

Lunds Universitet

Johanna Larsson

Språk och Litteraturcentrum

LIVK10

Handledare: Birthe Sjöberg

2011-01-13

Sagan om Tage Danielssons *Sagor för barn*
över 18 år
-en formalistisk studie av ordkonster



LUNDS
UNIVERSITET

Innehållsförteckning:

1. Inledning	s. 2
2. Vad är en saga?	s. 4
2.1 Textens uppbyggnad	
2.2 Muntliga och skriftliga element	
3. Ironisering	s. 12
3.1 Individuell aspekt av ironi	
3.2 Klassiskt retorisk ironi	
3.3 Strukturell ironi	
3.4 Romantisk ironi	
3.5 Ironimarkörer	
3.6 Ironi som humor	
3.7 Exempel på ironimarkörer i Sagor för barn över 18 år	
3.8 Analys av ironin i Sagor för barn över 18 år	
3.9 Ironimarkörer som formgrepp	
4. Verfremdung	s. 21
4.1 Uppkomsten av begreppet verfremdung	
4.2 Alienation/Verfremdung/Ostrannenie	
4.3 Automatisering och Ostrannenie	
5. Sammanfattande diskussion	s. 27

Inledning:

Tage Danielsson behöver knappast någon närmre presentation. Han var en man med många talanger och vistades lika ofta på scen som bakom pennan i egenskap av manusförfattare. Ibland hamnade han bakom kameran och regisserade filmer, inte sällan de han själv var skådespelare i.

Tillsammans med Hans Alfredson skulle Danielsson bilda Svenska Ord AB, som blev ett bolag där duon huserade sina ordkonster av blandat slag. Hans och Tage blev Hasseåtage med hela svenska folket under större delen av 60, 70 och 80-talet och behandlade samt granskade det svenska ordet i ett otaligt antal produktioner, som innefattade revyer, filmer, poesi, sånger, spex och böcker.

Jag har valt att skriva min uppsats utifrån tanken att uppmärksamma ett författarskap som en ordkonst, genom att använda mig av Tage Danielssons *Sagor för barn över 18 år* och undersöka vilka ordkonster, eller narratologiska grepp han använder sig av för att berätta en historia. Att jag valde att avgränsa mig till just Tage Danielssons "vuxensagor", är att jag finner användningen av ett redan laddat berättelsegrepp (i detta fall saga) som relevant för mina studier kring den innehållsmässiga analysen av Danielssons texter i kombination med formen, som exempelvis innefattar ironisering och främmandegöring. Jag har valt att angripa Danielssons text utifrån tre olika perspektiv: sagan som form, ironi och Brechts begrepp verfremdung, vilket jag motiverar genom att samtliga grepp öppnar upp för en diskussion kring formens betydelse för hur en läsare tillgodogör sig texten. Samtidigt intresserar jag mig för om Danielsson har velat styra detta mottagande genom sin unika och möjligtvis noggrant utvalda form, och vill härleda någon slags syfte med denna typ av berättelser i min sammanfattande diskussion.

Frågan som jag börjar med är: Vad är en saga och kan Danielssons text definieras som en sådan bortsett från namnet? Kan man urskilja ett eller flera återkommande mönster i hanteringen av texten/formen som Danielsson använder? Går det dessutom att utreda varför dessa mönster är återkommande, det vill säga motivet bakom dem? Efter att ha granskat formen av texten måste den kopplas till textens innehåll och utifrån det diskutera varför Danielsson har använt sig av sagoformen. Här kommer jag använda mig av diskussioner kring ironi och Brechts verfremdungseffekt för att i någon mån motivera mina tankar kring Danielssons motiv med texten.

Min ambition med uppsatsen är sammanfattningsvis; att redogöra för några utvalda ordkonster som Danielsson använder sig av i *Sagor för barn över 18 år* genom att

använda mig av narratologiska samt formalistiska teorier kring textens utformning. Vidare vill jag peka på textens innehåll i kombination med min tidigare formanalys och på så sätt kunna diskutera ett motiv bakom textens publicerande, och i viss mån koppla samman detta till författaren bakom texten.

Vad är en saga?

Man möts ibland av föreställningen att sagor, i synnerhet så kallade folksagor, är eviga och oföränderliga och att en saga har sett ut på samma sätt sedan en mytisk berättare i urtiden berättade den och fram till dess att den skrevs ned och gavs ut i bokform.¹

I sin avhandling *Sagans förvandlingar* (2003) skriver Maria Ehrenberg om definitionen av begreppet "saga". Problematiken består av vilket forum sagan används och blir bemött i, enligt Ehrenberg. Det finns en distinktion i en saga som först publiceras i ett vetenskapligt verk och som sedan återberättas i skild stil i exempelvis en barntidning. Även förändringen mellan muntlig och skriftlig tradition är viktig att ta hänsyn till, menar Ehrenberg. Hon anser att många sagoforskare före henne har funnit det problematiskt att definiera begreppet saga, men menar samtidigt att Eva Nordlinders indelning av sagor har vunnit mark i den svenska forskningen.² Nordlinder baserar sina argument kring sagoindelningen på tidigare forskning och menar att de olika typerna av sagan inte kan existera utan att avgränsas från varandra som i fallet folksaga respektive konstsaga. En folksaga tillskrivs som en "formelagtig tydelige sammensætning" av sagoforskaren Paul V. Rubow vilket tar sig uttryck i ett stereotypt språk och entydiga karaktärer för att nämna några exempel Nordlinder väljer att uppmärksamma.³ En konstsaga är framförallt något som skapats av en enskild författare och inte utvecklats från den muntliga traditionen, och blir således en mer litterär saga säger Nordlinder och är därmed tydligt inspirerad av tidigare forskning kring sagotypen.⁴ Denna uppdelning av sagor är något som Ehrenberg problematiserar. Hon menar att genom att dela upp sagorna i dikotomier konstrueras gränser som blir svåra att motivera, exempelvis den mellan folksagan och konstsagan, men även gränsen mellan barnsagan och vuxensagan. Ehrenberg nämner Bröderna Grimms *Kinder-und Hausmärchen* som exempel då den "innehåller både vuxensagor bearbetade för barn och barnsagor".⁵ Någon tydligare definition på vad en barn respektive vuxensaga kan tänkas vara lyckas jag inte finna i Ehrenbergs text, däremot urskiljer hon vissa förutsättningar för sagans föränderliga form som jag kan ställa mig bakom. Ehrenberg menar att sagans innehåll anpassades efter "berättarens läggning och behov, efter åhörarnas önskningar och behov och efter den omgivande kulturen".⁶ Det är framförallt folksagan som blir synad

1 Maria Ehrenberg, *Sagans förvandlingar-Ewa Wigström som sagosamlare och sagoförfattare*, Stockholm 2003, s. 13

2 Ehrenberg, s. 51

3 Eva Nordlinder, *Sekelskiftets svenska konstsaga och sagodiktaren Helena Nyblom*, Borås 1991, s. 17 f.

4 Nordlinder, s. 21

5 Ehrenberg, s. 52

6 Ehrenberg, s. 53

under lupp genom detta resonemang, då det enligt Ehrenberg finns en bild av att berättaren till en folksaga alltid bär vidare traditionen av "ett gammal och tidlöst material."⁷ Till skillnad från Nordlinder ser Ehrenberg på berättaren som en skapande person som använder sig av ett fritt personligt uttryckssätt och som på så vis är väldigt besläktad med den traditionella författaren som uttrycker sig i skrift. Det talas inte om en form som den muntliga berättaren utgår ifrån och inte heller att den skriftliga (konst)sagan inte är inspirerad av den muntliga (folk)sagan. Dock ser jag det som problematiskt är att Ehrenberg särskiljer den muntliga berättaren från den skriftliga berättaren genom att peka på olika krav på berättartekniken, innehållet och framförallt inspirationskällorna för de båda. En skriftlig berättare kan i större utsträckning använda sig av både den muntliga traditionens historier och sin "egen" litterära kanon, medan den muntliga berättaren har begränsat sig till den muntliga traditionen eller omvandlat den inspiration som kommit från skrivkulturen så att den passar in i den muntliga berättarens tradition, säger Ehrenberg.⁸ Med detta i åtanke, innebär det att en muntlig berättare omvandlar sitt nedskrivna stoff för att passa den muntliga berättartraditionen, men inte tvärtom. Detta konfunderar mig då jag anser Danielsson vara ett exempel på en omvänd process, där den skrivande författaren omvandlar sitt muntliga stoff till att passa den skriftliga traditionen. Jag tänker främst på den berömda monologen om sannolikhet⁹ som från början var just en monolog gjord för att framföras på scen, men som sedan blev en del av Danielssons författarskap.

Med detta vill jag mena på att Danielsson visserligen inte är en muntlig berättare i den del av hans ordkonster jag väljer att fokusera på, men han är det i många andra sammanhang och jag ser inte hans *Sagor för barn över 18 år* som en specifik skriftlig tradition, utan det är texter som lika gärna kunnat berättats muntligt, utifrån den muntliga berättelsens tradition.

Här uppstår genast problematiken som Ehrenberg också uppmärksammar, nämligen: vad är en muntlig tradition? Försvinner denna tradition så snart en muntlig berättelse blir nedskriven? Är en folksaga per definition muntlig och en konstsaga skriftlig? Denna flytande gräns mellan en muntlig och skriftlig saga har Ehrenberg behandlat med att själv dela upp sagan i olika typer¹⁰, med huvudsaklig vikt på personen bakom sagan samt det

7 Ehrenberg, s. 52

8 Ehrenberg, s. 53

9 Se otryckt material

10 Ehrenberg hänvisar till tidigare sagoforskning med ordet typer, vilket baseras på Stith Thompsons referensverk *The Types of the Folktale* (1961) där varje sagoform fått ett eget nummer.

medium och den kultur sagan figurerat i.¹¹ Jag finner hennes kategori *författarsagor*¹² passande för den text jag valt att studera, då denna kategori tar hänsyn till den eventuella påverkan författaren kan ha fått från den muntliga traditionen och som sedan överförs till den skriftliga. Begrepp som sägner, anekdoter, sagor och folktro fungerar som inspiration för författaren som i sin tur inte följer någon struktur till punkt och pricka. Ehrenberg citerar Boel Westin som menar att det handlar om författarens relation *till* sagan och huruvida den påverkar berättandet (narrationen), händelserna (de narrativa elementen) eller hur sagan är komponerad (strukturen) och till och med allt ovanstående på samma gång.¹³ En författarsaga kan även vara en text där författaren enbart sökt inspiration från den litterära kanon, och är således mer knuten till den skriftliga formen. Genom att använda sig av denna uppdelning skiljer Ehrenberg på berättare och författare¹⁴, vilket återigen blir en problematisk indelning, i synnerhet när det handlar om Tage Danielssons texter enligt mig. Visserligen påpekar Ehrenberg att en text kan gå från muntlig till skriftlig och tillbaka till muntlig tradition eftersom skalan är glidande¹⁵, men det känns ändå inte som att hon har funnit en fruktbar lösning på en text som befinner sig i bägge traditionerna samtidigt. Genom att titta på textens uppbyggnad ur ett narratologiskt perspektiv hoppas jag kunna tydliggöra mina tankar kring Danielsson som både muntlig berättare och skriftlig författare baserat på Ehrenbergs uppdelning som jag nämnt ovan.

Textens uppbyggnad

Tydligt är att Ehrenberg fokuserar på individen bakom texten, må det vara en berättare eller författare. Jag finner att Gérard Genettes tankar kring olika berättarnivåer är användbara när det kommer till att utreda uppdelningen av den muntliga kontra den skriftliga berättelsen. Genette skiljer på en diegetisk text och en mimetisk text i sin bok *Narrative discourse* (1972). Här visar Genette att det är berättarens närvaro, eller brist på sådan, i berättelsen som styr huruvida man kan kalla en text för diegetisk eller mimetisk. Genette menar att en berättare kan vara dominant i en text och filtrerar på så sätt allt som händer i texten genom sitt egna perspektiv på saker och ting, vilket även leder till att karaktärerna i texten inte får någon "talan". Dialog är ovanligt i denna typ av text som kallas diegetisk, eller *telling* eftersom berättaren ställer sig på avstånd från texten och

11 Ehrenberg, s. 56

12 Ehrenberg, s. 57 f.

13 Ibid s. 58

14 Ibid s. 58

15 Ehrenberg, s. 60

bibehåller sin roll som berättare genom att till exempel inte uppmärksamma detaljer kring karaktärernas beteenden. Berättaren berättar, helt enkelt. Motsatsen till denna typ av text torde vara en mimetisk berättarnivå, som fungerar som en slags imitation av den verklighet som presenteras i texten. Berättaren befinner sig i texten och berikar läsarens perspektiv med detaljrika beskrivningar av de händelser och karaktärer man stöter på under berättandets gång. Ett exempel på en sådan detalj skulle kunna vara användandet av dialog och tankar, eftersom det bevisar att berättaren innehar en kunskap kring karaktärernas vilja och medvetande som vi läsare inte har. Berättaren visar upp en verklighet för oss, därav kallas också det narratologiska greppet för *showing*.¹⁶ Genette ställer sig dock kritisk till om det mimesiska greppet överhuvudtaget kan existera eftersom att en skildring, oavsett om den är muntlig eller nerskriven, i själva verket är ett språkligt fenomen och kan således inte använda sig av imitationer. Han menar på att en berättare inte kan låta något, exempelvis en saga, berätta sig själv utan måste ha någon som talar för den, må det vara en i berättelsen ej närvarande person eller en ständigt närvarande berättare.¹⁷ Ehrenberg är av den uppfattning att en muntlig saga vanligtvis berättas genom *telling*, med en dominerande författare som dessutom är synlig för sina åhörare och att den enda dialog som äger rum är den mellan den fysiska berättaren som befinner sig i centrum och dess åhörare. Sagan kan te sig ta en annan form då berättaren måste förtydliga eller förklara sin historia, genom exempelvis en dialog men berättaren är ändå ständigt närvarande menar Ehrenberg.¹⁸ I en skriftlig saga däremot, anser Ehrenberg att det som skiljer berättaren och hans eller hennes påhittade figurer åt upphävs genom att berättaren också blir en person i texten som då ska visa en verklighet för läsaren enligt *showing*-greppet jag tagit upp ovan.¹⁹ Givetvis blir argument som dessa generaliserande för både muntliga och skriftliga sagor, något som Ehrenberg är väl medveten om och påpekar till exempel att en muntlig saga bryts upp på andra sätt än genom dialog, för att inte framstå som enformig och alltför berättardominant. Några exempel Ehrenberg ger på detta är röstförändringar, mimik och gester men då dessa grepp inte kan användas i skrift resulterar den skriftliga sagans uppbyggnader ofta i att en berättad text ersätts med dialog.²⁰

16 Gérard Genette, *Narrative Discourse -An Essay in Method*, New York 1980, s. 162-169

17 Genette, s. 164

18 Ehrenberg, s. 67 ff.

19 Ibid s. 68

20 Ibid s. 68

Hur ser då detta ut i Danielssons sagor? Är han en berättare eller författare som är närvarande eller frånvarande i texten? Är det till och med så att hans teknik kan kategoriseras som något annat?

Muntliga och skriftliga element

Redan i det första stycket av *Sagan om busschauffören som tänkte att va fan*²¹ (s. 157) stöter vi på inte mindre än tre olika direkta tilltal från berättaren till publiken, vilket gör berättaren mer närvarande samt leder till att vi som läsare hör hans röst framför huvudkaraktären Hugo. Som jag tagit upp tidigare blir detta ett exempel på när den fysiska berättaren är i centrum och dess åhörare lyssnar främst till honom när han inleder sagan med orden: "Nu ska ni få höra en saga som handlar om bussförare Hugo Berglund."²² Denna presentation av sagan förstärker vår positionering som åhörare/läsare som inväntar fortsättningen på sagan. Nästa mening börjar på följande sätt: "När sagan börjar har han just tagit emot avgiften av den sista påstigande passageraren vid Skanstull..."²³. Den tyder på att vi fortfarande befinner oss utanför sagan, då den inte riktigt har börjat än enligt berättaren. Meningen blir intressant att titta närmare på utifrån ett muntligt kontra skriftligt perspektiv, då jag anser att en muntlig författare har större makt att själv bestämma när sagan verkligen ska börja genom att påkalla sin åhörare uppmärksamhet. Använder en skriftlig författare sig av för många sidospår och omskrivningar innan berättelsen verkligheten börjar är det enklare för läsaren att tappa koncentrationen. Meningen med detta grepp Danielsson använder kan vara makten över sin läsare, som ofrivilligt vänder sin uppmärksamhet mot fortsättningen av berättelsen.

Det andra stycket inleds med en paradox kring berättar/författarrollen: "Vet ni vad Hugo Berglund tänker när han far ut på Huddingevägen? Jo, förbannade Huddingevägen tänker han. Det är helt enkelt så att Hugo Berglund är lite trött på Huddingevägen".²⁴ Samtidigt som *berättaren* riktar sig mot sin fysiska publik med orden "Vet ni vad..." så använder han sig av sin makt som *författare* och berättar för oss läsare vad hans påhittade karaktär tänker och känner utifrån ett allvetande perspektiv. Detta allvetande perspektiv fortsätter innan sagan övergår i dialogform och fler karaktärer presenteras av författaren samtidigt som han låter dem uttrycka sig genom replikskiftningar:

21 Tage Danielsson, *Tage Danielssons paket*, Stockholm 1999, s. 157

22 Ibid s. 157

23 Ibid s. 157

24 Ibid s. 157

”Berglund” säger Hugo Berglund och tar i hand.
”Bodén” säger Lisa Bodén och tar också i hand.
”Jag har knappt några pengar” fortsätter Hugo Berglund.
”Inte jag heller” svarar Lisa Bodén.
”Då får vi hitta på någe”, avslutar Hugo Berglund samtalet.²⁵

Dock ser jag inte detta grepp som något som kan klassas som en uppbrytning typiskt för den skriftliga sagan som exempelvis Ehrenberg anser²⁶, eftersom Danielsson fortsatt benämner sina karaktärer vid fullständiga namn vilket ger en distanserad känsla inför dem, det vill säga raka motsatsen från Ehrenbergs tes kring upphävandet av gränsen mellan författaren och hans påhittade karaktärer som är typiskt för den skriftliga sagan enligt henne.²⁷ Faktum är att det aldrig uppstår någon sammansmältning mellan författaren och hans karaktärer i *Sagan om busschauffören som tänkte att va fan* då Danielsson använder sig av en återkommande uppbrytning i form av ordet ”Nu” vilket är ett retoriskt grepp kallat anafor²⁸ som kommer att symbolisera vilka händelser som äger rum i berättelsen. Exempel på detta är:

Nu går bussen fort, för även en buss kan ha hemlängtan.

Nu sover Hugo Berglund och Lisa Bodén i bussen med Alperna som horisont. Hugo Berglund sover frami, och Lisa Bodén sover baki. Mitt i bussen har Hugo Berglund inte spänt upp någon bit presenning.

Nu sover Hugo Berglund och Lisa Bodén med Omberg som horisont. Lisa Bodén sover baki och Hugo Berglund sover också baki.

Nu rullar de Huddingevägen fram. Solen skiner, och fåglarna sjunger.²⁹

Återigen uppstår en paradoxal situation kring sagans tillhörighet i den muntliga kontra den skriftliga traditionen. Detta eftersom om sagan hade berättats på ovanstående sätt i den skriftliga traditionen hade den kännas monoton och enformig, då Danielsson inte kan använda sig av gester, mimik eller liknande i en skriven text. Samtidigt är ju texten nedskriven i en bok, vilket tyder på att det går visst att berätta en skriftlig saga på ett muntligt sätt, med en ständigt dominerande berättare men utan mimik, röstförändringar eller gester. Det är dessutom så att Danielsson försöker sig på ett *showing*-grepp om vi ska tala i Genettes termer, då han försöker imitera hur situationen på bussen ser ut med

25 Danielsson, s. 158

26 Se not 19

27 Se not 18

28 anafor. <http://www.ne.se/anafor>, Nationalencyklopedin, hämtad 2011-01-03.

29 Danielsson, s. 170

hjälp av geografiska bilder av omgivningen samt hur bussen är inredd. Detta görs samtidigt som han som berättare distanserar sig från handlingen och vi får uppfattningen av att han endast berättar vad som sker, vilket är ett solklart *telling*-grepp som också är den teknik som lyser starkast genom berättelsen. Sagan är varken muntlig eller skriftlig enligt Ehrenbergs åsikt,³⁰ däremot har den element från bägge traditionerna. Jag kan hålla med om att denna del av texten hade berikats med exempelvis bilder eller en dialog, men faktum kvarstår att det fungerar att författa en muntlig saga och att berätta en skriftlig dito.

Även Danielssons julklassiker *Sagan om Karl-Bertil Jonssons julafton* (s.207) är ett exempel på en text som befinner sig i bägge traditionerna och efter några stycken in i texten tilltalar författaren publiken direkt, på ett liknade sätt som i historien om busschauffören:

Så här dagarna före jul anställde postverket skolungdomar till att arbeta hela nätterna, eftersom den ordinarie personalen slutade klockan 17. Nu tycker ni kanske synd om Karl-Bertil Jonsson för att han fick stå där hela nätterna och sortera inkommande paket. Då ska jag tala om för er att egentligen var det ingen synd om Karl-Bertil Jonsson inte. Han kom från ett välbärgat hem, hans pappa hade ett stort varuhus och blev dagligen allt förmögnare på bordlöpare och tomteblöss. Men Karl-Bertil tyckte i alla fall att det var roligt att tjäna lite pengar själv, för det här tilldrog sig på den tiden då man ibland tyckte det.³¹

Överlag känns dock sagan som en mer skriftlig saga, då Danielsson låter sina karaktärer föra talan och imiterar karaktärernas värld genom *showing*-greppet samt för in mycket dialog mellan hans påhittade figurer. En ny teknik som används i *Sagan om Karl-Bertil Jonssons julafton* är det som Ehrenberg tar upp som *berättarförklaring* respektive *figurförklaring*³². Hon är av den åsikten att sättet en saga är berättad på har betydelse för sagans budskap och hur den upplevs. En berättarförklaring torde väga tyngre än en figurförklaring, då en berättarförklaring äger rum på ett övergripande plan av sagan när berättaren vänder sig direkt till åhöraren/publiken och förklarar sin ståndpunkt.³³ I detta läge kan det uppstå en faktisk diskussion om sagan är muntligt framförd, vilken hjälper till att klargöra tvivel hos publik eller åhörare, vilket inte blir fallet om en figurförklaring används. Ehrenberg tar även upp *författarvärderingar* kontra *figurvärderingar*, vilka

30 Se not 17-19

31 Danielsson, s. 207

32 Ehrenberg, s. 69

33 Ibid s. 69

förklaras på samma sätt; det handlar antingen om att författaren värderar sina värderingar eller att de påhittade karaktärerna gör det.³⁴ Sådär kan Karl-Bertils ädla gest att ta från de rika och ge till de fattiga förklaras och värderas utifrån en författares övergripande syn på saken:

Låt oss nu stanna upp och ställa oss några frågor. Hade icke Karl-Bertils grymme faders hjärta veknat om han med egna ögon fått bevittna den glädje som hans son spritt ut över samhällets bottenskikt? Om han sett gatflickan Beda Larsson trycka sin randiga sidenslips till sin barm i julnatten, hade icke då hans ögon mjuknat?³⁵

Och sådär ser en figurförklaring samt värdering ut gällande samma ärende:

”Goddag” sa Tyko Jonsson generat. ”Det är så att min son har givit en av herrskapets julklappar till en fattig.”

”Jag skulle be så mycket om ursäkt”, sa Karl-Bertil, ”men ni är ju så rika och lyckliga, även utan det där paketet, och därför har jag sett till att det istället fått sprida lite julglädje i samhällets bottenskikt.”

Byrådirektör Bergdahl stod och gapade. ”Det var förbanne mej det finaste jag hört sen jag konfirmerades”, utbrast han sen.³⁶

Notera att figurvärderingen går från negativ (Karl-Bertils pappa) via en förklaring av huvudkaraktären Karl-Bertil till en positiv värdering (byrådirektör Bergdahl). Genom att låta figurerna förklara och värdera den något naiva idéen, kan författaren skriva sig fri från den och istället representera den rådande normen, som säger att det inte är accepterat att stjäla, men om det görs i välgörande syfte kan vi se mellan fingrarna på handlingen.³⁷

Vi kan således konstatera att Danielssons sagor är ytterst beroende av sin upphovsman, då de speglar författarens röst, dels i värderande syfte men framförallt i förklarings syfte. Danielsson är mån om sin läsare och förklarar gärna händelserna extra utförligt och med direkt tilltal, vilket ger en känsla av att det är en muntlig saga som berättas. Emellertid använder sig Danielsson av skriftliga sagogrepp som exempelvis en värderande dialog mellan karaktärerna, som möjligtvis ska uppmärksamma hans egna (politiska) åsikter genom att använda sig av en lättsam form på texten, som jag anser sagan vara. Vi kan därför även konstatera att det är svårt att kategorisera Danielsson texter som muntliga eller skriftliga sagor utifrån ett rent sagoforskningsperspektiv. Därför

34 Ehrenberg, s. 70

35 Danielsson, s. 213 f.

36 Ibid s. 214

37 Ehrenberg, s. 70

väljer jag att lyfta in min andra aspekt på Danielssons sagor, ironi, för att diskutera huruvida Danielsson nyttjar detta i sina sagotexter och om det går att föra en vidare diskussion om valet av form utifrån detta.

Ironisering

Vad ironi är i praktiken vet alla. Det har att göra med dubbla budskap, förställning och underliggande, tvetydig mening och är besläktat med humor, parodi och satir.³⁸

Att tala om ironi i litterära texter är inte helt enkelt, menar Lars Elleström i *En ironisk historia* (2005). Han menar att endast utgå från formeln "säga en sak men mena det motsatta" kan fungera till en början under studien, men måste kompletteras med ytterligare element annars framstår den som otillräcklig och i vissa fall rent missvisande. Även att hänvisa till en författares avsikt med texten blir endast en lösning på den mest triviala av tolkningsfrågor, enligt Elleström.³⁹ Hur ska jag då gå tillväga när jag tidigare visat att berättaren är ytterst relevant för sagans utformning? Jag vill inleda med att ta upp olika synvinklar på ironi inom litteraturen, för att sedan diskutera och använda mig av dem när jag pekar på exempel ur Danielssons text.

Individuell aspekt av ironi

Elleström beskriver ironin som en motsats till metaforen i *Lyrikanalys* (1999), där en metafor får representera en likhet och ironin en skillnad eller motsats. Den klassiska definitionen av begreppen är att om en läsare får associera fritt utifrån något som liknar det som nämns i texten, talar man om en metafor. På samma sätt är det som vi finner motsägelsefullt i texten besläktat med ironin. Problematiken uppstår genast anser Elleström, då ironi dels är en tolkningsfråga, dels en individuell sådan. Vad en person finner ironiskt i en text baseras ofta på tidigare erfarenheter och förmåga att tolka konventioner och inte alls utifrån språkliga grepp, vilket hade förenklat saken.⁴⁰

Vidare menar Elleström att man visserligen kan sammankoppla starka över- eller underdrifter, självmotsägelser och orimligheter med ironins konst, men problematiken kvarstår. Han frågar sig om det anses självklart vad en överdrift är, och vi är således tillbaka på ruta ett i vår utkristallisering av ironibegreppet.⁴¹

38 Lars Elleström, *En ironisk historia*, Stockholm 2005, s. 12

39 Ibid s. 12

40 Lars Elleström, *Lyrikanalys -En introduktion*, Lund 1999, s. 87

41 Ibid s. 87

Klassisk retorisk ironi

Ironi som nämnt i mitt inledande citat kallas för *verbal* eller *retorisk ironi*, och exemplifieras av Elleström i *Divine Madness* (2002) som ett uttryck för det motsatta. Nyckelord inom denna kategori är *intention* och *expression*, vilka jag väljer att översätta till *avsikt* och *uttryck*. Ett vanligt sätt att statuera exempel av denna ironi som Elleström tar upp är att uttrycka frasen "Vilket vackert väder!" samtidigt som personen i fråga ger ett nedstämt uttryck när han eller hon tittar ut genom ett regnigt fönster.⁴² På så sätt ger personen uttryck för något som inte stämmer överens med den tydliga kontexten (i detta fall att det regnar), vilket ifrågasätter personens avsikt med uttalandet i fråga, då man som läsare/åhörare inte kan foga samman dessa två tankar om omgivningens realitet och vad som sägs. Ett verbalt ironiskt uttalande "passar inte ihop" med bilden av vad som sker, helt enkelt.

Strukturell ironi

Denna typ av ironi är besläktad med *situational irony* eller *irony of events*, men med den stora skillnaden att strukturell ironi är en "irony of events" i skriven form. Ofta innefattar denna ironi antingen en naiv hjälte eller tvivelaktig författare som verkar världsfrånvända enligt läsaren. En mycket känd text som sägs göra uttryck till denna kategori av ironi är Jonathan Swifts *A Modest Proposal*⁴³, där det bland annat föreslås att barn ska avlas fram, slaktas för att till sist ätas upp, vilket är en tydlig motsättning från de flesta läsares tankar kring rätt och fel. Vidare är denna typ av ironi den som ligger längst bort från den verbala ironin, då det anses att strukturell ironi inte har någon tydlig avsikt utan att uppmärksammandet av ironi istället ligger i betraktarens ögon.⁴⁴ Personligen anser jag att man visst kan se en tydlig avsikt med uttalanden likt Swifts ovan, då ironi i denna form oftast har en politisk agenda. Däremot är det svårare att generalisera kring denna typ av ironi, då man inte befinner sig i någon given kontext utan är tvungen att definiera varför en text som Swifts anses vara ironisk. Egentligen anser jag Swifts text vara ett vacklande exempel på en text som kan analyseras utifrån ett individuellt perspektiv, då jag är av den tro att majoriteten av läsarna är av den mening att det inte är accepterat att äta sina barn. Strukturell ironi är beroende av överraskningsmomentet, där åhöraren känner sig osäker på vad som komma skall samt hur han eller hon ska förhålla sig till en text som Swifts, där

42 Lars Elleström, *Divine Madness*, Cranbury, NJ 2002, s. 51

43 Se bilaga

44 Elleström, *Divine Madness* s. 51

radikala uttalanden med allvarlig ton avlöser varandra. Det är en form av ironi som ständigt balanserar på vad som är accepterat social beteende eller inte, anser jag. En subgenre till denna typ av ironi som lyfter fram det individuella perspektivet och den paradoxala världsåskådningen är den romantiska ironin, som jag ska gå in på djupare nedan för att förklara mina ståndpunkter kring Swift.

Romantisk ironi

Magnus Nilsson tar upp Schlegers tankar kring människans paradoxala kommunikation i sin avhandling *Mångtydigheternas klarhet* (2004), där han visar att för människan ska kunna kommunicera måste det äga rum en så kallad "systematiserad förvirring".⁴⁵ Schleger sympatiserade med den *romantiska ironin*, vilken utgick från en paradoxal världsåskådning där motsatsförhållandena var det som utgav det centrala till skillnad från den klassiskt retoriska ironin (enkelt förklarat: säga en sak och mena en annan) där syftet och en stabil underliggande "sanning" styrde texten. Som Elleström uttrycker det i *Divine Madness* (2002) hänvisade den romantiska ironin till världens mångtydighet och oklarheter och baserades därför på "a conjunction of opposites: *both/and* is the formula for Romantic irony rather than *either/or*."⁴⁶

Viktigt att påpeka är att den romantiska ironin är inte bara ett artistiskt sätt att närma sig världen, utan även ett filosofiskt antagande kring världsbilden, menar Elleström. Det kan antas att det är här den "systematiserade förvirringen" uppstår, då människan måste anta en skiftande attityd kring sin världsåskådning eftersom den är rörlig. Vad ironi gör, enligt Schlegel är att den uppmärksammar denna ständiga rörlighet; detta vad som kan antas vara ett aldrig sinande kaos för den förvirrade människan.⁴⁷ Att jag ser Swifts text som ett självklart exempel på ironi, har således med min världsåskådning att göra, på samma sätt som jag anser det vara ett mindre bra exempel på strukturell ironi då min världsåskådning blir min "sanning" vilket innebär att jag tror majoriteten av läsarna anser en text om barnadödande vara ironisk. Så är det kanske inte alls, och så tycker kanske inte jag längre i samband med att min världsåskådning förändras.

Således hör den romantiska ironin ihop med den individuella tolkningen, med gemensam nämnare i att ingen tolkning kan vara rätt eller fel, eftersom världen är skiftande och det finns ingen absolut sanning. Samtidigt är det detta som förgör denna typ

45 Magnus Nilsson, *Mångtydigheternas klarhet*, Växjö 2004, s. 12

46 Elleström, *Divine Madness*, s. 18

47 Ibid s. 18

av ironi och världsåskådning då aktionen att strukturerat bena upp fenomenet leder till att det förgörs. Elleström menar att när ironi är kopplat till kaos, kan den inte styras av strukturerade premisser utan att förstöras, som blir fallet när Schlegel vill förklara sitt perspektiv på ironi.⁴⁸

För att ta del av den romantiska ironin i synnerhet, och ironi i allmänhet är det viktigt att röra sig olika nivåer av texten och tolkningar. Det kan vara kontexten i stort, den utvalda kontexten som i Danielssons fall exempelvis kan vara sagoformen, och den enskilda textens uppbyggnad, innehåll, narratologi, form och så vidare. Skälet till detta "tvång" av rörlighet bland tolkningar och texters nivåer är enligt Elleström en så lättförstådd sak som att vissa texter har en starkare benägenhet att härleda läsaren till en ironisk tolkning, medan andra blir tolkade under samma premisser av ren tillfällighet.⁴⁹ Detta måste jag ta hänsyn till då jag hädanefter ska analysera Danielssons texter, eftersom jag anser honom vara en uttalat ironisk författare. Samtidigt finner jag tankarna kring att ironi ligger i betraktarens öga i kombination med den rörliga världsåskådningen hos människan som ytterst centrala för min motivering av ironi i Danielssons texter. Jag finner Elleströms enkla beskrivning på vad ironi kan tänkas vara mycket användbar i min analys: "Ironi uppstår när vi uppfattar att olika bilder eller begrepp inte går att "passa" ihop"; att något inte riktigt stämmer [...] men som bekant har vi olika sätt att se på saker och ting här i världen".⁵⁰

Ironimarkörer

Att analysera en text endast utifrån ironiska aspekter likt dem jag tagit upp tidigare tror jag kommer leda till ett ganska enformigt resultat, som i värsta fall gör det svårt för läsare att ta del av då mycket kommer handla kring min uppfattning, min åskådning och min syn på världen och därmed ironin i texten. Jag vill därför lyfta in ett mer metod-relaterat begrepp i min analys, nämligen ironimarkörer som jag hoppas kan stärka min egen argumentation kring huruvida något kan anses vara ironiskt eller ej.

Wayne C Booth och hans bok *A Rhetoric of Irony* (1974) har utvecklat metoden att hitta någon form av signaler eller markeringar i texten som kan uppmärksamma läsaren att vi har att göra med ironi. Denna konstruktion av signaler innebär att läsaren och författaren inte längre måste befinna sig på samma nivå eller vara inom samma världsåskådningstradition för att det ironiska budskapet ska kunna synliggöras.⁵¹

48 Elleström, *Divine Madness*, s. 19

49 Elleström, *Divine Madness*, s. 54

50 Ibid s. 54

51 Lars Elleström, *Vårt hjärtas vilt lysande skrift*, Lund 1992, s. 111

Booth talar således om fem olika "ironimarkörer", den första innebär att texten kan tydligt uttala att den inte bör ses på med allvarsamma ögon. För det andra kan fakta eller citat i texten strida mot historiska dito samt "accepterat" språkbruk, till exempel att skriva någe istället för något som vi sett i ett tidigare exempel (Se not 24). Den tredje markören menar att texten kan innehålla uppgifter som strider mot varandra och verkar motsägelsefullt för berättelsens trovärdighet. För det fjärde kan texten avvika från den stilistiska normen, antingen genom att författaren använder sig ett annat skrivsätt än sitt redan etablerade, eller att densamme helt avviker från det vedertagna sättet att uttrycka sig på och därmed gör sig oanpasslig med gängse diskurs. Till sist tar Booth hänsyn till läsarens individuella syn på texten, då han menar att den femte markören kan uppstå till en konflikt mellan vad som tillskrivs som en sanning eller övertygelse i berättelsen (exempelvis av en karaktärs åsikter) och vad vi själva tror på för sanning eller övertygelse som vi dessutom inkluderar den likasinnade författaren i.⁵²

Jag vill med hjälp av dessa markörer, men även utifrån min egen världsåskådning analysera ironiska delar av Danielssons text, då det står klart att jag måste utgå från mig själv och min syn på världen för att kunna motivera varför något kan tolkas som ironi. Booth menar att det ofta uppstår problematik i vad som ska tolkas som allvarligt och vad som är ironiskt, då det är svårt att sluta tänka ironiskt vilket leder till att mer allvarliga formuleringar får samma stämpel som den ironiska texten. Lösningen är att vi som läsare måste förlita oss på normen och de värderingar som vi delar med författaren och ska låta detta stå till grund för förståelsen av berättelsens ironiska, eller icke-ironiska, karaktär. Både Elleström och jag själv finner detta normbegrepp problematiskt, då ironi inte endast baserar sig på en (gemensam) värdegrund. Saker som dialektala uttalanden kan vara ironiska även fast de är utan uttalat värderande syfte.⁵³ Jag anser även att denna norm som Booth talar om blir statisk, då man som läsare måste kunna utläsa ironi i en text utan att dela samma värdegrund som författaren i fråga. Jag tror på att genom en liknande värdegrund i kombination med min individuella världsåskådning plus liberal användning av Booths ironimarkörer kommer leda till de mest intressanta motiveringarna kring huruvida vilka delar av Danielssons texter kan tolkas som ironiska eller inte.

52 Wayne C Booth, *A rhetoric of Irony*, Chicago 1974, s. 53-76 samt hjälp av Elleström, *Vårt hjärtas vilt lysande skrift*, s. 111

53 Booth, s. 91-120 samt hjälp av Elleström, *Vårt hjärtas vilt lysande skrift*, s. 112

Ironi som humor

Till sist vill jag göra ett nedslag i perspektivet på ironi som ett humorinslag. Samtliga skrifter jag har kommit över under mitt arbete nämner endast denna aspekt på ironi flyktigt. Lars Elleström menar att även fast humor är kopplat till skratt är till exempel sjuk humor, vilken ofta uppfattas som bitterljuv där skrattet fastnar i halsen, också är klassad som humor och vi hamnar därför i en liknande sits som i den individuella tolkningen av ironi, då vi måste definiera vad humor är innan vi kan tala om ironi som humor.⁵⁴ Vidare tar Elleström upp blandade åsikter kring vad humor kan tänkas vara som exempelvis Kants definition, vilken påminner om hur *irony of events* beskrivs; en känsla ur vilken det uppstår en plötslig omvandling från spänd förväntan till ingenting.⁵⁵ Humor består alltså av det oväntade och det vi inte förväntar oss när vi följer en situation, skriftligt eller synligt. Kan man då säga att humor liksom ironin måste förstås utifrån en norm, vi måste dela samma koder kring vad som kan förväntas som den person som skriver texten för att kunna uppleva den oväntade vändningen? Är det så att förutsägbarhet per automatik inte är roligt eller är denna oväntade vändning endast en aspekt på humorbegreppet? Elleström ställer även han frågor kring karaktäriseringen av humor och ironi, vilka bland annat ifrågasätter definitionen av begreppen som är kopplad till kontraster och skillnader från vad som kan uppfattas som normen, liksom den oväntade vändningen jag tagit upp ovan. Elleström frågar sig om all humor förlitar sig på dessa kontraster från det "normala" eller om något kan vara humoristiskt utan att skratt eller leenden är inblandat? "Är inte tragik humor? Eller är tragik mer förenligt med ironi?"⁵⁶ är två andra frågor Elleström tar upp under sin diskussion kring humor och ironi.⁵⁷

Med dessa argument kan jag konstatera att humor, liksom ironi, är en individuell tolkningsupplevelse och liksom Elleström menar jag att det vore absurt att förneka humorns och ironins existens om den blir "sedd" av någon. Det resonemang som jag finner mest likartat med mina egna tankar är att humor och ironi uppstår som reaktioner av situationer, som i sin tur både kan vara textbaserade eller verklighetsbaserade. Samma text kan skapa glädje, avsky, beundran eller igenkännande beroende på den varierande läsarkretsen som har vitt skilda perspektiv på "världen".⁵⁸ Jag vill med denna diskussion som bakgrund inte gå in på huruvida Danielssons texter är humoristiska eftersom det

54 Elleström, *Divine Madness*, s. 90

55 Elleström, *Divine Madness*, s. 91

56 Egen översättning av: "Is 'the tragic' compatible with humour? Is 'the tragic compatible with irony?'" från Elleström, *Divine Madness*, s. 91

57 Ibid s. 91

58 Elleström, *Divine Madness*, s. 92

kommer falla inom samma kategori som definitionen av ironi i en text, där min ytterst personliga reflektion kommer spela störst roll. Som jag nämnt tidigare kommer min analys främst styras av de metodinriktade ironimarkörerna, vilka jag tror kommer öppna upp till en vidare diskussion utifrån mitt personliga perspektiv kring ironins vara eller icke vara i Danielssons text.

Exempel på ironimarkörer i Sagor för barn över 18 år

Redan i dedikeringen av verket ser vi exempel på ironimarkör ett, att tydligt uttala att texten ej bör tas på allvar:

Denna bok tillägnas

FARBROR KUNGEN

*som genom sin blotta existens bevisar att vi lever i ett sagoland*⁵⁹

I samband med denna ironimarkör försöker Danielsson inte bara hävda sin anti-monarkistiska åsikt, utan även rättfärdiga sitt val att skriva sagor för vuxna då landet Sverige vi lever i är ett sagoland på grund av vårt kungahus. Visserligen är jag av likasinnad natur som Danielsson när det gäller just denna fråga, men jag vill gå emot Booths teorier om att läsaren måste inneha samma värdegrund som författare för att förstå ironin i texten. Det stämmer inte i detta fall, anser jag då Danielsson har valt att benämna den dåvarande regenten som Farbror Kungen och inte Hans Majestät eller Eders Kungliga Höghet som är kutym. Ironin blir ytterst tydlig i och med den barnsliga titeln på kungen, så även för en rojalist eller läsare från annat statsskick att Booths devis om samma värdegrund för förståelse av ironi faller platt. Givet är att man måste diskutera vad en gemensam värdegrund kan vara, och huruvida den står ensam i samband med att kunna tyda ironi, något som Booth inte gör. Jag finner detta ämne alldeles för omfattande för att fortsätta diskutera i denna typ av text, istället är det jag vill åstadkomma är en problematisering av Booths förutsättningar för förståelse av ironi.

Om Booth talar om den införstådde läsaren som förutsättning för att förstå ironi, talar Elleström om att den individuella världsåskådningen skapar olika förståelser för ironi. Det finns inget som kan fastslå huruvida en text är ironisk eller ej, menar Elleström. Det är därför viktigt att ha detta i åtanke som läsare av denna uppsats, men även för min egen

⁵⁹ Danielsson, s. 118

del, då min eventuella gemensamma diskurs med Danielsson samt min individuella världsåskådning kommer att påverka min analys av hans sagor, därmed inte sagt att det inte är genomförbart.

Analys av ironin i Sagor för barn över 18 år

I *Sagan om Karl-Bertil Jonssons julafton* är det utformningen av huvudkaraktären Karl-Bertil Jonsson som är det tydligaste exemplet på ironi, enligt mig. När Danielsson beskriver Karl-Bertil för oss läsare ironiserar han kring, vad jag antar kan tolkas som en vedertagen uppfattning, tonåringars intressen och sinnelag när han skriver "Robin Hood var Karl-Bertil Jonssons idol, för det här var på den tiden då en fjortonåringens idoldyrkan inte nödvändigtvis behövde vara av sexuell natur."⁶⁰ Samtidigt som Danielsson använder sig av en generell bild av tonåringar, då som nu, så ironiserar han även över frasen "Det var bättre förr" som jag anser vara flitigt använd när just tonåringar och tonårskultur ska diskuteras. Om man dessutom tar hänsyn till när *Sagan om Karl-Bertil Jonssons julafton* gavs ut (1964) så förstår man snabbt varför Danielsson väljer att ironisera över den allmänna synen på tonåringen då 60-talet var en tid som ledde till myntandet av uttrycket moralpanik, som uppstod ur diskussioner kring (ungdoms)kulturella fenomen som verkade skadliga för samhället. När Danielsson då framställer sin karaktär tonåringen Karl-Bertil Jonsson som en from ängel som dessutom inte är egoistiskt lagd, utan en godhjärtad och ärlig kille som även är motståndare till sitt kapitalistiska arv, ironiserar Danielsson återigen över sin samtid och den rådande samhällsnormen överhuvudtaget, som enligt mig säger att pengar är makt: "...Karl-Bertil tyckte i alla fall det var roligt att tjäna lite pengar själv, för det här tilldrog sig på den tiden då man ibland tyckte det."⁶¹

Jag tolkar detta som att förutom att ironisera över tonåringars arbetsmoral också är en form av ironisering kring det kapitalistiska samhället. Berättelsen är en Robin Hood-historia och devisen "att ta från de rika och ge till de fattiga" är vad Karl-Bertil försöker leva efter. Huruvida detta speglar det ekonomiska läget i Sverige vid utgivningstillfället låter jag vara osagt, däremot kan jag konstatera att Sverige hade det betydligt bättre ställt ekonomiskt än många andra europeiska länder efter andra världskrigets förödelse.

Som ni märker är det oundvikligt att inte glida över i personliga reflektioner kring situationer och hur karaktärer är utformade när det kommer till att diskutera ironins existens i en text, trots min ambition att använda Booths ironimarkörer, då även dessa ger

60 Danielsson, s. 207

61 Ibid s. 207

utrymme för individuell tolkning. Exempelvis kan det som verkar motsägelsefullt för en läsare, inte väcka någon större reaktion hos en annan. Jag vill ändå till sist prata om sagoformen som ett tecken på ironi, för att leda in oss på motivet bakom textens publicerande.

Ironimarkörer som form-grepp

Om vi knyter tillbaka till min första aspekt på Danielssons text, så kan vi med hjälp av Booths ironimarkörer lyfta möjligheten att Danielsson använde sig av sagoformen för att spetsa ironin i sin text. Ironimarkör fyra säger att författaren kan använda sig av ett annat skrivsätt än sitt redan etablerade för att ironisera. Jag skulle vilja modifiera denna markör och påstå att Danielsson har använt sig av ett annat form-grepp än sitt redan etablerade för att kunna få ironisera.

När jag bläddrar i *Tage Danielssons paket* stöter jag ofta på bekanta titlar eller kategoriseringar av texter såsom "Sonett", "Samlade dikter", "Kåseri" och så vidare. Genom att använda sig av redan etablerade form-grepp kan Danielsson syssla med en oavbruten ironisering så länge han följer formen, anser jag. Det är ingen hemlighet att Danielsson använder sig av både humor och ironi i sina texter, men när en läsare väljer att läsa en saga, vilken som helst, förväntar han eller hon sig vissa element, exempelvis dem jag tagit upp i diskussionen kring den muntliga och skriftliga sagan. Vad Danielsson då gör är att han för det första tar hänsyn till den redan etablerade formen genom att använda sig av redan utformade sago-mallar som till exempel Askunge-sagan, Robin Hood-sagan, den isländska sagan och så vidare. Sedan förändrar han innehållet i sina sagor, sonetter eller dikter men det behåller fortfarande den ursprungliga accepterade formen. Jag skulle vilja säga att Danielsson håller sig till en formalistisk sanning samtidigt som han utmanar den. Skälet till varför detta grepp används om och om igen av Danielsson, är svårt att spekulera i. Klart är att sagoformen underlättar Danielssons vilja att ironisera, då jag tror att en saga uppfattas som en tydlig fiktiv berättelse och som inte bör tas på allvar, trots att den kan handla om exempelvis Sveriges kungar. En sagans utformning blir en hjälp till att formulera sig motsägelsefullt eller ironiskt, då den påhittade berättelsen ligger så nära till hands.

Dock är en påhittad berättelse som är riktad till barn, en saga, sällan utan sensmoral och pedagogiskt syfte, även fast detta inte alltid är glasklart. Jag upplever det som att även Danielsson har använt sig av sensmoral och pedagogik i sina påhittade berättelser riktade

mot vuxna, vilket leder mig in på min tredje och sista aspekt på hans sagor som är en formalistisk analys av vuxensagan med tonvikt på begreppet *verfremdung*.

Verfremdung

I ett skådespel av Brecht finns det alltid en blick som ser mer än vad de fiktiva personerna gör och nästan alltid en röst som energiskt försöker förklara handlingens djupare mening. Det är närvaron av detta suveräna, oförtäckt ideologiska medvetande som hos publiken resulterar i en distans till skeendet på scenen, en känsla av främmandegöring.⁶²

Som citatet ovan berättar baseras Brechts arbete främst på teaterkonsten och innefattar exempelvis skådespelartekniker, arbete med scenografi, ljud och så vidare. Jag finner många av Brechts tankar kring att med pedagogiska medel utbilda sin åskådare/åhörare och därmed väcka till eftertanke, även talande för syftet med Danielssons texter och vill därför använda mig av Brechts teori i min analys av *Sagor för barn över 18 år*.

Uppkomsten av begreppet verfremdungseffekt

Vad eller var Brecht inspirerades från råder det delade meningar om, då han reste runt och befann sig över hela världen under olika perioder. Ofta vädras en teori som menar att det var just dessa otaliga resor som ledde fram begreppet *verfremdung*, då Brecht ständigt kände sig som en "främmande" under sina vistelser runt om i världen. Detta innebär att det har uppstått många perspektiv genom vilka man närmar sig Brechts begrepp *verfremdung*, där jag har gjort ett urval, dels då några aspekter endast inriktar sig mot teaterkonsten som jag tidigare nämnt, och dels eftersom begreppet i sig är för stort för att kunna inkludera samtliga aspekter i denna typ av text. Mitt urval är baserat på de delar av Brechts teori jag finner mest fruktbara att applicera på Danielssons text för att föra en vidare diskussion kring syftet med publicerandet av *Sagor för barn över 18 år*.

Alienation/Verfremdung/Ostrannenien

Ganska så snart efter en påbörjad analys av Brechts *verfremdungseffekt*, eller *v-effekt* som den ibland kallas, stöter man på begreppen *alienation* och *ostrannenien*. Framförallt diskuteras det huruvida Brecht översatt de tidigare begreppen och använt rakt av i sitt arbete kring den episka teatern, något som varken kan bekräftas eller dementeras. Den

⁶² Richard Schönström, *En försmak av framtiden*, Eslöv 2003, s. 27

språkliga kopplingen mellan begreppen är dock tydlig, där vi ser en gemensam nämnare i ordet *strange* eller *främmande* vid översättning till svenska. *Alien* är synonymt med *strange (främmande)* vilket i sin tur är den engelska översättningen av både ryskans *strann* och tyskans *frem* som bägge utgör basen i *Ostrannen* och *Verfremdung*.⁶³ Vi kan således dra slutsatsen att dessa begrepp eller tekniker inom litteraturen handlar om att göra något främmande. En tydlig skillnad är dock den utbildande, didaktiska fasen utav Brechts arbete med verfremdungseffekt som senare blev karaktäristika för just honom.⁶⁴

Framförallt tolkas Brecht som talesman för den intelligenta teatern, med syfte att utbilda åskådaren och hans eller hennes medvetenhet kring vad vi ser som naturligt eller verkligt. Enligt översättaren och Brecht-forskaren John Willet (1984) har Brecht alltid framhållit illusionens existens och försökt få åskådaren till att stanna upp och ifrågasätta illusionen istället för att låta sig bli medryckt i den fiktiva bild av världen som visas på teatern (och i litteraturen). Brecht arbetade oerhört detaljerat och gav ständiga föreskrifter kring hur pjäsen skulle uppfattas och spelas. Bland annat jobbade han med en ständigt pågående ironi och underliggande ton i sina texter samt hade en fallenhet för att uppfinna avlägsna eller till och med inbillade miljöer och situationer som den tyska publiken inte skulle kunna känna igen sig i för att i sin tur få dem att stanna upp och fundera över illusionen som det gavs uttryck till på scenen.⁶⁵

En av teorierna kring uppkomsten av v-effekt baseras på kritik mot det dåvarande sekelskiftets alltför regisserade teater, i Brechts mening. Han menade istället på att teatern skulle avbilda den moderna människans livssituation i form av en rörlig världsbild, då han inte fann det möjligt att världen kunde ses på ett objektivt sätt. Teatern och andra konstformer skulle representera och framförallt inspirera till en föränderlig sanning vilken skulle visa på att människan och vad vi tror är sanning är ett rörligt fenomen.⁶⁶

Idag kan vi konstatera att Brechts teorier bland många andras om den moderna människan som en tänkande och ständigt skiftande individ har fallit i god jord då begrepp som sanning, verklighet, diskurs och världsåskådning kommit att bli väl använda inom kulturstudier. Just individens förmåga att skildra och ifrågasätta verkligheten och samhället uppmärksammar Rikard Schönström (2003) i *En försmak av framtiden- Brecht och det konkreta*, där han pekar på rättfärdigandet i att använda ironi, distansering samt "en emfatisk teatralitet"⁶⁷ i en värld som inte längre präglas av ideologiska styren, utan snarare

63 John Willet, *Brecht in context*, London 1998, s. 237

64 Fredric Jameson, *Brecht and method*, New York 2000, s. 35-40

65 Willet, s. 235

66 Willmar Sauter, *Brecht i Sverige*, Stockholm 1978, s. 61

67 Schönström, s. 28

efterdyningarna av deras förfall. Enligt Schönström är Brechts v-effekt motsatsen till detta då han baserar sin teori på politisk åskådning och använder därför inte distansering för att peka på bristfälliga kommunikationer i samhället utan istället för att tvinga fram en sanning med stort S med hjälp av dramatikern eller författaren som "analyserar, kritiserar och försöker omgestalta verkligheten".⁶⁸

Att analysera, kritisera och omgestalta verkligheten som författare är ett av Tage Danielssons mest kända grepp. Hans mycket berömda monolog om sannolikhet, vilken är inspirerad av politikerns uttalanden kring kärnkraftsolyckan i Harrisburg 1979 (Se otryckt material) är ett tydligt exempel på en distansering från verkligheten, men det finns liknande exempel bland hans sagor där jag vill lyfta fram *Sagan om Sveriges kungar*, inom vilken Danielsson främmandegör historieundervisningen om Sveriges regenter i form av att tala om dem som helt vanliga personer och därmed även deras helt vanliga levnadsöden:

Nu var det en som hette Karl X Gustav som blev Sveriges kung. Han hade den egenskapen att han kunde gå på isen, och för det blev han väldigt hyllad och ärad.[---] Eller vad säger ni om en sån kung som Gustav III, som var så till den grad bildad att han införde en hel mängd franska ord, till exempel canapé. Han var en riktig tjusarkung som vi är mycken tack skyldiga för vår andliga odling. [---] Så det kan man väl lugnt säga att blir kronprins Carl Gustav lika duktig som alla andra kungar vi har haft, då har Sverige haft en enastående tur med sina kungar, och då kan vi lugnt se framtiden an i förtröstan på den trofasta ätt som styr vårt fosterlands öden.⁶⁹

Förutom att främmandegöra kunskapen om Sveriges kungar, ironiserar Danielsson över deras makt "som styr vårt fosterlands öden", men även över monarki som statsklick då det ger en utvald "ätt" den rättsliga makten över ett land. Ironi och verfremdung ligger nära varandra rent metodmässigt, då det inom bägge formgreppen ibland kan uppfattas som att författaren närmar sig något för första gången och använder omständliga beskrivningar för att förklara något, som exempelvis den för oss naturliga tronföljden som sker i citatet ovan. Genom att Danielsson berättar om Sveriges regenter på ett så pass enkelt sätt samt med ständigt underliggande ironi, långt distanserat från en historiebok i samma ämne, väcker han en eftertanke hos läsaren kring historieskrivning i stort, vilket kan antas vara meningen med detta grepp.

Om att väcka eftertanke genom historieskrivning har Birthe Sjöberg (2005) skrivit i

68 Ibid s. 28

69 Danielsson, s. 203

Den historiska romanen som vapen, där hon nämner vikten av att förflytta fokus hos läsaren genom att först förankra de [riktiga⁷⁰] historiska händelserna i berättelsen för att sedan ersätta dem med påhittade fakta. Vad som sker är att läsaren inte längre tror att texten överensstämmer med verkligheten utan börjar ifrågasätta de historiska händelserna med frågor som "Stämmer detta?" samtidigt som det skapas en väckt eftertanke kring varför författaren har valt att ändra på de historiska händelserna.⁷¹ På samma sätt har Danielsson valt att hålla sig till historiska fakta om än väldigt flyktigt, som exempelvis Karl X Gustav och vandringen över isen på Store Bält, för att sedan låta de fiktiva händelserna med en tydligt ironisk ton ta större plats i texten för att utbilda läsaren i att kritiskt granska den så kallade verkligheten.

En annan aspekt på fenomenet har Schönström när han väljer att plocka ut Hegels fras ur förordet till *Phänomenologie des Geistes*: "Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es *bekannt* ist, nicht erkannt." [Eftersom det bekanta överlag är bekant, är det inte förstått]⁷² som syftar på att en distansering, förfrämpling, främmandegöring, vilket begrepp man än väljer att använda, måste äga rum för att människan ska förstå verkligheten.⁷³ Det kan till och med vara så att även fast det finns tecken på att Danielsson är motståndare till monarkin som statsskick (vilket jag även tog upp under min ironi-analys), så måste han förfrämliga sina tankar kring det för att förstå varför han är kritiskt inställd till kungligheter och framförallt monarki som statsskick. Vare sig Danielsson vill eller ej, kommer hans ironiska varseblivning kring monarki bli ett automatiserat grepp, då det blir ett invariant beteende som leder till att han uttalar sig automatiserat eller snarare mekaniskt kring ämnet. Formen upprepas och som läsare av Danielsson förväntar vi oss ironi, vilket jag tror kan leda till att budskapet försvinner. Om Danielsson skulle förfrämliga sitt eget författarskap, skulle han förslagsvis kunna skriva om en rödhårig man han mötte på stan, men som formulerade sig lite annorlunda, motsägelsefullt på något sätt. Meningar som: "Han [den rödhåriga mannen] kallade vår Majestät för 'En hyvens kille, han Farbror Kungen!' och jag förstod inte om de var goda vänner eller inte tyckte om varandra. Ansiktsuttrycket hos den rödhåriga mannen sa mig ingenting övrigt i detta ärende."

Med detta sidospår menar jag att genom att närma sig det han vill skriva om såsom det vore första gången han gjorde det, hade det resulterat i en rikare text då den form av

70 Då mitt textexempel behandlar historiska händelser överlag, vill jag markera skillnaden genom att använda ordet riktiga. Jag syftar exempelvis på att Karl XII gick över isen på Store Bält då denna fakta ses som korrekt angående Sveriges historia.

71 Birthe Sjöberg, *Den historiska romanen som vapen*, Hedemora/Möklint 2005, s. 103

72 Schönström, s. 28 (Schönströms översättning.)

73 Ibid s 28.

främmandegöring som äger rum i *Sagan om Sveriges kungar* blir något automatiserad om man, som jag, läst blandade texter av Danielsson eftersom han återanvänder samma formalistiska grepp i texterna om monarki och kungligheter. Ofta kan vi se tendenser till ironi i form av normöverskridande språk, vilket i detta fall innebär förenklade karaktärer och beskrivningar av situationer som exempelvis "Hajar Farbror Kungen?" i motsats till det något högtravande och stela språk som anses kutym att använda sig av vid samtal om/med kungligheter, till exempel "Är Hans Majestät införstådd med situationen?". Denna typ av främmandegöring fungerar i det syfte att väcka eftertanke hos läsaren, men måste utvecklas för att inte bli automatiserat och därmed försvaga den distanserade effekten som Brecht (och antagligen Danielsson) vill använda för att utbilda läsaren.

Automatisering och ostrannen

Viktor Sklovskij vidareutvecklar begreppet automatisering i antologin *Modern litteraturteori* (1993) och menar att konsten har behandlats på samma sätt genom årtionden, som ett "bildligt" uttryckssätt, vilket i sin tur har blivit ett vedertaget sätt att förhålla sig till konst på. Sklovskij menar att litteraturen inte kan uppfattas som konstnärlig endast på grund av de symboler och metaforer som går att finna, utan främst på grund av de grepp som strukturerar språket inom litteraturen på ett överraskande sätt. Detta oväntade sätt att förhålla sig till det redan etablerade tolkningssättet av världen kan på så sätt leda till ett mer "verkligt" sätt att förhålla sig till världen på.⁷⁴ Med andra ord, att ständigt distansera sig och därmed reflektera över det vi kallar vardag ger ett rikare liv och livsåskådning. Detta eftersom att agera och uppfatta saker automatiskt gör till sist att de förtvinar, menar Sklovskij då det leder till att vi ständigt uppfattar allt som en del av en formel.⁷⁵ Ett svart måste ha ett vitt, ett första måste följas av ett andra, en början frambringar ett slut och så vidare, och även fast vi blir varse om våra invanda levnadsmönster blir till sist varseblivningen också en del av förtvinningen. Detta förklarar formalisten Sklovskij genom att så snart ett grepp har blivit invariant så går det miste om sin främmandegöringseffekt, så även ett i grunden reflekterande grepp som varseblivning,⁷⁶ vilket även jag tog upp ovan i samband Danielssons kritiska inställning till monarkin. För att kunna "återställa förnimmelsen av livet"⁷⁷ samt distansera oss från vårt mekaniska sätt att leva, som uppstår

74 Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red.), *Modern litteraturteori*, Lund 1993, s. 15-20, med hjälp av Schönström s. 30

75 Ibid s. 15-20

76 Entzenberg, s. 20-21

77 Ibid s. 21

vid invanda rutiner, existerar det som kallas för konst, skriver Sklovskij och menar mer utförligt:

Konstens uppgift är att förmedla en förnimmelse av föremålet, som vision, och inte som igenkännande; konstens tillvägagångssätt, dess grepp (*priëmy*), är 'främmandegöringen' (*priëm ostranenija*) av föremålet och den 'medvetet försvårade formen' (*priëmy zatrudnënnij formy*), vilka båda syftar till att stegra varseblivningens svårighet och varaktighet.⁷⁸

På samma sätt som Brecht menar alltså Sklovskij att konsten måste existera i en "medvetet försvårad form" för att utbilda åhöraren i att distansera sig, granska och kämpa för att uppnå en bestående reflektion över verkligheten vi lever i. Det som skiljer deras teorier åt är dock att Sklovskij framhåller konstens betydelse för den vardagliga, inrutade kommunikationen i livet, medan Brecht inriktar sig på konsten som upplysning och ett politiskt intellektuellt instrument för att åstadkomma förändringar i samhället. Tillsammans vill de dock att deras främmandegöringsgrepp ska leda fram till samma sak, nämligen att väcka eftertanke hos åhöraren genom ett verklighetsdistanserat grepp inom konstens form. Huruvida Danielsson är av samma natur angående förhållandet till sina åhörare tål att spekuleras i, i synnerhet om man tar hänsyn till att *Sagor för barn över 18 år* kan ses som ett formalistiskt experiment, genom vilket Danielsson använder v-effekten i en formmässig bemärkelse i kombination med den innehållsinriktade för att väcka eftertanke hos sina läsare. Jag menar att sagoformen i sig kan vara en form av distansering, då en läsarkrets förhållande till Danielssons texter kan leda till ett invariant beteende (som jag själv har upplevt), men även eftersom det existerar förväntningar på att en text ska utformas på ett visst sätt utifrån en genrebestämmelse (i detta fall saga), vilket i sin tur leder till en automatiserad uppfattningsförmåga av texten hos läsaren. För att undvika detta att Danielsson dels använt sig av ett främmande formgrepp, vuxensagan, och dels inne i texten nyttjat ironi och distansering, vilka får oss läsare att ifrågasätta världsbilden eller verkligheten, men framförallt att ifrågasätta oss själva som individer och hur vi förhåller oss till sanningar, kommunikation och varandra i stort.

⁷⁸ Ibid s. 21

Sammanfattande diskussion

Att motivet till publikationen av *Sagor för barn över 18 år*, går att fastställa efter arbetet med denna uppsats kan jag inte bekräfta. Däremot kan jag konstatera att desto fler aspekter man väger in vid analys av en text, desto mer förankrat blir det eventuella resultatet. Att endast tala om Tage Danielssons ordkonster ur ett sagoforskningsperspektiv leder till en begränsad diskussion som behandlar textens tillhörighet i sagovärlden. Först vid ytterligare aspekter på samma text, kan det tidigare perspektivet berikas och helt omvandla de första resultaten, som jag upplever har blivit fallet under mitt arbete.

Min diskussion har gått från huruvida Danielssons text är hemmahörande i den muntliga eller skriftliga sagotraditionen, för att sedan konstatera att valet av form kan ha varit ett grepp baserat på viljan att utöva ironi för att till sist lyfta in ett annat formgrepp i texten, distansering, vilket i sin tur ifrågasätter Danielssons val av sagan som form på ett helt annat sätt än vad som skedde i början av min text. Jag anser att Boel Westins tankar om författarens relation till sagan och hur den påverkar berättandet, händelserna samt hur sagan är komponerad inte hamnar långt från förklaringen till Danielssons val av sagoformen för vuxna, men jag anser det minst lika viktigt hur läsarens relation till sagan påverkar i detta fall författarens högst medvetna val av form.

Under arbetes gång har det stått mer och mer klart att Danielsson är en omtänksam författare, som med enkla medel vill upplysa sin läsare och samtidigt engagera dem i diverse samtidssituationer för att tills sist få dem att aktivera sina tankar och funderingar kring vad vi lever i för samhälle. Åtminstone kan det verka så vi första anblicken, då ingen av Danielssons texter är särskilt svåra att ta sig an. Däremot är de svåra att förklara, samt att förklara syftet med dem, i synnerhet då jag kan konstatera att en stor del av Danielssons ordkonster förutsätter individens vakna blick på vad som skrivs, eller vad som inte skrivs och att samma text kan te sig olika beroende på när jag läser den. Kanske är det detta som är syftet? Att aldrig sluta vara nyfiken på livets fenomen och ifrågasätta dem när mitt livs saga inte skrivs som jag vill.

Avslutningsvis kan jag konstatera att min syn på formens betydelse inom litteraturen har förändrats radikalt i och med denna studie. Danielsson visste det jag inte visste, att formen har stor betydelse för hur jag tillgodogör mig texter, då den förutsätter en rörlig läsare som förhåller sig till olika nivåer av texten, vilket jag har tvingats göra men huruvida detta var något Danielsson kunde förutspå eller ej kan jag inte veta med säkerhet. Därför väljer jag att avsluta med att konstatera att Danielsson har trollat med mitt förhållningssätt

till litteratur i stort, vilket inte ter sig underligt då han var en ordkonstnär.

Litteraturförteckning:

Tryckt material:

- Booth C Wayne, *A rhetoric of Irony*, Chicago 1974
Danielsson Tage, *Tage Danielssons paket*, Stockholm 1999
Ehrenberg Maria, *Sagens förvandlingar- Eva Wigström som sagosamlare och sagoförfattare*, Stockholm 2003
Elleström Lars, *Divine Madness*, Cranbury, NJ 2002
Elleström Lars, *En ironisk historia*, Stockholm 2005
Elleström Lars, *Lyrikanalys-En introduktion*, Lund 1999
Elleström Lars, *Vårt hjärtas vilt lysande skrift*, Lund 1992
Entzenberg, Claes & Hansson Cecilia (red.), *Modern Litteraturteori Del 1*, Lund 1993
Genette Gérard, *Narrative Discourse- An Essay in method*, Cornell 1993
Jameson Fredric, *Brecht and method*, New York 2000
Nilsson Magnus, *Mångtydigheternas klarhet*, Växjö 2004
Nordlinder Eva, *Sekelskiftets svenska konstsaga och sagodiktaren Helena Nyblom*, Stockholm 1991
Sauter Willmar, *Brecht i Sverige*, Stockholm 1978
Schönström Rikard, *En försmak av framtiden*, Stockholm/Stehag 2003
Sjöberg Birthe, *Den historiska romanen som vapen*, Hedemora/Måklint 2005
Willet John, *Brecht in context*, London 1998

Övrigt:

- <http://www.youtube.com/watch?v=FjuhW-4tyEI> (Tage Danielssons monolog om sannolikhet, hämtad 2011-01-05, skärmdump finnes hos skribenten)
<http://art-bin.com/art/omodest.html> (A modest Proposal av Jonathan Swift, utskrift från 2011-01-05 finnes hos skribenten)