

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Handledare Paul Tenngart
2011-08-24

Maria Eriksson
LIVR07

Paul Ricoeur och *The Narrative Turn*

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	3
1.1 Bakgrund.....	3
1.2 Syfte och frågeställning.....	4
1.3 Metod och avgränsningar.....	4
2. Narratologin – en översikt.....	5
2.1 Den ryska formalismen och strukturalismen.....	6
2.2 Den klassiska narratologin.....	8
3. The Narrative turn.....	13
3.1 Monika Fludernik och ‘Natural’ Narratology.....	17
4. Paul Ricoeur	24
4.1 Augustinus och tiden.....	24
4.2 Aristoteles, muthos och mimesis.....	30
4.2.1 Muthos.....	31
4.2.2 Det tredelade mimesis-begreppet.....	32
5. Efter the narrative turn, eller, vad har Ricoeur med	37
det här att göra då?.....	37
5.1 Ricoeur och Fludernik.....	45
5.2 Hur kan Ricoeur påverka narratologin?.....	48
6. Sammanfattning och avslutande ord.....	50
Källförteckning.....	52

1. Inledning

1.1 Bakgrund

När jag för första gången kom i kontakt med vad den franska filosofen Paul Ricoeur (1913-2005) har skrivit om berättande och temporalitet tyckte jag att det var bland det vackraste jag någonsin läst. Han förklarade att berättande hjälpte oss att förhålla oss till det faktum att vårt liv var ändligt. Narrativets organiserande av separata händelser till en meningsfull helhet lärde oss att göra på samma sätt med våra egna upplevelser av vår verklighet. Verklighetens kaos kunde hanteras med hjälp av litteratur. Det fanns något väldigt hoppfullt i detta, något livsbejakande. Att vi trots att det inte alltid är så lätt att vara människa, hittar sätt som gör det enklare, meningsfullare. Vidare ger det litteraturen en väldigt viktig och framträdande roll vilket hjälpte mig att förstå varför det var detta jag ville hålla på med och lägga ner min tid på.

Till slut har jag nu fått en chans att använda mig av Ricoeurs teorier. Eftersom hans teorier är så pass övergripande kan man använda dem på många olika sätt och ta sig an dem från många olika infallsvinklar. Man skulle exempelvis kunna titta närmare på hur litteratur och historieskrivning relaterar till varandra eller hur litteratur kan fungera som identitetsformande. Det som har fångat mitt intresse är dock hur hans teorier relaterar till narratologin, det fält som mycket av hans idéer är hämtade ifrån men som han i egentlig mening inte själv var en del av. Jag har valt att undersöka hur hans teorier relaterar till de strömningar som var aktuella under den tid då de skrevs. Under 80-talet skedde stora förändringar inom det narratologiska fältet och berättande gick från att nästan uteslutande ha studerats av en relativt liten, avskild sfär till att vara ordet på allas läppar. Detta ledde både till att andra fält började intressera sig för narratologiska begrepp och att många inom narratologin började anse att det var dags att förändra och omdana fältet. Att rikta in sig på just relationen mellan Ricoeurs texter och den förändring av det narratologiska fältet som började under 80-talet ger på grund av att detta skedde relativt nyligen även en möjlighet för mig att se hur Ricoeur kan relateras till hur studiet av berättande och litteratur ser ut idag.

1.2 Syfte och frågeställning

Det jag ämnar göra i min uppsats är att närmare undersöka Paul Ricoeurs tankar gällande narrativ och temporalitet. Jag vill undersöka hur hans teorier kring detta ämne relaterar till narratologin som fält och speciellt till de förändringar fältet har genomgått; vanligen kallat *the narrative turn*. Jag vill att min uppsats ska fungera både presenterande och undersökande. Förhoppningsvis kan den göra sin läsare nyfiken och intresserad av Paul Ricoeurs tankar och på så vis uppmuntra till närmare studier av hans texter eller av narratologin. Således är de frågor jag ämnar låta vägleda min undersökning följande:

- Vad är *the narrative turn* och vad har Paul Ricoeurs teorier om narrativ och temporalitet för plats i förhållande till den och till narratologin i stort?
- Vilka likheter och skillnader är möjliga att upptäcka mellan Paul Ricoeurs tankar och olika strömningar inom narratologin?
- Hur kan Ricoeurs teori användas inom narratologin, och i förlängningen även inom litteraturvetenskapen?

1.3 Metod och avgränsningar

Jag börjar min uppsats med en genomgång av narratologins uppkomst och utveckling. Där vill jag lägga betoningen på denna *the narrative turn* och gå närmare in på en teoretiker vars idéer exemplifierar vad som är nytt och typisk för denna turn eller vändning.

Vidare vill jag använda en del av min uppsats till att presentera Paul Ricoeurs teori rörande narrativ och temporalitet. Detta kommer att ta en relativt stor del av mitt arbete i anspråk men jag anser att den är så pass viktig, och den måste därför beskrivas på ett grundligt sätt.

Till sist kommer jag sedan använda min uppsats till att jämföra de olika narratologiska strömningarna med Ricoeurs teori. Jag kommer att diskutera om man kan upptäcka nivåer där de har gemensamma beröringspunkter och andra där de skiljer sig åt.

När det gäller det som jag kallar den klassiska narratologin ämnar jag endast göra en översiktlig presentation. Jag kommer endast att ta upp några av de mer tongivande och inflytelserika teoretikerna och strömningarna. Detta på grund av att jag anser att det här är

den del av min uppsats där de flesta av textens tänkta läsare redan har en förkunskap och det finns därför inte något behov av att gå igenom det från grunden. The narrative turn har jag dock tänkt göra en mer grundlig presentation av och jag har även valt ut en teoretiker som jag kommer att titta närmare på; Monika Fludernik och hennes text *Towards a 'Natural' Narratology* (1996). Jag har valt just Fludernik för att hon har påverkat och influerat många andra teoretiker som varit verksamma under samma period och även dagens narratologi. Hon är även ett tydligt exempel på den förändring narratologin genomgick i samband med att andra ämnen började intressera sig för narrativ och berättande.

I min presentation och undersökning av Paul Ricoeurs teori om narrativ och temporalitet använder jag framförallt hans verk *Temps et récit* (1984, 1985, 1988). Jag kommer att använda mig av den engelska utgåvan, *Time and Narrative* som är översatt av Kathleen McLaughlin och David Pellauer. Detta tre volymer stora verk är så pass omfattande och ingående att jag, trots att jag ämnar göra en jämförelsevis grundlig presentation av hans teori, ingalunda kommer att ta upp allt Ricoeur avhandlade. Exempelvis för han en lång och intressant diskussion om de gemensamma beröringspunkter som finns mellan historiskt narrativ och fiktivt narrativ, jag kommer endast ta upp de delar av hans teori som är relevanta i min undersökning och i hög grad relaterar till narratologi och litteraturvetenskap.

När man börjar närma sig den narratologiska sfären upptäcker man hur viktiga begreppen är, och hur viktigt det är att man använder dem korrekt. Det är lätt att hamna på avvägar då olika teoretiker antingen använder sig av olika ord för att beskriva samma sak, eller samma begrepp för att beskriva olika företeelser. För att försöka minimera förvirringen kommer jag främst att använda de olika begreppen och termerna på det språk, vanligtvis engelska, som jag finner dem i de texter jag tar del av. I vissa fall kommer jag dock även nämna den ursprungliga benämningen på originalspråk (oftast franska eller ryska), detta i de fall där begreppen är så pass välkända att de främst känns igen i originalformen. Jag anser att det är en allt för stor risk för missförstånd om jag själv ska försöka översätta de övriga begreppen.

2. Narratologin – en översikt

2.1 Den ryska formalismen och strukturalismen

Narratologi är ursprungligen teorin om narrativ, eller enklare uttryckt; berättande. Den kan sägas ha sprungit ur den ryska formalismen och strukturalismen. Den klassiska narratologin har därför mycket gemensamt med dessa strömningar då det främst handlar om att undersöka texten i sig snarare än den person som har skapat den.

Den ryska formalismen var en viktig strömning inom litteraturteorin under det första hälften av 1900-talet med Roman Jakobson (1896-1982) och Viktor Sjklovskij (1893-1984) i spetsen. Strömningen kallades formalismen därför att de ville studera litteraturens formella aspekter snarare än exempelvis författarintentioner eller bokens innehåll. Formalisterna ansåg att det saknades metodologi inom litteraturstudiet och de försökte skapa en systematik inom ämnet.¹ Det intressanta för formalisterna var inte det skönlitterära verket i sig, utan det som gjorde det till litteratur. De ville därför skilja mellan litteratur och andra former av kommunikation vilket Jakobson skildrar i sin modell över kommunikationens olika funktioner. Där ställer han den poetiska funktionen mot andra funktioner som har som främsta syfte att förmedla information mellan avsändaren och mottagaren.² Den poetiska funktionen har ett annat mål än att förmedla information och behöver därför inte bry sig om att vara lätt att förstå. Tvärtom är en del av litteraturens syfte att använda sig av språket på ett nytt sätt, att omforma och experimentera med det. Ett av formalismens viktigaste begrepp är därför det som brukar kallas för främmandegöring och Sjklovskij menade att detta är litteraturens viktigaste funktion. Han menade att när vi lever våra liv är det lätt att vi blir så vana vid det vi upplever och det vi ser runt oss att vi inte längre är medvetna om det, det blir automatiskt.³ Litteraturen kan med hjälp av språket, genom att beskriva något känt på ett nytt sätt, åter göra oss medvetna i våra liv. Sjklovskij menade att: ”art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony*”⁴. Det är också därför litteraturen måste fortsätta förändras

1 Paul Tenngart *Litteraturteori*, 1. uppl., Ljubljana/Malmö, 2008, s. 10f.

2 Roman Jakobson, ”Linguistics and Poetics” ur *Language in Literature* red. Krystyna Pomorska och Stephen Rudy, USA, 1990, s. 70f.

3 Viktor Sjklovskij, ”Art as Technique” ur *Russian Formalist Criticism. Four Essays* red. Lee T. Lemon och Marion J. Reis, USA, 1965, s. 12.

4 Sjklovskij, s. 12.

och ständigt finna nya sätt att använda sig av språket då även en viss typ av litteratur, trots att den från början kan ha innehållit en hög grad av främmandegöring, kan bli välkänd och automatisk.

De ryska formalisterna ville alltså studera det som skilde litteratur från annan text, och de kallade det som litteratur hade men annan kommunikation saknade för *litteraritet*. Formalisternas hela syfte var att hitta denna litteraritet och skapa ett system för att studera den.⁵ Främmandegöring är ett exempel på en typ av litteraritet. Ett par viktiga begrepp de formulerade för att kunna göra litteraturstudiet mer systematiskt och vetenskapligt var *fabula* och *sjuzet*. Fabula är historiens händelser abstraherade från texten och satta i kronologisk ordning. Sjuzet är hur dessa händelser beskrivs i verket och det är här formalisternas ledstjärna litteraritet står att finna; det som gör verket till litteratur snarare än en uppräknning av händelser.

Strukturalismen kan ses som en slags efterföljare till den ryska formalismen och de två strömningarna har mycket gemensamt. En skillnad mellan dem är att strukturalisterna hade högre ambitioner, och mål. De var inte intresserade av det enskilda verket, utan istället var de intresserade av litteraturen i sig, i sin helhet. De båda strömningarna liknar varandra i så mån att de båda är ointresserade av författaren och hans eller hennes historiska eller kulturella kontext, hans eller hennes intentioner eller motiv för att ha skrivit texten. Men då de ryska formalisterna vände sig till den enskilda texten istället för till författaren vände sig strukturalisterna blicken utåt, mot de större mönster som formar texten.⁶

En man som var tongivande inom strukturalismen var lingvisten Ferdinand de Saussure (1857-1913). Han gjorde vissa uppdelningar av språket som har fått långtgående konsekvenser inom både strukturalismen och andra litteraturteoretiska strömningar. En viktig distinktion Saussure gjorde var att skilja på ordet i sin fysiska form, alltså den ljud- eller bokstavskombination som ordet utgör, och vad ordet betyder, alltså det som uttrycket refererar till, eller för att vara mer exakt, föreställningen om det som ordet refererar till. Han kallade det fysiska ordet, eller uttrycket, *le signifiant* och det som ordet refererar till för *le signifié*. Vad som är viktigt i sammanhanget är att *le signifiant* och *le signifié* inte har någon egentlig relation. Hur vi betecknar ett eller annat ord är i grunden helt godtyckligt. Vi må kalla någonting för exempelvis en glödlampa, men det skulle egentligen kunna

5 Ann Jefferson, "Russian formalism" ur *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, red. Ann Jefferson och David Robey, Storbritannien, 1982, s. 20

6 Tennart, s. 36.

kallas för vilket annat ord som helst, le signifié påverkas inte av det namn man ger det.⁷

Saussure menade också att på grund av att man inte kan förankra benämningen av någonting i naturen, förankrar man istället förståelsen av ett ord i dess relation till andra ord. En glödlampa är till viss del en glödlampa på grund av att det inte är ett skohorn och så vidare. På samma sätt relaterar ordet glödlampa till andra ord, som lampfot, belysning, lampskärm och så vidare. Det var dessa relationer mellan ord som intresserade Saussure, han menade att det var dessa relationer som tillsammans skapade det system, även om det var ganska instabilt och ett system stadd i ständig förändring, som vi kallar språk. Det är med hjälp av dessa relationer, som gemensamt skapar ett slags regelsystem, vi kan kommunicera och förstå varandra. Detta systemtänkande leder till den andra av de viktiga distinktioner som Saussure gjorde, nämligen uppdelningen i *langue* och *parole*. *Langue* är detta övergripande språkssystem medan *parole* är varje enskild användande av det, med andra ord varje gång någon säger eller skriver något. Det var främst det övergripande systemet som intresserade Saussure och det är också främst detta som andra har studerat efter honom.⁸

2.2 Den klassiska narratologin

Narratologins ursprungliga syfte var att undersöka berättelsen och berättande, och då från ett strukturalistiskt perspektiv. Detta betyder att man försöker finna ett sätt att systematiskt förklara hur en berättelse är uppbyggd. Man har på olika sätt försökt hitta de underliggande strukturer som narrativ lyder under och på samma gång namnge och definiera berättandets olika nivåer och funktioner.

En av narratologins utgångspunkter har varit formalisten Vladimir Propps (1895-1970) arbeten med den ryska folksagan som presenteras i hans verk *Morphology of the Russian Folk-Tale* (1928). Han menade att alla ryska folksagor innehöll ett antal händelser som de hade gemensamt och han kallade dessa händelser *funktioner*. Enligt Propp var dessa funktioner viktigare än karaktärerna i berättelsen.⁹ Propp var dock tydlig med att antalet sådana funktioner inte var oändligt, han kom fram till att det fanns 31 olika funktioner. Alla

7 Tenngart, s. 37.

8 Tenngart, s. 37f.

9 Paul Ricoeur, *Time and Narrative vol II*, öv Kathleen McLaughlin och David Pellauer, USA, 1985, s. 33

sagor innehåller inte alla funktioner, men de presenteras alltid i samma ordning, den tredje funktionen behöver alltså inte finnas med, men funktion nummer två kommer alltid före nummer fyra och så vidare. Genom att slå fast dessa två förhållanden, att det finns ett visst antal funktioner och att de alltid presenteras i en viss ordning, kunde Propp också dra slutsatsen att alla ryska folksagor egentligen var varianter på samma saga. Man kan se de 31 funktionerna som en arketyper som alla andra sagor bygger på, och är varianter av. På så sätt kan man skilja på form och struktur, form är den underliggande arketyper och strukturen är hur de olika funktionerna kombineras och presenteras i den enskilda sagan.¹⁰

Propp nöjde sig med att undersöka den underliggande i strukturen i ryska folksagor, men efterföljare till honom har försökt att göra liknande undersökningar när det gäller alla narrativa texter. Bland annat den litauiske lingvisten A. J. Greimas (1917-1992) försökte skapa en slags narrativ grammatik som kunde appliceras på alla berättelser. Greimas formulerade vad han kallade för en *aktantmodell* som bygger på tre motsatspar som han menade står att finna i allt berättande. Det tre motsatsparen han ställde upp var: subjekt/objekt, avsändare/mottagare samt hjälpare/motståndare.¹¹ En annan teoretiker som arbetade i Propps anda var litteraturvetaren Tzvetan Todorov som menade att texter var uppbyggda av *sekvenser* som var och en bestod av olika *propositioner*. En proposition kunde antingen vara en karaktär eller en handling.¹² Genom att finna dessa propositioner har man hittat ett sätt på vilket man kan beskriva berättelse på en objektivt sätt och man behöver inte ta författare, läsaren eller den kulturella eller historiska kontexten i beaktande.

Att försöka hitta berättelsens minsta beståndsdelar är ett sätt att försöka formulera en systematisk modell för att förklara och tolka berättande. Andra teoretiker har valt andra sätt för att försöka komma fram till detta slutmål. Ett sätt att försöka komma åt berättandes innersta villkor är att se till hur berättelsen är uppbyggd rent berättartekniskt. En av de mest kända narratologerna torde vara Gérard Genette och han menar att berättande fungerar på tre olika nivåer som han kallar *histoire*, *récit* samt *narration*, dessa begrepp har översatts till *story*, *narrative* och *narrating* i den engelska översättningen, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1980), av delar han verk *Figures III* (1967-70).¹³ *Histoire* är den nivå där händelserna inträffar, men det är en neutral och oengagerad nivå som i sig själv kan innehålla mycket lite narrativitet. *Récit* är den faktiska narrativa text som vi har framför oss

10 Ricoeur, 1985, s. 34

11 Tennyson, s. 43.

12 Tennyson, s. 44.

13 Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, öv. Jane E. Lewin, Itacha, 1980, s. 27.

och narration är ”the producing narrative action”¹⁴, eller med andra ord berättarens nivå. Då det endast är nivån av narrativ diskurs, eller récit, som är direkt åtkomlig för oss att analysera är det främst den, samt också relationerna mellan de olika nivåerna, som Genette ville undersöka.¹⁵

Shlomith Rimmon-Kenan ger i sin bok *Narrative Fiction* (2002, 1982) en ingång till den klassiska narratologin. Hennes mål med sin bok är att visa att fiktion alltid lyder under olika strukturer som man kan finna och namnge, för att på så sätt kunna tolka och förstå bokens innehåll och syfte. Rimmon-Kenan, liksom Genette, menar att det finns tre berättarnivåer; *story*, *text* samt *narration*. Hennes definition av *story* liknar de ryska formalisterna *fabula* i den meningen att den bara är ett koncept, en abstraktion, och Rimmon-Kenan är tydlig med att hon anser, liksom bland annat Vladimir Propp, att denna abstraktion inte är ett godtyckligt urval av händelser utan har en strukturerad karaktär.¹⁶ Även det sätt på vilket Rimmon-Kenan använder begreppet *text* överensstämmer med formalisterna, fast i det här fallet med *sjuzet*, alltså verket i sig, även om det inte nödvändigtvis behöver vara just ett skrivet verk. Det kan även handla om exempelvis talad diskurs. Men Rimmon-Kenan lägger även till en annan berättarnivå som inte fanns hos de ryska formalisterna; *narration*, som är själva produktionsprocessen. Det sätt på vilket Rimmon-Kenan använder begreppen *story*, *text* och *narration* överstämmer alltså med hur Genette använder begreppen *histoire*, *récit* och *narration*.

För att illustrera *narration* som begrepp tar Rimmon-Kenan upp den modell över olika berättar- och receptionsnivåer som Seymour Chatman presenterar i sin bok *Story and Discourse* (1978).¹⁷ Seymour Chatman är en annan av de mer tongivande teoretikerna inom det narratologiska fältet och en av de saker han är mest känd för är just denna modell över den narrativa kommunikationssituationen. I en något förenklad version ser den ut på följande vis:

Real author → [Implied author → (Narrator → Narratee) → Implied Reader] → Real Reader¹⁸

En del av modellen är inom klamrar för att illustrera att dessa nivåer endast existerar inom texten. Chatmans sätter också i detta läge *narrator* och *narratee* inom parentes för att visa

14 Genette, s. 27.

15 Genette, s. 29.

16 Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Storbritannien, 2002, s. 7f.

17 Rimmon-Kenan, s. 89.

18 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Films*, USA, 1980, s. 151.

att dessa nivåer är valfria, de behöver nödvändigtvis inte finnas med i alla narrativ. Chatman menar att det är viktigt att skilja på den verkliga författaren och narratören. Narratören är berättelsens röst, men inte författarens. I sin modell lägger Chatman till ännu en nivå, nämligen den implicita författaren. Den implicita författaren bör inte uppfattas som en karaktär utan är en abstraktion som snarast bör uppfattas som en samling idéer eller normer. Den implicita författaren är tyst och står för läsaren endast att finna mellan raderna, den som berättar historien är istället narratören. Man kan se det som att det är den implicita författaren som bestämmer vad narratören berättar. Chatman menar att man kan se narrativ som en uppfinning av händelser och karaktärer, uppfunnen av den implicita författaren. Narratören är sedan den agent som har fått till uppgift att presentera exempelvis de ord eller bilder som förmedlar denna uppfinning.¹⁹

Narrateen är den som narratören vänder sig till. Hur pass tydlig en narratee är i en text kan precis som i fallet med narratören skilja sig från fall till fall. I vissa texter, som i exempelvis A. A. Milnes *Winnie the Puh* (1926) är narrateen en namngiven karaktär i texten, i Milnes berättelse Christopher Robin. I andra texter är narrateen inte en karaktär utan mer underförstådd. Chatman menar att man kan se narrateen som ”one device by which the implied author informs the real reader how to perform as implied reader”²⁰. Enligt Chatman är det också viktigt att skilja mellan den implicita läsaren, den verkliga läsaren och textens narratee. Den implicita läsaren kan ses som den ultimata läsaren, eller den roll läsaren bör inta för att göra texten som mest förståelig. Hur denna roll ser ut bestäms genom de ledtrådar den implicita författaren ger oss i texten. Chatman menar att vi så att säga skriver på ett kontrakt när vi läser en skönlitterär text, ett kontrakt att bli den implicita läsaren och på så sätt göra texten begriplig. Men detta betyder inte att vi måste köpa texten rakt av, som Chatman påpekar behöver vi inte bli kristna för att förstå *The Inferno* men ”such refusal does not contradict the imaginative or ‘as if’ acceptance of implied readership necessary to the elementary comprehension of the narrative”²¹.

Det är också viktigt att skilja på den implicita läsaren och textens narratee, då de kan skilja sig åt. I vissa texter närmar sig den implicita läsaren och narrateen varandra. Det är meningen att man ska läsa texten på samma sätt som narrateen får den berättat för sig. Här kan man återigen ta *Winnie the Puh* som exempel, med det förbehållet att man då talar om hur barnet som läsare bäst upplever texten. I andra texter, Chatman tar upp Joseph

19 Seymour Chatman, *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, USA, 1990, s. 118.

20 Chatman, 1980, s. 150.

21 Chatman, 1980, s. 150.

Conrads *Heart of Darkness* (1902) som exempel, skiljer sig den implicita läsaren och narrateen mycket åt.²²

När Rimmon-Kenan i *Narrative Fiction* tar upp Chatmans kommunikationsmodell lägger hon störst vikt vid hur han beskriver den implicita författaren och narratorn. Rimmon-Kenan tar upp detta för att hon motsätter sig Chatmans uppfattning att den implicita författaren är en konstitutiv del av varje skönlitterär text, men att narratorn inte är en nödvändighet. Rimmon-Kenan, och många andra med henne, anser att en narrator är nödvändig i alla narrativa texter. Om den implicita författaren är tyst, vem är det då som artikulerar historien om inte en narrator?²³ Detta är något som också Chatman verkar ha kommit fram till då han i sin senare bok *Coming to terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990) går emot sin tidigare uppfattning att vissa texter saknar en narrator. Han menar nu att han ”would argue that every narrative is by definition narrated – that is, narratively presented – and that narration, narrative presentation, entails an agent even when the agent bears no signs of human personality”²⁴. Han backar alltså på sitt tidigare påstående att narratorn inte är nödvändig, men menar att narratorn inte behöver vara en karaktär, eller mänsklig, utan kan ses som ett abstraktion på samma sätt som den implicita författaren.

Detta är bara några exempel på de frågeställningar som den klassiska narratologin tar upp och undersöker. Rimmon-Kenans bok är intressant i detta sammanhang på så sätt att den, både på grund av vad den tar upp och hur den är upplagd, är talande för hur den klassiska narratologin är upplagd. De olika kapitlen i Rimmon-Kenans bok är uppdelade i de olika berättarnivåer som hon upplever står att finna i narrativ fiktion, vilka också överensstämmer väl med Genettes uppdelning. Varje kapitel har sedan underrubriker som tar upp undergrupper och relevanta begrepp inom varje nivå. Det hela är mycket sakligt upplagt och hon verkar göra ett försök att täcka alla olika aspekter inom narratologin och ta upp alla de begrepp man kan tänkas behöva. Som jag själv upplever det är det så den klassiska narratologin fungerar, denna strävan efter saklighet, eller kanske snarare, objektivitet. Här blir närheten till lingvistik tydlig, speciellt om man som Rimmon-Kenan uppmärksammar hur narratologin söker efter en narrativ grammatik²⁵. När man i sann strukturalistisk anda har gjort sig av med författaren står de enda svar man kan hoppas på att finna i texten. Då har den klassiska narratologin en idé om att texten alltid är

22 Chatman, 1980, s. 150.

23 Rimmon-Kenan, s. 90f.

24 Chatman, 1990, s. 115.

25 Rimmon-Kenan, s. 10f.

uppbyggd av mindre delar som inte är slumpmässiga utan sammanfogas efter vissa regler eller normer för att skapa en meningsfull helhet. Dessa beståndsdelar och hur de sammanförs borde därför vara möjliga att finna och namnge för att slutligen sammanföras i en grammatikbok. Denna grammatikbok skulle sedan potentiellt kunna ses som en nyckel för det enskilda verket.

Detta är självklart att hårda och narratologin är naturligtvis mer komplext än så. Det jag försöker få fram är hur den klassiska narratologin i sin renaste form försöker närma sig naturvetenskapen, eller annan vetenskap som upplevs som mer objektiv än litteraturvetenskap och viss annan humaniora. Genom att ta ut författaren ur ekvationen slipper man bekymra sig om hans eller hennes tankar eller intentioner, vilka man hur som helst aldrig riktigt kan fastställa på ett objektivt sätt. Om man på samma sätt bortser från den narrativa textens plats i världen eller läsarreceptionen undgår man ännu en nivå av subjektivitet då även detta inte går att fastställa på grund av att det inte är någonting beständigt utan förändras över tid och från individ till individ. Genom att endast se till texten, in i dess minsta beståndsdelar, kan man istället försöka finna en beständig, objektiv grund eller struktur som all narrativ text bygger på och kan förklaras utifrån.

3. The Narrative turn

Narratologin i sin ursprungliga form var således, och är fortfarande i vissa kretsar, en teoribildning med något så när tydliga avgränsningar gällande vad man studerade och under vilka premisser. De som studerade narratologi höll sig också mest på sin kant och litteraturvetenskapen i stort var inte påverkad eller influerad av narratologin i någon högre grad. Detta förändrades dock under 1980-talet. Litteraturvetaren Martin Kreiswirth kallar i sin text "Trusting the tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences" 1980 för det år som man kan se "in retrospect, as a kind of *annus mirabilis* for narrative theory in North American literary contexts"²⁶. Det var det år då studier av narrativ ökande explosionsartat Kreiswirth kallar det för början på "the narrativist decade of the 1980s"²⁷. Under det

26 Martin Kreiswirth, "Trusting the tale: The Narrativst Turn in the Human Sciences ur *New Literary History*, vol 23, nr. 3, 1992, s. 631.

27 Kreiswirth, s. 631.

akademiska året 1980-81 kom det ut fem specialutgåvor av olika publikationer som var speciellt inriktade på narratologi och narrativ. Fyra av dem, ett nummer av *New Literary History* och tre från *Poetics Today* var främst inriktade på narratologin inom den litterära och lingvistiska området.²⁸ Detta indikerar att litteraturvetenskapen plötsligt visade ett större intresse för narratologin och man började i större utsträckning använda sig av narratologiska metoder vid litteraturstudier. Detta kan man om inte annat se i den stora mängd böcker, vilka behandlade narratologi som gavs ut under 1980-talet. Genettes *Narrative Discourse: An Essay in Method* och Rimmon-Kenans *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, som jag nämnt tidigare, såg alla dagens ljus under 1980-talets första år. Exempel på andra böcker som skrevs under samma period är Gerald Princes *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (1982) och Mieke Bals *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1985).²⁹

En av de publikationer som kom ut under 1980-81 visade dock på en annan riktning som narratologin skulle komma att ta under följande årtionden. Det var *Critical Inquiry* som gav ut en specialnummer med namnet ”On Narrative”. Denna publikation breddade synfältet och rörde sig bort från både den litterära eller lingvistiska krets där narratologin brukade röra sig och från att främst ha litterär fiktion, eller med andra ord romaner, som sitt undersökningsområde. Denna utgåva innehöll därför inte bara texter skrivna av litteraturvetare eller lingvister utan även texter av filosofer, antropologer, psykologer och historiker.³⁰ Författaren Ursula Le Guin skriver i ”It Was a Dark and Stormy Night; or, Why Are We Huddling about the Campfire?” som är en av texterna i ”On Narrative”: ”The *histoire* is the what and the *discours* is the how but what I want to know, [...] is *le pourquoi*. Why are we sitting here around the campfire?”³¹. Fokus förflyttades från vad narrativ är och hur man ska undersöka det till frågan om varför, vad hade narrativ för syfte för människan och för samhället? Man ställde sig frågan varför vi dras till berättelser och hur vi använder oss av dem i olika sammanhang. Under 1980-talet kom det således ut en mängd titlar som på olika sätt behandlade narrativ eller narrativitet. Exempel på denna typ av texter är Haydens Whites *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (1987), Donald E. Polkinghorns *Narrative Knowing and the Human Sciences* (1988) samt Paul Ricoeurs *Temps et Récit* (1984-88)³².

28 Kreiswirth, s. 631.

29 Kreiswirth, s. 632.

30 Kreiswirth, s. 631f.

31 Ursula Le Guin, ”It Was a Dark and Stormy Night; or, Why Are We Huddling about the Campfire” ur *Critical Inquiry*, vol. 7, nr. 1, 1980, s. 192.

32 Kreiswirth, s. 633.

Hayden White har historiografi och historieskrivning som sin utgångspunkt. Det han gjorde var att försöka riva murarna mellan litteratur och historieskrivning. Traditionellt skiljer sig litteratur och historieskrivning åt på så vis att litteratur handlar om fiktion, om det påhittade, medan historieskrivning ska beskriva sanna händelser såsom de hände. White försökte visa att dessa två poler var närmare än man traditionellt trott och han kallade den historiska texten för "a literary artifact"³³. Ricoeur menade att: White's metahistory must [...] break through two resistance: that of the historians who hold that the epistemological between history and traditional and mythic narrative uproots the former from the circle of fiction, and that of the literary critics from whom the distinction between the imaginary and the real is beyond question"³⁴. White menade att historieskrivning var närmare litteratur än vetenskap, att den som bäst kunde kallas *protoscience*, och att historikern använder sig av olika narrativa verktyg vid sin presentation av historiska händelser.³⁵ Detta leder till historiografin har fått en ny syfte, nämligen att analysera historieskrivningens narrativa aspekter, varför och hur de används samt vad detta gör för vår uppfattning av historien. Vissa teoretiker har sett denna rasing av murarna mellan litteratur och historieskrivning, mellan sanning och fiktion, som ett välbehövligt tillskott av friskt blod i historiografin. Kreiswirth uttrycker det som att: "philosophy of history, in a kind of last ditch effort, has gone through a retraining program so that it can keep up with its more youthful disciplinary teammates: it, in short, can now proudly wear the uniform of philosophy again."³⁶

Historiker började intressera sig för hur narrativ påverkade vår historieskrivning och hur vi upplever vår historia. Det fanns även sociologer och antropologer som undersökte hur berättande och berättarstrukturer påverkade samhället och mänsklig gemenskap. I detta sammanhang kan man ta upp Jean-François Lyotards (1924-1998) begrepp *grand récit* eller *metanarrativ*. Metanarrativ är den typ av överhängande, men oftast outtalade, berättelser som håller ihop ett samhälle. Exempel på denna typ av narrativ är bland annat olika religioner eller ideologier. Diskussioner om metanarrativens varande eller ickevarande har varit många och Kreiswirth uttrycker det som att: "Talk of metanarratives, master narratives, and *grand récit* echoes everywhere, traversing and retraversing disciplinary boundaries within and among the hallways of the humanities and social sciences; *metanarrative* now is virtually unavoidable term in any postmodernity

33 Paul Ricoeur, *Time and Narrative vol I*, öv Kathleen McLaughlin och David Pellauer, USA 1984, s. 162.

34 Ricoeur, 1984, s. 163.

35 Hayden V. White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, USA 1973, s. 21.

36 Kreiswirth, s. 636.

debate.”³⁷.

På samma gång som man började intressera sig för de stora narrativ som formar vårt samhälle började man också intressera sig för de små, personliga berättelserna, det som Lyotard kallade för *petits récits*. Varje människa har en unik berättelse, en unik livshistoria, och många teoretiker från olika discipliner började titta närmare på dessa. Exempelvis började psykoanalytiker uppmärksamma narrativa strukturer i sitt arbete. Man tog återigen en närmare titt på Freuds fallbeskrivningar som *Dora*, *Rat Man* och *Wolfman*. Längre hade dessa texter avfärdats som ovetenskapliga och därför inte används i någon större utsträckning inom psykoanalysen. Men efter the narrative turn har de granskats från många olika utgångspunkter utan förbehåll för deras möjliga ovetenskaplighet. Det är inte bara fallhistorierna som man har undersökts med narrativets förtecken, utan även exempelvis drömtydningen och metapsykologin. Françoise Meltzer går så långt som att säga att: ”The very process of psychoanalysis entails the construction of a linear, cogent narrative; the recounting and piecing together of a life. The goal of analysis is to have the patient reconstruct a ‘better’, more cohesive story as the analysis progresses”³⁸.

Även kognitiv psykologi anammade en narrativ infallsvinkel. Kognitiv psykologi handlar om hur man som människa tar till sig, organiserar och använder sig av kunskap. Inom detta fält arbetar man utifrån premissen att en människas beteende bygger på komplexa inre processer och att detta kan förklara varför personer kan reagera väldigt olika på samma stimuli. När en person utsätts för någon typ av stimuli tar den personen in detta och jämför den med sina inre mönster och organiserar den till meningsfull information. Det vi lär oss och hur vi använder oss av informationen är resultatet av denna kognitiva process. Inom kognitiv psykologi studerar man således exempelvis igenkännandet av språkmönster, hur vi använder oss av minnet, hur vi tar till oss språkstrukturer samt hur vi bearbetar information vid exempelvis problemlösning eller beslutstagande.³⁹

Just hur vi tar till oss språket och hur vi använder oss av det är en viktig del av kognitiv psykologi och det är inom detta område som många teoretiker på senare år har använt sig av narrativ. De har framförallt riktat in sig på när, och hur, barn börjar lära sig att förstå och använda sig av narrativa strukturer. Det finns olika teorier om hur barn lär sig att ta till sig berättelser. Den något mer radikala linjen står exempelvis Claude Lévi-Strauss och Noam Chomsky för som menar att vår förmåga att ta till oss språkstrukturer och

37 Kreiswirth, s. 640.

38 Françoise Meltzer, ”Unconscious” ur *Critical terms for literary study* red. Frank Lentricchia och Thomas McLaughlin, USA, 1990, s. 155-56.

39 Donald E. Polkinghorne, *Narrative Knowing and the Human Sciences*, USA, 1988, s. 108.

narrativa strukturer kommer från organiseringsmönster som finns i vår hjärnstruktur sen födseln. Den mer vanliga linjen är dock att anse att även om vår förmåga att ta till oss narrativ är beroende av vår grundläggande hjärnkapacitet så är det främst en förmåga som vi får genom erfarenhet och exponering av berättelser. Exempelvis har psykologen Susan Kemper studerat hur barn tar till sig berättelser och hon menar att berättelser är ett av de första ingångarna till språk som barn lär sig och att det sedan är en gradvis utveckling under barnets uppväxt. Hon menar att vid tre års ålder börjar ett barn utveckla sin narrativa förståelse och vid sex års ålder kan ett barn använda sig av enklare narrativ. Vid tio års ålder behärskar barnet fullständigt förmågan att berätta välformulerade historier.⁴⁰

3.1 Monika Fludernik och 'Natural' Narratology

Samtidigt som andra områden utanför narratologin började intressera sig för narrativ och narrativa strukturer blåste det även nya vindar inom narratologin. Den klassiska narratologin fick göra plats för nya idéer om vad som utgjorde ett narrativ och hur det borde undersökas. Ett utslag för denna vändning är Monika Fluderniks bok *Towards a 'Natural' Narratology*. I denna bok försöker Fludernik att öppna upp narratologin för att på så sätt kunna göra den användbar vid studiet av ett större urval av skönlitterära texter och även andra medier. Hon menar att klassisk narratologi så som den presenteras av exempelvis Chatman och Genette framförallt använder den realistiska romanen och novellen som utgångspunkt, men genom att använda sig av hennes teori kan man även undersöka bland annat den modernistiska romanen och äldre medeltida litteratur. Hon menar också att hennes teori går att använda på andra medier såsom film och teater.⁴¹

Fludernik är medveten om att *natural* är en mycket laddad term att använda och det är därför hon väljer att sätta den inom citationstecken i sin titel. Hon använder termen för att betona den mänskliga aspekten; "[t]he natural in this study corresponds to the human"⁴². Sitt användande av termen *natural* bygger Fludernik på tre källor; det hon kallar för *natural narrative*, den lingvistiska teorin om *naturalness* samt Jonathan Cullers begrepp *naturalization*.⁴³

40 Polkinghorne, s. 112f.

41 Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, Storbritannien 1996, s. 332f.

42 Fludernik, s. 19.

43 Fludernik, s. xii.

Natural narrative menar Fludernik är själva den naturliga narratologins kärna. Vad hon avser med natural narrative är vad hon kallar ”spontaneous conversational storytelling”⁴⁴. Det är således oralt berättande hon har som utgångspunkt men inte i sin mer strukturerade form som exempelvis oral poesi eller sagoberättande. Det är istället den spontana formen som hon undersöker och gör därmed något annorlunda jämfört med de flesta klassiska narratologer, som normalt har den skrivna, och allra oftast fiktiva, texten som sitt undersökningsobjekt. Fludernik vill ”analyse literary narrative against the foil of naturally occurring forms of storytelling, arguing that natural narrative and jokes tell us more about the workings of narrativity even in more complex texts than do the pseudo-oral stories (fairy tales) and constructed example sentences (E.M. Foster's paradigm) on which narratologists have so frequently relied”⁴⁵. Genom att ha natural narrative som sin utgångspunkt kan Fludernik finna vissa strukturella egenskaper hos oralt berättande och hon är särskilt intresserad av den episodiska aspekten. Hon menar sedan att dessa formella aspekter kan knytas till de kognitiva parametrar som används vid förståelsen och tolkning av narrativ.

Genom att knyta ihop spontant, oralt berättande med kognitiva parametrar sker en övergång till den andra delen av det naturliga som Fludernik vill komma åt, nämligen den lingvistiska teorin om naturalness. Hon förklarar det som att ”new developments in linguistics have introduced the term ‘natural’ to designate aspects of language which appear to be regulated or motivated by cognitive parameters based on man's experience of embodiedness in a real world context”⁴⁶. Fludernik tar *cognitive linguistics* och *frame theory* till hjälp för att beskriva hur vår förståelse av text och narrativ bygger på vår erfarenhet av att vara i verkligheten. Enligt frame theory använder vi våra erfarenheter av tidigare händelser i våra liv för att förstå nya situationer. Ett vanligt exempel på detta som Fludernik tar upp är den restaurangsituation som Schank och Abelson tar upp i *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge* (1977). Vad de ville visa med detta exempel är att även om man går till en restaurang där man aldrig varit förut, den kan till och med vara i ett främmande land, har man en kognitiv förförståelse för vad som kommer hända under besöket vilket gör att man vet hur man ska bete sig och vad man kan förvänta sig. Man har så att säga ett manus att följa byggt på tidigare erfarenheter som gör att man förstår och förväntar sig hur restaurangen är uppbyggd med bord och stolar,

44 Fludernik, s. 13.

45 Fludernik, s. 14.

46 Fludernik, s. 17.

menyer, servitörer och så vidare, i vilken ordning saker kommer hända och vilka mål man har med besöket.⁴⁷

Med hjälp av dessa två delar, den kognitiva lingvistik och natural narrative, kan Fludernik göra två saker, dels omdefiniera eller göra sig av med många av den klassiska narratologins viktigaste begrepp och dels presentera åtminstone en skiss till ett nytt sätt att studera och tolka narrativ. Hon kallar själv sin modell ett nytt paradigm inom narratologin,⁴⁸ vilket säger något om vilken stor betydelse åtminstone Fludernik anser att hennes modell har och den har också setts som ett viktig del av the narrative turn.

Något av det mest uppseendeväckande i Fluderniks bok är att hon gör sig av med begreppet *plot*. Hon menar att detta med att händelser presenterade i en viss ordning, vilket traditionellt utgör det som kallas plot, inte gör en text, eller någon annan typ av berättelse, till ett narrativ. I Fluderniks modell är det människan och hennes medvetande som står högre än händelser eller handlingar; ”I hold that action belongs to narrative as a consequence of the fact that experience is imaged as typically human and therefore involves the presence of existents who act; I therefore maintain that existence takes priority over action parameters, rather than treating consciousness as an incidental side effect of human action”⁴⁹. Denna eliminering av plot-begreppet kommer sig av hennes studier av muntligt historieberättande där hon menar att ”the emotional involvement with the experience and its evaluation provide cognitive anchor points for the constitution of narrativity”⁵⁰. Då en historia uppbyggd med hjälp av en plot enligt Fludernik i sig självt inte är ett narrativ föreslår hon en ny term för att beskriva vad som ger en text narrativitet, nämligen *experientiality*. Hon definierar det som ”the quasi-mimetic evocation of ‘real-life experience’”⁵¹. Genom att byta ut plot mot experientiality, som det som skapar narrativitet i en text, gör Fludernik karaktärerna, eller något annan typ av mänskligt medvetande, till den viktigaste punkten, snarare än det som händer i berättelsen. Enligt detta sätt att se det kan det alltså finnas narrativ som helt saknar plot, men inget narrativ som saknar en mänsklig varelse som upplever något, på någon narrativ nivå.⁵² Med hjälp av sin användning av begreppet experientiality kan Fludernik knyta sin modell såväl till oralt berättande som till cognitive linguistics och frame theory. Genom att se det mänskliga medvetandet, även om det i en skriven text blir ett slag kvasi-medvetande, då det är

47 Fludernik, s. 18.

48 Fludernik, s. xi.

49 Fludernik, s. 27.

50 Fludernik, s. 21.

51 Fludernik, s. 12.

52 Fludernik, s. 13.

påhittade karaktärer snarare än verkliga människor som det handlar om, som det vilket gör en text till ett narrativ, kan man säga att man tolkar en text utefter sin egen upplevelse av att vara i verkligheten. Man förstår en narrativ text därför att man förstår det mänskliga medvetandet i texten, vanligen protagonisten, med hjälp av sin egen förståelse av sitt eget medvetande. Man kan knyta det protagonisten gör eller känner till det man själv vet om hur man som människa handlar eller känner i verkligheten.

Detta att se människans medvetande och upplevelse av verkligheten som roten till narrativitet ger Fludernik möjlighet att sätta in exempelvis den modernistiska romanen bland det som kan studeras inom det narratologiska fältet, vilket var ett av hennes syften. Den modernistiska romanen har som ett av sina karakteristika att det ofta är fragmentarisk och uppbyggd på ett sätt som inte stämmer in i den klassiskt temporala, en-sak-efter-den-andra modellen. Istället för att försöka tvinga in dessa romaner i det klassiska plot-begreppet kan man med hjälp av experientiality säga att de svarar mot den mänskliga upplevelsen av verkligheten, som inte alltid är klar och tydlig, utan snarare fragmentarisk och kaotisk.

Det är även Fluderniks idé om experientiality som ligger till grund för hennes definition av *narrativity*, eller narrativitet. Hon uttrycker det som att: "*narrativity is a function of narrative texts and centres on experientiality of an anthropomorphic nature*"⁵³(hennes kursivering). Denna definition ställer hon mot exempelvis Stanzels användande av begreppet då han definierar det som en mediering mellan *the teller mode* och *the reflector mode*. I the teller mode presenterar en narrator information och i the reflector mode reflekterar en karaktär över händelserna. Hon motsätter sig detta användande då det förlitar sig på plot i traditionell mening, alltså en kedja av händelser eller handlingar. Då Fludernik redan gjort sig av med plot som en grundsten för narrativitet kan hon inte gå med på en modell som använder sig av detta för att förklara vad som gör ett narrativ narrativt. Dock menar hon att hon kan använda sig av begreppen *teller* och *reflector* då att berätta eller att observera är delar av det mänskliga medvetandet lika mycket som att handla eller att tänka.⁵⁴ Hon menar att "telling, viewing or thinking, are holistic schemata known from real life and therefore can be used as building stones for the mimetic evocation of a fictional world. People experience the world in their capacity as agents, tellers and auditors and also as observers, viewers and experiencers."⁵⁵. Fludernik

53 Fludernik, s. 26.

54 Fludernik, s. 27.

55 Fludernik, s. 28.

menar alltså att narrativitet är representationen av experientiality och därför är det mänskliga medvetandet ett av de viktigaste beståndsdelarna i ett narrativ. Det är den mänskliga protagonisten som är narrativitetens medelpunkt och hur hon reagerar på, och interagerar med, skeendena i narrativet. På grund av att människan är en medveten, tänkande varelse, blir således protagonistens medvetande narrativets medelpunkt.

Fludernik myntar även begreppet *narrativization* som hon till viss del bygger på Jonathan Cullers begrepp *naturalization*. För Culler beskriver begreppet *naturalization* hur en läsare beter sig när hon eller han konfronteras med något okänt eller konstigt i en narrativ text. Läsaren vill inte godta det konstiga, det som inte passar in, i sin upplevelse av den fiktiva världen så hon eller han hittar på nya strategier för att neutralisera det okända och få det att passa in i sin förståelse av texten. Fludernik menar att vi använder *naturalization* för att integrera det okända med det välkända för att på så sätt skapa oss en sammansatt uppfattning om den fiktiva världen.⁵⁶ Det är alltså med denna beskrivning som grund som Fludernik presenterar *narrativization* som en del av läsningsprocessen. När läsaren konfronteras med en text som är inkonsekvent eller svårläst försöker hon eller han ändå göra texten till ett narrativ: "They [...] attempt to re-cognize what they find in the text in terms of the natural telling or experience or viewing parameters, or they try to recuperate the inconsistencies in terms of action and event structures at the most minimal level."⁵⁷ Man kan alltså säga att *narrativization* är den process som gör en text till ett narrativ med hjälp av att läsaren i sin läsningsprocess ger den narrativitet.

Det är med hjälp av dessa nya begrepp Fludernik skissar en ny narratologisk modell som sätter den mänskliga medvetandet och det naturliga berättandet i främsta rummet. Hon delar in sin modell i fyra nivåer där den första kan sägas stå för den mänskliga verkligheten. Det är här man utsätts för och är en del av mänsklig experientiality. Det är på denna nivå man själv upplever saker och även lär sig de koder och regler som bygger upp det samhälle och den kulturella kontext man befinner sig i. Man skapar sig en förståelse för sådana begrepp som mål, motivation, känslor och så vidare, som man sedan har med sig vid läsandet och tolkningen av litteratur. Enligt Fludernik är denna nivå identisk med Paul Ricoeurs *mimesis*₁⁵⁸ ett begrepp som jag kommer gå närmare in på senare i min text.

På den andra nivån i Fluderniks modell försöker hon "locate four basic viewpoints which are available as explanatory schemas of *access* to the story"⁵⁹. Som jag förstår det

56 Fludernik, s. 32.

57 Fludernik, s. 34.

58 Fludernik, s. 43.

59 Fludernik, s. 43.

menar hon att man relaterar det man läser i en narrativ text, lyssnar till vid oralt berättande eller det man själv oralt eller skriftligen berättar till sådant man själv känner till i sin egen verklighet. Fludernik delar upp även detta i fyra nivåer, nämligen *telling*, *viewing*, *experiencing* samt *acting* eller *action*.⁶⁰ Dessa fyra nivåer svarar sedan mot olika typer av narrativ som man då tolkar med hjälp av sina egna erfarenheter i verkligheten av respektive nivå. *Telling*, och även den undergrupp som hon kallar *reflecting*, överensstämmer med de typer av narrativ där berättarens, vanligen kallad narrators, medvetande är i centrum.⁶¹ *Experiencing*, med andra ord vår medvetenhet om våra egna erfarenheter, relaterar till den typ av litteratur, eller andra typer av media exempelvis film, där det är protagonistens medvetande som är mest framträdande. Detta är alltså den typ av narrativ där protagonistens inre är öppet för oss och vi kan ta del av dennes tankar och känslor.⁶² Den tredje nivån, *viewing*, relaterar till exempelvis den typen av narrativ som kallas neutrala narrativ där det inte finns en tydlig narrator eller en protagonistens inre liv att ta del av, utan betoningen ligger på vid läsarens medvetande som så att säga ser vad som händer och själv skapar ett narrativ.⁶³ *Acting*, slutligen, används på de texter som är så pass svåra att förstå eller inkonsekventa att man måste falla tillbaka på de mest basala formerna av *actionality* för att få fram åtminstone ett grundläggande narrativ och på så sätt göra texten någorlunda förståelig.⁶⁴

Fluderniks tredje nivå i sin modell av naturligt narrativ har att göra med de kognitiva parametrar som relaterar till vår kännedom om narrativ och berättar-situationer. Vi vet hur vi ska tolka något i exempelvis en skönlitterär text på grund av att vi har en grundförståelse av hur en berättelse vanligen är uppbyggd. Denna förståelse består bland annat av vår medvetenhet om berättartekniska verktyg såsom narrator, allvetande berättare och så vidare.⁶⁵ Denna nivå kan alltså ses som en finputsning av den andra nivån då det även här handlar om att relaterar det narrativ man konfronteras med till vad man vet om verkligheten. Men nu handlar det inte om alla upplevelser man kan ha utan om just läsarens tidigare upplevelser och erfarenheter av narrativ och berättande. Fludernik menar att ännu en skillnad mellan den andra och den tredje nivån är att den andra nivån är mer universell medan den tredje beror på läsarens kulturella och historiska kontext. Men inte heller den tredje nivån är ett medvetet förhållande till texten från läsaren sida, utan man lägger dessa

60 Fludernik, s. 43.

61 Fludernik, s. 46.

62 Fludernik, s. 48.

63 Fludernik, s. 50.

64 Fludernik, s. 44.

65 Fludernik, s. 44.

kognitiva parametrar på texten utan att reflektera över det. Fludernik menar att: "Cognitive parameters on level III are 'natural' precisely because they operate in a non-reflective manner and relate to one's pragmatic experience of hearing and reading stories."⁶⁶

Den fjärde nivån i Fluderniks modell är den som knyter ihop det hela. Det är på denna nivå som en läsare använder de kognitiva parametrarna från nivå ett till tre för att tolka och förstå en text. Nivå fyra är alltså den dynamiska process där läsaren med hjälp av narrativization gör texten till ett narrativ. Skillnaden mellan denna nivå och de andra är att denna fjärde nivå är en aktivitet, en tolkningsprocess, medan de andra endast är något som man naturligt plockar upp bara genom att vara i verkligheten. Nivå ett till tre påverkar inte narrativization men de samverkar med nivå fyra genom att läsaren använder sig av dem vid tolkningsprocessen.⁶⁷

För att sammanfatta handlar Fluderniks teori om experientiality; det mänskliga medvetandet. Det är det som är grundstenen i ett narrativ, om än på olika sätt; det kan vara berättarens medvetande eller protagonistens och så vidare. När en läsare sedan konfronteras med denna experientiality tolkar hon eller han denna med hjälp av sina egna erfarenheter av verkligheten och med hjälp av de kognitiva parametrarna som beskrivits. Det är denna mediering mellan medvetandet i narrativet och läsarens medvetande Fludernik kallar narrativization, och det är denna narrativization som enligt Fludernik skapar narrativitet. Narrativitet är alltså med andra ord medierad experientiality.⁶⁸ Den största skillnaden mellan Fluderniks modell och den klassiska narratologin är att Fludernik sätter människan i centrum. Den klassiska narratologin har texten i sig som sitt främsta studieobjekt och bryr sig sällan speciellt mycket om varken författaren eller läsaren. Fludernik lägger stor tonvikt vid läsningsprocessen och hur det är läsaren som ger en text dess narrativitet. Hon går till och med så långt som att påstå att det även är det mänskliga medvetandet som är textens grundsten och det som egentligen gör texten till ett narrativ.

Jag vill mena att man kan se det som att Fludernik representerar en utveckling inom inte bara narratologin utan inom litteraturvetenskapen i stort. Det har genom åren skett en förskjutning i vad som anses vara det främsta studieobjektet inom fältet. Längre tillbaka var det gängse tillvägagångssättet vid tolkning av ett verk att se till författaren. Man sökte i författarens levnadshistoria eller egna utsagor gällande den text man ville tolka för att finna textens mening eller syfte. Det var detta de ryska formalisterna satte sig emot och i och

66 Fludernik, s. 45.

67 Fludernik, s. 46.

68 Fludernik, s. 50.

med detta startade de en tradition av att ha texten i sig som sitt studieobjekt, allt man kunde hitta som kunde göra texten meningsfull stod att finna där. På senare år har man insett att det är mycket man missar om man bara ser till texten och man har därför börjat intressera sig för textens plats i världen. Hur texten påverkar läsaren, och hur läsningen påverkar texten. Här skulle man kunna se Fludernik som ett exempel på denna nya strömning, och hon gör det inifrån det fält som kan sägas vara det som mest håller fast vid textens autonomi.

4. Paul Ricoeur

Paul Ricoeur förde i det tre volymer långa verket *Temps et Récit* en tes som gick ut på att vi använder oss av narrativ för att så att säga klara av att befinna oss i tiden. Han menade att vår upplevelse av tiden blir problematisk då vår egna upplevda tid sätts i kontrast till den eviga, kosmologiska tiden. Att teoretisera runt tidsbegreppet är enligt Ricoeur en aldrig avslutad process som endast narrativa strukturer kan lösa, men då på ett poetiskt plan och inte ett teoretiskt.⁶⁹ Vi använder oss av narrativ, och dess förmåga att sammanfoga separata händelser till en sammanhängande enhet, för att få vår upplevda tid att kännas meningsfull och på så sätt lösa det han kallade för *the aporia of time*. Ricoeur menade att: ”what is ultimately at stake in the case of the structural identity of the narrative function as well as in that of the truth claim of every narrative work, is the temporal character of human experience. The world unfolded by every narrative work is always a temporal world.”⁷⁰ För att illustrera dessa två ståndpunkter; människans förhållande till tiden och narrativets temporalitet, använde sig Ricoeur av Augustinus teori om tid och Aristoteles teori om *muthos* (plot, eller fabel).

69 Ricoeur, 1984, s. 6.

70 Ricoeur, 1984, s. 3.

4.1 Augustinus och tiden

Augustinus meditationer om tiden och människans förhållande till den, som han framställde dem i *Confessions* har enligt Ricoeur sitt ursprung i relationen mellan tiden och evigheten ur ett kristet perspektiv. Augustinus ställde sig frågan om vad tid egentligen är och då fann han att ha tyckte sig ha en tydlig bild av detta, fram tills dess att någon frågade honom, då kunde han inte förklara det. Å ena sidan är tid någonting vi mäter, och torde således vara någonting som faktiskt existerar. Men då man å andra sidan delar upp tiden i det som har varit, det som skall komma och det som är så uppstår frågan: "How can time exist if the past is no longer, if the future is not yet, and if the present is not always?". Det skapas således en dubbel paradox, dels huruvida tid existerar eller inte, och dels hur man i så fall mäter något som inte existerar. För trots att frågorna om huruvida tid existerar eller inte, och om den existerar, hur den är beskaffad, må vara olösliga så mäter vi likafullt tiden. Detta torde vara uppenbart för de flesta att vi delar in vår tid i en myriad av olika delar, dag och natt, år, timmar och minuter, och ger alla dessa olika delar en bestämd varaktighet. Ricoeur påpekade också att ett sätt att lätt upptäcka hur vi mäter tiden, utan att ifrågasätta varför eller på vilka grunder, är i människans användande av språket. Han sade att: "What is it then, that holds firm against the onslaughts of scepticism? As always, it is experience, articulated by language and enlightened by the intelligence"⁷¹. Vi talar ständigt om tiden som något påtagligt, något som kan vara antingen långt eller kort,⁷² och vi använder uttryck som att något kommer att hända, eller tider som har varit.

När man mäter tid använder man ofta, och i än högre grad på Augustinus tid, planeter och stjärnors rörelser för att få fram olika måttenheter. Exempelvis säger man att det tar tjugofyra timmar för jorden att snurra ett varv runt sin egen axel, eller ett år för jorden att cirkulera solen. Det kan tyckas att man då har funnit ett sätt att mäta tiden. Men Ricoeur fann att Augustinus påpekade att man använder tiden för att mäta längden av planeterna rörelse; tiden i sig är inte beroende av planeternas rörelse. Dessutom är himlakroppars rörelser inte beständiga, en stjärna kan explodera, tiden stannar inte för den skull: "Movement can stop, not time. Do we not in fact measure rest as well as motion?"⁷³

71 Ricoeur, 1984, s. 9.

72 Ricoeur, 1984, s. 8.

73 Ricoeur, 1984, s. 15.

Denna kosmologiska tid, att mäta tiden utefter himlakroppars rörelse, kan således inte hjälpa oss att lösa gåtan om hur tiden är beskaffad eller hur vi kan mäta den.

Det verkar vara så att även om vi aldrig kan få en klar bild av hur tid fungerar, eller om den existerar på ett mer objektivt plan, så har vi en tydlig upplevelse av tiden. Oberoende av den kosmologiska tiden eller evigheten har vi en känsla av att befinna oss i tiden, och att tiden är något som passerar, eller något som vi passerar igenom. Vi uppfattar hur tiden vi har upplevt blir allt längre och tiden som vi har kvar att uppleva blir allt kortare i och med att vi rör oss från födseln mot döden. Bara detta att man använder sig av begrepp som rörelse tyder på att de flesta, precis som Augustinus, har en klar upplevelse av hur tiden är beskaffad, fram tills det att någon ber en förklara hur den fungerar. Här finns alltså den skillnad mellan det kristna evighetsbegrepp och den mänskliga, upplevda tiden som var Augustinus utgångspunkt. Men jag anser att man inte behöver dela hans religiösa livsåskådning för att ana detta motsatsförhållande. Vi kan nog alla uppleva vårt eget livs litenhet i förhållande till universums oändlighet.

Givet att tid existerar, om så bara ur ett mänskligt perspektiv, blir nästa fråga var den finns och hur man mäter den. En del av svårigheten med hur man ska kunna mäta tiden är idén om närvarande tid, *present*, skilt från förgången tid, *past*, och framtid, *future*. Det är endast den närvarande tiden vi kan vara medvetna om och kan således upplevas som den enda tiden som existerar. Men vid en närmare undersökning fann Augustinus att den närvarande tiden endast kan sägas vara den minsta beståndsdel i vår tidsuppdelning. Ricoeur beskrev den närvarande tiden som en *pointlike instant*⁷⁴. Den närvarande tiden kan alltså sägas existera men saknar varaktighet. Då återkommer frågan om hur man mäter något som inte existerar i en ny form; hur mäter man något som saknar varaktighet? Ricoeur menade att Augustinus kom fram till att man inte kan finna tidens innersta väsen eller svara på frågan hur tid är förskaffad, om man endast ser till den närvarande tiden som saknar utsträckning och således inte kan mätas.

Då Augustinus insåg att endast talandet om närvarande tid inte är en möjlig lösning på frågan om tidens existens, menade han istället att man mäter tiden när den passerar.⁷⁵ Varje *pointlike instant* saknar varaktighet men det är när de följer på varandra som man kan börja tala om tid på det sätt som vi uppfattar den. Denna slutsats torde för de flesta verka förnuftig då man endast, precis som Ricoeur redan nämnt, behöver se till människans användande av språket och hur vi talar om tiden som något som passerar för att se att vi

74 Ricoeur, 1984, s. 8f.

75 Ricoeur, 1984, s. 9.

tänker på detta sätt om tiden även om vi inte kan förklara varför. Detta tror jag återigen kan gå tillbaka till vår egen upplevelse att röra oss från en punkt till en annan, från födseln till döden.

Om tiden mäts när den passerar måste man följaktligen utvidga vad man mäter till mer än den närvarande tiden. Då finner man sig tvungen att även inkludera förgången tid och framtiden. Men hur mäter man någonting som har varit och något som inte har hänt ännu? Och kanske ännu viktigare; hur kan något som redan har hänt och något som ska komma att hända sägas existera? Augustinus formulerade det på följande sätt: "If the future and the past do exist, I want to know where they are"⁷⁶. Det Augustinus kom fram till är att den förgångna tiden och framtiden endast finns i det mänskliga sinnet, eller själen, ingen annan stans. Ricoeur förklarade att Augustinus kom fram till denna slutsats genom att formulera en idé om en tredelad närvarande tid. Det han menade var att det förflutna finns den närvarande tiden genom minnen (*memory*) och framtiden finns i det närvarande i form av förväntningar eller utsikter (*expectations*).⁷⁷ Genom att konstruera denna modell av den tredelade nutiden hade Augustinus löst frågan om hur vi kan mäta något som inte har någon varaktighet, genom att säga att det i den närvarande tiden, även om den bara är en pointlike instant, finns på samma gång: "a present of [de] past things, a present of [de] present things, and a present of [de] future things"⁷⁸. Men detta är alltså något som endast finns i den mänskliga själen och har ingenting att göra med den kosmologiska tiden.

Även om Augustinus kom fram till att himlakropparnas rörelser inte mäter ut tiden så menade han ändå att rörelse är viktig i vårt förhållande till tiden. Han och Ricoeur menade att det vi mäter är tiden när den passerar, då den närvarande tiden saknar varaktighet. Det är med hjälp av denna slutsats; att vi mäter tiden när den passerar, som man kan se hur man tack vare Augustinus tredelade nutid helt kan förkasta idén om den kosmologiska tiden. Men för att denna tredelade nutid ska kunna fungera fullt ut som en modell för att mäta tiden behövs även Augustinus idé om *distentio animi*. Augustinus kom fram till detta begrepp genom att han uppfattade tiden som en slags utsträckning och då han hade insett att tid inte kan mätas av yttre faktorer såsom planeternas rörelser måste denna utsträckning ske inuti varje människa, inuti vår själ. Med Ricoeurs ord: "In order to resolve the enigma, the cosmological solution must be rejected so that the investigation will be forced to search in the soul alone, and hence in the multiple structure of the threefold

76 Ricoeur, 1984, s. 10.

77 Ricoeur, 1984, s. 10f.

78 Ricoeur, 1984, s. 11.

present, for the basis of extension and of measurement”⁷⁹. Tid är alltså en utsträckning av själen, och det är med hjälp av denna utsträckning som vi kan sammanföra den tredelade nutiden.

Detta blir svaret på var dåtiden och framtiden befinner sig; de befinner sig inom varje människa. Vi mäter tiden när den passerar, men vi gör det med hjälp av det som stannar kvar. Det som har hänt oss lämnar ett minne, vad Ricoeur kallade *impression-image* och vi är medvetna om framtiden genom förväntan, eller *sign-image*⁸⁰. Det är med hjälp av minnet, alltså ”the present of past things” som vi kan få en uppfattning om tiden när den passerar. Dessa bilder finns kvar även när de ögonblick då de existerade har upphört. Ricoeur citerar Augustinus som menade att: ”everything which happens leaves an impression on it, and this impression remains [manet] after the thing itself has ceased to be. It is the impression that I measure, since it is present, not the thing itself, which makes the impression as it passes”⁸¹. Det som *distentio animi*-begreppet tillför till Augustinus teori om tiden är att det betonar att människan aktivt arbetar för att förhålla sig till tiden. Nutiden är ingenting som vi endast passerar igenom, vi arbetar aktivt för att förpassa framtiden till dåtiden; ”there would be no future that diminishes, no past that increases, without ‘the mind which regulates the process [animus qui illud agit]”⁸². För att illustrera denna utsträckning av själen tog Augustinus upp uppläsningen av en dikt som man kan utantill. Innan man börjar uppläsningen hör hela dikten till framtiden, till förväntan eller är en *expectation-image* eller *sign-image*. När man börjar uppläsningen förpassar man framtiden till förfluten tid genom den närvarande tiden. Ju längre man kommer i sin uppläsning desto större del av dikten är förpassad till minnet och desto mindre finns kvar i framtiden. Men det viktiga är att man är medveten om alla dessa tre tider på samma gång, man vet hur mycket man har läst och hur mycket man har kvar, samtidigt som man är medveten om vad man läser i just det närvarande ögonblicket. Här får man till slut se hur den tredelade nutiden och *distentio animi* samverkar, man rör sig genom tiden med hjälp av själens medvetenhet och utsträckning mellan de tre tidsuppfattningarna.⁸³

Detta är alltså den slutsats Augustinus kom fram till, genom att han lade fram idén om *distentio animi* kunde han förkasta idén om den kosmologiska tiden. Då det inte finns några yttre ting som kan fungera som mätare av tiden eftersom ingenting kan sägas ha en

79 Ricoeur, 1984, s. 14.

80 Ricoeur, 1984, s. 12.

81 Ricoeur, 1984, s. 18.

82 Ricoeur, 1984, s. 19.

83 Ricoeur, 1984, s. 20.

bestämd duration, måste vi söka tiden inom oss själva. Genom att söka inom oss finner vi den tredelade närvarande tiden, där den förgångna tiden finns i form av minnen och framtiden i form av förväntningar. Denna tid blir mätbar genom att vi rör oss genom tiden genom en utsträckning av själen. Med hjälp av "man's attentive mind" förpassar vi framtiden till förgångna tid genom det ögonblick som är nutiden, eller den närvarande tiden. Men detta är endast tiden som den upplevs av människan, det är med hjälp av bilden av den förgångna tiden som vi mäter tiden, inte genom det ögonblick då det bilden visar skedde, då detta inte längre existerar. Man märker då att även om Augustinus kan tyckas ha löst tidens aporia har han bara löst den ur människans synvinkel, vår upplevda tid står fortfarande mot evighetens oändliga ögonblick.

Ricoeur och Augustinus verkar ha varit ense om att den upplevda, mänskliga tiden och evigheten aldrig kommer att kunna sammansmälta. Augustinus kallade enligt Ricoeur evigheten för den eviga stillheten. Evigheten är det som aldrig rör sig från framtid till dåtid, evigheten är ett enda allomfattande närvarande ögonblick. Detta ställs i motsats till tiden som aldrig kan uppfattas som en enhet på en och samma gång, tiden är ständig rörelse.⁸⁴ Ricoeur och Augustinus var även ense om att denna oöverbryggliga avgrund mellan evigheten och den upplevda tiden är någonting som är svårt för människan att förhålla sig till. Augustinus menade att människan alltid strävar efter evighetens stillhet, *distentio animi* blir således inte bara lösningen på tidens aporia utan även ett sätt att uttrycka hur människans själ slits sönder i avsaknad av evigheten oändliga ögonblick.⁸⁵ Det handlar om att temporaliteten i sitt innersta väsen kan vara någonting negativt då det ständigt gör oss medvetna om hur den är skild från evigheten. Ricoeur formulerade det som att: "the absence of eternity is not simply a limit that is thought, but a lack that is felt at the heart of temporal experience"⁸⁶.

För att sammanfatta kom Augustinus fram till att tiden är uppbyggd av ett oräkneligt antal ögonblick som var och en beskrivs som en pointlike instant. Dessa ögonblick saknar varaktighet och kan därför inte mätas och således måste vi för att kunna mäta tiden även se till den förgångna tiden och framtiden. Dessa tider existerar enligt Augustinus endast inom varje människa genom de som han kallar den tredelade nutiden där den förgångna tiden och framtiden existerar i det närvarande ögonblicket i form av minnen och förväntningar. Tiden erhåller varaktighet med hjälp av en utsträckning av själen.

84 Ricoeur, 1984, s. 25.

85 Ricoeur, 1984, s. 27.

86 Ricoeur, 1984, s. 26.

Genom att aktivt sträcka sig mot den förgångna tiden och mot framtiden, i meningen mot sina impression-images och sina sign-images, inte mot det faktiska ögonblicket som inte existerar, förpassar man framtiden till förgången tid genom nutiden. Men detta är endast ett mänskligt sätt att uppleva tiden och den står alltid mot evigheten som är ett enda stillastående ögonblick som vi kan sträcka oss mot men aldrig uppleva. Detta är någonting vi känner av som någonting negativt, denna evighetens omöjlighet i vår verklighet, då vi är fast i vår temporala verklighet. Detta kallade Ricoeur för tidens *concordant discordance*⁸⁷, denna strävan efter något som liknar evighetens stillhet, efter sammanhang och harmoni, samtidigt som vi ofrånkomligen är fast i vår temporala verklighet av osammanhängande ögonblick.

Mig tyckes det att detta att vi upplever tiden som åtskilt från evigheten beror på att vår tid är så tydligt utmätt. Vi har redan en måttenhet, tiden mellan födelse och död, att utgå ifrån. Även om denna måttenhet inte är på något sätt fastställd eller oföränderlig, den är tvärtom högst oexakt då den är olika för alla, och inte heller möjlig att veta i förväg hur lång den kommer bli, skapar den på ett mycket tydligt sätt en början och ett slut, och således också ett före och ett efter. Det är möjligen också därför tanken på evigheten är så problematisk för människan, för evigheten har inget slut – men vårt eget liv har det. Det är kanske detta som ger oss denna känsla av att röra oss genom tiden, vetskapen om att vi en dag ska dö och att det fanns en tid då vi inte fanns, att vi började någonstans. Jag tror att det är detta som gör att vi gärna vill dela in våra liv i mindre måttenheter, för att skapa något typ av sammanhang i den sköra lilla tid vi har på jorden.

4.2 Aristoteles, muthos och mimesis

Ricoeur tog framförallt upp två begrepp ur Aristoteles *Poetics* när han ställde honom mot Augustinus och de är *muthos* och *mimesis*. Ricoeur använde dessa begrepp för att visa att narrativ kan vara det som löser tidens aporia, det som läker de sår som uppstår när själen slits sönder på grund av att den tvingas leva i en temporal verklighet. Han menade att narrativ ordnar separata händelser till en meningsfull helhet. Detta hjälper oss således att förhålla oss till tiden och till vårt eget varande i den. Jag kommer först att presentera hur Ricoeur använde sig av Aristoteles idé om muthos för att sedan gå vidare till mimesis-

⁸⁷ Ricoeur, 1984, s. 21.

begreppet och se hur Ricoeur vidareutvecklade det genom att dela upp det i tre olika delar.

4.2.1 Muthos

Ricoeur började sin presentation av Aristoteles med att säga att både muthos och mimesis bör ses som aktiva handlingar snarare än strukturer. Här kan man dra en parallell till Augustinus *distentio animi* i den meningen att det är människans aktiva handlande som är det viktiga och inte en idé som sådan. Enligt Ricoeur menade Aristoteles att muthos är ”the organization of the events [e ton pragmaton sustasis]”⁸⁸. Detta organiserande av händelser är vad som brukar benämnas som plot eller *emplotment* och Ricoeur likställde Aristoteles muthos med hur han använder begreppet narrativ.⁸⁹ Jag vill mena att det är muthos som gör att vi känner igen en fiktiv berättelse, genom att den är organiserad på ett sätt som bygger på en ”på grund av a därför b”-förhållande, istället för att vara strikt kronologisk.

Muthos bygger på en ide om ”completeness, wholeness and a appropriate magnitude”⁹⁰. Denna helhet vilar enligt Aristoteles på det faktum att en berättelse har en början, en mitt och ett slut. Vad som utgör dessa början, mitt och slut beror på en slags poetisk nödvändighet, det är alltid möjligt att skriva mer om vad som hände innan eller efter en historias början eller slut, men det handlar om vad som är nödvändigt att berätta för den historia man berättar ska vara komplett.⁹¹ Det Ricoeur kallade för *appropriate magnitude* fungerar på ett liknade vis och är ett sätt att avgränsa texten, eller, i Aristoteles fall, främst dramat. Det är med hjälp av muthos händelser får en kontur och en tidsram. Enligt Aristoteles var ett verk lagom långt om det i den finns tid för att vända lycka till olycka eller tvärt om, med hjälp av en oundviklig eller i alla fall trolig kedja av händelser.⁹²

Det är viktigt i sammanhanget att skilja på en episodisk text och en narrativ text, eller med andra ord en text som innehåller *emplotment*. En narrativ text innehåller händelser som är sammankopplade med hjälp av oundviklighet eller trolighet medan en episodisk text endast är ett uppräknande av händelser som helt saknar inbörders kopplingar. I en narrativ text länkas händelserna samman med hjälp av kausalitet. Det är genom detta som muthos kan ordna händelser till en förståelig helhet.⁹³ Den uppmärksamme läsaren

88 Ricoeur, 1984, s. 33.

89 Ricoeur, 1984, s. 36.

90 Ricoeur, 1984, s. 38.

91 Ricoeur, 1984, s. 38f.

92 Ricoeur, 1984, s. 39.

93 Ricoeur, 1984, s. 41.

upptäcker här att muthos står i ett slags motsatsförhållande till Augustinus aporia gällande tiden. Människans uppfattning om tiden präglas av *discordance*, av sönderbrutenhet och kaos. Men en narrativ text präglas av ordning, organisation och meningsskapande; *concordance*. De två idéerna blir än mer lika när Ricoeur också uppmärksammade att den narrativa texten även innehåller spår av *discordance*. Enligt Ricoeur menade Aristoteles att alla verk som innehåller muthos även innehåller faktorer som hotar eller skakar om den ordning som muthos skapar. Ofta handlar det om händelser som skapar rädsla eller medömkan. Ett tydligt exempel på detta är överraskningar, alltså händelser som på ett oväntat sätt förändrar den riktning verket har färdats i. I de tragiska dramer som Aristoteles främst använde som exempel handlar det ofta om en händelse som på ett oväntat sätt vänder lycka till olycka för dramats protagonist. Men på grund av att även dessa skrämmande eller ledsamma händelser sker inom ett narrativ är de ändå en del av en kausal händelsekedja, även om det är överraskande. Narrativ kan därför så att säga rena dessa negativa upplevelser genom att göra dem meningsfulla och vi hamnar därför slutligen i en *discordant concordance*, tidens aporias absoluta motsats.⁹⁴

4.2.2 Det tredelade mimesis-begreppet

Muthos och mimesis är två begrepp som är nära sammankopplade. Mimesis är även ett begrepp som används på olika sätt av olika teoretiker. De flesta teoretiker är eniga om att det på ett eller annat sätt handlar om verkligheten, och hur den avbildas. Men exempelvis Platon såg mimesis som något väldigt negativt, som något giftigt, och menade att det endast var en imitation av en imitation. Aristoteles menade att mimesis, precis som muthos, bör uppfattas som någonting aktivt, som mimetisk aktivitet. Mimesis, menade han, är enkelt uttryckt ”an imitation of action” eller ”mimesis praxeos”.⁹⁵ Det blir då tydligt hur sammantvinnade mimesis och muthos är då muthos är ordnandet av de händelser som utgörs av mimesis.

Mimesis, som kan översättas som representation eller imitation, bör särskiljas från verkligheten i den mening att det inte är en direkt representation av verkligheten utan en representation av en möjlig verklighet, eller händelser som skulle kunna hända i verkligheten. Ricoeur förklarade på följande vis hur mimesis sett ur Aristoteles perspektiv

94 Ricoeur, 1984, s. 42f.

95 Ricoeur, 1984, s. 34.

skiljer sig från bland annat Platons: ”Artisans who work with words produce not things but quasi-things; they invent the as-if. And in this sense, the Aristotelian mimesis is the emblem of the shift [déchocage] that, to use our vocabulary today, produces the ‘literariness’ of the work of literature.”⁹⁶. Ricoeur menade att det är mimesis som öppnar upp texten så att den kan fungera som en medierande roll mellan vår upplevda verklighet och den narrativa texten. För att kunna visa hur mimesis, eller kanske hellre mimetisk aktivitet, kan göra detta delade Ricoeur upp begreppet i tre delar som han kallade mimesis₁, mimesis₂ och mimesis₃.

Mimesis₁ relaterar till verkligheten. Ricoeur menade att för att vi ska kunna följa en berättelse måste vi först ha en slags grundförståelse för hur man ska uppfatta händelserna i texten. Han skrev att: ”The intelligibility engendered by emplotment finds a first anchorage in our competence to utilize in a significant manner the conceptual network that structurally distinguishes the domain of action from that of physical movement.”⁹⁷. Vi har vad Ricoeur kallade för en slags *practical understanding* av att händelser eller mänskliga handlingar inte bara är rörelser utan styrsel utan att de kan ha en mening eller ett mål. Vidare vet vi genom att leva i verkligheten att handlingar ofta innebär att interagera med, eller handla på grund av, andra människor. För att förstå en text måste vi ha en förståelse för begrepp som mål, agent, omständigheter och så vidare. Vidare behöver vi en förståelse för den kulturella kontext i vilken texten är skriven för att kunna tolka de händelser och de handlingar som sker i den.⁹⁸

Vi har denna grundförståelse som gör det möjligt för oss att ta till oss narrativ text på grund av att våra handlingar redan är ”symbolically mediated”⁹⁹. Vår verklighet är redan uppbyggd av symboler, normer och regler. Det är genom att lära oss dessa regler vi kan kommunicera med varandra och förstå världen runt omkring oss. Om man exempelvis vill hälsa på någon kan man höja armen och vinka. Men för att detta ska bli mer än bara en fysisk rörelse måste dels den som utför handlingen göra den med målet att hälsa på någon och den som ser det måste förstå det symbolsystem där denna rörelse står för en hälsning.

Mimesis₁ handlar således om människans varande i verkligheten. Genom en människas uppväxt lär hon eller han sig hur man bör tolka världen utifrån den kulturella kontext man befinner sig i. De normer och regler som finns i denna kontext bestämmer hur

96 Ricoeur, 1984, s. 45.

97 Ricoeur, 1984, s. 54f.

98 Ricoeur, 1984, s. 57.

99 Ricoeur, 1984, s. 57.

olika händelser eller handlingar ska tolkas. På så sätt kan man säga att man genom att skapa en förståelse för dess normer kan göra omvärlden förståelig istället för att bara se ett virrvarr av lösryckta händelser. Ricoeur menade att det är denna praktiskt förståelse av hur man, genom att lära sig sin kulturs regler och normer kring handlingars symboliska betydelse, gör verkligheten och sin interaktion med andra människor begriplig, som också gör det möjligt för oss att börja ta till oss litteratur. Vi kan överföra en praktisk förståelse av världen till en narrativ förståelse av text.

Mimesis₂ kan enkelt uttryckt sägas var den narrativa texten. Ricoeur uttryckte det som att mimesis₂ ”opens the kingdom of the *as if*”¹⁰⁰. Han satte denna mimesis₂ mellan det som kommer innan fiktion och det som kommer efter inte bara, som han sa, för att rama in och understryka denna form av mimesis utan också för att bättre kunna visa på den medierande funktion som mimesis₂ har. Det är här Aristoteles *muthos*-begrepp ger sig till känna, dock använde sig Ricoeur hellre av termen *emplotment* då detta i högre grad understryker dess dynamiska aspekt.¹⁰¹ Ricoeur menade att mimesis₂ är medierande på flera sätt, dels genom att den genom *emplotment* drar samman separata händelser till en komplett historia, dels genom att sammanföra faktorer som agenter, mål, oväntade händelser, interaktioner och så vidare.¹⁰²

Dessa typer av mediering är nära knutna till Aristoteles och hans *muthos* men enligt Ricoeur var mimesis₂ medierande på ännu ett sätt. Han menade att: ”[p]lot is mediating in a third way, that of its temporal characteristics”¹⁰³. Denna temporala aspekt är något som Aristoteles inte tog upp. Ricoeur menade att *emplotment* sammanför två temporala dimensioner, en som är kronologisk och en som inte är det. Den kronologiska delen består av att en narrativ text är uppbyggd av händelser (*events*) och den andra består av konfigureringen av dessa händelser till en berättelse (*story*); en temporal helhet. Det är med hjälp av denna konfigurering som Augustinus temporala paradox kan lösas: ”By mediating between the two poles of event and story, *emplotment* brings to the paradox a solution that is the poetic act itself.”¹⁰⁴.

Mimesis₃ är läsarens, eller åhörarens svar på texten. Ricoeur förklarade det enligt följande: ”Generalizing beyond Aristotle, I shall say that mimesis₃ marks the intersection of the world of the text and the world of the hearer or reader; the intersection, therefore, of the

100 Ricoeur, 1984, s. 64.

101 Ricoeur, 1984, s. 65.

102 Ricoeur, 1984, s. 65.

103 Ricoeur, 1984, s. 66.

104 Ricoeur, 1984, s. 66.

world configured by the poem and the world wherein real action occurs and unfolds its specific temporality”¹⁰⁵. Ricoeur menade alltså, på samma sätt som många andra som exempelvis Wolfgang Iser, att det är läsaren som slutför en text.¹⁰⁶ Det är under själva läsakten som ett verk kommer till sin fullbordan med hjälp av den omformning av texten som läsaren gör. Men det är inte bara verket som förändras då det konfronteras med en läsare. Ricoeur menade att även läsaren förändras vid mötet med texten. Han liknade mimesis₃ med vad H. G. Gadamer kallade för en *fusion of horizons*¹⁰⁷ och sade att: ”I will say that, for me, the world is the whole set of references opened by every sort of descriptive or poetic text I have read, interpreted, and loved. [---] Indeed, we owe a large part of the enlarging of our horizon of existence to poetic works”¹⁰⁸. För Ricoeur var detta möte mellan texten och läsaren en av grundstenarna i hela hans teori. Han menade att en text inte är sluten utan är en projektion av ett annat universum olikt vårt eget, men fortfarande möjligt att bo i. När läsaren kommer i kontakt med texten blandas textens värld med läsarens värld: ”the reader belongs at once to the work's horizon of experience in imagination and to that of his or hers own real action”¹⁰⁹.

Ricoeur var medveten om att man inom litteraturvetenskapen ofta drar sig för att överskrida gränsen mellan världen inom texten och den utanför. Han menade att ”the analysis of the text extends, then, to the frontiers of the text and forbids any attempt to step outside the text”¹¹⁰. Detta tyckes mig vara en något förlegad syn på litteraturvetenskapen då man i dag arbetar mycket med exempelvis läsarreception och textens plats i sin kulturella och historiska kontext. Men trots detta kan det fortfarande vara sant att han som filosof och hermeneutiker hade en större frihet att undersöka textens relation till läsaren. Han menade att från en hermeneutiskt utgångspunkt har läsningen av ett litterärt verk en medierande funktion på tre nivåer. Det är en mediering mellan människan och världen, *referentiality*, en mediering mellan olika människor, *communicability*, samt medieringen mellan människan och henne själv, *self-understanding*.¹¹¹

Jag är speciellt intresserad av denna self-understanding som man kan erhålla genom att läsa litteratur. Detta att dela in mimesis i tre delar kan ses som ett sätt att klargöra

105 Ricoeur, 1984, s. 71.

106 Ricoeur, 1984, s. 77.

107 Ricoeur, 1984, s. 77.

108 Ricoeur, 1984, s. 80.

109 Paul Ricoeur, ”Life in Quest of Narrative” ur *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, red. David Wood, Storbritannien, 1991, s. 26.

110 Ricoeur, 1991, s. 26.

111 Ricoeur, 1991, s. 27.

hur människan använder narrativ för att kunna förhålla sig till varandet-i-tiden och öka sin self-understanding. Då representerar mimesis₁ vad Ricoeur kallade ett *prefiguring state*. Detta tillstånd står för människans grundläggande behov av att uppleva livet som en berättelse. Detta stämmer från den oro och smärta vi upplever på grund av den concordant discordance som ges av att vi befinner oss inom tiden. Mimesis₂ är ett *configuring state* där man med hjälp av emplotment skapar en meningsfull helhet av de delar historien består av. Författaren väljer ut händelser ur den outtömliga källan av ögonblick och skapar en följbär historia med en början, en mitt och ett slut. Mimesis₃ överstämmer då med vad Ricoeur kallade *transfiguring* eller *reconfiguring state* vilket står för hur man tar till sig berättelser och förändras genom sitt läsande av dem. Denna transfiguring state kan sägas höra samman med den hermeneutiska spiral som Ricoeur föreslog som substitut för den klassiska cirkeln. Han menade att istället för att riskera att hamna i en negativ cirkel som inte leder någonstans kan man uppleva den som en ändlös spiral där man i sitt möte med, och tolkning av, texten återkommer till samma punkt, men på olika nivåer. Detta leder till en större förståelse både av texten men också av sig själv och sitt varande-i-tiden.¹¹²

En av Ricoeurs grundteser var ”that life is lived and that stories are told”¹¹³, därför borde det finnas ett glapp mellan vad vi kan ta till oss av litteratur och vår egen känsla av att vara-i-tiden och att vara människor. Detta höll Ricoeur med om men han menade att tack vare vår förförståelse för narrativ och vårt läsande av litteratur kan vi bli narratör till vårt eget liv, om än inte författaren. Han menade att: ”Our life, when then embraced in a single glance, appears to us as a field of a constructive activity, borrowed from narrative understanding, by which we attempt to discover and not simply to impose from outside the *narrative identity which constitutes us*.”¹¹⁴. Denna narrativa identitet skaffar vi oss genom att berätta historien om vårt liv för oss själva. Det är en historia som ständigt förändras och omformas med hjälp av de narrativ som vår kulturella kontext ger oss. Vi kan applicera de intriger vi lärt oss genom litteraturen på våra egna liv eller pröva på roller som våra fiktiva favoritkaraktärer. Det är genom dessa tankeexperiment som vårt eget ego skapar förståelse för sig självt. Ricoeur skrev att: ”In place of an *ego* enamoured of itself arises a *self* instructed by cultural symbols, the first among which are the narratives handed down in our literary tradition. And these narratives give us a unity which is not substantial but narrative.”¹¹⁵.

112 Ricoeur, 1984, s. 72.

113 Ricoeur, 1991, s. 32.

114 Ricoeur, 1991, s. 32.

115 Ricoeur, 1991, s. 33.

5. Efter the narrative turn, eller, vad har Ricoeur med det här att göra då?

Som jag har försökt visa har narratologin och användandet av narrativ genomgått stora förändringar under de senaste trettio åren. Narrativ har blivit ett ord i var mans mun både inom och utanför narratologin och litteraturvetenskapen. Andra discipliner har börjat intressera sig för berättarstrukturer och narratologin har omformats och omvärderats. Rimmon-Kenan skriver i det nya efterordet i *Narrative Fiction* att: "A reconsideration of narratology has become a genre of its own"¹¹⁶. Många, exempelvis Fludernik och Ricoeur, välkomnar dessa förändringar. Fludernik tar sig an att försöka förändra narratologin inifrån medan Ricoeur använder sig av narrativ teori på ett mer interdisciplinärt sätt och tar in begreppet i ett större fenomenologiskt och hermeneutiskt sammanhang.

Men samtidigt som många har sett denna förändring som intresseväckande och fruktbar finns det de som höjer en kritisk röst och menar att detta inte endast är av godo. Ett exempel på en sådan röst är den tyska litteraturvetaren och narratologen Tom Kindt med sin text "Back to Classical Narratology: Why Narrative Theory Should not Bother Too Much about the Narrative Turn". Där anger han ett antal skäl till varför de som anser att narratologin bör förändras har misstagit sig och varför narrativ teori har liten inverkan på andra discipliner. Han avslutar med maningen: "In my view, we should leave narratology as it is. In other words: back to classical narratology!"¹¹⁷. Två av de saker Kindt tar upp som exempel på hur narratologin har förändras i och med the narrative turn är att man har börjat använda narrativ teori som är sätt att tolka texter och att många har börjat anse att narratologin måste förändras på grund av att de premisser som den klassiska narratologin bygger på inte fungerar för att analysera dagens narrativa texter. Dessa två exempel är intressanta då de kan relateras till Ricoeur och Fludernik. Ricoeur använder narrativ ur en hermeneutisk synvinkel och Fludernik ser just det faktum att den klassiska narratologin främst har den realistiska romanen som studieobjekt som en anledning till att omforma narratologin.

När det gäller försöken att göra om narratologin till en tolkande teori ställer sig

¹¹⁶ Rimmon-Kenan, s. 140.

¹¹⁷ Tom Kindt, "Back to Classical Narratology: Why Narrative Theory Should not Bother Too Much about the Narrative Turn" ur *Narrativity, Fictionality, and Literariness: The Narrative turn and the Study of Literary Fiction*, red. Lars-Åke Skalin, V Frölunda 2008, s. 34.

Kindt frågan angående narratologer: "Why should they concern themselves with problems such as the relationships between texts and their contexts, which are already adressed by many established approaches to textual interpretation? Why should they reinvent the wheel and transform narrative theory into yet another theory of interpretation?"¹¹⁸. Han menar alltså att det redan finns så pass många fullgoda teorier om hur man bör tolka litteratur att det inte behövs en till. Istället bör narratologin behålla sin särart och låta sin styrka vara just detta att den har ett mindre, mer väldefinierat undersökningsområde. Att göra narrativ teori för stor och för vittomspännande kommer bara urvattna den, menar Kindt. Dessutom menar han att om man tittar närmare på de teorier som försöker göra narratologin tolkande, så har de bara missförstått vad det är de tror att de gör. Han menar att det de som försöker göra om narratologin till en tolkande teori egentligen gör är att de bara applicerar narratologi på litteraturkritik. Han menar att: "In short, they stand for narratologically informed interpretations."¹¹⁹. Kindt ser inga problem i att narratologi och litteraturvetenskap har gemensamma beröringspunkter och att narratologiska verktyg kan användas vid tolkningen av litterära verk. Men detta kan göras med hjälp av den klassiska narrativa teorin och betyder inte, menar han, att narratologin behöver förändras eller omstruktureras.

Kindt tar också upp och svarar på den uppfattningen att narratologin behöver förändras på grund av att dess empiriska bas är för begränsad. Han tar upp exemplen Genette som nästan uteslutande använde Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) som exempel och Frans K. Stanzel som främst använder sig av de kanoniska 17-1800 tals romanerna när han beskriver sin teori.¹²⁰ Intressant nog tar Monika Fludernik bland annat upp just Genettes och Stanzels begränsade empiri som en anledning till att narratologin måste omformas. Hon menar att: "In comparison with the models of Genette, Stanzel, Bonheim or Lansé, Natural Narratology covers a significantly larger ground historically, generically and in relation to the media of narrative. But it does so, however, at the price of a reconceptualization of what is narrative."¹²¹. Kindt menar att denna synvinkel, precis som idén om att göra om narratologi till en tolkande vetenskap, i grunden beror på ett missförstånd. Han menar att om man kritiserar narratologin med basis i de texter de är använder som exempel: "one mistakes elements of the theory's context of discovery (or

118 Kindt, s. 28.

119 Kindt, s. 28.

120 Kindt, s. 31.

121 Fludernik, s. 332.

presentation) for elements of its context or justification”¹²². De exempel som Genette eller Stanzel tar upp är alltså just det; exempel använda för att illustrera de slutsatser de försöker få fram, teorierna bygger inte på dem. Narrativa teorier är inte en empiriska teorier utan snarare ”systematized schemes of conceptual stipulations”¹²³. Då är inte det faktum att vissa teoretiker har använt sig av ett begränsat urval romaner som exempel en anledning att omforma narratologin. Om narratologin, som Kindt menar, är applicerbar på andra typer av texter än de som Genette och Stanzel tog upp, är de teorier som redan finns mer än nog för att även andra typer av romaner, som exempelvis den postmoderna, ska kunna undersökas.

Oberoende vad bland annat Tom Kindt tycker om saken är det otvetydigt att både narratologin och användandet av narrativ har genomgått stora förändringar i och med the narrative turn. Frågan är nu hur Paul Ricoeur passar in i allt detta. För det första är det tydligt att man kan se hans *Temps et Récit* som ett uttryck för the narrative turn. De tre volymerna gavs ut mellan 1984 och 1988, alltså mitt under det som Kreiswirth kallade för ”the narrativist decade”¹²⁴. Kreiswirth går till och med så långt att han, då han i mitten av 1990-talet skriver sin text, sätter Ricoeurs arbeten, tillsammans med Hayden Whites, idet narrativa studiets centrum. Han menar att trots att Ricoeur arbetade mer från en fenomenologisk/hermeneutiskt utgångspunkt och White ur en mer ideologisk/kulturell har det det gemensamt att de båda:

place narrative at the nodal point of current inquiry into the human sciences and critically interrogate its own investigative possibilities: they are concerned not only with asking what have been circumscribed as traditional literary questions – how narrative operates, how it can be categorized and judged – but also what narrative is and, to some degree, even more importantly why it is (philosophical questions) and what it does, and even what it does now (sociopolitical questions).¹²⁵

Om man delar in the narrative turn i två delar; de som försöker omforma narratologin och de som använder sig av narrativ eller berättarstrukturer inom andra ämnen, hörde Ricoeur definitivt till de senare. Han satte in narrativitet i ett större perspektiv och relaterar det till både fenomenologi, historiografi och filosofi men också till det mänskliga och upplevelsen

122 Kindt, s. 32.

123 Kindt, s. 32.

124 Kreiswirth, s. 631.

125 Kreiswirth, s. 635.

av att finnas och uthärda i världen. Han gjorde heller inga anspråk på att försöka förändra narratologin. Istället använde han sig av narratologin och dess verktyg för att ta sig till nästa nivå. Han skrev att: ”My thesis [...] expresses no hostility with respect to narratology; it is limited to saying that narratology is a second-order discourse which is always preceded by a narrative understanding stemming from the creative imagination.”¹²⁶. Att klassisk narratologi bara kan vara en avsnitt i bredare studier är tydligt då den endast ser till texten och Ricoeurs teser är i hög grad receptionsbaserade. Vidare talade han mycket om den mänskliga förståelsen för berättarstrukturer, eller *mimesis*¹, vilket så att säga händer innan texten. Han var på inget sätt unik i att ta upp denna aspekt men det är ändå inget prioriterat undersökningsområde inom den klassiska narratologin. Sist men inte minst anlade han ett tolkande, eller hermeneutisk, ton vilket, som Kindt påpekar, inte är praxis inom klassisk narratologi.

Trots att Ricoeur på intet sätt var en narratolog, utan bara använde sig av narratologiska redskap och teorier, anser jag att han var närmare narratologin och litteraturvetenskapen, än många andra teoretiker, som i och med the narrative turn började använda sig av narrativbegreppet. Många av dem som tillhör det jag har kallat den andra gruppen, de som inte själva är narratologer utan exempelvis historiker eller psykologer men använder sig av narrativ i sitt arbete, kan ha en ganska lös koppling till den klassiska narratologin och inte minst till den skönlitteratur, som var den klassiska narratologins främsta undersökningsområde. Exempelvis psykoanalytiker, använder sig ofta främst av det faktum att man kan uppfatta varje människas historia som ett personligt narrativ. Denna uppfattning, tillsammans med en del berättartekniska verktyg, kan vara allt man behöver för att sedan använda sig av narrativ teori vid sin utvärdering och behandling av klienter.

Ricoeurs teser är starkt förankrade i narratologin. Det märks inte minst i den grundliga genomgång av olika narratologiska strömningar som han gjorde i den andra volymen av *Temps et Récit*. Han tog exempelvis upp Propps *morphology* och Greimas aktantmodell. Han tog även upp den teori som Claude Bremond presenterar i *Logique du récit* (1973), en teori som går längre än Propps modell i så mån att Bremond menar att den kan appliceras på alla typer av narrativ. Bremond byter ut Propps funktioner mot *roller*. Han sätter alltså karaktärerna i en berättelse framför händelserna då han menar att en handling inte kan separeras från den som utför den eller drabbas av den. Ricoeur menade att det Bremond gör är att: ”[f]or the concept of a ‘sequence of actions,’ he substitutes that

126 Ricoeur, 1991, s. 24.

of an ‘organization of roles’”¹²⁷.

Det Ricoeur gjorde var att han ställde dessa teorier mot sina egna grundteser gällande den mänskliga förförståelsen av narrativ och Aristoteles muthos-begrepp. Han kom fram till att även om alla teorierna saknar en eller båda av dessa begrepp så bygger teorierna på att dessa begrepp existerar. Som han skrev: ”To know all the places capable of being assumed – to know all the roles – *is not yet to know any plot whatsoever.*”¹²⁸. Man kan alltså finna och namnge alla roller, eller funktioner, men utan en överordnad historia att placera in dem i är de bara tomma ord. Propps och Bremonds teorier är därför beroende av emplotment för att deras begrepp ska kunna förankras i en narrativ text. Även om de själva inte tog upp begreppen, eftersom de främst var inriktade på textens strukturella element, förutsätter deras teorier dem för att de ska fungera. Ricoeur uttryckte det som att: ”No segmenting operation, no placing of functions in a sequence can do without some reference to the plot as a dynamic unity and to emplotment as a structuring operation.”¹²⁹.

Ricoeur hade liknande invändningar mot Greimas teorier. Ricoeur menade att Greimas teorier visade att i den narrativa semiotiken fanns det ingen plats för plot ”since it [plot] stems from the narrative understanding which semiotic rationality tries to provide an equivalent for or, better, a simulation of”¹³⁰. Greimas var en av de teoretiker som försökte formulera en narrativ grammatik genom att dela in texten i två delar; en ytlig nivå och en djupare nivå. Dessa två delar kan liknas vid Saussure uppdelning av språket i langue och parole. Det enskilda verket tillhörde den ytliga narrativa nivån och det var i den djupare nivån som man skulle kunna finna en narrative grammar, gemensam för alla narrativa texter. Om man tror på detta, att alla texter bygger på samma beståndsdelar, finns det precis som Ricoeur sade ingen plats för den mänskliga faktorn, för narrative understanding, då allt måste kunnas förklaras utifrån texten, oavsett om någon läser den eller inte. Men Ricoeur menade att ”the fundamental question raised by the narrative grammar model is whether the so-called ‘surface’ level is not richer in narrative potential than the deep grammar” och om ”the increasing enrichment of the model [...] does not proceed from our ability to follow a story and our acquired familiarity with a narrative tradition”¹³¹. Det är tydligt att Ricoeur inte menade att Greimas teorier nödvändigtvis var felaktiga eller att de inte kan vara användbara vid narrativa studier. Snarare var han av den

127 Ricoeur, 1985, s. 40.

128 Ricoeur, 1985, s. 43.

129 Ricoeur, 1985, s. 38.

130 Ricoeur, 1985, s. 52.

131 Ricoeur, 1985, s. 55.

åsikten att de inte kan ge alla svaren, att man genom att endast försöka skapa en logiskt, strukturell modell inte kan svara på alla frågor, eller beskriva alla aspekter av narrativ text.

Ännu en sak som skiljer Ricoeur från många andra ickenarratologer, som använder sig av narratologin, är att han, trots att han inte hade fiktion eller skönlitterär text som sin huvudsakliga undersökningsobjekt, ändå gav det en central roll i sin teoribildning. Han ägnade en stor del av den andra volymen av *Temps et Récit* till att beskriva tre skönlitterära verk. Dessa verk är Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* (1925), Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924) samt *À la recherche du temps perdu* av Marcel Proust. Det han gjorde var att han undersökte hur dessa böcker beskriver temporalitet. I *Mrs Dalloway* är det framförallt skillnaden mellan det Ricoeur kallade *monumental time* och den personliga, upplevda tiden som Ricoeur tog upp. Monumental time beskrev Ricoeur som ”Clock time, the time of monumental history, the time of authority-figures – the same time!”¹³². I *Mrs Dalloway* representerar Big Ben och dess ringningar varje timme monumental time och detta kontrasteras med karaktärernas, främst Mrs Dalloways självs, upplevda tid; hur de kastas mellan minne, förväntan och nutid. Den upplevda tiden där en minut kan kännas som ett år eller en timme är över på vad som upplevs som ett ögonblick, sätts mot den monumentala tidens obönhörlighet, dess fastlagda ramar.

När det gäller Thomas Manns *Der Zauberberg* är det, som Ricoeur påpekade, inte svårt att se att detta är en roman som handlar om tid.¹³³ Enligt Ricoeur är som tydligast om man kontrasterar de människor som lever på Berghof, det sanatorium där romanens protagonist Hans Castorp blir en patient, med de människor som lever i dalen nedanför sanatoriet, eller hela resten av världen. Detta sanatorium synes existera nästan utanför tiden, eller åtminstone uppfattar patienterna tiden annorlunda från hur man vanligtvis uppfattar den. De som bor nere i dalen mäter tiden med hjälp av kalendrar eller klockor, men för dem där uppe på berget har sådana ting förlorat sin betydelse.¹³⁴

Man får genom bokens gång följa hur Hans Castorp dras in i denna värld och bit för bit förlorar sin känsla för tid. Han kommer dit för att hälsa på en släkting och har endast tänkt stanna i tre veckor, men kommer att bli en resident på sanatoriet i sju år. Redan innan de tre veckorna är slut har han börjat förlora sin känsla för tidens gång och han börjar inse att hans kusin hade rätt när han sade att tiden rörde sig annorlunda där, att den minsta tidsangivelsen de använde sig av var en månad.¹³⁵ Ricoeur tog också fasta på att boken är

132 Ricoeur, 1985, s. 106.

133 Ricoeur, 1985, s. 112.

134 Ricoeur, 1985, s. 112.

135 Ricoeur, 1985, s. 121.

uppbyggd på ett sådant sätt, rent berättartekniskt, att det understryker Castorps förlorade känsla för tiden. Exempelvis gör det faktum att årstiderna, som ofta fungerar som tidsangivelser inte betar sig som de brukar; en oväntad snöstorm eller en mycket mild vinter, att även läsaren förlorar känslan för hur lång tid har gått.¹³⁶ Vidare ger narratorn den sista verkliga tidsangivelsen då Castorp har varit på Berghof i sju veckor. Under resten av sin vistelse där rör han sig i vad Ricoeur kallade för ”empty time”.¹³⁷ Det är inte förrän kriget bryter ut som Castorp tvingas ut ur sin tidslösa kokong ”it is the irruption of *historical time* that breaks into the enchanted prison from the outside”¹³⁸.

Ricoeur lade stor vikt vid den skönlitterära texten, och han var uppenbarligen insatt i den narratologiska sfären, men han var ingen narratolog. Man får inte glömma att hans mål inte var att undersöka den skönlitterära texten. Han ville undersöka den plats texten har i människans förståelse av sig själv och sin omvärld. Texten är bara en mellanstation, texten är bara mimesis₂. Det är främst textens medierande effekt mellan mimesis₁, den mänskliga förförståelse och behovet att uppfatta världen som en berättelse, och mimesis₃, den transfiguring som kan ske vid läsarens möte med texten, som Ricoeur tog fasta på. Ricoeur framhöll dock skönlitteraturens särställning, att den skrivna texten är unik i sitt möjliga användande av de narrativa teknikerna. Han skrev bland annat: ”What resources fiction has for following the subtle variations between the time of consciousness and chronological time!”¹³⁹ när han skrev om Woolfs *Mrs Dalloway*.

Ricoeur tog troligen upp just dessa exempel på skönlitteratur för att de på ett tydligt sätt handlar om tid, eller mer exakt, fiktiv tid. Vid läsningen av dessa romaner skulle alltså, enligt Ricoeur teori, denna fiktiva tid mötas med läsarens upplevelse av sin egen tid. I och med detta möte kan också läsarens upplevelse av sin egen tid förändras. Men det är inte bara vid läsningen av romaner som på detta tydliga vis avhandlar tidsfrågan som läsarens upplevelse av tiden kan förändras. För alla böcker handlar på ett eller annat plan om tid. Chatman noterar att det unika narrativ har, vilket andra texttyper saknar, är en dubbel temporal logik; en ”chrono-logic”. Han säger att: ”Narrative enatils movement through time not only ‘externally’ (the duration of the presentation of the novel, film, play) but also ‘internally’ (the duration of the sequence of events that constitute a plot).”¹⁴⁰. Alltså kan alla texter sägas handla om tid, i så mån att den fiktiva värld texten målar upp har en tid i

136 Ricoeur, 1985, s. 120.

137 Ricoeur, 1985, s. 122.

138 Ricoeur, 1985, s. 128.

139 Ricoeur, 1985, s. 107.

140 Chatman, 1990, s. 9.

vilken historiens karaktärer rör sig och relaterar till.

Alla narrativa texter kan också relateras till den mänskliga upplevelsen av att finnas i en temporal verklighet. De har en början, en mitt och ett slut, precis som vårt liv. Just början, mitt och slut var en Aristoteles grundstenar i sitt muthos-bygge. Och det är detta att händelserna inom denna början och slut genom emplotment organiseras i en meningsfull ordning som gör att vi kan förhålla oss till vetskapen om vårt eget livs påtagliga ändlighet med hjälp av den transfiguring som kan ske vid vårt möte med narrativ text. Paul Ricoeur hade i denna fråga en del gemensamt med Peter Brooks och de frågor han tar upp i *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1984). Brooks håller med Ricoeur i det att det finns en mänsklig impuls att berätta historier, och att uppfatta sitt eget liv som en berättelse som man berättar, och berättar om, för sig själv och för andra. Han menar att den narrativa impulsen är lika gammal som den äldsta litteraturen skapad av människor och att: "[t]he desire and the competence to tell stories also reach back to an early stage in the individual's development"¹⁴¹.

I detta sammanhang är det dock intressantare att de samtycker på ett annat plan, nämligen att plot i grunden handlar om temporalitet, och kanske mest av allt, om människans dödlighet. Brooks menar att det är hans "simple conviction [...] that narrative has something to do with time-boundedness, and that plot is the internal logic of the discourse of mortality"¹⁴². Brooks knyter an till Walter Benjamin (1892-1940) som menade att det vi söker i narrativ fiktion är den kunskapen om döden som är förnekad oss av den enkla anledningen att vi är vid liv. Det som är förnekad oss är: "the death that writes *finis* to the life and therefore confers on it its meaning"¹⁴³ Brooks, i Walter Benjamins efterföljd och i likhet med andra tänkare såsom exempelvis Vladimir Propp eller Jean-Paul Sartre, menar alltså att det är slutet som ger texten dess mening, som skriver dess början och formar dess mitt. Och det är detta slut en människa aldrig kommer få uppleva i sitt eget liv. Nog för att vårt liv kommer ta slut, men det är inte möjligt för oss att sedan kunna se tillbaka på det som en fullständig helhet, möjligen undantaget om någon religiös föreställning om livet efter detta skulle visa sig vara sann. Men vi kan uppleva denna känsla av meningsfullhet genom narrativ fiktion, det är detta som Ricoeur kallade att man läker livets concordant discordance med hjälp av narrativets discordant concordance. Han beskrev det som att: "it is not a paradox to say that a well-closed fiction opens an abyss in

141 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narratives*, USA 1984, s. 3.

142 Brooks, s. 22.

143 Brooks, s. 22.

our world, that is, in our symbolic apprehension of the world”¹⁴⁴

Det är viktigt att komma ihåg att bara för att man som Ricoeur, och andra med honom, lägger stor vikt vid människans dödlighet eller dödens närvaro i människans liv, betyder det inte att deras teorier nödvändigtvis bygger på rädsla inför döden, eller vad som skulle kunna komma därefter. Inte heller behöver det betyda att de är besatta på tanken på döden eller ger den för mycket utrymme. Ricoeur menade tvärt om att det var viktigt att ta hand om livet och att leva det fullt ut så länge man kan. Men på samma gång levde han att efter Sokrates maxim som säger att ”an unexamined life is not worth living”¹⁴⁵. Man måste kunna se på sitt liv med ögonen öppna, se det för vad det är. Att säga att döden är en stor del i vad det är att vara människa behöver inte betyda att man är rädd för den eller ger den för stor plats. Att vi är dödliga är endast ett faktum, det som är intressant och det som Ricoeur ville undersöka var vad vi gör med detta faktum; hur vi relaterar till det och vilka redskap vi tar hjälp av för att lära oss att leva med det.

5.1 Ricoeur och Fludernik

Jämför man hur Ricoeur och Fludernik ser på narrativ fiktion och narratologi märker man att de har både likheter och skillnader. En uppenbar skillnad är att de arbetar från olika infallsvinklar och har olika syften med sitt arbete. Fludernik arbetar för en omformning eller en förändring av narratologin och Ricoeur arbetade för en förändring av vår uppfattning om den narrativa textens roll i förhållande till vår temporala verklighet *med hjälp* av narratologin. Men det finns ändå åsikter och uppfattningar som de delar. För det första gäller det åsikten att man inte kan stanna vid att endast undersöka texten, istället uppvärderar de den mänskliga aspekten, både när det gäller förförståelse av narrativ och läsarreception. Det är främst för Fludernik som detta är något som andra kan finna anmärkningsvärt då man traditionellt inom narratologin endast ser till texten. Ricoeur som aldrig hade som intention att skriva in sig i någon narratologisk tradition behövde därför inte ta denna i beaktande.

Fludernik och Ricoeur kommer närmast varandra när de talar om betydelsen av det som finns innan texten, den mänskliga förförståelsen av narrativ. Ricoeur kallade det för

144 Ricoeur, 1985, s. 21.

145 Ricoeur, 1991, s. 20.

mimesis₁ och Fludernik kallar det för den första nivån i sin modell över 'naturlig' narratologi. Fludernik uppfattar det som att: "Story experience is configured on the level of *Mimesis I* where it relates to people's cognitive experience of human action in the world (involving recognition of one's own experience of being human and one's intuitive grasp of frames, schemata and scripts)." ¹⁴⁶ Hon menar att mimesis₁ och hennes första nivå är identiska. ¹⁴⁷ Hennes första nivå handlar också om det som är pretextuellt eller prenarrativt och hon menar att den på samma sätt som mimesis₁ ger oss en grundläggande kognitiv bas som vi använder för att göra narrativa texter förståeliga. ¹⁴⁸

Fludernik menar också att den andra och tredje nivån i hennes modell kan relateras till Ricoeur, men i detta fall till mimesis₃. Hennes andra nivå handlar om de olika narrativa grepp vi använder oss av för att knyta vår egen experientiality till det som sker i den narrativa texten. Det kan exempelvis vara hur vår egen erfarenhet av att berätta relaterar till den typ av narrativ där en narrators berättande står i centrum. Nivå III, som är mer tids- och kulturspecifik, handlar om hur vi lär oss att känna igen och förstå olika typer av berättelser och berättarsituationer. Enligt Fludernik använder man vissa av de element man finner i dessa nivåer vid den reconfiguring som är mimesis₃. ¹⁴⁹

Den del av Ricoeurs tredelade mimesis-begrepp som Fludernik inte tar upp i samma utsträckning är mimesis₂, den som har med den faktiska texten att göra. Detta är inte överraskande då det är här som Ricoeurs och Fluderniks åsikter går som mest isär. Hela Ricoeurs teori bygger på plot-begreppet och Fludernik gör sig av med detta begrepp. Hon försöker visa att narrativa texter är uppbyggt med hjälp av andra beståndsdelar än vad Aristoteles, och i förlängningen även Ricoeur, menade att de är. Det är när Ricoeur förlitade sig på plot för att beskriva hur en narrativ text fungerar, som Fludernik höjer en kritisk röst mot Ricoeurs modell. Hon menar att hans modell i övrigt är insiktsfull men att "the peculiar dynamic of narrative *experience* somehow never enters the picture" ¹⁵⁰. Detta ser Fludernik som någonting negativt då det är just detta att karaktärerna i en narrativ text upplever någonting som hon bygger sin modell på. Det är denna experientiality hon försöker ersätta plot med. Dock är det orättvist att kritisera någon för att inte ta upp något som man själv menar att man har kommit på. Det är Fludernik själv som anser att det är den mänskliga upplevelsen som är den narrativa textens grundsten. Att någon som var

146 Fludernik, s. 23.

147 Fludernik, s. 43.

148 Fludernik, s. 23.

149 Fludernik, s. 45.

150 Fludernik, s. 24.

verksam innan henne inte ger det samma betydelse är inte så konstigt.

Det är också detta som jag anser vara det största problemet med Fluderniks modell, att hon lägger så stor vikt vid karaktärernas i berättelsens medvetande. Det blir lätt ganska luddigt när man talar om fiktiva personers medvetande, när de i slutändan inte har något medvetande, de är trots allt bara ord på ett papper. Jag vill mena att man kan tala om att en läsare kan uppleva att en karaktär i en skönlitterär bok har ett medvetande, men detta är endast en chimär, skapad av de narrativa redskapen i författarens arsenal. Man kan också mena, som exempelvis Ricoeur gjorde, att ett narrativ är uppbyggt av händelser eller handlingar och att dessa behöver en, oftast, mänsklig agent som utför eller utsätts för dem. Godtagget detta kan man ge karaktärerna i en narrativ text stor betydelse vad gäller att föra handlingen framåt eller för läsaruplevelsen av texten. Men att som Fludernik lägga en stor del av sin modells tyngd på dessa karaktärers fiktiva axlar, och till och med på deras upplevelser, är ganska osäkert. Man kan fråga sig om Fludernik verkligen har gjort sig av med plot-begreppet, eller om hon snarare har funnit ett sätt att gå runt det, att inte behöva prata om det genom att ge det ett annat namn.

Även om man kan ifrågasätta om Fludernik gör rätt när hon ersätter plot med experientiality så är det en intressant och relevant fråga hon tar upp; kan man verkligen använda äldre teorier och metoder på dagens litteratur? Romanen har förändrats mycket sedan de kanoniska verk som den klassiska narratologin riktat in sig på, den har utvecklats i en riktning som är mer fragmentarisk och mer komplex. Fludernik löser problemet genom att omforma narratologin och Kindt löser det genom att säga att det inte är något problem, att de gamla metoderna fungerar även på den postmoderna litteraturen. Även Ricoeur tog upp denna fråga; om man fortfarande kan tala om plot när romanen har förändrats så mycket. För att svara på denna fråga visade han hur framväxten av den realistiska och den moderna romanen, med stream-of-consciousness romanen som sitt främsta exempel har sett ut. När man först stöter på denna typ av roman kan man ställa sig frågan: "Can we still talk about a plot when the exploration of the abysses of consciousness seems to reveal the inability of even language to pull itself together and take shape?"¹⁵¹. Det Ricoeur försökte visa var att den realistiska romanen och den moderna egentligen har det gemensamt att de båda bryter mot det tidigare paradigmen i ett försök att göra romanen mer verklighetstrogen. Den realistiska romanen bröt mot de klassiska formerna av hur en narrativ text skulle vara uppbyggd för att på så sätt kunna skapa mer komplexa intriger och

151 Ricoeur, 1985, s. 10.

människoporträtt i realismens namn. På samma sätt kan man se den moderna romanen, som rör sig bort ifrån intrig, karaktärer eller organisering, som ett försök att komma närmare en allt mer kaotisk och fragmentarisk verklighet.¹⁵² Ricoeur menade dock att ingen av dessa typer av texter går så långt som att inte innehålla plot i den form som Aristoteles uppfattade den. Aristoteles definition av muthos, en imitation av en handling, står sig fortfarande men ”[a]s the breath of the plot increases, so does that of action”¹⁵³. För att man ska kunna fortsätta använda plot-begreppet måste man alltså bredda vad man uppfattar som en handling. Det är inte bara de handlingar som leder till fysiska förändringar som räknas, man måste också räkna in sådana saker som moralisk utveckling hos en karaktär eller inre känslomässiga eller intellektuella förändringar.¹⁵⁴

5.2 Hur kan Ricoeur påverka narratologin?

Den klassiska narratologin och den nya, i min text exemplifierad av Fludernik, och Ricoeur har både gemensamma beröringspunkter och stora skillnader. De största skillnaderna kan sägas grundas i det faktum att Ricoeur inte var en narratolog och därför hade ett annat syfte än både de som tillhör den klassiska narratologiska skolan eller de som vill omforma narratologin. För honom var det inte texten som var målet, texten är bara en mellanhand, en del av en större begreppsapparat. Texten är ett redskap i människans strävan efter att försöka förstå sin omvärld och sig själv. Jag vill mena att det är detta, detta som möjliggörs av det faktum att Ricoeur inte var en narratolog, som är den största gåva hans teorier kan ge narratologin. Det narratologin, och litteraturvetenskapen i stort, kan erhålla av Ricoeurs teorier om narrativ och temporalitet, är ett försök att svara på frågan om *varför*. Narratologin, främst den klassiska, är framförallt inriktad på att svara på *hur*, hur en narrativ text är uppbyggd, vilka regler och system som texten lyder under. Ricoeur gav istället ett förslag på varför vi över huvud taget studerar narratologi, eller litteraturvetenskap. Som jag ser det bygger alla de teorier som formulerats angående litteratur eller narratologi på en, ofta outtalad, känsla av att här finns något viktigt. I

¹⁵² Ricoeur, 1985, s. 10f.

¹⁵³ Ricoeur, 1985, s. 10.

¹⁵⁴ Ricoeur, 1985, s. 10.

berättelserna, texterna, orden, finns något speciellt, något stort, något som är värt att lägga ner sin tid på att försöka förklara eller formulera. Hur man sedan förklarar det kan se ut på många olika sätt; Greimas narrativa grammatik är ett sätt, Fluderniks 'naturliga' narratologi är ett annat.

Det man kan säga att Ricoeur gjorde var att han försökte förklara varför vi anser att litteratur och berättelser är viktiga och värda att lägga ner så mycket tid och tankekraft på. Han lade upp hela diskussionen på ett allmänmänskligt plan och visade att narrativ har en grundläggande plats i vad det är att vara människa. Det finns få situationer där alla vi människor är exakt lika, det finns alltid rum för individuella avvikelser. Men en sak har vi alla gemensamt, genom alla tider, och det är att vi alla ska dö och att detta är någonting vi måste lära oss att förhålla oss till. Att ge berättandet och litteraturen en plats i detta, att den kan hjälpa oss att förhålla oss till vår egen dödlighet, är att förära den en väldigt framstående plats i vårt samhälle. Och det går egentligen längre än att bara säga att berättandet hjälper oss att klara av tanken på vår förestående död, den hjälper oss att göra våra liv meningsfulla, den hjälper oss att lära känna oss själva och varandra. Hade Ricoeur rätt i detta, att berättandet och litteraturen har en så viktig funktion, är det inte undra på att man i långa tider spenderat oräkneliga timmar på att försöka borra sig djupare in i den, försöka förstå den in i sina minsta beståndsdelar.

Det är förstås inte möjligt att på något objektivt sätt bevisa att Ricoeur hade rätt, eller att hans teori skulle vara mer sann än någon annan. Kanske hade Ricoeur också den känslan, att det fanns någonting viktigt där, i berättelsen, och *Temps et Récit* var då bara hans försök att sätta ord på detta. Ricoeur var, om något, grundlig och hans teorier är mycket väl underbyggda, men de kan trots detta inte bevisas som den rätta lösningen. Men om de innehåller någon sanning kan de fungera som en god bakgrund till de flesta studier inom narratologi eller litteraturvetenskap. Även studier som inte direkt avhandlar hans teorier om narrativ och temporalitet relaterar till honom på någon nivå då hans texter kan ses som en anledning till varför man dras till att utföra några studier överhuvudtaget, varför man anser det vara meningsfullt.

6. Sammanfattning och avslutande ord

Om jag ska sammanfatta vad jag har kommit fram till i denna uppsats så är det att Paul Ricoeur hör samman med narratologin och litteraturvetenskapen utan att egentligen vara en del av den. Detta gav Paul Ricoeur möjligheten att använda sig av narrativ text och narratologiska verktyg och begrepp på ett friare sätt än vad som är vanligt inom fältet. Jag anser att det också är precis detta som var hans styrka, och som gör hans teorier så användbara inom det narratologiska fältet. Tack vare att han inte var bunden till fältets normer och regler kunde han ge oss ett möjligt svar på varför vi är så intresserade av att ha ett sådant fält över huvud taget.

Jag menar att det som kan ses som negativa aspekter inom både den klassiska narratologin och Fluderniks idé om en naturlig narratologi kan få sin förklaring om man upplever narrativ text på det sätt som den presenterades i Ricoeurs texter. Man kan exempelvis tycka att den klassiska narratologin är alltför fixerad vid strukturer och system, att vissa delar bygger på en övertro till en slags narrativ grammatik som är svår att bevisa på ett konkret sätt. På samma sätt kan man kritisera Fluderniks tanke om experientiality, då även detta är svårt att bevisa och det är även svårt att formulera vad detta begrepp verkligen består av. Men jag vill mena att båda dessa teorier har det gemensamt att de försöker formulera detta som gör litteratur så speciellt, detta något som gör det till mer än bara ord på ett papper. Båda gör det genom att på olika sätt försöka närma sig, eller använda liknande principer som andra, mer exakta, vetenskaper. Genom att som i den klassiska narratologin försöka finna nästan matematiska formler för hur en narrativ text är uppbyggd eller, som i Fluderniks fall, tala om kognitiva scheman som nästan tycks finnas biologiskt i oss människor, försöker man ge narratologin och skönlitteraturen en legitimitet. De känner att det finns något så väldigt viktigt och angeläget med narrativ och skönlitteratur och söker sätt på vilket de kan formulera detta; sätt som kan ge det samma tyngd som det mer objektiva vetenskaperna. Och hade Ricoeur rätt så kan han ha förklarat varför man vill göra detta. Genom att ge berättelsen en så basal roll i vår upplevelse av vår verklighet och av oss själva, ges studiet av berättande och litteratur en oerhörd legitimitet, utan att behöva tvingas in i samma form som naturvetenskapen.

Det finns dock ingenting som med säkerhet säger att Ricoeur hade rätt, lika lite som det finns någonting som säger att exempelvis Genette, eller Fludernik, eller någon annan teoretiker, har rätt. Kanske är det bara så att vad Ricoeur skrev verkar sant för mig för att

mitt sätt att tänka på något sätt liknar Ricoeurs sätt att skriva. Kanske har jag bara tänkt mycket på det här med litteraturen och det här med människans dödlighet och därför dras jag till en teori som sammanfogar mina tankar och får det hela att kännas meningsfullt.

Men även givet detta anser jag att min uppsats är vetenskapligt relevant. Jag vill mena att den pekar på en annan aspekt som gör litteraturvetenskapen så fantastisk, och det är precis det faktum som exempelvis den klassiska narratologin ville råda bot på; detta att litteraturvetenskapen inte är någon exakt vetenskap. Enligt min mening är inte detta en svaghet utan snarare en styrka, då det öppnar upp för en oändlig följd av tankar och djupsinnigheter. Jag ser litteraturvetenskapen som ett ämne där man aldrig kan bli klar, där man aldrig har löst ekvationen eller upptäckt och namngett försöksobjektets alla delar och funktioner. Det finns inget givet rätt eller fel utan man har en möjlighet att pröva olika infallsvinklar och teorier beroende på intresse eller utgångspunkt. Allt byggt på en känsla av att det är någonting fantastiskt man håller på med, något som man kanske aldrig fullkomligt kommer att kunna förklara i ord, men att det i alla fall är oerhört givande att försöka.

Källförteckning

- Brooks, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narratives*, Harvard University press, USA, 1984

- Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Films*, Cornell University Press, Itacha, 1980

- Chatman, Seymour, *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Itacha, 1990

- Fludernik, Monika, *Towards a 'Natural' Narratology*, Routledge, London, 1996

- Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, öv. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Itacha, 1980

- Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics" ur *Language in Literature* red. Krystyna Pomorska och Stephen Rudy, Belknap Press, Cambridge, 1990

- Jefferson, Ann, "Russian formalism" ur *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, red. Ann Jefferson och David Robey, Batsford Ltd, Storbritannien, 1982

- Kindt, Tom, "Back to Classical Narratology: Why Narrative Theory Should not Bother Too Much about the Narrative Turn" ur *Narrativity, Fictionality, and Literariness: The Narrative turn and the Study of Literary Fiction*, red. Lars-Åke Skalin, Örebro Universitet, Örebro, 2008

- Kreiswirth, Martin, "Trusting the tale: The Narrativst Turn in the Human Sciences ur *New Literary History*, vol 23, nr. 3, 1992, s. 629-657

- Le Guin, Ursula, "It Was a Dark and Stormy Night; or, Why Are We Huddling about the Campfire" ur *Critical Inquiry*, vol. 7, nr. 1, 1980, s. 191-199

- Meltzer, Françoise, "Unconscious" ur *Critical terms for literary study* red. Frank Lentricchia och Thomas McLaughlins, University of Chicago Press, Chicago, 1990, s. 147-62

- Polkinghorne, Donald E., *Narrative Knowing and the Human Sciences*, University of New York Press, Albany, 1988

- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative vol I*, öv Kathleen McLaughlin och David Pellauer, University of Chicago Press, Chicago, 1984

- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative vol II* öv Kathleen McLaughlin och David Pellauer, University of Chicago Press, Chicago, 1985

- Ricoeur, Paul, "Life in Quest of Narrative" ur *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, red. David Wood, Routledge, London, 1991

- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 2. uppl., Routledge, London, 2002

- Sjklovskij, Viktor, "Art as Technique" ur *Russian Formalist Criticism. Four Essays* red. Lee T. Lemon och Marion J. Reis, University of Nebraska Press, USA, 1965

- Tenggar, Paul, *Litteraturteori*, Gleerups, Malmö, 2008

- White, Hayden V., *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1973