

Göteborgs universitet
Litteraturvetenskapliga institutionen
D-uppsats HT 2008

LIV. ATT ED ES – SE DETTA LIV

Frågor om konstruktion, genre, estetik och metafiktion i
Magnus Dahlströms roman *Nedkomst*

Yrja Dentén

Handledare: Yvonne Leffler

Innehåll

1. Inledning	s. 3
2. Syfte	s. 4
3. Forskningsläge och teoretiska utgångspunkter	s. 7
4. Analys	
4.1. Konstruktion och konvention	s. 11
4.1.1. <i>Kausalitet</i>	s. 12
4.1.2. <i>Karaktärer</i>	s. 14
4.1.3. <i>Perspektiv och berättare</i>	s. 16
4.1.4. <i>Språk och typografi</i>	s. 19
4.1.5. <i>Konstruktionens helhet</i>	s. 22
4.2. Genre; fantastik	s. 23
4.3. Det provocerande; våld och tabun	s. 26
4.4. Metafiktion	s. 30
5. Slutdiskussion	s. 37
Källor	
Litteratur	s. 41
Elektroniskt material	s. 42

1. Inledning

Att finna exempel på litterära texter som kan omnämnas som svårkategoriserade och komplexa är inte svårt. Vänder man sig till de senaste årtiondena i eftersökandet av sådana synes terrängen, i en snårig postmodern omgivning, vara särskilt tät. 1993 kom Magnus Dahlströms roman *Nedkomst* ut, en litterär text ypperligt väl fungerande i benämningen komplex.¹ Enkelt uttryckt tycks denna roman vilja leda sin läsare vilse. Den ändrar upprepade gånger sina utsagor och den opponerar sig ständigt mot olika former av förväntan. Det är som att den ställer frågor i allt den gör.

Bara ett par rader in i romanen utmanas dess realistiska grundton av oklarheter. I det första av romanens 54 kapitel sträcker sig karaktären under ett ögonblick ut över sjön, rör vid andra sidan och, beskrivs det, drar vägen som finns där till sig. Vad som från början är i verkligheten möjliga händelser övergår i ett uppbrutet framläggande av en alltmer orealistisk värld. Språket tycks gå samma väg: meningar saknar punkt, ord upprepas efter varandra, satser sätts samman ogrammatiskt, i texten finns allt fler versaler samt partier som kursiveras på ett språkligt omotiverat sätt.

Längre fram i romanen formuleras frågan, som riktad till läsaren, om vad som egentligen händer. Frågan om när det skall vända ställs också och syftar på det onda i handlingen. Det är således inte bara läsaren som undrar över händelsernas tillstånd, även beskrivningen, eller beskrivaren, tycks osäker. Vid ett tillfälle står två ord på höjden, som konkurrerande om utrymmet på raden och om företräde till händelsens sanning. Att texten vid dessa tillfällen, och fler därtill, synliggör sig som text, råder det ingen tvekan om. Det är därför inte längre lika lätt att bortse ifrån att den fiktiva värld som framställs är just fiktion.

De inslag i texten som djärvast bryter mot regler, eller som i alla fall kan uppfattas som mest iögonfallande, handlar dock om att utmana tabun. Det är kanske inte så mycket frågan om vad man inte kan göra som människa, utan om vad man inte får eller bör göra; vad man som människa helt enkelt inte gör. Som exempel kan nämnas att tre vuxna kvinnor mitt i en skog på en smal ödslig väg, utan att gemensamt ha bestämt det, drar ner byxorna i tur och ordning och visar varandra sina kön. Eller att en man under en idyllisk

¹ Magnus Dahlström, *Nedkomst* (Stockholm 1993).

utflykt tar upp en kniv och bestämmer sig för att han skall hämta ut sitt barn ur en höggravid kvinna. I ett allt tätare nät av sammanflätade händelser av dylik karaktär skapas i *Nedkomst* en skakande och djupt ologisk värld, mycket svår att få grepp om. *Nedkomst* kan, vilket förhoppningsvis framgått efter denna presentation, beskrivas som en text som är svår att kategorisera och förstå, och som en text som oupphörligen och på varierande sätt bryter mot regler: språkliga, estetiska, genremässiga eller moraliska. Den ger intryck av att vilja provocera sin läsare, men även själva litteraturens ontologiska status.

2. Syfte

När man ställs inför en text som förefaller omöjlig att analysera eller förstå gäller det att försöka hitta en möjlig ingång. I vissa fall blir ett flertal olika infallsvinklar tydliga som förutsättning för att nå fram till kunskap om en texts helhet. I föreliggande uppsats är uppgiften att undersöka hur Magnus Dahlströms roman *Nedkomst* fungerar utifrån frågor om konstruktion, genre, estetik och metafiction. Anslaget kan tyckas alltför vitt men mitt intryck är att *Nedkomst* är just en sådan text som behöver angripas från flera håll samtidigt för att kunna greppas.

Genom att leta mig in i texten på textens 'egna premisser' är min förhoppning att kunna framlägga och förklara de framträdande element och funktioner som skapar dess komplexa konstruktion. I studien vill jag försöka belysa hur romanen arbetar med att inte införliva läsarens förantaganden och förväntningar eller textens pre-suppositioner och vad det resulterar i. Dessa icke införlivade förväntningar är inget ovanligt i modernare prosa. Vad som är intressant och särskilt med *Nedkomst* är att den skapar dessa tydliga luckor i läsoplevelsen på flera nivåer samtidigt samt att den gör det metodiskt och konsekvent. Dessa förekomster gör att romanen väcker en lång räckvidd av frågor rörande fiktion och verklighet. Samtidigt visar den på hur många av de element som diskuteras i samband med det postmoderna konstverket kan fungera och eventuellt utsträckas ytterligare.

De metafiktiva inslag som går att spåra i romanen är värda en närmare genomlysning, då de sällan framträder explicit eller med säkerhet. Många gånger stannar de vid att vara en metafiktiv möjlighet, helt beroende av vilken tolkning som görs. Det går också att ana att fler än vad en första anblick antyder av alla dessa brott mot regler i slutändan får en metafiktiv funktion. Studien tar sin utgångspunkt i tesen att det krävs en analys av romanens metafiktiva status för att kunna förstå såväl enskilda delar av konstruktionen och dess mer moraliskt angripbara innehåll, som dess helhet.

Sammantaget kan projektet sägas vara en textanalytisk studie, men med nödvändighet en modifierad sådan. I den samtida diskussionen om det litteraturvetenskapliga ämnets vara och uppgift är frågan oerhört aktuell huruvida ämnet med dess analysmetoder förändrats i takt med den konst och de fenomen det undersöker.² Här är inte rätt plats att försöka finna svar på denna frågeställning. Dock har det blivit uppenbart för mig att mer traditionella analytiska tillvägagångssätt inte räcker för att studera den typen av texter som Magnus Dahlströms *Nedkomst* kan sägas representera. Mitt intryck är att texter som kräver en mer objektrinriktad och därmed modifierad analys är alltför vanligt förekommande i dagens konstklimat för att inte påverka de vetenskapliga instrumenten mer än de hitintills gjort.

Vad gäller romanens innehållsliga sida och de gränsöverskridanden som sker där kan förhoppningsvis materialet öppna för frågor om hur gestaltandet av det som inte 'får' gestaltas, exempelvis extremt våld, tabun, perversion, besatthet et cetera, kan få en betydelse utöver den enbart beskrivande. Magnus Dahlströms *Nedkomst* förefaller inte vara en roman med en renodlad intention av att väcka skräck och äckel, trots att den innehåller en stor mängd material av sådan karaktär. Den tycks istället bestå av och vilja sätta i spel andra mekanismer. Ser man det ur ett större konstperspektiv, med bildkonst-inriktade representanter för ett så kallat 'shit movement' som Cindy Sherman, Paul McCarthy och Mike Kelley, hoppas jag med romanens hjälp kunna föra ett kortare resonemang kring dessa frågor med inriktning på den språkliga konsten.³ I de senaste

² Hanne-Lore Anderssons nyligen framlagda avhandling *Doxa och debatt – Litteraturvetenskap runt sekelskiftet 2000* (Göteborg, 2008), och den TFL-debatt hon där bland annat arbetar med, kan i detta sammanhang få utgöra ett intressant och aktuellt exempel.

³ I sin essä "Obscene, Abject, Traumatic", som ingår i Cindy Sherman-nummret av *October* (*October Files 6 – Cindy Sherman*, Edt. Johanna Burton (Massachusetts 2006)), diskuterar Hal Foster just "[...] the shit movement in contemporary art" och han syftar med denna benämning på i postmoderna tider vanligt

decenniernas konstsammanhang i stort har det ofta förekommit verk som behandlar och tematiserar dylika ämnen, som samlande kan benämnas tabubehandlande estetik. Det har diskuterats, och kommer förhoppningsvis att diskuteras än mer, vad denna tabubehandlande estetik är och hur den kan förstås.⁴ Under rubriken ”Det provocerande; våld och tabun” skall frågan om vad ’vårdspversionerna’ betyder i *Nedkomst* beröras närmare.

Jag inleder med att redovisa forskningsläge samt de urval som gjorts inom de teoretiska områden jag tar hjälp av i uppsatsen. I analysdelen görs först en genomgång av specifika och framträdande händelser i romanen, så att senare resonemang lättare kan följas. För att kunna genomföra det vida anslag studien eftersträvar gör jag därefter en analytisk genomgång av verkets konstruktion uppdelat i fem underrubriker: kausalitet, karaktärer, perspektiv och berättande, språk och typografi samt konstruktionens helhet.

Det skall påpekas att många av romanens grepp har sin finess i just det att de är svårfångade eller svåröverblickbara. Det vore önskvärt att kunna välja ut ett kapitel eller ett stycke som kan representera och visa fram om inte alla, så många av narrationens tekniker och material. Ett sådant tillvägagångssätt skulle dock inte fungera. Vid många tillfällen tvingas istället analysen att ignorera vissa saker för att belysa andra. Att vid en exempelmening säga att två saker är anmärkningsvärda, betyder inte att det bara finns två konventionsbrytande element, utan att dessa två är värda att nämna vid just detta tillfälle. Resonemanget låter möjligtvis som en överdrift, men det är så texten fungerar och byggs upp, det är dess poäng.

Efter genomgången av romanens konstruktion följer två kortare rubrikavsnitt, ”Genre; fantastik” och ”Det provocerande; våld och tabun”, där romantexten behandlas utifrån genreaspekter respektive våld och tabubelagda inslag. Analysdelen knyts samman av ett längre kapitel om metafiktions, där jag till stor del även använder mig av det som kommit fram i de tidigare kapitlen. Avslutningsvis förs en slutdiskussion där jag resonerar kring undersökningens resultat och även kastar en blick framåt.

förekommande ämnen som våld, pornografi, trauman, smuts, bajs, blod et cetera i konsten och litteraturen. Jag lånar här hans passande benämning.

⁴ Ett tydligt och välkänt exempel på texter där dessa ämnen diskuteras är Julia Kristevas *Fasans makt. En essä om abjektionen*. Översättning: Agneta Rehal och Anna Forssberg, (Göteborg 1991 (1980)). Dock är hennes studie främst psykologiskt inriktad och den går även tillbaka till tidigare exempel än de postmoderna.

3. Forskningsläge och teoretiska utgångspunkter

Vad gäller tidigare forskning kring Magnus Dahlströms författarskap finns, utöver en stor mängd recensioner främst rörande hans dramatik, inte mycket att tillgå. En kortare men givande studie av Dahlströms prosa gjordes av Krzysztof Bak samma år som *Nedkomst* utkom: "Kosmos återupprättat – Sex läsningar av Magnus Dahlströms prosa" (1993).⁵ Baks studie skall vid ett flertal tillfällen tas upp för diskussion i uppsatsen. Ett par artiklar som bygger på intervjuer med Magnus Dahlström går också att finna, där han kommenterar sitt förhållande till verken och konsten och där han också diskuterar de feltolkningar eller missfokuseringar som uppstått, främst gällande våld och moral. Detta material kommer inte i större utsträckning att användas i undersökningen, utan endast att kortfattat kommenteras i slutdiskussionen. Det har även skrivits ett par vetenskapliga uppsatser om Magnus Dahlström, men eftersom även de inriktar sig på dramatiken kommer jag inte att använda mig av dem i följande studie.

Vid en analys av *Nedkomst* som litterär konstruktion är en viktig referens realism, med hänvisning till hur begreppet definierats under senare delen av 1900-talet.⁶ Med den realistiska texten som klangbotten vad gäller metod, konvention och till viss del genre följer eller opponerar sig *Nedkomst* i en ständig växling. Romanen är dock inte en allt igenom uppbruten fragmentariserad text i till exempel en prosapoetisk tradition, utan många gånger tydligt realistiskt narrativ. Det finns därför anledning att ta hjälp av teori från såväl realisminriktat håll som postmodernt. Viss forskning inom den postmoderna inriktningen fokuserar också de tydligt realistiska dragen i den postmoderna romanen. Bo G. Jansson menar i *Postmodernism och metafiktion i Norden* (1996)⁷, i motsats till en ofta förekommande uppfattning av den postmoderna romanen som metafiktiv och därmed illusionsupphävande och icke-realistisk, att metafiktionen är ett tveeggat svärd som både

⁵ Krzysztof Bak, "Kosmos återupprättat – Sex läsningar av Magnus Dahlströms prosa", Tidskrift för litteraturvetenskap 1993:4.

⁶ Begreppet är givetvis oerhört stort och har stundtals dessutom, förvirrande nog, använts för olika fenomen i olika sammanhang. Utgångspunkten och funktionen av begreppet i denna studie är realism som en textstrategi som genom en rad litterärt konventionella tillvägagångssätt (exempelvis urval, berättande, adressering) frammanar en föreställning av en värld till stor del överensstämmande med verkligheten utanför texten. Wallace Martin, *Recent theories of narrative* (Ithaca, 1986), s. 26f. Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford, 2004), s. 212f.

⁷ Bo G. Jansson, *Postmodernism och metafiktion i Norden* (Uppsala 1996).

förstärker och försvagar illusionen. Jansson menar istället att den postmoderna och metafiktiva romanen skapar hyperrealistiska och hyperillusoriska effekter.⁸

Utöver de berättartekniska aspekter jag kommer att ta hjälp av i Wallace Martins bok *Recent Theories of Narrative* (1986)⁹, för han där även en intressant diskussion om realism som konvention, vilken är användbar i studien av *Nedkomst*.

När det kommer till begreppet metafiktion finns det givetvis en stor mängd tidigare forskning. Att i detta sammanhang ge en rättvis överblick för denna mängd blir svårt. Jag har valt ut ett par grundläggande verk inom området som utgångspunkt i mina diskussioner. Mark Currie definierar i introduktionen till antologin *Metafiction* (1995) metafiktion som ”a borderline discourse”. Med denna namngivning understryks inte bara hur metafiktiva texter placerar sig på gränsen mellan fiktion och kritik, utan också hur den tar gränsen dem emellan till sitt ämne.¹⁰ Patricia Waugh gör i *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1985)¹¹ en grundlig och metodisk genomgång av det metafiktiva begreppet varför hennes bok utgör en fortsatt aktuell och viktig ingång. Waugh definierar kärnfullt metafiktion enligt följande: ”Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.” Hon fortsätter därefter om den metafiktiva textens funktion: ”In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”¹² Det är vid sysslade med metafiktion lätt att se många exempel på tydliga explicita metafiktiva litterära genomföranden. Bara de senaste åren har det funnits ständigt återkommande exempel, inte minst i Sverige, på författare som förekommer i sin egen text. I dessa fall, men även i de mer implicita exemplen, är det viktigt att ha i minnet den gemensamma egenskapen för metafiktiva

⁸ Ibid. s. 18.

⁹ Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca 1986).

¹⁰ *Metafiction*, Edt. Mark Currie (Essex 1995), s. 2. Jag ber läsaren uppmärksamma att jag här valt ordet kritik i återgivningen av Curries resonemang, men syftar därmed på engelskans criticism innefattande både kritik samt forskning och teori.

¹¹ Patricia Waugh, *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London 1985).

¹² Ibid. s. 2.

texter att förmedla en teori om fiktion genom praktiserandet av fiktion.¹³ Waugh visar på denna gemensamhet genom att ta med citat från mycket olikartade metafiktiva genomföranden.

Vidare menar Waugh att även om metafiktionen bara är en del av det stora begreppet postmodernism, har nästan all senare experimentell text någon form av tecken eller strategi av metafiktiv karaktär. Hon syftar där på de texter som på något sätt riktar läsarens uppmärksamhet mot själva konstruktionen genom att inte införliva de förväntade konventionerna.¹⁴ Dock skall det understrykas att Waughs bok första gången publicerades 1984 och att hon hänvisar till samtida litteratur. Hon diskuterar och analyserar en litteratur som nu inte längre är självklart nydanande. Men de tendenser hon beskriver har som sagt om inte förstärkts så hållits fortsatt aktuella de senaste 25 åren.

Att självmedvetenhet och metafiktivitet varit aktuellt många gånger förr i litteraturens historia förnekas heller inte av Waugh, men hon pekar på att denna fokusering tidigare varit knuten till enskilda verk och exemplifierar med Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759-67) och Jane Austens *Northanger Abbey* (1818). I den samtida romanen är dock denna självmedvetenhet ett dominerande karaktäristika över lag, enligt Waugh, och alltså inte begränsad till enskilda verk. I motsats till andra teorier argumenterar Waugh inte för att romangenrens självmedvetenhet är ett tecken på dess stundande död, utan ser det istället som bevis på dess 'förnyade vigerositet'.¹⁵

Som ett bra komplement till Waugh använder jag mig även av ett senare bidrag, den danska antologin *Metafiktion – selvrefleksionens retorik i moderne litteratur, teater, film og sprog* (2001).¹⁶ En viktig poäng som framförs i inledningen är att metafiktion inte per se är en postmodern företeelse. Med litteraturhistorien i minnet kan man givetvis se tidigare exempel än postmodernerna, vilket ju Waugh påpekar, men det är också tydligt att den postmodernerna teorin ibland kan förefalla ha tagit över begreppet. I studien av *Nedkomst* finns det anledning att fokusera på den postmodernerna förståelsen av det metafiktiva begreppet, eftersom Dahlströms roman av ett flertal anledningar måste

¹³ Ibid. s. 2.

¹⁴ Ibid. s. 22.

¹⁵ Ibid. s. 67f. (Min översättning).

¹⁶ *Metafiktion – selvrefleksionens retorik i moderne litteratur, teater, film og sprog*. Red. Anker Gemzøe, Britta Timm Knudsen, Gorm Larsen (Holte 2001).

betraktas vara i högsta grad präglad av en postmodern estetik. Dock vill jag anamma den i antologin framlagda synen på metafiktion som typologiserande och formbeskrivande, snarare än enbart verkanalytisk och bestämmande av en tidsanda, vilket en begränsat postmodern synvinkel kan medföra.¹⁷

För att försöka närma mig de metafiktionens inslagen i *Nedkomst* på ett tydligt och instrumentellt sätt kommer jag att ta hjälp av Anker Gemzøes bidrag om metafiktionens mångfald i samma antologi: "Metafiktionens mangfoldighed". Inledningsvis diskuteras i denna text metafiktion ur ett historiskt perspektiv och Gemzøe understryker Friedrich Schlegels roll i begreppets framväxande, vilken också essäns titel syftar tillbaka på.¹⁸ Han har mot bakgrund av en vid litterär och litteraturkritisk kontext och med hjälp av en Michail Bachtin-inspirerad kommunikationsmodell försökt teckna en typologi över metafiktionens former, en typologi som han placerar på en högre abstraktionsnivå än enskilda perioder eller genrer. Härutöver lägger Gemzøe fram en klassifikation av "metalitterære retninger", där han säger sig mena: "det enkelte metalitterære udsagns retning i forhold til den litteratur, der er dets indhold: om det går i samme retning, den modsatte, forholder sig relativistisk eller dialogisk"¹⁹. Gemzøes genomgång behandlar alltså både metafiktionens former och dess positioneringar inom verket. En intressant och i mitt tycke givande poäng med Gemzøes sätt att typologisera metafiktionens former är att det förenklar studiet av metafiktion i förhållande till litteraturhistorien. Gemzøe föreslår att en sådan karaktärisering och ett framtagande av en "metalitterær profil" genom sin abstraktionsnivå kan underlätta beskrivningen av exempelvis en viss genre eller en viss tidsepok.²⁰ En närmare genomgång av de typer av metafiktion han uppställer sker under rubriken "Metafiktion".

I kapitlet om genre tar jag ett par teoretiska aspekter rörande fantastik till min hjälp, för att se om det kan fördjupa förståelsen av Dahlströms roman. Detta sker utifrån Deborah A. Harters *Bodies in pieces – Fantastic narrative and the poetics of the*

¹⁷ Även Currie för ett givande resonemang om metafiktion och postmodernism i inledningen till *Metafiktion*, varför läsaren kan hänvisas dit.

¹⁸ Anker Gemzøe, "Metafiktionens mangfoldighed", *Metafiktion – selvrefleksionens retorik i moderne litteratur, teater, film og sprog*, s. 30f.

¹⁹ Ibid. s. 34.

²⁰ Ibid.

fragment (1996)²¹ och Rosemary Jacksons *Fantasy: the literature of subversion* (1981).²² Båda skribenterna förhåller sig till Tzvetan Todorovs resonemang och detta kommer även i någon utsträckning att diskuteras.

Slutligen vill jag nämna att mot ovan behandlade ämnens rika forskningsläge kan ställas det betydligt magrare vad gäller ett så kallat "shit movement", särskilt rörande litteraturens domäner. Det går att finna studier som berör smuts och obehagligheter, men mer djupgående undersökningar om hur dessa i postmoderna tider relativt ofta förekommande motiv fungerar i det litterära eller språkliga mediet lyser, enligt min bedömning, fortfarande med sin frånvaro. I kapitlet som diskuterar dessa företeelser har jag därför vänt mig till undersökningar behandlande även andra medier.

4. Analys

4.1. Konstruktion och konvention

*Nedkomst*s handling är förlagd till ett odefinierat geografisk område: vid en sjö ligger en åker, en skog och en väg. Nära området ligger staden S, vilket kan leda tanken till Stockholm men också till Stad, vilken som helst. Kring denna oidentifierade plats sker en rad händelsekedjor, egentligen inte knutna till varandra på annat sätt än genom tid och geografi. Karaktärerna förblir opersonligt framlagda gestalter. Vid ett par tillfällen benämns de, på samma sätt som i flera andra av Dahlströms prosatexter, med titlar som docenten, assistenten eller doktorn.

Romanen inleds och avslutas med förlösandet av ett barn. Som redan nämnts ovan sker den inledande födseln genom att en man skär upp en gravid kvinna med en kniv och, får vi anta på grund av därpå följande händelser, plockar ut fostret. Den avslutande födseln genomförs av en ensam kvinna i en skog. Hon är meddelat medicinskt oförmögen

²¹ Deborah A. Harter, *Bodies in pieces – Fantastic narrative and the poetics of the fragment* (Stanford 1996).

²² Rosemary Jackson, *Fantasy: the literature of subversion* (London 1981).

till naturlig födsel, men genomför den likväl. Illa medtagen hittas hon därefter av en man som räddar hennes liv.

Inom denna cirkelformade konstruktion finns ett antal mindre händelsekedjor i de 54 kapitlen. Tre kvinnor hittar ett nyfött spädbarn och blir oense om vem som skall rädda och bära det. En bil kör på en naken man. En sköterska nattvakar hos en patient som hon senare misshandlar svårt. En annan bil kör på en halvt naken kvinna. En docent och en assistent hittar ett kvinnligt lik i en sjö och blir oense om det verkligen är ett lik (eller en stor fisk), varpå de slåss. En bil med en hästtransport krockar med en motorcyklist. En grupp äldre vårdtagare spelar en pjäs under en skogsutflykt, en av dem rymmer och hittar en döende häst. Vårdaren och biträdet som söker efter rymlingen blir när de finner henne oense om huruvida hon är död eller inte, varpå de slåss. De slåss så länge och våldsamt att de båda till slut är nästintill oförmögna att röra sig. En man berättar på väg till förlossningen för sin fru om sin otrohet och senare flyr hon ut i skogen för att föda ensam. Mellan dessa olika skeenden finns ett par kortare avsnitt där ett spädbarn som ligger ensamt i skogen skildras, varav det en gång angrips av en räv.

Trots denna genomgångs ringa utbredning behöver det troligen inte påpekas att det finns en röd tråd genom dessa kapitel och händelsekedjor, en röd tråd av stark oenighet, våldsamma olyckor och icke fungerande kommunikation.

4.1.1. Kausalitet

För att börja på en generell nivå förväntas handlingar och händelser i en realistiskt präglad text, rent innehållsmässigt, följa en allmän logisk kausalitet där det går att se ett orsak-verkan-samband. Kausalitet kan sägas vara grundläggande för den narrativa principen och ofta central för att berättartekniska grepp skall fungera. Verklighetens struktur är enligt Wallace Martins diskussion om realism i *Recent Theories of narrative* en av grundstenarna för att fiktion överhuvudtaget skall bli trovärdigt.²³ Som människor (läsare) känner vi till olika delmoment och deras följd i ett stort antal av livets olika aktiviteter. ”Such sequences, which are mixtures of causally necessary and socially

²³ W. Martin, s. 57ff.

conventional behavior, constitute a massive store of information about reality that a writer can evoke simply by mentioning one or two of their elements.”²⁴ Nu handlar det visserligen ofta i *Nedkomst* om mer komplexa livssituationer än W. Martins exempel av att gå på bio eller steka ett ägg, men principen kan ändå vara till hjälp. Att någon håller ett spädbarn innebär, i vår förkunskap om verklighetens kausalitet, inte att densamme släpper det rakt ner i marken. Inte heller att en nattvakande sjukhuspersonal stoppar in sina fingrar i patientens mun eller att en tioårig flicka sticker en naken man blodig med spetsen på sitt paraply när han ber henne om hjälp.

Ser man på romanens handling ur ett större perspektiv, alltså större än de enskilda händelserna, går det att finna samma spår av ickekausalitet. I samma skogsparti och på samma väg sker inom en okänd men förefallande kort tidsräcka tre bilolyckor, minst ett mord och ett flertal våldsamma slagsmål som lämnar efter sig helt sönderslagna människor. I närheten finns sjukhuset där ett antal felbehandlingar och övergrepp sker under samma tidsperiod. Dahlström lägger i texten ut vad W. Martin omnämner som ”elements” för att längre fram styra texten åt ett annat håll, ofta i rak motsats till det av läsaren förantagna, och orsak och verkan är inte längre logiskt sammanbundna. Utebliven kausalitet går alltså att finna både i karaktärernas val och handlingar samt i historiens händelseutveckling i stort.

Men som en i min bedömning annan typ av ’kausalitet’, en berättarteknisk funktion som bidrar till att skapa samband trots fragmentarisering, förekommer i *Nedkomst* återkommande motiv eller bilder i en slags stafett mellan kapitlen. Det finns ett antal sådana symboliskt laddade bilder; den nakna kroppen, det blodiga groteska ansiktet, blicken och ögat hos assistenten och hästen för att nämna några. Genomförandet av dessa sker på två olika sätt. Vissa gånger sker det genom associativa bilder som ger en form av déjà vu-känsla i läsningen, där situationen påminner om något i romanen tidigare läst. Ibland förs då bilden explicit fram för att konkretisera associationen (exempelvis flera sönderslagna munnar med utsmetat blod runt) ibland stannar den utsagd men antydd (exempelvis likheten mellan tidigare exempel och utsmetat rött läppstift). Andra gånger sker återkopplingen på ett mer språkligt plan, med upprepade formuleringar, fraser eller

²⁴ Martin, s. 67. Martin utgår i diskussionen från Jonathan Cullers klassifikation av konventioner men han säger sig ha utökat de för att bättre passa en diskussion om realism.

ord. Men, viktigt att poängtera, också dessa mer formmässiga repetitioner för tanken till en upprepning av det innehållsliga.

En strukturerande och textbindande funktion får även de mer traditionellt återkommande motiven, som girighet, egocentrism och avundsjuka, egenskaper oupphörligen förekommande hos romanens karaktärer. Men typiskt blir att dessa alla går över i skräckbetonad besatthet. Den absoluta sanningen är det enda viktiga och den finns alltid, tycks *Nedkomsts* människor säga, hos en själv. Kvinnorna i textens första del som vill bära och vårda spädbarnet *vet* alla att ingen av de andra kvinnorna kan klara av det, vilket leder till att de slåss och skadar barnet. Vårdaren och biträdet i den senare delen av romanen gör samma sak. De vill ha tillträde till händelsernas utveckling och själva vara den som avgör, vill vara den som räddar liv så mycket att de istället dödar. Denna provocerande och icke-funktionella subjektivitet kan ses som motsats till den objektivitet som vanligen förknippas med en realistiskt präglad text.

Sammantaget byggs alltså romanens händelser inte upp av en förväntad logik, vare sig vad gäller kortare händelser eller berättelsen i dess helhet. Istället blir det ickekausala dess metod, då alla händelser kan sägas löpa amok på ett likartat sätt. Där utöver binds texten samman av återkommande och opersonliga motiv och bilder.

4.1.2. Karaktärer

De återkommande motiven och bilderna leder diskussionen in på romanens karaktärer. Med realismens konventioner som utgångspunkt vågar jag påstå att det finns en förväntan av att huvuddelen av en narrativ berättelses karaktärer skall fungera normalt, i den bemärkelsen att det finns en allmänmänsklig uppfattning kring frågor om moral, etik, sympati, ont och gott, empati et cetera. Att vissa karaktärer inte följer dessa principer förekommer givetvis ofta inom vissa genrer, men att 'alla' bryter mot dem, och därmed mot de vanligaste förväntningarna inför litterära karaktärer, får sägas vara ovanligt. Just detta sker i *Nedkomst*. Det finns en tydlig princip i romanen; att karaktärer handlar i motsats till vad som kan sägas vara 'normalt'. Som efter en gemensam högst destruktiv mall tycks allt gå i riktningen av det rättas motsats. Om en individ är döende är det

naturliga för de flesta människor och karaktärer att värna extra om denne individ. Om någon har ett kraftigt skadat och infekterat ansikte är det just ansiktet som vårdas särskilt.

I prosa som befinner sig inom ett realistiskt fält ges normalt förklaringar eller någon form av motivering till karaktärernas beteenden, oavsett om de är extrema eller inte.²⁵ Att bryta mot en sådan förväntan genom att antingen utesluta dylika förklaringar eller framlägga dem på ett högst tveksamt eller internt sätt kan skapa ett tomrum i det fiktiva rummet, vilket avsevärt kan försvåra förståelsen. Ett sådant tomrum blir tydligt i *Nedkomst*. Psykologiska förklaringar saknas både vad gäller de felaktiga handlingar karaktärerna gör och de handlingar som kan ses som mer neutrala eller oklanderliga.²⁶ Denna typ av bristande förklaring hänger samman med tidigare behandlade icke-kausaltet, men här är de alltså knutet till den enskilda individen. Romanen och beskrivningen av dess karaktärer kan dock inte påstås helt sakna psykologi, det förekommer nära och intima psykologiska detaljer, men det är en icke-kausal psykologi, en odefinierad, som leder läsaren fram till karaktären men som inte förklarar densamme. Berättandet har inte tillräckligt med kunskap för att fylla i den bristande psykologin och kvar finns karaktärer i högsta grad oförklarade.

Om det inte finns en tydlig karaktär eller en psykologi att knyta ett handlande till förefaller detta handlande även stå än mer tydlig kvar. Den onda eller omotiverade handlingen har så att säga inte ens en ursäkt. Effektivt når 'felandet' in i läsaren, inte som fel i sig, utan som repeterade mekaniska oförklarade fel. Kanske blir det i romanen allra tydligast i den anonyma nattvaktens tomma övergrepp på patienten, som startar med petande i sår, fortsätter med att hon upphetsad stoppar in sina fingrar i den medvetslöses sårade trasiga mun och slutligen eskalerar i att hon stänger dörren och sitter gränsle över patienten medan hon skrikande river sönder omläggningar och kroppens hud.²⁷ Berättandet i dessa stycken är dels nära karaktären själv, dels i stor utsträckning svårförståeligt och uppbrutet, vilket ger händelsen en ton av drömtillstånd. Senare i

²⁵ W. Martin understryker hur vi som läsare försöker skapa eller föreställer oss en förklaring, en motivering till karaktärernas val, och han jämför denna process med hur författare arbetar i uppbyggandet av karaktärer. s. 65.

²⁶ Som exempel på inriktningar som poängterar psykologin i vår tolkning och spårande av karaktärer kan Tel Aviv-skolans företrädare nämnas. Lars-Åke Skalin, *Karaktär och perspektiv: Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet* (Stockholm 1991), s. 33.

²⁷ Dahlström, s. 34ff.; s. 48ff.

romanen meddelas dock händelsen som mer än bara en dröm, genom en löpsedel, knutet till verklighetsbegreppet på ett lekfullt sätt.²⁸

Vidare används oerhört närgångna och faktabaserade detaljbeskrivning i karaktärsskapandet, men med beskrivningar som blir statiska, vilket till stor del hänger samman med att Dahlström använder sig av olika typer av fackspråk i denna process. I romanens fjärde kapitel finns ett tydligt exempel: ”Den unga kvinnan knep med ögonen och huden spändes omkring dem i ryckvisa kisanen. Det vänstra ögat kisade mer än det högra. Hon såg mycket blek ut och på överläppen glänste perspiration samtidigt med ett stramande fruset drag över kinderna.”²⁹ Handlingen utspelar sig här på ett sjukhus och insprängt i dialogen finns detta parti, där beskrivningen av patienten färgas av läkarens tidigare fackspråkliga uttalande.

Sammanfattningsvis kan sägas att karaktärernas funktion i romanen är av mycket stor vikt. Om de till en början framställs något mer traditionellt, blir det efter ett par kapitel tydligt hur de flyter samman och suddas ut som enskilda individer. De görs identitetslösa genom ovan nämnda namngivning med akademiska titlar, yrkesroller samt dramatiska karaktärer, genom ett berättartekniskt vagt bruk av pronomina, eller genom att löpsedlar om karaktärer blandas med löpsedlar om karaktärer i ett i romanen uppspelat drama, som om dessa var verkliga i fiktionen. Dessutom sker en karaktärsförsvagning genom de återkommande bilderna, som exempelvis att minst tre rödmålade eller blodiga ansikten dyker upp i olika sammanhang. Genom hur karaktärerna i *Nedkomst* byggs upp och fungerar går det att se hur dessa bidrar till konstruktionens gränsbrytande tendens i stort och också till de metafiktiva dragen, som skall diskuteras längre fram.

4.1.3. Perspektiv och berättare

Berättandet i *Nedkomst* är inte alldeles lätt att vare sig förklara eller helt ringa in, men det kan förenklat beskrivas vara genomgående starkt knutet till det för situationen aktuella perspektivet. Krzysztof Bak menar i sin studie ”Kosmos återupprättat - Sex läsningar av

²⁸ Ibid. s. 153f.

²⁹ Ibid. s. 21.

Magnus Dahlströms prosa” att Dahlström i *Nedkomst* är minst lika konsekvent i sin narratologiska position, som i de tidigare verken (som han menar har knutits till en karaktär) trots att den i *Nedkomst* framställs ur perspektivet av ett flertal olika karaktärer.³⁰ I diskussionen om fokalisering och narratologisk struktur är det viktigt att beröra hur denna av Bak utnämnda fasta position i *Nedkomst* ständigt lösgörs, inte minst genom den språkliga konstruktionen. I en prosatext som vissa gånger följer språkets konventioner och andra gånger bryter mot desamma, skapar växlingen effekt. Vissa gånger sker berättandet och dialogerna enligt gängse regler, andra gånger bryts flödet, och läsarens mekaniska läsande, av konventionsbrott. Det kan exempelvis ske i form av dialog insprängd i en i tredje persons berättande textparti utan markering, versaler utan föregående skiljetecken, parenteser samt upprepningar. När dessa brott förekommer i avsnitt med två eller fler karaktärer kan de utnyttjas för att skapa en fördröjning i förståelsen av texten. I kapitlet ”XXIX VEMS ÄR DET?” möts två karaktärer där bådas ena hand har skadats och blöder. Kapitlet, som består av två sidor, avbryts av sammanlagt nio två eller treradiga dialogavsnitt. I de fyra första och i de tre sista av dessa går det att avgöra vem av karaktärerna som säger vad. Men där emellan finns följande parti:

– Jag har haft en olycka.

– Jag kan inte stanna här.

Han höjde handen så att hon skulle se: två fingrar var brutna och en tunn strimma blod rann i handflatan.

– Jag är skadad.

– Jag föll.

Hon gjorde likadant: höjde handen så att han skulle se. Ur ett sår i handflatan rann en tunn strimma blod.³¹

Samtliga fyra uttalanden kan höra hemma hos båda karaktärerna. Även om berättarpositionen kan sägas vara fast och ofta går att ringa in vid eftersökandet av den, finns en tydlig tendens att utmana den, och eventuellt en vilja att visa på dess ringa vikt. Jag vill alltså vända mig mot Baks påstående om perspektivet i *Nedkomst*. Att det som händer och beskrivs i romanen är strängt subjektivt håller jag helt med om. Det är en av

³⁰ Bak, s. 4.

³¹ Dahlström, s. 95.

textens grundstenar och basen till de konflikter den består av. Men av stor vikt är att texten är konstruerad på ett sätt som döljer vems vinkel det är som gäller i ett visst ögonblick. Texten håller (minst) två vägar öppna för tolkning. Bak menar vidare att berättaren utgår från en ny person i varje kapitel.³² Enligt min uppfattning finns det i romanen istället ett antal nyckelpersoner som alterneras i de olika kapitlen, men som också ofta återkommer.

Romanens berättare har egentligen egenskaperna av en allvetande berättare. Men berättaren tas samtidigt över av karaktärerna och den berättande rösten färgas helt enkelt av, eller flyter över i, karaktärernas tankar och röster, vilket gör att berättaren förlorar kontrollen och överblicken. I följande stycke blir det tydligt hur det är i själva återberättandet av händelsen som osäkerheten ligger: ”Det var den yngre kvinnan som hörde ljudet först – Eller den äldre – Kanske den mellersta eller alla tre samtidigt [...]”.³³ Ytterligare ett exempel visar en skillnad: ”Ögonen var öppna och såg snett nedåt eftersom huvudet böjdes bakåt – såg och just det utan att några känslor eller stämningar avspeglades i dem utom möjligen nyfikenhet? eller överlägsenhet? – en antydning till glädje kanske eller vädjan – en förvåning – nej. Ingenting sådant, eller alltihop. Eller något helt annat: frånvaro – nej närvaron var total. Eller inte.”³⁴ Här blir det istället frågan om en osäkerhet som ligger nära karaktärens tanke eller tolkning av situationen den befinner sig i. Kommentaren ”eller alltihop” inbjuder dock till att förstå osäkerheten som hemmahörande hos berättaren.

I kapitel ”XIII. VIRIBUS UNITIS” finns tydliga exempel på ett slags narrativt kollage vad gäller tid. Berättandet i den fiktiva tiden, händelserna, handlingen blandas med karaktärens tankar i nutid och minnen från en konkret händelse som i detta fall ger en möjlig förklaring till hennes val och handling. Dock blandas dessa olika tidsliga element på ett ogrammatiskt och vad som kan tyckas godtyckligt sätt – som en extrem och galen form av stream of consciousness – varför det inte blir relevant att analysera det med en mer traditionell berättarteknisk metodik med tidsliga förskjutningar.³⁵

³² Bak, s. 4.

³³ Dahlström, s. 26.

³⁴ Ibid. s. 18.

³⁵ Jag tänker här i första hand på Gerard Genettes metod att utreda tid berättartekniskt i *Narrative discourse* (Ithaca 1980).

Återigen, denna gång med berättartekniska aspekter som berättare och perspektiv i åtanke, ger romantexten exempel på tolkningsmöjligheter som skapar osäkerhet i läsoplevelsen. Fasta berättarpositioner och av karaktärer färgade iakttagelser löses upp, inte minst med hjälp av språk. Olika röster, olika tider samt uppfattningar flyter samman till en svårfångad betydelse.

4.1.4. *Språk och grafiska förekomster*

Mycket medvetet och utmanande används i romanen brott mot språkets regler som medel. För att överblicka dessa språkliga utmaningar kan sägas att texten skapar vad som går att benämna som dess egen grammatik. För även om det uppstår en stor mängd grammatiska fel, så genomförs de nämligen konsekvent och blir en del av textens uttryck. Dessa felaktigheter ingår i koden av gränsöverskridande och blir i sig förmedlande. Låt oss se på ett exempel: ”Just när hon var färdig grep hon om barnet *sitter fast?* för att ta det till sig genom hjärnan som en reflex innan det gick upp för henne att den andra fortfarande höll det.”³⁶ I denna mening finns en fras i kursiv stil och en semantisk oklarhet att kommentera. Det kursiva förs in som en möjlig omedveten reaktion hos karaktären: hon vill något, ha barnet, det går inte. Reaktionen vittnar om ett ickemänskligt förhållningssätt i det att det är formulerat som att barnet, liksom en sak, sitter fast och inte att det hålls av någon annan. Vad gäller den semantiska oklarheten kan den möjligen ledas till den kursiva frasen. Vad orden egentligen säger är att hon skall ta barnet till sig genom hjärnan som en reflex. Det kan inte betyda att hon försöker föra barnet genom hjärnan rent bokstavligt, förståelsen blir närmast den att det att hon griper barnet för att ta det till sig är en reflex som går genom hjärnan och alltså sker per automatik. Denna märkliga mening följs av: ”För en sekund glömde hon bort det. För en sekund tänkte hon inte på att det var så. Men hon släppte inte, kunde inte. Kände sig villrådig – Släpp – Släppte inte – Släpp, släppte.”³⁷

³⁶ Dahlström, s. 28.

³⁷ Ibid.

Inom en kategori av syntaktiska brott ligger även bruket av diakritiska tecken, och delvis omotiverade typografiska bruk då de påverkar språkets betydelseskapande del. Grunden i texten är givetvis ett fungerande språk, med punkter och kommatecken, och med versal i början av meningar. Men att en upphävning av dessa regler sker så ofta att de skapar en egen form, ett stilmedel om man så vill, är ofrånkomligt. Det går att finna ett otal anmärkningsvärda exempel. Alla kan inte tas upp för kommentar här, men det är heller inte nödvändigt. Det är mängden snarare än det specifika tillvägagångssättet som gör spår.

Av minst lika stor vikt är de semantiska svårigheter som förekommer i texten. Vid sidan av tidigare behandlade berättartekniska brott är dessa semantiska oklarheter den mest bidragande orsaken till romanens ständigt flytande hållning. Tekniken kan förenklat beskrivas som att texten slående ofta lämnar tolkningsmöjligheter på ett rent språkligt plan. Följande passage ger exempel på flytande och innehållsligt svårfångad betydelse:

Han tänker sig att han oupphörligen vänder på ett spelkort med två likadana sidor; rörelsen finns där men den ändrar ingenting. Innebörden av förändring kommer sedan utifrån och med nödvändighet. Men den som dör på halva vägen men det var en medfödd defekt, en bristning i huvudet under svår belastning. Ingenting annat.

- Är du det? Dämpad?

- Jag torkar.

Om vattnet var luft eller luften var vatten, han kommer just ur sjön och sjögräs klibbar kring fötterna, sand, han tänker sig allt som en blåsa helt fylld av samma ämne med en temperatur som aldrig förändras, Sedan kommer en rörelse men den ändrar ingenting.³⁸

Det finns i romanen en del konkreta inslag där det typografiska får betydelse för det innehållsliga. Den ständigt återkommande revideringen av det just meddelade sker oftast genom att meningar (ofta påstående) följs av ytterligare en mening, med ett förnekande eller ett ifrågasättande av det sagda. Men vid ett par tillfällen ställs två varianter av

³⁸ Ibid. s. 6.

händelserna eller skeendena upp med ett snedstreck emellan, alltså ett skiljande mellan två alternativ. I de förnekande exemplen, med bindeord som *och* och *eller* går det att förstå som en tankeström, där den vars röst återges i ögonblicket ändrar sig (även om det sällan är möjligt att dra en sådan ren och enkel slutsats). Men i de fall där det ställs upp med ett [/] emellan uteblir den möjligheten och associationen går istället till en berättare. Ett annat fall är det tidigare nämnda tillfället när två ord står ovanför varandra på samma rad. Båda orden hamnar då lite utanför raden, vilket givetvis får konsekvenser för förståelsen. Det handlar återigen om ett val, att det finns två verb som förklarar skeendet i det som uttrycks – att kyssa *eller* krossa det kala lilla huvudet – en tanke, en felsägning, ett val hos karaktären, ett val hos läsaren?³⁹

Vid upprepade tillfällen förekommer också typografiskt markerande avbrott i texten. Dessa förekomster kan förslagsvis markera att tankeflödet, det ogrammatiskt gestaltade, bryts eller markera två innebörder av det lästa:

Han vände sig framåt igen och
vände sig framåt igen i tid för en snäv sväng över en backe
där han bromsade med ett lätt tryck mot pedalen, det var inte
så han hade menat.⁴⁰

Här vänder sig inte karaktären framåt två gånger. Handlingen är det enda som inte drabbas, men upplevelsen av handlingen gör det.

Vidare kan sägas att många av de grammatiska fel som förekommer skulle vara 'tillåtna' i en poetisk text, men i en narrativ prosa stoppar de istället upp berättandet och blir synliga, inte minst i dialog mellan karaktärer då den genomförs på ett sätt som människor normalt inte talar. Formbrott på en språklig nivå, vill jag mena, förväntas heller inte innefatta karaktärernas eget språk, eftersom det har konsekvenser för karaktärsteckningen. Skildrar texten talande eller i viss mån tänkande människor tar vi för mer eller mindre givet att de använder språket efter språkets regler. Språkleken får i normalfallet stanna inom själva berättandet. Om dialogerna är fragmentariska eller experimentella bär det med sig en icke-normalt fungerande karaktär. I fallet med

³⁹ Ibid. s. 54.

⁴⁰ Ibid. s. 97.

Nedkomst kan det vara svårt att avgöra från vilket håll dessa brott uppstår. Är det frågan om formbrott som påverkar den framlagda verkligheten eller finner vi en mer tillfredsställande förklaring i att en upplösande princip i det fiktiva påverkar framläggandet av densamma? Jag låter än så länge frågan vara öppen.

En viktig poäng är att det som med enkelhet kan ledas fram till tanken om en slags språkmaterialism här alltså ingår i ett narrativt berättande, ett framläggande av en fiktiv värld som trots sina metafiktiva inslag strävar mot att upprätta en illusion. Då får onekligen språkliga och grafiska konventionsbrott en annan effekt och betydelse.

När det kommer till *Nedkomsts* sätt att bryta mot språkliga regler rör det sig oftast om felaktigheter i den mindre skalan som växer i mängd och där igenom gör stor verkan. Frågan uppstår om vad som händer i uttrycket när det litterära språket väljer sin egen form och tar för givet att det skall accepteras? Föreställningen och den trovärdiga illusionen av den uppbrutna världen, världen utan regel, utan logiskt handlade, utan orsakssamband, förstärks onekligen då språket betar sig på samma sätt.

4.1.5. Konstruktionens helhet

Om jag skall föra samman ovan behandlade aspekter vad gäller *Nedkomsts* konstruktion blir det viktigt att poängtera just gränserna och överskridandet av dem, både för vad som är tillåtet, till exempel i språk, och vad som är förväntat i en normal läsning. Att det finns typografiska formbrott, som dubbelraden där två ord placeras på höjden eller ogrammatiska dialoger, påverkar också den övriga så kallade 'friska' texten i någon bemärkelse, eftersom ett sådant element har kunnat komma in i textens rum. Felaktigheterna indikerar att normaliteten är bruten.

Det är värt att poängtera att det finns många regler, kanske allra främst språkliga, som texten inte bryter mot, och som den inte skulle kunna bryta mot om den skall fortsätta vara det den är, förslagsvis en svensk fiktiv narrativ prosatext. Men det viktiga är att gränsbrotten blir en litterär metod. De genomförs i stor utsträckning på ett slående antal nivåer samt på ett anmärkningsvärt sätt, och det uppstår ett litterärt spel där igenom. Jag vill påstå att det är romanens genomgående osäkerhet, och de regelbrott som

gemensamt skapar denna osäkerhet, som faktiskt ger den dess struktur. Utöver denna struktur sker en ständig växling mellan det normala och det onormala, det som förstås och är logiskt och det som inte är det, det tillåtna och det otillåtna, det vardagliga och det spektakulära eller magiska, det verkliga och det fantiserade osv. Att dessa poler ändå ligger nära varandra och vävs samman språkligt på ett konkret sätt gör uttrycken starkare och medför en slags trovärdighet i en text så innehållsligt orealistisk.

I princip går det att säga att gränsöverskridandet på innehålls nivå kan vara vad som helst. Därför måste denna definition till viss del riktas in mot objekttexten och vilka konventioner den kan associera till. I fallet med *Nedkomst* är det därför ofrånkomligt att diskutera dess vålds innehåll. För en analys av konstruktionen lämnar efter sig frågan om hur prosa som är så pass uppfunnen och särskiljande i sin utformning ändå kan överskuggas av fiktionvärldens särskiljande. Jag skall återkomma till den frågan under rubriken ”Det provocerande; våld och tabun” efter en diskussion om romanens förhållande till den fantastiska genren.

4.2. Genre; fantastik

Det torde nu stå klart att frågan om genre behöver ventileras, och vidare att fantastisk litteratur behöver föras på tal i samband med Dahlströms *Nedkomst*. Som tidigare diskuterats kan realism fungera som en vid genremässig utgångspunkt vid behandlandet av *Nedkomst*. Men att närmare försöka placera in romanen i en genre är inte syftet här, snarare att ytterligare närma sig svar på varför en sådan klassifikation i detta fall är problematisk. Ett flertal försök att ta fram karaktäristika och genrespecifika drag för fantastik har gjorts, inte minst i Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Ett par förtjänstfulla utvidgningar och delvis kritiska texter av Todorovs resonemang skall återopå. Centralt i samband med *Nedkomst* blir Todorovs tvekan-begrepp.⁴¹

⁴¹ Jackson skriver: ”According to Todorov, the purely fantastic text establishes absolute hesitation in protagonist and reader: they can neither come to terms with the unfamiliar events described, nor dismiss them as supernatural phenomena.”, s. 27.

Deborah A. Harter menar i *Bodies in Pieces – Fantastic narrative and the poetics of the fragment* att vad Todorov tillförde tidigare studier av genren var en konsekvent analys och en strukturalistisk poetik baserade på just konceptet tvekan, för både karaktären och läsaren. Vad den fantastiska texten visar är enligt Todorov den fragila placering mellan "the Marvelous" och "the Uncanny". Harter skriver: "They are texts that disturb not just by reason of the events they describe but for the anxiety the reader experiences in his or her uncertainty how to read those events."⁴² Harter behandlar visserligen främst något äldre litteratur från romantiken men hennes uppdelning mellan fantastiska och realistiska narrationer är värd att diskutera även vad gäller senare texter. Hon menar att skillnaden mellan dessa textformer inte främst ligger i de världar de porträtterar utan mellan de olika sätt som dessa världar rekonstrueras i fiktionen. Den realistiska romanen (syftandes på högre realism) pekar oavbrutet mot helheten i den värld den representerar. Trots svårigheten och motsägelsen i uppgiften menar Harter om den realistiska texten att "its overarching desire is to circumscribe and control the chaos of the contemporary world, and in this effort – in this panic – it is a continual gesture toward structured and structuring coherence".⁴³ Den fantastiska narrationen framvisar istället denna värld i all dess ofullständighet. Texterna lämnar läsaren i just tvekan och Harter tar bland annat upp ofullständigt namngivna karaktärer och hur medvetandet ofta flyter mellan flera fragmentariska psyken som karaktäristika, något som finns i *Nedkomst*. Men skillnaden om man jämför med kanoniserade verk inom genren, eller det som gör att en viss tveksamhet uppstår inför att placera *Nedkomst* inom fantastikgenren, är just lekfullheten även med denna genredefinition. Fantastiska och realistiska inslag varvas och motsäger varandra, allt för att behålla läsningen dubbelt osäker och för att rikta uppmärksamheten mot konstruktionen själv.

⁴² Harter, s. 5.

Begreppen kan definieras enligt följande: "the Marvelous": "Those texts in which the reader knows to suspend belief." (Harter, s. 5). "A category of fiction in which supernatural, magical, or other wondrous impossibilities are accepted as normal within an imagined world clearly separated from our own reality." (Baldick, *The Concise Dictionary of Literary Terms*, s. 147). "the Uncanny": "Those [texts] in which a rational explanation serves in the end to explain an occurrence." (Harter, s. 5). "A kind of disturbing strangeness evoked in some kinds of horror story and related fiction. These strange events are given psychological causes." (Baldick, *The Concise Dictionary of Literary Terms*, s. 267 och 147).

⁴³ Harter, s. 2.

I *Fantasy – The Literature of Subversion* tittar Rosemary Jackson närmare på begreppet ”the Uncanny” ur ett semantiskt och psykoanalytiskt perspektiv. Utelämnandet av den psykoanalytiska aspekten i Todorovs resonemang är den främsta anledningen till att Jackson kritiserar dennes teorier om fantastik. Med hjälp av Sigmund Freud förklarar hon att den tyska termen ”das Unheimlich” negerar uttrycket ”das Heimlich” som med en andra betydelsenivå refererar till en känsla av hemmahörande eller vänligt, bekant, bekvämt och intimt. Det negerande uttrycket får då betydelsen av det motsatta; obekant, främmande, konstigt, obekvämt. Jackson ger en god förklaring av hur Freud använder dessa motsatser, att känna sig hemma eller inte hemma i världen.⁴⁴ Distinktionen mellan begreppen kan ge en målande beskrivning av tillståndet i *Nedkomst*. Samtliga händelser och samtliga karaktärer befinner sig långt ifrån hemma i världen, i den värld de skrivits in i. Romanens innehåll är ohjälpligt icke synkroniserat, ständigt bestående av pusselbitar som inte hör samman, ofungerande oberoende av försöken att just fungera i världen.

Nedkomsts karaktärer upplever onekligen märkligheter som kan tillskrivas en ”uncanny” förklaring, men dessutom utför de själva dessa kusliga handlingar. Denna tendens, eller kraft om man så vill, menar jag kan hänföras till ”the Marvelous”, eftersom handlingarna inte får en förklaring. Karaktärerna både bär och inte bär ansvaret för det skedda. Det som i *Nedkomst* upplevs som odefinierbart hemskt och överkligt kan alltså först förklaras vara en illusion hos karaktären själv och då ges en möjlig psykologisk förklaring. De som drabbas är själva orsak till händelsen, utan att ha en förklaring till varför. Inte heller får läsaren ta del av en sådan förklaring och för båda instanserna får händelserna således en status av ”the Marvelous”. Men, i slutändan, om vi håller oss till de definitioner som gjorts av begreppen ovan, är det även svårt att uppfatta dessa obehagliga händelser som rimliga inom fiktionens verklighet. Denna svårighet att placera händelserna inom någon av kategorierna kan dels belägga problemen med att generbestämma *Nedkomst* som fantastik, dels ringa in varför de obehagliga elementen sticker ut.

Ytterligare en högst förtjänstfull poäng i Harters resonemang skall fångas upp. I introduktionen ställer hon frågan: ”Does the fragmented body in these texts represent a

⁴⁴ Jackson, s. 65. Ett liknande resonemang förs även av Tom Sandqvist i *det fula – från antikens skönhet till Paul McCarthy* (Stockholm 1998), s. 120ff.

fascination in these narrative form with *all* that is fragmentary and incomplete, in contradistinction to the structured and structuring unities of the realist novel?”⁴⁵ Frågeställningen är, med viss förskjutning, överförbar till Dahlströms text. Harter behandlar i sin bok fragmentariserade eller delade kroppar, främst kvinnliga, och deras förhållande till de konstruktionsmässiga fragmenten i de fantastiska narrationerna hon valt att undersöka. Tittar vi istället på de i *Nedkomst* rikt förekommande sönderslagna, sargade kropparna, och på det ständiga våldet mot ordning, tabun och redan skadade, blir situationen en annan. Men likväl återstår frågan om det går att finna en parallell mellan dessa element och den lika utmanade representationen. Det går onekligen att föra samman dessa olika exempel på att inte låta något vara som det är, att inte lämna något orört och helt, vare sig det är frågan om människokroppar (kanske med det skadade spädbarnet som det mest oerhörda exemplet), verkligheten sådan den är (att det ligger ett lik och inte en jättefisk i vattnet eller att den gamla kvinnan är död och inte hjälps av oändliga försök till livräddning), eller det störda språket. Tanken kan också föras till att den allt grövre skadade kroppen i *Nedkomst* representerar den alltmer störda eller våldsamt skadade diskursen. Går man med på detta resonemang medför det onekligen en både tydlig och intrikat genomförd metafiktiv nivå till texten som helhet.

4.3. Det provocerande; våld och tabun

De genomgångar av brott mot konventioner och förväntningar som gjorts ovan har förhoppningsvis redan lett fram till insikten av att inte heller de effekter som vanligtvis uppnås genom gestaltandet av extremt våld och ondska uppfylls i *Nedkomst*. Med detta syftar jag här på de litterära texter som införlivar konventionerna som impliceras inom de genrer som innehåller ämnen som våld och ondska. Medan 'vanlig' skräck- och spänningslitteratur byggs upp kring läsarens genomlevande av skrällen, fungerar Dahlströms text annorlunda. Romanens icke-kausala och ologiska händelsekedjor gör att det aldrig går att förutse handlingens utveckling. Dessutom behövs det inte mer än ett par

⁴⁵ Jackson, s. 4.

kapitel i romanen för att se ett mönster i dess okontrollerade negativa utveckling, till följd av denna uteblivna kausalitet. Det finns heller ingen säker antydning till godhet i romanen. Vändningen och den positiva avslutningen går möjligen att tolka hoppfullt, men att påstå att den säkerställer hopp leder fel. Att en av karaktärerna faktiskt får hjälp ger inga garantier för att romanens övriga förlopp stannar där eller att våldets dominoeffekt upphävs, varför det blir viktigt att inte övertolka det avslutande ljusa inslaget.⁴⁶

Jag har redan nämnt hur karaktärerna tvångsmässigt tycks handla i motsats till vad som kan anses vara rätt i en viss situation. Återigen gör de uteblivna psykologiska förklaringsmodellerna det svårt att förstå deras val. Trots ologiska karaktärer menar jag att man som läsare försöker förstå dessa karaktärer som människor och därmed delvis tillskriver dem det ansvar människor normalt har. Frank Palmer argumenterar i *Literature and moral understanding* (1992) för att just detta är ett av skälen till litteraturens betydelse: "literature would have little or no interest or significance for us as human beings if we did not regard fictional characters as morally responsible agents: i.e. as persons".⁴⁷ Förstår man läsningen av karaktärerna enligt detta är det ofrånkomligt att deras handlande i *Nedkomst* blir i allra högsta grad provocerande. Det är också värt att nämna hur det provocerande innehållet kan leda läsaren in på författaren som provocerande. Det kan för det första handla om författaren som, så att säga, inte menar skräck med sin skräck, som utmanar eller inte går med på genrens konventionella regler. För det andra kan det röra sig om den omoraliska författaren, vältrande i ont och smutsigt och som genomför ett överdrivet skildrande av det onda för nära, för länge, för brutalt. Att Dahlström fått kritik för sitt innehåll tas upp i slutdiskussionen.

I sitt arbete "Karaktär och perspektiv: om statiska och dynamiska gestalter" diskuterar Lars-Åke Skalin förekomsten "statisk mimesis".⁴⁸ Ett flertal av de mer svårdefinierade våldsamma partierna i *Nedkomst* kan undersökas utifrån denna statiska form inom narrationen. Skalin vill med begreppet föra fram ett mimesis av egenskaper

⁴⁶ Påpekandet kan ses som en kommentar till Baks formulering: "Dahlströms prosatexter rör sig mot en punkt då ordningen återupprättas. Det kaotiska drar sig tillbaka; världen återvinner riktning och form. Gestalterna besegrar sina motgångar och handlingen kan få ett lyckligt slut." Bak, s. 6.

⁴⁷ Palmer, *Literature and Moral Understanding – A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education, and Culture*, s. 2.

⁴⁸ "Karaktär och perspektiv: om statiska och dynamiska gestalter", ur *Ordet och köttet – Om teorin kring litterära karaktärer*, Red. Lars-Åke Skalin (Örebro 2003), s. 128ff.

utan handling, alltså ett visuellt intryck eller i bokstavlig bemärkelse, en bild. 'Bilden' blir då ett avbrott i handlingen, en genre inom genren.⁴⁹ Exempel på detta går att finna i de beskrivningarna av skadade och sargade kroppar som förekommer vid ett par tillfällen i romanen, särskilt som dessa befrias från karaktär och tenderar att bli beskrivningar av kroppar, färg, vätska och sår. Tendensen förstärks även av den stundtals osäkra berättarhållningen, ständiga upprepanden och den osäkra relationen mellan händelse och karaktär. Romanens innehåll vidgar sig genom dessa företeelser i riktning mot allmängiltighet, upplösande av individuell betydelse och ur historien lösryckta händelser. Och just denna parallell till ett bildligt uttryck i texten gör enligt min bedömning intrycken av de fruktansvärda händelser som beskrivs starkare. Man kan också fundera över vad skillnaden blir i framställandet av tabubehandlande ämnen i bildlig eller språklig form. Möjligen går det att argumentera för att bilden har en öppnare betydelse, att den föreställer något konkret men inte förklaras eller betyder avgränsat precist. Vidare kan anföras att språklig konst i sin narrativa (temporal) form berättar händelseförlopp som blir mer inringat betydande. Ett sådant argument skulle kunna utmanas av Dahlströms prosa. Då kausala förlopp i denna text ytterst sällan går jämnt upp, alltså inte är logiska, kan texten stundtals omöjligt tolkas som precist betydande. Samma resultat ger de tidigare diskuterade tomrum som texten innehåller med utelämnade förklaringsmodeller, psykologi och partier i handlingen. Texten framvisar lösryckta identitetslösa individer, lösryckta starkt våldsamma *bilder*.

Om man tillåter sig att vända på Skalins definition uppstår något som istället liknar handling utan egenskaper. Kanske blir det en möjlig tankemodell för textens upprepade skeenden, med identitetslösa karaktärer som omedvetet upptas av behovet att slå sönder. Modellen kan fungera särskilt väl på avsnitten om vårdaren och biträdet, det slagsmål som också varar under längst tid. I ett flertal kapitel fortsätter de två karaktärerna att släpa sig fram till varandra genom skogen, de slår och de slår, båda lika sönderslagna. Här är det inte handlingen som står still medan egenskaper beskrivs. Här är det egenskaperna som ignoreras i berättandet till förmån för handling, ett tomt handlande, ett mekaniskt handlande.

⁴⁹ Ibid. 130f.

Dessa egenskaper, bildlighet och tomma handlingar, kan möjligen argumentera för den under rubriken ”Konstruktionens helhet” resta frågan om hur innehållet, den skapade världen, så att säga lyser starkare än romanens mer formmässiga gränsöverskridanden. Dock bör det understrykas att det är just med hjälp av formen som dessa starka intryck skapas.

Lars Fr. H. Svendsen diskuterar i förordet till sin bok *Ondskans filosofi* (2001) hur ondska i vår tid istället för att vara en moralisk företeelse blivit en estetisk. Han menar att om denna estetiserade ondska, den fiktiva, blir dominerande kan vi förlora förmågan att se det förfärliga och drar paralleller till de extrema förekomsterna av ondska i våra dagliga intryck.⁵⁰ Resonemangen kan leda tanken vidare till vad våld och ondska kan betyda när den uttrycks på ett estetiskt nydanande eller utmanande sätt. Min uppfattning är att den då kan bli än mer iögonfallande, vilket *Nedkomst* kan exemplifiera. Dahlström presenterar ondska, våld och äckel på ett så ologiskt sätt att det blir omöjligt att inte se det.

Avslutningsvis under denna rubrik vill jag nämna Tom Sandqvists bok *det fula – från antikens skönhet till Paul McCarthy* (1998). Sandqvist undrar i förordet om ”det fulas »renässans« ingår i ett kulturhistoriskt övergripande paradigmskifte som handlar om ständigt nya gränsöverskridningar i det så kallade postmoderna och postindustriella samhället”.⁵¹ Att se de tabubehandlande ämnena i konsten som en utmaning av den modernistiska uppfattningen om det sköna som det fulas negation, som Sandqvist föreslår att performancekonstnären Paul McCarthys estetik gör, är en intressant tanke. Ser man på Dahlströms sätt att använda dessa ämnen på ett gränsöverskridande sätt kan även han uppfattas som innefattad i en sådan estetisk utmaning. Men än viktigare är enligt min uppfattning att en sådan litteratur som han representerar kan ses som ett exempel på just den tabubehandlande postmoderna genren i stort i ett litterärt uttryck.

⁵⁰ Lars Fr. H. Svendsen, *Ondskans filosofi*, (Oslo 2001), s. 7f.

⁵¹ Sandqvist, *det fula – från antikens skönhet till Paul McCarthy* (Stockholm 1998), förord.

4.4. Metafiktion

Vi har nu nått fram till den del då ovan diskuterade spår skall sammanflätas och behandlas ur ett teoretiskt metafiktionellt perspektiv. Med hjälp av de olika funktioner och strukturer vi ovan studerat riktar *Nedkomst* som litterär text ljuset mot sig själv. Det finns även ett par mer framträdande metafiktionella inslag i romanen som jag vill inleda denna rubrik med att ta upp, nämligen kapitelrubrikerna, berättarkommentarer samt ett par specifika händelser i romanens handling.

Romanens kapitelrubriker är romerskt numrerade och skrivna i versaler, och de får sägas vara både framträdande och viktiga. Genom rubrikerna kommenteras många gånger grova våldshandlingar med namn som; "BLOD MINSANN" och "DE SLOG HENNE". Kapitelrubrikerna går sällan att direkt knyta till det som utspelas. Istället fungerar de som en slags svårfångade kommentarer till innehållet. Med rubriker som "VAD SOM SER VAD", "VEM SOM SER VEM", "ORDENS AVUND", "DELEN FÖRE DET HELA", "VEM ÄR DET SOM STYR?", "ATT BERÄTTA ALLT" samt "SE DETTA" inträder starkt självreflekterande och ironiska drag vilka givetvis påverkar tolkningen av den mer konkreta händelseutvecklingen inom kapitlen. Exempelen visar också på rubriker som explicit behandlar fiktionens förutsättningar.

När romanen avslutas med kapitel 54 skrivs det med romerska siffror "LIV", och följs av ett kapitelnamn som vid första anblick ser ut att gå i samma linje som många av romanens andra kapitel namngivna på latin: "ATT ED ES". Att romanens första kapitel heter "SE DETTA" gör upptäckten av att namnet på kapitel 54 kan läsas baklänges oerhört tillfredsställande, cirkeln är utan tvekan uttalad. Ingen annanstans än i just dessa olika kapitelrubriker, vill jag påstå, blir romanens metafiktionella status lika explicit framlagd.

Utöver de iakttagelser som redovisats om romanens berättarposition förekommer vid ett par tillfällen en röst som tydligt står utanför fiktionen. Ett av dessa tillfällen uppstår när romanens ständiga negativa utveckling i slutet av kapitel XXVII kommenteras med frågeställningen: "(när ska det vända)".⁵² I och med denna metafiktionella

⁵² Dahlström, s. 92.

nivå förs en 'skribent' in i texten, en skapare, en tänkare som är orsak både till att världen som framläggs inte är realistisk, den kan innehålla vad som helst eftersom den ingår i en fiktion som inte existerar, och att den illusion fiktionen spelar med att försöka övertala läsaren om helt bryts. Artefakten görs genomskinlig. Enligt min bedömning går det att se denna kommentar som en direkt frågeställning från författaren till läsaren, en strategi annars ovanlig i texten.

När kapitel "XXXI. KONUNGAMAKAREN" inleds uppstår ett nytt tonläge, sett från perspektivet av den övriga texten. I något stela och ironiska ordalag beskrivs hur fyra mycket gamla människor sitter i en solig och skön grön glänta. "Rättare sagt [...]", ändrar sig berättaren, och förklarar hur en av dem ligger vält med gapande mun. Sedan följer ett parti om hur en av karaktärerna får en idé:

Hon synade de tre övriga. Ingenting hade hänt dem, de satt som innan och stirrade med slöa, kraftlösa uttryck i onämbar väntan – och möjligen av deras med ens så karikerat åldrade utseenden eller av den vackert och tätt inramande grönskans fond till den lilla gläntan fick hon det oväntade infallet att skapa dramatik; ett stycke teater. Här skulle spelas en pjäs.⁵³

Möjligen behöver det inte påpekas att detta kapitel präglas av humor. Att det dyker upp ett skådespel i handlingen är intressant då det många gånger i den övriga texten förekommer kommentarer inom parantes som liknar dramatiska beskrivningar och scenanvisningar. Det därpå följande kapitlet, "XXXII. DEN SOM REGERAR", består av det utlovade teaterprojektet. Karaktärernas förvecklingar och argumentationer varvas med partier som blir svårare att förstå:

Kungen tappar sin spira-----Inte alls.
 Kungen somnar? – Knappast; han hör och ser allt och bestämmer över varje steg jag tar, ska vi komma vidare?
 Ska jag döda honom?
 Vänta lite, det fattas en del komplikationer märker jag:
 Du – hon pekade på den längre kvinnan [...].⁵⁴

⁵³ Ibid. s. 101.

⁵⁴ Ibid. s. 102.

Trots kapitlets genomgående glidningar vad gäller både språk och innehåll går det att utläsa att det handlar om gruppen av äldreboende som improviserar en pjäs i gläntan. Här utöver utgör skeendet i kapitlet och karaktärernas val en speglade parallell till det som sker med romanens karaktärer i stort och deras förhållande till den som nedtecknat dem. Men då befinner vi oss alltså på en annan nivå, och de olika nivåerna antyds blandas ihop av kvinnan som vill göra en pjäs:

Hon stod i handlingen och den var omkring henne men den bleknade och lät sig inte längre gripas, som om gräset långsamt tätade, löven slöt sig samman och tog tillbaka sina hemligheter och formen löstes upp i intet. Var det skådespelarnas fel? De skrev om sina roller som de ville, spelade fel pjäs, inte den riktiga pjäsen: hennes pjäs.⁵⁵

Tveklöst präglas detta stycke, och större delen av det kapitel där det ingår, av dels en beskrivning av hur kvinnans medkaraktärer inte låter sig styras av hennes regisserande, dels av författarens egen svårighet att styra de karaktärer han låtit ingå i sin roman. Författaren placerar sig själv på samma nivå som sina karaktärer. I denna allegoriskt klingande metafiktiva passage visas romanens konstruktion och funktion upp inom sin egen form. Utifrån romantexten kan läsaren knappast undgå att se denna parallell; författaren beskriver hur han inte kan styra sin egen text.

För att fortsätta med ett annat exempel försöker i romanens senare del en läkare förklara för en gravid patient de komplikationer hon har att vänta sig. När han skall rita en bild över människan blir den allt mindre begriplig, för hans patient såväl som för honom själv. Läkarens bild lyckas inte förklara eller visa verklighetens förhållande och återgivandet är ur funktion. Härigenom kommenteras även den representation som läsaren tar del av; ju längre in i romanen läsaren kommer och därmed ju mer information som tillförs desto svårbegripligare blir den värld och de händelser som skall beskrivas. Detsamma gäller för den kommunikation som sker mellan karaktärerna; ju längre händelserna utvecklas och ju mer de säger till varandra desto svårare och våldsammare blir situationerna och desto mindre förstår karaktärerna varandra. I samma del av texten förekommer en man som för sig själv försöker rekonstruera historien om hur han varit otrogen. Han får ingen reda mellan händelsernas ordning och vad som faktiskt hände.

⁵⁵ Ibid. s. 105.

Tanken till att författaren är oförmögen att återge den komplexa världens återspeglning är inte lång. Romanen lyckas inte återge världens sanna tillstånd i dess helhet. Eller så är det just det den gör genom att spegla densamma?

Metafiktionen genomförs som synts i många av ovan framlyfta exempel både på form- och innehållsplan. Flertalet av de typografiska och språkliga gränsbrotten får som sagt funktion av metaaktivitet. På innehållsplan kan dramat och skissen av läkaren sägas fungera som längre narrativa bilder eller berättelser inom den större berättelsen, vilka fungerar i handlingen men som också får en ytterligare betydelse på en metaaktiv nivå. För att dra en parallell till en av Dahlströms egna kapitelrubriker, ”DELEN FÖRE DET HELA”, gäller att delen metonymiskt står för helheten. Dessa skapar ett särskilt fall, eftersom de refererar till sig själva eller till sitt eget sammanhang och ger en metaaktiv förklaring eller åskådning över fiktionens kaos, dess ickefungerande värld och dess ickefungerande förmedling av sanning. Möjligen kan man också se det som att det metaaktiva färgar av sig på verkligheten (den faktiva) och gör den orealistisk, icke-lösbar.

Karaktärernas olika uppfattning av verkligheten och deras ständiga framskjutande av att ha tillgång till händelsernas verkliga utveckling är viktigt ur ett metaaktivt perspektiv. Att metaaktiva texter kan avstå från att välja eller ge uttryck för vilken litterär klassifikation de kan placeras under visar Waugh med hjälp av exemplet *The babysitter* av Robert Coover (1971). Författaren väljer i den romanen, genom dess metaaktiva utformning, att förverkliga alla de genremässiga identiteter man som läsare inledningsvis försöker tillskriva den.⁵⁶ Waugh använder beskrivningen ”a kaleidoscopic display of arbitrary invention” om Coovers konstruktion av historier i historien.⁵⁷ På ett jämförbart sätt skapas i *Nedkomst* en mångfald av historier i historien, självklara och framförallt verkliga för karaktärerna själva, möjliga och eventuellt överkliga för läsaren eftersom de förs fram via karaktärer präglade av besatthet och ologiska handlingsmönster.

Efter dessa exempel är det dock viktigt att höja blicken och fundera över *Nedkomsts* status som metaaktiv roman i stort. Att begrunda detaljer och slående exempel kan ge mycket, men först efter ett par steg bakåt kan vi iakttä texten som helhet och se hur den tematiserar och utmanar sin egen roll som fiktion, alltså hur den

⁵⁶ Waugh, s. 138.

⁵⁷ Ibid. s. 139.

självspeglade 'tonen' går som en tråd genom texten även i de partier som fungerar utan konkreta exempel på metanivå. Jag vill återknyta till ovanstående citat om hur metafiction fokuserar på de ontologiska gränserna mellan världen och fiktionen och accentuerar paradoxerna.⁵⁸ Genom just den vinklingen i definierandet av det metafiktiva begreppet kan man se hur *Nedkomst* aktualiserar sin genomgående metafiktivitet på textens parallella nivåer samtidigt. Eftersom det inte handlar om avgränsade nedslag, där romantexten får en metafiktiv ton, utan förekomsten av ett lappat täcke romanen igenom, måste också textens främsta ingång ligga i anslutning till just den teoretiska diskursen. Att romanen måste läsas, och läsas igen, för att detta nätverk skall kunna kartläggas talar också för dess framskjutet konstruerade status.

Jag vill nu med hjälp av Anker Gemzøes text "Metafictionens mangfoldighed" och den typologisering av metalitterära former han där genomför försöka fördjupa förståelsen av *Nedkomsts* metanivåer. Den första metafiktiva formen som Gemzøe tar upp är Autormeta, en vanligt förekommande form som också går att finna i flest olika varianter enligt Gemzøe. Formen kan något förenklat sägas manifesteras genom att fokus hamnar på författaren, skapelseprocessen eller berättaren. Ramberättelsen nämns som kanske den vanligaste av dessa varianter.⁵⁹ Exempel på denna kategori går att finna i *Nedkomsts* pluralitet och den osäkerhet vad gäller berättare och synvinkel som kartlagts tidigare.

Adressatmeta är Gemzøes andra kategori, där riktningen mot mottagaren görs synlig och där läsaren är den som avgörande skapar genom att läsa och tolka.⁶⁰ Denna metalitterära form är framträdande i *Nedkomst* och är den främsta orsaken till att fiktionen avslöjas som fiktion. Det finns dock få direkta eller explicita adressat-dediceringar i romanen, men däremot vagt ställda frågor som läsaren kan uppfatta som riktade till sig.

Formen Verkmata sammankopplar Gemzøe med indelningar och andra typer av kompositionella element som bidrar till att ge texten dess verkaraktär.⁶¹ Hit hör med andra ord *Nedkomsts* kapitelindelningar och kapitelnamn. Handlingens absurda nivå av

⁵⁸ Avsedda citat finns på s. 8 under rubriken "Forskningsläge och teoretiska utgångspunkter".

⁵⁹ Gemzøe, s. 34f.

⁶⁰ Ibid. s. 35f.

⁶¹ Ibid. s. 36f.

våld och omöjliga sammanträffanden samt de olika händelsernas upprepningar, de återkommande bilderna, kan också placeras under denna metalitterära form. Därtill kan romanens typiskt postmoderna tendens att ge alternativa händelseutvecklingar och en osäkerhet kring händelsernas egentliga förlopp och sanning sägas ge exempel på denna metaform, vilket också bidrar till att föreställningen om handlingen som ett förlopp slås ut.

Den kategori som Gemzøe benämner Intermeta knyter han till intertext och ur ett vidare perspektiv till interart och intermedia. Förhållandet mellan intertext och metafiction är nära menar Gemzøe, och de griper in i varandra som begrepp.⁶² Ovan diskuterade exemplen utmanar dels genrer och olika stilarter knutna till dessa, dels kan det sätt på vilket *Nedkomst* sysslar med bild och drama föras till denna form av metafiction. Det är inom denna kategori som romanen förhåller sig, generellt, till sin kontext, både inom och utom verket.

Det går i romantexten att finna en stor mängd exempel på det som hos Gemzøe går under benämningen Språkmeta. Dessa metalitterära markörer förekommer på detaljnivå, där enskilda ord, diakritiska tecken eller kursivering skapar uppmärksamhet. Men även på ett mer omfattande plan görs textens språkliga dimension synlig med konsekvent felaktig grammatik eller svårfångad semantisk betydelse. Utmärkande är att språkets regelbrott ofta är vaga och kan leda läsaren till olika tolkningar, vilket flera exempel visat. Återigen är den metafictionella aspekten beroende av närgången granskning för att säkert upptäckas. Romanens typografiska utmaningar har oftast en rent språklig aspekt och kan därav placeras under språkmeta. Men jag vill också understryka att de typografiska förekomsterna blir tydliga visuella inslag, vilket är ett skäl att diskutera dem ur ett intermeta-perspektiv.

Det som förenklat kan beskrivas som det osäkra i romanen kan kategoriseras under Objektmeta, där förhållandet mellan fiktion och verklighet eftertryckligt problematiseras. Denna definition kan beskyllas för att vara något vacklande, menar Gemzøe själv, då all metafiction implicerar frågetecknen kring ontologiska gränser.⁶³ Jag vill dock hävda att just denna kategori fångar en viktig poäng med romanen. *Nedkomst*

⁶² Ibid. s. 37f.

⁶³ Ibid. s. 39f.

tematiserar osäkerhet på ett mycket genomgående sätt. Eftersom språket, berättandet, karaktärsbeskrivningarna, händelseutvecklingen et cetera manifesteras genom osäkerhet finns frågan om fiktionens gränsdragning, om sant och osant, oupphörligen närvarande. *Nedkomst* kan därför sägas utgöra ett bra exempel på just objektmeta.

För att fortsätta med det förhållande metafiction har till den fiktiva nivå den kommenterar föreslår Gemzøe fyra kategorier: Medmeta, Motmeta, Spelmeta samt Dialogmeta.⁶⁴ Utifrån denna klassificering är *Nedkomst* präglad av motmeta och spelmeta. Romanens ständigt kritiska och många gånger ironiska hållning kan alltså föras till motmeta, där verkligheten och representationen av den inte går jämnt upp. Däremot kan osäkerheten, relativismen och pluraliteten i texten beskrivas som spelmeta. Att karaktärer i fiktionen blandas med karaktärer i en pjäs som spelas i fiktionen är ett ypperligt exempel på hur metanivåerna löper samman och dubbleras.

Avslutningsvis vill jag återvända till Patricia Waugh, som även hon arbetar med frågan om olika metafictionella utföranden. Waugh's avslutande kapitel "Fictionality and context: from role-playing to language games" behandlar det hon kallar metafictionens "sliding scale", från en slags vardagskontext till ständigt skiftande kontext.⁶⁵ Denna sistnämnda typ av metafiction, som Waugh kallar radikal metafiction, är intressant i sammanhanget:

They [metafictional novels] function through forms of radical decontextualization. They deny the reader access to a centre of orientation such as a narrator or point of view, or a stable tension between 'fiction', 'dream', 'reality', 'vision', 'hallucination', 'truth', 'lies', etc. Naturalize or totalizing interpretation becomes impossible. The logic of the everyday world is replaced by forms of contradiction and discontinuity, radical shifts of context which suggest that 'reality' as well as 'fiction' is merely one more game with words.⁶⁶

Efter den genomgång av texten som gjorts ovan kan man tydligt se att det närmast är under denna definition av det metafictionella begreppet som *Nedkomst* skall placeras. Främst på grund av utsuddningen av gränserna mellan karaktärerna, att alla karaktärer tenderar att bli varianter av en och samma karaktär, menar jag att denna struktur inte är alldeles

⁶⁴ Ibid. s. 40f.

⁶⁵ Waugh, s. 115ff.

⁶⁶ Ibid. s. 136.

lätt att upptäcka och resultatet blir att komplexiteten i den metafiktiva uppbyggnaden djupnar ju mer den studeras. Först då läsaren inser att exempelvis en liknande bild återkommer hos flera karaktärer eller att de svårtydda inslagen av löpsedlar och teater är just en lek inom konstruktionen går dessa partier att förstå i relation till romanens helhet.

5. Slutdiskussion

Jag har i denna studie gjort ett försök att diskutera och analysera en text utan tydlig ingång, en komplex text. Jag har använt texten för att undersöka hur den fungerar experimenterande på parallella nivåer. Jag har även fört diskussioner om tabubehandlande estetik och genreaspekter samt hur en metafiktiv metod hos författaren kan bevisa en ironisk och osann hållning till det innehållsliga, och slutligen hur implicit metafiktivitet kan sprida sig och döljas i texten. Få texter bjuder på en sådan uppsjö av infallsvinklar och jag har därför också visat på förslag hur man kan möta en sådan text och hur det är möjligt att behandla den vetenskapligt.

Först genom en metafiktiv analysmodell menar jag att det går att nå in i *Nedkomst* som text betraktat. De tidigare försöken att dela upp romanen i nivåer och ta hjälp av olika fokuseringar ger visserligen intressanta resultat, men när dessa sedan placeras in i den metafiktiva diskursen ser man hur de får betydelse för tolkningen ur ett helhetsperspektiv. Det blir med andra ord rimligt att se metafiktivitet som estetisk och tolkande lösning i romanen.

Avslutningsvis kan det också vara intressant att föra in författaren själv i diskussionen. Dahlström menar att om han med tidigare romaner fokuserat en huvudperson, vill han i *Nedkomst* framhäva själva förloppet. Han kallar det en form av syndafall, ett existentiellt fall, en reva, och handlingen upprepar fallet i olika versioner. Detta uttalande styrker således tidigare diskussioner om den uttraderade karaktären, som kan sägas ha reducerats till en slags agent som utför den repeterade händelsen i gestaltningen. Vidare säger han: ”Handlingen ser konkret realistisk ut, men berättelsen är i själva verket hopsatt av disparata delar. De skadade fungerar ju inte bara som rent konkret sargade människor. Ofta framstår de som bilder som ger signaler till

betraktaren.”.⁶⁷ Vid ett annat tillfälle kommenterar Magnus Dahlström sin text med att han vill bidra till en så solidarisk kommunikation som möjligt, genom att han, läsaren och berättelsens gestalter står på samma nivå.⁶⁸ Även detta uttalande kan, på ett intentionellt sätt, styrka resultat i undersökningen. Dahlströms kommentar för närmast tanken till de metafiktiva uppbygganden av fiktiva nivåer som förekommer i romanen.

Vad som kan sägas ha börjat kring frågorna om svåranalyserade texter och viljan att förstå ett komplext verk har där utöver fortsatt i ett öppnande av fler frågor gällande tabubehandlande estetik. Det finns ett flertal lättillgängliga exempel på litteratur som rör sig inom dessa ämnen. I Sverige kan, utöver Dahlström, lyriska representanter som Mara Lee och Aase Berg nämnas och internationellt är Kathy Acker och Dennis Cooper ypperliga prosaexempel. Här utöver kan ett flertal intermediala konstnärer med stort litterärt fokus nämnas, så som Raymond Pettibond, Richard Prince samt Mike Kelley. Magnus Dahlströms texter har på grund av våldsamma och obehagliga inslag fått utgöra exempel på omoral och han har därför också blivit ifrågasatt utifrån det perspektivet. Möjligen kan man tala om skräck och våld berättat och gestaltat på ett nytt, möjligen naknare, sätt, vilket skapar reaktioner. Intressant nog kan alltså denna prosa skapa mer reaktion än klassiskt framlagd spänning och våldslitteratur. I flera intervjuer ger Dahlström uttryck för att detta är en missuppfattning.⁶⁹

Enligt min uppfattning provocerar romantexten i hög grad genom sin bildlighet. Läsaren ser genom det sätt på vilken romanen är uppbyggd tydliga bilder av jordiga sår, blödande kroppsdelar eller svettiga skräckslagna ansikten. Men det våld och de övriga obehagligheter som finns gestaltade i *Nedkomst* är också enligt min bedömning en lek, en föreställning, en representation. Det kan finnas anledning att betrakta skräcken, det skräckfyllda, ur ett estetiskt perspektiv. Patricia Waugh diskuterar i inledningen till *Metafiction* författarens sätt att tydligt markera, kanske till och med kommentera, den metafiktiva diskursen, för att demonstrera fiktionens artificiella karaktär och att texten alltså inte kan läsas med de förväntningar en traditionell realism ger vid handen.⁷⁰ Detta är onekligen en intressant tanke i samband med Dahlströms text att läsaren eller kritiken

⁶⁷ ”Magnus Dahlström om smärtan att föda en roman.”, Expressen, 10 april 1993.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid., Annika Swahn, ”Dahlström låter läsaren se badrums-skåpens inre”, Göteborgs-Posten, 22 oktober 1996, Maria Domellöf, ”Författare utan enkla svar”, Göteborgs-Posten, 17 januari 1998.

⁷⁰ Waugh, s. 7.

uppfattar det ologiska och fragmentariserade i romantexten, men att våldet stundtals tas för sant och provocerande, trots det faktum att det ingår i den uppenbart olösta och självkommenterande berättelsen. Frågan uppstår om det gestaltade våldet automatiskt eller ofta är taget för omoraliskt om det inte följer underhållningens fasta principer? Och man kan också fortsätta frågan till när våld då får vara frågande, symboliserande eller renande? Var går gränsen till det starkt provocerande, det överdrivna, och det som blir groteskt angränsande humor?

Romanens metafiktiva aspekter och dess provocerande mängd obehagligheter blir svåra att skilja från varandra. Det är inte bara viktigt att få fram och avslöja romanens metafiktiva aspekter för att så att säga ta sig in i texten som helhet, det är också först där som dess våldsamma innehåll går att förstå. Det ovan nämnda "shit movement" är enligt min bedömning en stor och svårgreppbar linje i den moderna konsten och jag vill i detta sammanhang därför dra mig från att göra några generella uttalanden därom. Vad gäller *Nedkomst* har jag i analysen föreslagit att dessa tabubehandlande inslag ger en metafiktiv bild av det egna litterära objektets formmässiga och innehållsliga svårigheter och normbrott. Samtidigt kan man se hur romanens metafiktiva status 'neutraliserar' och motiverar dessa våldsinslag. Metafiktionen blir helt enkelt ett, det vill säga ett bredvid många andra, sätt att genomföra ett ironiskt eller icke realistiskt betydande våld.

Låt mig för ett ögonblick vända tillbaka till Anker Gemzøes typologisering av metafiktionens former. Om man nu går med på att den metafiktiva strategin kan vara ett sätt att producera och behandla en taburelaterad estetik, kan man då spåra en eller flera specifika metafiktiva former för dessa ämnen, eller om man så vill, denna genre? Givetvis behövs en bredare studie av litteratur innehållande dylika taburelaterade ämnen för att kunna dra några allmänna slutsatser i den frågan. Men enligt min mening står det ändå klart att en relativistisk och motsättande strategi löper genom alla de metafiktiva spår som behandlats i uppsatsen. Lekfullhet, ironi och osäkerhet är andra ord för att beskriva detta.⁷¹ Jag kan också nämna, även om utrymme inte finns här att belägga det, att denna strategi enligt min erfarenhet närvarar i andra postmoderna texter och artefakter med taburelaterat innehåll.

⁷¹ Gemzøe menar i sin essä kort och gott att spelmeta är den metalitterära riktning som präglade den postmoderna tiden, (s. 41). Hans påstående kan möjligen styrka min iakttagelse av dels *Nedkomsts* strategi, dels hur tabubehandlande estetik behandlas metafiktivt.

Jag tycker mig ana en viss begränsning i forskningen vad gäller tabubelagd estetik inom det specifika litteraturämnet. Möjligen har litteraturen inom denna smala estetiska gren stundtals hamnat i skuggan bakom fokus av visuella medier? Om metafiktion kan påstås vara en strategi inom området, uppstår frågan om vilka andra strategier, genomförande samt intentioner den tabubehandlande litteraturen rör sig med. Förhoppningsvis kommer framtida studier att ägna frågan uppmärksamhet.

För att slutligen återvända till Magnus Dahlströms *Nedkomst* tros det inte, efter de genomgångar som gjorts ovan, råda något tvivel om att undersökningens litterära objekt har en estetisk och idémässig ambition. Med det menas här att det är tydligt att verket författats med en annan intention än att vara en underhållningsroman med skräckton, att den är ett litterärt experiment. Den är litteratur, men den, för att återknyta till Patricia Waugh, behandlar och ifrågasätter litteratur genom att vara litteratur. Med det som utgångspunkt är det svårt, menar jag, att uteslutande se den som omoralisk och provokativ. Den är istället alltför upprepande, konstruerad, experimentell och ironisk för att mena vad den säger. Den testar vad den säger. Och den testar vad läsaren läser.

Litteratur

Tryckt material

- Andersson, Hanne-Lore, *Doxa och debatt – Litteraturvetenskap runt sekelskiftet 2000* (Göteborg 2008).
- Bak, Krzysztof, ”Kosmos återupprättat – Sex läsningar av Magnus Dahlströms prosa”
Tidskrift för Litteraturvetenskap, 1993:4 (Lund).
- Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford University Press, Oxford 2004).
- Dahlström, Magnus, *Nedkomst* (Stockholm 1993).
- Foster, Hal, ”Obscene, Abject, Traumatic”, ur *October files*; 6, Cindy Sherman, Edt.
Johanna Burton (Massachusetts 2006).
- Gemzøe, Anker, ”Metafiktionens mangfoldighed”, ur *Metafiktion – selvrefleksionens retorik i moderne litteratur, teater, film og sprog*, Redigerat af Anker Gemzøe, Britta Timm Knudsen, Gorm Larsen (Medusa, Holte, 2001).
- Genette, Gerard, *Narrative discourse* (Cornell University Press, Ithaca 1980 (1972)).
- Harter, Deborah A., *Bodies in pieces – Fantastic narrative and the poetics of the fragment* (Stanford University Press, Stanford 1996).
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: the literature of subversion* (Routledge, London 1981).
- Jansson, Bo G, *Postmodernism och metafiktion i Norden* (Uppsala 1996).
- Kristeva, Julia, *Fasans makt. En essä om abjektionen*. Översättning: Agneta Rehal och Anna Forssberg (Göteborg 1991 (1980)).
- Martin, Wallace, *Recent theories of narrative* (Cornell University Press, Ithaca 1986).
- Metafiktion*. Edt. Mark Currie (Longman Group Limited, Essex 1995).
- Metafiktion – selvrefleksionens retorik i moderne litteratur, teater, film og sprog*.
Redigerat af Anker Gemzøe, Britta Timm Knudsen, Gorm Larsen (Medusa, Holte, 2001).
- Palmer, Frank: *Literature and Moral Understanding – A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education, and Culture* (Clarendon Press, Oxford 1992).
- Sandqvist, Tom, *det fula – från antikens skönhet till Paul McCarthy* (Stockholm 1998).

Skalin, Lars-Åke, ”Karakter och perspektiv: om statiska och dynamiska gestalter”, ur *Ordet och köttet – Om teorin kring litterära karakterer*, Red. Lars-Åke Skalin (Örebro 2003).

Skalin, Lars-Åke, *Karakter och perspektiv: Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet* (Uppsala 1991).

Svendsen, Lars Fr. H., *Ondskans filosofi* (Stockholm 2004).

Waugh, Patricia, *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (Routledge, London 1985 (1984)).

Elektroniskt material

Domellöf, Maria, ”Författare utan enkla svar”, Göteborgs-Posten, 17 januari 1998. (<http://www.btj.se.ezproxy.ub.gu.se/sb//FrontServlet?session=3861570&service=10&b...> 2007-04-02).

Nilson, Petra, ”Magnus Dahlström om smärtan att föda en roman.” Expressen, 10 april 1993, ([http://www.btj.se.ezproxy.ub.gu.se/sb\(FrontServlet?session=3861570&service=10&b...](http://www.btj.se.ezproxy.ub.gu.se/sb(FrontServlet?session=3861570&service=10&b...) 2007-04-02).

Annika Swahn, ”Dahlström låter läsaren se badrums-skåpens inre”, Göteborgs-Posten 22 oktober 1996, ([http://www.btj.se.ezproxy.ub.gu.se/sb\(FrontServlet?session=3861570&service=10&b...](http://www.btj.se.ezproxy.ub.gu.se/sb(FrontServlet?session=3861570&service=10&b...) 2007-04-02).