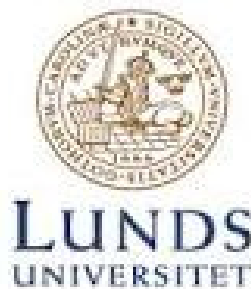


Lunds universitet  
Språk- och litteraturcentrum  
Författarskolan  
Handledare: Lars Gustaf Andersson  
2014-01-15

Axel Smith  
FFSK10

# Närhet i dold jag-berättelse

Om att komma nära huvudkaraktären genom att  
gestalta i oreflekterat tredjepersonsperspektiv



## Sammanfattning

En vanlig uppfattning är att läsaren kommer närmare huvudkaraktären i texter med förstapersonsperspektiv än i tredjeperson. Uppsatsen resonerar kring vilka berättartekniska metoder som är orsak till denna ståndpunkt, och om dessa går att använda även för att komma nära huvudkaraktären i tredjeperson. Metoderna analyseras genom textexempel både från det egna bokprojektet, som handlar om schackvärlden, och romaner med samma tema.

Slutsatsen är att om texten skrivs som en dold jag-berättelse finns det inte något hinder för att använda samma metoder. Med ”dold” menas en text som är så lik en jag-berättelse som möjligt, utöver att pronomen ändrats till tredjeperson.

## Innehållsförteckning

Sammanfattning.....	2
Innehållsförteckning.....	3
Inledning.....	4
Syfte och metod.....	4
Frågeställning.....	4
Romanen: bakgrund och idé.....	4
Faktion.....	5
Perspektivval.....	6
Teori.....	6
1:a-person.....	8
3:e-person.....	10
Dold jag-berättelse.....	11
Problem.....	12
Tempus.....	13
Berättartekniska metoder.....	14
1. Gestalta.....	14
Undvika övertydlighet.....	14
Plantering.....	16
Subjektivitet.....	18
2. Huvudhoppande.....	19
Fokalisator.....	19
Stark perspektivmarkering.....	20
Berättarröst.....	21
3. Dramaturgi.....	22
Konflikter.....	22
Klimax.....	23
Karaktärer.....	23
4. Språk.....	24
Schacktermer.....	24
Läsarperspektiv.....	28
Sammanfattning.....	28
Slutsats.....	28
Behov av ytterligare kunskap och utveckling.....	29
Käll- och litteraturförteckning.....	31

## Inledning

### Syfte och metod

Syftet med denna uppsats är att analysera en frågeställning vi stött på och brottats med på Lunds Universitets Författarskola. Analysen ska förankras i teoretiska modeller från referenslitteratur men samtidigt vara nära knuten till vårt eget skrivande.

Eftersom skrivande inte är en vetenskap i ordets ursprungliga mening går det inte att generalisera över vad som är rätt eller fel, lika lite som det går att slå fast om en text är bra eller dålig. I stället kommer jag att resonera kring hur berättartekniska metoder, förankrade i referenslitteraturen, fungerar i ett specifikt fall – mitt eget bokprojekt (i fortsättningen ”romanen”). Jag kommer också att analysera textutdrag från ett tiotal romaner som har schack som tema.

### Frågeställning

Flera läroböcker menar att man uppnår minst möjliga avstånd mellan huvudkaraktären (HK) och läsaren i förstapersonsperspektiv (1:a-person). Syftet med uppsatsen är att resonera kring vilka berättartekniska metoder som ligger till grund för denna uppfattning och undersöka om de verkligen utgör ett hinder för att komma nära HK även i tredjepersonsperspektiv (3:e-person). Uppsatsen tar även upp andra berättartekniska metoder som avgör hur nära läsaren kommer HK. Med nära menas bland annat att läsaren känner att hon förstår de dolda drivkrafter som HK har, men inte lyckas formulera.

Till en början följer ett längre resonemang om varför frågeställningen är viktig för romanen.

### Romanen: bakgrund och idé

Schack var min huvudsysselsättning mellan 2007 och 2012. Eftersom det var en speciell tillvaro med speciella människor kände jag tidigt att jag ville skriva något om livet som ”elitschackspelare”. Jag började samla på tankar och idéer, men utan att ha någon konkret plan om när jag skulle sätta igång. Min egen ”schackkarriär” kom i första hand; jag ville inte låta något annat gå ut över den.

Efterhand kändes det allt viktigare att börja skriva, och efter en smärtsam förlust i maj 2012 bestämde jag mig för att det var dags. Samtidigt som jag sökte till Författarskolan kontaktade jag ett skotskt schackförlag om att ge ut en lärobok i schack. Syftet med *Pump Up Your Rating* var att på ett schackligt plan beskriva hur man gör det till en livsstil att vara sin egen schacktränare.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Axel Smith, *Pump Up Your Rating*, Glasgow: Quality Chess 2013.

För romanen på Författarskolan var tanken i stället att gestalta livet som elitschackspelare genom att skriva om en fiktiv karaktär.

Från 2007 och framåt bodde många av Sveriges mest ambitiösa schackspelare i Lund – lite beroende på hur man räknar kan man säga att fem-åtta Lundaspelare sysslade med schack på heltid. En del var uppväxta i staden, andra flyttade dit för att spela schack. Medelåldern var 20-25, betydligt yngre än resten av Sverigeeliten. När jag skriver detta, hösten 2013, har läget börjat förändras. Flera spelare har trappat ned på sina ambitioner och i stället börjat studera, bilda familj eller göra andra saker. Detsamma gäller för mig själv.

Även om ambitionerna är lägre har spelarna emellertid inte slutat att spela. Överraskande nog nåddes det främsta resultatet i schack-SM 2013: de fyra främst placerade var Lundaspelare.

Jag uppfattade flera gemensamma nämnare bland elitschackspelarna. Utöver att de var fanatiska, med fokus på en enda sysselsättning, var de flesta oerhört dåliga förlorare. Det visade sig på olika sätt, och det går att hävda både att det var en förutsättning och att det var ett stort problem. Elitschackspelarna var också kluvna mellan synen på schack som en hobby och som ett yrke. Å ena sidan var det naturligtvis en dröm att kunna försörja sig på det de tyckte var roligast, men å andra sidan ville de inte att folk skulle tro att de spelade schack av ekonomiska orsaker. Det var svårare att romantisera tillvaron som schackspelare, både utåt och inåt, om den sågs som ett jobb.

Det finns gott om schack i litteraturen, vilket bland annat visas i Torsten Oskarssons 600-sidiga sammanställning, som sträcker sig fram till 1992.<sup>2</sup> Jag har intresserat mig för romaner som haft en schackspelare som HK och schack som huvudtema. Många är bra på att generalisera schackspelarnas tillvaro och dra allmänna slutsatser, inte sällan med ensamhet, sinnesförvirring och verklighetsflykt som centrala teman. Det är naturligtvis inte något fel i det, men min tanke var snarare att gestalta en eller ett par specifika karaktärer – och gärna svårtydda. På det viset ville jag skapa utrymme åt läsaren att själv tolka HK, och därmed känna att hon lärt känna honom.

Naturligtvis hoppades jag att själva berättelsen skulle vara fängslande, men det var inblicken i HK:s medvetande som var det primära – mitt syfte var att läsaren skulle känna att hon kom nära HK. Dilemmat för min del var om jag skulle skriva romanen i 1:a-person eller 3:e-person.

## Faktion

Innan jag började på Författarskolan var mina erfarenheter av skönlitterärt skrivande endast enstaka dagboksliknande texter. Av den anledningen föll sig 1:a-person naturligt. Tanken var emellertid inte

---

<sup>2</sup> Torsten Oskarsson, *Schack i litteraturen*, otryckt 1992.

att boken skulle vara självbiografisk utan jag formulerade följande devis: ”Detta är Lucas värld. Alla eventuella likheter med den verkliga beror helt och hållet på författarens dåliga fantasi; de är lika oavsiktliga som slumpmässiga.”<sup>3</sup>

Det visade sig att jag hade väldigt dålig fantasi.

I ett år skrev jag någonstans mellan verklighet och fiktion, utan ett konsekvent förhållningssätt. I augusti 2013 beslutade jag mig slutligen för en medelväg: de stora händelserna i boken har utspelats i verkligheten och karaktärerna existerar, men alla detaljer och scener är fiktiva. För berättelsens bästa har platser och karaktärer slagits ihop.

Det biografiska innehållet var fortfarande inte något självändamål, men gjorde det lättare för mig att hålla reda på karaktärernas egenskaper. Man kan säga att HK blev en karikatyr på mig själv.

Den etiska aspekten av att skriva om verkliga personer bestämde jag mig för att inte tänka på förrän senare. Dit har jag ännu inte kommit.

Min handledare Björn Larsson påpekade vid olika tillfällen hur viktigt det var att en romans innehåll var fiktivt. Vid Bokens dag 2013 sa han exempelvis: ”Det är alltid intressant att se vilka böcker som inte blir skrivna [på Författarskolan]. Nästan inga deckare, och inte en enda av den förfärliga autofiktionen.”<sup>4</sup>

Det var alltså precis vad min bok blev. Men jag var ändå fast besluten om att inte använda den sämsta av alla ursäkter för att ta med en händelse i romanen: Att den hänt i verkligheten.

Jag-berättelsen döljdes alltså bakom fiktionens slöja, men det var ett annat skäl som fick mig att skriva den som en dold jag-berättelse.

## Perspektivval

### Teori

En uppfattning jag ofta stöter på är att böcker i 1:a-person knyter läsaren närmare HK. Ett exempel är följande kommentar ur Lars Åke Augustssons *Att skriva prosa* (1989): ”Allmänt brukar man säga att tredje person ger distans och överblick, medan första person ger närhet och underlättar för känslorna att komma fram. Faran med tredje person är således att man blir stående utanför...”<sup>5</sup>

Tanken är naturlig: eftersom man inte har inblick i andras personers tankar kommer man djupast in i medvetandet om man skriver om sig själv.

---

3 Som mycket annat är citatet snott och omformulerat. Credits till Erik Rudvall.

4 Björn Larsson, föredrag på Lunds Universitets Författarskola 2013-06-04.

5 Lars Åke Augustsson, *Att skriva prosa*, Stockholm: Ordfront förlag 1989, s. 41.

Staffan Björcks *Romanens formvärld* (1953) är en av de tidiga verken om berättarteknik. I läroboken kan man läsa: ”Den fullt genomförda jag-berättelsen, där – i regel – en enda person för ordet från början till slut, inger läsaren en stark känsla av förtroende. I fråga om det som ett moget 'jag' självt varit med om och självt tänkt över kan det yttra sig med en oöverträfflig auktoritet.”<sup>6</sup>

Längre fram konkluderar Björck att sådana texter ofta gör större anspråk på psykologisk inlevelse ”först och främst genom att alltmer se bort ifrån det episka skeendet för att i stället ägna sig åt redovisning av jag-figures inre verklighetsupplevelse på så nära håll som möjligt.”

Eftersom syftet med min roman var just att se in i HK:s medvetande verkade det rimligt att skriva i 1:a person.

Även i nyare litteratur kan man hitta samma åsikt. Augustsson har visserligen tonat ner sig i sin nya upplaga från 2009, men Inga-Lill Valfridsson har en liknande uppfattning i *Att skriva om sitt liv* från samma år: ”Jagperspektivet är direkt, lättare att identifiera sig med [---] När du skriver i tredje persons perspektiv är det fortfarande endast den personens synvinkel, men du har lagt in ett avstånd [---] Jagform blir mer personligt och det gör det lättare för läsaren att identifiera sig med huvudpersonen.”<sup>7</sup>

När jag började på Författarskolan formulerade jag mitt val: ”Att ha en jag-berättare som redan upplevt historien gör det mycket enklare att reflektera över saker, man är både inne i händelsen och ser den med ett annat ljus. Ett exempel från Nick Hornbys *Fever Pitch* (1992): ”I det här läget ljuger jag. Jag tänkte inte alls på [---] Det fanns ingen analys eller stringens över huvud taget, eftersom fanatiker aldrig förmår hålla någon distans till det de älskar. Det är väl det som är definitionen på en fanatiker.”<sup>8</sup>

*Fever Pitch* var en av mina förebilder, just eftersom den handlade om en fanatiker, vars tillvaro till stor del styrdes av ett fotbollslags matcher och resultat. En skillnad var dock att min HK var fanatisk över något han själv kunde påverka i större grad än vad en fotbollssupporter kan göra.

Jag tänkte alltså att fördelen med att skriva i 1:a-person var att läsaren kom närmare HK och fick ta del av tankar och reflektioner på ett naturligt vis. I *Skrivarbok* (2013) sätter Siewert Carlsson fingret på vad jag ville uppnå: ”jagberättandet medger ett intressant psykologiskt djup”<sup>9</sup>.

Samtidigt var jag medveten om begränsningen att man bara kan berätta det HK känner till.<sup>10</sup> Eftersom min roman inte bygger på en spännande intrig utan försöker gestalta hur HK upplever och

6 Staffan Björck, *Romanens formvärld*, Malmö, sjunde upplagan, Lund: Natur och kultur 1953/1983, s. 50 f.

7 Inga-Lill Valfridsson, *Att skriva om sitt liv*. Stockholm: Svenska förlaget 2009, s. 189 ff.

8 Nick Hornby, *Fever Pitch*, London: Victor Gollancz 1992/1997, s.10 f.

9 Siewert Carlsson, *Skrivarbok*. Västerås: Faun Förlag 2013, s.17.

10 Göran Hägg, *Nya författarskolan*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 2004 s.53.

handskas med olika situationer såg jag inte det som en relevant begränsning.

### 1:a-person

Jag identifierade tre problem med att skriva i 1:a-person och resonerar kring dem i tur och ordning.

Eftersom jag inte ville generalisera över schackspelare utan i stället gestalta HK var det viktigt att vara specifik och gå in på detaljer som omgivning, repliker och tankar. I 1:a-person finns det dock en risk att trovärdigheten blir mindre. Att skriva i 1:a-person är på ett vis en sannhetsmarkör, men vem tror att en jag-berättande HK minns exakta repliker i konversationer långt tillbaka i tiden?

Eftersom romanen, även om den skrevs i 1:a-person, inte skulle utge sig för att vara sann såg jag emellertid inte det som ett problem.

Innan jag började skriva valde jag ut åtta romaner där HK var schackspelare och gjorde allt han/hon kunde för att bli bättre på att spela schack. Med ett sådant fokus blir rimligen HK själv-upptagen. Det var ett problem jag brottades med, eftersom det inte känns som den bästa utgångspunkten för en roman. Vem vill läsa om någon som inte ser sin omgivning?

I Stefan Zweigs *Schack* (1942) och Christer Niklassons *Den tomma spelplatsen* (1989) löstes problemet genom att författaren skrev utifrån en väns perspektiv.<sup>11</sup> Det innebar dock att ambitionerna om att komma nära HK lades åt sidan.

Peter Dürrfelds *Kandidaten* (1976) och Kristian Fredéns *Offret* (2005) är romaner i 1:a-person, men med den överhängande risken att HK känns allt för egocentrerad.<sup>12</sup> Jag låter två citat illustrera:

Min kompetence på alle spillets områder er velkendt og bliver udslagsgivende. Det er kunt et spørgsmål om tid. Som så meget andet. Kun et fåtal vil interessere sig for mine bedrifter, mens de udspilles. Endu færre vil forstå de finesser, de dybsindige analyser, de mange positionelle overvejelser, der ligger til grund for sejrene.<sup>13</sup>

Det är kanske lätt att tro att en schackmästare bara bryr sig om schack, men i mitt fall och det tror jag också är vanligare (även om jag också har flera exempel på motsatsen), hade den fantastiska hjärnkapacitet som jag skaffat mig genom idogt schackspelande givit mig en glupande aptit på i princip vilket intellektuellt bearbetningsbart material som helst. (...) Jag har en läskapacitet som för de flesta är ofattbar; sätter lugnt i mig en normaltjock roman på två-tre

---

11 Christer Niklasson, *Den tomma spelplatsen*, Höör: Symposion 1989;

Stefan Zweig, *Schack*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1942/1975 [Ursprunglig titel: Schachnovelle].

12 Kristian Fredén, *Offret*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2005;

Peter Dürrfeld, *Kandidaten*. Köpenhamn: Gyldendal 1976.

13 Dürrfeld, *Kandidaten* s.7.



timmar. Mina historiska kunskaper var och är mycket omfattande...<sup>14</sup>

Utöver problem med trovärdigheten är det lätt att en sådan HK uppfattas som allt för odräglig.

Staffan Björck nämner ett par exempel där egocentreringen blivit en styrka. Han konkluderar: "Självpupptagenheten är i detta och de båda andra fallen konstnärlig avsikt och den notoriska begränsningen i jag-berättarens synfält frivilligt eftersträvat."<sup>15</sup>

Jag var dock rädd att det skulle störa läsaren och tänkte ursprungligen skriva en roman i 1:a-person men samtidigt använda så få "jag" som möjligt. På det viset skulle inte HK:s självpupptagenhet märkas lika tydligt.

Ett tredje problem var att jag ville att min HK till stor del skulle sakna självinsikt, av två olika orsaker:

- 1) Det visar större förtroende för läsaren, eftersom hon själv får dra de slutsatser som HK inte drar. Och vem gillar inte att få förtroende?
- 2) Jag tycker att det avspeglar verkligheten: ett totalt fokus på schack stänger ute mycket annat, däribland att reflektera över sig själv och sin tillvaro. Citatet från *Fever Pitch* passar inte in på min HK.

Att skriva utan självinsikt i 1:a-person är svårt – man kan nästan förutsätta att det krävs självinsikt för att bli berättare. Med en 1:a-personstext utan reflektioner är risken att läsaren känner sig utestängd, eftersom hon uppfattar att berättaren sitter inne med mer information som han inte vill dela med sig av.

Så är det emellertid i Mark Haddons *Den besynnerliga händelsen med hunden om natten* (2003).<sup>16</sup> Bokens jagberättare har autism och förstår inte andra människors känslor. En anledning till att läsaren accepterar fiktionen är dels att baksidestexten förklarar att HK är autist, och dels att han i ett av de inledande kapitlen återberättar ett möte med en personlig assistent. Diagnosen och hennes repliker gör att vi förstår att HK saknar självinsikt. I annat fall vore det konstigt att, som Haddons HK, nämna uppseendeväckande händelser utan att reflektera över dem.

Men det går – och jag tycker att det är precis vad Karl-Ove Knausgård lyckas med i sin självbiografiska autofiktion *Min kamp* (2009).<sup>17</sup> Samtidigt som han beskriver och analyserar varje

---

14 Fredén, *Offret*, s. 103.

15 Björck, *Romanens formvärld*, s. 53.

16 Mark Haddon, *Den besynnerliga händelsen med hunden om natten*. Stockholm: Wahlström & Widstrand 2003. [Ursprunglig titel: *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*].

17 Karl-Ove Knausgård, *Min kamp*, Oslo: Forlaget Oktober 2009-11.

vardagshändelse ned i minsta detalj och gärna ger psykologiska beskrivningar av människor i sin omgivning, undviker han att reflektera över utvalda delar av sig själv. Varför lyckas han inte sluta dricka? Varför röker han så mycket? Varför tar han kritik så oerhört hårt?

Jag kände mig inte utestängd som läsare när jag läste *Min kamp*. Knausgård lyckades få mig att både känna igen mig själv och samtidigt tycka att jag såg saker han inte själv hade sett.

En möjlig slutsats om varför Knausgård lyckats skapa en trovärdig HK i 1:a-person som saknar självinsikt, är att hans HK ändå var en oerhört reflekterande människa. På det viset fick läsaren uppfattningen att HK verkligen försökte dela med sig av allt han tänkte.

För min HK var däremot tanken att han inte bara skulle saknas självinsikt men också att han inte skulle reflektera över sin omgivning. Idealiskt skulle läsaren känna att hon förstod min HK bättre än denne förstod sig själv.

Genom att flytta perspektivet utanför HK fick jag möjlighet att skapa den distans som krävdes för att gestalta utan att reflektera. Därför bestämde jag mig för att skriva i 3:e-person, med förhoppningen att det inte distanserade läsaren från HK.

### 3:e-person

Mitt argument för att skriva i 3:e-person var att min HK saknade självinsikt och inte kunde förklara varför han inte klarade av att hantera förluster.

I *Den besynnerliga händelsen med hunden om natten* förklaras inte, utöver diagnosen på baksidan, varför HK inte kan förstå andra människors känslor. Boken överförklarar inte något som inte går att förklara.

Lite på samma vis var det för mig. Hade jag vetat hur en elitschackspelare skulle kunna hantera förluster med fattning och fokusera på nästa parti utan att må dåligt hade jag inte skrivit någon roman. Då hade jag fortfarande spelat schack.<sup>18</sup>

Och eftersom jag inte hade någon förklaring hade det varit än dummare att låtsas som om det funnits en.

Det finns flera olika sätt att skriva i 3:e-person. Förr var det vanligt med en allvetande berättare som händigt kunde skifta mellan olika karaktärer i romanen, men när övertygelsen om Guds

---

<sup>18</sup> Inom parentes kan nämnas att jag under litteratursökningen i denna uppsats upptäckte att Frans G. Bengtsson inte heller hade gjort det, enligt Jonas Ellerström. "I schack har man alltid motståndaren att räkna med (---) Inom litteraturen finns ingen motståndare, där är spelet helt ens eget, det vita pappret ligger fullt av möjligheter. Inom litteraturen kan man alltid stå som segrare, och till slut visade sig pappersarket passa Frans G. Bengtsson bättre än schackbrädet."

Alla andra jämförelser ojordda!

Jesper Hall och Jonas Ellerström, *Schackspelaren som blev författare*, Glasgow: Quality Chess 2007, s.21.

existens blev svagare började läsarna tycka att sådana berättelser var mindre trovärdiga. Utan en Gud kunde det inte heller finnas en allvetande berättare.<sup>19</sup>

Ett annat skäl att skriva i 3:e-person är frågan om hur man skapar empati för en, åtminstone till en början, empatilös HK. Jag tror att det hade varit svårare i 1:a-person, eftersom han varit allt för odräglig.

För att komma nära HK valde jag att skriva min berättelse helt och hållet med honom som fokalisator, vilket innebar att berättarrösten, alla scener och dialoger beskrevs utifrån hur HK uppfattade dem.

Fyra av romanerna jag jämförde med var skrivna i 3:e-person, men bara en av dem använde konsekvent en enda fokalisator. Vladimir Nabokovs *Han som spelade schack med livet* (1936) och Fernando Arrabals *The Tower Struck by Lightning* (1988) är skrivna i ett allvetande berättarperspektiv som inte gör att omgivningen skildras ur HK:s ögon.<sup>20</sup> Sven-Olof Lorentzens *Schackklubben tanke och vilja* (1982) skiftar fokalisator.<sup>21</sup>

Walter Trevis *Damgambit* (1983) är skriven med HK som enda fokalisator, men boken blir dessvärre inte någon rättvis jämförelse eftersom det mesta som rör schack inte är trovärdigt.<sup>22</sup>

## Dold jag-berättelse

Hösten 2012 gjorde vi en övning på Författarskolan där vi skulle skriva samma berättelse i 1:a och 3:e-person och som allvetande berättare. Syftet var att se vad perspektivet gjorde med texten, bland annat hur nära läsaren kom HK.

Jag skrev först i 1:a-person och ändrade sedan så lite som möjligt till 3:e-person. På det viset kan man säga att en ”dold jag-berättelse” skapades, vilket också blev det perspektiv jag valde för romanen.

Nedan följer utdrag från de två texterna, med smärre korrigeringar.

### 1:a-person

Det var alltid olåst hemma. Det hade blivit någon slags grej, att inte oroa mig över materiella

---

19 Roland Barthes, ”The Death of the Author” i Aspen. New York: Roaring Fork Press nr 5-6 1967.

20 Vladimir Nabokov, *Han som spelade schack med livet*, Stockholm: Bonnier. 1936/1966. [Ursprunglig titel: Luzjins försvar];

Fernando Arrabal, *The Tower Struck by Lightning*. New York: Viking Penguin 1988.

21 Sven-Olof Lorentzen, *Schackklubben Tanke & Vilja*, Stockholm: Bonniers 1982.

22 Walter Tevis, *Damgambit*. Stockholm: Stockholm: Wahström & Widstrand 1983/1986. [Ursprunglig titel: The Queen's Gambit].

Ett exempel på att den inte är schackligt trovärdig är att HK efter ett antal partier hittade på en ny teknik: en avdragsschack med en löpare framför ett torn. Hon då gick då igenom sina gamla partier blint och hittade flera sådana möjligheter. Ett annat exempel är ett parti med slutspel och bondepromovering efter 19 drag.

ting och att lita på mina medmänniskor. Det jag ville uppnå var en känsla av frihet. Jag vet att det låter löjligt, och att det är löjligt, men det var faktiskt en skön känsla att alltid komma hem till en öppen dörr. Dessutom är risken för inbrott försvinnande liten. Det är ändå tredje våningen i en hyreslägenhet, vem, mer än brevbäraren, tar sig upp där?

Jag undvek ändå att berätta om det för folk. Inte att jag inte litade på dem, verkligen inte, men många är inte medvetna om vad de för vidare, speciellt inte efter ett par öl. När någon nämner något om inbrott är det så enkelt att säga: ”En jag känner har alltid olåst hemma, han oroar sig inte för inbrott. Det är Frank förresten, om du minns honom?”. Nej, det var få som visste om min lilla hemlighet, men Victor gjorde det naturligtvis, och därför också Josefine.

### 3:e-person (dold jag-berättelse)

Det var alltid olåst hemma hos Frank. Det hade blivit någon slags grej, att inte oroas över materiella ting och att lita på sina medmänniskor. Det han ville uppnå var en känsla av frihet. Han visste att det lät löjligt, och att det faktiskt var löjligt, men han tyckte ändå att det var en skön känsla att komma hem till en öppen dörr. Dessutom var risken för inbrott försvinnande liten. Det var ändå tredje våningen i en hyreslägenhet, och vem, mer än brevbäraren, tog sig upp dit?

Frank undvek ändå att berätta om det för folk. Inte att han inte litade på dem, verkligen inte, men han tänkte att många inte var medvetna om vad de förde vidare, speciellt inte efter ett par öl. När någon nämnde något om inbrott var det så enkelt att säga: ”En jag känner har alltid olåst hemma, han oroar sig inte för inbrott. Det är Frank förresten, om du minns honom?”. Nej, det var få som visste om Franks lilla hemlighet, men Victor gjorde det naturligtvis, och därför också Josefine.

Den respons jag fick var att båda texterna i stort gav samma läsoplevelse. Därmed kändes det möjligt att försöka skriva en dold jag-berättelse i 3:e-person utan att tappa närheten till HK.

## Problem

Det relevanta för denna uppsats är skillnaderna mellan texten i 1:a person och den dolda jag-berättelsen, och vad det gör med läsoplevelsen. Några inledande reflektioner:

- I den första meningen i 3:e-person behövde platsen ”hemma” förtydligas med ”hos Frank”.
- I 3:e-person skrev jag ut ”han tänkte” på ett ställe. Risken med markeringar som ”tänkte han”, ”såg han” och ”noterade han” är att texten kan kännas hackig.
- Det fanns emellertid flera passager där jag inte skrev ut ”tänkte han”, trots att Frank tänkte. I

de fallen leddes läsaren in i Franks medvetande av den förgående meningen.

För att resonera kring svårigheterna i att uppnå samma känsla av närhet till HK – frågeställningen – kommer jag att undersöka olika berättartekniska metoder, bland annat de som har att göra med punkterna ovan.

## Tempus

Vilket tempus HK berättar i är också en del av perspektivvalet. Textexemplen ovan är skrivna i dåtid, som de flesta romaner. Det saknas dock inte argument för att berätta i presens. Lars-Åke Augustsson skriver "...presensformen, för dess tempo och närhet", men lägger dessutom till att imperfekt är det naturliga berättartempuset.<sup>23</sup> Enligt Göran Hägg minns de allra flesta faktiskt inte vilket tempus som används i romaner de läst.<sup>24</sup>

Enligt honom är valet inte särskilt viktigt, utan det väsentliga är att vara konsekvent. I det första textexemplet ovan skriver jag dock ett faktum i presens: "Det låter löjligt". Att skriva i 1:a-person ger förutsättningen att HK överlevt romanen – annars hade den inte kunnat skrivas ner. Jag tog hänsyn till att han fortfarande existerade och skrev därför i presens.

Jag upptäckte också att jag i 3:e-person då och då använde mig av presens. Framförallt gällde det "allmänna sanningar", som följande mening:

"Alkoholens viktigaste syfte är att göra människorna mer lika varandra. Eller i varje fall honom mer lik de andra."

Man kan se ovanstående mening som dold tanke-anföring, vilket motiverar presens. Men eftersom presens avviker från resten av texten ökar det ändå känslan av att det är något en berättare lagt in. För att undvika det ändrade jag *är* till *var* i ovanstående mening, även om det *är* en tanke som gäller lika mycket (eller lite) även efter att romanen är färdigläst. Dåtid förtydligar att det är HK:s tanke.

(Notera också att generaliseringen strider mot min tanke att HK inte ska reflektera över sin tillvaro – därför har varje exempel övervägts omsorgsfullt.)

Tempusvalet borde alltså inte påverka möjligheten att komma nära HK.

---

23 Augustsson, *Att skriva prosa*, s. 45.

24 Hägg, *Nya Författarskolan*, s. 85.

# Berättartechniska metoder

## 1. Gestalta

### Undvika övertydlighet

Eftersom mitt syfte med romanen var att läsaren skulle komma nära HK och få känslan att hon förstod honom bättre än han förstod sig själv gjorde jag vad jag kunde för att inte vara övertydlig som berättare. Ernest Hemingway var en av de starkaste förespråkarna för ”teorin om att utelämna”. Det innebär att författaren vet mer om karaktärerna än vad som skrivs ut, både biografiskt och psykologiskt. I läroböcker refereras det ofta till isbergsmetoden – att författaren känner till hela isberget men endast den del som sticker upp ur vattnet är synlig för läsaren.<sup>25</sup>

Därmed får läsaren själv förtroende att dra kvalificerade gissningar om hur isberget är format under vattenytan.

Jag ville med andra ord undvika det många texter om schackspelare har gjort: beskrivit schackspelare som personer på flykt undan verklighetsflykt. Det har återkommit så många gånger att det känns som att det blivit en kliché. Därmed distanserar det läsaren från HK, eftersom HK inte blir unik. Ett exempel från Arturo Pérez Revertes *Vem dödade riddaren?*<sup>26</sup>

”När han gick där med händerna i fickorna och sin nötta skjortkrage och med de stora öronen som stack upp ovanför den gamla trenchcoaten, såg han inte ut att vara något annat än precis det han var: en murrig kontorist vars enda flykt undan medelmåttigheten bestod i den värld av kombinationer, problem och lösningar som schackspelet kunde erbjuda. Det mest säregna hos honom var blicken, som sloknade när han reste sig från schackbrädet, hans sätt att böja huvudet som om en alltför stor tyngd tryckte mot halskotorna och pressade huvudet framåt. Det var som om han på det sättet försökte se till att yttervärlden kunde strömma förbi utan att röra vid honom mer än nödvändigt.”

Frans G. Bengtsson, schackspelare och författare, skrev flera essäer med schacktema. I dessa generaliserar han, exempelvis ”den sanne schackspelaren”. För sin prosa följde han emellertid samma riktlinje som Hemmingway: Berätta inte det du kan visa.<sup>27</sup>

25 Carlsson, *Skrivarbok*, s. 19.

26 Arturo Pérez Reverte, *Vem dödade riddaren?*, Stockholm: Forum 1994.

27 Ellerström & Hall, *Schackspelaren som blev författare*, s.28 & s. 19.

I romanen försökte jag gestalta känslor som nostalgi, meningslöshet och upprymdhet utan att nämna orden i sig. Ett sätt att visa på HK:s humör var hur han såg på sin omgivning. Ett exempel på hur det skiftar mellan två olika dagar:

Lucas gick en promenad genom parken, liksom flera andra spelare i turneringen. Han kom till en liten sjö, eller den kanske borde kallas för ankdamm – den såg helt klart konstgjord ut. Kanterna var jämna och både buskarna och träden växte i väl samlade klungor. Delar av dammen var isbelagd. Lucas ställde sig en stund och betraktade skiftningen mellan is och vatten; där glittrade solens strålar.

[---]

Han gick en runda runt den löjliga lilla ankdammen. Solen sken så kraftigt att han blev bländad, men isen var ändå kvar. Väl var väl det, annars skulle ankorna störa honom på båda sidor av dammen. Grigorian stod och rökte bland ankorna.

Mycket av den symbolik jag har lagt in kommer sannolikt inte att noteras av läsarna. Kanske kan den ändå ge en bild på ett omedvetet plan, men jag tänker framförallt att det är bättre om läsaren själv upptäcker en poäng av tre, än att få samtliga tre utskrivna på näsan.

Efter att ha låtit ett par personer läsa texten fick jag ett hum om vad som gick fram, och vad som behövde skrivas ut tydligare. Ett exempel är följande:

I de andra klubbarna fick [spelarna] betalt, men klubben i Lund hade ett policybeslut på att inte arvoda någon spelare. [---] Alla andra funktionärer ställde också upp ideellt, utom revisorn, eftersom det var hans yrke.

Revisorn fick betalt eftersom det var hans yrke, men schackspelarna förväntades spela gratis trots att de spelade och försörjde sig på heltid. Syftet var att visa att inte ens styrelsen i klubben såg schackspelare som ett fullvärdigt yrke.

Eftersom båda mina testläsare missade poängen la jag till ett halvt förtydligande, men försökte samtidigt undvika att skriva läsaren på näsan:

I de andra klubbarna fick [spelarna] betalt, men styrelsen i Lund hade ett policybeslut på att inte arvoda funktionärer.[---] Alla andra i klubben ställde också upp ideellt, utom revisorn. Det var hans yrke och då kunde man inte kräva att han skulle jobba utan ersättning.

En intressant fråga i sammanhanget är också vem texten skrivs för. Uppfattningarna går från att "läsaren har alltid rätt", till att "det är författarens text". Min tanke är att skriva för läsaren. Det är hon som ska få välja om hon vill tolka en händelse som typisk för schackspelare och inte bara typisk för en specifik karaktär. Om jag i stället är övertydlig och generaliserar tar berättaren plats och knuffar läsaren och HK längre ifrån varandra.

Även "allmänna funderingar" kan formuleras specifikt snarare än generellt. Ett exempel kommer från Fredrik Ekelunds novell *Gambit* (2006), där läsaren hör HK:s inre monolog under ett schackparti, med fokus på det psykologiska. "Livet förlorar sin mening och man – man? jag! - ser plötsligt hur ensam glödlampan i taket verkar vara, hur tråkigt brödsmulorna på golvet tycks ha det, ja, hur *atomiserad* hela jävla tillvaron verkar."<sup>28</sup>

Ekelunds HK projicerar sin ensamhet på döda föremål. Texten fungerar även som inre monolog i 3:e-person, om man (jag!) byter ut "jag" mot "Lucas" i exemplet ovan.

Till en början generaliserade jag flitigt, men hösten 2013 började jag fundera över fördelen med det specifika. Därefter ändrade jag enligt den egenformulerade principen "han i stället för man." Ett exempel kan ses i följande två textutdrag, från våren respektive hösten 2013.

Dörren öppnades och Christian kom in. Ett år tidigare hade han blivit stormästare, den finaste titel man kan få som schackspelare. Att vara stormästare innebar att man fick hotell, flyg och ett par tusen i startbidrag i varje turnering man spelade. På ett vis kunde det sägas vara en slags examen för schackspelare. Titeln behöll man på livstid.

Dörren öppnades och Christian kom in. Han var klubbens bästa spelare och hade ett år tidigare blivit stormästare, den finaste titel en schackspelare kunde få. Som stormästare fick han hotell, flyg och ett par tusen kronor i startbidrag för varje turnering han spelade. Det var en slags examen för schackspelare. Titeln behöll han på livstid.

Syftet med att "man" bytts ut mot "han" är alltså att det ska kännas som att texten gäller specifikt de karaktärer jag skrivit om, vilket ökar närheten. Slutsatserna lämnas åt läsaren.

## Plantering

Även om jag ville skriva en dold jag-berättelse utnyttjade jag den fördel som 3:e-person innebär: att inte skriva ut alla HK:s tankar. I 1:a person hade det känts som att HK aktivt valt att utelämna en

---

<sup>28</sup> Fredrik Ekelund, *Gambit* i antologin *Över gränsen*. Stockholm: Bonniers 2006 s. 79.



del, vilket hade skapat en barriär mot läsaren.

I romanen pågår en kärlekshistoria från första till sista sidan, men läsaren får inte reda på HK:s inställning. Jag var orolig att läsaren skulle känna sig utestängd av att HK:s tankar utelämnades, även om det skrevs i 3:e-person, men de personer som läste manus uppfattade inte det som ett problem.

En annan fråga är om det är möjligt att göra tvärtom – om läsaren kan få reda på saker om HK som HK inte själv känner till. Det är en utmaning eftersom all text i en dold jag-berättelse, även den beskrivande, är knuten till HK.

Generellt tänker jag att det finns tre sätt att ge information till läsaren utan HK:s vetskap:

- 1) Kommentarer från omgivningen, som läsaren förstår men inte HK
- 2) Agerande från omgivningen, som läsaren förstår men inte HK
- 3) HK:s agerande, som läsaren förstår även om han inte förstår det själv

Kärlekshistorien är tänkt att fungera som en "Björn på stranden" - även om det inte är spännande att läsa om personer som solar och badar blir det genast mer intressant med en björn i bakgrunden.<sup>29</sup>

I romanen var tanken att HK inte såg björnen. Några exempel ur texten:

"Vi håller på att diskutera nyårslöften och vad vi ska göra nästa år", sa Anja. "Elin säger att hon behöver gå ned i vikt."

Lucas kunde inte avgöra om det stämde.

"Jag har funderat en del på det nya året", sa Christian. "Jag vet inte vad jag göra."

Lucas ville lära sig att spela damdiskt bättre. Det passade bra in i hans repertoar.

Lucas förstod inte att de andra försökte prata om deras tillvaro, inte om en konkret schacköppning.

De gick bort till cafeteria. Anja köpte två chokladbollar och bjöd Lucas på den ena. Han kunde inte tacka nej. En halvtimme senare var de färdiga och Lucas gick tillbaka till spellokalen.

Lucas äter inte socker, och när han blir bjuden på fika (något som är ytterst ovanligt!) tänker han mer på om det är artig att tacka nej än på varför han blev bjuden.

Han skrev dock ingenting om hur han psykologiskt pressade Grigorian när han var ur balans,

---

<sup>29</sup> Hägg, *Nya Författarskolan*, s. 39 ff.

men inte för att han skämdes för det.

Partiet mot Grigorian har gestaltats tidigare i romanen, så läsaren vet att HK:s uppförande var moraliskt tveksamt och att han borde skämmas. Min förhoppning är att vid ovanstående passage känner läsaren HK så pass väl att hon förstår att han försöker intala sig själv att han inte ska skämmas, men att han i själva verket ändå gör det innerst inne. Samtidigt är det riskabelt att ha med meningen: om poängen går förbi läsaren skapar hon sig en annan bild av HK än vad jag tänkt mig.

Man kan säga att kommentarerna och detaljerna ovan är bananskal eller rykande revolverar, som läsaren ser utan att HK ser dem.<sup>30</sup> Jag tycker själv inte att jag lyckats särskilt väl med denna sidoplot, men bokens första läsare blev i varje fall så nyfiken på hur det skulle sluta att hon tjuvläste de sista sidorna. Efter att hon läst hela romanen konstaterade hon att HK hade känt sig ensam redan från början, men att han själv inte hade vetat om det.

Det visste inte ens jag som författare! Jag var ändå nöjd, eftersom det i detta fall innebar att läsaren trodde sig förstå HK bättre än vad han förstod sig själv, vilket var mitt grundläggande syfte.

## Subjektivitet

Min HK försöker berätta objektivt, men eftersom han saknar självinsikt blir det ändå subjektivt. Därmed innehåller romanen både märkliga tolkningar av händelser och faktafel – HK ifrågasatte inte sin egen kunskap. I 1:a-person hade det känts mer okej, men den känsla av objektivitet som 3:e-person medför gör att läsaren förväntar sig att berättarrösten ska vara korrekt.

Eftersom jag skrev en dold jag-berättelse med berättarrösten starkt knuten till HK tyckte jag emellertid att det borde finnas lika stora friheter för subjektivitet som i 1:a-person. För att etablera HK:s subjektivitet började jag med faktafel:

L satte på musik. Purple Rain med Prince. Det kunde kanske vara bra att känna till de stora norska artisterna.

Hon sa något på ryska till sin man och gick ut i köket.

I det andra exemplet gällde det två georgier.

Min förhoppning var att faktafelen inte skulle få läsaren att hänga författaren, utan att i stället bli uppmärksam på att berättarrösten inte var objektiv. Därefter fortsatte jag med HK:s överdrifter och

---

30 Hägg, *Nya Författarskolan*, s 42 ff.

inskränkta verklighetsuppfattning. Ytterligare två exempel från olika delar av romanen:

När han hade blivit stormästare...

...trots att det störde alla runtomkring dem

I det första exemplet förutsatte berättarrösten (dvs HK) att HK skulle bli stormästare, och i det andra förutsatte berättarrösten att alla blev störda på samma vis som HK. HK:s bild av verkligheten utgick helt och hållet från honom själv.

Det är också möjligt att låta ordföljd och betoning visa att HK:s berättarröst inte ser hela bilden. Ett exempel från Maria Svelands *Bitterfittan* från 2007: ”Bara ibland säger Äva åt mig att inte sjunga så högt. 'Du överröstar de andra, Sara!' Då sjunger jag lite tystare.”<sup>31</sup>

Ett par stycken längre ned på sidan motiverar körledaren varför Sara inte får sjunga solo och börjar med: ”Det är inget fel på din röst, Sara.”

Som läsare förstår vi att det är precis så det är – Sara har ingen vidare sångröst. Hade Sveland skrivit ”Ibland säger Äva åt mig att inte sjunga så högt” hade vi trott att HK begrep det, men tillägget ”bara [ibland]” tydliggör att hon inte förstår.

Jag tycker att Sveland lyckats utmärkt med att skapa en HK som gör att läsaren förstår att det hon ser och upplever är en subjektiv utsaga.<sup>32</sup> Sveland skriver i 1:a-person, men samma formulering fungerar även i 3:e-person, om läsaren känner att det är HK:s berättarröst som hörs: ”Bara ibland säger Äva åt henne att inte sjunga så högt.”

Om boken hade skrivits med en objektiv berättare hade den meningen uppfattats annorlunda. Faktafel och subjektiva formuleringar bidrar till upplevelsen att det är HK som berättar, vilket ökar känslan av närhet.

## 2. Huvudhoppande

### Fokalisator

Jag gjorde valet att skriva en dold jag-berättelse HK som enda fokalisator. Av misstag råkade jag dock skriva flera passager liknande denna:

---

31 Maria Sveland, *Bitterfittan*, Stockholm: Nordstedts 2007 s.90.

32 Känner mig samtidigt tvungen att poängtera att detta inte är en kommentar till bokens innehåll.

När de var färdiga två timmar senare gick Siam fram till fönstret och tittade ut bakom gardinen. (...) På en gatskylt på andra sidan vägen läste han "Blidvädersvägen" och kom att tänka på att han inte visste vilken adress hans bästa vän bodde på.

Jag gick plötsligt in i Siams medvetande och hans tankar – så kallad headhopping.<sup>33</sup> Perspektivbrottet gör läsaren förvirrad, eftersom hon tidigare antagit att berättarrösten, dvs den text som beskriver omgivningen och händelserna, är HK:s syn på världen. Risker att göra samma misstag i 1:a-person är obefintlig!

Eftersom jag velat knyta läsaren så nära HK som möjligt har jag varit noga med undvika headhopping. Ett exempel är följande textutdrag:

Stig tvekade när han rest sig upp från brädet.

Kan HK som fokalisator vara säker på att Stig tvekar? Det som ser ut som tvekan kan i själva verket vara tankspriddhet eller väntan. HK kan inte veta. Jag ändrade till:

Stig reste sig upp från ett av bräderna, vek ihop sitt protokoll och tittade sig omkring, men utan att fästa blicken på något. Med högerhanden drog han i den andra handens fingrar.

Meningen ovan kan symbolisera det mest extrema sättet att se på headhopping, men jag håller inte med. HK kunde inte med säkerhet veta vad Stig gjorde, men å andra sidan behövde han inte göra det för att tolka situationen. Om jag lyckats knyta berättarrösten tillräckligt nära HK förstår läsaren att "Han tvekade" i själv verket betyder: "HK uppfattade det som att han tvekade." Det första förslaget hade också fungerat bra.

Jag har alltså tagit mig friheten att inte skriva ut "HK uppfattade", men ändå mena att innebörden ständigt finns där.

### Stark perspektivmarkering

Att skriva ut "HK uppfattade" i varje mening hade onekligen varit tjatigt, men det kan det även bli om det ständigt skrivs ut "HK såg", "HK noterade" eller "HK tänkte". Sådan övertydlig perspektiv-

---

33 Karin Englund, *Huvudhoppande*, <http://www.karinenglund.com/2012/01/huvudhoppande>. Hämtat januari 2013.

markering kallas för svagt perspektiv.<sup>34</sup> Vid starkt perspektiv används inte perceptuella eller mentala verb för att visa vilket perspektiv texten är skriven ur. Det blir svårare för läsaren, men eftersom tanken i min roman var att hela tiden befinna sig nära en enda person är det liten risk för missförstånd.

Ibland har jag utelämnat perceptuella och mentala verb som perspektivmarkörer. Ett exempel är en mening som nämnts tidigare i uppsatsen men som ursprungligen var annorlunda formulerad: ”Alkoholens viktigaste syfte, tänkte han, var att göra oss människor mer lika varandra. Eller i varje fall honom mer lik de andra.”

Jag strök ”tänkte han.”

Framförallt har jag varierat hur jag zoomat in på HK. Meningen ovan föregås av följande stycke:

Lucas märkte att han hade strimlat en blomma från en av krukväxterna mellan sina fingrar. Han visste inte hur den hade hamnat där.

Det var tomt i köket. Det kvittade vilket glas han tog, han behövde något att dricka. Han drack snabbt upp ett stort glas med bål och fyllde på igen. Alkoholens...

Först gestaltar jag Lucas nervositet, utan att nämna ordet, och skriver sedan ”han visste”. Jag nämner inte någon annan person innan meningen med ”Alkoholens”. Därmed känner jag att jag är inne i HK:s medvetande.

Jag zoomade sedan ut genom att skriva en kortare mening som involverade en annan person: ”När han fyllde på för tredje gången kom Philip ut i köket.”

Ovan var det alltså ”visste han”, som gjorde att jag kom in i HK:s medvetande. Andra möjliga formuleringar är ”gick det upp för honom” eller ”han var medveten om”. Hade jag konsekvent använt dessa hade de antagligen känts lika tjatig som ”tänkte han”, men ju fler formuleringar, desto enklare blir det att variera. Förhoppningen är att läsaren inte ska stanna upp och reagera på markören.

## Berättarröst

I 1:a-person är berättarrösten automatiskt HK:s, men i en dold jag-berättelse är det en större omgivning att beskriva allt ur HK:s ögon. Målet är att romanen så att säga ska bli berättarlös, även om

---

34 Staffan Hellberg, ”Berättarperspektiv i vanliga romaner” i Olle Josephson (red), *Stilstudier*. Uppsala: Hallgren & Fallgren Studieförlag AB 1996 s 41.

det finns de som hävdar att det inte är möjligt.<sup>35</sup>

Det finns flera saker att tänka på om HK och berättaren ska smälta ihop och bli identiska:<sup>36</sup>

- Det går inte att skriva: ”gjorde HK, som om han ...” eftersom det indikerar en osäkerhet om HK och visar att det finns en extern berättare.
- Bestämd/obestämd form: om HK känner till föremålet sedan tidigare är det inte logiskt att nämna det i obestämd form.
- Även om romanen är skriven i dåtid är fiktionen att HK berättar där och då. Uttryck som ”skulle komma att” bör därför undvikas, eftersom de visar att en berättare sitter i efterhand och ser tillbaka.
- Språkbruket måste vara HK:s, även subjektiva och värderande ord. Dessa är inte bara adverb och adjektiv utan även verb (”krånglade”, ”tjatade”) och substantiv (”gubbe”, ”stackare”).

Ett exempel på det sistnämnda är att HK måste stå för metaforen. Eftersom min HK var en person som sällan reflekterade över sin tillvaro och inte tänkte på mycket annat än schack använde jag ett språk med få metaforer. Man skulle kunna hävda att det i stället hade varit naturligt med schackmetaforer, men jag tycker att det antingen hade blivit klichéartat eller spetslustigt. Schackspelare tänker inte så<sup>37</sup>, och antagligen var det just därför som Frans G. Bengtsson ”inte heller [använde] någon påfallande militär vokabulär” i sina texter om schack.<sup>38</sup> Avsaknaden av metaforer blir ett gestaltungsmedel.

Svårigheten för min del bestod i att min HK inte var särskilt intresserad av sin omgivning, byggnader, väder etcetera. I 1:a-person tror jag att det hade varit enklare att utelämna sådan information, eftersom läsaren inte har samma känsla av objektivitet. Miljöbeskrivningar behövs dock för att visualisera vad som händer.

När jag tyckt att det behövts en beskrivning som kanske inte HK tyckt var viktig skrev jag kort och koncist, så som HK hade beskrivit det. Ett exempel på hela beskrivningen av en lägenhet där HK tillbringar en dryg vecka.

Utöver köket och vardagsrummet fanns det inte fler rum i lägenheten, men däremot en stor kläd-kammare.

---

35 Staffan Hellberg & Göran Holmberg (red), *Att anlägga perspektiv*. Stockholm/Stehag Brutus Östlings bokförlag Symposium 2004.

36 Hellberg, ”Berättarperspektiv i vanliga romaner”, s.30 ff.

37 Jag är medveten om att detta är en generalisering!

38 Ellerström, *Schackspelaren som blev författare*, s. 16.

Efter att det första utkastet var färdigt gick jag igenom romanen och identifierade de platser och lokaler som behövde beskrivas och var de dök upp för första gången. Därefter la jag till enkla beskrivningar som passade in på HK syn på omgivningen. Hade jag inte varit konsekvent med att endast använda en fokalisator hade det inte blivit en dold jag-berättelse.

### 3. Dramaturgi

#### Konflikter

Enligt en dramaturgisk modell bör man ha konflikter på tre nivåer: ideologisk, interpersonell och inre.<sup>39</sup> I romanen var dessa:

- Ideologisk: Kan schackspelare få status som ett acceptabelt yrke?
- Interpersonell: Antydning till kärlekshistoria
- Inre: Kan HK (och andra) lära sig att hantera förluster?

Jag lät inte någon av konflikterna få en upplösning, eftersom mitt huvudsyfte inte var att berätta en spännande historia utan att läsaren skulle känna att hon kom nära HK. En upplösning hade givit ett facitsvar på HK – men jag ville i stället låta läsaren dra sina egna slutsatser. Mysterierna fick fortsätta att vara mysterier.

#### Klimax

Enligt en klassiska dramaturgisk modell byggs ett drama upp i följande steg: anslag, upptrappning, klimax, peripeti (vändpunkt) och slutsats eller överraskning.<sup>40</sup> Klimax kommer normalt närmare slutet än början.

Om syftet med en roman är att gestalta en karaktär är det dock möjligt att inleda med klimax – den mest spännande scenen. På det viset kan läsaren inte längre vara nyfiken på vad som kommer att hända, utan blir i stället mera intresserad av att förstå gestalternas psykologi.

Till en början inledde jag romanen med den, för HK, starkaste scenen. Därefter blev det en lång återblick innan texten hann ikapp någonstans i mitten. Jag tyckte emellertid att det gav mer om läsaren fick lära känna HK innan han fick sin värsta kris och ändrade därför till en traditionell kronologi.

---

39 Carlsson, *Skrivarbok*, s. 15.

40 Gustav Freytag, *Gesammelte Werke Erste Serie Band 2*, Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1863, s. 374.

## Karaktärer

För att läsaren ska känna igen karaktärerna har de fått egenheter, som samtidigt är symboliska för hur de är – vissa har standardfraser, andra har tics och många har någon typ av beteende som återkommer i stort sätt genom hela romanen.<sup>41</sup>

Det gällde även HK. Han hade ofta tandkrämsrester runt munnen och ett USB-minne i vänster ficka. Det var tänkt att symbolisera att han var disträ vad gäller vardagliga ting, men extremt noggrann vad gäller schacket. På USB-minnet fanns en backup av hans schackarbete, som han vaktade med näbbar och klor.

## 4. Språk

### Schacktermer

I *Pump Up Your Rating* används schacknotation och schacktermer som i princip gör boken oläslig för den som inte är insatt.

Often a pawn lever is instead played to release a cramped position, opening a diagonal for the bishop or a file for the rook. It may also be played to open up on the wing where you have the advantage. One good example is the Mar del Plata variation of the King's Indian (1.d4 ♘f6 2.c4 g6 3.♗c3 ♗g7 4.e4 d6 5.♕e2 0–0 6.♗f3 e5 7.0–0 ♗c6 8.d5 ♗e7) where White plays for the pawnlever c4-c5 and Black, sometimes, plays for ...f5-f4 followed by the pawn lever ...g6-g5-g4. A king's attack is often connected with such plan.<sup>42</sup>

Det går inte att göra i en roman. En schackroman skrivs inte med för mycket schackspråk, på samma vis som en ungdomsbok inte skrivs enbart med ungdomsspråk, eller repliker med talspråk.

Även schacktekniska detaljer med vanligt språk kan göra att den schackokunnige läsaren känner sig utestängd. Hade jag i stället beskrivit schackpartier på ett mera ”vardagligt” vis hade jag gjort avsteg från principen att beskriva omgivningen med HK som fokalisator. Det ville jag inte, utan jag kände att jag behövde göra en avvägning mellan följande två förhållningssätt:

- 1) Att inte beskriva schackspelandet. En mening efter att ett parti börjar är det slut.
- 2) Att autentiskt skriva om schackdetaljer, men hålla dessa delar kort.

---

41 Hägg, *Författarskolan*, s. 105 ff.

42 Smith, *Pump up Your Rating*, s. 19.



Bland de romaner jag valde ut som jämförelse fanns en engelsk och en dansk. Jag har valt att inte jämföra med dessa, eftersom jag kände att mina bristande språkkunskaper redan gav den effekt som jag var rädd att schackdetaljerna skulle ge – att jag som läsare hakade upp mig.

Romanerna har haft olika förhållningssätt. Minst schack innehåller Vladimir Nabokovs *Han som spelade schack med livet* – knappt någon scen från brädet.

Eftersom både Stefan Zweigs *Schack* och Christer Niklassons *Den tomma spelplatsen* är skrivna utifrån en väns perspektiv kunde partierna skildras på lagom nivå för läsaren. I båda böckerna är det den psykologiska aspekten av partierna som gestaltas. Ett exempel från Niklassons bok:

Det största intresset gällde nu inte partiets utgång – remin föreföll i det närmaste given – utan vem som skulle ta det psykologiskt viktiga steget till en fredsinvit. Varje tvekan som kunde tolkas som osäkerhet eller överdriven respekt för motståndaren måste undvikas.<sup>43</sup>

Samma stil finns i Arturo Pérez Revertes *Vem dödade riddaren?*<sup>44</sup> Schackpartier beskrivs huvudsakligen genom handrörelser, kroppshållning och blickar. Schackspelaren i boken är dock inte en HK, så han gestaltas inte fullt ut.

Lorentzens *Schackklubben Tanke och Vilja* beskrev partierna mera ingående:

Nu rockerade han, och hon spelade springaren till d5 som hon hade tänkt, varpå hans springare skuttade ut mot kanten, till g5, vad hade han i sinnet? De bytte springare på c6, och sedan spelade hon h6 för att jaga bort hans andra häst.<sup>45</sup>

Jag har svårt att se vad detta referat, som sträcker sig över tre sidor, tillför. I stället för den psykologiska aspekten får man läsa schacknotation. Inte ens som schackspelande läsare kan jag hänga med i partiet, och samtidigt reagerar jag på att språket är anpassat till den icke-schackspelande läsaren; än har jag inte träffat en schackspelare som säger att springaren skuttar.

Mest schack innehåller *Offret* – både schackdiagram och notation. Det stänger ute läsare som inte spelar schack, men förvirrar också mig som schackspelande läsare. Jag känner nämligen igen partierna, som hämtats från helt andra spelare.

Sven Fagerbergs *Sfärdfäktarna* (1963) handlar visserligen inte om en schackspelare, men innehåller ändå ett helt parti med schacknotation. I romantexten ger författaren till och med en för-

---

43 Niklasson, *Den tomma spelplatsen*, s. 224.

44 Pérez Reverte, *Vem dödade riddaren?*.

45 Lorentzen, *Schackklubben Tanke & Vilja*, s. 62.

klaring till varför han tagit med partiet: ”Spelet ger en extra dimension till människoskildringen. Därför har det sin plats här. (---) Ett gott råd dock till den som inte bryr sig om schack eller amatörpartier. Hoppa över raderna med schacknotation.”<sup>46</sup>

Den enkla lösningen var att inte skriva om schacket, men jag ville inte utelämna det helt. Det var en stor del av HK:s tillvaro och därmed viktigt för att skapa en bild av honom. Min riktlinje blev därför följande:

- 1) Att en gång beskriva den typiska träningsituationen och det typiska partiet, men därefter nöja mig med att referera tillbaka till denna händelse. Tanken var att det skulle vara tillräckligt för att läsaren skulle kunna föreställa sig vad som pågick.
- 2) Att huvudsakligen skriva om den psykologiska aspekten.

För det sistnämnda var *Den tomma spelplatsen* en bra förebild. När Christer Niklasson skrev om partierna fokuserade han på hur spelarna flyttade pjäserna, deras blickar, huvudrörelser och vad de gjorde med händerna.

För att försöka hitta en lagom nivå experimenterade jag med olika mycket schack. Tre exempel:

Kanske ska man spela på f5, men jag går för det direkta istället. Måste stoppa svarts utveckling med Ld7. 14.Dc7 funkar inte pga Ld7 och vit har problem, Lxf6 Lxf6 a3 De7 eller a3 Dc5 Lxf6 gxf6, löparparet äger brädet. 14.Txd8+ Lxd8 Td1 Ld7, finns inget taktiskt där. Okej, den varianten känns lite osäker. 14.Db5 ser säkrare ut. Om Ld7 så Txd7 Sxd7 (enda) Dxb4 Lxb4 Lxd8 Lxd8 Td1 Lxc3 Lb5 La5 Txd7 Txd7 Lxd7 Lc7 g3 och det olikfärgade slutspelet borde väl vara remi. Efter bytet på b5 är det bara lika.

Texten ovan ger en hyfsat korrekt bild av HK:s inre monolog under ett parti. För att ge läsaren en inblick funderade jag på att ha med detta en enda gång, även om jag var medveten om att de flesta läsare (även schackspelare) skulle hoppa över stycket. Tanken var att vid framtida partier skulle läsaren förstå hur HK tänkte utan att det behövde nämnas.

De schackspelare som läste manus tyckte att stycket skulle strykas.

I följande exempel varvade jag en mera lättillgänglig schacklig beskrivning med repliker. Syftet med stycket var att gestalta skönheten i schack.

I mittspelet offrade Stuves motståndare merparten av sina pjäser för att få till ett angrepp på

---

46 Sven Fagerberg, *Svärdfäktarna*. Stockholm: Åhlén & Åkerlund 1963.

kungen.

”Angreppet kan omöjligen vara sunt”, sa Stuve.

Lucas höll med honom men de hade svårt att se hur kungen skulle smita iväg. Plötsligt fick Lucas en galen idé. Kunde det fungera att vandra upp med den nakna kungen mitt på brädet? Om den inte blev matt skulle de kunna ta sig till säkerhet på den andra flygeln.

”Det kan aldrig gå”, sa Christian som blandat sig i analysen.

”Gör drag!” sa Stuve.

De fortsatte att titta på ställningen en stund men lyckades inte hitta någon matt. Det var smått osannolikt, men kungsvandringen fungerade.

Efter att de kommit överens om att det fungerade visade Stuve de sista dragen. Motståndaren fick evig schack och partiet slutade remi.

Vanligtvis fokuserade jag på spelarnas kroppsspråk vid brädet:

Direkt efter att Robin gjort sitt drag tittade han mot klockan för att ta reda på hur mycket tid han hade kvar, men i ett ryck vred han huvudet tillbaka mot brädet och frös till. Han lutade sig tillbaka. Skakade på huvudet, långsamt, och stannade klockan. Huvudet sjönk ned i handen, armbågen vilade mot bordet.

Motståndaren kom tillbaka, men såg inte överraskad ut. De skakade hand. Robin lyssnade inte på vad motståndaren försökte säga till honom. I stället kliade han sig i huvudet. Han fortsatte att skaka på huvudet medan han långsamt skrev under protokollet, tittade upp i taket och sjönk ännu längre ned i stolen. Kinderna blåstes upp, därefter släppte han långsamt ut luften.

En annan frågeställning var hur jag skulle förhålla mig till schackjargong. Vid det första textsamtalet lämnade jag in text med följande mening: ”Med pjäs mindre var partiet förlorat.”

De flesta i responsgruppen anmärkte på att det borde stått ”en pjäs”. För mig, som är van vid schackjargong, hade i stället ”en pjäs” sett helt fel ut.

”De tappade varsin remi” är ytterligare ett exempel på schackjargong som jag inte förstod lät fel. Jag skrev också konsekvent ”schacket” i bestämd form, eftersom det är så man säger i schackvärlden.

För att undvika problemen valde jag ett enkelt förhållningssätt i situationer där det inte var möjligt att vara både schackspelande läsare och icke-schackspelande läsare till lags. Jag undvek dem.

Förhoppningen var att göra boken tillgänglig för alla utan att det märktes att berättarrösten kom

längre från HK. För de schackspelande läsarna blev boken lite mindre trovärdig, eftersom de förstår att dialogerna innehåller betydligt färre schackdrag än i verkligheten. Å andra sidan tror jag att de har förståelse för det. Schackspelarna är ändå bara intresserade av sina egna partier och struntar därför i HK:s (för att avsluta med en generalisering).

## Läsarperspektiv

Eftersom romanen skrevs som en dold jag-berättelse med HK som berättare hade man kunnat tänka sig att det hade varit naturligt att skriva:

- Självt tyckte han att sin klubb...
- Idag gick han till x, men imorgon skulle han y....
- Här var en väg över vattnet.

Det gjorde jag inte. Jag tycker snarare att ”sin”, ”imorgon” och ”här” refererar till författarens position – det vill säga min upplevelse av berättelsen medan jag skriver den. Det tar därmed fram en berättare och motverkar mitt syfte att skriva en dold jag-berättelse.

Eftersom läsaren redan vet i vilken tid och vilken plats berättelsen befinner sig behövs inte markörer som ”här” och ”nu”. I stället skrev jag:

- Självt tyckte han att hans klubb...
- Denna dag gick han till x, men nästa dag skulle han...
- Det fanns en väg över vattnet.

## Sammanfattning

### Slutsats

Jag ville skriva en roman som gestaltade en schackspelare och fick läsaren att känna att hon kom nära HK. Syftet med att skriva i 3:e-person var att läsaren inte skulle känna att det var konstigt att HK mer eller mindre saknade självinsikt – en berättare kan förutsättas ha det. Genom att HK inte reflekterade över sin tillvaro hoppades jag att läsaren skulle känna att hon förstod HK bättre än denne förstod sig själv – och med andra vara mycket nära HK.

Vanligtvis anses läsaren komma närmare HK i texter i 1:a-person än i 3:e-person. Syftet med uppsatsen var att resonera kring de berättartekniska metoder som är den grundläggande orsaken till

denna uppfattning, och se om dessa också går att använda i 3:e-person. Uppsatsen har tagit upp en rad olika metoder och analyserat dessa utifrån textexempel.

Slutsatsen är att om romanen skrivs som en dold jag-berättelse i 3:e-person finns det inget hinder för att använda samma metoder. Hur väl det fungerar är naturligtvis också är viktigt för perspektivvalet, men det är en mera subjektiv fråga.

Några saker som kan vara värda att tänka på om man vill skriva en dold jag-berättelse:

- Att vara noga med att undvika headhopping och endast skriva ut sådant som HK uppfattar.
- Att tänka på att berättarrösten beskriver sådant som HK uppfattar och tycker att det är värt att lägga märke till.
- Generaliseringar tar fram berättaren i texten – i stället ska det som är specifikt för HK nämnas. I stället för att beskriva HK får typiska händelser gestalta honom.
- Att inte överanvända svaga perspektivmarkörer som ”tänkte han”, utan att ibland använda starkt perspektiv och utelämna dem och ibland gå in i HK:s medvetande med andra markörer. Två exempel är ”han visste” och ”han var medveten om”. Därefter är det fritt fram att skriva ut HK:s tankar.
- Att tillåta berättarrösten att innehålla felaktigheter, eftersom den är knuten till HK i stället för en extern objektiv berättare.
- Att inte skriva ut schackdrag (i mitt fall), men ändå inte förenkla språket och därmed ta in en annan röst än HK. I stället gestaltas partier psykologiskt, genom spelarnas kroppsspråk.

## Behov av ytterligare kunskap och utveckling

Även om litteraturen inte är en falsifierbar vetenskap tycker jag att det hade gett mening att undersöka frågeställningen empiriskt. En enkel design på ett experiment är olika grupper av försökspersoner som läser specialskrivna texter utifrån olika perspektiv och därefter får bedöma hur nära HK hon känner att hon kommer. Man hade bland annat kunnat ställa följande texter mot varandra:

- 1:a person mot dold jag-berättelse i 3:e person (identiska texter i övrigt)
- Text endast ur HK:s perspektiv mot en text ur flera perspektiv
- Stark mot svag perspektivmarkering
- Berättarröst ur HK:s perspektiv, som därmed kan innehålla felaktigheter, mot en objektiv berättarröst

Med tanke på denna uppsats är en rimlig hypotes att den förstnämnda punkten inte ger något omfattande utslag för hur nära läsaren känner att hon är HK, men att det förstnämnda alternativet ger störst känsla av närhet i de följande punkterna.

I uppsatsen har jag på flera ställen berört ett av syftena med min roman: att etablera ett perspektiv som ger läsaren känslan av att hon förstår HK bättre än denne förstår sig själv. Hur man gör detta är en fråga som säkerligen har analyserats, men där åtminstone jag ännu inte har lyckats hitta några riktlinjer i läroböckerna. Den hade varit intressant att undersöka vidare, men hellre i prosa än i en uppsats.

## Käll- och litteraturförteckning

### Romaner

- Arrabal, Fernando, *The Tower Struck by Lightning*. New York: Viking Penguin 1988.
- Dürrfeld, Peter, *Kandidaten*. Köpenhamn: Gyldendal 1976.
- Fagerberg, Sven, *Svärdfäktarna*. Stockholm: Åhlén & Åkerlund 1963.
- Fredén, Kristian, *Offret*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2005.
- Haddon, Mark, *Den besynnerliga händelsen med hunden om natten*. Stockholm: Wahlström & Widstrand 2003. [Ursprunglig titel: *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*].
- Hornby, Nick, *Fever Pitch*, London: Victor Gollancz 1992/1997.
- Knausgård, Karl-Ove, *Min kamp*, Oslo: Forlaget Oktober 2009-11.
- Lorentzen, Sven-Olof, *Schackklubben Tanke & Vilja*, Stockholm: Bonniers 1982.
- Nabokov, Vladimir, *Han som spelade schack med livet*, Stockholm: Bonnier. 1936/1966.  
[Ursprunglig titel: *Luzjins försvar*].
- Niklasson, Christer, *Den tomma spelplatsen*, Höör: Symposion 1989.
- Pérez Reverte, Arturo, *Vem dödade riddaren?*, Stockholm: Forum 1994.
- Sveland, Maria, *Bitterfittan*, Stockholm: Nordstedts 2007.
- Tevis, Walter, *Damgambit*. Stockholm: Stockholm: Wahlström & Widstrand 1983/1986.  
[Ursprunglig titel: *The Queen's Gambit*].
- Zweig, Stefan, *Schack*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1942/1975 [Ursprunglig titel: *Schachnovelle*].

### Referenslitteratur

- Augustsson, Lars Åke, *Att skriva prosa*, Stockholm: Ordfront förlag 1989.
- Barthes, Roland, "The Death of the Author" i *Aspen*. New York: Roaring Fork Press nr 5-6 1967.  
Hämtad från <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes> november 2013.
- Björck, Staffan, *Romanens formvärld*, Malmö, sjunde upplagan, Lund: Natur och kultur 1953/1983.
- Carlsson, Siewert, *Skrivarbok*. Västerås: Faun Förlag 2013.
- Ellerström, Jonas & Hall, Jesper, *Schackspelaren som blev författare*, Glasgow: Quality Chess 2007.
- Freytag, Gustav, *Gesammelte Werke Erste Serie Band 2*, Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1863.

Hellberg, Staffan, "Berättarperspektiv i vanliga romaner" i Olle Josephson (red), *Stilstudier*.

Uppsala: Hallgren & Fallgren Studieförlag AB 1996 s 30 ff.

Hellberg, Staffan & Holmberg, Göran (red), *Att anlägga perspektiv*. Stockholm/Stehag Brutus

Östlings bokförlag Symbosium 2004.

Hägg, Göran, *Nya författarskolan*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 2004.

Valfridsson, Inga-Lill, *Att skriva om sitt liv*. Stockholm: Svenska förlaget 2009.

### Övrigt

Ekelund, Fredrik, "Gambit" i antologin *Över gränsen*. Stockholm: Bonniers 2006.

Englund, Karin, *Huvudhoppande*, <http://www.karinenglund.com/2012/01/huvudhoppande>. Hämtad januari 2013.

Larsson, Björn, föredrag på Lunds Universitets Författarskola 2013-06-04.

Oskarsson, Torsten, *Schack i litteraturen*, otryckt 1992. Lånat på Mumindalen bibliotek 2013-10-10.

Smith, Axel, *Pump Up Your Rating*, Glasgow: Quality Chess 2013.

Smith, Axel, (*romanen*). Lunds Universitets Författarskola 2013.