

Lunds Universitet

Johan Landgren

Litteraturvetenskapliga institutionen

LIVK10:3

Handledare: Jimmy Vulovic

2010 – 01 – 14

## ”The other side of the mountain”

*En karaktärsstudie av Alice Munros ”The Bear came over the mountain”*

## *Innehållsförteckning*

Inledning.....	s. 3
Teoretiska och metodiska ingångar.....	s. 5
Tidigare forskning.....	s. 10
Ett flygfoto.....	s. 13
Fiona – en hägring?.....	s. 16
Grant – ett offer?.....	s. 19
Den egensinniga, självständiga Fiona – upplöst?.....	s. 24
En partiell utveckling.....	s. 27
”And all that he could see, was the other side of the mountain”.....	s. 31
Källförteckning.....	s. 34

## *Inledning*

Alice Munro är en novellist som, liksom sina böcker, inte gör något större väsen av sig. I sina texter rör hon sig till största delen i det landskap där hon själv växt upp, i sydvästra Ontario, Kanada, med dess småstäder, jordbruk och sjöar.<sup>1</sup> Sedan hennes första novellsamling, *Dance of the Happy Shades*, utkom 1968, har läsarna kunnat följa hennes fortsatta arbete med att vända och vrida på samma återkommande motiv. Motiv som hon aldrig tycks tröttna på, och förvånande nog lyckas krama mer och mer substans ur för varje samling. Motiv som att växa upp som kvinna, att leva ett liv som kvinna, och att bo i en småstad på den kanadensiska landsbygden.

Med dokumentär precision fokuserar hon livet i dessa småstäder, med en lågmäld, ibland lätt ironisk ton. Men under läsningen märker man snart att det inte riktigt är en realism av det vanliga, naturalistiska slaget. Med små medel skapar Munro förskjutningar i läsarens (och ofta karaktärernas) uppfattning av verkligheten. Efter hand kan det kännas som man irrat sig ut på ett gungfly, utan fast mark i sikte.

Här delar sig forskarna i olika läger. Hur förklarar man dessa förskjutningar? Det ena lägret kan sägas tala om det som magisk realism, som det mystiska, och som att röra sig mellan olika världar.<sup>2</sup> Det andra lägret hävdar bestämt att Munro aldrig avviker från realismen. Istället fördjupar hon den.<sup>3</sup>

Det är den senare av dessa två tankeled jag ansluter mig till, då jag anser att den fasta mark som de förra hänsyftar till, för att kunna göra åtskillnaden mellan magi och realism, är en illusion i sig. Min studie kommer alltså utgå ifrån en syn på realismen, och därigenom ett sätt att uppfatta verkligheten på, som brukar vara förknippad med bland andra Friedrich Nietzsche och Jaques Derrida. Nietzsches berömda ord om att det inte finns några fakta, bara tolkningar, och Derridas slutsatser om språkets oförmåga vad gäller att säga något faktiskt om verkligheten, har av bland annat den amerikanske filosofen Richard Rorty använts som argument för tesen att individen inte har något enhetligt centrum, en kärna.<sup>4</sup>

Med den teoretiska utgångspunkten i Rortys idéer om individen kommer jag att undersöka två av karaktärerna i novellen ”The Bear came over the mountain”.<sup>5</sup> Ett stort fokus kommer att läggas på det narratologiska studiet av dem, för att jag på så sätt ska kunna bestämma hur en sådan individsyn gestaltas i texten. Framförallt kommer jag att titta på hur karaktärerna byggs upp genom

---

1 Carol Ann Howells, *Alice Munro*, Manchester 1998, s. 2.

2 T.ex. Howells, s. 2 eller W.R. Martin, *Alice Munro: Paradox and Parallel*, Lindsay 1987, s. 1.

3 T.ex. Ulrica Skaggert, *Possibility-Space and it's imaginative variations in Alice Munro's Short Stories*, Stockholm 2008, s. 35.

4 Richard Rorty, *Kontingens, ironi och solidaritet*, Lund 1997, s. 11-61.

5 Alice Munro, *Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*, London 2001, s. 275-323.

berättelsen, samt undersöka den, vid första anblicken, neutrala berättarröstens inverkan på denna gestaltning. Med utgångspunkt i detta kommer jag därefter diskutera vad den här typen av syn på individen betyder för novellens karaktärer, och för läsaren.

## *Teoretiska och metodiska ingångar*

Alice Munros texter sträcker sig ut mot världen. I sin recension av *Runaway* formulerar Jonatan Franzén det på följande vis: ”Reading Munro puts me in that state of quiet reflection in which I think about my own life: about the decisions I've made, the things I've done and haven't done, the kind of person I am, the prospect of death.”<sup>6</sup>

Det är frågor som också Munros karaktärer tvingas ställa till sig själva. Dessa karaktärer som, rent konkret, bara är de meningar som följer på varandra i själva texten; den absoluta diskurs som är sidorna 275-323 i min utgåva av *Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*. Eller för att tala med Lars-Åke Skalin, i boken *Karaktär och perspektiv*: Det finns ingen fiktiv värld där dessa beskrivna karaktärer lever. Ingenting bakom diskursen.<sup>7</sup> Men ändå lyckas dessa karaktärer försätta Franzen i ett stadium av tyst reflektion. Onekligen påverkar de honom på något sätt.

Skalins argumentation är rimlig på många plan, och mycket av det han säger är viktigt att ha med sig när man undersöker litteratur. Dock tvivlar jag på om verkligen den ”fundamental[t] strukturell[a] nivå” han vill nå är möjlig att nå.<sup>8</sup> Men framförallt ställer jag mig frågande till hur intressant en sådan undersökning blir. Är inte en stor del av litteraturens dragningskraft att den påverkar en läsares verklighet? Och gör den inte det genom att läsaren *föreställer* sig dessa karaktärer som vore de av samma kött och blod som hon själv?

För även om det inte finns något bakom diskursen, finns det något framför den; läsaren. Och denna läsare för in dessa meningar, staplade på varandra, i sitt liv, i sina tankar. På samma sätt som hon för in historier hon hör om verkliga personer i sitt medvetande. Det är alltså dessa konkreta meningar som påverkar läsaren till den grad att hon ställer de frågor som Jonathan Franzen ställer till sig själv. Och därav kan det också vara av intresse att se hur dessa karaktärer framställs, inte bara inom texten, utan också som om de vore individer i en faktisk verklighet. Den som läsaren för in dem i. En värld som är både språk och icke-språk.

När jag här talar om ”läsaren” menar jag inte vem som helst, och inte heller mig personligen. Även om jag anser att det inte helt går att avsäga sig sitt eget perspektiv, är min utgångspunkt att det jag finner, finns i texten. Många är de teoretiker som, liksom jag, försöker balansera på just denna smala spång, vilken förbinder världsdelen Subjektivitet och Objektivitet. Begrepp som kompetent läsare, idealläsare och informerad läsare har lanserats.<sup>9</sup> Det första av dessa används av Jonathan

---

6 Jonathan Franzén, ”Alice's Wonderland”, *The New York Times* 2004-11-14.

7 Lars-Åke Skalin, *Karaktär och perspektiv*, Stockholm 1991, s. 14.

8 Skalin, s. 12.

9 Claes Entzenberg, ”Läsarorienterad semiotik och pragmatik”, i *Modern Litteraturteori: från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2*, 2. uppl., red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson, Lund 1993, s.90.

Culler i boken *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*, i vilken han beskriver hur en sådan läsare skulle kunna se ut: "The claim is not that competent readers would agree on an interpretation but only that certain expectations [...] and ways of reading guide the interpretative process and impose severe limitations on the set of acceptable or plausible readings."<sup>10</sup>

Min läsare är just en sådan kompetent läsare. En noggrann observatör av textuella objekt; eller, för att anspela på novellens titel, ett textuellt berg; men därmed inte någon övermänniska med full överblick.

Med hjälp av vissa narratologiska verktyg, och ett par teoretiska skidglasögon, hoppas och tror jag att denna läsares subjektivitet kan breddas. De hjälper till att höja "[my] literary competence", för att använda Cullers ord.<sup>11</sup> För att skapa den bredast möjliga läsning utifrån min position, kommer jag inte att välja en specifik uppsättning verktyg, av märket Genette eller Chatman, utan istället plocka åt mig de som jag anser vara av värde för min analys. Det vill säga sådana som förenklar förståelsen av mina resonemang.

Vad gäller Gérard Genette, är det framförallt hans tankar om fokalisation som skapat mervärde. Berättarrösten i "The Bear came over the Mountain", liksom i många andra av Munros noveller, är av absolut vikt att hägna in om man vill förstå vidden av Munros karakteristik. Fokalisation kan förklaras som en bestämning av genom vilken karaktär diskursen är fokuserad, och är en utveckling av det som tidigare kallats "point of view" eller berättarperspektiv. Genettes användning av begreppet innehåller därtill en uppdelning mellan intern och extern fokalisation. I den interna varianten spiller karaktärens tankar, värderingar och ibland till och med språk, över på berättarrösten, medan det i den externa varianten handlar uteslutande om vad karaktären ser.<sup>12</sup>

En som kritiserat Genettes begrepp är Seymour Chatman. Och även om det inte är några större nyheter han erbjuder, tycks det mig som om hans definitioner ligger något närmare berättarrösten i "The Bear came over the mountain" än vad Genettes gör. Chatman föreslår, istället för extern och intern fokalisation, de två begreppen "slant" och "filter", vilka på en nivå kan sägas motsvara Genettes termer. "Slant" översätts här med vinkel, medan "filter" blir just filter på svenska.

Det är framförallt Genettes externa fokalisator som är problemet, vilken Chatman alltså vill ersätta med begreppet vinkel. Dels skapar ordet "extern" ett alltför stort avstånd till berättaren i "The Bear came over the mountain", vilken i allt väsentligt står på endast en av karaktärernas sida.

---

10 Jonathan Culler, *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*, Routledge, London, 2002, s. 148.

11 Culler, s. 132.

12 Gérard Genette, *Narrative Discourse: An essay in method*, Ithaca, New York 1980, s. 189-190.

Men det viktigaste är, vilket Chatman poängterar, att genom att använda ordet fokalisation beger sig Genette in i karaktären. Vilket är riktigt att göra när det gäller den interna fokalisationen. Men den externa är ju berättarens vinkel, eller position, och denna position är ju inte i berättelsen utan i diskursen.<sup>13</sup> En position utifrån vilken berättaren kan styra hur de olika delarna av berättelsen uppfattas. I ”The Bear came over the mountain” är denna distinktion viktig då det kan få läsaren att inse att det inte rör sig om en berättare som endast följer en av karaktärerna, utan att denne därtill står tydligt på den följda karaktärens sida. Och utan den insikten blir det svårt att göra sig en korrekt bild av såväl den fokaliserade karaktären som av de övriga karaktärerna.

Utifrån dessa anledningar kommer jag därför att använda mig av begreppen vinkel och filter när jag går närmare in på berättarröstens uppbyggnad, men använda mig av begreppet fokalisation när det rör sig om berättarens perspektiv i mer allmänna drag, då specificeringar av den typen inte är nödvändiga.

Hos Chatman finner jag därtill en bredd i vad karakteristik kan innebära, en påminnelse om alla de plan som ansamlas i bokens huvudkaraktärer. Kort sagt; vad kärnen ”Fiona” och ”Grant” innehåller. För detta är givetvis berättarens vinkel och vem som är filtrerad viktigt. När man studerar vem som säger vad om vem, kan man göra sig en bild av både subjektet och objektet. Utöver det är det viktigt att undersöka; förutom det uppenbara vad gäller yttre kännetecken, som till exempel miljö, utseende och ålder, och karaktärernas tankar och handlingar; *hur* karaktärerna talar.<sup>14</sup> Vilket också W.R. Martin poängterar i sin bok *Alice Munro: Paradox and Parallel*, när han skriver att Munro ”[has an] ear for the telling phrase, and [an] ability to turn it into account.”<sup>15</sup>

Vad gäller den individsyn som kommer att appliceras på karaktärerna, kommer jag att luta mig mot Richards Rortys idéer, som de framställs i *Kontingens, ironi och solidaritet*. Rorty ställer där två olika sätt att tolka världen mot varandra; antingen vill man förklara, eller så vill man förstå; för att genast fastställa att det senare är det enda möjliga.<sup>16</sup>

Hans motiv är alltså inte litteraturvetenskapliga, utan framförallt moralfilosofiska. Men den grund hans moralfilosofi vilar på visar sig ligga nära den syn på individen jag finner i ”The Bear came over the mountain”, alltså att jaget inte har någon fast kärna. Vilket är en idé som Rorty uppenbarligen inte är den första att föreslå. Han erkänner också gärna sina förebilder; Friedrich Nietzsche, Jaques Derrida, Sigmund Freud, och inte minst Donald Davidson, vars språkfilosofi

---

13 Chatman 1990, s. 143ff.

14 Seymour Chatman & Brian Atterby (red.), *Reading narrative fiction*, New York 1993.

15 Martin, s. 195.

16 Rorty, s. 19ff.

mycket av Rortys argumentation vilar på.<sup>17</sup>

Som den pragmatiker Rorty är har han en tendens att, i vissa kritikers ögon, göra lite väl egensinniga tolkningar av andra teoretiker. Men till hans försvar kan det sägas att det är helt i linje med hans egna teorier om ombeskrivningens funktion, vilket också Joachim Retzlaff påpekar i sin kommentar till boken.<sup>18</sup>

När jag här kallar Rorty pragmatiker menar jag dels det faktum att han ofta kopplas till en nypragmatisk skola av filosofer, men kanske framförallt hans praktiskt inriktade tillvägagångssätt. Han använder helt enkelt de idéer han finner, men utan någon större hänsyn till det sammanhang de presenteras i. Eller för att parafrasera Rorty själv; han ombeskriver dem.<sup>19</sup>

Det är ett tillvägagångssätt som skapar en känsla av samförstånd, som kanske kan vara förrädisk, men i bästa fall leder till att nya användningssätt av dessa teoretikers tankar lyfts upp i ljuset. Vilket i sig visar på en av hans viktigaste poänger; nämligen att språket kan göra, och har gjort, ”nya och annorlunda ting möjliga och viktiga”.<sup>20</sup> Alltså att det faktum att vi beskriver något, gör att vi kan föreställa oss det. Här finns dock inte utrymme att redogöra för Rortys fullständiga argumentation. Däremot kan ett par av hans centrala tankar vara bra att ha med sig.

Grundläggande för Rortys teori är begreppet kontingens. I filosofisk bemärkelse kan det förklaras på följande vis: ”En kontingent sanning (falskhet) är en sanning (falskhet) vars förnekande inte innebär en logisk självmotsägelse.” Därtill kan det betyda ”tillfällig”, och står i motsats till ordet ”nödvändig”.<sup>21</sup> Det väsentliga för den här studien är följande; att av två till synes motstående utsagor, eller beskrivna egenskaper, behöver inte en vara falsk. Och anledningen till det är att det helt enkelt inte finns något sådant som absolut sanning och absolut falskhet.

Man kan kort säga att den värld vi lever i, utifrån hans teori, har att göra med slump och miljö. Språkets utveckling är, på samma sätt som organismernas utveckling, ett ”resultat av tusentals små mutationer som funnit sina nischer.”<sup>22</sup> Vissa av dessa mutationer har visat sig väldigt livskraftiga, som till exempel de begrepp och metaforer Arkimedes, Galilei och Newton kopplade till sina teorier. Men ingen av dessa mutationer har någon faktisk koppling till en underliggande verklighet. De är snarare ett raster som läggs ovanpå denna verklighet. Ett raster som framhäver vissa saker, men döljer andra. Det som gör det värdefullt är inte dess överensstämmelse med verkligheten, utan dess användbarhet för individer, i sina självskapande projekt.

---

17 Rorty, t.ex. s. 37.

18 Joachim Retzlaff, ”Översättarens kommentar”, i *Kontingens, ironi och solidaritet*, Richard Rorty, Lund 1993, s. 7.

19 Rorty, s. 55f.

20 Rorty, s. 56.

21 *Filosoflexikonet*, Uppsala 2004, s. 302.

22 Rorty, s. 32.



På samma sätt som Rorty talar om språkets kontingens talar han om individualitetens kontingens. Som individer har vi uppstått genom en kombination av slump och miljö. Därav är det lönlöst att söka efter en kärna; efter våra, eller andras, verkliga jag. Vi är inte ”varelser som *har* [...] försanthållanden och begär”, vilket Rorty anser att den traditionella teorin om jaget föreställer sig. Snarare är vi varelser som *är* dessa ”nätverk av försanthållanden och begär”.<sup>23</sup>

Dock är det just ett sådant sökande efter en ”varelse som har” som Grant i ”The Bear came over the mountain” plötsligt finner sig stå mitt i, när hans fru drabbas av minnesförlust. Vem är, och var, denna Fiona egentligen? Kvinnan han varit gift med i femtio år, som inte känner igen honom, och som han får allt svårare att känna igen. Detta sökande skulle man också kunna utropa som novellens centrum, då det är en central del av själva handlingen. Ett sökande som enligt Rorty är lönlöst.

Men ser man det som novellens centrum tror jag att man missar en viktig poäng. En poäng som till exempel Ildikó de Papp Carrington i sin bok om Alice Munro, med den talande titeln *Controlling the uncontrollable*, går förbi, men som till exempel Crister Enander finner, i sin recension av den nyligen, för svensk marknad, utkomna samlingen *Nära hem*.<sup>24</sup> ”Ändå går det inte att hävda att Alice Munro är pessimist eller någon mörksint livsförnekare. Tvärtom. Hon söker efter det realistiska alternativet, den livshållning som ska göra det möjligt att trots livet motgångar resa sig upp och leva ett värdigt och givande liv.”<sup>25</sup> Vad det handlar om är alltså inte så mycket att försöka kontrollera det okontrollerbara, utan snarare att finna en livshållning som gör livet möjligt att leva, trots det okontrollerbara.

Och här kommer den andra sidan av Rortys analys in. Den som har att göra med en väg ut ur denna känsla av lönlöshet. En väg som annars lätt slutar i fruktlös kamp, eller i ett uppgivet hedonistiskt självförverkligande. Istället för att leda till ett uppgivande av idén om en mening, leder Rortys väg till en acceptans av gränserna för det mänskliga.

Han formulerar det som att vissa saker helt enkelt inte går att ombeskriva. Det handlar om ”vår relation till världen, till den råa makten och den nakna smärtan [...] Ställda inför det icke-mänskliga, icke-språkliga, har vi inte längre förmågan att övervinna kontingens och smärta genom tillägnelse och omvandling, utan bara förmågan att *erkänna* kontingens och smärta.”<sup>26</sup>

Här menar Rorty alltså att det finns en punkt där vi gör bäst i att sluta söka, och helt enkelt acceptera kaoset. I den punkten finner jag många av Alice Munros noveller samlade. Inte minst ”The Bear came over the mountain”.

---

23 Rorty, s. 26.

24 Ildikó de Papp Carrington, *Controlling the Uncontrollable*, Illinois 1989.

25 Crister Enander, ”Stora frågor i små format, *Helsingborgs Dagblad* 2009-10-22.

26 Rorty, s. 56.

## Tidigare forskning

Inte förrän under 1980-talet började Alice Munros noveller locka till sig uttolkare inom det litteraturvetenskapliga området. Då var hon redan en etablerad författare; 1982 publicerades hennes femte bok, *Moons of Jupiter*. De två följande åren kom först en längre studie, Louis MacKendrick's *Probable Fictions: Alice Munro's narrative acts*,<sup>27</sup> samt *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable*, med bidrag från flera olika forskare.<sup>28</sup>

I och med dessa verk var det som om proppen släppte och sedan dess har ett flertal intressanta studier gjorts. Man skulle kunna säga att det har utkristalliserat sig två spår i forskningen. Ett som framförallt arbetar med vad som sägs, och ett som undersöker hur det sägs. I den förra avdelningen kan man återfinna en stor del feministiska studier. Här finns också studier som undersökt humorn och skrattet i Munros texter, en viktig aspekt. Utöver dessa finns de mer narratologiskt inriktade, vilka är av störst intresse för denna studie.

Genom att följa spår i de olika forskarnas förståelse av varandra tror jag mig ha fått en bra inblick i vad som är av särskilt intresse för min egen undersökning. Den bibliografi som gavs ut 2007, Carol Mazurs *Alice Munro: an annotated bibliography of works and criticism* har självklart också varit till stor hjälp.<sup>29</sup>

Endast i en av dessa studier görs en fördjupad analys av ”The Bear came over the mountain”, nämligen i Carol Ann Howells bok ”*Contemporary Canadian women's fiction*.”<sup>30</sup> Howells ägnar där ett kapitel åt samlingen *Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*, från vilken novellen för mitt intresse är hämtad.

Liksom jag, anser hon att ”The Bear came over the mountain” passar utmärkt för en undersökning av Munros karaktärsbygge. Vad Howells vill göra är att fånga in ”Munro's exploration of identities in process”, vilket delvis är vad jag också vill göra.<sup>31</sup> Därav blir hennes undersökning till ett naturligt bollplank för den här studien. Min utgångspunkt är dock lite annorlunda, då jag lägger ett stort fokus på berättaren, vilken Howells bara nämner i förbifarten.<sup>32</sup>

Howells utgångspunkt för undersökningen av Munros identiteter är begreppet ”space”, vilket hon hämtar från Henri Lefebvre. Hon börjar med att förklara att det, till skillnad från ”place”,

---

27 Louis MacKendrick, *Probable Fictions: Alice Munro's Narrative Acts* Toronto, 1983.

28 Judith Miller, (red.) *The Art of Alice Munro: saying the unsayable: papers from the Waterloo conference*, Waterloo, 1984.

29 Carol Mazur, *Alice Munro: an annotated bibliography of works and criticism*, Lanham, Md., 2007.

30 Howells, *Contemporary Canadian women's fiction; refiguring identities*, New York 2003, s. 53-78.

31 Howells, 2003, s. 61f.

32 Howells 2003, s. 74.

samlar in mer av den multidimensionalitet hon finner i Munros noveller. ”Space” handlar alltså både om den omgivande miljöns stora påverkan på karaktärerna, det som hon kallar ”place”, men också om hur ”[Munros] stories open up into the spaces of memory and imagination”, vilket bland annat omfattar tidens påverkan på karaktärernas idéer om sig själva och om varandra.<sup>33</sup>

Howells skriver också att ”[Munros] stories suggest a radical ambiguity as to where this core of self might be located [---] and that her protagonists are not split subjects but pluralized subjects”, vilket ligger i linje med vad jag tycker mig finna.<sup>34</sup> Howells gör dock inget annat än visar på att det finns en sådan pluralistisk syn på individen i texten. Hon diskuterar till exempel inte vad en sådan syn betyder för de olika karaktärerna, eller för läsaren, vilket jag ämnar göra.

Vad gäller hennes begrepp av ”space” är det inget som jag kommer att använda, men som jag ändå tycker visar på vikten av att ha ett så brett synfält som möjligt vid karaktärsanalysen.

Men trots att Howells är den enda som berör ”The Bear came over the mountain”, har det visat sig att ett flertal av de studier som kom ut långt innan *Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*, innehåller många goda tankar som går att applicera på denna novell. Munros författarskap kan nämligen, åtminstone fram tills idag, sägas vara en ständigt fördjupad undersökning av de motiv som intresserat henne från första början.

Howells tidigare studie, från 1998, *Alice Munro*, är ett exempel. Ännu längre tillbaka i tiden finner man E. D. Blodgetts dekonstruktivistiskt influerade *Alice Munro*, i vilken han bland annat poängterar vikten av att undersöka berättaren. För detta arbete förordar han begreppet fokalisation, vilket jag också finner mig ha stor nytta av.<sup>35</sup>

Martins huvudintresse i *Paradox and Parallel* är att visa hur Munro jobbar med ”opposites, contradictions, similiarities and harmonies [---] in order to juxtapose such contraries as the strange and the familiar and the touchable and the mysterious”.<sup>36</sup> I hans studie läggs ett stort fokus på hur karaktärerna framställs, och han nämner att det är av stor vikt att titta närmare inte bara på vad som sägs, utan också på *hur* det sägs.

En annan studie med dekonstruktivistiska drag är Ajay Hebles, *The Tumble of Reason*.<sup>37</sup> Heble anser att det mest intressanta med Munros texter är spänningen mellan ytan; hennes realistiska, närmast dokumentära sida; och hennes fascination av de gränser för representation av denna yta, som språket bär med sig. Heble anser att Munro, i ljuset av denna olösliga spänning, förespråkar ett

---

33 Howells, 2003, s. 54f.

34 Howells 2003, s. 55f.

35 E.D. Blodgett, *Alice Munro*, Boston 1988.

36 Martin, s. 204 f.

37 Ajay Heble, *The tumble of reason: Alice Munro's discourse of absence*, Toronto 1994 .

övergivande av det rationella tänkandet. Han talar om det som ett skifte från nödvändighet till möjlighet.

Om man kan säga att det i ordet ”möjlighet” finns en bejakande väg att gå för Munros karaktärer, är det en väg som Ildikó de Papp Carrington inte finner. I studien *Controlling the Uncontrollable* ligger istället fokus på just det som titeln antyder; karaktärernas försök att skapa struktur i en kaosartad värld.<sup>38</sup>

Just begreppet ”möjlighet” har lyfts upp och undersökts på djupet av Ulrica Skaggert i *Possibility-Space and it's imaginative variations in Alice Munro's Short Stories*. Det är den senast utgivna avhandlingen, och den enda som gjorts i Sverige. Men då de flesta tidigare studier har valt att studera författarskapet kronologiskt, bok för bok, kommer Skaggert istället in från sidan, och sorterar novellerna i olika kategorier, utifrån de ”imaginative variations” hon tycker sig finna. Med utgångspunkt i fenomenologin pekar hon på att det, när det är som mest kaosartat, uppstår en förlösande kraft i Munros noveller, en rymd av möjligheter.

Skaggert är kanske den som ser det minst tragiska i Munros noveller. Om en av novellerna skriver hon: ”As classical tragedy ends in the recognition of destiny, this story embodies fate as possibility.”<sup>39</sup> Hon gör här en viktig åtskillnad mellan ”destiny” och ”fate”, där ”destiny” kan sägas vara ett förutbestämt öde, medan ”fate” ligger närmare Rortys idéer om ett slumpmässigt öde. Dessa olika betydelser är dock inte något som finns i orden i sig, utan bara ett sätt för Skaggert att åtskilja två olika sätt att se på begreppet ”öde”. Att se ödet som en möjlighet är också något som går att finna i ”The Bear came over the mountain”, även om ordet ”möjlighet” inte är det som ligger närmast till hands att använda om just den novellen.

Utöver det gör hon också ett par viktiga distinktioner, vilket många andra forskare slarvar med. Bland annat påpekar hon vikten av att skilja på det gåtfulla och det mystiska, för att inte riskera att falla över i metafysiska svärmerier. Skaggert är en av dem som håller hårdast på att det här inte är något annat än realism.<sup>40</sup>

Den enda studie som fokuserar helt på karaktärerna är dock Howells senare, vilket kan tyckas underligt, då just detta är en sådan central del av Munros författarskap. Franzén summerar det väl när han skriver: ”Her subject is people. People people people.”<sup>41</sup> På den punkten håller jag med honom till fullo.

---

38 Ildikó de Papp Carrington, *Controlling the Uncontrollable*, Illinois 1989.

39 Skaggert, s. 48.

40 Skaggert, s. 67.

41 Franzén, 2004-11-14.

## *Ett flygfoto*

”The Bear came over the mountain” utspelar sig till största delen på vårdhemmet Meadowlake, som ligger utanför en oidentifierad småstad någonstans i Kanada. Där har den kvinnliga huvudpersonen Fiona blivit intagen, efter att ha börjat tappa minnet. Vad hon vårdas för sägs aldrig rakt ut, istället står det: ”In a while it hardly mattered what label was put on it”.<sup>42</sup> Vilket snabbt återför fokus på det väsentliga; inte vad sjukdomen är, utan vad den öppnar upp för.

Tidsmässigt spänner novellen över nästan hela Fionas liv, som det gestaltas i tredjepersonsperspektiv. Det är dock ingen allvetande berättare som för talan. I princip allt som berättas är fokaliserat genom Grant.

Grant är Fionas livskamrat, sedan hon en dag långt tillbaka, till hans förvåning, frågade om han trodde att ”it would be fun if we got married?”.<sup>43</sup> Grant, som fascinerats av Fiona sedan första gången han såg henne, hoppades att hon inte skämtade, och svarade ja. Och när beskrivningen av henne avslutas med det lockande, men flyktiga, ”[s]he had the spark of life”, är det lätt att förstå hans beslut.

Efter att deras utgångspositioner i novellen, Fiona som den gåtfulla och Grant som den fascinerade, satt sig, kastas läsaren ett par decennier framåt i tiden, till den tidpunkt då Grant börjar upptäcka små tecken på hennes begynnande sjukdom. Medan Grant blir oroligare och oroligare tycks Fiona ta händelserna med jämnmod, ja, till och med skämta om dem. Det är också Fiona som slutligen inser att det är dags att bli inlagd:

'You know what you're going to have to do with me, don't you? You're going to have to put me in that place. Shallowlake?'

Grant said, 'Meadowlake. We're not at that stage yet.'

'Shallowlake, Shillylake,' she said, as if they were engaged in a playful competition. 'Sillylake. Sillylake it is.'<sup>44</sup>

Det är också en av få gånger läsaren får stifta bekantskap med Fiona själv, genom att hon tillåts tala med sina egna ord.

Den första månaden på vårdhemmet får de intagna inte träffa sina anhöriga. Under den tiden får Grant nöja sig med sköterskornas synvinkel på hur det står till med hans fru. I samma veva börjar han fundera på vem hans fru egentligen är. När han får informationen att hon gärna sitter i teve-

---

42 Munro 2001, s. 279.

43 Munro 2001, s. 276.

44 Munro 2001, s.280.

rummet tänker han: ”So Fiona must have made a choice [to watch tv]. To watch what?”<sup>45</sup>

Samtidigt rullas Grants historia upp, och den tidigare manifesterade bilden av honom får sig en rejäl törn. Det visar sig nämligen att han haft otaliga otrohetsaffärer under äktenskapets gång, något som Fiona troligtvis aldrig fått reda på.

När han efter en månad av allt starkare tvivel slutligen får komma på besök, känner hon inte längre igen honom. Till en början hoppas han att det bara är ett av hennes sedvanliga skämt. ”It would not be unlike her.”<sup>46</sup> Men slutligen tvingas han inse faktum, att för henne är han bara en intagen bland de övriga.

Han tvingas också konfronteras med att Fiona fattat tycke för en man på hemmet, Aubrey, som han absolut inte kan förstå vad hon ser i. Under sina besök är han hänvisad till att smyga efter Aubrey och Fiona. En Fiona som inte känner igen honom, och som han har allt svårare att känna igen. I de labyrintartade korridorerna blir han alltmer osäker på vem hon är, och vad de egentligen har levt för liv. Han rannsakar sig själv och läsaren inser snart att den lyckliga bild han målat upp för sig själv och läsaren inte är fullt så självklar som det från början kan ha tyckts.

När Aubrey inte är där får Grant tillfälle att prata med Fiona, men han lyckas aldrig nå bortom den vänliga, men lätt ointresserade fasad hon sätter upp mot honom.

Triangelndramat stegras sedan med att Aubreys fru, Marian, hämtar Aubrey från hemmet. Fiona vägrar äta, blir sängliggande och alltmer frånvarande. Vilket gör att Grant ställs inför dilemmat att se sin fru lycklig med Aubrey, eller olycklig utan honom. Det senare vet han skulle leda till att hon inom en snar framtid skulle bli tvingad att flytta till vårdhemmets ovanvåning; dit de allvarliga fallen förs, och aldrig kommer tillbaka från. Ett par dagar senare finner han sig, till sin egen förvåning, utanför Marians och Aubreys hus.

Novellen slutar med att Grant kommer med en överraskning till Fiona. Bakom dörren till hennes rum väntar Aubrey. Men när Grant nämner Aubreys namn gör hon ingen antydning om att hon vet vem det är. Istället kramar hon om Grant och säger, på det skämtsamma sätt han känner igen: ”’You could have just driven away’ [...] ’Just driven away without a care in the world and forsook me. Forsooken me. Forsaken.’” Med ansiktet mot hennes vita hår svarar han: ”Not a chance.”<sup>47</sup>

Lika mycket som det är en novell om förlust och kärlek, är det alltså en novell som aldrig upphör att problematisera begreppet ”identitet”. Med Fionas sjukdom som katalysator tvingas Grant och läsaren fundera över vad det innebär att vara en person som har en relation till en annan person. Bit för bit öppnar texten upp för insikten att den Fiona som Grant varit gift med i alla dessa år

---

45 Munro 2001, s. 282.

46 Munro 2001, s. 292.

47 Munro 2001, s. 323.

plötsligt kan försvinna, och sedan komma tillbaka. Samtidigt ställer den frågor som: Vem är det egentligen som "försvinner"? Och vad består detta "vem" av?

## *Fiona – en hägring?*

”Trying to figure out Fiona had always been frustrating. It could be like following a mirage. No – like living a mirage.”<sup>48</sup>

Tanken kommer till Grant när han kör hem från Aubrey och Marian, på novellens sista sidor. Det sätter fingret på den fråga läsaren haft med sig från bokens första sidor. Vem är Fiona, egentligen?

Howells påpekar, liksom de flesta forskare, att Munro arbetar med ”the conventions of realism, [...] [and that she] begins by mapping her characters' identities through the traditional coordinates of age, gender, and social class, relationship to family and community or to region and place of origin.”<sup>49</sup> Vilket är alldeles riktigt. På novellens första sida får läsaren veta att Fiona, som ung, bodde hemma hos sina föräldrar i ett stort hus. Modern var isländska, ”with a froth of white hair and indignant far-left politics”.<sup>50</sup> Fadern framgångsrik kardiolog, ”happily subservient at home, where he would listen to strange tirades with an absentminded smile”.<sup>51</sup> Fionas uppväxtmiljö beskrivs därefter med samma, lätt ironiska, precision. Med bara några få meningar har Munro placerat läsaren mitt i denna underliga, men ändå påtagligt närvarande värld.

Men redan innan detta, på novellens andra rad, har berättaren gjort en subtil, men viktig markering, som gör att de realismens konventioner, vilka Howells pekar på, får sina första hårfina sprickor. ”[It] seemed to Grant both luxurious and disorderly”.<sup>52</sup> Som läsare bör man redan här bli uppmärksam på glidningen från en neutral, allvetande berättare, till det som berättas utifrån Grants synvinkel. Det är en glidning som är återkommande i texten. Vilket problematiserar just ett begrepp som ”neutral”, och tvingar läsaren att ställa frågan: Vem är det egentligen som berättar? En fråga som förknippas mer med modernism än realism, och efterhand får läsaren att inse att det nog aldrig rört sig om en allvetande berättare, trots det förrådiska tredjepersonsperspektivet.<sup>53</sup>

Först efter att läsaren bekantat sig med den fysiska och sociala miljön, möter hon Fiona. Och återigen frammanas en effekt av samtidig precision och luddighet: ”Fiona had her own little car and a pile of cashmere sweaters.”<sup>54</sup> Den första känslan av att se det exakt framför sig, fördunklas snart av frågan: Vad betyder det, egentligen?

---

48 Munro 2001, s. 318.

49 Howells 2003, s. 56.

50 Munro 2001, s. 275.

51 Munro 2001, s. 275.

52 Munro 2001, s. 275.

53 Skalin, s. 24.

54 Munro 2001, s. 275.



Texten lockar med sina detaljer; en kashmirtröja, ett vitt hårburr; vilka i sig är ytterst konkreta, men efterhand visar det sig att de inte leder någonvart. De presenterar bara en suddig dimension av Fiona. Bilden läsaren gör upp av henne är en hägring. En hägring som berättaren ständigt komplicerar, förskjuter och vrider på.

Howells poängterar att detta är något som har funnits i Munros texter från början, men som blivit allt viktigare efterhand. I sin tidigare studie, från 1998, skriver Howells att Munro utvecklat ett sätt att arbeta med lager som med tiden blivit alltmer komplext, vilket tillåter "more and more possible meanings to circulate in every story while refusing definitive interpretations or plot resolutions."<sup>55</sup> Och lika väl som att beskriva handlingen, kan det användas till att beskriva Munros karaktärer.

I anknytning till sitt resonemang citerar Howells titeln på en uppsats av Rosalie Osmond, som lyder "arrangements, disarrangements and earnest deceptions", vilket väl beskriver hur denna meningsinflation skapas i texten.<sup>56</sup> Genom konstanta skiftningar och ett medvetet osäkrande av berättarrösten undermineras läsarens fasta mark.

Strax efter beskrivningen av Fiona med attributen en hög med kashmirtröjor och en liten bil, kommer berättaren fram till att anledningen till att Fiona inte är delaktig i någon studentförening för kvinnor, är uppväxtmiljön. Men meningen direkt efter lyder: "Not that she cared."<sup>57</sup> Det är en mening som öppnar sig i två riktningar. Å ena sidan kan det betyda att Fiona helt enkelt inte brydde sig om den här typen av studentsammanslutningar. Men det kan samtidigt betyda att hon inte brydde sig om anledningen; alltså den slutsats berättaren drog.

Och om nu inte Fiona bryr sig om anledningen till att hon inte gillar den typen av studentliv, ska läsaren då göra det? På samma gång som den så subtila, knappt märkbara anmärkningen, kan leda in läsaren i tankar på vad miljön har för betydelse vid skapandet av en individ, det som Howells benämner som "place", lägger det ytterligare en dimension till bilden av den egensinniga Fiona.<sup>58</sup> En egensinnighet som Grant vårdar i sitt minne. Och det är denna kluvenhet, denna dubbla meningsriktning, som är en av de stora anledningarna till att Munros texter blir till den hisnande läsoplevelse de kan vara. Samtidigt som meningen sträcker sig in i texten, söker den sig ut mot läsaren.

Efterhand som berättelsen drivs framåt blir det allt svårare för berättaren, men också för Grant och läsaren, att exakt bestämma Fiona. När novellen övergår till att handla om Grants och Fionas liv

---

55 Howells 1998, s. 10.

56 Howells 1998, s. 11.

57 Munro 2001, s. 275.

58 Howells 2003, s. 54f.

strax innan de inser att Fiona börjar bli sjuk, beskrivs hon med orden: ”She looked just like herself on this day – direct and vague as in fact she was, sweet and ironic.”<sup>59</sup>

Kombinationen av de två attributen ”direct and vague”, tillsammans med uttalandet om att det var ett faktum, skapar återigen de sprickor texten vill frammana. Men samtidigt kan man ändå hitta åtminstone en faktor som fortfarande håller ihop bilden av Fiona; hennes egensinnighet. Hon tycks vara en självständig individ som definierar sig själv. Men också den egenskapen ska visa sig vara otillräcklig som samlande princip för begreppet ”Fiona”.

---

59 Munro 2001, s. 277.

## *Grant – ett offer?*

Då Munros novell, till handlingen, till stor del är inriktad på att undersöka Fiona, är det lätt hänt att förbise undersökarens roll. Men vid en närläsning av Grant inser läsaren snart att det finns öppningar, eller sprickor, i texten som gör Grant minst lika intressant och svår att få grepp om som Fiona.

Genomgående är novellen fokaliserad genom Grant, vilket gör att man får väldigt få beskrivningar av honom i texten. Därtill ligger allt fokus på Fiona under de första sidorna, vilket skapar intrycket av att det är hon som är novellens centrum. Och just detta förhållande mellan filtrerad och centrerad karaktär tar Chatman upp i *Coming to terms*. Chatmans fokus ligger i textpassagen på den centrerade karaktären och han kommer fram till att "[c]entering without filtration is a useful technique for depicting enigmatic characters", vilket är just vad som sker med Fiona.<sup>60</sup> Men Chatman diskuterar inte om denna inverkan också kan gälla den filtrerade karaktären, något jag ämnar göra här. För även om Fiona står i handlingens centrum är Grant den enda som är ständigt närvarande. Det är därtill viktigt att inte koppla ihop denna gåtfullhet med något mystiskt, vilket Skaggert poängterar i sin studie.<sup>61</sup> Det är i själva verket en gåtfullhet som är fullt realistisk. En gåtfullhet som har att göra med frånvaron av en individens kärna, och med det sätt på vilket människan uppfattar och förmedlar bilder av en verklighet hon rent faktiskt inte kan förklara. Det är en gåta som, vilket Rorty argumenterar väl för, människan inte kan lösa.<sup>62</sup>

Det som sägs om Grant kan sammanfattas i att han är en lite hunsad typ; en tråkig helyllekille, uppväxt i en småstad. Han studerar till lärare och fascinerar av Fionas lyxiga och stökiga liv. "He wanted never to be away from her."<sup>63</sup>

Inte minst är det genom hänvisningen till Grants mor, vilken till på köpet satts inom parentes, som bilden av honom skapas. Här blir Grants mor beskrivande för honom, men hon hamnar också som en slags motpol till honom. Det som skrämmer henne är ju just vad som fascinerar Grant:

(That was the thing that had alarmed Grant's own mother, a small-town widow who worked as a doctor's receptionist. The long white hair on Fiona's mother, even more than the state of the house, had told her all she needed to know about attitudes and politics.)<sup>64</sup>

---

60 Chatman 1990, 147f.

61 Skaggert, s. 67.

62 Rorty, s. 20.

63 Munro 2001, s. 276.

64 Munro 2001, s. 276f.

På Munros karakteristiska vis, i två komprimerade meningar, sägs här en hel del om en hel del olika individer och föreställningar. Rent faktiskt bara om Fionas mor och Grants mor. Men indirekt också mycket om Grant, genom att hans uppväxtmiljö beskrivs.

Ett par sidor längre fram förekommer Grant i sammanhang med två varghundar som Fiona adopterat. En bit ner i det stycket står det att "[he] might have seemed to some people to have been picked up on another of Fiona's eccentric whims, and groomed and tended and favored."<sup>65</sup> Det är alltså inte bara läsaren som har den bilden av honom, utan även människor runt omkring. Vilket lägger ytterligare material till definitionen av Grant. Läst utifrån ett neutralt perspektiv framstår han som uppenbart stående i en underlägsen position i förhållande till Fiona. Åtminstone är det så berättaren framställer det.

Redan här kan det vara värt att lyfta upp ett annat av Chatmans begrepp, nämligen "unreliable narration". Begreppet syftar till att beskriva läsarens förståelse av att berättaren inte går att lita på. Den vanligaste manifestationen av det kan sägas vara ironi, vilket är en effekt som uppstår utanför texten, mellan författaren och läsaren. I "The Bear came over the mountain" är det dock inte värt att tala om det som ironi, även om den tolkningsmöjligheten finns, utan det är snarare ett exempel på att författaren vill göra läsaren medveten om berättarens subjektivitet. Fokus här ligger alltså på berättaren. Det har alltså inget att göra med att karaktären försöker framställa sig själv i bättre dager inför läsaren. Krasst taget, enligt Chatman, vet inte karaktären om att den är med i en berättelse. Det har bara berättaren kunskap om. Utifrån den synpunkten kan karaktären alltså inte vara opålitlig, åtminstone inte i förhållande till läsaren. Det kan bara berättaren vara. Chatman sammanfattar det som att "[i]n unreliable narration the irony inheres in a secret message between the implied author and the implied reader at the expense of the narrator."<sup>66</sup>

Berättaren i "The Bear came over the mountain" är just en sådan opålitlig berättare. Men detta faktum är inget som manifesteras med tydlighet. Istället är det en insikt som växer fram efterhand, i samband med att berättarröstens beskrivningar av Grant, i förhållande till hans tankar och handlingar, visar sig vara märkbart färgad av Grants syn på saken. En vinkel, för att använda Chatmans begrepp, som är svår att nagla fast, då den inte faktiskt manifesteras i texten, utan bara kan registreras i förhållande till något frånvarande, nämligen andra perspektiv.<sup>67</sup>

Ett tidigt exempel är när Grants och Fionas barnlöshet och Fionas mors död nämns, i samband med liknelsen av Grant med varghundarna. "[It was s]omething about her tubes being blocked, or twisted – Grant could not remember now. He had always avoided thinking about all that female

---

65 Munro 2001, s. 279.

66 Chatman 1990, s. 149ff.

67 Chatman 1990, s. 143.

apparatus. Or it might have been after her mother died.”<sup>68</sup>

Istället för att stanna upp och reflektera över dessa meningar fortsätter berättaren direkt, utan att ens ta en kort paus (vilket kunde markerats med ett radbyte), som om ingenting av vikt presenterats, med att beskriva hundarna och Grant. ”The dogs' long hair and silky legs[...]”.<sup>69</sup> Berättarens frånvaro av intresse ger läsaren tydliga implikationer på att det ovanstående inte är av något verkligt intresse. Precis som det inte varit av något intresse för Grant, som helt enkelt undvek att tänka på saken.

Men för läsaren blir det istället ett tillfälle till att stanna upp och fundera. Om nu Grant är så fascinerad av Fiona, vad är det då han är fascinerad av? Händelserna ovan, som hennes mors död och den möjligheten att hon kanske lidit av barnlösheten snuddar berättaren (och Grant) bara vid, för att snabbt lämna bakom sig. Men en spricka har uppstått och berättaren röjt vems vinkel den tycker är riktig.

Ännu mer subtilt har en viktig detalj om Grant skjutits in på sidan innan, när Grant talar med en doktor om Fionas sjukdom. ”Some of Fiona's made-up voices, chirping or wheedling (he couldn't tell the doctor this), had mimicked uncannily the voices of women of his that she had never met or known about.”<sup>70</sup>

Men på samma sätt som i det citerade stycket ovan är det en mening som berättaren låter glida in i diskursen, som ett självklart konstaterande. För den uppmärksamme läsaren blir det däremot ett tydligt brott med den tidigare bilden av en hunsad och beundrande Grant. Vilket medför att maktbalansen som manifesterats under bokens första sidor har ruckats. Uppställningen av den gåtfulla och upphöjda Fiona mot bilden av den tråkiga helyllekillen Grant börjar kännas som en konstruktion. Även om berättaren inte vill kännas vid det. Dess vinkel är ju Grants, och då det är Grants bild av Fiona som hittills målats upp, och fortsätter att målas upp i resten av texten, är det den som berättaren manifesterar.

Alltså uppstår det här en konflikt mellan läsarens perspektiv och berättarens, en konflikt som är viktig att ha i åtanke genom hela novellen. För ständigt prioriteras Grants perspektiv. Berättaren går aldrig in och visar på en möjlig diskrepans mellan framställning och (fiktiv) verklighet. Det är en process som sker mellan författare och läsare. ”[A] secret ironic message”, som Chatman formulerar det.<sup>71</sup>

Berättarrösten är alltså ständigt indränkt i Grants tankar, vilket gör att det enda man med

---

68 Munro 2001, s. 279.

69 Munro 2001, s. 279.

70 Munro 2001, s. 278.

71 Chatman 1990, s. 151.

säkerhet kan säga är att det är Grant själv som utmålar sig som denna hunsade individ, vilken blivit ett offer för situation. Och just hans offerroll ska visa sig vara, visserligen hans självbild, men knappast den enda bilden av honom.

Som framgått har Grant haft ett flertal förhållanden vid sidan om sitt giftermål, förhållanden som aldrig avslöjats, även om det varit nära, men som åtminstone kan antas störa hans sinnesro, även om det inte är något han uttrycker. Också här handlar det alltså om att registrera frånvaron, snarare än faktiska manifestationer.

Efter att skärrad ha vaknat ur en dröm om en av sina otrohetsaffärer där "the black ring was thickening, drawing in, all around his windpipe" försöker Grant rekonstruera händelseförloppet.<sup>72</sup> Det är det första tillfället i boken då hans otrohet lyfts upp i ljuset, och det är också det ställe i boken där den paradoxala bilden av honom som ett offer framträder i full dager. Paradoxal i förhållande till hans ställning som vit, rik, välutbildad man.

I drömmen, vilken också visar sig, till stor del, stämma överens med det verkliga förloppet, får han ett brev från rumskamraten till flickan han haft ihop det med och som nu hotat med att ta livet av sig. Han tycker att tonen i brevet är "hostile, threatening in a whining way" och den därpå följande degraderingen av rumskamraten till "latent lesbian" skulle kunna vara tagen ur en lärobok i manlig härskarteknik.<sup>73</sup> Själv tycker han (och berättaren) att han "parted from [the girl] decently" och att hon inte hade antytt att det var något problem.<sup>74</sup>

Han blir närmast förnärad när någon antyder att han skulle vara en föröväre. Som motbevis framhålls hans hänsynstagande. "Many times he had catered to a woman's pride, to her fragility, by offering more affection – or a rougher passion – than anything he really felt." Enligt texten är det han som är det egentliga offret, inte kvinnorna, och den enda skam han påstås känna är "the shame of being the duped". Därefter beklagas hans situation med orden:

Nowhere was there any acknowledgement that the life of a philanderer (if that was what Grant had to call himself – he who had not had half as many conquests or complications as the man who hade reproached him in his dream) involved acts of kindness and generosity and even sacrifice.<sup>75</sup>

Förutom hänsynstagandet försvaras han här med att han inte ens haft hälften så många otrohets-

72 Munro 1990, s. 285.

73 Se t.ex. Berit Ås, "The five master suppression techniques", *Women in white : the European outlook*, 2004, s. 78-83, för beskrivningar av de olika härskarteknikerna.

74 Munro 2001, s. 285.

75 Munro 2001, s. 286.

affärer som andra män i hans närhet.

Det enda som hänvisar till Fiona i passagen är att han ”thank God, [...] [never made] the error of confession”.<sup>76</sup> Om det är berättaren eller Grants åsikt framgår inte, som så många gånger i novellen. Antagligen är det bådas.

Samtidigt som dessa exempel är ytterligare bevis på diskrepansen mellan framställning och verklighet, är det också en gestaltning av ett av Munros viktigaste teman, nämligen kvinnors situation i en manligt förfördelad värld. För den här studiens del är dock det viktigaste att de demaskerar Grants offerroll, vilket går hand i hand med hans oförmåga att se någon annans perspektiv än sitt eget.

På så sätt lyckas han ha otrohetsaffärer vid sidan av och samtidigt var fascinerad av och förälskad i sin fru, utan att ifrågasätta det. Enligt hans syn verkade otrohetsaffärerna snarare göra honom till en bättre, än sämre, människa och make.<sup>77</sup> Vilket i sig visserligen inte behöver vara en omöjlighet. Men själva det faktum att det inte ens ifrågasätts öppnar upp för en diskussion kring Grants syn på Fiona, på sig själv och på deras förhållande.

---

76 Munro 2001, s.286.

77 Munro 2001, s.302f.

## *Den egensinniga, självständiga Fiona – upplöst?*

Vid besöket på Medowlake, efter de trettio dagarna ifrån varandra, ställs frågorna slutligen på sin spets. Grant har haft sina tvivel under den här perioden, även om han gjort sitt bästa för att skjuta dem ifrån sig. Den information han fått om Fiona har dock gjort honom konfunderad. ”She was definitely coming out of her shell”, säger en av sköterskorna. ”What shell was that?” ville han fråga, men lät bli. För första gången har han matats med annan information om Fiona än sin egen, och det är mycket han inte känner igen.<sup>78</sup>

I sin nervositet har han, för första gången, köpt blommor till Fiona. Intressant nog är det narcisser han kommer med, vilket ytterligare förstärker bilden av Grants oförmåga att se från andra perspektiv än sitt eget.<sup>79</sup> För vem är självupptagenhetens sinnebild om inte Narcissus?<sup>80</sup>

När Grant ber om hjälp att hitta till Fionas rum förstärks ytterligare temat om hans sökande efter hennes identitet. I scenen står han utanför dörren och tittar på ”a nameplate decorated with bluebirds.” Men när han väl öppnar dörren är det ingen där. Därtill lägger han märke till att ”[there is n]othing on the bedside table, except a box of Kleenex and a glass of water. Not a single photograph or picture of any kind, not a book or a magazine.” Förgäves söker han efter spår, men rummet ”Fiona” är alldeles tomt.<sup>81</sup>

När han sedan väl hittar Fiona sitter hon i sällskapsrummet, bakom en man, Aubrey, och håller uppsikt medan Aubrey spelar bridge: ”[Grant] saw Fiona in profile, sitting close up to one of the card tables, but not playing. She looked a little puffy in the face, the flab on one cheek hiding the corner of her mouth in a way it hadn't done before. She was watching the play of the man she sat closest to.”<sup>82</sup>

Grant ser alltså Fiona i en position han inte är van vid, i profil, och förundras över att han inte lagt märke till den hängande kindfliken. Eller, för att vara mer exakt; han ser det inte som något han inte lagt märke till, utan något som har förändrats. Fortfarande är det hans perspektiv allena som är det riktiga. Men för läsaren blir det till ytterligare en subtil uppmaning att fundera över vad vi ser när vi tittar på varandra.

En mer kritisk förändring än den rent fysiska, för Grants och för läsarens del, är dock det faktum att här framträder en annan Fiona än den han föreställt sig hela sitt liv. Den här passiva

---

78 Munro 2001, s. 283.

79 Munro 2001, s. 288.

80 Publius Ovidius Naso, ”ur III. Narcissus”, i *Texter från Sapfo till Strindberg*, red. Dick Claesson, Lars Fyhr, Gunnar D. Hansson, Lund 2006, s. 158ff.

81 Munro 2001, s. 288.

82 Munro 2001, s. 289.



Fiona, som nöjer sig med att sitta bredvid och följa Aubreys kortspel, stämmer knappast överens med den bild han har av henne som en självständig kvinna. En spricka som vidgas än mer under de följande händelserna.

När Fiona ser Grant reser hon sig för att ta emot honom. Vad han först tror är att hon känt igen honom, men det visar sig snart att hon bara är vänlig mot nykomlingen, då hon erbjuder honom te, trots att hon borde veta att han aldrig varit någon tedrickare. Därtill har hennes tal förändrats. Eller rättare sagt, så har något försvunnit från det; den skämtsamma sida som framkommit i tidigare dialoger. Istället talar hon vänligt, men förhållandevis opersonligt med Grant, som om han var en patient.

När Aubrey i samma veva, märkbart irriterad av nykomlingens inträde, ger henne "his look, which was not one of supplication, but command", rodnar hon och ursäktar sig med att Aubrey har fått för sig att han inte kan spela utan henne.<sup>83</sup>

Grant lägger märke till förändringen i hennes röst, även om han inte kan precisera i vad den består av. "He could not throw his arms around her. Something about her voice and smile, familiar as they were, something about the way she seemed to be guarding the players [...] made that not possible." I Grants ögon är det som om hon både är där och inte är där på samma gång.

Att sjukdomen har gjort Fionas minne otillgängligt är en sak, men att den också skulle kunna få henne att ändra beteende öppnar upp en spricka i Grants förståelse av henne. När Fiona berättar att Aubrey uppvaktade henne som flicka blir den än större. Det är något Grant påstår sig aldrig ha känt till. Enligt Fiona var det något som hände under de somrar hon tillbringade på sina farföräldrars gård. Hennes berättelse om den tiden bygger vidare på den motsatta bilden av Fiona, när hon säger att "[Aubrey] could not get up the nerve to ask me out". Bilden av den Fiona som frågade Grant om de skulle gifta sig ett par år senare tycks här väldigt avlägsen. Här framstår hon snarare som en genomsnittlig småstadsflicka som går och väntar på att killen ska våga ta steget. Istället för att själv ta för sig rättar hon sig efter Aubreys handlingar, precis som vid bridgebordet.<sup>84</sup>

Hon lämnar ursäktande Grant och "slipped back into her chair and said something in Aubrey's ear. She tapped her fingers across the back of his hand." Kan detta verkligen vara samma Fiona som beskrevs i början av novellen?<sup>85</sup>

Howells beskriver det som att det i Munros noveller finns "a series of alternative histories hidden within individual subjects' life stories".<sup>86</sup> Vad det handlar om är alltså att ett av dessa alter-

---

83 Munro 2001, s. 291.

84 Munro 2001, s. 290.

85 Munro 2001, s. 291.

86 Howells 2003, s. 55.

nativa liv har kommit upp till ytan, på grund av de omständigheter sjukdomen innebär. Det är alltså inte så att Fiona förändrats i grunden, utan snarare så att en annan sida av henne, en sida som Grant aldrig sett, plötsligt vänts utåt.

Det ligger nära till hands att här också hänvisa till Rortys identitetsbegrepp. Som människor är vi, enligt honom, ”nätverk av försanthållanden och begär”. Dessa nätverk har uppstått enligt samma regler som gäller för evolutionen, genom en mix av slump och miljö. I en specifik miljö utvecklas vi på ett sätt, men i en annan på ett annat sätt.<sup>87</sup>

Utifrån det tankesättet kan man säga att Fiona har glömt den miljö hon delat med Grant under alla år, medan den miljö hon levde i på somrarna hos sina farföräldrar, i närheten av Aubrey, tagit dess plats. Dessa båda möjligheter, liksom flertalet andra som aldrig manifesteras, ligger latent i individen. Det är de gömda historier Howells talar om.

Det ”nätverk av försanthållanden och begär” vi består av är knappast homogent, utan består av allt det som mött oss i olika miljöer. Men om vi till största delen befinner oss i en och samma miljö, utvecklas den sida av oss som står i samklang med den. Det är den tanken Grant tvingas möta när han förföljer Fiona och Aubrey i korridorerna, medan han i sitt stilla sinne hoppas att hon ska återvända till sitt rätta jag, enligt hans definition av ”rätta”. Men att ett sådant jag aldrig skulle funnits är en tanke han länge håller på avstånd. ”Meadowlake was short on mirrors, so he did not have to catch sight of himself stalking and prowling”.<sup>88</sup>

Vid ett tillfälle sitter Grant ett par stolar bakom dem när de tittar på golf, vilket är Aubreys stora intresse. På det subtilaste vis frammanas här bilden av deras gemensamma situation. Det är knäpptyst i rummet när golfaren slår ut. Även Grant håller andan; det är som om också han håller på att förändras av den nya miljön. ”Aubrey's breath broke out first, expressing satisfaction or disappointment. Fiona's chimed in on the same note a moment later.”<sup>89</sup> Fionas utandning blir till ett stöd för Aubreys, vilket lätt kan ses som en symbol för det klassiska familjemönstret; kvinnan som stöd till mannen. Ett mönster som framträder extra tydligt på grund av den tidigare bild av Fiona som läsaren har med sig. Medan Grant vändas i bakgrunden.

---

87 Rorty, s. 26, s. 32.

88 Munro, 2001, s. 296.

89 Munro, 2001, s. 295.

## *En partiell utveckling*

Slutligen inser Grant dock att han måste göra något åt sin situation. ”Sometimes he felt like a mulish boy conducting a hopeless courtship, sometimes like one of those wretches who follow celebrated women through the streets”. Hans lösning blir att dra ner på besöken, men framförallt försöker han byta perspektiv: ”[H]e set himself to observing [...], as if he was a sort of visitor at large, a person doing an inspection or a social study”.<sup>90</sup>

För första gången försöker han betrakta situationen utifrån, vilket leder honom bort från den narcissistiska position han tidigare intagit. Till att börja med gäller det framförallt sjukhemmet som sådant, men när Fiona blir alltmer katatonisk efter att Aubrey hämtas hem av sin fru öppnar Grant sig, med vad som närmast kan liknas vid förvåning, för Fionas perspektiv.

Han åker hem till Aubreys fru, Marian, för att övertala henne att låta Aubrey komma tillbaka till Meadowlake, åtminstone för regelbundna besök. Här uppstår ytterligare ett tillfälle att studera det Martin poängterar när han skriver att det är viktigt att undersöka hur karaktärerna talar.<sup>91</sup> Grant frågar Marian: ”How is your husband doing?” , och berättaren kommenterar: ”The 'doing' was added on the last moment. Normally he would have said, 'How is your husband?'”.<sup>92</sup> Det framgår dock inte om det är Grant, berättaren, eller kanske i själva verket författaren, som gör anmärkningen. Det är dock inte det väsentliga här, utan det väsentliga är det faktum att Grant förändrar sitt tal när han pratar med Marian, något som han tidigare skrämts av att Fiona gjorde. Då tyckte han att han inte kände igen henne, ”[it was s]omething about her voice”.<sup>93</sup> I det här fallet skulle hon kanske säga samma sak om Grant, vilket ytterligare vidgar sprickan i idén om jaget som en enhet.

Marian är till en början kyligt inställd till hans förfrågan, och Grant finner sig plötsligt i en situation där han erbjuder sig att själv ombesörja allt omkring besöken: ”Or if she'd [Marian] like to take the time off – Grant hadn't thought of this before and was rather dismayed to hear himself suggest it – then he himself could take Aubrey out there, he wouldn't mind at all.”<sup>94</sup>

Man ska dock hålla i minnet att detta inte nödvändigtvis är något Grant gör av idealistiska skäl. Fiona har nämligen börjat tycka illa om honom sedan Aubrey försvann, samtidigt som hon blir sämre och sämre, vilket minimerar chanserna att Grant någonsin skulle få träffa ”sin” Fiona igen.

Men som så ofta med Munro är det troligaste att det inte är endast egoism eller endast idealism, utan både och, på samma gång. En paradox, som bland annat titeln på Martins bok, *Paradox and*

---

90 Munro, 2001, s. 297.

91 Martin, s. 195.

92 Munro, 2001, s. 310.

93 Munro 2001, s. 290.

94 Munro, 2001, s. 312.

*Parallel*, pekar mot. Han skriver att Munros "aim [...] is still, it seems, to trace patterns involving opposites, contradictions, similiarites, and harmonies, and to present images that hold semblance of the reality that consists of these paradoxes and parallels".<sup>95</sup>

En verklighet som innehåller paradoxer, på samma sätt som Rortys "nätverk av försant-hållanden och begär", jaget, innehåller paradoxer. Grant förvånar inte bara sig själv, utan även läsaren, när han plötsligt finner sig ha påstått något som han aldrig trodde han skulle kunna påstå.

Men samtidigt som denna utveckling sker fortsätter Grant vara samma karaktär, på flera andra plan. Han drar slutsatser om vad Marian är för en typ av kvinna vid upprepade tillfällen under och efter mötet. Och trots att hon hela tiden visar nya sidor av sig själv, vilket borde få honom att inse att hon kanske är mer komplex än vad hans gränsdragningar vill göra gällande, flyttar han henne bara från fack till fack, utan att närmare reflektera över sina tankar. De fjorton sidorna i boken som Marian figurerar på blir närmast till en parodi på försöket att rama in en annan människa. En parodi på Grants bekostnad, då han själv aldrig lägger märke till de glidningar han utför för att kunna placera Marian i ett lämpligt fack, något han beskriver med orden: "Getting close to Marian would be like biting into a litchi nut".<sup>96</sup>

Därtill, mitt under detta projekt för Fionas skull, börjar Grant titta på Marian istället för att lyssna på vad hon säger. "She flicked her tongue in a cat's businesslike way across her top lip". Och hans tankar börjar röra sig kring hur hon såg ut när hon var ung, "a high-school girl full of scorn and sass, with an intriguing tilt to her robin's-egg blue eyes, pursing her fruity lips around a forbidden cigarette".<sup>97</sup>

Motsättningen mellan hans olika sidor, här kvinnotjusaren och den som älskar sin fru, uppträder sida vid sida, utan att någonsin mötas. När sedan Marian ringer hem till honom på kvällen och bjuder ut honom, något han aldrig hade väntat av henne, men ändå lyckas trycka in i facket "Marian", säger han samtidigt till sig själv: "Anything is possible. Was that true – was anything possible?"

Den explicita tanken detta hänvisar till är den att en affär med Marian samtidigt skulle kunna göra Fiona något gott. En tanke som ger honom svindel. Men för läsaren blir svindeln än större. För frågan är inte bara ställd till Grant, utan riktar sig också ut mot läsaren. Den pekar tillbaka mot resten av berättelsen, men också mot läsarens eget liv. Och i samklang med Rorty ställer den frågan: Vad är egentligen möjligt? Rortys svar skulle vara: Det vi sätter ord på är möjligt; det vi kan

---

95 Martin, s. 204.

96 Munro 2001, s. 318.

97 Munro 2001, s. 314ff.

föreställa oss.<sup>98</sup>

Föreställer vi oss att en människa ska ha ett centrum, gå att placera in i ett fack, vilket Grant gör med Marian, så ser vi det från den vinkeln. Men föreställer vi oss istället att en människa är uppbyggd av slump och miljö, av alla de situationer hon hamnat i och försökt förhålla sig till, kan vi försöka överge den ensidiga vinkeln och försöka greppa den komplexa helheten. Och det är en av de idéer ”The Bear came over the mountain” tydligast manifesterar.

Men med påståendet, att allt vi kan föreställa oss är möjligt, menar inte Rorty att vi inte behöver ta hänsyn till den icke-språkliga värld vi lever i. Med sina slumpmässiga sjukdomar och olyckor måste vi förhålla oss till den.<sup>99</sup> På samma sätt som Grants alla möjligheter står i förhållande till det faktum att hans fru har en degenerativ sjukdom som gör att hon tappar delar av sitt minne.

Läsaren får inte veta hur saker och ting faller ut med Marian, utan endast indirekt att Grant lyckats övertala henne. Men när han på sista sidan kommer in på Fionas rum och berättar att han har en överraskning till henne (utanför dörren väntar Aubrey) är det istället han som blir överraskad:

She stared at him for a moment, as if waves of wind had come beating into her face. Into her face, into her head, pulling everything to rags.

'Names elude me,' she said harshly.' [---] She set the book down carefully and lifted her arms to put them around him [Grant]. Her skin or her breath gave off a faint new smell, a smell that seemed to him like that of the stems of cut flowers left too long in their water.

'I'm happy to see you,' she said, and pulled his earlobes.

'You could just have driven away,' she said. 'Just driven away without a care in the world and forsook me. Forsooken me. Forsaken.'

He kept his face against her white hair, her pink scalp, her sweetly shaped skull.

He said, Not a chance.<sup>100</sup>

Med en karakteristisk ordvits (Grant har hela tiden sett hennes humor som en av hennes centrala egenskaper) öppnar Fiona dörren till den hon varit med Grant, den Fiona han sökt efter. Nu minns hon istället inte längre Aubrey och undrar när det är dags för dem att checka ut. Men det finns samtidigt något med henne som Grant inte känner igen, hennes lukt, vilket skapar en osäkerhet i passagen. Hur mycket av den ”Fiona” han vill ha tillbaka är detta? Och hur tillfällig är återförvandling?

---

98 Rorty, s. 33.

99 Rorty, s. 56.

100 Munro 2001, s. 323.

Howells summerar det med att "[l]ike Grant, the reader is left in a space of indeterminacy". Ändå öppnar Howells för ett par idéer om vad dessa slutrader kan betyda. Den mest utvecklade av dem har att göra med att de blir till ett eko av ett redan försvunnet förhållande, en illustration av rundgången i deras förhållande, och ett bevis på det faktum att Fiona känt till Grants otrohet och hela tiden varit rädd att bli lämnad.<sup>101</sup>

Och även om denna tolkning är fullt plausibel, vill jag gärna erbjuda en annan. Grants "not a chance" kan också tolkas som en acceptans av situationen. Han har här lämnat sin svartsjuka och sin ilska bakom sig, för Fionas skull. Han vet också att det är ett tillfälligt möte. Fiona kommer att försvinna igen. Men med sina slutord, som också är novellens slutord, visar han att han ändå valt att stanna.

Med Rorty's ord har Grant slutat försöka övervinna kontingens och smärta, och istället erkänt den, och därigenom accepterat sin "relation till världen, till den råa makten och den nakna smärtan. [...] [D]en enda sortens makt över världen vi kan hoppas på".<sup>102</sup>

Men så fort det är sagt uppstår ett "å andra sidan". För Grant framställs knappast som en person som plötsligt skulle kunna göra en sådan helomvändning. En stor del av texten går ut på att demaskera hans egoism, helt i linje med Howells tolkning. I ljuset av det; kan min slutsats verkligen anses rimlig?

Lösningen ligger, som jag ser det, i att inse att novellen inte har en enda mening, eller betydelse, som läsaren kan finna. Istället har den flera, parallella och paradoxala, meningar, för att använda sig av Martins termer.<sup>103</sup> Grants kärlek till Fiona finns där hela tiden, parallellt med hans otrohetsaffärer. Novellen manifesterar, med full visshet, Grants cyniska dubbelspel och egoism, men samtidigt behandlar den också, med lika full visshet, hans stora kärlek till sin fru. Det finns ingen anledning att välja en av dem, då man i det valet skulle begå samma misstag som Grant begår när han försöker placera Marian i facket "litchinöt".<sup>104</sup>

---

101 Howells 2003, s. 77.

102 Rorty, s. 56.

103 Martin, s. 204.

104 Munro 2001, s. 318.

*”And all that he could see, was the other side of the mountain”*<sup>105</sup>

Novellens titel, ”The Bear came over the mountain”, är, enligt vad Juliet Waters skriver i en recension i *Montreal Mirror*, hämtad från en välkänd kanadensisk folkvisa, som de flesta i Munros generation känner till.<sup>106</sup> Och även om novellens titel inte stämmer till hundra procent med någon av de versioner av visan jag hittat, då visans ”went” i novellen är ersatt med ”came”, tycks det ändå rimligt att anta att titeln är hämtad därifrån.

De intressanta raderna i vistexten, vilken ironiskt nog sjungs till samma melodi som ”for he's a jolly good fellow”, är just de i rubriken ovan: ”And all that he could see, was the other side of the mountain”.<sup>107</sup> Waters tolkar kopplingen till visan som att Grant inte har lärt sig någonting av sin vandring över berget. Men liksom med Munros novell kan dessa rader ha dubbla, ja, till och med motstående innebörder. Skulle de inte lika gärna kunna referera till den råa verklighet som Rorty talar om?<sup>108</sup> Som Grant kämpar sig över, för att där visserligen bara få det råa faktumet bekräftat, men åtminstone ur ett annat perspektiv. Från den andra sidan av berget. Fionas sida.

Just den dubbelheten, den komplexiteten, är central i Munros författarskap. Det går aldrig fullt ut att hitta en enda given tolkning, ”to pin [it] down”, som Howells formulerar det.<sup>109</sup> Men gudarna ska veta att det är många som försöker.

Efter att en filmatisering, ”Away from her”, baserad på novellen, kom ut 2006 har mycket av diskussionerna kring novellen, på bloggar och i recensioner, pågått i förhållande till den.<sup>110</sup> Många anser att filmen ganska ensidigt tar Grants parti, medan novellen framställer honom som en tragisk figur.<sup>111</sup> Och filmen gör en alldeles för ensidig tolkning för att kunna ge novellen rättvisa, bland annat för att det så viktiga berättarperspektivet faller bort. Men så är ju filmen framförallt en självständig konstnärlig skapelse, vars syfte inte är att vara en exakt kopia av novellen i ett annat medium, och därmed inte vidare lämplig att använda som argument i det här sammanhanget.

Men som del i en pågående diskussion om ”The Bear came over the mountain” gör den ett av-

---

105 ”The Bear went over the mountain”, Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från <http://www.kididdles.com/lyrics/b005.html> 2009-12-16, utskrift i författarens ägo.

106 Juliet Waters, ”Under the Munro influence”, *Montreal Mirror*, Vol. 22 Nr. 48.

107 ”The Bear went over the mountain”.

108 Rorty, s. 56.

109 Howells, s. 59.

110 ”Away from her”, Capri Releasing, Kanada 2006

111 T.ex. Waters, och Ellen Moody, ”’The Bear Came Over the Mountain’ to \_Away from Her\_: How Critique Became Justification · 28 May 07”, *Ellen and Jim Have a Blog, Too*, Publiceringsdatum 2007-05-28. Hämtat från <http://www.jimandellen.org/feministblog/685.html> 2009-12-14, utskrift i författarens ägo.

tryck. Och det intressanta med det är den upprördhet filmen leder till, speciellt från de som ser Grant som en obotlig kvinnotjusare, och i princip inget annat.

Skalin skriver i sin *Karaktär och perspektiv*, att ”oenighet i karaktärstolkning [...] trots allt inte [är] något vi förväntar oss, när vi tillgodogör oss ett fiktionsverk”. Men om Skalin skulle läsa Munro är det något han skulle bli tvungen att vänja sig vid. Nu skulle han visserligen kunna argumentera emot, genom att säga att det inte är något argument som kan hållas emot honom, då oenigheten i karaktärstolkningen är inbyggd i den ”fundamental[t] strukturell[a] nivå[n]”. Och då författarens intention, vilken Skalin ser som en del av den fundamentalt strukturella nivån, skulle kunna sägas vara just en sådan oenighet, skulle han komma undan en sådan kritik.<sup>112</sup>

Men faktum kvarstår att överlag verkar det finnas en förväntan om att karaktärer i texter ska gå att förstå på ett, och endast ett sätt. En förväntan som inte går ihop med Munros novell, vilken Howells summerar med orden: ”[This] story offers a more complete version of the shifting locations through which identity might be represented.”<sup>113</sup>

Det är en slutsats som också jag kommer fram till, till viss del från ett annat håll, och som därtill går utmärkt att förena med Rortys teorier. En slutsats som jag tycker sätter fingret på ett av de viktigaste perspektiven i ”The Bear came over the mountain”; undersökningen av identitetens skiftningar och rockader. Och lika lite som det finns någon samlande kärnpunkt i Grant och Fiona, och för den delen inte heller i Aubrey och Marian, finns det någon samlande kärnpunkt i novellen.

I likhet med sina modernistiska föregångare, som till exempel André Gide och Virginia Woolf, undersöker Munro alltså identitetens plasticitet i sin novell. Hur skapar man en så trovärdig bild av en människa som möjligt, när man bara har ord att röra sig med, är en fråga som ”The Bear came over the mountain” är svaret på. Det är också en fråga som hennes föregångare ger sig i kast med. I Woolfs *Mrs Dalloway* möter läsaren flertalet karaktärer som alla betar sig olika, talar olika, och rör sig olika, beroende på i vilken miljö de befinner sig, men därtill också beroende på vem som för talan. Betänk till exempel den avslutande festen hos Mrs. Dalloway, i vilken de flesta av bokens karaktärer sammanstrålar. På hur smidig, men också ångestfylld, Clarissa Dalloway framstår när hon förflyttar sig mellan sina olika jag, mellan att vara Clarissa och att vara Mrs. Dalloway, medan än hon, och än Peter Walsh, eller Sally Seton, bland andra, har ordet.<sup>114</sup> Gides *Falskmyntarna* är lika mycket den en orgie i fokalisationsskiften. Ständigt ställs de olika karaktärernas föreställningar om varandra mot varandra, genom ständiga skiften i vem som är fokalisator. Med hjälp av brev, dagboksanteckningar och rent berättande visar Gide på hur olika vi uppfattar varandra, och att

---

112 Skalin, s. 12.

113 Howells 2003, s. 77.

114 Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, [Ny utg.], Viborg 2006, s. 177-210.



denna oförmåga att se världen utifrån någon annans perspektiv kan utmynna i katastrof. Därtill leder Gides teknik till fascinerande, men knappast homogena, porträtt. Vem Edouard är vet vi bland annat genom Olivier, Bernard och Laura. Men alla har de olika syn på honom.<sup>115</sup>

Munros novell är inte lika uppenbart experimentellt inriktad som dessa tidiga modernisters verk. Det modernistiska är inte explicit, utan man hittar det framförallt i glappen; mellan berättare och karaktärer, men också inom de olika karaktärerna; och inte minst genom de obesvarade frågorna. I frånvaron, helt enkelt.

Så verkar hon också i en tid då den här typen av tekniker inte längre är under utveckling, utan har accepterats i den västerländska litteraturkanon, i vilken Woolf och Gide är självklara milstolpar. Men de frågor Munros text manifesterar är de samma, och fortfarande lika aktuella: Hur förstår vi människor varandra? Vad finns i kärnen ”Fiona” och ”Grant”, för att inte tala om i kärlet ”Jag”? Det är frågor som riktar sig ut mot läsaren eget liv. Som får henne att ställa Grants fråga till sig själv: ”Was that true – was anything possible?”<sup>116</sup>

Det är en fråga som aldrig får något svar, och som kanske inte heller kan få det. Åtminstone är det vad Rorty argumenterar för. Men även om den inte kan leda till något svar, väcker den nya frågor, vilka leder till nya tankar. Nya tankar som kan få läsaren att ifrågasätta det förutbestämda och bejaka det föränderliga; möjligheterna. Och det är också vad Skaggert poängterar då hon ställer Munros noveller i opposition mot de klassiska tragedierna.<sup>117</sup> Grant och Fionas öde är inte deras slutpunkt, en punkt mot vilken deras respektive öde söker sig, utan snarare utgångspunkten. Det finns fortfarande tid, är ett påstående texten förmedlar. Och det är i grunden det enda verkligt hoppfulla.

---

115 André Gide, *Falskmyntarna*, [Ny utg.], Stockholm 2006.

116 Munro 2001, s. 320.

117 Skaggert s. 48.

## Källförteckning

### Tryckt material

- Blodgett, E.D., *Alice Munro*, Boston 1988
- Carrington, Ildikó de Papp, *Controlling the Uncontrollable*, Illinois 1989
- Chatman, Seymour, *Coming to terms*, Cornell 1990
- Chatman, Seymour & Atterby, Brian (red.), *Reading narrative fiction*, New York 1993
- Culler, Jonathan, *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*, Routledge, London, 2002
- Enander, Crister, ”Stora frågor i små format, *Helsingborgs Dagblad* 2009-10-22
- Entzenberg, Claes, ”Läsarorienterad semiotik och pragmatik”, i *Modern Litteraturteori: från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2*, 2. uppl., red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson, Lund 1993
- Filosoflexikonet*, Uppsala 2004
- Franzén, Jonathan, ”Alice's Wonderland”, *The New York Times* 2004-11-14
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An essay in method*, Ithaca, New York 1980
- Gide, André, *Falskmyntarna*, [Ny utg.], Stockholm 2006
- Heble, Ajay *The tumble of reason: Alice Munro's discourse of absence*, Toronto 1994
- Howells, Carol Ann, *Alice Munro*, Manchester 1998
- Howells, Carol Ann *Contemporary Canadians women's fiction; refiguring identities*, New York 2003
- Martin, W.R., *Alice Munro: Paradox and Parallel*, Lindsay 1987
- MacKendrick, Louis, *Probable Fictions: Alice Munro's Narrative Acts* Toronto, 1983.
- Mazur, Carol, *Alice Munro: an annotated bibliography of works and criticism*, Lanham, Md., 2007
- Miller, Judith (red.) *The Art of Alice Munro: saying the unsayable: papers from the Waterloo conference*, Waterloo, 1984.
- Munro, Alice, *Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*, London 2001
- Ovidius Naso, Publius, ”ur III. Narcissus”, i *Texter från Sappho till Strindberg*, red. Dick Claesson, Lars Fyhr, Gunnar D. Hansson, Lund 2006
- Retzlaff, Joachim ”Översättarens kommentar”, i *Kontingens, ironi och solidaritet*, Richard Rorty, Lund 1993
- Rorty, Richard, *Kontingens, ironi och solidaritet*, Lund 1997
- Skaggert, Ulrica, *Possibility-Space and it's imaginative variations in Alice Munro's Short Stories*,

Stockholm 2008

Skalin, Lars-Åke, *Karaktär och perspektiv*, Stockholm 1991

Waters, Juliet, "Under the Munro influence", *Montreal Mirror*, Vol. 22 Nr. 48.

Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway*, [Ny utg.], Viborg 2006

Ås, Berit, "The five master suppression techniques", i *Women in white : the European outlook*, 2004

### **Otryckt material**

"Away from her", Capri Releasing, Kanada 2006

"The Bear went over the mountain", Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från

<http://www.kididdles.com/lyrics/b005.html> 2009-12-16, utskrift i författarens ägo.

Moody, Ellen, "'The Bear Came Over the Mountain' to '\_Away from Her\_': How Critique Became Justification · 28 May 07", *Ellen and Jim Have a Blog, Too*, Publiceringsdatum 2007-05-28.

Hämtat från <http://www.jimandellen.org/feministblog/685.html> 2009-12-14, utskrift i författarens ägo.