

GÖTEBORGS UNIVERSITET
Litteraturvetenskapliga institutionen
Magisteruppsats

Romanen *Nostalgia*

En metaberättelse om den litterära fiktionens och skrivandets villkor

VT 2009
Författare: Carl Carlsson
Handledare: Mats Malm

Innehållsförteckning

1. INLEDNING	3
2. SYFTE.....	5
3. TEORI OCH METOD	5
3.1 Berättandet och berättaren.....	5
3.2 Intertextualitet och intratextualitet.....	7
3.3 Ekfras.....	7
3.4 Mise en abyme	8
4. TIDIGARE FORSKNING.....	8
5. FÖRFATTAREN OCH ROMANEN	9
5.1 Romanen <i>Nostalgia</i>	9
6. AVHANDLINGSDEL.....	12
6.1 Roulettspelaren.....	12
6.2 Den mendebile	14
6.3 Tvillingarna	17
6.4 REM.....	25
6.5 Arkitekten.....	37
7. SAMMANFATTNING.....	38
KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING.....	40
Elektroniska källor	43

1. Inledning

Metafiktiva berättarstrategier utgör en väsentlig del av läsoplevelsen av romanen *Nostalgia* (2002) av den rumänske författaren Mircea Cartarescu. Termen metafiktion används på litteratur som kommenterar sin egenskap av fiktionsskapande text. Metafiktion förknippas med postmodernistisk litterär estetik, men har som berättarstrategi rötter ända från antiken och framträder tydligt i t.ex. Cervantes *Don Quijote*. Myntandet av termen brukar dock tillskrivas William H. Gass, så sent som 1970.¹ Metafiktion har i samband med postmodernismen ofta diskuterats som en motsats till realism.²

Om metafiktionens förhållande till läsaren skriver Christian Quendler: "Heightened activity and participation from the part of the reader, [...] is indeed a central agenda in postmodernist metafiction."³ Genom metafiktiva berättarstrategier markerar författaren sitt erkännande av läsaren som medskapare av fiktionen. Detta avfärdar läsningen som en enbart bekväm och registrerande akt.⁴ Således accentueras vikten av den kognitiva fiktionsskapande processen hos läsaren.

Genom läsning frammanas fiktionen i läsarens medvetande. Fiktionen skiljer sig från fritt fantiserande så till vida att den styrs av texten.⁵ Läsaren färgar fiktionen med sina personliga erfarenhetsreferenser. Därmed kan fiktionens dimension bestämmas till läsarens mentala föreställningsvärld.⁶ Linda Hutcheon menar att det är just detta faktum som metafiktiva berättarstrategier syftar till att påminna om.⁷ Detta markerar samtidigt för läsaren att det litterära verket är en artefakt. På detta sätt tematiserar metafiktionen gränsen mellan fiktion och verklighet, vilket kritiserades av realismens förespråkare. J. Alexander Bareis understryker det ömsesidiga beroendet mellan fiktion och verklighet: "Without anything like reality, we would not be able to understand fiction, or to recognize anything at all."⁸ Metafiktiva berättarstrategier uppmärksammar att den litterära fiktionens villkor är dess

¹ Se Waugh, Patricia, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction* (London, New York: Routledge, 2003), s. 2

² Se Quendler, Christian, *From romantic irony to postmodernist metafiction: a contribution to the history of literary self-reflexivity in its philosophical context* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001), s. 24

³ Ibid, s. 118

⁴ Se Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (New York, London: Methuen, 1984), s. 38f, s. 151

⁵ Se Iser, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology* (Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1993), s. 3

⁶ Jfr. *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, red.: Calin-Andrei Mihailescu & Walid Hamarnah (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1996), s. 89

⁷ Hutcheon, s. 148

⁸ *Narrativity, Fictionality, and Literariness: The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*, red.: Lars-Åke Skalin (Örebro: Örebro Universitet, 2008), s. 172

meningsskapande kombinerings av fiktion och verklighet, samt att läsning erbjuder möjligheten till förflyttning mellan fiktion och verklighet.

Jag menar att romanen *Nostalgias* metafiktiva berättarstrategier genererar en metaberrättelse som utgör dess huvudtema. Genom läsning utifrån ett narratologiskt perspektiv, med fokus främst på berättare och skifte mellan berättare, visar jag att *Nostalgia* kan läsas som en metaberrättelse om den litterära fiktionens och skrivandets villkor. Gert-Ove Fridlund påpekade just skiftet mellan berättare i *Nostalgia* i sin recension i *Hallandsposten*: ”Samtidigt skiftar berättarperspektivet på ett intrikat sätt.”⁹ Johan Dahlbäcks utlåtande i hans recension i *Göteborgs-Posten* poängterar den tydliga tematiseringen av litteraturen: ”Mircea Cartarescus *Nostalgia* [sic!] är lika mycket en roman om en plats som en roman om litteraturens gränser.”¹⁰ I sin recension i *BLM* framhöll Dmitri Plax: ”*Nostalgia* är en bok för författare. Den innehåller alla rädslor, fador och komplex som en författare måste ha.”¹¹ I *Publishers Weekly* inleds recensionen: ”Romania’s leading poet plays with ideas of authorship and authority.”¹² Aaron Chandler formulerar sina intryck av *Nostalgia* i sin recension i *Review of Contemporary Fiction*: ”With sinuous, hallucinatory prose, Cartarescu’s tales explore the mysteries, doubts, and compulsions of authorship and storytelling.”¹³ Utgångspunkten för min undersökning återspeglas således i genomgången recensionsmateriel.

Språkbarriären nödvändiggör för mig att använda en svensk översättning av romanen *Nostalgia* i min undersökning. Således riskerar jag att missa språkliga nyanser, konnotationer och referenser som eventuellt går om intet vid en översättning. Av det recensionsmateriel jag tagit del av framgår dock att den svenska översättningen håller mycket hög klass. Plax skrev i sin recension i *BLM*: ”Den noggranna iakttagande översättningen av Inger Johansson återspeglar alla stilistiska nyanser och får Cartarescus prosa att skimra och glänsa med alla sina välputsade fasetter.”¹⁴ Vidare svarar Cartarescu själv, i en intervju med Thomas Lunderquist för *Svenska Dagbladet*, på frågan om romanens hårt beskurna utgivningshistoria att: ”Den svenska översättningen av *Nostalgia* [sic!] är ett angenämt undantag, den är helt komplett.”¹⁵ Den svenska utgåvans angivna trohet mot originalet inger mig därför förhoppning om att min undersökning skall göra romanen rättvisa, så långt en översättning tillåter.

⁹ Fridlund, Gert-Ove, ”Dröm och verklighet flyter samman” i *Hallandsposten* 22.5.2002

¹⁰ Dahlbäck, Johan, ”Bukarest som dröm, labyrint och barndomsminne” i *Göteborgs-Posten* 3.5.2002

¹¹ Plax, Dmitri, ”Mircea Cartarescu *Nostalgia*” i *BLM. Bonniers litterära magasin* 2002, häfte 3, s. 81

¹² ”Reviews” i *Publishers Weekly*, 10/3/2005, Vol. 252 Issue 39, s. 49-49

¹³ Chandler, Aaron, ”Book Reviews” i *Review of Contemporary Fiction*, Summer 2006, Vol. 26 Issue 2, s. 89-89

¹⁴ Plax, s. 81

¹⁵ Lunderquist, Thomas, ”Litteraturen förenar öst och väst” i *Svenska Dagbladet* 7.8.2003

2. Syfte

Mitt syfte är att genom narratologisk metod försöka framlägga bevis för att romanen *Nostalgi*s huvudtema är dess metaberättelse om den litterära fiktionens och skrivandets villkor. Detta påstående grundar jag dels på det stora inslaget av metafiktiva berättarstrategier i texten och dels på den avgörande betydelse dessa har för meningsskapandet i romanen, då de även delvis bidrar till att upprätta det intertextuella och intermediala kraftfältet i romanen. Genom romanens metafiktiva berättarstrategier markeras och framhävs romantextens tillkomstprocess mycket tydligt. Samtidigt fungerar de även som såväl explicita som implicita kommentarer till förhållandet mellan författare, berättare, berättande, berättelse, romankaraktärer, text och läsare. Detta gör narratologisk metod särskilt lämplig som utgångspunkt för en litteraturvetenskaplig undersökning. Romanens metafiktiva berättarstrategier är undersökningens huvudsakliga objekt.

3. Teori och metod

Undersökningen bygger på delar av narratologisk metod utifrån Gérard Genettes *Narrative Discourse* (1980) och *Narrative Discourse Revisited* (1990). Genettes finstämda revidering och utveckling av sina resonemang, samt det uttalade sambandet böckerna emellan,¹⁶ föranleder mig att hänvisa till båda publikationerna. Allmänna litteraturvetenskapliga begrepp som intertextualitet, ekfras och mise en abyme används också i undersökningen.

3.1 Berättandet och berättaren

Berättandet måste utgå ifrån en berättare. Med berättare åsyftas vem som för ordet och genom detta återger berättelsen. Denna berättare står i ett förhållande till fiktionens värld, av Genette benämnd diegesen.¹⁷ För att beskriva berättarens position i förhållande till diegesen används begreppet intradiegetisk berättare för en berättare som själv är en del av diegesen, och begreppet extradiegetisk berättare för en berättare som står utanför diegesen och således inte själv agerar i denna.¹⁸

För att beskriva berättande i första person används begreppet homodiegetisk berättare, och för berättande i tredje person används begreppet heterodiegetisk berättare.¹⁹

¹⁶ Genette, Gérard, *Narrative Discourse Revisited* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990), s. 9

¹⁷ Genette (1990), s. 84f

¹⁸ Ibid

¹⁹ Ibid

Begreppen ovan kan kombineras.²⁰ Genette exemplifierar med Homeros som i *Odysséen* definieras som en extra- och heterodiegetisk berättare. Jag kommer att behandla begreppen enligt samma princip.

Genom skifte av berättare mellan berättare som befinner sig i olika diegeser, ges upphov till metadiegeser.²¹ Denna gränsöverskridande förflyttning mellan diegeser benämner Genette metalepsis.²² Genette definierar förutsättningen för metalepsis: ”The transition from one narrative level to another can in principle be achieved only by the narrating.”²³ En berättares berättande är således det som genererar ytterligare en dieges, och därigenom orsakar metalepsis. Om effekten av införandet av berättare som avsiktligt skapar osäkerhet hos läsaren kring berättarens förhållande till tidigare dieges skriver Genette:

[...] deliberate transgression of the threshold of embedding that we call metalepsis: when an author (or his reader) introduces himself into the fictive action of the narrative or when a character in that fiction intrudes into the extradiegetic existence of the author or reader, such intrusions disturb, to say the least, the distinction between levels. But the disturbance is so strong that it far transcends simple technical ‘ambiguity.’ It can be set down only to humour [...] or to the fantastic [...] or to some mixture of the two, unless it functions as a figure of the creative imagination [...]²⁴

Cartarescu låter berättaren tilltala läsaren direkt vid ett flertal tillfällen i romanen. I kapitlet ”REM” når denna metafiktiva berättarstrategi sitt klimax genom markörer som: ”Har du glömt mig, käre läsare? Det är jag, berättaren.”²⁵ Genette understryker vikten av att upprätthålla distinktionen mellan berättare och författare.²⁶ Cartarescu skapar dock stundtals gäckande kopplingar till sig själv, varför jag även använder mig av begreppet ”den verkliga författaren”, för att kunna åsyfta honom.²⁷

²⁰ Genette, Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980), s. 248. Genette (1990), s. 84f

²¹ Genette (1980), s. 228. Genette (1990), s. 91

²² Genette (1980), s. 234-237. Genette (1990), s. 91

²³ Genette (1980), s. 234

²⁴ Genette (1990), s. 88

²⁵ Cartarescu, Mircea, *Nostalgia* (Panache, Albert Bonniers Förlag, 2008), s. 309

²⁶ Jfr. Genette (1980) s. 213f

²⁷ Jfr. Genettes användning av ”real author” i Genette (1980), s. 214

3.2 Intertextualitet och intratextualitet

Intertextualitet är ett litteraturvetenskapligt begrepp som avser förhållandet mellan litterära texter.²⁸ I min undersökning ansluter jag mig till den användning av begreppet som förordas av Mats Jansson: ”I den praktiska analysen är det således relevant och nödvändigt att fokusera en specifik intertext och värdera dess betydelse för meningsproduktionen i den aktuella texten.”²⁹

De fem kapitlen i romanen *Nostalgia* är tillräckligt fristående för att kunna framstå som fem olika texter.³⁰ Deras sammanhållande kitt är romanens metafiktiva berättarstrategier. Dessa upprättar subtila kopplingar mellan kapitlen, vilket föranleder mig att använda begreppet intratextualitet för att kunna beskriva kopplingarnas verkan inom romanen. Intratextualitet betecknar vanligtvis relationen mellan texter inom ett författarskap.³¹ *Nostalgias* ovan beskrivna konstitution sanktionerar dock min tillämpning av begreppet på detta enskilda verk.

3.3 Ekfras

Peter Wagner härleder begreppet ekfras etymologiskt och fastställer: ”[---] *ekphrasis* originally meant 'a full or vivid description'. It first appears in rhetorical writing attributed to Dionysos of Halicarnassus and then became a school exercise in rhetoric.”³² James A. W. Heffernan definierar begreppet ekfras: ”ekphrasis is the verbal representation of visual representation”.³³ Litteraturhistoriens mest klassiska ekfras är troligen Homeros beskrivning av Akilles sköld i *Iliaden*.³⁴ Heffernans definition understryker vikten av den språkliga beskrivningens förhållande till ett tillverkat bildkonstföremål. Ekfrasen upprättar därmed intermedialitet, vilket avser förhållandet mellan medium av olika art.³⁵ Som berättarteknisk funktion placerar ekfrasen berättelsen i ett meningsskapande kraftfält bestående av artefakter. Därmed förankras berättelsen i mänsklighetens historia. Detta markerar för läsaren textens artefaktiska karaktär och blir således en implicit metafiktiv kommentar.

²⁸ Jfr. Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (Lincoln, London: University of Nebraska Text, 1997), s. 1-7. Genette redogör här mycket utförligt för intertextualitetens komplexitet, dock med en något otymplig begreppsapparat.

²⁹ Jansson, Mats, *Den siste barden. Ord och bild hos Sven Alfons* (Stockholm/Stehag: Östlings Bokförlag Symposion, 2005), s. 75

³⁰ Jag benämner texterna som kapitel, eftersom förlaget definierar *Nostalgia* som roman. Se Cartarescu, omslagets insidor.

³¹ Se *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, red.: Patrick O'Donnell & Robert Con Davis (Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1989), s. 241

³² *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, red.: Peter Wagner (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1996), s. 12

³³ Heffernan, James, A. W., *Museums of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), s. 3

³⁴ Heffernan, s. 1

³⁵ Se *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, s. 17f

3.4 Mise en abyme

Begreppet mise en abyme tillskrivs André Gide och syftar till att beskriva en metafiktiv berättarstrategi.³⁶ För min undersökning ansluter jag mig till Anita Vargas pregnanta definition: ”En ’mise en abyme’ är alltså en infälld skildring som framstår som en parallell eller kopia av verket i sin helhet eller delar av detta.”³⁷ Därmed uppstår en speglingseffekt med tolkningsanvisande funktion. En mise en abyme kan skapas genom t.ex. intertextuella eller intermediala berättargrepp.

4. Tidigare forskning

Metafiktion är, trots sin relativa ungdom inom det litteraturvetenskapliga forskningsfältet, vid det här laget ett väl avhandlat ämne. Ett pionjärverk från 1980-talets början, som t.ex. Linda Hutcheons *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, har därför redan hunnit bli en modern klassiker. Metafiktion är ett centralt ämne inom forskning på postmodernistisk litteratur.

Narratologisk teori och metod är väletablerade inom litteraturvetenskapen. Gérard Genette brukar anges som en av dess mest tongivande företrädare.

Mina sökningar efter forskning kring romanen *Nostalgia* ger inte många träffar. Litteraturvetenskapliga artiklar och recensioner på främst rumänska, franska och engelska återfinns. P.g.a. språkbarriären har jag inte kunnat ta del av de rumänska texterna. De engelskspråkiga utgörs mestadels av recensioner. Jag hänvisar till flertalet av dessa i min undersökning.

Av de franska texterna har två litteraturvetenskapliga artiklar kopplingar till romanen *Nostalgia*. Ilina Gregoris artikel ”A la limite du fictionalisme postmoderniste: La Nostalgie de Mircea Cartarescu” inriktar sig endast på romanens första kapitel ”Roulettspelaren”. Gregori menar att Cartarescu med ”Roulettspelaren” formulerar sitt litterära credo och med detta samtidigt ger svar på tal i diskussionen om postmodernismens estetik.³⁸ Gregori tar även upp intertextualitetens betydelse för postmodernistisk estetik, men utifrån en annan utgångspunkt än jag.³⁹

I artikeln ”Le ventre du géant: Mircea Cartarescu et la mnémotechnique” utgår Johanne Villeneuve främst från romankaraktern Nanas barndomsminnesberättelse i kapitlet ”REM” i

³⁶ Varga, Anita, *Såsom i en spegel. En studie i Göran Tunströms roman Juloratoriet* (Skellefteå: Norma Bokförlag, 2002) s. 195

³⁷ Ibid

³⁸ Gregori, Ilina, ”A la limite du fictionalisme postmoderniste: La Nostalgie de Mircea Cartarescu” i *Euresis: Cahiers Roumains d’Etudes Littéraires*, vol. 1-2, s. 296-302, 1995, s. 296

³⁹ Se Ibid, s. 300

Nostalgia. Villeneuve menar att kapitlet ”REM” är det universum där den lilla flickans fantasi och den vuxna berättaren Nanas minne sammansmälter till ett minneskonstverk, som genererar ett möte med den egna döden och det egna ursprunget för Nana.⁴⁰ Vidare diskuterar Villeneuve intermedialitet som berättarform hos Cartarescu i förhållande till Frances Yates minnesbegrepp.⁴¹ Villeneuves perspektiv på intermedialitet i *Nostalgia* är därmed ett annat än mitt.

Jag har således inte funnit exempel på tidigare forskning som tar det helhetsgrepp på romanen *Nostalgia*, utifrån det perspektiv, som min undersökning anlägger.

5. Författaren och romanen

Mircea Cartarescu är född 1956 i Bukarest. 1980 avlade han examen i rumänska språket och rumänsk litteratur vid universitetet i Bukarest. Han har senare även avlagt doktorsexamen, och undervisar idag vid nämnda universitets litterära fakultet. Han presenterades som följer vid Bok&Bibliotekmässan i Göteborg, hösten 2008:

Cartarescu har sedan början av 1980-talet gett ut sex diktsamlingar och ett 15-tal romaner. Hans roman *Nostalgia* [sic!] kom ut i kraftigt censurerad version i Rumänien 1989, och kunde först efter Ceaucescus fall ges ut i sin helhet 1993 (den svenska översättningen utkom 2002). Cartarescu har tilldelats flera litterära priser i Rumänien och hyllades på sin 50-årsdag som landets främste nutida författare av den ansedda tidningen *Romania Libera*.⁴²

5.1 Romanen *Nostalgia*

Vid tiden för publiceringen i Rumänien 1989 var litteraturen präglad av den kommunistiska diktaturens censur. Romanen *Nostalgia* har därför en stympad utgivningshistoria. Ola Gustafsson skrev i sin recension i *Norrköpings Tidningar Östergötlands Dagblad* att ”texten publicerades första gången 1989 och då under annan titel och kraftigt censurerad”.⁴³ Uppgiften återkommer i Christian Morarus recension i *American Book Review*: ”[---]

⁴⁰ Villeneuve, Johanne, ”Le ventre du géant: Mircea Cartarescu et la mnémotechnique”, *Intermédialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, vol. 1, s.107-22, printemps 2003, s. 120

⁴¹ Se ibid, s. 109-117

⁴² Se Länk 1 under Elektroniska källor

⁴³ Gustafsson, Ola, ”En mäktig känslökonstruktion” i *Norrköpings Tidningar Östergötlands Dagblad* 14.8.2002 (Uppgiften bekräftas helt eller delvis även i recensionerna av Jönsson (DN), Dahlbäck (GP), Kastner (ST), Fridlund (HP), Wahlke (SkD) och Johansson (HD).)

mutilated by censors and titled *Visul* ("The Dream"), the book comes out initially in 1989."⁴⁴ Denna titel användes även i Frankrike, där boken utkom redan 1993 som *Le rêve*.⁴⁵

På ytan är romanen *Nostalgia* en skildring av barn- och ungdomsminnen från Bukarest. Dessa skildras med en otyglad blandning av realism, surrealism och fantastik, vilket nästintill placerar berättandet på vansinnets gräns. Flera recensenter har haft en liknande uppfattning. Marguerite Dorian utbrister i sin recension av den franska utgåvan i *World Literature Today*: "At times we feel that We [sic!] are crossing the antechamber of madness, tempted to games which his mesmerizing style renders dangerously real [---]."⁴⁶ Kerstin Johansson skrev i sin recension i *Helsingborgs Dagblad*: "Drömmen framstår som den enda sanna verkligheten i denna surrealistiska och lätt absurda bok."⁴⁷ Laura Savu framhåller i sin recension i *World Literature Today* av den engelskspråkiga översättningen: "The integration of dreams, myths, and philosophical contemplation with realistic narrative creates a space in which 'reality' is constituted by endlessly interwoven layers of fiction."⁴⁸

Metafiktiva berättarstrategier är romanen *Nostalgias* sammanhållande kitt då dessa upprättat intratextuella kopplingar mellan dess relativt fristående kapitel. Utan intratextuella kopplingar är det tveksamt om texten skulle kunna definieras som en roman överhuvudtaget. Snarare skulle den framstå som en novellsamling, bestående av fem noveller. Följande kronologiskt ordnade citat från recensioner i svensk dagspress samt svenska och internationella litteraturtidningar ger en talande bild av hur uppfattningen om förhållandet mellan de fem kapitlen har skiftat:

- Le reve [sic!] (The Dream) contains five stories.⁴⁹
- Romanen är uppbyggd av fyra berättelser, löst förbundna med varandra i en sorts nätstruktur [---].⁵⁰
- [---] de tre, hallucinatoriskt sammanflätade berättelser som själva romanen består av, och som omöjliga låter sig beskrivas närmare. Boken inleds och avslutas emellertid av två väl avgränsade noveller.⁵¹
- Boken består av fem berättelser.⁵²
- En roman av noveller.⁵³

⁴⁴ Moraru, Christian, "Web of Existence" i *American Book Review*, May/June 2006, Vol. 27 Issue 4, s. 33

⁴⁵ Dorian, Marguerite, "World Literature in Review: Romanian" i *World Literature Today*, Spring 93, Vol. 67 Issue 2, s. 362

⁴⁶ Ibid

⁴⁷ Johansson, Kerstin, "Gåtfullt i drömmens värld" i *Helsingborgs Dagblad* 2.7.2002

⁴⁸ Savu, Laura, "World Literature in Review" i *World Literature Today*, Jul/Aug 2006, Vol. 80 Issue 4, s. 64

⁴⁹ Dorian, s. 362

⁵⁰ Jönsson, Dan, "Längtan efter en förlorad längtan" i *Dagens Nyheter* 3.5.2002

⁵¹ Kastner, Fabian, "En roman större än livet" i *Sundsvalls Tidning* 10.5.2002

⁵² Wihlke, Ola, "I Nostalgia kan allting hända" i *Skånska Dagbladet* 31.5.2002

- Den består av en handfull handlingen sinsemellan oberoende noveller som knyts samman genom det fantasmagoriska anslaget och det alltid lika överraskande emellanåt inbrytande författarjaget.⁵⁴
- There are three stories and two novellas here. Cartarescu believes they form a novel because they “connect subterraneously.”⁵⁵
- [---] this collection of five unconnected stories – his English debut – which he contrarily subtitled “a novel,” asserting that “each part reflects all the others.”⁵⁶
- [---] the five unconnected but mesmeric stories contained within do not so much constitute a novel as threaten to consume the idea of one.⁵⁷

Den svenska utgåvan av romanen *Nostalgia* består av fem kapitel, totalt 339 sidor. Kapitlen är indelade i tre avdelningar, vars titlar motsvarar den funktion deras placering i romanen givit dem: ”Prolog”, ”Nostalgia”, ”Epilog”. Varje avdelning inleds med ett citat, som till sitt innehåll är en tydlig läsanvisning till efterföljande kapitel.

Avdelningen ”Prolog” inleds med ett citat hämtat från den rumänske poeten Tudor Arghezi (1880-1967).⁵⁸ Citatet är genom sin aforistiska pregnans främst en kommentar till läsarens situation: ”Jag öppnar boken, boken våndas,/ jag söker tiden, tiden fattas.”⁵⁹ Därmed utgör citatet romanens första metafiktiva inslag.

Avdelningen ”Nostalgia” följer efter första kapitlet ”Roulettspelaren”. ”Nostalgia” inleds med ett citat hämtat från den rumänske nationalskalden Mihai Eminescu (1850-1889).⁶⁰ Citatet föregår tre kapitel som alla starkt präglas av återberättandet av barndomsminnen: ”En ton jag söker i det liv som varit/ för att min själ skall skälva till på nytt/ men strängen jag slår an ej tonen rymmer/ Ty bort har alla ungdomsminnen farit/ och stum är rösten från det liv som flytt/ och tiden tornar upp sig nu ... det skymmer”.⁶¹ Utöver läsanvisning till efterföljande kapitel samt definiering av tillståndet nostalgi, så kan citatet även ses som en kommentar till berättarens situation i den föregående avdelningens kapitel ”Roulettspelaren”, där denne klargör: ”Jag sitter i min fåtölj och fasar för att det inte finns någonting kvar där ute mer än en ogenomtränglig ändlös becksvart natt, en svart dimma som långsamt förtärt städer, hus, gator,

⁵³ Plax, s. 81

⁵⁴ Gustafsson

⁵⁵ ”Nostalgia” i *Kirkus Reviews*, 10/1/2005, Vol. 73 Issue 19, s. 1043

⁵⁶ ”Reviews”, s. 49

⁵⁷ Chandler, s. 89

⁵⁸ Balan, Ion Dodu, *A Concise History of Romanian Literature* (Bucharest: Editura stiintifica si enciclopedica, 1981), s. 65

⁵⁹ Cartarescu, s. 6

⁶⁰ Balan, s. 35

⁶¹ Cartarescu, s. 32

ansikten medan jag åldrats.”⁶² Således utgör citatet även en intratextuell länk mellan romanens första kapitel och de tre följande.

Avdelningen ”Epilog” utgörs av romanens sista kapitel ”Arkitekten”. ”Epilog” inleds med ett citat hämtat från den tyske författaren och nobelpristagaren (1929) Thomas Mann (1875-1955)⁶³: ”I denna tillvaro finns sist och slutligen/ blott ett problem: hur skall man höja/ sig? Hur skall man nå ut? Hur skall man/ spränga puppan och bli fjäril?”⁶⁴ Kapitlet ”Arkitekten” besvarar frågan, vilket jag redogör för under avsnitt 6.5.

Utöver de tre citaten överflödar romanen av litteratur- och konsthistoriska allusioner samt referenser till författare. Wihlke framhöll detta faktum i sin recension i *Skånska Dagbladet*: ”Nostalgia [sic!] är en ekokammare som rymmer det mesta, en våt dröm för litteraturvetenskapsmannen med smak för det intertextuella och dialogiska.”⁶⁵ I *BLM* skrev Plax: ”*Nostalgia* vimlar av referenser, dolda och raka citat, kulturella paralleller och antydningar.”⁶⁶ Såväl språkligt som motivmässigt finns t.ex. ett starkt släktskap mellan kapitlet ”Roulettspelaren” och Thomas Manns *Doktor Faustus*, vilket Cartarescu öppet signalerar: ”[---] jag, er ödmjuka Serenus Zeitblom”.⁶⁷

Romanen *Nostalgias* fem kapitel är ”Roulettspelaren”, ”Den mendebile”, ”Tvillingarna”, ”REM” och ”Arkitekten”.

6. Avhandlingsdel

6.1 Roulettspelaren

”Roulettspelaren” inleds med en intra- och homodiegetisk berättare. Berättaren visar sig vara en åldrad författare med en lång och relativt framgångsrik karriär bakom sig. Han för nu en kortare diskussion om litteratur, begrundar sin stundande död och förkastar samtidigt allt han tidigare skrivit. ”Roulettspelaren” är hans sista ansträngning som författare: ”Min läsare är nu ingen annan än döden. [---] De här bladen rymmer mitt odödlighetsprojekt.”⁶⁸ Utsagan om odödlighetsprojekt följs omedelbart av en försäkran: ”Jag säger projekt fastän alltihop är sant [---]. Först nu har jag modet att skriva om en verklig människa som levt länge i min närhet men som i min litterära konvention skulle ha tett sig fullständigt osannolik. Läsarna skulle

⁶² Ibid, s. 8

⁶³ *Bonniers författarlexikon över utländsk litteratur*, red.: Knud Michelsen & Hans-Erik Johannesson (Albert Bonniers Förlag, 2002), s. 525

⁶⁴ Cartarescu, s. 311

⁶⁵ Wihlke

⁶⁶ Plax, s. 81

⁶⁷ Cartarescu, s. 10. (Serenus Zeitblom är berättaren i Thomas Manns *Doktor Faustus*.)

⁶⁸ Ibid, s. 8

inte ha godtagit att någon som han kunnat leva i deras värld.”⁶⁹ En tydlig medvetenhet om ”läsarna” och ”deras värld” förmedlas, vilket implicerar en åtskillnad mellan litterär fiktion och verklighet. Berättelsens sanning måste således vara begränsad till den litterära fiktion texten genererar, och därför inte avsedd att relateras till läsarnas fysiska verklighet.

En blankrad avskiljer det följande stycket, där berättaren skildrar sitt möte med roulettespelaren och den ryska rouletten. Det första läsaren får veta om berättelsens huvudperson är: ”Mannen som jag skriver om hade ett namn som alla har glömt eftersom han mycket snart kom att kallas Roulettspelaren.”⁷⁰ Sex sidor senare anges: ”Innan min gamle vän gav sig in i roulettvärlden och blev Roulettspelaren med stort R var överlevnadsfall efter fyra omgångar faktiskt något okänt.”⁷¹ En lätt förskjutning av berättarperspektivets förstahandsinformation smyger sig på: ”Enligt vad legenden förtäljer (den som man den gången kunde höra berättas på alla stadens tavernor)”⁷²; ”Det berättas (och jag kunde senare också konstatera det med egna ögon)”⁷³. På detta följer en beskrivning av omständigheterna kring den ryska rouletten som företeelse i samhället och berättarens medverkan däri, invävd i berättelsen om Roulettspelarens utmanande av ödet, genom stegvis ökning av antalet kulor i magasinet till fem av sex möjliga. Den vansinniga spelomgångens klimax avbryts av en blankrad och nytt stycke:

Jag sitter med filten om mig vid skrivbordet och ändå fryser jag ohyggligt. Medan jag skrivit ner de här raderna har mitt rum, min grotta, färdats genom den svarta dimman där ute så hastigt att jag mått illa. [---] Roulettspelaren är min insats och borde få vara den lilla surdeg runt vilken ett pösigt världsbröd återigen skulle kunna fås att jäsa. Annars blir allting – om det nu finns något allt – platt som en pannkaka. Men om han har existerat, och det har han – så är detta vad jag satsar – då existerar också världen [---]. Av den här historien gör jag mig ett akvarium, ett högst eländigt sådant, ty ett dekorativt akvarium intresserar mig inte, ett där jag och han ska försöka överleva som två genomskinliga fiskar, envar en garanti för att den andre är verklig.⁷⁴

Citatet markerar en tydlig övergång från en dieges i dåtid till en annan: vi befinner oss åter i den berättande författarens rum i nutid. Blankraden förstärker markeringen av övergång, och

⁶⁹ Ibid, s. 9

⁷⁰ Ibid, s. 9f

⁷¹ Ibid, s. 16

⁷² Ibid, s. 16

⁷³ Ibid, s. 17

⁷⁴ Ibid, s. 22

påminner samtidigt om att den nu avbrutna diegesen även inleddes med en blankrad. Vidare accentueras medvetenheten om villkoren för litterärt fiktionsskapande: fiktionsvärldens förhållande till läsarens fysiska verklighet framträder tydligt genom liknelsen med akvariet; den är en värld i världen med författaren, berättaren och läsaren som garantier för sin fortlevnad.

Avslutningen av kapitlet ”Roulettspelaren” utvecklar sig till något som skulle kunna liknas vid ett narratologiskt credo: en tydlig medvetenhet om författare, berättare, berättelse, olika diegeser, läsare och villkoren för en litterär fiktionsvärlds existens förmedlas explicit:

Här är hela mitt resonemang, allt det som fick mig att föra den här ’historien’ till sitt slut (och bara jag vet vilken möda det krävt): *jag kände Roulettspelaren*. Detta kan jag inte ifrågasätta. Trots det faktum att han omöjligen kan ha existerat har han likafullt gjort det. Men det finns en plats i världen där det omöjliga är möjligt, och det är i böckerna, i litteraturen. [---] Roulettspelaren kunde inte leva i världen, vilket är ett sätt att säga att den värld där han levde är fiktiv, är litterär. Jag hyser inget tvivel om att Roulettspelaren är en litterär gestalt. Men då är också jag det, och här kan jag inte låta bli att jubla av glädje. Ty litterära gestalter dör aldrig, de lever så ofta som deras värld blir ’läst’. [---] Jag hoppas av hela mitt hjärta – och har Roulettspelaren som tungt vägande argument – att jag är en gestalt i berättelsen och trots mina åttio år aldrig kommer att dö, eftersom jag faktiskt aldrig någonsin har levat.⁷⁵

Berättarens tidigare försäkranden om sanning och existens kopplas här tydligt till texten ”Roulettspelaren” och litteraturens villkor: berättarens sanning upprättas av kapitlet ”Roulettspelaren” och är begränsad till detta. Vidare markeras åtskillnaden mellan berättaren och den verkliga författaren Mircea Cartarescu – som inte är en ”litterär gestalt” – samt att läsaren är förutsättningen för fiktionsvärldens realisering. Läsarens betydelse understryks ytterligare i berättelsens sista rader: ”Så lägger jag en sista hand vid min svepning och mitt kors av ord. Där under ska jag vila tills jag likt Lazarus återkallas till livet då jag hör din starka klara stämma, käre läsare.”⁷⁶

6.2 Den mendebile

Ordet mendebile är troligtvis en sammansättning. *Medicinsk terminologi lexikon* förklarar ordet ”men”: ”resultatet av en skada el. en sjukdom innebärande minskad el. upphävd

⁷⁵ Ibid, s. 27f

⁷⁶ Ibid, s. 29

organfunktion [---].⁷⁷ Ordet ”debilitet” förklaras: ”svaghet, spec. beträffande intelligensen.”⁷⁸ Joshua Cohen anger i sin recension, på New Haven Reviews hemsida, en liknande förklaring till ordets rumänska motsvarighet: ”In ’Mentardy’ (*Mendebilul* in Romanian, a concatenation of ’mental’ and ’debility’) [---].⁷⁹ Titeln ”Den mendebile” borde således åsyfta en individ som till följd av skada eller sjukdom blivit intellektuellt försvagad. Denna representeras i kapitlet av en pojke som i ovanligt hög grad förespråkar godhet bland sina lekkamrater; han tycks sakna förmåga att tyda sina jämnårigas sociala spel, vilket gör honom starkt avvikande. Varken pojken eller titeln har dock några metafiktiva implikationer, varför jag lämnar dem med denna kommentar.

En extra- och homodiegetisk berättare återger en barndomsskildring som utspelar sig på gården bakom hyreshuset på Stefan cel Mare i Bukarest. Ingen ledtråd ges till om berättaren är densamma som i föregående kapitel. Inledningen är dock främst en presentation av berättaren i nutid: denne har haft märkliga drömmar på sistone och har en både skrockfull och negativ inställning till användandet av drömmar i litteraturen. Han skriver: ”Och eftersom jag nu vill börja den här berättelsen med en dröm försöker jag på något sätt värja mig mot att automatiskt bli beskylld för att vara lat och naiv.”⁸⁰ Citatet implicerar en pågående skrivakt, som inte enbart är en handling i berättelsen, utan även förutsättningen för berättelsens existens. Underförstått impliceras därmed läsaren som medskapare.

Berättaren presenterar sig: ”Som ni vet är jag tillfällighetsförfattare. Jag skriver enbart för er, kära vänner, och för mig själv.”⁸¹ Strax därpå påbörjar berättaren en berättelse om en vän som drabbats av vansinne. Efter bara elva rader lämnas denna berättelse abrupt oavslutad: ”Nåväl, jag ska inte dra ut på saken ytterligare utan börja berätta om drömmen jag nämnde förut.”⁸² Drömmen återges och följs omedelbart av en beskrivning av berättarens sinnestillstånd efter drömnatten:

Det tog mig ytterligare en dag att rekonstruera det jag här har beskrivit. Men jag vet inte varför jag har intrycket att jag då mindes mer än jag minns nu och att jag under tiden glömt en del. Ja, när jag sitter här och skriver slås jag av tanken att jag *har* vetat vilka åtbörder flickan i drömmen gjorde och vad hon sa, men jag känner att jag

⁷⁷ Lindskog, Bengt, I. & Zetterberg, Bengt, L., *Medicinsk terminologi lexikon* (Stockholm: Nordiska Bokhandelns förlag, 1993), s. 351

⁷⁸ Ibid, s. 138

⁷⁹ Se Länk 2 under Elektroniska källor

⁸⁰ Cartarescu, s. 33

⁸¹ Ibid

⁸² Ibid, s. 34

inte på villkors vis kan koncentrera mig på det. Jag hoppas att jag ska erinra mig det medan jag skriver ...⁸³

Citatet förtydligar att den pågående skrivakten är en del av berättelsen samt dess förutsättning.

Berättaren spårar nu ursprunget till sin dröm till ett barndomsminne, varpå tolv sidor av barndomsminneskaraktär följer. En replik riktad till berättaren som barn, skapar osäkerhet kring berättaren: ”Kom hit då Mircea’, skrek de.”⁸⁴ Berättaren har alltså samma förnamn som romanen *Nostalgias* verkliga författare. Det lämnas dock ingen ledtråd till om de skall uppfattas som samma person. Jag tolkar namnvalet som en strategi för att skapa just osäkerhet kring berättarens förhållande till den verkliga författaren.

Barndomsberättelsen avbryts av: ”Vissa av er, vänner och prosaister för vilka jag nu i några dagar ansträngt mig att skriva ner den här historien, har nu antagligen tappat intresset.”⁸⁵ Nästan omedelbart kastas läsaren dock åter in i barndomsminnesskildringen, som fortsätter över ytterligare tio sidor. Här görs ett nytt avbrott inom parentes: ”(Jag avbryter här historien ett ögonblick.”⁸⁶ Denna parentes sträcker sig över en sidas längd. Den beskriver berättarens sinnestillstånd och situation under den pågående skrivakten som läsaren kontinuerligt tar del av. Berättaren tycks balansera på vansinnets gräns. Parentesen avslutas: ”Ska jag fortsätta skriva det här så ska det alltså vara av någon inre drivkraft och enbart för mig själv.)”⁸⁷

Barndomsskildringen fortsätter över ytterligare åtta sidor. Vid ett tillfälle utbrister berättaren: ”Allt jag vill nu är att ha kraften att ’realistiskt’ beskriva denna scen, även om det verkar nästintill omöjligt.”⁸⁸ I förhållande till de tidigare drömmarna och berättarens antydda sinnestillstånd är önskan paradoxal. Vidare ger den en vag föraning om barndomsskildringens slut: ”Nej, jag ska inte läsa upp det här i skrivarcirkeln för det är ingen litteratur, det är en fruktansvärd profetia, jag ska ta det och läsa det högt i snöstormen [---] ... åh, jag orkar inte längre ...”⁸⁹ Berättelsen pressar berättaren till kollaps. Detta blir barndomsskildringens slutpunkt: berättaren orkar inte fortsätta den. Citatet ovan följs av ett avslutande stycke som inleds:

I morse när jag letade efter tejpén och skulle laga en bokpärm, träffade jag på de här papperen som efter vad det verkar är över två år gamla. De låg uppe på klädsåpet

⁸³ Ibid, s. 35

⁸⁴ Ibid, s. 48

⁸⁵ Ibid, s. 49

⁸⁶ Ibid, s. 59

⁸⁷ Ibid, s. 60

⁸⁸ Ibid, s. 62

⁸⁹ Ibid, s. 67

under några gulnade foton. Jag har läst igenom dem och kan inte låta bli att här tillfoga hur förvånad jag blev. Det råder inget tvivel om att detta har skrivits på min Erika-maskin och att det handlar om en period i min barndom. Förvisso känner jag igen vissa uppgifter i denna 'krönika' [---]. Men var finns Den mendebile? Var fan kommer den här historien ifrån? Jag skulle vilja läsa den en gång till men medger att jag är rädd. Det är något olycksbådande över den. Jag har inte bestämt mig för vad jag ska göra med papperen. Jag vill inte kasta dem men jag vill heller inte ha dem kvar. Jag måste stoppa undan dem på något bra ställe, någonstans där de kan ligga kvar i evighet utan att någon tar och kastar dem med någon tidning eller andra papper, min fru är mästare på sådant ...⁹⁰

Två år av berättarens liv har passerat. Han har hunnit gifta sig, och uppenbarligen förträngt berättelsen. Han vill dock inte göra sig av med den, eftersom han ser en koppling till sig själv i den. Kanske är den ett dokument över berättarens tidigare liv? Kan oviljan till ännu en omläsning vara kopplad till denna existens? Han vill inte påminnas om sitt eventuella förflutna, till vilket texten är en länk. Det tydliga påpekandet att historien är nedskriven – är litteratur – samt berättarens ifrågasättande av dess tillkomst och innehåll, fungerar som en metafiktiv kommentar till gränsen mellan fiktion och verklighet, för såväl berättaren som läsaren.

6.3 Tvillingarna

Tvillingarna inleds med att en extra- och heterodiegetisk berättare beskriver hur en man genom rakning, sminkning och kläder gör om sig till kvinna. Därefter synes han begå självmord.⁹¹ Denna inledning bryts med en blankrad, varpå följer:

När en otäck insekt en morgon vaknade ur sina oroliga drömmar fann hon sig förvandlad till författaren av dessa rader. Ungefär så, med en omskrivning av första meningen i Kafkas *Förvandlingen*, skulle jag börja den berättelse som jag tänkt skriva om jag nu skulle publicera den. Det skulle ha varit en effektiv inledning, och dessutom helt sanningsenlig med tanke på att jag faktiskt *är* denna insekt.⁹²

Här berättar en intra- och homodiegetisk berättare en berättelse som framstår som en ny inledning. Av innehållet framgår att berättaren tycks vilja påpeka för läsaren att berättelsen är en litterär fiktion. I ett långt parentetiskt inskott framkommer:

⁹⁰ Ibid, s. 68

⁹¹ Ibid, s. 69-78

⁹² Ibid, s. 78

(Jag är rädd. För några ögonblick sedan låg jag på soffan och såg mig omkring på alla glasikonerna [---]. Jag låg och betraktade hela denna oändligt höga rymd inramad av de yppiga gardinerna för fönstren, och jag frågade mig om inte hennes blod, som fuktar mina pannlober genom tusentals kärl, sakta sakta kommer att förflytta hennes väsen över i mig [---]. Vid denna tanke för jag upp, exakt som för en vecka sedan när jag bestämde mig för att aldrig mer se mig i spegeln. Och så som jag den gången sydde det klumpiga överdraget som jag drog över spegeln, har jag nu bestämt mig för att skriva, att av dessa sidor göra ett annat överdrag, en annan vävnad som denna gång ska värna mig inte mot hennes kropp utan mot hennes psyke, hennes sorger, hennes vansinne, hennes lycka, dumhet och idealism, hennes låghet och storslagna rovgirighet.)⁹³

Efter parentesens slut fortsätter den berättare som nyss utgav sig för att vara en insekt. Denne presenterar nu en kvinnlig karaktär.⁹⁴ ”Hon” förefaller vara den kvinna som omnämns i parentes av den berättare som ”är rädd” för henne, eller snarare för att intas av henne. Detta intagande skulle föregås av att ”hennes blod, som fuktar mina pannlober [...] kommer att förflytta hennes väsen över i mig”.⁹⁵ Att berättaren intas av en karaktär markerar skiftet av berättarröster. Insektsberättaren fortsätter berätta utifrån ett tämligen svårbestämt könsperspektiv, som tycks skifta; kanske kan en insekt tillåta sig detta?

Nya stycken inleds med anspelningar på tidigare stycken, exempelvis: ”Nu sedan de, de stackars små gamlingarna som blev utom sig av oro, hos mig observerat något konstigt (hela historien med övertäckningen av spegeln med mera)”.⁹⁶ Första omnämmandet av övertäckningen av spegeln, också inom parentes, tycktes ha uttalats av insektsberättaren. Vem som nu nämner händelsen är högst osäkert. Berättaren fortsätter: ”Liksom tidigare ligger jag i sängen förvirrad av ensamhet och sinnesrörelse, och i mitt minne dyker mycket gamla smärtsamma minnesfragment upp från min tidigaste barndom. Jag har tänkt att jag ska skriva ner något av det jag ser [---]. Men inte på något proustskt sätt, det är alltför estetiskt för det jag vill ha sagt.”⁹⁷ Detta markerar att fortsättningen tillhör en litterär värld, att den är en fiktion.

⁹³ Ibid, s. 79

⁹⁴ Ibid

⁹⁵ Intressant i sammanhanget är att neurologisk forskning kopplar ihop skador i hjärnans frontallober med personlighetsförändringar. Jfr. *Frontal Lobe Function and Dysfunction*, red.: Harvey S. Levin & Howard M. Eisenberg & Arthur L. Benton (New York, Oxford: Oxford University Press, 1991), s. 217

⁹⁶ Cartarescu, s. 80

⁹⁷ Ibid

Följande stycke anger: ”Sedan jag började skriva har den gamla ett par tre gånger stuckit in huvudet genom dörröppningen [...]. Varje gång har jag gjort en ursinnig åtbörd att hon ska lämna mig ifred. [---] Det jag bryr mig om nu är handen som håller reservoarpennan. Nagellacket har nästan flagnat helt.”⁹⁸ Nagellacket är det enda tecken läsaren får som antyder att berättaren skulle kunna vara en kvinna. Stycket följs av återgivandet av flera barndomsminnen. Det är fortsatt svårt att könsbestämma berättaren. Osäkerheten minskar dock genom exempelvis: ”Min mor hade många gånger berättat att hon hade klätt mig som en flicka”.⁹⁹ Osäkerheten upphävs av: ”Hon lärde mig att leka doktor. [---] Tack vare leken lärde jag mig under stor sinnesrörelse att Marcela och jag inte var likadana”¹⁰⁰. Berättaren är alltså en man.

Detta försvårar dock tolkningen av den berättare som utgett sig för att vara en insekt och fruktat för att intas av en kvinnlig karaktär: det är alltså inte denna kvinna som berättar barndomsminnen här. Även den sänkliggande berättaren med nagellack blir svårbestämd. Den manlige berättaren fortsätter: ”På hösten flyttade vi till ett hus på Stefan cel Mare och ett par år senare började jag skolan.”¹⁰¹ Samma adress förekom i ”Den mendebile”.¹⁰² Intressant är att även berättaren i ”Den mendebile” är man och återger barndomsminnen. En hårfin intratextuell koppling etableras således, som antyder ett eventuellt samband mellan berättarna.

”Tvillingarnas” manlige berättare återger nu barn- och ungdomsminnen över femton sidor, när ett nytt stycke inleds: ”Alldeles nyss lyfte jag blicken från papperen som hopar sig framför mig och tänkte reflexmässigt se mig i spegeln. Jag fick en chock när blicken studsade mot den andra texten på duken, på spegelöverdraget.”¹⁰³ Passagen anspelar på citatet ovan, från sidan 79, och föreföll då tillhöra insektsberättaren. Detta innebär att det nu inte oreflekterat kan tillskrivas den manlige berättare som just haft ordet, utan skulle kunna markera ett skifte av berättare till insektsberättaren. Styckets fortsättning ger intressanta upplysningar:

Jag vet att jag bara behöver slita bort [spegelöverdraget] för att sanningens ljusstrålar ska strömma över mig. Det skulle bli ljust men vem skulle det gagna? Det skulle bli en flamma som skulle förinta mig. Och ändå, hur gärna skulle jag inte vilja kasta bara en endaste blick i spegeln! Men jag tänker inte göra det förrän jag har skrivit färdigt den här historien som trycker mig så.¹⁰⁴

⁹⁸ Ibid, s. 81

⁹⁹ Ibid, s. 84

¹⁰⁰ Ibid, s. 86

¹⁰¹ Ibid

¹⁰² Ibid, s. 37

¹⁰³ Ibid, s. 101

¹⁰⁴ Ibid, s. 101

Den berättare som nu har ordet längtar efter att få spegla sig, att se sin spegelbild. Detta förhindras av det textförsedda spegelöverdraget. Omständigheten implicerar således att en blick i spegeln för tillfället återkastar en text: jag tolkar detta som en symbolisk spegelbild av en litterärt fiktiv berättare. Läsaren verifierar den fiktive berättarens existens som text, då texten är det enda fysiska spår av denne läsaren kan se.

Ytterligare upplysningar som gör berättaren svårbestämbar framkommer dock: ”Många gånger medan jag skrivit och skrivit har mina små gamlingar kommit instapplande i rummet”.¹⁰⁵ Här görs genom införandet av ”gamlingar” ytterligare explicita kopplingar bakåt till sidan 80 samt till sidan 81. Detta förledande stycke avslutas: ”Jag hade vägrat äta i matsalen eftersom där hänger en stor veneziansk spegel och jag inte kunde kräva att även den skulle täckas över. Det betyder att de bär in maten hit, ställer den precis här på skrivbordet och övervakar mig medan jag äter och sedan skyndar mig att ta vid där jag slutade.”¹⁰⁶ Oavsett vem berättaren är så får nödvändigheten i att undvika sin egen spegelbild konsekvenser för dennes rörlighet i fiktionsvärlden. I det följande stycket har otvetydigt åter den manlige berättaren av barn- och ungdomsminnen ordet. Hur denna skarpa markering av berättarröst skall uppfattas i förhållande till föregående menings ”och sedan skyndar mig att ta vid där jag slutade” ges ingen ledtråd till.

Berättaren återger nu en uttalat traumatisk pubertal period: ”Om inte hon hade dykt upp ’i mitt liv’ fjärde året i gymnasiet är jag övertygad om att jag slutgiltigt skulle ha förlorat kontakten med verkligheten.”¹⁰⁷ Fram till denna punkt blir berättarens överlevnadsstrategi att fly in i litteraturen på ett ohälsosamt sätt: ”Varje nytt författarskap blev ett nytt liv för mig. Jag var i tur och ordning med hela mitt väsen Camus, Kafka, Sartre, Céline, Bacovia, Voronca, Rimbaud och Valéry.”¹⁰⁸ Under hela denna tid präglas berättarens liv av ett mycket komplext förhållande till kvinnan: ”Jag var på sätt och vis övertygad om att odödligheten är avhängig just av kyskheten och att man i det ögonblick man älskar eller går i säng med någon definitivt har befläckt sig. [---] Kvinnan var i mina ögon ett monster.”¹⁰⁹ Den redan angivna förändringen av berättarens tillvaro sker vid skolstarten för det avslutande gymnasieåret, då en ny flicka vid namn Gina börjar i berättarens klass.¹¹⁰ En tonårs-tafatt platonisk relation

¹⁰⁵ Ibid

¹⁰⁶ Ibid, s. 101

¹⁰⁷ Ibid, s. 102

¹⁰⁸ Ibid

¹⁰⁹ Ibid, s. 104

¹¹⁰ Ibid, s. 110

byggande på litterära samtal inleds, och snart upplyses berättaren om att Gina har en pojkvän.¹¹¹ Därmed träder berättaren in i en ny känslomässigt ansträngande period.

En ny ledtråd till nuvarande berättares förhållande till de svårtolkade tidigare antydningarna om andra berättarperspektiv framkommer genom: ”När jag den eftermiddagen följde henne hem för första gången lät hon mig vänta en liten stund i sitt rum, det vill säga det rum där jag nu sitter och skriver. Jag såg lystet på alla föremålen runt omkring, särskilt på de berömda ikonerna.”¹¹² Denna passage anspelar på minst två tidigare antydda berättarperspektiv. ”Det rum där jag nu sitter och skriver” sammanbinder nuvarande berättare med sidan 101 där en berättare ”nyss lyfte [...] blicken från papperen”. Att berättaren betraktar ”de berömda ikonerna” sammanbinder honom dock även med sidan 79 där en ”rädd” berättare fruktar att intas av en kvinnlig karaktär. Denne berättare angav att ”jag faktiskt *är* denna insekt”, vilket jag tolkade bokstavigt och därför har räknat med en berättande insekt. Av citatet ovan framgår att den nuvarande manlige berättaren sammanfaller med den berättare som utgav sig för att vara insekt. Denne är således densamme som den som sytt det textförsedda spegelöverdraget. Sammantaget är nu berättarna reducerade till en manlig intra- och homodiegetisk berättare. Frågetecken kvarstår endast kring uppgiften om ”nagellack” på sidan 81.

Den manlige berättaren fortsätter nu sin berättelse om sin relation till Gina, vilken mer och mer närmar sig stunden för sexuell förening. När möjligheten ges, på Ginas initiativ, agerar berättaren avvisande.¹¹³ De blir stående framför en spegel. När Gina för sin ena hand mot spegeln svarar inte spegelbilden, utan förblir orörlig.¹¹⁴ Under tystnad pekar Gina på de orörliga spegelbildernas respektive pannor samt för handen över spegelglaset på ett rituellt sätt till dess att spegelbilderna sammanfaller med henne och berättaren. Därefter lägger hon sig märkbart ansträngd och somnar snabbt med öppna ögon: ”Jag böjde mig ner över henne och såg henne i ögonen. [---] Men istället för att se mitt eget ansikte i de mörka pupillerna såg jag *hennes!*”¹¹⁵

Berättelsen avbryts nu med en blankrad och följande stycke inleds: ”Jag har inte lyckats få med mig min reservoarpenna utan har blivit tvungen att be om en kulspeppenna här.”¹¹⁶ Det

¹¹¹ Ibid, s. 111

¹¹² Ibid, s. 115

¹¹³ Ibid, s. 125

¹¹⁴ Ibid, s. 126

¹¹⁵ Ibid

¹¹⁶ Ibid

framgår att berättaren är inlagd på en psykiatrisk klinik och synes vara besatt av att skriva.¹¹⁷
En passage framstår dock som en viktig parallell till spegeltemat:

I sängen bredvid ligger Elisabeta [...]. Och nu breder hon ut spelkortet på lakanet, kortet som kommer att göra henne galen. Hon har spått mig också, ingen undkommer. [---] just när hon skulle peka på ett kort och säga 'Det är du', stelnade hon till.[---] Jag såg på kortet som hon fortsatte att peka på med vitt uppspärrade ögon. Det var en knekt, men nedre delen var inte någon uppochnervänd knekt utan en stilig klöver dam med en jasmin i handen.¹¹⁸

Omständigheterna kring berättarsituationen börjar nu så smått klarna. Följande stycke ger:

När jag för några dagar sedan skrev om hur Gina sov med öppna ögon där jag såg hennes ansikte speglas och inte mitt upplevde jag på nytt samma ögonblick av isande skräck. Jag kände ett behov av att omigen se det jag sett, omigen *veta* och omigen inte förstå. Jag reste mig från skrivbordet och ryckte desperat undan duken som hängde över spegeln. Och tittade. Sedan började jag skrika.¹¹⁹

Det framgår att detta var händelsen som föregick att berättaren blev inlagd på den psykiatriska kliniken – samme manlige berättare som återgivit barn- och ungdomsminnen samt haft en komplicerad relation med Gina. Upplysningen om ”min reservoarpenna”, på sidan 126, skingrar även frågetecknen kring berättaren med nagellacket på sidan 81, vars hand ”håller reservoarpennan”. Därmed tycks berättaren hela tiden ha varit en och samma person.

Skildringen av vistelsen på den psykiatriska kliniken avbryts abrupt genom ett nytt stycke som inleds: ”Vimmelkantig steg jag ut ur Ginas rum”.¹²⁰ Den manlige berättaren skildrar nu hur han efter att ha sett Gina i ögonen, på sidan 126, lämnar hennes lägenhet. Han går ensam i natten genom stan när han plötsligt möter ett par: ”Jag kände hur jag förlorade fattningen när jag förstod att det verkligen var Gina som kom emot mig i sällskap med en pojke.[---] Vi såg varandra i ögonen en sekund innan de passerade förbi i riktning mot Ginas gata: det var jag.”¹²¹ Händelsen framför spegeln har alltså fått mer långtgående konsekvenser än ett personlighetsskifte mellan den manlige berättaren och Gina.

¹¹⁷ Ibid, s. 126f

¹¹⁸ Ibid, s. 127

¹¹⁹ Ibid, s. 129

¹²⁰ Ibid, s. 130

¹²¹ Ibid, s. 130f

Berättaren och Ginas relation blir nu alltmer intim, dock utan fullbordat sexuellt umgänge. Omständigheterna leder till att den manlige berättaren plötsligt får ett namn: ”Andrei, det går inte nu, men jag svär, jag *svär* att jag ska bli din ...’, flåsade hon i mitt öra.”¹²² Andrei fortsätter att skildra deras förhållande i skolan och på fritiden, men det i berättelsen nyss införda personlighetsskiftet framför spegeln utelämnas helt och har ingen inverkan. Förhållandet blir alltmer känslomässigt smärtsamt och ansträngande för Andrei och leder till ett psykiskt sammanbrott. Han drömmer: ”Ur kölddimmorna lösgjorde sig en silhuett som kom emot mig, gick med bara fötter på den blanka spegeln. Det var en kvinna men spegelbilden under henne var en mans.”¹²³ Det psykiska sammanbrottet kopplas därmed explicit till det tidigare spegeltemat. Berättelsen avbryts här av en blankrad.

Följande stycke berättas från sängen i den tidigare omnämnda psykiatriska kliniken. Personer och händelser beskrivs. En passage framstår som en viktig kommentar på omständigheterna kring berättarperspektivet:

Jag betraktar mina små mjuka fingrar med redan avflagnade naglar. Med dem har jag hållit kulspeppennan – men vem är det som har skrivit?

Jag har inte mycket kvar. Om några dagar är jag färdig. [---] Vem som helst får läsa det, vem som helst får inbilla sig vad som helst. Man kan finna vilken drivkraft som helst, vilken tolkning som helst för dessa övertäckta speglar, denna text, dessa texter, dessa textilier.¹²⁴

Berättelsen fortsätter och går in i ett sorts drömligt tillstånd.¹²⁵ Detta når sitt klimax i och med att: ”Vi älskade för första gången i vårt liv. Det är inte av prydhets – det hör inte hemma på dessa sidor – som jag nästan inte alls går in på vad vi gjorde”.¹²⁶ Händelsen används alltså samtidigt till att föra in en metakommentar till berättelsen. Betydligt viktigare för tolkningen av hela berättelsen och osäkerheten kring berättarperspektiv är följden av älskogen: ”*Jag vaknade förvandlad till, överflyttad till Gina.*”¹²⁷ Därmed har läsaren fått en förklaring till de tidigare tvära kasten mellan berättare.

¹²² Ibid, s. 132 (Således kan han inte likställas med berättaren Mircea i ”Den mendebile”, trots adressupprepningen.)

¹²³ Ibid, s. 149

¹²⁴ Ibid, s. 152

¹²⁵ Ibid, s. 157

¹²⁶ Ibid, s. 168

¹²⁷ Ibid

Det drömlika tillståndet i berättelsen avslutas med att Andrei och Gina skiljs åt, medvetna om att de aldrig kommer att träffas igen.¹²⁸ Följande stycke anger en ny ton i berättelsen: ”Det var alltihop. Jag vet inget mer om Gina. Vem hon är, hur hon kan överleva. [---] Det var fel av mig att börja skriva, att lyfta på förlåten, att spela detta psykodrama inför tom salong. För vem har jag skrivit den här komedin? Är du hos mig nu? Kan du hjälpa mig nu? *Kan du?*”¹²⁹ Jag menar att denna passage även kan läsas som den verkliga författarens förhållande till läsaren. Svaret på hur Gina kan överleva är: genom läsaren. Litteratur skrivs alltid inför tom salong: författaren är ensam med sig själv.¹³⁰ Författarens enda hopp är den som kan ge bekräftelse på att skrivandets ansträngning inte varit förgäves, att livet som författare inte varit bortkastat. Detta är skrivandets ångest. Den som möjliggör för författaren att nå ut genom sin berättelse är läsaren. För läsaren har författaren skrivit. Till läsaren riktas ropet på hjälp: ”Är du hos mig nu? Kan du hjälpa mig nu? *Kan du?*”

Även fortsättningen – trots att den berättas från sjuksängen – inbjuder till en metalitterär tolkning som överskrider berättelsen:

Hur som helst blir jag tvungen att ta mig ut härifrån där jag inte gör annat än skjuter upp striden med vilddjuret på obestämd tid. Min besatthet låter sig inte drivas ut, jag blir inte mig själv igen genom att skriva och jag vill inte, herregud, jag vill inte vara som jag är nu. Därför skjuter jag upp alla beslut tills jag på något vis kommer ut i 'världen' igen. [---] Mina papper som ligger här i en hög på nattduksbordet är ett större misslyckande än det jag berättat om. Redan i kväll ska jag bränna upp dem [---] jag ska vara lilla snälla Gina som inget hellre vill än glädja sina morföräldrar [---]. Och varför skriver jag nu detta, om jag ändå tänker bränna upp alltihop? Varför formar jag den här bokstaven och den här? Är det inte för att få en nypa luft och ännu en? Nej, nu måste jag sluta. Sluta. Nu skriver jag inte mer.¹³¹

Jag menar att passagen kan läsas som ett credo för den verkliga författaren Mircea Cartarescus syn på skrivandets villkor. Han måste, likt Andrei, intas av Gina för att kunna berätta om henne. Vidare finns intratextuella kopplingar bakåt i romanen *Nostalgia*. En parallell till ”att få en nypa luft” återfinns på s. 59 i ”Den mendebile”: ”Här och var har jag liksom nu känt ett behov av att komma upp och hämta en nypa luft.” Detta passar också väl ihop med liknelsen av en litterär berättelse vid ett akvarium i ”Roulettspelaren” på s. 22. Även

¹²⁸ Ibid, s. 171

¹²⁹ Ibid

¹³⁰ Jfr. Genette (1990), s. 149

¹³¹ Cartarescu, s. 172

det besvärjande slutet: ”Nej, nu måste jag sluta.”, är en parallell med den författande berättarens utrop i ”Den mendebile” på s. 67: ”åh, jag orkar inte längre ...”. Skrivandet som besatthet och tyrann är således ett återkommande tema.

En blankrad föregår nästa stycke där berättarperspektivet är ändrat.¹³² En extra- och heterodiegetisk berättare återger nu en berättelse om en kvinna. ”Hon” gör förberedelser för att ta livet av sig genom lägenhetsbrand. Lägenheten är till synes densamma som beskrivs i berättelsens inledning på s. 79. Samma inredningsdetaljer återkommer här. Innan kvinnan tänder på sitt bål av möblemang skriker hon: ”Det var alltihop [...]. Alltihop!”¹³³ Självmordet fullbordar berättelsestrukturens symmetri.

Jag menar att om man ser detta självmord som en kommentar till berättelsens inledande självmord, så fungerar denna även som en metalitterär kommentar till skrivandets villkor. Den verkliga författaren, Mircea Cartarescu, var inledningsvis tvungen att begå symboliskt självmord för att kunna intas av berättaren Andrei/Gina; han måste avskärma sig från sig själv. Det inledande självmordets könsöverskridande implikationer får därmed dubbla betydelser: det är dels en metakommentar till den verkliga författarens förhållande till skrivandets villkor, och dels en metakommentar till den föreliggande berättelsens tema om identitetsskiften. Det avslutande självmordet är en förutsättning för att författaren ska bli befriad från berättelsen och karaktärerna och kunna komma ”ut i världen”¹³⁴ igen. Därför kan det även tolkas som en metafiktiv tematisering av gränsen mellan litterär fiktion och verklighet.

6.4 REM

Berättelsen börjar med en berättares beskrivning av böckerna i en bokhylla i en lägenhet. Böckerna karaktäriserar den snart anländande kvinnliga romanfiguren. Berättaren anger: ”Rummet är för närvarande tomt men jag känner att hon är på väg.”¹³⁵ Efter att kvinnan anlant säger berättaren: ”Jag tittar närmare på henne för att kunna beskriva henne för er.”¹³⁶ Kvinnan klär av sig, går in i badrummet och börjar, av ljudet att döma, duscha. Läsaren får veta att hon heter Svetlana men kallas för Nana.¹³⁷ Berättaren fortsätter:

¹³² Ibid, s. 172f

¹³³ Ibid, s. 176

¹³⁴ Se Ibid, s. 172, där berättaren eftersträvar just detta.

¹³⁵ Ibid, s. 179

¹³⁶ Ibid

¹³⁷ Ibid, s. 180

Alltmer upphetsad stolpar jag omkring i rummet. Benen, klorna, min genomskinliga mage fyller rummet som skimrar allt mattare i vinterskymningen. I badrummet har duschen sedan länge slutat brusa men hon kommer inte ut. [---] Nu kan jag inte ge mig till tåls längre. Jag slinker in under dörren och befinner mig strax bara några centimeter ifrån henne.¹³⁸

Berättaren ges tydliga insektsdrag. Kopplingen till beskrivningen av berättaren i ”Tvillingarna” är uppenbar.¹³⁹ Här har dock insektsliknelsen en konkret berättarfunktion: genom att på insekters vis slinka in under dörren förflyttar berättaren läsaren in i badrummet och fortsätter där sin beskrivning av kvinnan när hon gör sin toalett. Hon lämnar strax badrummet och börjar klä sig. Berättaren fortsätter: ”Mig förefaller det ointressant och förresten har jag också råkat i tidsnöd, så jag lämnar enrummaren, tar mig ut genom husporten och släpar mig, vämjelig och genomskinlig på mina håriga ben som upptar hela trottoaren, genom de smutsiga mörka igensnöade gränderna runt hennes hus.”¹⁴⁰ Berättarens kroppsstorlek är således, genom insektsliknelsen, obegränsat anpassningsbar i förhållande till fiktionsvärlden och det som skall beskrivas i denna: därmed är även berättarperspektivet obegränsat.

Berättaren är på väg mot den buss som för den kvinnliga protagonisten Nanas manlige kontrahent mot hennes lägenhet: ”Jag varsnar honom till slut i en buss och kastar mig även jag rakt in i trängseln bland gummor, gymnasister och arbetare.”¹⁴¹ En kort karaktärsbeskrivning följer och därefter:

Hur som helst skyndar jag mig att bereda mig plats under skinnet på honom och glider in genom hans hårrörskärl, simmar in i hans blod, genom allt större artärer bland blodplättar och leukocyters vita tusenpiggade igelkottar, tills jag samtidigt med all världens kalkrika lera och lösa jordarter når fram till hjärnans oerhörda delta där jag bekvämt lägger mig tillrätta och drar klorna intill kroppen.¹⁴²

Därefter övergår berättarrösten till den unge mannen. (Därmed har Cartarescu än en gång understrukit förhållandet mellan person och hjärna.) Övergången är dock inte stabil. Ett avsnitt präglad av metalepsis inleds nu. Följande styckes första mening är åter

¹³⁸ Ibid, s. 181

¹³⁹ Ibid, jfr. s. 78. Troligtvis är omnämmandet av Kafkas *Förvandlingen* och insektsliknelsen i ”Tvillingarna” ett sätt att förbereda läsaren på mötet med berättaren i ”REM”.

¹⁴⁰ Ibid, s. 181

¹⁴¹ Ibid, s. 182

¹⁴² Ibid, s. 183

ursprungsberättarens, vilket markeras med tre punkter: ”... Spolingen som stått i dessa tankar [...] kliver av bussen i mörkret.”¹⁴³ Omedelbart återgår, utan markering, därefter berättarrösten till mannen. Detta skifte kommer sedan att gälla över fyra sidor. Omständigheterna kring mannens och Nanas relation framkommer: mannen hyser en tvetydig blandning av attraktion och avsmak för Nana. Relationens syfte är sex: ”Jag utnyttjar henne, sådant är läget.”¹⁴⁴ Vidare bekymrar han sig för Nanas högre ålder: ”Det är det perspektivet som bekymrar mig mest. [---] Jag tror att jag aldrig skulle kunna överge någon som jag visste led för min skull, vem det än vore, hur hon än såg ut.”¹⁴⁵ Han anländer till Nanas lägenhet. De går strax i säng med varandra när följande inträffar:

Här fruktar jag, käre läsare, att jag mot min vilja kommer att utdela ett svårt slag. Och det genom att inte berätta och inte beskriva någonting av det jag ser utspelas i den rektangulära bädd som nu utlyft ur den rätt upphettade hjärnan på Vali – jag har glömt att tala om att den unge blonde mannen med det guldgula skägget heter så – syns i hela sin utveckling med formerna i relief, med sina kratrar och jordskalv. Själv sitter jag uppspetsad högst uppe i bokhyllan och kliar magen med Mandiargues *Det svarta museet*. Jag rör klumpigt på mina små ben som räcker ända bort till taklampan. Jag ser mitt stungna paralyserande offer redan vara oförmöget till varje form av motstånd. Men likafullt vid liv och med minnet intakt, en geléartad, läcker munsbit. Mot nattens slut kommer det av denna kvinna vars ansikte nu förvrids i njutning (eller vanställs av smärta?) endast finnas kvar ett torrt skal som hänger och vaggas i mitt gnistrande nät.¹⁴⁶

Slaget missar sitt mål genom sin implicit motverkande effekt: läsaren ser med lätthet ett älskande par i en ”rektangulär bädd”, trots utelämnandet av detaljer. Detta är litteraturens paradox och styrka: den frammanar, utan explicita beskrivningar, genom att aktivera läsarens fantasi enbart genom antydningar.

Läsaren är dock mindre fri än vad berättaren ger sken av: perspektivet på sängen anges av berättarens position i bokhyllan. Hur de båda människorna ser ut har redan beskrivits. För övrigt är dock läsarens fantasi och föreställningsförmåga friare i förhållande till litteratur än bildmedier. Detta beroende på att litteraturen ger utrymme för läsaren att själv fylla i med bilder från egna upplevelser. Berättaren fortsätter:

¹⁴³ Ibid

¹⁴⁴ Ibid, s. 183f

¹⁴⁵ Ibid, s. 184

¹⁴⁶ Ibid, s. 187

Men jag sysselsätter mig ogärna med den tekniska aspekten av infångandet och strypningen. Det är antagligen sidor som du är väl förtrogen med av egen erfarenhet. Jag ber att få föreslå att du när du nu läst så här långt sluter ögonen i fem minuter och i minnet återkallar alla detaljer från de vackraste (eller sista) kärleksnätterna du upplevt ...

Öppna nu ögonen. Nu är allt som det ska. Om jag nu inte frammanar de båda vackra nakna personerna, och det gör jag inte, därför att det är dags att berätta sagor, kära läsare, förblir dina moralföreställningar oanfäktade, hycklare där. Hon ligger nu i den ofrånkomliga konventionella ställningen: med huvudet på hans bröst och han håller henne om axlarna. Jag skyndar mig att åter installera mig i hans vänstra hjässlob där minsta skada vållar afasi, agrafi, alexi.¹⁴⁷

Berättaren tycks dock inte helt våga lita på läsarens föreställningsförmåga: bilden av människorna i sängen efter älskogen anges exakt. Troligtvis är detta en nödvändig markering av att akten är avslutad. Detta möjliggör för berättaren att åter inta Valis kropp. Följande stycke berättas av Vali. Detta varar över sex sidor, då berättarinsekten åter tar över. Det framgår att Nana och Vali åter börjar älska. Läsaren tilltalas plötsligt direkt:

Det varar så länge att jag, käre läsare, känner mig förpliktad att fylla din förväntan med någonting. Jag tror inte att jag förstör nöjet om jag säger några ord till om Vali. [---] Om två år kommer han att skriva den första berättelsen i den här boken, Roulettspelaren (vilket jag yppar bara för att läsaren ska kunna göra sig en föreställning om vilka möjligheter denne blivande novellist har). Om läsaren nu enligt god läsvana har börjat läsa den här boken bakifrån är det bäst att sätta igång och läsa Roulettspelaren nu. Det är det viktigaste ni kan göra nu medan de här två älskar. Och i objektiv tid tar det ungefär lika lång tid.¹⁴⁸

Passagen – en hissnande metakommentar till romanen *Nostalgia* – har en gäckande inverkan på läsarens förutsättningar att identifiera och definiera författare och berättare.

Berättarperspektivet växlas till Vali. Han återger det samtal om det förflutna som han och Nana nu har. En kort sekvens i Nanas berättelse är en exakt, pregnant återgivning av en händelse i ”Tvillingarna”¹⁴⁹: ”Du gick ända ner till sjön och där mötte du i en egendomlig dimhöljd värld en tonåring som låg på knä och såg ner i sjön genom den tjocka isen.”¹⁵⁰

¹⁴⁷ Ibid, s. 187f

¹⁴⁸ Ibid, s. 195

¹⁴⁹ Ibid, se s. 136 - 137

¹⁵⁰ Ibid, s. 196

Denna lätta antydning är den enda explicita koppling som görs till "Tvillingarna".¹⁵¹ Det är dock den andra, på kort tid, intratextuella markering som används i "REM".

Valis och Nanas samtal återges fortsatt genom Vali, men Nanas röst blir alltmer påtaglig genom markerade replikskiften.¹⁵² Vali berättar: "Så ställer du en egendomlig fråga med färglös, återhållen röst: 'Har du nånsin hört talas om REM?' [---] Och så börjar du, min kära Sheherazade, din underbara berättelse."¹⁵³ I nästa stycke har berättarrösten blivit Nanas.

Nana påbörjar nu en berättelse som fortgår nästan oavbrutet över hundra sidor. Enbart vid ett par tillfällen växlar berättarrösten kort över till Vali för att snart återgå till Nana. Nana återger minnen från en period i sin barndom. Centralt är mötet med den märklige Jegor. Denne introducerar Nana i REM, ger henne en snäcka att lägga under kudden och ber henne berätta sina drömmar för honom. Av drömmarna framgår att hon är den utvalda, den enda som kan träda in i REM. Vid ett möte uppmanar Jegor Nana att gå hem och sova middag med orden: "En enda dröm, Svetlana, och du ska nå dit ingen har nått förut."¹⁵⁴ Märkbart upphetsad går Nana till sängs och börjar så småningom drömma: "Någon utanför talade till mig, jag existerade bara så länge denna någon uttalade sina obegripliga ord, något prästerligt mummel. [---] Jag plågades och pinades av detta språk som drömde mig."¹⁵⁵ Hon vaknar och inser: "Det slog mig genast att jag måste komma till REM."¹⁵⁶ Hon beger sig iväg: "Som i ett enda språng var jag framme – plötsligt stod jag framför det förfallna skjulet där REM fanns."¹⁵⁷ Hon går in i skjulet: "Där satt en ung man och skrev på maskin."¹⁵⁸ Nana kan se att skrivmaskinen är av märket Erika.¹⁵⁹

Nana beskriver nu mycket utförligt både det rum hon har trätt in i och den unge mannen vid Erika-maskinen. Denna passage kan ses som en avbetalning på den skuld, som det snart skall visa sig, att Nana står i till mannen. Den unge mannen bakom Erika-maskinen verkar först inte ta notis om Nana. Hon ställer sig alldeles intill honom: "Till vänster om skrivmaskinen,

¹⁵¹ Insektsberättaren anger visserligen: "På måfå börjar jag läsa om män födda i Tvillingarnas tecken" (s. 179) Enda kopplingen här är dock det gemensamma namnet.

¹⁵² Cartarescu, s. 196

¹⁵³ Ibid

¹⁵⁴ Ibid, s. 297

¹⁵⁵ Ibid, s. 299

¹⁵⁶ Ibid

¹⁵⁷ Ibid

¹⁵⁸ Ibid, s. 300f

¹⁵⁹ I "Den mendebile" står följande: "Det råder inget tvivel om att detta har skrivits på min Erika-maskin och att det handlar om en period i min barndom." (s. 68) Detta skapar en vag intratextuell koppling. Jag menar att den främst syftar på berättelsernas tillkomstprocess: skrivandet.

alldeles under vagnen som åkte fram och tillbaka, såg jag en hög med maskinskrivna papper. På första sidan stod det REM. Det var minst hundra blad.”¹⁶⁰ Nana fortsätter:

Jag minns honom in i minsta obetydliga detalj. [---] Jag var i färd med att samla mod för att röra vid hans axel. Då hejdade han sig, vände sig mot mig [...] och log som om han hade väntat mig. [---] Sedan tog han högen med maskinskrivna papper, lade den på sängen och gjorde tecken åt mig att börja läsa. [---] Jag hoppade över ett tjugotal sidor och stod sedan som fallen från skyarna. Det handlade om mig, det var historien om mig. [---] Det stod att jag äntligen hade trätt in i REM och att jag där fann en ung man som satt och skrev på maskin och att han strök mig över håret och gav mig den här berättelsen att läsa.¹⁶¹

Nana blir rädd, slutar läsa och tittar på mannen. Han ler till svar och visar henne en almanacka på väggen: ”[...] han reste sig, rev av bladet, vek det på mitten tre gånger och lade det i min hand. Sedan satte han sig ner över skrivmaskinen igen.”¹⁶² Nana reser sig för att gå och under hennes sorti utspelar sig följande:

Jag gick mot den olycksaliga dörren. På insidan var den gulmålad, och mitt på hängde en liten vit gardin över en matt glasruta. I gardinen satt en ganska stor vitkantad affisch fäst med nålar, en reproduktion av ett kopparstick i mörka färger. Hela högra sidan, mer än hälften av bladet var försänkt i ett varmt, kvävande mörker i form av en himmelssäng. Utsträckt på en hög med kuddar och broderade täcken låg en kvinna med särken uppdragen över midjan, en kväljande obscen kropp vit som en fiskmage. Hon var tung, låg vriden i en omöjlig ställning och hade ett primitivt sinnligt ansikte. Med vänstra handen höll hon ett stadigt tag i rocken på en kortvuxen ung man som stod mitt på bildens vänstra sida där ljuset flödade. Han var på väg bort från sängen och tycktes med händerna värja sig mot någon drömsyn. Ansiktet uttryckte på en gång lidande, skam och förödmjukelse, en kamp han förde mot sig själv mer än mot kvinnan som försökte hålla honom kvar, kalla honom tillbaka, dra honom intill sig men skulle bli liggande där med bara rocken. En lång remsa var bortriven längst ner på bilden så att det av en text som antagligen hade varit längre nu enbart fanns kvar det vackert handskrivna bokstäverna REM. Jag öppnade dörren och gick ut.¹⁶³

¹⁶⁰ Cartarescu, s. 301

¹⁶¹ Ibid, s. 302

¹⁶² Ibid, s. 302f

¹⁶³ Ibid, s. 303

Hela förloppet ovan är en mycket skickligt utförd parafras på berättelseförloppet. Genom Nanas ekfras skapas en mise en abyme som kommenterar berättelsens sammansättning av olika diegetiska nivåer och upprättar samtidigt en intermedial och en intertextuell koppling. I mitt försök att utreda sambanden börjar jag med att kommentera de diegetiska nivåerna.

Den unge mannens fortsatta skrivande återger berättarrösten till Nana och möjliggör berättelsens fortsättning. Han är berättelsens författare som berättar genom Nana. Därmed förflyttas fokus från en metadieges tillbaka till Nanas berättelse. Det första Nana gör är att beskriva bilden på dörren; hon gör en s.k. ekfras. Bilden är en tydlig anspelning på ramberättelsen: den vuxna kvinnan Nana ligger naken i sin säng med ynglingen Vali, efter älskog, och berättar den nu pågående berättelsen, ett påstått barndomsminne, för honom. Ekfrasen fungerar således som en mise en abyme och kommenterar samtidigt glidningen mellan olika diegeser. Bildens motiv är dessutom en kommentar på Nanas och Valis förhållande: hon måste berätta för att hålla honom kvar.¹⁶⁴

På den beskrivna bilden utgör bokstäverna REM ett fragment av en förmodat längre text. Genom bokstävernas placering på bilden, i underkant, sätts de in i ett konkret sammanhang. Därmed uppstår möjligheten att bokstäverna utgör del av en konstnärs signatur. Närmast till hands ligger Rembrandt. En genomgång av etsningar av Rembrandt utifrån Nanas ekfras ger utdelning; det visar sig att ekfrasen är en autentisk beskrivning av Rembrandts etsning ”Josef och Potifars hustru”, från 1634.¹⁶⁵ Därmed är en intermedial koppling etablerad. Detta motiv är bibliskt och har hämtats från Första Mosebok, kap. 39. Således är även en intertextuell koppling etablerad. Trots den i backspegeln nu skenbart mer explicita kopplingen till konstnären Rembrandt och dennes etsning, är det bibliska motivet av större relevans för i första hand kapitlet ”REM”, men även för romanen *Nostalgia*, vilket jag nu ska försöka redogöra för.

Den till hands närmaste tolkningen av titeln REM är förmodligen den medicinska termen Rapid Eye Movement, vilken förkortas REM.¹⁶⁶ I *Textbook of Medical Physiology* anges: ”There are several very important characteristics of REM sleep: 1. It is usually associated with active dreaming.”¹⁶⁷ Berättelsens påtagliga inslag av drömmar och drömtydning förstärker denna tolkning av titeln. Vidare är drömmande ett vanligt förekommande tema i

¹⁶⁴ Av Valis tankar har tidigare framgått: ”Berätta vidare i alla fall. [---] Så synd, Nana, så synd att jag inte kan stanna hos dig”. (s. 219)

¹⁶⁵ *The Complete Etchings of Rembrandt: reproduced in original size/Rembrandt van Rijn*, red.: Gary Schwartz (New York: Dover Publications, inc., 1994), s. 39; Se även Länk 3 under Elektroniska källor

¹⁶⁶ Guyton, Arthur. C., *Textbook of Medical Physiology*. Eighth Edition (Philadelphia, London, Toronto, Montreal, Sydney, Tokyo: W.B. Saunders Company, 1991), s. 659

¹⁶⁷ *Ibid*, s. 660

romanen *Nostalgia* som helhet: både ”Roulettspelaren” och ”Nostalgia” tar upp det på sina respektive förstasidor. Den på etsningen avbildade bibliske gestalten Josef, når framgång genom sin förmåga att tyda drömmar. Efter avvärjandet av Potifars liderliga hustrus handgripliga försök att få utlopp för sitt begär och sina lustar, anklagas Josef av henne för våldtäktsförsök. Han mister därför sin plats som tjänare och kastas i fängelse.¹⁶⁸ Under fängelsevistelsen inleds hans karriär som drömtydare. Först tyder han sina två medfångars drömmar, vilket senare leder till att han kallas att tyda Faraos drömmar. Josef förutspår då att sju år av rikliga skördar kommer att följas av sju hungerår.¹⁶⁹ Detta ger honom den näst mäktigaste positionen i Egypten, efter Farao, vilket så småningom leder till återföreandet med både hans bröder, som sålde honom, och hans far Jakob.¹⁷⁰

Mitt syfte med att återge Josefs liv fram till återföreningen med fadern Jakob är att visa hur Rembrandts etsning av det bibliska motivet även skapar en intratextuell koppling mellan ”REM” och ”Roulettspelaren”. I ”Roulettspelaren” står:

I årtal höll Roulettspelaren Ängeln i rockskörtet, brottades med honom och kämpade för att få omkull honom. Men så kom den kvällen då han grep honom om halsen, samlade sina krafter och såg honom djupt i ögonen. Och fram på morgontimmarna gav Herren honom ett slag på höftleden så att höften gick ur led och gav honom ett nytt namn.¹⁷¹

Citatets sista mening alluderar på den bibliska berättelsen om när Jakob kämpar vid Peniel:

Då brottades en man med honom, tills morgonrodnaden gick upp. Och när denne såg att han inte kunde övervinna Jakob, gav han honom ett slag på höftleden, så att höften gick ur led, medan han brottades med honom. Och mannen sade: ’Släpp mig, ty morgonrodnaden går upp.’ Men han svarade: ’Jag släpper dig inte, med mindre du välsignar mig.’ Då sade han till honom: ’Vad är ditt namn?’ Han svarade: ’Jakob.’ Han sade: ’Du skall inte mer heta Jakob, utan Israel, ty du har kämpat med Gud och med människor och vunnit seger.’¹⁷²

Passagen i ”Roulettspelaren” är, förutom den bibliska allusionen och den därmed upprättade intratextuella kopplingen till ”REM”, intressant utifrån den motivmässiga likhet som antyds

¹⁶⁸ *Bibeln* (Örebro: Bokförlaget Libris, 1987), Första Mosebok, kap. 39:7-20

¹⁶⁹ *Ibid*, kap. 40:5-2 och kap. 41:25-30

¹⁷⁰ *Ibid*, kap. 41:37-57 och kap. 42-46

¹⁷¹ Cartarescu, s. 23

¹⁷² *Bibeln*, Första Mosebok, kap. 32:24-28

mellan Rembrandts etsning och Roulettspelarens grepp i Ängelns rockskört för att få denne omkull.

Än mer intressant är dock att även namnet Israel också förekom i kapitlet ”Roulettspelaren”. Detta inleds med följande citat av T. S. Eliot: ”Skänk Israels tröst/ åt en som är åttio och ingen morgondag har”.¹⁷³ Detta citat är hämtat från Eliots ”Ariel Poems” och dikten ”A Song for Simeon” från 1928, och skrivs i originalet: ”Grant Israel’s consolation/ To one who has eighty years and no to-morrow.”¹⁷⁴ Simeon är en biblisk gestalt och bl.a. raden om ”Israel”, talar för att det är den bibliske Simeon som Eliot åsyftar. Denne Simeon omtalas i Första Mosebok: ”Och han vände sig bort från dem och grät. Sedan vände han sig åter till dem och talade med dem. Och han tog Simeon ur deras krets och lät fängsla honom inför deras ögon.”¹⁷⁵ Den man som gråter och låter fängsla Simeon är Josef – Simeons bror, vilket denne är ovetandes om. Fängslandet åtskiljer Simeon från sina – och Josefs – bröder. Det är en åtgärd Josef tar till för att försäkra sig om att de andra bröderna återvänder till honom med hans helbror Benjamin, sedan de levererat den säd de köpt i Egypten till hemmet. Detta leder så småningom till att Josef förenas såväl med sina bröder som sin far – Jakob/Israel.¹⁷⁶ Således etablerar Cartarescu, redan i romanen *Nostalgias* inledning, en intertextuell länk till den bibliska gestalten Josef, vilken genom Nanas ekfras av Rembrandts etsning bokstavligen – i dubbel bemärkelse – framträder i bild.

Den ovan nämnda passagen i Första Mosebok där Simeon fängslas, understryker Josefs sinnesrörelse: ”Och han vände sig bort från dem och grät.” Det ligger nära till hands att tolka denna sinnesrörelses grund i minnet av hur han själv såldes av sina bröder som slav till Ismaeliterna¹⁷⁷ – handlingen som förde honom bort från hemmet till Egypten. Ordet ”nostalgi” förklaras i *SAOL*: ”melankolisk längtan hem el. tillbaka, trånsjuka”.¹⁷⁸ Fängslandet av Simeon uppväcker troligtvis ovan nämnda minne hos Josef, vilket drabbar honom med just denna känsla – nostalgi. Genom Eliotcitaten och Nanas ekfras anger Cartarescu således den intertext som ligger till grund för romanens titel – *Nostalgia*.

Kapitlet ”Roulettspelaren” innehåller en eventuell ledtråd till källan som inspirerat Cartarescu att använda dessa intertextuellt meningsskapande bibliska motiv ur Första Mosebok. Som tidigare nämnts omtalar berättaren i kapitlet ”Roulettspelaren” sig själv som:

¹⁷³ Cartarescu, s. 7

¹⁷⁴ Eliot, T. S., *Collected Poems 1909-1962* (London: Faber and Faber Limited, 1980), s. 111

¹⁷⁵ *Bibeln*, Första Mosebok, kap. 42:24

¹⁷⁶ *Ibid*, kap. 42-47

¹⁷⁷ *Ibid*, kap. 37:28

¹⁷⁸ *SAOL*, tolfte upplagan, femte tryckningen (Stockholm: Norstedts ordbok, 1998), s. 585

”[---] jag, er ödmjuka Serenus Zeitblom”¹⁷⁹, vilken är berättaren i Thomas Manns roman *Doktor Faustus*. Stilistiskt uppvisar Cartarescu och Mann påfallande likheter, vilket antyder att den senares stilistik troligtvis kan ha haft inflytande på den förres. Dessutom låter även Mann berättaren Serenus Zeitblom i *Doktor Faustus* alludera på den bibliska berättelsen om Jakobs kamp med ängeln vid Peniel: ”[---] ett definitivt bevis på att den store brottaren hade segrat i kampen även mot denna ängel, låt vara att han gick ur striden med förlamad höft.”¹⁸⁰ Jag menar därför att den intertextualitet Cartarescu upprättar får dubbla genealogiska implikationer för hans användning av detta bibliska motiv. Således utgör intertextualiteten en markering av *Nostalgias* förhållande till och beroende av andra artefakter. Därmed påpekas att även *Nostalgia* är en artefakt, vilket blir en sorts metafiktiv kommentar till verket.

Jag återgår nu till *Nostalgia* och Nanas berättelse där hon lämnar skjulet med den skrivande unge mannen. Utanför har det blivit mörkt och miljön är nu absurd.¹⁸¹ Nana berättar vidare: ”Då förstod jag att jag drömde.”¹⁸² Hon faller till marken och stycket avslutas: ”Och plötsligt vaknade jag på riktigt.”¹⁸³ I hennes vakna tillstånd återfinns dock ett konkret minne från drömbesöket i skjulet: ”Det gick flera minuter innan jag märkte att jag höll någonting hårt i högerhanden. [---] Plötsligt kom jag ihåg almanacksbladet som den unge mannen i REM hade gett mig. Jag vecklade upp det. [---] Först då, när jag såg datumet på lappen där jag låg hopkrupen i den fuktiga sängen, begrep jag något av det oändliga nuet i REM.”¹⁸⁴ Jag menar att ”det oändliga nuet” skall sättas i samband med etsningens bibliska motiv. Av skildringen av Nanas besök i REM framgår tydligt att REM inbegriper många av den litterära fiktionens förutsättningar: en författare, en berättelse och en läsare.¹⁸⁵ Således skulle ”det oändliga nuet i REM” kunna översättas till det oändliga nuet i litteraturen: oavsett tidpunkt för ett litterärt verks tillkomst så återskapas nuet vid varje läsning – och genom seklerna bevaras dess opåverkade kärna inuti texten, för att vid varje läsning blomma i fiktionens dimension.¹⁸⁶ Josef måste fly Potifars hustru vid varje läsning. Detta är också förutsättningen som möjliggör den intertextuella koppling som i detta fall etsningen genererar hos läsaren.

¹⁷⁹ Cartarescu, s. 10

¹⁸⁰ Mann, Thomas, *Doktor Faustus. Den tyske tonsättaren Adrian Leverkühns liv skildrat av en vän* (Stockholm: Delfinböckerna, Bokförlaget Aldus/Bonniers, 1966), s. 61

¹⁸¹ Cartarescu, s. 303

¹⁸² Ibid, s. 304

¹⁸³ Ibid

¹⁸⁴ Ibid, s. 304f

¹⁸⁵ Jfr. diagrammet i Genette (1990), s. 149

¹⁸⁶ Jfr. Jansson, s. 73: ”Ur ett synkroniskt perspektiv hävdas att alla texter existerar samtidigt och att följaktligen alla tidsmässiga skillnader har raderats ut.”

Nanas berättande avslutas med att hon liggande i sängen bredvid Vali slutligen ger sin syn på historien hon berättat:

Och med detta har jag i stort sett berättat 'min sköna historia'. Det krävdes många år [...] innan jag började tro att jag förstår vad REM egentligen är, att det inte är något som finns där i skjulet utan utanför, att vi i själva verket är REM, du och jag och min berättelse med alla sina platser och personer [...] att vår värld är en fiktion, att vi är pappershjältar och att vi har fötts i REM:s hjärna och tankar och hjärta, i REM sådant jag har sett det. Att REM till och med omfattar REM. Att kanske till och med REM i sin värld [...] blott och bart är en produkt av en oändligt mycket större hjärna i en annan värld som själv är fiktiv. Och REM söker [...] ivrigt en Ingång till den högre världen, för allas vår dröm är ju att få möta vår Skapare, att få se den i ögonen som skänkt oss livet.¹⁸⁷

Citatet kan läsas som en reflektion över den litterära fiktionens villkor: omständigheterna det beskriver kan lätt appliceras på Nanas existens.¹⁸⁸ Hon har faktiskt varit med om just detta – hon har sett sin skapare i ögonen. Även förhållandet mellan hjärna och fiktion kommenteras.

Med ett tvärt kast övergår nu berättarperspektivet till Vali, vilket står i skarp kontrast till Nanas vindlande berättelse. Hans perspektiv är verklighetens gryning:

I din lya råder dagsljus. [---] Just nu vill jag bara sticka hem och sova och slippa se dig mer. Du är svag, utmattad, har mörka ringar under ögonen, håret står på ända, din hy har otroligt många porer som du på något vis döljer på kvällarna. Och det är jävligt kallt i det här rummet. Nej, nu är föreställningen slut, damen.¹⁸⁹

Valis avslutande mening rymmer en större sanning än han anar: nu sker ytterligare ett skifte av berättarperspektiv, varpå insektsberättaren återfår ordet och börjar avsluta berättelsen: "Har du glömt mig, käre läsare? Det är jag, berättaren. [---] Det är jag som nu sitter grensle på ägget på bordet som om jag ville kläcka det, det är jag som fet och tillfreds sprattlar med mina osynliga (men många många!) ben ute i rummet."¹⁹⁰ Insektsberättaren skildrar nu hur Nana och Vali klär på sig, går till bussen och skiljs åt.¹⁹¹ Just detta gör det problematiskt att

¹⁸⁷ Cartarescu, s. 308

¹⁸⁸ Jfr. Genette (1980), s. 236: "The most troubling thing about metalepsis indeed lies in this unacceptable and insistent hypothesis, that the extradiegetic is perhaps always diegetic, and that the narrator and his narratees – you and I – perhaps belong to some narrative."

¹⁸⁹ Cartarescu, s. 308f

¹⁹⁰ Ibid, s. 309

¹⁹¹ Ibid

positionsbestämna insektsberättaren utifrån ett narratologiskt perspektiv: är berättaren intra- eller extradiegetisk? Insektsberättaren är en tydlig karaktär i berättelsen om *berättandet* av Nana och Vali. Insektsberättaren rör sig i deras värld: ”släpar mig, vämjelig och genomskinlig på mina håriga ben som upptar hela trottoaren”¹⁹², men ingår inte i deras värld: ”mina osynliga [...] ben”¹⁹³. Denna omständighet skapar likhet mellan insektsberättaren och den verkliga författaren: trots suveränitet genom fullkomlig makt över karaktärernas liv, kan ingen av dem ingripa i fiktionsvärlden, bara diktera den.

Ytterligare ett bevis på insektsberättarens tvetydiga existens framkommer när Nana slutligen åter sitter ensam på sin säng i lägenheten igen: ”Jag kommer henne mycket nära och ser tydligt som i en vetenskaplig dokumentärfilm hur en tår bildas i hennes ögon [---].”¹⁹⁴ Likväl ser Nana inte berättaren.

Nana utför nu en sista handling i berättelsen som kommer att likna henne vid Jegor i hennes egen berättelse. Hon tar fram en bunt papper och börjar skriva: ”nej nej nej [---] nej ...”¹⁹⁵ Detsamma sysselsatte Jegor: ”[---] över tusen och åter tusen sidor hade han med myrans envishet och tålmod skrivit ett enda ord om och om igen, hundratals gånger per sida, i en följd, utan början eller slut. Det var ordet *nej*.”¹⁹⁶ Under Nanans skrivande anger insektsberättaren: ”Hon har skrivit i en kvart när ägget på bordet springer i luften med ett undergångsbrak och Chimären stiger fram ur det och fyller rummet med sitt draktjut, sina lejonklor och sina väldiga fladdermusvingar.”¹⁹⁷ Nanans upprepande av Jegors nej-skrivande gör dem till varandras spegelbilder. Ur den aspekten är det intressant att varelsen i ägget döpts till ”Chimären”. *SAOL* förklarar chimär som ”inbillningsfoster” eller ”illusion”.¹⁹⁸ Förklaringarna angränsar till betydelsen av ordet dröm. I Nanans berättelse är Jegor den som inte når REM. Nana däremot gör det. Ensam i sin lägenhet, efter att ha skiljts från Vali med orden ”det är slut”¹⁹⁹, så är det hon som är utestängd från drömmen, illusionen; genom denna insikt övermäktigas hon av Chimärens obarmhärtiga uppenbarelse. Ordet ”nej” blir hennes skydd mot verkligheten.

Jag menar att kapitlet ”REM” tydligt visar på Cartarescus medvetenhet om intertextualitetens och intermedialitetens betydelse för verkets meningsbärande innehåll och läsarens meningsskapande. Genom att sätta sitt verk i förhållande till andra artefakter – t.ex.

¹⁹² Ibid, s. 181

¹⁹³ Ibid, s. 309

¹⁹⁴ Ibid, s. 310

¹⁹⁵ Ibid

¹⁹⁶ Ibid, s. 273

¹⁹⁷ Ibid, s. 310

¹⁹⁸ *SAOL*, s. 116

¹⁹⁹ Cartarescu, s. 309

Bibeln och Rembrandts etsning – markerar Cartarescu att även det egna verket är en artefakt, vilket är en sorts metafiktiv kommentar. Vidare överskrider Nanas explicit uttalade medvetenhet om fiktionen som kognitiv skapelse berättelsen, och fungerar därför även som en metafiktiv kommentar till den litterära fiktionens villkor.

6.5 Arkitekten

En extra- och heterodiegetisk berättare förmedlar berättelsen ”Arkitekten”. Arkitektens namn är Emil Popescu. På första sidan sätts berättelsen om honom i relation till tidigare kapitel genom uppgifter om var han bott som barn: ”[...] ända sedan han var liten gosse och framlevde sin barndom [...] på Boulevard Stefan cel Mare.”²⁰⁰ Samma gata förekommer i kapitlen ”Den mendebile” (s. 37), ”Tvillingarna” (s. 86) och ”REM” (s. 196). I ”Den mendebile” och ”Tvillingarna” är Stefan cel Mare platsen för barndomsskildringarna. Strax efter uppgiften om Stefan cel Mare i ”Arkitekten”, anges namnet på en byggnad intill Emil Popescus barndomshem: ”[...] Dimbrovitakvarnen längre bort på samma gata.”²⁰¹ Dimbrovitakvarnen förekommer även i kapitlet ”Den mendebile” (s. 37), vilket är just en barndomsskildring om ett pojkgängs lekar i dess närhet på Stefan cel Mare. Emil Popescu har därmed satts i relation till *Nostalgias* helhet genom att läsaren redan är bekant med platsen för hans uppväxt.

Kapitlet ”Arkitekten” återges med en relativt konventionell och allvetande berättarröst, som i jämförelse med berättarna i de föregående kapitlen håller sig mer i bakgrunden. Efter en beskrivning av Emil Popescu kostar berättaren dock på sig ett metafiktivt skämt av studentikos karaktär: ”Sådan var arkitekt Popescu. Eventuella ytterligare upplysningar om honom vore överflödiga, för att inte säga löjliga.”²⁰² Detta yttrande följs av en halv sidas uppräknings av kuriositeter om Emil Popescu, vilka avslutas med: ”Nej, allt detta är oväsentligheter.”²⁰³ Kuriositeterna må vara oväsentligheter, men berättarens skenbara inställsamhet gentemot läsaren säger samtidigt något väsentligt om den litterära fiktionens maktfördelning: Vill du veta hur just den här berättelsen fortsätter så är fortsatt läsning din enda möjlighet. Därmed är läsaren underordnad samtliga föregående narrativa instanser: författare, berättare, berättande, berättelse, romankaraktärer och text. Läsarens enda möjliga motstånd är att välja bort texten, och därmed den erbjudna litterära fiktionen. Detta motmedels nog så kraftfulla effekt slår alltså tillbaka lika hårt mot läsaren.

²⁰⁰ Ibid, s. 313

²⁰¹ Ibid

²⁰² Ibid, s. 315

²⁰³ Ibid

Väl fångad i berättelsens nät sitter läsaren fast, beredd att svälja såväl oväsentligheter som hisnande cliffhangers. Berättelsen i kapitlet ”Arkitekten” utvecklar sig i för läsaren starkt påfrestande vindlingar – ett signum för romanen *Nostalgia* som helhet. Att döma av det recensionsmateriel jag läst tycks läsarna även vara beredda att underkasta sig en struktur som inte ens tydligt signalerar textens genre. Berättarrösten i ”Arkitekten” markerar således genom sitt ovan angivna metafiktiva skämt den litterära fiktionens makthierarki. På toppen sitter författaren. Därmed skymtar ett möjligt svar på den fråga som ställs i avdelningen ”Prologs” inledande citat, före kapitlet ”Arkitekten”: ”Hur skall man nå ut? Hur skall man spränga puppan och bli fjärl?”²⁰⁴ Genom att skriva! Då uppstår möjligheten att skapa ”en ung galax på den gamlas plats”²⁰⁵. Trots alla metafiktiva implikationer är författaren den litterära fiktionens verkliga härskare.

7. Sammanfattning

Romanen *Nostalgia* är en vindlande, drömlig berättelse som under läsningens gång jäser till ett nästintill oöverblickbart universum av överskridande, undflyende och hopflätade diegeser. Dess sammanhållande kitt är dess metafiktiva berättarstrategier, vilka jag tagit fasta på i min undersökning. Romanen rymmer en stark medvetenhet om den litterära fiktionens och skrivandets villkor, vilket genomgående tematiseras explicit. Genom de metafiktiva berättarstrategierna genereras en metaberättelse som implicerar även romanen *Nostalgia*, dess tillkomstprocess och dess läsare i denna medvetenhet. Denna metaberättelse överskrider romanens övriga diegeser och framträder med sådan avsiktlig tydlighet, att jag menar att den kan räknas till romanens huvudtema: *Nostalgia* är främst en metaberättelse om den litterära fiktionens och skrivandets villkor. Jag anser att denna tolkning stärks av den tillämpbarhet narratologisk metod och teori har vid en läsning av romanen, eftersom såväl den litterära fiktionens som skrivandets villkor är så tydligt kopplade till den begreppskedja av t.ex. författare, berättare, berättande, berättelse, romankaraktärer, text och läsare som narratologin upprättar.

Cartarescus tvära kast mellan berättare och diegeser, utförda utan läsanvisningar, vittnar om hans tilltro till läsaren. Vidare tyder de också på författarens medvetenhet om att det meningsskapande som genereras av läsarens kognitiva fiktionsskapande process inte är helt beroende av pekpinna, utan har potential att sammanfoga tillsynes disparata fragment till en enhetlig mening.

²⁰⁴ Ibid, s. 311

²⁰⁵ Ibid, s. 339

Jag anser att min upptäckt av den intertextuella koppling som finns dold i kapiteltiteln ”REM” tydligt visar på Cartarescus medvetna arbete med intertextualitet och intermedialitet för upprättandet av metafiktiva berättarstrategier. Dessa utmanar läsarens kognitiva fiktionsskapande process och berikar meningsskapandet. Samtidigt understryker de för läsaren författarens medvetenhet om den litterära fiktionens ontologiska status och dess förhållande till litteraturhistorien. Detta markerar för läsaren att verket är en artefakt vars meningsbärande innehåll står i relation till andra artefakter, vilket är en sorts metafiktiv kommentar. Meningsskapandet är således inte begränsat till det litterära verket, utan sträcker sig utanför det – in i läsarnas värld. Det litterära verket utgör därmed den knutpunkt där fiktion och verklighet sammanflätas till en ny enhet. Vidare visar de metafiktiva berättarstrategierna på författarens medvetenhet om skrivandets villkor genom sin egen och läsarens förankring i såväl litteraturhistorien som mänsklighetens historia, vilket är grunden till det meningsskapande kraftfält av intertextuella förgreningar genom tid och rum, som vi kallar litteratur.

Käll- och litteraturförteckning

Balan, Ion Dodu, *A Concise History of Romanian Literature* (Bucharest: Editura stiintifica si enciclopedica, 1981)

Bonniers författarlexikon över utländsk litteratur, red.: Knud Michelsen & Hans-Erik Johannesson (Albert Bonniers Förlag, 2002)

Bibeln (Örebro: Bokförlaget Libris, 1987)

Cartarescu, Mircea, *Nostalgia* (Panache, Albert Bonniers Förlag, 2008)

Chandler, Aaron, "Book Reviews" i *Review of Contemporary Fiction*, Summer 2006, Vol. 26 Issue 2, s 89-89

Dahlbäck, Johan, "Bukarest som dröm, labyrint och barndomsminne" i *Göteborgs-Posten* 3.5.2002

Dorian, Marguerite, "World Literature in Review: Romanian" i *World Literature Today*, Spring 93, Vol. 67 Issue 2, s 362

Eliot, T. S., *Collected Poems 1909-1962* (London: Faber and Faber Limited, 1980)

Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics, red.: Calin-Andrei Mihailescu & Walid Hamarneh (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1996)

Fridlund, Gert-Ove, "Dröm och verklighet flyter samman" i *Hallandsposten* 22.5.2002

Frontal Lobe Function and Dysfunction, red.: Harvey S. Levin & Howard M. Eisenberg & Arthur L. Benton (New York, Oxford: Oxford University Press, 1991)

- Genette, Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980)
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse Revisited* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990)
- Genette, Gérard, *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997)
- Gregori, Ilina, "A la limite du fictionalisme postmoderniste: La Nostalgie de Mircea Cartarescu" i *Euresis: Cahiers Roumains d'Etudes Litteraires*, vol. 1-2, s. 296-302, 1995
- Gustafsson, Ola, "En mäktig känslokonstruktion" i *Norrköpings Tidningar Östergötlands Dagblad* 14.8.2002
- Guyton, Arthur. C., *Textbook of Medical Physiology*. Eighth Edition (Philadelphia, London, Toronto, Montreal, Sydney, Tokyo: W. B. Saunders Company, 1991)
- Heffernan, James, A. W., *Museums of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago, London: University of Chicago Press, 1993)
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (New York, London: Methuen, 1984)
- Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, red.: Peter Wagner (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1996)
- Intertextuality and Contemporary American Fiction*, red.: Patrick O'Donnell & Robert Con Davis (Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1989)
- Iser, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology* (Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1993)

Jansson, Mats, *Den siste barden. Ord och bild hos Sven Alfons* (Stockholm/Stehag: Östlings Bokförlag Symposion, 2005)

Johansson, Kerstin, "Gåtfullt i drömmens värld" i *Helsingborgs Dagblad* 2.7.2002

Jönsson, Dan, "Längtan efter en förlorad längtan" i *Dagens Nyheter* 3.5.2002

Kastner, Fabian, "En roman större än livet" i *Sundsvalls Tidning* 10.5.2002

Lindskog, Bengt, I. & Zetterberg, Bengt, L., *Medicinsk terminologi lexikon* (Stockholm: Nordiska Bokhandelns förlag, 1993)

Lunderquist, Thomas, "Litteraturen förenar öst och väst" i *Svenska Dagbladet* 7.8.2003

Mann, Thomas, *Doktor Faustus. Den tyske tonsättaren Adrian Leverkühns liv skildrat av en vän* (Stockholm: Delfinböckerna, Bokförlaget Aldus/Bonniers, 1966)

Moraru, Christian, "Web of Existence" i *American Book Review*, May/June 2006, Vol. 27 Issue 4, s. 33

Narrativity, Fictionality, and Literariness: The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction, red.: Lars-Åke Skalin (Örebro: Örebro Universitet, 2008)

"Nostalgia" i *Kirkus Reviews*, 10/1/2005, Vol. 73 Issue 19, s. 1043

Plax, Dmitri, "Mircea Cartarescu Nostalgia" i *BLM. Bonniers litterära magasin* 2002, häfte 3, s. 81

Quendler, Christian, *From romantic irony to postmodernist metafiction: a contribution to the history of literary self-reflexivity in its philosophical context* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001)

"Reviews" i *Publishers Weekly*, 10/3/2005, Vol. 252 Issue 39, s. 49-49

SAOL, tolfte upplagan, femte tryckningen (Stockholm: Norstedts ordbok, 1998)

Savu, Laura, "World Literature in Review" i *World Literature Today*, Jul/Aug 2006, Vol. 80
Issue 4, s. 64

The Complete Etchings of Rembrandt: reproduced in original size/Rembrandt van Rijn, red.:
Gary Schwartz (New York: Dover Publications, inc., 1994)

Varga, Anita, *Såsom i en spegel. En studie i Göran Tunströms roman Juloratoriet* (Skellefteå:
Norma Bokförlag, 2002)

Waugh, Patricia, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction* (London, New
York: Routledge, 2003)

Wihlke, Ola, "I Nostalgia kan allting hända" i *Skånska Dagbladet* 31.5.2002

Villeneuve, Johanne, "Le ventre du géant: Mircea Cartarescu et la mnémotechnique",
Intermédialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Technique, vol.
1, s.107-22, printemps 2003

Elektroniska källor

Länk 1, (09-02-05): [http://www2.bok-bibliotek.se/fmi/xsl/2008/medverkande/
portrattdetalj.xsl?-lay=Medverkande_syst&-recid-43998-find=find](http://www2.bok-bibliotek.se/fmi/xsl/2008/medverkande/portrattdetalj.xsl?-lay=Medverkande_syst&-recid-43998-find=find)

Länk 2, (09-04-03): <http://newhavenreview.com/?p=92>

Länk 3, (09-01-16): http://www.rembrandtpainting.net/rmbrndt_etchings/etchings_g/he.htm