

Lunds universitet
Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum
Handledare Alexander Bareis
2016-11-21

Hanna Borglid
LIVR41

Från öra till öga

En narratologisk studie av Maria Gripes radiopjäsa
och roman *Tordyveln flyger i skymningen*

Innehållsförteckning

1 Inledning	3
2 Syfte och frågeställningar	3
3 Forskningsöversikt	4
3.1 Maria Gripes författarskap	4
3.2 Radiodramats historia	7
4 Teori – Narratologi	10
5 Analys	13
5.1 Analys av berättelsen i <i>Tordyveln flyger i skymningen</i>	14
5.2 Tempus	20
5.3 Modus	26
5.4 Röst	31
6 Slutdiskussion	38
7 Litteraturförteckning	40

1 Inledning

Sommaren 1976 sändes för första gången i radio sommarlovsföljetongen *Tordyveln flyger i skymningen*, författad av Maria Gripe och i regi av Kay Pollak. 40 år senare är den fortfarande en av de mest populära och omtyckta radioteatrarna och den har under åren som gått sänts i repris ett flertal gånger. 1978 gavs berättelsen ut i romanform, skriven av Maria Gripe. Intrigen presenteras närmare i uppsatsens analys, men i korthet är *Tordyveln flyger i skymningen* berättelsen om tre ungdomar, syskonen Jonas och Annika Berglund och deras vän David Stenfäldt, som under ett par sommarveckor råkar ut för ett antal oförklarliga händelser. I ett vindsrum på Selanderska gården hittar de en bunt brev skrivna av en ung kvinna på 1700-talet och genom breven får de vetskap om en staty, hemförd från Egypten av en Linnélärjunge, och sedan länge försvunnen. Berättelsen, som vid en första anblick ter sig som en detektivhistoria där två till synes slumpartade händelser utlöser en kedjereaktion, vecklar ut sig till en sällsam skildring där filosofiska och existentiella resonemang ges utrymme. Allt eftersom mystiken tättnar blir gränserna mellan nutid och dåtid, verklighet och fantasi, levande och döda allt mer diffusa.

Transmedieringen är påtaglig vid läsningen av *Tordyveln flyger i skymningen* och radiopjäsen förlaga gör sig ständigt påmind. Hela romanens konstruktion vilar på hörselintryck och själva handlingen är avhängig den tystnad som uppstår i samband med en tågförsening, vilket möjliggör för ungdomarna att höra årtagen från en mystisk roddare. Därefter följer ett händelseförlopp där spänningen ständigt tar omvägen via hörseln – från årornas plaskande och vaggandet av en kista för att höra om den innehåller ett tyngre föremål, till antagonisten som med sin hosta snarare hörs än syns.

2 Syfte och frågeställningar

Det är tydligt att radiopjäsen har haft inverkan på romanens form och innehåll men vilka skillnader finns där? Hur har berättelsen förändrats i övergången från en medieform till en annan? Och vilken betydelse har medieformen och dess specifika särdrag på recipientens tolkning av verket? Jag ämnar i uppsatsen undersöka romanen *Tordyveln flyger i skymningen* och dess radioförlaga i syfte att kartlägga hur historien förändras när den förflyttas från en medieform till en annan och vilka eventuella effekter som blir resultatet. En komparativ analys görs av de två uttrycksformerna utifrån de narratologiska begreppen berättelse, som

syftar till innehållet, det vill säga *vad* som berättas, och berättande eller diskursen, *hur* det berättas.

Frågeställningar:

- I. Hur framställs historien i radiopjäsen respektive romanen?
- II. Vilka skillnader i berättelsen och i berättandet går att se mellan de två versionerna?
- III. Hur påverkar radiodramatiseringen romanen?
- IV. Hur påverkas interpretationen av medieformen?

I uppsatsens forskningsöversikt presenteras såväl Maria Gripes författarskap som forskningen om detsamma samt en översikt över radiodramats historia och forskningsområde. Därefter följer en teoridel som presenterar min teori narratologi och slutligen uppsatsens analys, som är tvådelad. Analysens första del är en komparativ analys av innehållet i radiopjäsen och romanen *Tordyveln flyger i skymningen*, därefter analyseras berättandet i de två uttrycksformerna. Eftersom radiopjäsen och romanen visar upp i stort sett samma historia kommer analysen av berättelsens innehåll att vara relativt kortfattad och mitt huvudsakliga fokus ligger istället på själva berättandet, hur de två medieformerna presenterar historien och vilka skillnader som kan skönjas dem emellan.

Mitt undersökningsmaterial består av romanen och en cd-inspelning av radiopjäsen. Det skriftliga manuset till radiopjäsen var alltför omfattande för att Sveriges Radios Dokumentarkiv skulle kunna tillhandahålla det och jag har istället med hjälp av oTranscribe transkriberat de delar av radiopjäsen som finns citerade i analysen. För analysens del använder jag mig främst av Maria Nikolajevas *Barnbokens byggklossar*, som undersöker barn- och ungdomslitteratur ur ett narratologiskt perspektiv, samt Gérard Genettes klassiska studie *Narrative Discourse (Discours du récit)*.

3 Forskningsöversikt

3.1 Maria Gripes författarskap

Maria Gripe (1923-2007) debuterade 1954 med fabeln *I vår lilla stad* men det var först med *Josefin* (1961) som hon fick sitt egentliga genombrott. Därefter följer en rad berättelser som spänner över ett brett spektrum, från mångbottnade sagor och allegoriska berättelser till vardagsrealistiska och psykologiska skildringar. Sökandet efter identitet och gemenskap löper som en röd tråd genom författarskapet och i centrum står den unga människans kamp mot utanförskap och ensamhet. Starkast visar det sig i böckerna om pojken Elvis, som kämpar för

att bli sin egen person och samtidigt känna samhörighet med människorna runt omkring honom. Det humanistiska arvet genomsyrar författarskapet och med hjälp av litterära, kulturella och filosofiska allusioner kan Maria Gripe förvandla till synes enkla och okomplicerade berättelser till mångdimensionella skildringar där de stora frågorna bereds plats. Dessa tankegångar visar sig allra tydligast i den senare delen av hennes författarskap men det idémässiga och kulturella arvet går att finna även i de tidiga verken. Så är till exempel Platons grottliknelse central för handlingen i *Stackars lilla Q* (1957).¹

Med *Tordyveln flyger i skymningen* tar författarskapet en ny inriktning. Romanen inleder vad som brukar benämnas Maria Gripes metafysiska period och boken följs av *Agnes Cecilia – en sällsam historia* (1981) och de fyra böckerna i *Skuggsviten* (1982-1988). Det är i skarven mellan 1970-talets ofta realistiska barnlitteratur och ett 1980-tal där fantasy bereds en allt större plats som hennes mest fantastiska berättelser kommer i dagen. Fantasytraditionen i Sverige har undersökts av Maria Nikolajeva som lyfter fram fantasyberättelsens psykologiska funktion och hon menar att ”adventure as such becomes subordinate to the psychological dimension of the text. The fantasy form is merely a literary device used to convey whatever the writer wants to get across”.² Ett förhållningssätt som speglas i Gripes mystiska böcker, för det är trots allt den unga människans utveckling som alltjämt står i fokus. Det har också varit Maria Gripes syfte att skriva en psykologiskt utmanande bok: ”Man tror att barn bara vill ha handling hela tiden, men jag tror det är fel [...] händelser blir bara intressanta i relation till människor och deras tankar och utveckling”.³ Själv kallar Maria Gripe *Tordyveln flyger i skymningen* och *Agnes Cecilia – en sällsam historia* för ”rena spökhistorier”,⁴ men böckerna rubriceras lika ofta som fantastiska, en genre som präglas av dess allålderskaraktär.⁵ Och Gripe ses ofta som en författare som trots barn- och ungdomsstämpeln, lika gärna läses av barn som av vuxna.⁶

¹ Ying Toijer-Nilsson, *Skuggornas förtrogna: om Maria Gripe*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2000, s. 26-31.

² Maria Nikolajeva, *Children's literature comes of age: toward a new aesthetic*, New York: Garland, 1996, s. 69.

³ Birgitta Fransson, ”Maria Gripe och de djupa skuggorna i livet” i *Barnboksvärldar: samtal med författare*, Stockholm: En bok för alla i samarbete med Osis Kalopsis, 2001, s. 73.

⁴ Fransson, 2001, s. 72.

⁵ Ying Toijer-Nilsson, *Fantasins underland: myt och idé i den fantastiska berättelsen*, Stockholm: EFS-förlaget, 1981, s. 10.

⁶ I uppsatsen används konsekvent begreppet barnlitteratur även när det syftar på *Tordyveln flyger i skymningen*, som företrädesvis omnämns som en ungdomsroman. Detta har sin utgångspunkt i Nikolajevas *Barnbokens byggklossar* som presenterar följande arbetsdefinition: ”[m]ed barnlitteratur menar jag litteratur skriven, publicerad, marknadsförd och behandlad av experter med barn som dess huvudsakliga publik. Med barn menar jag, i enlighet med FN:s definition, människor mellan 0 och 18 år”. Nikolajeva, 2004, s. 15.

Tordyveln flyger i skymningen är en genreöverskridande berättelse; här samsas detektivromanen, äventyrsberättelsen, den fantastiska berättelsen och spökhistorien med en existentiell och filosofisk framställning vars rötter finns i romantiken. Den tyske filosofen Friedrich von Schellings naturfilosofiska tankar genomsyrar romanens tankevärld och hans för romantiken så viktiga tanke om världssjälen som något som omfattar såväl människan som djur och växter, sammanfattas i boken som ”allt levande hör samman”.⁷ Schellings tankar om världssjälen – en filosofi Maria Gripe kom i kontakt med redan under gymnasietiden då hon fann hans böcker i sitt inackorderingsrum⁸ – lade grunden för romantikens livssyn och naturuppfattning.⁹ I boken uttrycks det tydligast genom blomman *Selandria Egyptica*, med blommor i romantikens blå färg, som står i förbindelse med människorna och vägleder ungdomarna i sökandet efter statyn. I Gripes bok får Schellings synsätt inrymma även de döda, som väljer att meddela sig med ungdomarna på något oväntade sätt.

Maria Gripes författarskap har behandlats i två avhandlingar på svenska. Gudrun Fagerström publicerade redan 1977 *Maria Gripe, hennes verk och hennes läsare*, en avhandling med utgångspunkt i en läsarundersökning med syfte att undersöka huruvida barn kan ta till sig och förstå Maria Gripes böcker. Därtill frågar sig Fagerström om Gripe är en renodlad barnboksförfattare eller om hon snarare kan klassas som en allåldersförfattare. Fagerströms pedagogiska studie behandlar den tidiga utgivningen och är således inte aktuell för den här uppsatsen.

I *Sökande, spegling, metamorfos: tre vägar genom Maria Gripes skuggserie* (1994) analyserar Carina Lidström Skuggsviten utifrån tre teman som hon menar är betydelsefulla för både serien men också för Gripes författarskap i stort. Lidström vill med studien visa hur Skuggsviten i själva verket kan beskrivas som kvinnliga bildningsromaner och hon läser serien som en skildring av ”den unga människan och den utveckling hennes möte med det okända mitt i en till synes välkänd vardagsverklighet leder till”.¹⁰

Ying Toijer-Nilsson är en av de mest framstående experterna på Maria Gripes författarskap och i *Skuggornas förtrogna* (2000) gör hon en övergripande studie där hon sammanställer de teman, idéer, tankar och intertextuella referenser som hon anser vara extra

⁷ Maria Gripe, *Tordyveln flyger i skymningen*, Stockholm: Bonnier Carlsen, 2000 [1978], s. 178. Fortsättningsvis refereras boken direkt i den löpande texten.

⁸ Toijer-Nilsson, 2000, s. 19.

⁹ Toijer-Nilsson, 1981, s. 147.

¹⁰ Carina Lidström, *Sökande, spegling, metamorfos: tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*, [Avhandling], Stockholm: Symposium Graduale, 1994, s. 9.

framträdande i Gripes produktion – skuggan, namnproblematiken och utanförskap – och förklarar hur de är återkommande teman i författarskapet.

Ett flertal uppsatser har skrivits om Maria Gripes författarskap. Om den tidiga produktionen finns ett fåtal uppsatser som berör verkens anknytning till folksagor och fornnordisk litteratur. På 1970-talet låg fokus oftast på böckernas vardagsrealistiska och psykologiska aspekter medan skuggböckernas framgång fick till följd att de från 1980-talet och framåt har blivit grundligt analyserade. Uppsatser på c- och d-nivå behandlar allt från identitetsproblematik, genusfrågor och mottagandet i dagspressen till skräckromantiska influenser. *Agnes Cecilia – en sällsam historia* har analyserats i ett antal uppsatser, däribland min egen kandidatuppsats *En gränsöverskridande historia: en analys av det fantastiska i Maria Gripes roman Agnes Cecilia – en sällsam historia* (2013). Övriga uppsatser om *Agnes Cecilia – en sällsam historia* har till övervägande del fokuserat på romanens gotiska, fantastiska och skräckromantiska drag samt dess skildring av kvinnohistoria och även *Tordyveln flyger i skymningen* har analyserats i huvudsak utifrån dessa teman.

En magisteruppsats skriven 2005 vid Centrum för barnkulturforskning jämför radiodramatiseringarna av *Agnes Cecilia – en sällsam historia* och Michel Endes *Momo*, där syftet är att undersöka hur ”böcker respektive radiodramatiseringar gestaltar det fantastiska och vad barnen sedan får utgå ifrån och grunda sin fantasiupplevelse på”.¹¹

3.2 Radiodramats historia

När Radiotjänst officiellt började med utsändningarna 1925 var radiodramatik – dramatiserade framställningar av välkända verk – en stor del av utbudet. Radions unika uttrycksmedel innebar dock att det snart stod klart att det fanns ett behov av dramatik skriven enkom för att framföras i etermedia. 1920-talet i Sverige var ett årtionde av samhällelig förändring och när Per Albin Hansson i ett tal 1928 etablerade begreppet folkhemmet lades också grunden till det svenska välfärdssamhället. I folkbildningens anda blev radion ett föredömligt redskap vars program i allmänhetens tjänst skulle ”hållas på en hög ideell, kulturell och konstnärlig nivå, och vara präglade av vederhäftighet, saklighet och opartiskhet”, som det heter i det första avtalet mellan Radiotjänst och staten.¹² Ellen Key hade redan år 1900 utnämnt det nya århundradet till ”barnets århundrade” och hennes banbrytande syn på barnuppfostran och pedagogik fick i tidens anda snabbt spridning i samhället, till viss

¹¹ Ursula Böhm, *Hur det fantastiska gestaltas genom olika media – en jämförande analys mellan barnlitteratur och radiodramatisering*, Stockholm: Centrum för barnkulturforskning, 2005, Abstract.

¹² Carin Åberg, *Radioanalys: att undersöka radions lyssnare och program*, Lund: Studentlitteratur, 2012, s. 26.

del tack vare radion. Det blev naturligt att radions barnprogram tidigt fick en framträdande roll och de unga lyssnarna skulle erbjudas ett brett utbud av underhållning med sagoläsning, sång och möjlighet för barnen att själva få uttrycka sina tankar i radio.¹³ Samtidigt debatterades huruvida radiolyssnande riskerade att inverka negativt på barnens förmåga att fantisera fritt, tvivel som radioledningen tillbakavisade: ”Och bli [barnen] verkligen fångna under det de höra, då äro de icke längre passiva, då lösas fantasiens vingar, och den barnaårens produktivitet börjar leva, som skapar deras egna värld och formar deras små personligheter”.¹⁴ Radioledningen citeras här av Ingegerd Rydin som också understryker att radion ofta framhålls som ett ”medium som kräver mer av mental ansträngning och aktivitet, eftersom den bygger på det talade ordet. Ett vanligt påstående är att radion stimulerar fantasin, eftersom barnet måste skapa sina egna bilder”.¹⁵

Idén om radion som ett medium som uppmuntrar barnens fantasi togs tillvara på när barnprogrammen utformades och litteraturen utnyttjades frekvent i form av uppläsningar och dramatiseringar. Att det är en viss typ av litteratur som har premierats står klart. Qui Nyström, producent för ett flertal ungdomsprogram för Sveriges Radio, säger i en intervju att hon ”försökte skapa ett intresse för ’bra böcker’”, med andra ord kvalitativa böcker ”som manar till eftertanke”.¹⁶ Detta för att verka som motvikt mot populärlitteraturens lättviktiga berättelser. Ett sätt som detta tog sig uttryck på var *Sommarlovsföljetongen* som från 1960-talet var en stående programpunkt. Programmet (ibland kallat *Sommarlovsteatern*) sände radiodramatiseringar för barn och unga, ofta klassiska verk ur barnlitteraturen men även nyskrivet material gavs utrymme, exempelvis *Tordyveln flyger i skymningen*.

Radioteater är ett relativt outforskat område. Tim Crook, professor i radiojournalistik och en av de ledande forskarna på området, menar att konstformen ”has been one of the most unappreciated and understated literary forms of the twentieth century” och radiodramat är enligt honom ”a new storytelling genre”.¹⁷ Svensk forskning om radioteater har ofta fokuserat på jämförande analyser av radioteater med ”redan etablerade konstformer som teater, drama, poesi, litteratur och muntlig framställning” samt kring det säregna med ”radiodramats uttrycksmedel utifrån ett akustiskt och filmteoretiskt perspektiv”.¹⁸ Aktuell forskning om radio ser det som ett eget medium, i behov av analysverktyg som skiljer sig från de

¹³ Ingegerd Rydin, *Barnens röster: program för barn i Sveriges radio och television 1925-1999*, Stockholm: Stift. Etermedierna i Sverige, 2000, s. 27

¹⁴ Rydin, 2000, s. 29.

¹⁵ Rydin, 2000, s. 30.

¹⁶ Rydin, 2000, s. 181-182.

¹⁷ Tim Crook, *Radio Drama: theory and practice*, London: Routledge, 1999, s. 3.

¹⁸ Åberg, 2012, s. 41.

traditionellt litterära.¹⁹ Carin Åberg har författat flera böcker om radions produktionstekniska historia, däribland avhandlingen *The sounds of Radio* som syftar till att utforma en teoretisk bas ”for interpreting communication by radio (i.e. as sounds) and drawing on that to present a conceptual framework adapted to radio programme analysis”.²⁰ Hennes forskning behandlar mycket kortfattat radioteater.

En pionjär på området radioteater är Gunnar Hallingberg som redan 1965 sammanställde en jubileumsskrift för att fira 40 år av radioteater. Två år senare kom hans avhandling *Radiodramat: svensk hörspelsdiktning – bakgrund, utveckling och formvärld*. I förordet skriver författaren att det rör sig om ”en kartläggning av ett område i svensk litteratur, där litterärt-dramatiskt författarskap mött en uppfordran från ett nytt medium med dess möjligheter och begränsningar”.²¹

Litteraturvetaren Amelie Björcks avhandling *Höra hemma: familj och social förändring i svensk radioserieteater från 1930-talet till 1990-talet* (2010), behandlar familjeserier, radiodramatiseringar av samtida familjeliv under drygt 60 år. Med avhandlingen vill hon ”skriva fram denna historia: visa hur familjeserien etableras och utvecklas som genre under årens lopp och vilka föreställningar om familjevardagen i moderniteten som förmedlas genom denna genre”.²² Björck har av utrymmesskäl valt att inte studera radioföljetonger för barn och unga och hon behandlar heller inte radiodramatiseringar där en litterär förlaga existerar, varför hennes avhandling inte närmare används i den här uppsatsen. Vissa av hennes mer allmänt hållna resonemang kring radioteater är dock aktuella.

Den grundläggande faktorn som skiljer radiodramat från traditionell scenkonst och film är dess brist på visuella hjälpmedel. Avsaknad av den visuella aspekten har lett till att radioteater ofta definieras som en konstform karakteriserad av dess begränsningar, där radio har fått epitetet ”a medium for the blind”.²³ Detta synsätt har dock mött kritik och pionjärerna inom radioteater såg istället möjligheter för radion att gestalta inre skeenden, en sorts klärvoajans som möjliggjorde för lyssnare att visualisera dramer ”of a kind that would not be

¹⁹ Elke Huwiler, ”Audiodramas and Audiobooks” i *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative* (Conference Report), University of Paderborn, 2014, s. 2.

²⁰ Carin Åberg, *The sounds of Radio: on radio as an auditive means of communication*, [Avhandling], Stockholm: Stockholm universitet, 1999, s. 12.

²¹ Gunnar Hallingberg, *Radiodramat: svensk hörspelsdiktning – bakgrund, utveckling och formvärld*, [Avhandling], Stockholm: Sveriges Radio, 1967, s. 5.

²² Amelie Björck, *Höra hemma: familj och social förändring i svensk radioserieteater från 1930-talet till 1990-talet*, [Avhandling], Göteborg: Makadam, 2010, s. 10.

²³ Elke Huwiler, ”Engaging the Ear: teaching radio drama adaptations”, i *Redefining Adaptation Studies*, red. Dennis Cutchins, Laurence Raw & James M Welsh, Lanham: The Scarecrow Press, 2010, s. 135.

possible within the confines of a stage”.²⁴ Tim Crook är av samma mening och menar att radio innebär en möjlighet för lyssnaren att skapa “an individual filmic narrative and experience through the imaginative spectacle”.²⁵

Radioteaterns uttrycksmedel är fyra till antalet och består av tal, ljud, musik och tystnad.²⁶ Talet betraktas av flertalet forskare som det primära vid studiet av radiodramat och ljudeffekterna får därmed rollen som förstärkande och stämningsskapande ackompanjemang.²⁷ Talet kan analyseras från olika kriterier – skådespelarnas röster, om det rör sig om en manlig eller en kvinnlig röst, pauser och variationer i talhastighet, betoning, satsmelodi, varierande tonfall och så vidare.²⁸ Friedrich Knilli, forskare i medievetenskap, poängterar röstens förmåga att förmedla ett budskap eller en känslöstämning och innehållet styrs med andra ord till viss del av sättet på vilket det förmedlas.²⁹ På samma sätt kan ljud bli ett för handlingen betydelsebärande element, om lyssnaren kan känna igen och relatera till dem.³⁰ Tystnaden, *atmos*, ingår i ljudbilden och består av tillfällena mellan ljud och tal där lyssnaren själv fyller i: ”It is the silence of a pause for thought, of reaction, of an action that interrupts the flow of sound”.³¹

4 Teori - Narratologi

Narratologi är studiet av berättarkonsten och handlar om att ”urskilja, definiera och karakterisera olika drag som är betecknande för just berättandet”.³² Dess teoretiska ursprung finns redan hos Aristoteles och de för poetiken grundläggande principer som presenteras i *Om diktkonsten*, men vanligtvis brukar narratologin betraktas som en av de yngre disciplinerna. I ett nummer av tidskriften *Communications* publicerades 1966 ett antal bidrag som på olika sätt behandlade narratologin som en ny metod och författarna, inspirerade av rysk formalism och strukturalism, syftade till att inrätta ett regelsystem för berättelsen på samma sätt som strukturalismen gjort för lingvistik. Vladimir Propps studie över de ryska folksagornas morfologi, publicerad 1928, var grundläggande för den narratologiska disciplinen. Rysk

²⁴ Anne Dunn, “Structures of radio drama” i *Narrative and Media*, red. Helen Fulton, Rosemary Murphet & Anne Dunn, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 192.

²⁵ Crook, 1999, s. 66.

²⁶ Chadwick Allen, ”Radio Narrative” i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, London: Routledge, 2005, s. 481.

²⁷ Åberg, 2012, s. 42.

²⁸ Böhm, 2005, s. 17.

²⁹ Åberg, 2012, s. 43.

³⁰ Åberg, 2012, s. 43.

³¹ Dunn, 2005, s. 195.

³² Lars-Åke Skalin, ”Narratologi – studiet av berättandets principer”, i *Litteraturvetenskap: en inledning*, red. Staffan Bergsten, [andra reviderade upplagan], Lund: Studentlitteratur, 2002, s. 174.

formalism lade också grunden till narratologins syn på berättelsens dubbla kronologi, det vill säga tesen att ”en berättelse kännetecknas av två plan: det berättade innehållets och själva berättandets”.³³ Dessa två plan har olika namn beroende på vilken gren inom narratologin det rör sig om; *fabula* och *sjuzjet* är formalisternas ursprungliga beteckningar, *histoire* och *discours/récit*, *story* och *discourse* inom den franska respektive engelska narratologin. I uppsatsen används framöver innehåll/berättelse och berättande.

I sin banbrytande studie *Discours du récit* (1972) formulerar Gérard Genette en systematisk klassificering av berättande. Genettes verk, till lika delar en teoretisk studie över narratologin som en närstudie över Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913 – 1927, svensk titel *På spaning efter den tid som flytt*), visade att teorin var applicerbar även på berättelser med en mycket avancerad berättarstruktur och inte enbart enklare folksagor, en kritik som framförts.³⁴ Arvet efter strukturalismen märks i Genettes val av analysverktyg – tempus, modus och röst – och de två termer som av många anses vara hans viktigaste bidrag till forskningsområdet, distans och fokalisation.³⁵

Lars-Åke Skalin påpekar att det är viktigt att ha i åtanke att det på intet vis råder konsensus inom forskningsområdet och speciellt under de senaste åren har flera av de mest etablerade begreppen och frågeställningarna på nytt blivit omdiskuterade. Nya infallsvinklar till narratologin har föreslagits och området har blivit så diversifierat att en del teoretiker föreslår en reformation av narratologin.³⁶ Efter den så kallade *narrative turn* har det narratologiska forskningsfältet delats upp i två grenar, en klassisk narratologi och en postmodern dito, och där den klassiska grenen enbart fungerar som ett analytiskt verktyg för studiet av texter vill anhängare av den nya narratologin att studiet även inbegriper tolkning av innehållet. Den klassiska narratologin kan sammanfattas som ett verktyg ”for preparing, initiating, or backing up interpretations; it is understood as a heuristics but not as a theory of interpreting texts”.³⁷ Enkelt uttryckt kan narratologin här ses som ett skelett på vilket man bygger sin tolkning, ett verktyg för att få en djupare förståelse av ett verk.

Post-narratologin kännetecknas i första hand enligt Skalin av tre riktlinjer: ”diversifiering, dekonstruktion och politisering”, där diversifiering innebär att narratologin är applicerbar på fler områden utöver litteraturen, som exempelvis massmedia, psykologi och

³³ Skalin, 2002, s. 176.

³⁴ Jonathan Culler, ”Foreword” i *Narrative Discourse; an Essay in Method*, red. Gérard Genette, Ithaca, N.Y. Cornell University Press, 1983 [1980], s. 9.

³⁵ Skalin, 2002, s. 182.

³⁶ Tom Kindt, ”Back to Classical Narratology: why Narrative Theory Should not Bother Too Much about the Narrative Turn” i *Narrativity, Fictionality, and Literariness: the Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*, red. Lars-Åke Skalin, Örebro: Örebro universitet, 2008, s. 25.

³⁷ Kindt, 2008, s. 26.

medicin.³⁸ Men även en del följare av den klassiska narratologin håller detta som sant. Seymour Chatman är en av de som har kritiserat Genettes ståndpunkt om att narratologi enbart går att använda på litterära berättelser och han menar att ”all fictional texts devoted to storytelling share narrative features such as a temporal structure, a set of characters, and a setting”.³⁹ Detta innebär att skillnaden mellan mimesis (att visa, *showing*) och diegesis (att berätta, *telling*), det vill säga hur innehållet förmedlas, blir mindre viktig än de likheter som finns mellan exempelvis ett drama och en roman. Chatman menar att såväl *showing* som *telling* är tekniker för att förmedla en berättelse och berättaren ”might present a story ’through a teller or a shower or some combination of both’”.⁴⁰ Kritiker av Chatmans syn menar att heterodiegetiskt berättande inte är möjlig i dramer och Irina Rajewsky poängterar att en transgenerisk och transmedial narratologi ”should not try to level the differences between the various media in which stories can be transmitted”.⁴¹ Åsikterna om dramatiskt berättande är många och i slutändan handlar det om hur begreppet berättare ska förstås, ”whether one adheres to a narrower definition of narrator as a personalized teller or to a wider definition of narrator as some kind of story-presentation device”.⁴²

Barnlitteraturens narratologi är ett relativt utforskat område, i alla fall om man betänker det svenska forskningsfältet och Maria Nikolajeva menar att det ”hittills inte gjorts några allvarliga försök att utreda om dessa [narratologiska] begrepp har en annorlunda innebörd i barnlitteratur jämfört med allmän litteratur”, och hennes studie *Barnbokens byggklossar* ämnar bringa klarhet i det.⁴³ Huruvida barnlitteraturen skiljer sig från vuxenlitteraturen råder det skilda meningar om. Å ena sidan är dess historia kortare än vuxenlitteraturens och den har såväl en separat bokmarknad som en kvarlevande didaktisk stämpel. Det unika med barnlitteratur är dessutom att den är skriven för och om, men oftast inte av barn.⁴⁴ Barnboksförfattare förutsätts också i större utsträckning än författare till vuxenlitteratur ta ett sorts ansvar för sina läsare, det vill säga anpassa text och innehåll efter de avsedda läsarna.⁴⁵ Kritiker menar dock att detta synsätt ”inte erkänner barnboken som en estetisk eller konstnärligt syftande text” och man hävdar att mångfalden inom barnlitterära

³⁸ Skalin, 2002, s. 186.

³⁹ Roy Sommer, ”Drama and Narrative” i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, London: Routledge, 2008 [2005], s. 122.

⁴⁰ Hühn, Peter, ”Narration in Poetry and Drama” i *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schönert, Hamburg: Hamburg University, 2012 <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama> (hämtad 2016-04-19), s. 9.

⁴¹ Hühn, 2012, s. 11.

⁴² Zipfel, ”Fictionality and Make-Believe in Drama, Theatre and Opera”, 2015, s. 249.

⁴³ Maria Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, andra upplagan Lund 2004 (1998), s. 36.

⁴⁴ Nikolajeva, 2004, s. 15.

⁴⁵ Boel Westin, ”Vad är barnlitteraturforskning?” i *Litteraturvetenskap: en inledning*, red. Staffan Bergsten, [andra reviderade upplagan], Lund: Studentlitteratur, 2002, s. 132.

texter är lika stor som inom vuxenlitteraturen.⁴⁶ Tillvägagångssättet och de teorier som används vid studiet av barnlitteratur behöver heller inte vara av ett annat slag än de analysverktyg som tillämpas vid en analys av vuxenlitterär text. ”Barnlitteraturen som forskningsobjekt skiljer sig inte nämnvärt från vuxenlitteraturen”, menar Lena Kåreland, ”Såväl en barnbok som en vuxenbok är i första hand litteratur, varför gängse litterära tolkningsredskap, termer och begrepp kan användas oavsett epitetet ’barn’ eller ’vuxen’.”⁴⁷

5 Analys

Analysen som följer är uppdelad i två delar där den första delen fokuserar på berättelsen, det vill säga innehållet. Eftersom radiopjäsens och romanens innehåll inte skiljer sig nämnvärt åt utgår analysen främst från romanen och de fåtal skillnader som finns mellan de två medieformerna redogörs för efter hand. Därefter följer en jämförande analys av radiopjäsens och romanens berättande utifrån Gérard Genettes narratologiska begrepp tempus, modus och röst.

Genette själv är av åsikten att begreppen enbart går att appliceras på litterärt berättande eftersom de, till skillnad från dramer, uppvisar en berättare.⁴⁸ Som framgått tidigare i uppsatsen är frågan omstridd och exempelvis anhängare av *transgenerisk narratologi*, en relativt ny gren inom det narratologiska området, ser dock lyrik och drama som möjliga narratologiska studieområden och synsättet ”proceeds from the assumption that narratology’s highly differentiated system of categories can be applied to the analysis of both poems and plays [...]”.⁴⁹ Trots att dramer generellt ses som en uttrycksform utan en berättarröst och vars berättelse visas snarare än den berättas, menar förespråkarna av transgenerisk narratologi att ”selection, segmentation, combination” and focus of the scenes presented imply the existence of a superordinate mediating instance [...]”.⁵⁰ Därmed kan de flesta kategorier som används vid analys av litterärt berättande (såsom analys av karaktärer, intrig och berättande m.fl.) även appliceras på dramer.⁵¹ Jag har i analysen valt att använda mig av Genettes begreppsapparat och vid behov komplettera med forskning specifikt om radioteater, drama och transmediering. Uppsatsen är uppdelad i 5.1 (analys av berättelsen) och 5.2 - 5.4 (analys av berättandet).

⁴⁶ Westin, 2002, s. 133.

⁴⁷ Lena Kåreland, *Skönlitteratur för barn och unga: historik, genrer, termer, analyser*, Lund: Studentlitteratur, 2015, s. 156.

⁴⁸ Skalin, 2002, s. 184.

⁴⁹ Hühn, 2012, s. 1.

⁵⁰ Hühn, 2012, s. 2.

⁵¹ Hühn, s2012, s. 8.

5.1 Analys av berättelsen i *Tordyveln flyger i skymningen*

Inom narratologin skiljer man på fabel (handlingen som den sker kronologiskt) och intrig (den ordning händelserna utspelar sig i texten).⁵² Händelserna konstruerar ett händelseförlopp, det vill säga det existerar ett samband dem emellan och det föreligger en förändring. Mycket enkelt uttryckt är en historia ”en serie handlingar och/eller händelser, som tillsammans bildar en sådan enhet att man tycker sig kunna urskilja en början, en mitt och ett slut”.⁵³ Genom att bryta ned en historia blir det tydligt att det finns ett antal händelseförlopp som återkommer, oberoende av genre, och intrigen i *Tordyveln flyger i skymningen* är en i barnlitteratur ofta återkommande: ”lösning av en gåta eller ett genomförande av en uppgift”.⁵⁴ Händelseförloppet kan sammanfattas som tre ungdomar som under ett par sommarveckor försöker lösa mysteriet med en försvunnen staty.

I Maria Gripes roman finns förändring eller konflikt representerad i flera olika skepnader, dels i form av person mot person-konflikt, där antagonisten utgörs av de personer som försöker hindra Jonas, Annika och David från att lösa mysteriet. Antagonisternas närvaro i intrigen förstärker känslan av detektivhistoria, där en del av bokens spänning ligger i att ungdomarna måste hitta statyn innan deras motståndare gör det. Konflikt av typen person mot sig själv – där en karaktär upplever en ”inre strid, ett moraliskt val eller dilemma”⁵⁵ – finns i viss mån representerad hos Annika, som i början av romanen är tveksam inför valet att bryta ett löfte hon gett. Allt eftersom historien om Andreas och Emelie uppdragas upplever hon dock att hon har ett moraliskt ansvar gentemot Emelie vilket leder till något av ett inre dilemma när hon inser att hon måste agera på ett sätt som strider mot hennes principer. Konflikt av typen person mot samhället finns representerad i historien som utspelar sig på 1700-talet, där Emelie och Andreas går emot sin tids sociala konventioner och blir trolovade. Denna tragiska intrig, där Emelie dör i tron att Andreas har begått självmord, kontrasteras mot primärhistoriens komiska och uppåtgående händelseförlopp.

Romanens huvudmotiv, eller tema, är sökande. Det är ett tacksamt motiv eftersom det ”styr berättelsen mot ett mål, samtidigt som de olika turerna av misslyckanden och framgångar ofta ger berättelsen något av deckarens spänning.”⁵⁶ Gripes roman, som har element av detektivhistoria och äventyrsberättelsen i sig och därmed involverar ett rent konkret letande efter en staty, rymmer även ett inre sökande. Carina Lidström menar att det är

⁵² Kåreland, 2015, s. 133.

⁵³ Skalin, 2002, s. 177.

⁵⁴ Nikolajeva, 2004, s. 50.

⁵⁵ Nikolajeva, 2004, s. 53.

⁵⁶ Vivi Edström, *Barnbokens form: en studie i konsten att berätta*, Stockholm: Rabén & Sjögren, [ny reviderad upplaga], 1994 [1980], s. 33.

ett tema som genomsyrar Maria Gripes författarskap och i sin studie över Skuggsviten framlägger hon tesen att ett konkret sökande ofta kamouflerar ett symboliskt dito: ”[i] böckerna finns en föreställning om ett djupare sammanhang. En världsbild som innefattar, ett visserligen skiftande och svårgripbart, men dock, mönster i tillvaron”.⁵⁷ Detta sökande förbinds ofta specifikt med sökandet efter en egen identitet – speciellt i barn- och ungdomslitteratur – men i *Tordyveln flyger i skymningen* är det snarare idén om att det finns ett större sammanhang i tillvaron, någonting som förenar oss med såväl dåtidens människor som med naturen, som får utrymme.

Sökande är också ett vanligt tema i den gotiska romanen, som Gripe har inspirerats mycket av, och där sökandet ”efter ett okänt, och därför hotfullt, undflyende något” skapar en gotisk stämning.⁵⁸ Den tidvis gåtfulla stämningen i romanen har förstärkts med flera klassiska attribut som understryker det skräckromantiska arvet, exempelvis dubbelgångar-motivet som visar sig i tvillingstatyerna och i David och Annika som speglar sig i Andreas och Emelie. Emelie, som tillbringar all sin tid ensam i ett vindsrum leder tankarna till den instängda kvinnan som är vanligt förekommande i gotisk litteratur och som Sandra Gilbert och Susan Gubar i *The Madwoman in the Attic* (1979) tolkar som en symbol för den tidens förtryckta kvinna.

Maria Gripe har dock tonat ned den hotfulla stämning som hör gotiken till och den miljö som vanligtvis brukar målas upp i en skräckroman – dunkla och hemlighetsfulla miljöer och ensligt belägna borgar⁵⁹ – är utbytt mot Selanderska gården och ett sommarklätt Småland. Men några besök i kyrkans krypta, där också en gravöppning äger rum, får plats i boken. När de tre för första gången anländer till gården, badar trädgården i månljus och när David i ett transliknande tillstånd berättar – med ett ansikte som ”lyste vitt i månskenet” (s. 14) – att han föregående natt drömde om Selanderska gården, förstärker miljön den gåtfulla stämningen. Gården representerar naturligtvis det gotiska slottet, ett hus besjälat av Emelies ande så till den grad att det tycks vakna till liv när ungdomarna träder in. Golvuret börjar gå igen och blomman, med sina blad som liknas vid människohänder, tyr sig genast till David.

Miljön, som åsyftar både den tid och plats då handlingen utspelar sig, utgör en fond för berättelsen. Att berättelsen utspelar sig i en liten by, fiktiva Ringaryd i Småland, kan ge uttryck åt både en ”känsla av trygghet och av begränsning”.⁶⁰ Begränsningen är tydlig i Emelies fall, som tvingas foga sig efter omgivningens och samtidens förväntningar. Tiden för

⁵⁷ Lidström, 1994, s. 29.

⁵⁸ Lidström, 1994, s. 50.

⁵⁹ Yvonne Leffler, *I skräckens lustgård: skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, Göteborg: Göteborgs universitet [Avhandling], 1991, s. 27.

⁶⁰ Nikolajeva, 2004, s. 71.

primärhistorien är 1970-tal och det specificeras tydligt eftersom det är på Jonas födelsedag, den 27 juni, som handlingen inleds. I övrigt råder en vaghet i tidsmarkeringen, något som kan vara ett medvetet val av barnboksförfattare i syfte att böckerna ska upplevas som tidlösa.⁶¹ Förutom ett fåtal referenser som någorlunda förtydligar att handlingen är samtida med radiopjäsen och romanens publicering (det är ett stundande jubileum för Carl von Linné och det framgår att det är drygt 200 år sedan Emelie och Andreas levde, vilket var runt 1760-talet), är inte 1970-talet märkbart.

Romanens slut är i viss mån ambivalent. Den detektivinspirerade delen av romanen, där ett lyckligt slut innebär lösningen på en gåta, presenterar visserligen en lösning på mysteriet med den egyptiska statyn. Samtidigt leder efterforskningarna till att det finns två statyer: Andreas staty befinner sig på British Museum, men dess tvillingstaty är fortfarande försvunnen vid romanens slut och Julia J:son Andelius, kvinnan som David per telefon har spelat schack med, visar sig vara död. Hon dog i själva verket samma dag som David, Annika och Jonas för första gången kom till gården och någon förklaring till telefonsamtalen ges inte.

Det är med andra ord delvis ett öppet slut och läsaren lämnas med en rad obesvarade frågor. Öppna slut, i större utsträckning är traditionellt lyckliga slut, ställer högre krav på läsaren men innebär också större tolkningsfrihet. Nikolajeva skiljer dessutom på det strukturella slutet och det psykologiska slutet, där det förra syftar på ett händelseförlopp som avslutas på ett sätt som uppfyller läsarens förväntningar och det senare på huruvida huvudpersonens inre dilemman löses. Ofta inträffar båda sluten, men de kan också ”strida mot varandra”, vilket ger en avslutning på ett yttre plan men där en osäkerhet kvarstår på ett psykologisk och inre plan.⁶² I *Tordyveln flyger i skymningen* får deckargåtan nära nog sin lösning men sökandet efter statyn visar sig samtidigt vara av sekundär betydelse. Det centrala sökandet leder i själva verket till Andreas och Emelies brev och tankar, det viktiga är att lyfta fram existentiella och filosofiska frågeställningar om samhörighet människor emellan, oberoende tidsgränser, och få läsaren att fundera över detta. Ett resonemang kopplat till fantasins betydelse, ett ofta återkommande motiv i Gripes författarskap.⁶³

Vem som är protagonisten i romanen går att tolka på två sätt. Dels kan man se det som att Jonas, Annika och David tillsammans utgör en kollektiv huvudperson, ett berättargrepp som ger läsaren fler karaktärer att identifiera sig med samtidigt som det erbjuder författaren möjligheten att med hjälp av de enskilda karaktärerna konstruera en mångdimensionell och

⁶¹ Nikolajeva, 2004, s. 72.

⁶² Nikolajeva, 2004, s. 62.

⁶³ Toijer-Nilsson, 2000, s 137.

komplex person ”med motstridiga egenskaper som också kompletterar varandra”.⁶⁴ Nackdelen med en kollektiv huvudperson är att de enskilda karaktärerna lätt uppfattas som endimensionella. Det går även att argumentera för att en av ungdomarna är protagonist och då är David vid en första anblick det självklara valet. Det är David som genom en dröm leder dem till Selanderska gården: ” – Det ska gå en stig uppför backen här nånstans, sa David. – Jaså, du har varit här förut? sa Annika. Men det hade David inte, sa han. De stirrade på honom. – Hur vet du då ...? Han svarade inte, han såg konstig ut och gick som i sömnen, ögonen var stora”. (s. 13) Det är också David som först hör Emelies röst på bandspelaren och David som under hela berättelsens gång spelar ett parti schack på telefon med den döda Julia. Och Emelies blomma, *Selandria Egyptica*, som Andreas tog hem från Egypten och som utgör den allra tydligaste länken mellan Emelie och Andreas, låter sig endast bli omskött av David. Det står alltså klart att något knyter David till Selanderska gården och dess invånare.

I romanen framgår det inte varför David blir utvald men i radiopjäsen får lyssnaren veta att David är ”sista ättingen till Emelie och Andreas”.⁶⁵ Radiopjäsens David är i alla avseenden en tydligare huvudperson än romanens, här är han den som tar ledningen i sökandet, han som läser upp breven om Emelies och Andreas levnadsöden samt förklarar Andreas naturfilosofiska tankar för de andra. I en scen på gården talar David och Annika om Emelies öde och till skillnad från boken är det här David som är upprörd å Emelies vägnar och upplyser Annika om hur svårt det var att vara kvinna under 1700-talet. Flera scener där David funderar och förklarar för de andra har i romanen delats upp mellan de tre karaktärerna och såväl Jonas som Annika har fått mer framträdande roller.

De tre karaktärerna representerar olika egenskaper och de är alla betydelsefulla och nödvändiga i sökandet efter statyn. Sextonåriga David, äldst av de tre, är eftertänksam, lugn och öppen för de naturfilosofiska resonemang som Andreas skriver om i breven. I en av Nikolajeva uppställd taxonomi över kvinnliga respektive manliga egenskaper är det tydligt att David uppvisar ett spektrum av såväl traditionellt feminina drag, såsom drömmande, eftertänksamhet, intuition och omtänksamhet, samtidigt som han är analyserande och självständig, två egenskaper som länge setts som typiskt manliga.⁶⁶ Davids karaktär tänjer därmed på ett normativt genusmönster.⁶⁷ Hans sätt att tala förefaller lite långsamt och med

⁶⁴ Nikolajeva, 2004, s. 95.

⁶⁵ Maria Gripe & Kay Pollak, *Tordyveln flyger i skymningen, Sveriges radio radioteatern*, [Ljudupptagning], Sveriges radio, Stockholm, 2009, del 12, 24:49. Fortsättningsvis refereras radiopjäsen direkt i den löpande texten utifrån principen avsnitt (del) och tidpunkt i avsnittet. Fotnotens citat finns således att finna 24 minuter och 49 sekunder in i avsnitt 12.

⁶⁶ Nikolajeva, 2004, s. 129.

⁶⁷ Kåreland, 2015, s. 186.

flera pauser, vilket speglar hans eftertänksamma natur och gör honom till den självklara schackspelaren.

Syskonen Annika och Jonas, femton respektive tretton år gamla, representerar i relativt hög grad två klassiska barnboks-karaktärer: Annika ikläder sig rollen som den försiktiga och tillmötesgående unga kvinnan och Jonas, en något lillgammal Kalle Blomkvist-figur, leder med framåtanda och påhittighet sökandet efter statyn (ibland dock på ett impulsivt och vanskligt sätt). Jonas, som drömmer om att bli reporter, karakteriseras genom den bandspelaren han får i födelsedagspresent samma dag som de först kommer till Selanderska gården och dess funktion som attribut förstärker hans drag som nyfiken och driven. Boken igenom äter han salmiak, inte för smakens skull utan för att få igång hjärnverksamheten, och vid ett tillfälle arbetar ”de små grå cellerna för högttryck i hjärnan på Jonas Berglund” (s. 90), en tydlig anspelning på Agatha Christies detektiv Hercule Poirot.

Tordyveln flyger i skymningen är en handlingsbetonad bok, snarare än personorienterad. Detta är ett arv från Aristoteles och även om många barnboksförfattare idag lägger ett större fokus på att skriva psykologiskt utmanande personporträtt, finns det fortfarande enligt Maria Nikolajeva ett stort utbud av barnböcker där störst vikt läggs vid handlingen.⁶⁸ Sökandet efter den egyptiska statyn är det centrala kring vilket handlingen kretsar och karaktärerna, även om de är minnesvärda, humoristiska och sympatiska, är relativt outvecklade. Såväl David som Annika och Jonas är förhållandevis statiska karaktärer och mer eller mindre platta och endimensionella – de utvecklas inte nämnvärt under berättelsens gång utan förblir ungefär som de var innan sökandet påbörjades. Detta beror naturligtvis delvis på att tiden är alltför kort, det finns inte möjlighet för en kronologisk dynamik att uppstå, där en karaktärs naturliga förändring sker över längre tid (uppväxtskildring). En etisk dynamik, med vilket menas att en karaktär genomgår en snabb förändring på grund av ”omständigheter då personen tvingas att göra ett etiskt eller moraliskt val”,⁶⁹ kan möjligtvis appliceras på Annika. Hon, som är lite av en bakgrundsfigur i början av boken, är plötsligt den som agerar snabbast i en kritisk situation: ”Annika tog befälet. Hon visste inte vad som tog åt henne. Hon kände sig fylld av plötslig handlingskraft”. (s. 192)

Om David är den som först får kontakt med de övernaturliga fenomen som inträffar är Annika den förnuftiga rösten som länge försöker hitta rationella förklaringar och kallar viskningen som hörs på bandet för ”fnissel och fnassel”. (s. 41) Hon berörs djupt av breven som beskriver Emelies tragiska levnadsöde och genomgår något av ett feministiskt uppvaknande då hon inser att Emelies öde drabbat många kvinnor genom århundraden. Hon

⁶⁸ Nikolajeva, 2004, s. 135-136.

⁶⁹ Nikolajeva, 2004, s. 109.

känner därmed ett ansvar för att hennes historia förmedlas till eftervärlden. Annika, som till en början utgör exempel på en traditionell kvinnoroll, är den som i romanen utvecklas mest och som måhända, med lite vilja, skulle kunna kallas för en dynamisk karaktär. Mellan Annika och David finns en spirande förälskelse som, i takt med att Emelies och Andreas kärlekssaga kommer i dagen, fördjupas. Förälskelsen är ett tillägg i boken, den förekommer överhuvudtaget inte i radiopjäsen och inte heller Annikas feministiska engagemang ges något utrymme.

Persongalleriet i *Tordyveln flyger i skymningen* består även av ett antal bipersoner. Jovialiske prosten Lindroth åtar sig rollen som mentor och är den som ungdomarna bollar idéer och utbyter tankar med. Han spelar en nyckelroll i sökandet på statyn eftersom han har tillträde till kryptan med Emelies grav och möjlighet att via landsarkivet enkelt ta reda på information om 1700-talets Ringaryd. Lindroths biroll är en motspelare; en outhärlig bikaraktär till skillnad från perifera sido- och bakgrundsfigurer som inte spelar någon större roll för händelseutvecklingen.⁷⁰ Julia J:son Andelius fungerar som motspelare i form av vägvisare, det är via samtalen med henne som många av ledtrådarna uppenbarar sig. Julia ikläder sig också rollen som sändebud och fungerar som länken mellan ”the primary and the secondary world”.⁷¹ Inom fantasy innebär det traditionellt sett att personer från en värld träder in i en annan värld, men begreppet kan användas i en vidare bemärkelse i betydelsen ”connection, contact, link”.⁷² Tordyvlarna som dyker upp här och var i handlingen agerar som magiska vägledare, ett vanligt grepp inom fantastisk litteratur.⁷³ Tordyveln är släkt med den stark symbolladdade skarabén, helig i faraonernas Egypten där den hieroglyfiskt sett står för tillblivelse och återuppståndelse.⁷⁴ Ett passande val av vägvisare när kontakten mellan levande och döda etableras.

Berättelsens antagonister är inte speciellt viktiga för handlingen och detsamma gäller för fru Göransson, föreståndarinnan för Selanderska gården, som försvinner ut ur handlingen när ungdomarna väl är på plats. Jonas och Annikas föräldrar är bakgrundsfigurer utan nämnvärd påverkan för handlingen och Davids pappa, som är kompositör och komponerar det för handlingen viktiga musikstycket, fyller i övrigt ingen funktion. Han är dessutom frånvarande i Davids liv i betydelsen att han ständigt arbetar. Föräldrarnas ringa betydelse för berättelsen är sannolikt en rest från äventyrsböcker, där föräldrar oftast spelar en marginell, frånvarande

⁷⁰ Nikolajeva, 2004, s. 100.

⁷¹ Nikolajeva, 1996, s. 82.

⁷² Nikolajeva, 1996, s. 84.

⁷³ Nikolajeva, 2004, s. 104.

⁷⁴ Ulf Gärdenfors, Nationalencyklopedin, helig skarabé.

<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/helig-skarabe> (hämtad 2016-03-04).

eller negativ roll. Tvärtom utgör föräldrarna snarare ”ett hinder för äventyren” genom att se till att barnen håller sig hemma vissa tider.⁷⁵ Att det är sommarlov spelar med andra ord en stor roll för handlingen och föräldrarnas frånvaro bidrar till att förstärka känslan av en allåldersbok som riktar sig till äldre läsare.

5.2 Tempus

Tempus avser förhållandet mellan historiens tid och berättelsens tid och Genette analyserar utifrån begreppen ordning, frekvens och hastighet. Med ordning syftas på hur händelserna är arrangerade i förhållande till hur de utspelar sig i historien.⁷⁶ En historia berättas inte alltid i den ordning den utspelar sig utan kan istället ta sin början i slutet eller mitt i ett skede – *in medias res* – för att sedan rekapitulera handlingen dessförinnan, ett vanligt utförande i deckare. Handlingen kan även brytas upp med hjälp av avvikelser i kronologin, så kallade anakronier. Analepser (tillbakablickande) och prolepser (framåtblickande) är de vanligast förekommande.⁷⁷

Romanen *Tordyveln flyger i skymningen* inleds med en prolog där berättaren förklarar att det som sker i berättelsen redan har inträffat och såväl prolog som primärhandling är berättad i preteritum. Tempusformen skapar en känsla av avstånd till handlingen, Nikolajeva menar att ”[p]resent tense narrative conveys a very intense, immediate and direct empathy, while the past tense creates distance and alienation”.⁷⁸ Romanens tempus är en förändring från radiopjäsen, vars handling förmedlas i presens och företrädesvis av skådespelare. Romanens primärhistoria berättas i relativ kronologisk ordning med ett antal analepser, de flesta externa. Berättaren inleder det första kapitlet med att meddela att Jonas den här dagen, hans födelsedag, fick en bandspelare i present. Det framgår inte exakt när på dagen han får den, men de första fyra styckena kan ses som en intern analeps som berättar om det som skett tidigare under dagen. Fjärde stycket, som börjar ”Denna kväll, den 27 juni...” (s. 10) är början på primärhistorien. Redan i första kapitlet redogör David, i form av en extern analeps, om den dröm han hade natten innan: ” – Jag drömde om den här trädgården i natt. Jag kom gående samma väg som vi gick nyss. Det var därför jag kände igen mig. Jag har gått omkring här i drömmen”. (s. 16) I kapitel 13 läser Annika och David högt ur breven om Emelie och Andreas. Berättelsen om deras liv upptar hela kapitlet och är en extern analeps vars räckvidd spänner över 200 år. Analepsens omfattning är från 1740, det år Emelie föds, till 1763 då hon

⁷⁵ Nikolajeva, 2004, s. 102.

⁷⁶ Gérard Genette, *Narrative Discourse: an Essay in Method*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1983, [1980], s.35.

⁷⁷ Genette, 1983, s. 47.

⁷⁸ Nikolajeva, 1996, s. 37.

dör. Längre fram tillkommer ytterligare externa analepser som berättar om Andreas liv efter Emelies död, deras son och om statyn. De allra flesta analepser är externa, det vill säga hela deras räckvidd är placerad utanför primärhistorien och de riskerar inte att kollidera med primärhistorien till skillnad från interna analepser.⁷⁹ De är dessutom till allra största del kompletterande med vilket menas att deras syfte är att bistå med bakgrundsinformation till det primära händelseförloppet.

Romanen är i stor utsträckning en blandning av scener och sammanfattningar vilket resulterar i ett varierande tempo, där scener bromsar upp händelseförloppet medan sammanfattningar får motsatt effekt och accelererar berättelsen.⁸⁰ Ellipser, tidshopp i handlingen, delas upp i explicita och implicita ellipser. Explicita markeras antingen av vaga tidsmarkörer såsom ”några år senare” eller mer tydligt ”två dagar senare” medan implicita ellipser å andra sidan inte uttryckligen markeras, läsaren vet att ett tidshopp har skett endast genom att det uppstår någon form av tomrum eller lucka i berättelsen.⁸¹ Kapitel 28 inleds med en implicit ellips. De tre befinner sig på Selanderska gården och det framgår inte hur lång tid som har gått sedan de i slutet av föregående kapitel talade med Lindroth på pastorsexpeditionen.

Frekvens syftar till eventuella upprepningar av en händelse och singulativt berättande, det vill säga att en händelse återberättas en gång, är det vanligast förekommande.⁸² Gripes roman är ett exempel på singulativt berättande. Möjligtvis kan gravöppningen, som dels återberättas av berättaren direkt efteråt och därefter i ett radioinslag, klassificeras som repetitivt berättande, det vill säga att återberätta flera gånger en händelse som inträffat en gång.⁸³

Radioföljetongen *Tordyveln flyger i skymningen* består av tolv delar där varje del är i genomsnitt 27-28 minuter lång. Dramat inleds med en trumvirvelliknande ljudeffekt som övergår i en signaturmelodi. Därefter presenterar en kvinnlig röst programmet: ”Radioteatern ger: *Tordyveln flyger i skymningen* i regi av Kay Pollak. En berättelse i tolv delar, avlyssnad och nedtecknad av Maria Gripe och Kay Pollak. Första delen: en tågförsening och dess följder”. (Del 1, 0:14) En manlig berättare tar vid och tilltalar lyssnaren. Såväl romanens som radiopjäsens berättare poängterar det otroliga med den historia som ska berättas, men medan radiopjäsens berättare uttrycker sig mer övertygad om att historiens händelser har ägt rum av en anledning – ”Det kan verka som en tillfällighet, en slump, men det är inte så. Det är inte heller, även om det kan se så ut, bara tillfälliga, slumpmässiga, utan djupt meningsfulla

⁷⁹ Genette, 1983, s. 49-50.

⁸⁰ Nikolajeva, 2004, s. 220.

⁸¹ Genette, 1983, s. 108.

⁸² Genette, 1983. S. 114.

⁸³ Genette, 1983, s. 115-116.

händelser som gjorde att den här historien kom i dagen” (Del 1, 1:31), – är romanens berättare mer dunkel i sitt upplägg: ”Men en del händelser tycks varken vara styrda av viljan eller av förnuftet, de förefaller helt oväntade, överraskande, oförutsedda. Vi kallar dem tillfälligheter eller slump, men vi vet ingenting om dem”. (s. 7) Radioteaterns berättare fortsätter med att etablera en översikt där tågets försening och dess betydelse för händelseutvecklingen fastställs. Berättaren ringar in berättelsens tid och plats med en tidsangivelse, en kort miljöbeskrivning över området kring Ringaryds-ån och introducerar slutligen tre, än så länge namnlösa, karaktärer. Därmed är prologen slut och handlingen, berättad av de tre ungdomarna, tar vid. Under prologen hörs olika ljudeffekter som förankrar omgivningen i berättelsen – en tågvissla och tågets dunkande mot rälsen när tågförseningen omtalas och ljudet av syrsor vid miljöbeskrivningen.

Tim Crook poängterar hur viktig inledningen på dramat är för att fånga lyssnarens intresse och få hen att återkomma till radion för att höra nästa avsnitt. Crook föreslår att radiopjäsen bör ta sin början mitt i ett spännande skede – ”a dramatic moment of arrival” – och undvika för mycket bakgrundsfakta de första minuterna.⁸⁴ *Tordyveln flyger i skymningen* följer inte dessa direktiv i särskilt stor utsträckning, det tar drygt fem minuter innan skådespelarnas röster hörs, men inledningen sätter däremot tonen för dramat, med de upprepade kommentarerna kring tillfälligheterna som kringgärdar berättelsen.

Liksom romanen berättas radiopjäsen i relativt kronologisk ordning. Radioteaterns serieformat påverkar utformningen av berättelsen, där alla avsnitt avslutas med en cliffhanger som ska locka lyssnaren att återvända till radion för att höra fortsättningen på historien. Serieformatet har även haft en inverkan på romanen, där flera av kapitlen avslutas med en cliffhanger eller av att berättaren ställer frågor till läsaren om den kommande utvecklingen. Även anticipation, ett berättartekniskt grepp där författaren förhalar spänningen genom att sprida ledtrådar i texten, används framför allt i romanen och syns speciellt i Emelies brev där hon skriver om Andreas syn på världssjälens: ”Han visste att de döda också lever”. (s. 70) I slutet av boken framgår det tydligt att Andreas hade rätt. Användning av cliffhangers, antydningar och andra hjälpmedel för att växelvis fördröja och stegra spänningen är inte enbart ett produktionstekniskt hjälpmedel utan även ett vanligt grepp inom såväl den skräckromantiska traditionen som detektivberättelsen. Romanens bruk av cliffhangers är således ett resultat av såväl radiomediets konventioner som ett genredrag.

Musiken i radiopjäsen har en viktig roll och används ofta för att förtydliga temporala förändringar. Musiken är här icke-diegetisk och ett exempel på *time transitional lintel*, det vill

⁸⁴ Crook, 1999, s. 158.

säga ”a sound symbolism or musical bridge which facilitates the lateral transference of the listener’s understanding backwards or forwards in time [...]”.⁸⁵ Musiken fungerar vid ett flertal tillfällen som förstärkare av avsnittens cliffhangers och i samband med uttalanden som ”Vi har massor att ta itu med imorgon!”. Vid radiopjäsen analeser – främst Davids dröm och brevpåläsningen – förekommer dock ingen musik som skulle kunna förstärka stämningen.

Förutom en temporal funktion används musik också för att ackompanjera händelseutvecklingen och förstärka känslor och stämningar och Crook menar att ”[m]usic has the means to create atmosphere and emotion and to change scene mellifluously”.⁸⁶ När David i det nionde avsnittet besöker Lindroth i kyrkan hörs i bakgrunden Emelies visa på orgeln. Med denna ödesmättade ljudkuliss frågar David Lindroth om han tror att de döda kan meddela sig med de levande och när så David läser texten Lindroth har komponerat till Emelies visa och inser att det är samma ord som han hört i drömmen, stiger orgelmusiken i kraft och dånar ut till lyssnaren. Att David inte säger något om upptäckten, utan försvinner ut ur kyrkan, gör inget. På grund av musikens intensitet och funktion som ledmotiv i radiopjäsen förstår lyssnaren att något otroligt har skett. I scenen därpå talar David i telefon med Julia, som säger att David låter rädd. Medan vinden viner i bakgrunden gör hon sitt schackdrag och säger därefter ödesmättat att ”nästa drag blir ett mycket viktigt drag. Hela partiet kan hänga på det. Så tänk sig mycket, mycket noga för”. (Del 9, 28:26) Vinden tilltar i styrka som för att visa på Davids oroliga själstillstånd.

Ljudeffekter används sparsamt i pjäsen och förekommer främst för att förtydliga spänningsmomenten och händelser som förefaller vara av en övernaturlig karaktär eller rena tillfälligheter. En gäll, stigande ton hörs till exempel när David yttrar berättelsens budskap: ”allt levande hör ihop”. (Del 4, 9:26) Ljudeffekter fungerar också för att bygga upp en spänningsfylld atmosfär och i en scen i radiopjäsen andra del hörs ett oidentifierbart ljud som får Selanderska gården att skälva. Kristallkronan klirrar, fönsterrutorna vibrerar och Jonas utbrister ”Men känner ni? Hela huset skakar ju?” Strax därefter kommer en låg, vibrerande ton in i pjäsen och samtidigt som David utropar ”Tåget! Det är bara tåget!”, förbyts tonen till ljudet av ett förbipasserande tåg. (Del 2, 9:01) Ljudeffekter används också för att signalera olika miljöer – Tim Crook benämner dem territoriella ljud och deras funktion är att underlätta för lyssnaren att visualisera dramats miljö.⁸⁷ Selanderska gården signaleras med hjälp av den

⁸⁵ Crook, 1999, s. 165.

⁸⁶ Crook, 1999, s. 92.

⁸⁷ Crook, 1999, s. 88.

tickande klocka som börjar gå igen när de tre anländer till gården medan syrsor, fågelkvitter och regn markerar utomhusmiljö och ett ihåligt, ekande ljud föreställer kyrkans krypta.

Radiopjäsen *Tordyveln flyger i skymningen* bygger handlingen kring dialog och använder ljud för att lokalisera lyssnaren ”in space and time”.⁸⁸ Ljudeffekterna fungerar även som berättargrepp och mycket av händelseförloppet är avhängig hörselintryck, som när de skakar på Emelies kista för att höra om det ligger något däri. Hörselintrycken har förblivit viktiga även i romanen och även om läsaren naturligtvis inte kan lyssna på handlingen, så har boken en viss audiell känsla. Gravöppningen förmedlas till exempel via högtalare; David, Annika och Jonas är själva inte med när kistan öppnas. De får heller aldrig en riktigt klar bild av mannen som, liksom de, är på jakt efter statyn utan ser honom endast flyktigt. Han har däremot en karakteristisk hosta som de känner igen honom vid. Överallt i romanen lyssnar karaktärerna på varandra, på bandspelaren och efter ljud som avslöjar något om var statyn kan befinna sig. De audiella inslagen i romanen – spår av radiopjäsen – är en form av transmediering och Lars Elleström menar att transmediering tillsammans med ”transforming and adapting is equivalent to keeping something, getting rid of something else and adding something new”.⁸⁹ Jonas Ingvarsson menar att romanen förutom transmediering även visar upp en hypermediering, med andra ord hur ”det nya mediet (romanen) genom sitt återbruk av andra mediet (radiopjäsen) på ett nästan övertydligt sätt gör i detta fall läsaren uppmärksam på själva medieringen”.⁹⁰ Effekten blir att läsaren nästan kan lyssna på texten.

I fallet med Gripes roman har vissa av radiomediets audiella kännetecken fått bli kvar men romanens specifika formspråk har också gjort att dess historia inte är identisk med radiopjäsens, och kanske inte heller upplevelsen av densamma. I en föreläsning om audio fiction lyfter Michael Toolan, professor i engelska vid University of Birmingham, frågeställningen om det finns idémässiga och känslomässiga skillnader mellan att läsa eller lyssna på en berättelse.⁹¹ Han slår fast att lyssnande är ofrånkomligt förankrad i tid medan läsning, å andra sidan, ”permits us to stretch time, and even (to a degree) to impose our own timing on this timed activity”. Det här medför enligt Toolan att läsaren kan kontrollera sin läsning på ett helt annat sätt än lyssnaren kan sitt lyssnande. Även om lyssnaren trycker på

⁸⁸ Dunn, 2005, s. 201.

⁸⁹ Lars Elleström, ”Adaptation within the field of media transformations” i *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, red. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen, London: Bloomsbury Academic, 2013, s. 115.

⁹⁰ Jonas Ingvarsson, ”Ringaryd 1976: kulturecybernetik”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:2, s. 68 [67-81]

⁹¹ Michael Toolan, *Audiofiction: no time for deep thoughts and feelings?* Online Proceedings of the Annual Conference of the Poetics and Linguistics Association (PALA) 2008, hämtad 2016-04-14 från www.pala.ac.uk/uploads/2/5/1/0/25105678/toolan2008.pdf, s. 2.

pausknappen och därmed pausar uppspelningen är det oftast i syfte att repetera ett stycke som varit otydligt. Läsarens paus däremot, är ofta av en mer reflektiv karaktär, ett tillfälle när hen lyfter blicken från texten “or dwell on the words just read, in order to think again, or further, about the relevance and the implications of what has just been expressed”.⁹² Det är helt enkelt, på grund av skillnaden mellan skriftens statiska karaktär och talets kinetiska dito, väldigt svårt att lyssna långsammare.

Vid en föreläsning genomför Toolan en undersökning (som han visserligen själv erkänner är spekulativ och inte vetenskapligt förankrad) och kommer fram till att “[a]udio stories seem to engender more emotional responses” medan lästa berättelser framkallar främst känslomässiga minnen.⁹³ Toolan frågar sig om detta har med tidsfaktorn att göra och menar att en emotionell reaktion på ett minne “involves contemplation of that memory and contemplation takes time, time that a reader of a story has but that is denied to the listener of an audio format story”.⁹⁴ Ett sätt att komma runt det här problemet är att använda sig av olika förhållningstekniker, exempelvis repetitioner, vid framställningen av en berättelse i ljudformat. Toolan poängterar dock att studien syftar till litterära berättelser, främst noveller, och att det är möjligt att radiodramatik i viss mån redan har tagit hänsyn till dessa faktorer.⁹⁵

Det som är intressant här är att Toolan ser en väldigt fixerad tidsaspekt vad det gäller att ta till sig historien medan Anne Dunn menar att radioteater utmärks av en flexibilitet vad gäller tids- och rumsuppfattning: “Through sound, radio can take us to other places and other times”.⁹⁶ Amelie Björck menar dessutom att radiomediets föreställningsförmåga är kopplat till “överföringens fysiska rumslöshet [som] underlättar framställningen av fantastiska eller obestämbara miljöer och karaktärer, och exempelvis utan problem kan låta döda eller ofödda tala”.⁹⁷ Dessa två synpunkter tar på intet sätt ut varandra, Toolan talar om konsumeringen av berättelsen medan Dunn och Björck syftar på själva utformningen. Men det visar ändå på hur radiomediets förutsättningar styr såväl innehåll som konsumtion: en fast tid vid konsumtion kontrasteras med en mycket rörlig tid innehållsmässigt. Radiopjäsen *Tordyveln flyger i skymningen* använder sig av repetitionstekniker för att förenkla för lyssnaren att följa med i handlingen, bland annat upprepar karaktärerna ofta information de hört och längre utläggningar åtföljs alltid av att de tre ställer frågor och förtydligar vad som just har sagts.

⁹² Toolan, 2008, s. 2-3.

⁹³ Toolan, 2008, s. 4.

⁹⁴ Toolan, 2008, s. 4.

⁹⁵ Toolan, 2008, s. 6.

⁹⁶ Dunn, 2005, s. 195.

⁹⁷ Björck, 2010, s. 25.

5.3 Modus

Begreppet modus behandlar hur historien berättas, om innehållet förmedlas med distans eller mer direkt och Genette beskriver det som ”*regulation of narrative information*”.⁹⁸ Han skiljer mellan två olika sätt att berätta en historia på: mimesis och diegesis. Mimesis, *imitation*, karakteriseras av ett mer sceniskt berättande med mer dialog och en sparsamt använd berättare. Motsatsen, diegesis, har å sin sida en mer synlig berättare som sammanfattar handlingen.⁹⁹ En berättelse växlar oftast mellan dessa två modus, vilket skapar berättelsens rytm. Men Genette påpekar samtidigt att ren mimesis inte är möjlig i en berättelse utan att det rör sig om en ”*illusion of mimesis – which is the only narrative mimesis, for this single and sufficient reason: that narration, oral or written, is a fact of language, and language signifies without imitating*”.¹⁰⁰ Följden blir att *showing* ”can only be a *way of telling*”, det vill säga berättelsen är utformat så att läsaren ska glömma bort att det finns en berättare, vilket görs bland annat genom användning av scener och en osynlig eller transparent berättare.¹⁰¹

Romanen *Tordyveln flyger i skymningen* har hög effekt av diegesis, berättaren är allestädes närvarande och scener är främst använda i mer dramatiska passager. Radiopjäsen å andra sidan, har ett övervägande mimetiskt modus men med vissa diegetiska inslag, där berättaren stundtals återkommer för att sammanfatta händelseförloppet.

För att skildra de tre ungdomarnas tankar och känslor använder romanen psykonarration och erlebte Rede. I psykonarration, en teknik där berättarens och karaktärens diskurser vävs samman, dominerar berättarens diskurs:

Jonas intresse för breven var ganska svalt – om han inte kunde få ut nånting om statyn ur dem förstås, några ledtrådar. Med hans fantasi blev det mesta mystiskt och användbart. Han var övertygad om att statyn fanns gömd i Selanderska gården nånstans. Troligen på vinden, som han ansåg måste vara det perfekta gömstället bland all gammal bråte som ingen orkade rota i. Han var upprörd på David och Annika som inte ville låta honom leta där. [---] Detta trots att barren inte legat på sin plats på dörrhandtagen! Idag hade barret på ytterdörren varit borta! Och likadant på ett par av dörrarna inomhus. Men de bara skrattade åt det. De trodde barren ramlat bort av sig själva! De fattade ingenting! De tänkte förstås vänta tills nån annan hann före och snöt statyn mitt framför näsan på dem. De insåg inte sitt ansvar! De tjafsade bara om bagateller.

(s. 78)

⁹⁸ Genette, 1983, s. 162.

⁹⁹ Genette, 1983, s. 163.

¹⁰⁰ Genette, 1983, s. 164.

¹⁰¹ Genette, 1983, s. 166.

I stycket ovan syns tydligt att berättarens diskurs dominerar även när berättaren går från tredjeperson till fritt indirekt tal. Psykonarration får ibland som följd att det är svårt att veta om det är karaktären eller berättaren som uttrycker något.¹⁰²

Jonas blev alldeles ifrån sig. Varken han eller Annika hade varit på Selanderska gården i morse. De kunde alltså inte ha svarat i telefon. Det måste ha varit nån annan! Här kom alltså förklaringen till att barren på dörrhandtagen varit borta! Sa detta dem ingenting? Fattade de äntligen vad det rörde sig om? Men nej då! – Då har hon väl ringt fel då, Julia, var allt David hade att säga. Och Annika höll med. – Hetsa inte upp dig nu, Jonas! sa hon. Nej, Jonas hade det inte lätt. Varför kunde ingen höra på honom? Det var ingen mer än de som kände till breven, som visste om statyn, sa Annika jämt. Vad visste hon om det? Och vad skulle hon säga om nån kom före och hittade statyn? Och kanske blev bjuden till Egypten, till pyramiderna och till Tutanchamons grav? De bara skrattade när Jonas frågade dem det. (s. 79)

Här används fritt indirekt tal för att markera Jonas uttalanden och det är inte helt tydligt vad som uttalas högt och vad Jonas enbart tänker. Att det är en summering av berättaren står också klart, speciellt om man noterar tidsmarkören ”jämt” efter Annikas uttalande. Användningen av en iterativ teknik indikerar att det här är ett återberättande av ett antal samtal om samma ämne.

När det rör sig om barnlitteratur finns det ytterligare försvårande omständigheter angående användning av psykonarration eftersom risken finns att det uppstår en diskrepans mellan den vuxne berättaren och den unge protagonisten, så kallad *dissonant psykonarration*, där berättaren vet och förstår mer än barnet. Genom att försöka ”kasta av sina vuxna erfarenheter och berätta helt ur barnets perspektiv” kan berättaren försöka åstadkomma *konsonant psykonarration*, det vill säga berätta ur den unge karaktärens perspektiv.¹⁰³ Gripes roman består huvudsakligen av konsonant psykonarration men med vissa inslag av dissonant psykonarration där berättaren ifrågasätter eller gör sig lustig på karaktärernas bekostnad.

Begreppet fokalisering, även kallat *point-of-view*, syftar till en filtrering av händelserna genom någon av karaktärerna.¹⁰⁴ Extern fokalisering berättar historien ur en karaktärs perspektiv, men utan att gå in i dennes inre. Läsaren får med andra ord inte veta hur karaktären upplever händelsen såvida hen inte uttryckligen säger det. Intern fokalisering å andra sidan, går in i karaktären och låter läsaren ta del av personens tankar och känslor.¹⁰⁵ I

¹⁰² Nikolajeva, 2004, s. 155.

¹⁰³ Nikolajeva, 2004, s. 109.

¹⁰⁴ Kåreland, 2015, s. 142.

¹⁰⁵ Genette, 1983, s. 189-190.

Gripes roman förekommer såväl extern som intern fokalisering. Jonas, Annika och David fokaliseras alla tre såväl externt som internt medan övriga bifigurer till övervägande del fokaliseras externt. Fokaliseringen är således av en variabel karaktär, det vill säga en icke-fixerad fokalisering som byter fokalisator under romanens gång.¹⁰⁶ Följande exempel är ett typexempel på hur det kan se ut i berättelsen: ”Jonas såg deppad ut. Vilka medhjälpare alltså... Man kunde ge upp för mindre. David och Annika visste inte vad de skulle säga, men plötsligt kom David på nåt. Det var så sant!” (s. 90) Den första meningen tillhör berättaren, därefter skiftar fokaliseringen till Jonas som klagar på de andra två i direkt anföring. Synvinkeln flyttas därefter till David och Annika för att gradvis övergå helt till David. Den sista meningen är helt från Davids perspektiv.

Oenighet råder bland narratologer kring vad som utgör en berättelse. En del hävdar att det räcker att en intrig existerar, vilket får som följd att film, drama och andra konstformer kan analyseras på samma sätt som romaner, poesi och så vidare.¹⁰⁷ Genette däremot, anser inte att ett drama kan vara ett berättande, eftersom en berättelse kräver en berättare:

Its characteristic feature, Genette claims, is the *verbal* transmission of fictional stories [...] neither the dramatic representation of stories on the stage nor their transmission by what he terms extranarrative media (film, comic strip, etc.) can be termed 'narrative', and neither are genuinely interesting to narratology or, more specifically, to discourse-oriented narratology.¹⁰⁸

Erlebte Rede, psykonarration och fokalisering i Genettes bemärkelse är därmed tekniker som tillhör romanens formspråk. Romanen tillåter till exempel intern fokalisering av en karaktär på ett helt annat sätt än vad andra uttrycksformer gör och radiodramat har, trots sitt släktskap med litteratur, vitt skilda förutsättningar när det kommer till att hantera karaktärer. Att helt enkelt överföra de ovan nämnda begreppen på en analys av en radiopjäs är därmed inte möjligt. Trots det kan en radiopjäs uppvisa tekniker som påminner om intern fokalisering. I den fjärde delen av radiopjäsen *Tordyveln flyger i skymningen* förklarar berättaren för lyssnaren att de brev som ungdomarna har funnit i vindsrummet väcker många frågor: ”brevens innehåll och allt som har hänt lämnar inte de tre ungdomarna. I natten flyger tankarna hit och dit”. (Del 4, 5:28) Scenen som följer är inte med i boken. Medan en klocka tickar i bakgrunden resonerar David viskande för sig själv om breven och blomman: ”Kan det vara samma blomma? Varför såg jag just den blomman i min dröm, Emelies och Andreas blomma? Vad har den att säga mig?”. (Del 4, 6:03) Det sista uttalandet sägs med en viss

¹⁰⁶ Genette, 1983, s. 191.

¹⁰⁷ Skalin, 2002, s. 184.

¹⁰⁸ Sommer, 2008, s. 122.

frustration och David beslutar sig för att gå och se efter i en bok om växter. Ljudet av fotsteg, som först går bort från mikrofonen för att sedan återkomma, hörs och följs av ljudet av David som sätter sig i sängen och börjar bläddra i en bok samtidigt som han muttrar ”Selandria... O, P, Q, R, S ... Selandria ... Här: Sadel, Segerhuva ... Selandria Egyptica!”. (Del 4, 6:34) Därefter följer en liknande scen där Annika resonerar för sig själv om brevens innehåll med det förmodade syftet att fräscha upp lyssnarens minne: ”Jag har alltid älskat Andreas.’ Så fint! Vad var det det stod i brevet? Hm, jo! ’Jag vet att i breven finns Andreas tankar som tiden ännu inte är mogen för att ta emot.’ Ja, så var det ja”. (Del 4, 9:50) Karaktärernas tankar förmedlas högt i radiopjäsen av David och Annika som talar med en lägre, nästan viskande, röst och mer långsamt och reflekterande. Att låta en karaktär förmedla inre tankar genom att hen så att säga ”talar för sig själv” är enligt Frank Zipfel ett vedertaget begrepp inom teater och radiodramatik och innebär inte nödvändigtvis att karaktären gör just detta i den fiktiva världen utan det är helt enkelt en teknik för att övervinna mediets begränsningar.¹⁰⁹ Konventionella grepp som att tala med hög röst eller sminka skådespelarna på ett överdrivet och effektfullt sätt är tillvägagångssätt som vanligtvis inte ”are taken into account when it comes to establishing what is part of the fictional world”.¹¹⁰ Zipfel fortsätter med att poängtera att “an actor may speak to himself in soliloquy, but this does not entail that the character speaks to himself in the fictional world”.¹¹¹ Tim Crook instämmer och menar att ”the soliloquy in radio is normally predicated on the idea that this is communicated internally to the character and is listened to only by the listener”.¹¹²

Den här metoden för att redogöra för karaktärernas inre används inte särskilt ofta i pjäsen eftersom de tre nästan alltid diskuterar med varandra, men i de två ovan nämnda exemplen med David och Annika kan alltså hävdas att det rör sig om någon form av intern fokalisering, anpassad efter radiomediets förutsättningar. Det viktiga här är framför allt att notera att medan romanens användning av psykonarration för att redogöra för karaktärernas inre är en sammanvävning av berättarens och karaktärens diskurs, är radiopjäsens metod enbart vilande på skådespelarnas agerande, det vill säga karaktärens diskurs. Följden blir att romanens skildring av karaktärernas inre, på grund av berättarens tydliga närvaro, kan upplevas som mer ambivalent, mångtydig och inte lika pålitlig. Transmederingen här av en teknik från ett medium till ett annat innebär en transformation och Lars Elleström menar att ”The process of mediation could be described as firmly anchored in the material base of the medium, while

¹⁰⁹ Zipfel, ”Fictionality and Make-Believe in Drama, Theatre and Opera”, 2015, s. 258.

¹¹⁰ Zipfel, ”Fictionality and Make-Believe in Drama, Theatre and Opera”, 2015, s. 258-259.

¹¹¹ Eli Rozik, “Acting. The Quintessence of Theatricality” i SubStance 31.2/3 /2002), citerad av Frank Zipfel, ”Fictionality and Make-Believe in Drama, Theatre and Opera”, 2015 s. 259.

¹¹² Crook, 1999, s. 177.

representation is a semiotic aspect of the medium".¹¹³ Representation ska här förstås som tolkning eller "creation of meaning".¹¹⁴ Han fortsätter med att poängtera att vissa former av transmediering främjar viss form av tolkning och "every single representation is based on the distinctiveness of a specific medium". Romanens möjlighet att använda sig av psykonarration vid inre fokalisering ger således en annan upplevelse än radiopjäsens, vars inre fokalisering inte är en sammanvävning av karaktärernas och berättarens diskurs.

Musik har i radiopjäsen en fokaliserande effekt. I den andra delen av radiopjäsen finns en scen där David drömmer att han hör en kvinna sjunga texten till melodin han tidigare hört i en dröm. Lyssnaren hör först David gäspa och mumla något ohörbart, därefter ljuder introt till musiken och en kvinna som sjunger "Lyssna, lyssna blåa blomma ...". Scenen finns inte med i boken utan är ersatt med en sammanfattning av berättaren: "David gick direkt in på sitt rum och lade sig ovanpå sängen. Han kände sig märkvärdigt trött trots att klockan inte var mycket. Det är möjligt att han dåsade till ett ögonblick. Men plötsligt reste han sig upp klarvaken och gick ut till pappa". (s. 44) I radiopjäsen blir musiken ett sätt att förstärka bandet mellan Emelie och David och musiken får här en förtydligande effekt, ett sätt att fokusera "intended aspects of characterisation".¹¹⁵ I boken återberättas drömmarna dels av David själv, dels av berättaren och den interna fokaliseringen försvinner därmed.

Radioteater förlitar sig på skådespelarnas agerande och de för mediet specifika effekter för att förmedla en berättelse, skillnaden mot traditionell scenkonst är såklart att det här enbart sker via hörseln. Avsaknaden av visuella intryck har gjort att radioteater ibland benämns *Theater of the Mind* med vilket menas att den ger en inre upplevelse av ett skådespel:

The potential effects of radio narrative are achieved primarily through suggestion. Individual listeners construct images of and feelings about characters, settings, and actions based on aural cues [...] This basic feature of radio allows for an extreme fluidity and flexibility in narrative construction – literally anything imaginable can happen to anyone, anywhere, at any time – but it demands active audience participation.¹¹⁶

Synen på radioteater som en konstform som tillåter lyssnarens föreställningsförmåga ett stort spelrum verkar vara nästintill universell och Anne Dunn poängterar osäkerheten som kringgärdar medieformen. Enligt henne är ett av radions särdrag otillförlitlighet eftersom ljud är "epistemologically unreliable; that is, we cannot know the true nature of things as reliably

¹¹³ Elleström, 2013, s. 12.

¹¹⁴ Elleström, 2013, s. 7.

¹¹⁵ Crook, 1999, s. 61.

¹¹⁶ Allen, 2008, s. 481.

through our hearing as we can through sight”.¹¹⁷ Den här osäkerheten har setts både som en begränsning men också som en möjlighet för radiodramatik att gestalta det som hade varit svårt att gestalta på en scen. Genom att utnyttja radiomediets specifika förutsättningar skapar radiodramat en inre bild hos lyssnaren, ”a picture palace”, som Crook kallar det.¹¹⁸ Den här upplevelsen blir så stark att lyssnaren tycker sig *se* radiopjäsen. Radioteater blir därmed inte en blind medieform utan den må vara audiell i sitt utförande, men ”equally powerful as a visual force in the psychological dimension”.¹¹⁹

På flera sätt påminner det här om hur läsning ofta definieras. I en artikel med titeln *Fictionality and Make-Believe in Drama, Theatre and Opera*, definierar Frank Zipfel en teaterföreställning som en handling där någon agerar samtidigt som någon annan observerar. Båda parter är medvetna om att det som utspelar sig på scenen inte är på riktigt men scenkonstens konventioner tillåter både skådespelare och publik att spela med.¹²⁰ Skillnaden, enligt Zipfel, mellan teater och litteratur ligger i publikens förhållande till konstformerna: ”with texts, audiences engage imaginatively with what they read, whereas in theatre, audiences engage imaginatively with what is enacted and thus presented to them visually as well as acoustically. Through the act of imagination, the audience engages with the performed story or with the production world of a performance”.¹²¹ Radiodramat förefaller vara placerad mittemellan scenkonst och litterärt berättande – den förlitar sig på ett dramatiskt modus med skådespelare men upplevelsen ligger nära den upplevelse som läsning ger.

5.4 Röst

I avsnittet röst behandlar Genette berättarens roll i historien.¹²² Primärhistorien i romanen *Tordyveln flyger i skymningen* utspelar sig på den diegetiska nivån och berättaren är extradiegetisk-heterodiegetisk. Förutom i prologen och epilogen, där berättaren träder fram och tilltalar narraten, är berättaren dold. Annika och David kan sägas vara intradiegetiska berättare när de berättar historien om Emelie och Andreas.

Berättarens närvaro kan framför allt urskiljas genom miljö- och personbeskrivningar, av sammanfattningar, indirekt tal och kommentarer som syftar till händelsernas utveckling,

¹¹⁷ Dunn, 2005, s. 193.

¹¹⁸ Crook, 1999, s. 171.

¹¹⁹ Crook, 1999, s. 8.

¹²⁰ Frank Zipfel, ”Fictionality and Make-Believe in Drama, Theatre and Opera” i *How to Make Believe: The Fictional Truths of the Representational Arts*, red. J. Alexander Bareis & Lene Nordrum, Berlin: De Gruyter, 2015, s. 254.

¹²¹ Zipfel, ”Fictionality and Make-Believe in Drama, Theatre and Opera” 2015, s. 257.

¹²² Genette, 1983, s. 248.

personernas agerande eller till själva berättandet.¹²³ Inom barnlitteratur ger den traditionellt didaktiska berättaren uttömmande förklaringar till karaktärernas beteende och ”fördömer deras felsteg och misstag, [...] En didaktisk berättare kan också vända sig direkt till läsaren med kommentarer, förklaringar och uppmaningar som inte lämnar utrymme för tvetydigheter”.¹²⁴ Berättaren i Gripes roman är auktoritär vilket visar sig genom värderingar och kommentarer, däremot är berättaren aldrig dömande eller moraliserande. Jonas försök att bli tagen som en seriös reporter kommenteras ofta av berättaren på ett humoristiskt sätt: ”Här bröt Jonas in och skrattade ett rutinerat intervjuarskratt”. (s. 100) Berättarens oskyldiga försök att göra sig lustig över Jonas är ett av de få exempel på ett jämlikt tilltal, det är tveksamt om de yngre läsarna plockar upp det.

Berättelsen är av typen *subsequent narrating*, det vill säga handlingen är berättad i preteritum. Det framgår inte hur lång tid som har gått mellan det att händelserna utspelar sig och berättaren skildrar dem, vilket är ett vanligt förhållningssätt för berättande i en förgången tid: ”In classical ’third-person’ narrative, this interval appears generally indeterminate, and the question irrelevant, the preterite marking a sort of ageless past”.¹²⁵

Det framgår att berättaren i romanen *Tordyveln flyger i skymningen* har en tydlig och framträdande roll till skillnad från radiopjäsens berättare, som intar en mycket mer undanskymd position och framför allt används för att summera händelser, etablera tidshopp och stundtals också för att bekräfta för lyssnaren det lustiga eller slumpartade som precis har hänt: ”är det inte så ... är det inte lustigt?”.

Nu är det väldigt tydligt att det finns en berättare i radiopjäsen men även om det inte hade gjorts det, om pjäsen enbart hade bestått av skådespelarnas dialog, så skulle man kunna argumentera för berättarens existens. Seymour Chatman hävdar i sin studie om filmens narratologi att

The narrator’s presence derives from the audience’s sense of some demonstrable communication. If it feels it is being told something, it presumes a teller. The alternative is a ’direct witnessing’ of the action. Of course, even in the scenic arts like drama and the ballet, pure mimesis is an illusion. But the degree of possible analogy varies. The main question is how the illusion is achieved.¹²⁶

¹²³ Nikolajeva, 2004, s. 161.

¹²⁴ Nikolajeva, 2004, s. 159.

¹²⁵ Genette, 1983, s. 220.

¹²⁶ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978, s. 147.

Berättaren är den som styr dramat, den som möjliggör för lyssnaren att ta del av handlingen och fungerar som en gatekeeper in till den fiktiva världen. Berättarens vara eller inte vara är en omdebatterad fråga, det finns de narratologer som hävdar att inte alla berättelser har en berättare. Frank Zipfel skiljer på en smal (*narrow*) och en bred (*broad*) syn på berättande, där den smala synen kräver en berättare som presenterar händelserna.¹²⁷ En bredare definition på berättaren ser istället berättande som ”story presentation. In this understanding all kinds of story presentation – with or without communicative mediation, with or without teller/narrator – qualify as narratives”.¹²⁸ På det här sättet kan andra genrer (såsom drama) och även andra medieformer (såsom radiomediet) klassificeras som former av berättande. Zipfel bygger delvis sin uppfattning på Chatmans studier i film och han menar att den breda synen på berättande är ”characteristic of transmedial approaches and its function mostly is to draw attention to the similarities between the various ways of presenting stories in different genres or media”.¹²⁹ Enligt det breda synsättet fungerar berättaren som en *story presenter* och medlare mellan den fiktiva världen och recipienten:

One could argue, however, that the concept of mediacy that underlies the distinction drawn in literary theory between fictional narration and drama is a rather narrow and deficient one, as it claims that story presentation in drama (understood as literary text or as theatrical performance) is unmediated because it lacks a narrator. A more adequate use of the term ’mediacy/mediation’ with reference to story presentation might be to say that there is no story presentation without mediation even though every genre and medium has its specific ways of presenting and thereby mediating stories.¹³⁰

Om man ser på radiopjäsens berättare som en story presenter kan berättaren tillskrivas en än större roll än enbart förmedlare av korta summeringar. Att radiodramats berättare har en mindre framträdande roll än romanens beror på de skillnader som finns mellan de två uttrycksformernas diskurser. I romanens fall är berättarens och karaktärernas diskurser mer sammanvävda (genom tekniker som psykonarration) medan berättarens och karaktärernas diskurser i radiopjäsen är separerade från varandra.

Precis som att Michael Toolan framhåller romanens och audiofiktionens olika sätt att förhålla sig till tid, menar Tim Crook att samma förhållande gäller för radioteater:

¹²⁷ Frank Zipfel, ”Narratorless Narration? Some Reflections on the Arguments For and Against the Ubiquity of Narrators in Fictional Narration” i *Author and Narrator: Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*, red. Dorothee Birke & Tillman Köppe, Berlin: De Gruyter, 2015, s. 50.

¹²⁸ Zipfel, ”Narratorless Narration?”, 2015, s. 50.

¹²⁹ Zipfel, ”Narratorless Narration?”, 2015, s. 50.

¹³⁰ Zipfel, ”Narratorless Narration?”, 2015, s. 51.

listening to radio plays, like watching live stage theatre performances, involves a limited time frame [...] The reader of literature can stop and resume, can vary the pace of imaginative interaction, which in radio drama and stage drama is controlled by the performance [...] The composition depends for its expression on interpretation and performance. This is not so with literature.¹³¹

Tidsaspekten som förhindrar lyssnaren från att stanna upp och reflektera innebär att radiodramatiken förvisso kan använda sig av litterära element i intrigen, ”but because of the exigencies of contained time and the fact that radio drama is performed rather than read silently, the emphasis in structuring radio plays must be on the dramatic rather than the narrative”.¹³² Följderna blir att de flesta radiopjäser presenteras genom *dramatic cohesion*, det vill säga agerande skådespelare som genom dialog förmedlar handlingen. Motsatsen, *narrative cohesion*, en teknik som är närmare besläktad med romanen, innebär en återberättad skildring som interfolieras av dramatiserade partier.¹³³ Radiopjäsen *Tordyveln flyger i skymningen* använder sig till allra största del av den förstnämnda tekniken, men låter en berättarröst stundtals flika in information till lyssnaren och vägleda hen under pjäsens gång. Berättarstrukturen i pjäsen kan med andra ord sägas vara en hybrid av de båda teknikerna.

På samma sätt är radiopjäsen en blandning av *long scene pacing* och *short scene pacing*, det vill säga korta och intensiva scener som avlöses av längre och mer utvecklande scener. Det snabba tempot påminner om film- och tv-seriers berättarteknik medan de långa scenerna ursprungligen hör hemma på teaterscenen. Att växla mellan dem båda skapar en skiftande rytm och ett oförutsägbart handlingsförlopp vilket bådär väl för att upprätthålla lyssnarens intresse.¹³⁴

Tordyveln flyger i skymningen är en radiopjäs med en förhållandevis enkel ljudbild där berättelsen framför allt vilar på skådespelarnas repliker och sättet de framförs. Till övervägande del består pjäsen av dialoger karaktärerna emellan, och även när en karaktär har en lång utläggning markerar de andra sin närvaro genom att humma och mumla i bakgrunden. Radiopjäsen använder sig av ett realistiskt dialogformat med en enklare meningsbyggnad och användning av korta ord och meningar där ”[I]ines between characters are often crossed-over and crashing into each other”.¹³⁵ Språket är i stor utsträckning talspråk och de tre

¹³¹ Crook, 1999, s. 162.

¹³² Crook, 1999, s. 162.

¹³³ Crook, 1999, s. 164.

¹³⁴ Crook, 1999, s. 167.

¹³⁵ Crook, 1999, s. 189.

huvudpersonerna tappar ofta tråden mitt i en mening och måste börja om. Det är dessutom färgat av sin tidsepok; karaktärerna använder sig av uttryck som idag upplevs som ålderdomliga, som *maje* (magister), *bergis*, *bums*, *säker i korken*, *för katten* och så vidare. Motsatsen till realistiskt tal, förhöjt tal – *heightened language* – är en rest från scenkonstens sceniska tal.¹³⁶ I pjäsen talar Julia J:son Andelius ett något ålderdomligt och teatralt språk och Hjärpe och Jonas talar som de medieformaten de representerar – Hjärpe som den klichéartade lokalreportern han är och Jonas som lägger sig till med ett språk som är mycket tillkonstlat när han rapporterar via bandspelaren.

Berättelsens spänningsmoment vilar till stor del på hörselintryck vilket gör att bokens och radiopjäsens framställningar skiljer sig åt. En nyckelscen som inträffar tidigt i berättelsen är när David hör en främmande röst på bandspelaren. I boken utspelar sig scenen under fyra sidor och det är inte förrän i slutet av tredje sidan som själva innehållet kommer fram. Jonas spelar upp inspelningen för David och Annika och i slutet av bandet hör de Annika säga att det har blivit kyligt:

[---] Det blev tyst på bandet, men i tystnaden kunde man höra nåt svagt, liksom en viskning, man uppfattade inga ord, om det ens var några ord. Jonas och Annika hade bara uppfattat det som en störning och inte reagerat, men för David lät det som en viskning av en människas röst. Sen kom Annika in igen på bandet: 'Vad är det? David, vad är det?' Hon lät lite ängslig. Och David svarade: 'Ingenting, men du har rätt i att det känns lite kyligt i luften.' Annika sa att de skulle gå hem, och Jonas knäppte av bandspelaren. [---]

– Vill du spela slutet igen? sa han. Alltså från när du har klättrat ner ur trädet och Annika säger att det är kyligt?

Jonas fattade inte vad som var så spännande med det, men han gjorde som David sa. Han fick köra det om och om igen.

– Men vad är det med det här nu då? sa Jonas.

– Ja, kan du inte säga vad det är? sa Annika.

– Hör ni inte själva? Hör ni inte viskningen? Det har kommit in en röst på bandet som inte hör dit.

Jonas körde bandet igen, och naturligtvis hörde han viskningen, egentligen hade han nog hört den hela tiden.

– Jag smäller av! sa han. (s. 40-41)

Annika, som inte hör viskningen, försöker övertala de andra att de hör obestämda ljud, men både Jonas och David är bestämda, även om de inte är överens om exakt vad rösten säger:

¹³⁶ Crook, 1999, s. 189.

Annika kände sig upprorisk. Hon ville inte vara med på det här, på saker som inte gick att förklara. Därför gav hon sig på både David och Jonas. David brydde sig inte om det, men Jonas blev sårad. Han höll verkligen inte bara med David. Han hade sin egen uppfattning.

- Då kan du ju tala om vad hon säger då, innan David har sagt sitt! sa Annika utmanande.
- Jaa, sa Jonas. Hon säger: 'Vi somnar om ett tag ...' Och sen blir det tyst, och så säger hon väldigt svagt: 'Jämmerligt.'

Annika fnissade till, men David nickade. Jonas tolkning var inte alls dum, sa han, men han hade uppfattat det hela lite annorlunda. [---]

- Jag för min del tycker att hon säger så här, sa han. 'I sommarrummet ... jag ... Emelie.'
- (s.42)

Radiopjäsens upplägg ser radikalt annorlunda ut. De tre befinner sig för första gången ensamma på Selanderska gården. Kvällen innan har Jonas spelat in fru Göransson när hon talar i telefon och nu vill han att de andra två ska lyssna på det eftersom han är säker på att det är "något skumt med fru Göransson...". Men det är viskningen på bandet som drar till sig Davids uppmärksamhet:

David: Ah, ja det räcker. Nu då.

Jonas: Ja, nu då.

Annika på bandet: Följer du med oss eller?

David på bandet: Nej, jag tar vägen över galbacken...

David: Ja här är det! Bra!

David på bandet: ... det är genast

Annika på bandet: galbacken...?

David: Nu! (samtidigt hörs ett brusande ljud)

Annika på bandet: Att du vågar gå genom skogen så här dags.

David: Tyst! Hör nu!

Jonas: Hör nu?

Annika på bandet: David? (bruset stiger i intensitet)

Annika på bandet: Vad är det David? (bruset tar över och är allt som hörs för att sedan tona bort)

En kvävd kvinnoröst: Sommarrummet... jag... Emelie... (bruset stiger återigen)

David på bandet: Va?

Annika på bandet: Vad e det?

David: Stäng av! Va? Hö-örde ni, va? Sommarrummet ... jag ... Emelie!

Jonas: Va?

David: Hörde ni att den sa det?

Jonas: Ja, men jag tyckte att det, ehm, lät som, som somnar om, jag, jämmerligt eller nåt sånt där.

David: Nej. Nej! Eh ta det en gång till nu så vi får höra.

Jonas: Ja vänta... (Del 2, 3:46)

De spelar bandet ytterligare en gång och den här gången tycks viskningen mycket riktigt säga ”somnar om ... jag ... jämmerligt”, precis som Jonas hörde. Vid den tredje uppspelningen hör såväl lyssnare som Jonas att det är som David säger: ”sommarrummet ... jag ... Emelie”. Annika hör inte, eller vill inte höra, rösten och menar att det inte är så konstigt om Jonas har fått i en röst på bandspelaren ”så som du håller på och trasslar med den där”. (Del 2, 5:53) I radiopjäsen spelas bandet upp tre gånger och lyssnaren får därmed, likt David, Annika och Jonas, anstränga sig för att höra vad som sägs. Repetitionerna, tillsammans med bruset och den kvävda, ihåliga rösten, bygger upp stämningen och gör det betydligt obehagligare att lyssna till viskningen än att läsa om den. Exemplet visar hur olika samma händelse skildras i romanen respektive radiopjäsen: i romanen filtreras händelseförloppet växelvis genom berättaren och karaktärerna medan radioteatern går direkt via karaktärerna.

Viskningen på bandspelaren är ett exempel på den något ovanliga emanationstekniken – *emanation speech* – med vilket menas ord eller uttryck som inte helt uppfattas av lyssnaren. Syftet är att framkalla en mystisk eller gåtfull atmosfär.¹³⁷ Rösten är också exempel på *ERF*, elektroniska röstfenomen, det vill säga röster från andeväsen som är beroende av tekniska hjälpmedel för att kommunicera och Friedrich Jürgenson, som forskat mycket kring sambandet mellan spiritism och teknologi, menar att bandspelaren är det ”yttersta beviset på det insamlade materialets ’objektiva realitet’”.¹³⁸ På de inspelningar som Jürgenson själv gjorde föregås rösterna av ett brusande ljud, liknande det som också hörs i radiopjäsen. Telefonsamtalen mellan David och Julia J:son Andelius är ytterligare ett exempel på ERF och att radiopjäsen använder sig av två audiella hjälpmedel för andarna att meddela sig med är säkerligen som en följd av radiomediets förutsättningar.

Radiopjäsens skildring av viskningen på bandet är mer kompakt och kortfattad i sin utformning än romanens version, men andra delar av pjäsen är å andra sidan längre och mer utvecklade. Davids drömmar är ett exempel på scener som ges ett relativt stort utrymme i pjäsen men som har skalats ned betydligt i romanen. Anledningen är med all sannolikhet att radiomediets förutsättningar styr berättelsens utformning: drömmar är ett effektivt sätt att

¹³⁷ Crook, 1999, s. 82-83.

¹³⁸ Ingvarsson, 2008, s. 71.

förmedla karaktärernas tankar till radiopubliken. Däremot kan man fråga sig varför författarna tog beslutet att berätta Emelie och Andreas historia i form av en brevpuppläsning istället för att presentera den i en iscensättning, som hade varit det naturliga tillvägagångssättet i ett drama. Brevuppläsningen tillhör ett narrativt modus och det blir en stark kontrast mot pjäsens annars dramatiska narrativ. Den utdragna uppläsningen känns också något långtråkig, speciellt när det endast är David som berättar och de andra två är degraderade till att sitta och humma instämmande i bakgrunden. Jag har svårt att se att det skulle vara mediekonventioner som har styrt beslutet i det här fallet, kanske var det helt enkelt brist på speltid som avgjorde. Författarna kan också ha gjort valet just på grund av den narrativa effekten – eftersom radiopjäsen är så pass enkel i sin utformning, med ett stort fokus på det talade ordet, är den också förhållandevis litterär i sin utformning. Att använda sig av en berättare och avstå från sceniska element kan ha varit ett medvetet val av författarna i syfte att förstärka släktskapet till prosan, att framhäva pjäsens *narrative cohesion*.

6 Slutdiskussion

Transmedieringen av *Tordyveln flyger i skymningen* – från radiopjäs till roman – innebär att berättelsen presenteras i två olika framställningar. De två konstformernas skilda formspråk tillåter skapandet av två berättelser som skiljer sig åt på ett flertal punkter. Skillnader i berättelsen inkluderar främst Davids och Annikas roller. Annika har en mer framträdande roll i romanen och hon tillåts reagera på dåtidens kvinnosyn och utveckla sina feministiska tankar, medan Davids roll å andra sidan har blivit mindre och hans bidrag i jakten på statyn har delats upp mellan de tre karaktärerna. I romanen är inte heller David ättling till Emelie och Andreas vilket ytterligare försvagar hans roll. I övrigt är det enbart mindre avvikelser mellan de två berättelserna.

Desto större är skillnaderna vad gäller berättandet. Radiopjäsens övervägande dramatiska modus har i romanen övergått till ett narrativt modus vilket innebär att berättarens roll skiljer sig radikalt från de olika versionerna. Romanens användning av psykonarration och sammanvävning av berättarens och karaktärernas diskurser gör att texten kan uppfattas som mer mångtydig och gör det ibland svårt för läsaren att tolka vem som säger vad. Romanens formspråk tillåter användning av inre fokalisering och psykonarration och även om radiopjäsen har sina tekniker för att förmedla karaktärers inre, är det svårare att genomföra och radiopjäsen förlitar sig i mycket stor utsträckning på dialogformatet, och använder sig därmed av konventioner som ingår i ett dramatiskt modus. I radiopjäsen förmedlas karaktärernas tankar genom solilokvium, en monolog som uttalas högt men som av lyssnaren

ska förstås som en inre monolog. Cliffhangers är en möjlig rest från radiomediet men kan också vara en influens från detektivberättelsen och den skräckromantiska genren.

Min egen upplevelse av berättelsen skiljer sig åt beroende på i vilken form jag tar del av den. Jag upplever att romanens formspråk tillåter en bättre användning av inre fokalisering. Teaterkonventioner till trots; att lyssna på en skådespelare som pratar högt för sig själv ger en väldigt annorlunda upplevelse i jämförelse med att läsa en skildring av en karaktärs tankar och känslor. Jag håller även med Michael Toolan i hans tes om känslomässig respons kontra känslomässiga minnen. Att lyssna på *Tordyveln flyger i skymningen* resulterar för min egen del i mer känslöbetonade reaktioner – att höra ljudet av en okänd persons fotsteg komma närmare mikrofonen, orgelmusikens olycksbådande toner och Emelies ihåliga röst på bandspelaren bidrar till en helt annan upplevelse än att läsa om samma händelser. Musiken och radiopjäsenes ljudeffekter medverkar helt enkelt till att vissa händelser och passager känns mer obehagliga i radiopjäsen än när de skildras i romanen. Men att läsa romanen frambringar definitivt fler känslomässiga minnen. Båda dessa upplevelser har säkert delvis att göra med mitt förhållande till berättelsen – jag har läst romanen flera gånger genom åren men enbart lyssnat på radiopjäsen det senaste året. Trots det visar analysen av radiopjäsen och romanen att sättet på vilket en historia berättas har stor påverkan på interpretationen.

7 Litteraturförteckning

- Allen, Chadwick, "Radio Narrative" i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, London: Routledge, 2005
- Björck, Amelie, *Höra hemma: familj och social förändring i svensk radioserieteater från 1930-talet till 1990-talet*, [Avhandling], Göteborg: Makadam, 2010
- Borglid, Hanna, *En gränsöverskridande historia: en analys av det fantastiska i Maria Gripes roman Agnes Cecilia – en sällsam historia*, [Kandidatuppsats], Lund: Avd. för litteraturvetenskap, 2013
- Böhm, Ursula, *Hur det fantastiska gestaltas genom olika media: en jämförande analys mellan barnlitteratur och radiodramatisering*, [Magisteruppsats], Stockholm: Centrum för barnkulturforskning, 2005
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978
- Crook, Tim, *Radio Drama: theory and practice*, London: Routledge, 1999
- Culler, Jonathan, "Foreword" i *Narrative Discourse: an Essay in Method*, red. Gérard Genette, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1983 [1980]
- Dunn, Anne, "Structures of radio drama", i *Narrative and Media*, red. Helen Fulton, Rosemary Murphet & Anne Dunn, Cambridge: Cambridge University Press, 2005
- Edström, Vivi, *Barnbokens form: en studie i konsten att berätta*, Stockholm: Rabén & Sjögren, [ny reviderad upplaga], 1994 [1980]
- Elleström, Lars, "Adaptation within the field of media transformations" i *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, red. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen, London: Bloomsbury Academic, 2013
- Fransson, Birgitta, "Maria Gripe och de djupa skuggorna i livet" i *Barnboksvärldar: samtal med författare*, Stockholm: En bok för alla i samarbete med Osis Kalopsis, 2001
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse: an Essay in Method*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1983 [1980]
- Gripe, Maria & Kay Pollak, *Tordyveln flyger i skymningen, Sveriges radio radioteatern*, [Ljudupptagning], Sveriges radio, Stockholm, 2009
- Gripe, Maria, *Tordyveln flyger i skymningen*, Stockholm: Bonnier Carlsen, 2000 [1978]
- Gärdenfors, Ulf, Nationalencyklopedin, helig skarabé.
<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/helig-skarabe>
(hämtad 2016-03-04)

- Hallingberg, Gunnar, *Radiodramat. Svensk hörspelsdiktning – bakgrund, utveckling och formvärld*, Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1967
- Hühn, Peter, "Narration in Poetry and Drama" i *The Living Handbook of Narratology*, red. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schönert, Hamburg: Hamburg University, 2012 <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama> (hämtad 2016-04-19)
- Huwiler, Elke, "Audiodramas and Audiobooks" i *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative* (Conference Report), University of Paderborn, 2014
- Huwiler, Elke, "Engaging the Ear: teaching radio drama adaptations", i *Redefining Adaptation Studies*, red. Dennis Cutchins, Laurence Raw & James M Welsh, Lanham: The Scarecrow Press, 2010
- Ingvarsson, Jonas, "Ringaryd 1976: kulturcybernetik" i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:2, [s. 67-81]
- Kindt, Tom, "Back to Classical Narratology: why Narrative Theory Should not Bother Too Much about the Narrative Turn" i *Narrativity, Fictionality, and Literariness: the Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*, red. Lars-Åke Skalin, Örebro: Örebro universitet, 2008
- Kåreland, Lena, *Skönlitteratur för barn och unga: historik, genrer, termer, analyser*, Lund: Studentlitteratur, 2015
- Leffler, Yvonne, *I skräckens lustgård: skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, [Avhandling], Göteborg: Göteborgs universitet, 1991
- Lidström, Carina, *Sökande, spegling metamorfos: tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*, [Avhandling], Stockholm: Symposium Graduale, 1994
- Nikolajeva, Maria, *Barnbokens byggklossar*, [ny reviderad upplaga], Lund: Studentlitteratur, 2004 [1998]
- Nikolajeva, Maria, *Children's literature comes of age: toward a new aesthetic*, New York: Garland, 1996
- Rozik, Eli, "Acting. The Quintessence of Theatricality" i *SubStance* 31.2/3 (2002), citerad av Frank Zipfel i "Fictionality and Make-Believe in Drama, Theatre and Opera", *How to Make Believe: The Fictional Truths of the Representational Arts*, red. J. Alexander Bareis & Lene Nordrum, Berlin: De Gruyter, 2015
- Rydin, Ingegerd, *Barnens röster: program för barn i Sveriges radio och television 1925-1999*, Stockholm: Stift. Etermedierna i Sverige, 2000

- Skalin, Lars-Åke, "Narratologi – studiet av berättandets principer", i *Litteraturvetenskap: en inledning*, red. Staffan Bergsten, [andra reviderade upplagan], Lund: Studentlitteratur, 2002
- Sommer, Roy, "Drama and Narrative" i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, London: Routledge 2008 [2005]
- Toijer-Nilsson, Ying, *Fantasins underland: myt och idé i den fantastiska berättelsen*, Stockholm: EFS-förlaget, 1981
- Toijer-Nilsson, Ying, *Skuggornas förtrogna: om Maria Gripe*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2000
- Toolan, Michael, *Audiofiction: no time for deep thoughts and feelings?* Online Proceedings of the Annual Conference of the Poetics and Linguistics Association (PALA) 2008, hämtad 2016-04-14 från www.pala.ac.uk/uploads/2/5/1/0/25105678/toolan2008.pdf
- Westin, Boel "Vad är barnlitteraturforskning?" i *Litteraturvetenskap: en inledning*, red. Staffan Bergsten, [andra reviderade upplagan], Lund: Studentlitteratur, 2002
- Zipfel, Frank, "Narratorless Narration? Some Reflections on the Arguments For and Against the Ubiquity of Narrators in Fictional Narration" i *Author and Narrator: Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*, red. Dorothee Birke & Tillman Köppe, Berlin: De Gruyter, 2015
- Zipfel, Frank, "Fictionality and Make-Believe in Drama, Theatre and Opera" i *How to Make Believe: The Fictional Truths of the Representational Arts*, red. J. Alexander Bareis & Lene Nordrum, Berlin: De Gruyter, 2015
- Åberg, Carin, *Radioanalys: att undersöka radions lyssnare och program*, Lund: Studentlitteratur, 2012
- Åberg, Carin, *The sounds of Radio: on radio as an auditive means of communication*, [Avhandling], Stockholm: Stockholm universitet, 1999