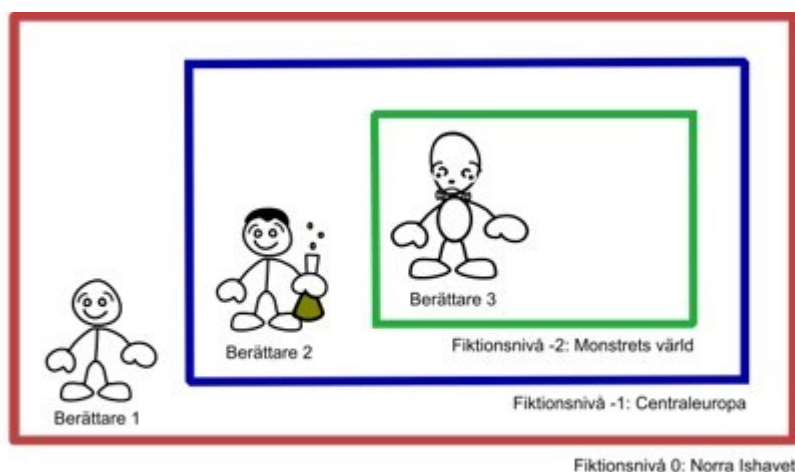
Figur 3: Berättarröst i *Boken om Nalle Puh*

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.

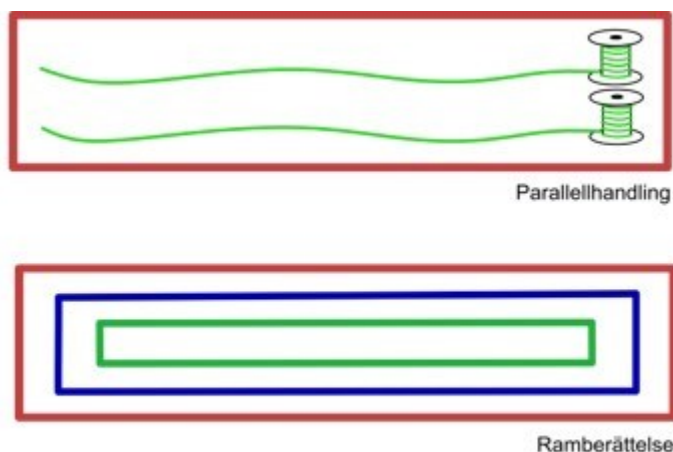
Efter att monstret har förtälat sin historia, återgår romanen till fiktionsnivå -1 där Victor Frankenstein är berättaren. När denne så småningom, mot slutet av romanen, avslutar sin långa redogörelse, förflyttas perspektivet tillbaka ut till ramberättelsen och Robert Waltons brev igen på de sista sidorna.

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 berättelseträden.

## **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.

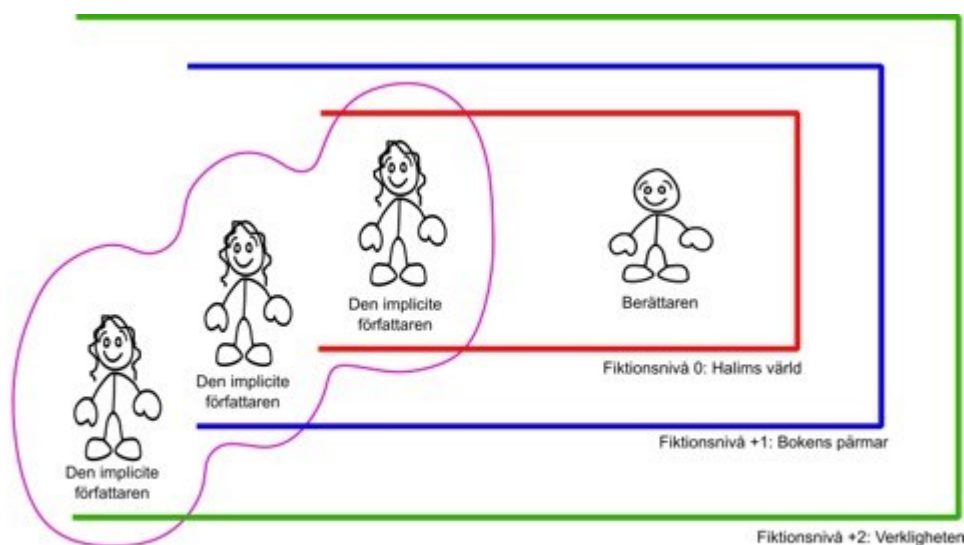
I fiktionen skildras också hur Halim tänker att han kanske kan hjälpa den stackars författaren (som tydligen har blivit refuserad upprepade gånger hos förlagen) med skrivtips genom att visa sin egen skrivbok som han håller på att fylla med sin berättelse:

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 hårddiss 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 fiktionsvärlden 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 snuskgubbe 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 artikelns räkning har 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:

- *Naiwa 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 Allen 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 outvecklad 16-åring. Enligt hans omgivning beter 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 genomsöka 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 artikelns 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,<br>intern fokalisation | utanför-berättare,<br>extern fokalisation |
|-----------------------------|--------------------------------------|-------------------------------------------|-------------------------------------------|
| simultant<br>berättande     | störst risk för<br>otillförlitlighet |                                           |                                           |
| retrospektivt<br>berättande |                                      |                                           | minst risk för<br>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 simultant. Sedan blir

riskens 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 rött*. 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 byggeklossar*. (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*. Stavsnäs: 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.)