

Vincent Jouvés teori om den tredelade läsaren

Eva Ahlstedt

Syftet med denna artikel är att för en svenskspråkig akademisk läsekrets presentera den franska teoretikern Vincent Jouve, som har intresserat sig särskilt för läsaren och läsandet. Jouve är professor i fransk litteratur vid Université de Reims Champagne-Ardenne och har skrivit ett stort antal litteraturvetenskapliga fackböcker som används inom undervisningen på universitetsnivå såväl i Frankrike som i Sverige: *La littérature selon Barthes* (1986), *L'effet-personnage dans le roman* (1992), *La lecture* (1993), *La poétique du roman* (1998) och *Poétique des valeurs* (2001). Vid Göteborgs universitet får studenterna i franska på fördjupningsnivån bekanta sig med *La poétique du roman* som ger en pedagogisk introduktion till romananalysen i allmänhet. De som vill ägna sin kandidat- eller magisteruppsats åt en ideologisk tolkning av något litterärt verk rekommenderas att läsa *Poétique des valeurs* och de som är speciellt intresserade av att analysera romangestalter har mycket nytta av *L'effet-personnage dans le roman* som jag skall sammanfatta och kommentera i denna text. Min avsikt är att kortfattat återge Jouvés idéer på svenska för de läsare som inte har möjlighet att läsa boken på franska. (Någon översättning till engelska föreligger inte heller mig veterligt.) Resumén åtföljs av ett försök att tillämpa Jouvés hypoteser på ett konkret fall, en jämförande studie mellan personskildringen i två verk av Marguerite Duras, *L'amant* (*Älskaren*) och *Abahn Sabana David* (översatt till svenska med samma titel). Därefter avslutas artikeln med en sammanfattande kommentar.

1. Resumé av Vincent Jouvés *L'effet-personnage dans le roman*

L'effet-personnage dans le roman är en teoretisk reflexion över hur läsaren upplever romangestalter, med titelns ord ”romangestalternas effekt” (underförstått: på läsaren).¹ Jouve inleder med en översikt över tidigare studier inom området. Hans ståndpunkt är att narratologer, formalister och

¹ Min översättning. Även i det följande är alla översättningar till svenska mina egna om inget annat anges.

strukturalister har hamnat i en återvändsgränd, och för att visa det redogör han kortfattat för de idéer som framlagts av Vladimir Propp, Boris Tomachevski, Viktor Sjklovskij, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes och Philippe Hamon (7-8).² Dessa forskare har poängterat att romangestalterna bara är ”pappersfigurer” skapade av textens tecken. De analysmetoder som de företräder passar enligt Jouve utmärkt för texter av Nouveauroman-författare som Alain Robbe-Grillet och Nathalie Sarraute, eftersom dessa önskade ”bryta den traditionella romanens idealiserande illusion” (9) men är enligt honom otillräckliga när verket ses som ett försök till kommunikation: ”fastän romangestalten alltid skapas av texten upplevs den alltid i referens till en verklighet bortom texten” (10). Jouve menar att allt fler strukturalister insåg detta och därför så småningom modifierade sina positioner. Joves fokus i denna bok ligger inte på vad romanpersonerna betyder för författaren, vilket i och för sig kan vara intressant och befogat att studera, utan på vad gestalterna betyder för läsaren (13). Textens förmåga att påverka läsaren är ju inte nödvändigtvis ett resultat av författarens intention (14). Jouve menar å andra sidan inte att läsaren har fullständig frihet att tolka texten: ”Verket inbjuder till olika läsningar, men det tillåter inte vilken läsning som helst. Läsarens frihet kodas av texten.” (15) Jouve understryker att han i denna bok inte nöjer sig med att bara studera hur texten ”fungerar på ett ytligt plan (hur den vänder sig till den virtuella läsaren)”, utan att han även vill beskriva dess djupare funktioner, d.v.s. ”psykologiska och driftstyrda reaktioner som är lika för alla individer” (20). Det innebär att han hela tiden refererar till psykoanalytiska begrepp från den freudianska skolan med dess förlängningar (Mélanie Klein, Jacques Lacan) (21).

Ofta skiljer man mellan ”medveten läsning” och ”naiv läsning”. I det första fallet förväntas läsaren ha läst boken mer än en gång så att han/hon ”kan använda sin fördjupade kunskap till att tolka bokens första sidor i ljuset av slutet” (21). Den naiva läsningen motsvarar ”den första läsningen av boken, som följer berättelsen linjärt” (21). Kritiker och specialister, d.v.s. professionella läsare, ägnar sig åt den första typen, men den andra typen är den mest utbredda, och det är den som Jouve analyserar i sin bok, eftersom det är på den som de flesta ”läseffekterna” som här sammanfattas grundas

² I föreliggande artikel gäller alla sidhänvisningar inom parentes som inte åtföljs av andra preciseringar följande verk: Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, Presses universitaires de France, andra utgåvan, 1998. Bokens första utgåva publicerades av samma förlag 1992.

(21). Jouve's studie omfattar tre delar. I den första undersöker han hur läsaren skaffar sig en uppfattning om romanpersonerna och i andra och tredje behandlar han mottagandet av romanpersonerna. Jag kommer här att lägga störst tyngdpunkt på de två sista delarna.

1.1 Romangestalten som en produkt av interaktionen mellan text och läsare

Läsarens uppgift är att "förvandla en serie språkelement till en serie föreställningar bortom texten", skriver Jouve: "Att studera hur romangestalterna uppfattas innebär alltså att fastslå hur och i vilken form de konkretiseras för läsaren" (27). Romanen har inte möjlighet att beskriva romanvärlden eller romangestalterna uttömmande. Det krävs att läsaren medverkar och romanvärldarna kan inte skapas ur intet: gestalterna "måste låna vissa egenskaper ur den av läsaren kända världen" (27-28). Liksom Umberto Eco (1978, 109) skiljer Jouve mellan två typer av romanpersoner, de som har en modell i den verkliga världen och de som inte har det (30). I det första fallet, t.ex. då historiska personer introduceras i en roman, är det inte nödvändigt att ge speciellt mycket information om dem eftersom dessa personer redan är kända för läsarna och bara behöver aktualiseras i den specifika funktion de har i romanen i fråga. I det andra fallet har författaren fullständig frihet att berätta mycket eller lite och att skapa olika relationer mellan romanpersonerna. Med hänvisning till Iser (1985, 318-319) talar Jouve om "*les blancs*" (ungefär = de vita fläckarna, tomrummen), och preciserar att dessa tomrum kan vara avsiktliga eller oavsiktliga ur författarens synpunkt.

Läsarens roll är avgörande för uppfattningen av romanpersonen, eftersom textens betydelse inte kan realiseras utan läsare. Jouve hänvisar i denna fråga till Bakhtins teorier om läsandet så som de återges av Todorov i *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique* (1981): författaren identifierar sig först med sin romanfigur, föreställer sig vad han eller hon kan ha tänkt och känt och betraktar sedan personen utifrån, från sin egen position som "en annan" (35). När skaparen, romanförfattaren, inte längre är närvarande är det läsaren som måste fylla ut romanpersonernas tomrum med sin fantasi för att utifrån textens partiella angivelser göra dem till betydelsebärande enheter (35). "Om inget annat anges kommer läsaren att ge romanfigurerna de egenskaper som de skulle ha haft i hans eller hennes erfarenhetsvärld" (36).

Det innebär t.ex. att en romanperson antas ha armar, ben, inre organ osv., även om detta inte är utskrivet i texten.³

Läsaren griper in både intellektuellt och emotionellt i litteraturen och medverkar aktivt till att skapa romanfigurerna. Det är viktigt att observera att flera svårigheter uppstår då man vill analysera hur en romanperson uppfattas (71). Läsarens mentala bild påverkas av utomtextuella och intertextuella element och av en mångfald andra för individen specifika faktorer. Eftersom informationen om romangestalten erbjuds under läsningens lopp, kan man inte forma sig en slutgiltig bild förrän i slutet av romanen (71-72). Den konkreta metod som Jouve föreslår är därför att analysera personerna i specifika scener för att undersöka vilka för personen karakteristiska egenskaper som aktualiseras där. Detta resulterar i en närläsning av scen efter scen som i mitt tycke blir alltför plottrig. Några illustrationer av denna metod finns med i boken, en analys av James Bond i en scen i *Goldfinger* (73-75) och ett längre avsnitt ur *Les illusions perdues* av Balzac som bifogas i bokens appendix.

Efter att i bokens första del ha ägnat sig åt hur läsaren skaffar sig en uppfattning om romanpersonerna kommer Jouve till bokens andra och tredje del som behandlar mottagandet av romanpersonerna. Den första delen är till stor del ett pedagogiskt utformat sammandrag av andra teoretikers idéer. I den andra delen får Jouve däremot tillfälle att utveckla sin egen teori om ”den tredelade läsaren” som åsyftas i titeln till denna artikel.

1.2 Läsandets tre dimensioner

Jouve skiljer mellan tre läsarter eller tre roller som läsaren kan spela. Han kallar dessa *le lectant*, *le lisant* och *le lu* (81) Det ligger nära till hands att tro att han har tre olika typer av läsare i åtanke, och att en viss läsare alltså skulle kunna kategoriseras med hjälp av ett av dessa begrepp, men han understryker att alla tre läsningarna oftast praktiseras parallellt av en och samma person. Det rör sig om tre attityder som läsaren intar samtidigt utan att nödvändigtvis vara medveten om det (81-82). Tyvärr är Joves terminologi ganska svårhanterlig, något som mycket väl kan förklara varför den inte har fått någon större spridning. Inte ens på franska är det solklart varför han har valt just dessa neologismer, och det är omöjligt att översätta dem till andra språk.⁴ Jouve har inspirerats av Michel Picard, som i *La*

³ Marie-Laure Ryan (1980, 406, citerad av Jouve, 36) kallar detta ”principen för den minimala avvikelsern”.

⁴ Ett valhant försök att direktöversätta till svenska skulle t.ex. kunna vara ”lektanten, läsanten och det lästa”.

lecture comme jeu (1986) föreslår en typologi av olika lässätt som han kallar *liseur*, *lectant* och *lu*, vilket i Jouve's tappning av någon anledning alltså blir *lectant*, *lisant* och *lu* (81). Parallellen med Freuds tredelning av det mänskliga psyket i *superego*, *ego* och *id* är det som ligger närmast till hands även om Jouve inte explicit nämner det. När vi läser utifrån vår roll som *lectant* är romanpersonen ett instrument i ett narrativt och semantiskt projekt, i vår roll som *lisant* uppfattar vi romangestalten som en verklig person, även om vi egentligen är medvetna om att vi under läsningens gång stiger in i en värld som inte existerar. *Le lu* är en dimension av läsningen i vilken romanpersonen blir en förevändning att via en ersättare uppleva vissa fantasiscenarier. Som *lectant* betraktar läsaren romangestalten ur författarens perspektiv, som *lisant* inom sig själv och i dimensionen *le lu* uppfattas romangestalten som en del av olika fantasiscener som väcker läsarens nyfikenhet. Jouve kallar dessa tre läsningar av romanpersonen *l'effet-personnel*, *l'effet-personne* och *l'effet-prétexte* (på svenska: "personaleffekten" eller "rollbesättnings-effekten", "personeffekten" och "förevändnings-effekten").

Le lectant är en lästyp utförd av en läsare som hela tiden är medveten om att alla texter är konstruktioner och som ser läsningen som ett spel eller en lek. Den moderna litteratur som kallas "metafiktion" vänder sig till *le lectant* (85-86). Spelet kräver intelligens, reflexion och strategisk förmåga. Man skulle kunna säga att *le lectant* "vägrar att bli uppslukad av romanillusionen" och ser texten som ett schackspel och författaren som spelets arkitekt (83). Författaren uppfattas dels som den instans som konstruerar och berättar texten, dels som den instans som försöker förmedla ett budskap genom texten (84). *Le lectant* kan därför delas upp i en lekande *lectant* (*lectant jouant*), "som försöker gissa författarens narrativa strategi" och i en tolkande *lectant* (*lectant interprétant*), "som försöker tolka verkets övergripande betydelse" (84).

Le lisant är "den del av läsaren som faller offer för romanillusionen" (85). Jouve stöder sig på psykoanalytiskt skolade kritiker som Marthe Robert och Octave Mannoni för att förklara konceptet som både går under beteckningen "*le Moi du Narcissisme*" (det narcissistiska jaget) och "*le moi fictionnel*" (det fiktionella jaget), ett slags andra jag som vi använder oss av under läsningen, ungefär som en spejare som vi skickar iväg och till vilken vi lånar ut våra kroppar och känslor (86-87). Det är detta andra jag som upplever textens sinnesrörelser, inte vi (87). Jouve kallar detta fiktionella jag *le lisant*. *Le lisant* "investerar sig helt och hållet i den fiktiva världen och identifierar sig med den ena eller den andra romanfiguren" (84).

Le lu definierar Jouve som vissa omedvetna drifter som väcks till liv i samband med läsningen. Läsaren befinner sig i ett mellanliggande stadium mellan aktiv, censurerad medvetenhet och ocensurerad dröm, som man kan kalla vakendröm och som favoriserar produktionen av fantasiscenarier (80). Han accepterar i detta tillstånd föreställningar som han inte skulle tolerera i andra sammanhang, därav läsaktens komplexitet (80-81). "Läsaren söker alltid något när han öppnar boken", något han saknar (90). Detta behov grundar sig enligt psykoanalytiska termer i "längtan efter det förlorade objektet", d.v.s. modern, och det starka bandet mellan texten och läsaren är ett eko av bandet till modern (90). "I boken söker vi nyckeln till vårt eget mysterium. [...] Även om man inte alltid läser in sig själv i berättelsen, är det sig själv som man försöker återfinna, placera in i ett sammanhang" (90). Det som romanen erbjuder är "löftet om ett inre äventyr" (90), möjligheten att i fantasin återupprepa sina egna favoritscenarier. Jouve menar att denna hypotes "bekräftas av de voyeuristiska tendenser som underförstås i nöjet att läsa", och han tillägger: "Nöjet att se, att få veta leder snart till förbjudna territorier" (90). I läsningen kan läsaren från en trygg position spionera på romanpersonerna. Avståndet till det åtrådda objektet ger utrymme för fantasin. Jouve menar att nöjet som *le lu* ger liknar barnets fascination inför "*la scène primitive*", d.v.s. den episod då det råkar bli vittne till föräldrarnas samlag: "Även läsaren observerar från sin ensamma position personer som inte är medvetna om att de blir iakttagna" och kan lika lite som barnet ingripa (91). "Tack vare det litterära alibit [...] sätts censuren ur spel" (91).

Läsarens tredelning gör att romangestalten mottas på tre olika sätt: som schackpjäs, som person och som förevändning. Vad som menas med detta behandlas i de följande avsnitten.

1.3 Romanpersonen som schackpjäs (l'effet-personnel)

Med *l'effet-personnel* menas att läsaren ser romanpersonen som en schackpjäs i berättelsen och försöker att "företspå dennes rörelser över textens schackbräde" (92). Det är den lekande *lectant* som roar sig med detta samtidigt som den tolkande *lectant* ser romanpersonen "som ett tecken på ett semantiskt projekt" (92). Jouve analyserar var för sig de narrativa och de hermeneutiska funktionerna.

1.3.1 Romangestalternas narrativa funktion

”Att läsa är att försöka förutsäga hur berättelsen kommer att utvecklas” (93) och förväntningarna baseras företrädesvis på romanpersonerna.⁵ Effekten är speciellt tydlig på romanens strategiska punkter d.v.s. i slutet av ett kapitel, en scen eller en episod (93). ”Läsarens förväntningshorisont grundar sig först och främst på det han har läst” och han förväntar sig en utveckling baserad på orsak-verkan (94). Dessa förväntningar väcks t.ex. av återkommande element som skapar en kedja av sannolikheter (94). Även intertextuella indicier ger möjlighet att gissa vad som skall hända (95). ”Texten kan gå emot läsarens förväntningar men bara inom vissa gränser” (95). Läsaren kan t.ex. i en realistisk roman inte acceptera ”alltför stora förvrängningar i förhållande till sin egen referensvärld” (95). Personer som tillhör en specifik kultur har många gemensamma referenser, men de förväntningar som skapas vid läsningen av litterära verk delas inte nödvändigtvis av samtliga personer inom samma kulturella grupp (97). Alla har inte samma beläsenhet och därmed inte samma litterära kompetens. Det faktum att en text är skriven av en känd författare skapar t.ex. en speciell förväntan hos dem som känner till dennes tidigare verk (97). Författaren kan å andra sidan utnyttja läsarens förväntningar genom att leda in honom på ett villospår. Detta behöver dock inte uppfattas som negativt: ”*Le lectant*, för vilken förutsägbarhet är lika med tråkighet, är tacksam mot berättaren om denne får hans gissningar att komma på skam”, fastslår Jouve (98).

1.3.2 Romangestalernas hermeneutiska funktion

Läsaren nöjer sig inte med att försöka förutspå vad som skall hända i texten, han försöker också tolka vad författaren menar med sin text (99-100). I detta sammanhang refererar Jouve till psykologvisten H.P. Grice (1979) som påstår att ett uttalande är riktat till någon och bara tillmäts betydelse om mottagaren kan urskilja en intention hos avsändaren. Grice studerar visserligen den muntliga kommunikationen men Jouve anser att hans idéer även kan appliceras på skriftliga meddelanden. För att kommunikation ska lyckas krävs ett samarbete mellan avsändare och mottagare och informationen måste ha en viss kvalitet och kvantitet: ”Uttalandet bör omfatta så mycket information som behövs men inte mer.” (100) Det enskilda påståendet ”bör uppfattas som sant och koherent i förhållande till uttalandet som helhet, och det bör vara fritt från luddighet och tvetydighet” (100). ”Mottagandet av en text är ett fortgående konstruktionsarbete som styrs av behovet att förstå.” (100) I sin hermeneutiska funktion ses

⁵ Jouve citerar här Eco, *Lector in fabula* (1979 :146) samt Iser, *L'acte de lecture* (1985 :203-205).

romangestalten av läsaren ”som ett stöd för och en indikation på ett semantiskt projekt” (100), man skulle kunna tala om en ”hermeneutisk schackpjäs” (100). När man läser *Främlingen* av Camus undrar man t.ex. inte bara hur huvudpersonen kommer att klara sig utan också ”vad författaren vill säga med denna ovanliga romanhjälte” (101). Jouve menar att man måste upprätta ett schema över berättarens världssyn för att förstå romanpersonens placering i detta system. Det gäller att urskilja den ”ideologiska märkning” (*le marquage idéologique*) som romanpersonen har undergått för att kunna ”placera in den i romanens system” (101). Den tolkande läsaren använder enligt Jouve följande tredelade metod (102):

- 1) ”rekonstruktion av bilden av berättaren som den psykosociala instans på vilken romanens värderingssystem grundar sig”
- 2) ”ideologisk reception av romangestalten”
- 3) ”hermeneutisk reception av romangestalten (i och med att dess ideologiska märkning sätts i relation till berättarens värderingssystem)” (102).

Jouve refererar i detta sammanhang till Hamon, *Texte et idéologie* (1984:24): ”Roman-personerna visar sitt värderingssystem i sina relationer med omvärlden och med de andra romanpersonerna” (102). Berättarens normer kan bestå av explicita uttalanden men också förmedlas implicit med hjälp av återkommande motsatspar, t.ex. ”realism/romantik, kropp/själ, materialism/det övernaturliga” (104). Vissa kompetenser (handlingsförmågan, förmågan att uttrycka sig, förmågan att leva och förmågan att njuta⁶) markeras ofta som positiva, andra som negativa. Det är t.ex. vanligt att det konstnärliga skapandet konnoteras som något positivt men däremot ”underkastelsen under sociala normer och tillfredsställandet av fysiska drifter” som något negativt (104). Den läsare som känner till något om författaren använder sig av denna kunskap för att tolka verkets värderingssystem, Jouve poängterar att det ”i vissa fall är nödvändigt för att undvika att verket ges en bakvänd tolkning” (106). Som exempel citerar han ett verk av Sartre, *L'enfance d'un chef*, i vilken huvudpersonen är en uttalad antisemit som skildras uteslutande med intern fokalisering (106). De flesta läsare torde dock känna till Sartre och hans personliga inställning i denna fråga väl nog för att inte frestas att blanda samman författare och berättare.

1.4 Romangestalten som person (l'effet-personne)

⁶ På franska : *le savoir-faire, le savoir-dire, le savoir-vivre, le savoir-jouir* (104).

Läsaren kan komma att glömma att romangestalten är en textvarelse och betrakta honom eller henne som en levande person. Han faller då under romanläsningen i "den referentiella illusionens fälla" och kan föreställa sig att romangestalterna har ett eget liv och en egen vilja (108). Jouve citerar Michel Zeraffa (1971) som anser att en av de viktigaste anledningarna till att man läser romaner just kan vara att man vill uppleva en annan människas känslöerfarenhet. Hur skapas då denna illusion om levande liv? Jouve tar upp ett antal faktorer, till att börja med namnvalet (110). Det namn författaren ger gestalterna kan skapa ett mer eller mindre realistiskt intryck. "Att beskriva personernas inre liv är en annan välkänd teknik" (111). Författaren kan t.ex. använda inre monolog (112). Enligt Jouve är den "mest plågade romanpersonen också den mest 'levande'" (112). Några faktorer som ger ett speciellt starkt intryck när de förenas i en person är "sexuell åtrå, mysterier och hemligheter (det kan både gälla att personen vet sådant om andra som andra inte vet, och att han eller hon är ovetande om vissa saker om sig själv) samt fysisk makt" (t.ex. mördarens styrka, förförarens skicklighet) (112). Just romanpersonens vilja att uppnå något är en viktig koherensskapande faktor i berättelsen (114).

Som redan nämnts är det först i slutet av romanen som vi har fått hela bilden av romanpersonen klar (115). Detta ger romangestalten en oberäknelighet som gör den "levande" och skapar en illusion av självständighet (116). En närliggande teknik är att romanförfattaren inte utger sig för att vara den som har skapat gestalterna utan bara någon som har haft anledning att observera dem (116). I en brevroman kan han påstå sig vara den som har hittat och gett ut breven (117). Berättaren vet då inte mer än sina romangestalter och befinner sig på samma kunskapsnivå som de. Det ger en illusion av att gestalterna är fria och självständiga varelser. Ytterligare en teknik är att låta samma personer återkomma i flera olika verk, något som t.ex. Balzac har tillämpat flitigt i sina romaner (119).

1.4.1 Hur en känsla av sympati skapas

För att kunna skapa en relation med romanpersonen avstår läsaren frivilligt en stund från att använda sin kritiska förmåga. Läsaren inordnar sig tillfälligt under textens auktoritet (120). Det upprättas "ett tyst kontrakt" att läsaren är villig att ge sig in i leken (120). Romanen låter oss förstå vilka personer vi skall tycka om eller avsky. "Att läsa en roman är att acceptera reglerna som den grundar sig på" (120). Författaren "kan få läsaren att sympatisera med

en romanperson som han inte skulle acceptera i verkliga livet” (120).⁷ Men om det är ”ett för stort avstånd mellan textens ståndpunkt och läsarens ståndpunkt i det vanliga livet”, kanske han inte vill läsa vidare, utan lägger ifrån sig texten (121, not 4).

Läsarens kompetens gäller tre områden i första hand: vad personerna gör (intrigen), hur personerna är (deras inre tankar o.s.v.) samt ”skillnaden mellan ont och gott (som är subjektivt och kulturellt betingad)” (122). Det finns därmed tre sympatikoder: den narrativa, den affektiva och den kulturella. Den första tillåter läsaren att identifiera sig med romanpersonen, den andra skapar sympati och den tredje får läsaren att värdera romanpersonerna positivt eller negativt beroende på sin livsåskådning (123). ”Författaren kan få dessa koder att sammanfalla med varandra eller att motverka varandra. [...] Om läsaren förmås att identifiera sig med en person som han inte gillar måste han omvärdera sin relation till människorna och världen” (123). Jouve tycker att de romaner som har denna effekt är de intressantaste (123). Här följer en genomgång av de olika sympatikoderna.

1.4.2 Den narrativa koden

Läsaren identifierar sig ”med den person som innehar samma position i texten som han själv” (124). Det kan innebära identifikation med den övergripande berättaren eller med någon/några av romanpersonerna som är medberättare. I det första fallet kallar Jouve berättaridentifikationen ”primär”, i det andra fallet ”sekundär” (124-125): ”Bland romanpersonerna identifierar sig läsaren med den som har samma kunskap som han om textens värld”, den som upptäcker saker och ting samtidigt som honom (129).⁸ Men det finns också polyfoniska romaner i vilka flera röster blandas utan att det anges tydligt vilken eller vilka personer som har tolkningsföreträde (125). I en *roman à thèse*, d.v.s. en roman som framför ett speciellt budskap,⁹ låter författaren identifikationen mellan berättare och personer sammanfalla, men i en roman som försöker destabilisera läsaren kan författaren skapa en kontrast mellan den primära berättaridentifikationen och de sekundära identifikationerna med personerna (132).

1.4.3 Den affektiva koden

⁷ Jouve citerar i detta sammanhang Tomachevski, ”*Thématique*” (1925) i Todorov, *Théorie de la littérature* (1965 :295) och Lotman, *La structure du texte artistique* (1973 :360) samt Eco, *Lector in Fabula* (1979 : 82).

⁸ Jouve refererar här till Bakhtine 1963: 9-57.

⁹ Se Suleiman, *Le roman à thèse, ou, L'autorité fictive* (1983).

Ju mer vi känner en person, desto mer sympatiserar vi med honom eller henne (132). De romanpersoner som individualiseras mest, som är psykologiskt mest djuplodande, har alltså störst chans att väcka vår sympati (133). Om berättaren ger oss insikt i en persons inre blir uppriktighetseffekten omedelbar. Några tekniker som författaren kan använda är

- en allvetande berättares analys av romanpersonens tankar
- romanpersonens inre monolog återgiven i indirekt stil av berättaren
- ordagranna citat av romanpersonens tankar (136).

Det är enligt Jouve den första av dessa tekniker som ger läsaren störst möjlighet att leva sig in i texten känslomässigt (136). Om man i stället ser till textens innehåll finns det vissa teman som öppnar upp mot personens inre liv och som väcker störst känslomässig respons. Enligt Jouve är förälskelsen, barndomen och drömmen speciellt effektiva (138). Även självbiografin har stark emotionell påverkan, liksom lidandet (140). Läsaren kommer alltid att ta parti för den person vars önskan motarbetas (140). Eftersom ”den mest sympatiska personen är den som öppnar sig mest för läsaren” (141) kan effekten ytterligare ökas av att en transparent person som eftersträvar något befinner sig i en svag position (142).

1.4.4 Den kulturella koden

Denna kod blir aktuell då läsaren bedömer en romanperson som positiv eller negativ utifrån sina egna värderingar av vad som är ont eller gott (144). Naturligtvis är det lättare för människor att identifiera sig med någon som har liknande ideologiska värderingar eftersom det ökar chansen till kommunikation och förståelse (145). I två specialfall har läsaren speciellt svårt att acceptera romanen som ett estetiskt objekt och att inte applicera sina vanliga värderingar på den, nämligen å ena sidan ”när den lästa romanen ligger nära läsaren i tiden” och å andra sidan ”när den inte är speciellt markerad ur genresynpunkt” (145). Vi reagerar t.ex. olika när vi läser samtida romaner och när vi läser medeltida riddarromaner, och vi accepterar ett antal mord i deckarromaner utan att bli speciellt känslomässigt berörda, just för att det tillhör den genren (146). Jouve ritar ett schema över den kulturella kompetensen i sitt sympatisystem för att visa att läsarens värderingssystem kan neutraliseras eller aktualiseras:

Neutraliseringen sker genom

- a) ”kulturellt avstånd”
- b) ”genrens egna konventioner” (147).

Aktualiseringen sker genom

a) ”kulturell närhet” eller

b) ”brist på en tydligt definierad genretillhörighet” (147).

I en viss roman kan de tre koderna (narrativ, affektiv, kulturell) ”samverka för att på ett tydligt och entydigt sätt utpeka hjälten”, men en det är också möjligt att ”skapa en komplex reaktion hos läsaren” genom att göra koderna motstridiga. Enligt Jouvés hypotes rör det sig om ett hierarkiskt system och läsarnas sympati påverkas av koderna i denna ordning: 1) narrativ kod 2) affektiv kod 3) kulturell kod (147).

1.5 Romanpersonen som förevändning (l'effet-prétexte)

Le lu är beteckningen för hur läsaren omedvetet läser in sig i texten (150): ”För denna sista instans är romanpersonen varken en marionett eller en person utan ett stöd som tillåter läsaren att i fantasin leva ut begär som det sociala livet förbjuder.” (150) ”Det som vi upplever när vi läser en bok är en spegling av de undermedvetna scenarier som texten triggat hos oss. De känslor som väcks till liv (glädje, sorg, ångest, avsky, uttråkning, etc.) är ett eko av författarens undermedvetna fantasiscenarier inuti oss, läsare.” (Not 1, 150-151.) Jouve citerar vad Freud skriver om litterärt skapande.¹⁰ Vissa verk ger sina läsare en speciell belöning och låter dem genom romanpersonerna förverkliga begär som vanligtvis skjuts undan i det verkliga livet. Detta kallas på franska ”*la base libidinale*” (på svenska ungefär ”libidoutgångspunkten”) för läsandet (152). Det litterära verket tillåter oss att ”utan skam eller skrupler leva ut våra favoritscenarier”, eftersom det kulturella alibit ger en ursäkt (153). Läsaren kan framhålla sin intellektuella nyfikenhet för att legitimera läsningen: ”Ifall de estetiska och kulturella alibina inte skulle räcka som ursäkt, tillåter själva romanstrukturen att förläna ett oskyldigt sken åt den njutning som de undermedvetna drifterna ger upphov till. De flesta romaner är uppbyggda enligt schemat iscensättande av skandalen/vederläggning av skandalen, och det klandervärda beteendet fördöms i romanens slut” (154). Läsaren ”komprometteras” inte (154). Vissa nutidsromaner erbjuder dock inte någon vederläggning mot slutet och erkänner inte att det är något klandervärd som har skildrats (155). Dessa texter skulle förmodligen inte accepteras ”om det inte vore för textens tydliga litterära kvalitéer” (155) eller på grund av sin

¹⁰ Här utgår Jouve från *Délire et rêves dans La Gradiva de Jensen*. Gallimard, 1971: 213-214.

genretillhörighet. Vi har en tendens att indigneras av det som ligger nära i tiden medan vi ofta finner det som är avlägset pittoreskt, menar Jouve.

Jouve påstår alltså att ”läsaren konfronteras med sina egna drifter genom en romanperson som det undermedvetna använder som en förevändning för något annat” (155). Dessa drifter är ”begär som skulle ha censurerats i det medvetna fantiserandet, glömmas bort i drömmar eller stängas in i psykotiska vanföre-ställningar” (156) Man kan urskilja tre typer av undermedvetna drifter (156):

- *Libido sciendi* är viljan att veta vad som händer bakom stängda dörrar. Jouve baserar sig här på det som Freud brukar kalla ”den ursprungliga scenen” (*la scène primitive*), nämligen då barnet som delar sovrum med sina föräldrar blir vittne till sexualakten. Detta förvandlas enligt Freuds teori till ett omedvetet minne som reaktiveras under läsningen. Läsaren befinner sig liksom barnet ”i närvaro av kroppar som är likgiltiga inför honom” (156). Läsaren behandlar romanpersonerna som en voyeur, och kan ägna sig åt detta i all oskyldighet utan risk för upptäckt (157).
- *Libido sentiendi* betecknar viljan att känna, som är förknippad med livs- och dödsdriften, Eros och Thanatos, människans två viktigaste undermedvetna drifter (160). I de flesta romaner är kärleken och döden huvudteman och läsaren fascineras av våld och skräckscener som skulle verka motbjudande i det vanliga livet men accepteras på grund av romanformen (160). I litteraturen kan beskrivningen av det fula bli något positivt, vilket Jouve förklarar på följande sätt: Det fula och otäcka ”framkallar en emotionell reaktion. [...] Läsaren får tillfälle att frigöra sig från sina asociala drifter utan fara för sin omgivning” (161). De förbjudna scenerna som de gestalter som skapar förevändningseffekten figurerar i kan gälla såväl stöld (pengar), våldtäkt (sexualitet) som mord (163).
- *Libido dominandi* är ”önskan att ge utlopp för sitt ’jag’ i opposition mot andra” (164), viljan att ”göra intryck på världen, att bli de rikas och de mäktigas jämlike” (164). Genom en romangestalt, en berömd person, en prinsessa osv., kan man leva ett liv som man inte har haft och njuta av personens makt (164). *Libido dominandi* kan utvecklas i familjekretsen, i privatlivet och i det offentliga eller det politiska livet (164). Med hjälp av en sådan romanperson kan läsaren ge utlopp för sina omedvetna drifter (164). Illustrerande exempel hämtar Jouve i såväl Dostojevskijs verk som i Prousts och Balzacs (165-166).

Jouve drar följande slutsats (166) : ”*Le personnage – prétexte* ägnar sig på så sätt åt att förföra *le lu*, [d.v.s. läsandets undermedvetna funktion som är förbundet med läsarens libido] genom att reaktivera en eller flera av de tre grundläggande drifterna, *libido sciendi*, *libido sentiendi* och *libido dominandi*. Vissa romankaraktärer visar sig vara speciellt effektiva ur denna synpunkt.” Narren är ett sådant exempel. Hans begär är gränslöst, eftersom han samtidigt vill ha allt det som en vuxen och ett barn kan önska sig, han har ett ovanlig stort handlingsutrymme, eftersom han kan överträda social tabun, han är en gestalt som stimulerar både överlevnadsdriften och dödsdriften. Narren representerar ”frestelsen att fördöma världen, att ensam få rätt mot alla, att gripa en slags illusorisk makt som vår försiktighet har fått oss att avstå ifrån. [...] Narren får oss att uppleva kontakten med våra djupaste drifter” (167).

1.6 Mottagandets funktion

”De tre sätten på vilka romanpersonerna kan mottas (rolluppsättningseffekten, personeffekten och förevändningseffekten) återfinns mer eller mindre i alla romaner” (169), men i olika verk kan de tre dimensionerna ha större eller mindre betydelse. ”Det finns verk där personbeskrivningen får så stort utrymme att intrigen känns mindre viktig än romangestalterna” (170), i andra verk är personerna så platta att de bara verkar vara till för att driva handlingen framåt. Jouve skiljer mellan å ena sidan ”*littérature prédicative*”, ”där predikatet/verbet, handlingen är viktigast”, och å andra sidan ”*littérature psychologique*”, ”där subjektet, personen, sätts i förgrunden” (170). Men det är svårt att hitta bra kriterier för att skilja mellan dessa båda texttyper. Det är av detta skäl Jouve har velat skapa en ny typologi. Den övergripande termen som han använder är *les effets-personnage*, d.v.s. den typ av effekt som romangestalterna har på läsarna, och dessa effekter kan vara tydligare i vissa romaner än i andra (170). För honom är litteratur som skrivs för den stora massan (t.ex. erotisk litteratur och kriminalromaner) strukturerade utifrån *l’effet-prétexte*, d.v.s. förevändningseffekten som talar till de undermedvetna drifterna och har som främsta mål att ”förföra läsaren i merkantila syften” (171). Det finns också litterära verk som skapar de tre effekterna men som kanske ger företräde åt rolluppsättningseffekten. Exempel på sådana verk är böcker som har en didaktisk och militant inriktning. Personeffekten ”återfinns företrädesvis i realistiska verk” med syfte att skapa psykologisk autenticitet, t.ex. hos Balzac och Zola (172). Om texten främst vill övertyga läsaren talar man om konativ funktion (172). Om texten vill ge oss en verklighetsillusion och få oss att glömma att personerna är konstruerade pappersfigurer talar man om referentiell funktion. Nouveauromanförfattarna önskade att begränsa romanpersonens funktion som ”levande person” och som ”förevändning”. De ger i sina verk mest utrymme åt romangestalten i sin funktion som schackpjäs. ”Denna litteratur syftar till att utveckla läsarens kritiska medvetenhet” (172).

Tabell 1. Jouvés sammanställning gällande mottagandet av romanpersonerna (s. 168)

Läsarinstans	Aktivitet	Mottagandet av romanpersonen	Parametrar
1) Medspelande/lekande <i>lectant</i>	Förutseende	Den narrativa rolluppsättningen	<ul style="list-style-type: none"> - Romanens interna organisation (redundans/knapphändig information) - Gemensamma och intertextuella scenarier - Författarbilderna (som en berättelseintention som föregår texten)
2) Tolkande <i>lectant</i>	Tolkning	Den hermeneutiska rolluppsättningen	<ul style="list-style-type: none"> - Rekonstruktion av textens ideologiska spektrum - Ideologiskt mottagande av romanpersonen - Inplacering av romanpersonen i förhållande till textens ideologiska spektrum
3) <i>Lisant</i>	Känslomässig inlevelse	Person	<ul style="list-style-type: none"> - Narrativ kod (kunskaper om intrigen) - Affektiv kod (kunskaper om romanpersonen) - Kulturell kod (subjektiva)

			kunskaper om det goda och det onda)
4) <i>Lu</i>	Driftbunden inlevelse	Förevänding	- libido <i>sciendi</i> - libido <i>sentiendi</i> - libido <i>dominandi</i>

Den analysmetod som Jouve föreslår är att man i varje stycke av texten skall analysera de romangestalter som dyker upp. Det gäller att se om de är 1) opaka (vi vet då inte vad de tänker) eller 2) transparenta (vi vet vad de tänker). Man kan också försöka avgöra om deras funktion är att hjälpa läsaren att tyda en gåta eller om deras funktion är att påverka läsaren känslomässigt. I Zolas verk finns många anonyma, opaka personer som har en dubbel funktion, både narrativ och symbolisk. De kan presenteras som delvis opaka, d.v.s. när läsaren får veta vad de säger men inte vad de tänker och känner), eller som helt opaka, d.v.s. när läsaren varken informeras om vad de säger eller tänker (177-178).

1.5.1 *L'effet-personnel* (=rollbesättningseffekten)

Talande romangestalter riktar sig till den tolkande läsarinstansen (tolkande *lectant*) och de som inte talar riktar sig till den instans som följer händelseförloppet och gissar vad som skall hända (lekande eller medspelande *lectant*) (177). För att läsaren skall få tillfälle att ta del av vad romanpersonerna säger krävs många konfrontationer som tillåter de olika "jagen" att avslöja sig i sin relation med andra och att därmed ge läsaren möjlighet att dechiffrera deras uttalanden. Ibland är personen opak i början av romanen för att senare övergå till att bli transparent. Ett välbekant exempel är huvudpersonen i Flauberts *Education sentimentale*. I inledningskapitlet får läsaren följa honom på avstånd när han färdas på en färja men i resten av romanen skildras hans tankar inifrån hans huvud.

Vad gäller de transparenta romanpersonerna, kan de presenteras med hjälp av olika tekniker. Ofta återges tankarna med distans av berättaren som även kommenterar dem. Detta skapar en *lu*-effekt och påverkar läsaren

undermedvetet (178). Gestalterna kan också framställas med en viss närhet, vilket ger en illusion av att man följer deras tankar direkt. Detta skapar sympati och en känsla av att det rör sig om verkliga personer (*effet-personne*) (178). De romanpersoner som presenteras med viss närhet delas dessutom upp beroende på hur mycket kunskap läsaren har om dem (179):

- ”underlägsna” (*infériorisés*) = romanpersonerna är ur informationssynpunkt underlägsna läsaren. Läsaren känner till personernas hemligheter och vet mer om dem än de själva, vilket skapar sympati. I en realistisk roman (t.ex. av Zola) är romangestalterna utan hemligheter, transparenta (180);
- ”jämligar” (*égalisés*) = romanpersonerna är ur informationssynpunkt jämlika med läsaren. Läsaren vet lika mycket om dem som de själva. Detta ger en känsla av empati, att man förstår dem på ett adekvat sätt, ungefär på samma sätt som de förstår sig själva (s. 180). En berättelse i tredje person fungerar i detta fall bättre än en förstapersonberättelse, hävdar Jouve (180-181);
- ”överlägsna” (*supériorisés*) = romanpersonerna är ur informationssynpunkt överlägsna läsaren. Om romanpersonerna känner till mer om sig själva och eventuellt om de andra gestalterna än läsaren skapar det nyfikenhet. Läsaren förstår att de bär på ett mysterium som han vill komma till botten med (181). Tekniker som passar för detta är återgiven monolog och inre monolog (*stream of consciousness*), vilket ger upphov till textstycken som ibland är så ofullständiga att mottagaren får svårigheter att förstå vad som menas (181).

Analysmetoden som nämns ovan används till en början bara i enskilda stycken men man har anledning att följa romanpersonerna genom hela verket vid de olika tillfällena då de dyker upp i texten (182)

Jouve ställer sig frågan om romangestalterna kan ha en konkret påverkan på läsarna: ”Hur kan en pappersfigur påverka en individ av kött och blod?” (200) Hans svar blir att litteraturen kan ha inflytande på läsarens medvetande. Vissa texter har detta som sitt primära syfte (201). En roman av Malraux (*L'espoir*) nämns som exempel och Jouve refererar som tidigare till Suleimans bok *Le roman à thèse, ou, L'autorité fictive* (1983) angående den romangenren som syftar till att bibringa läsarna ett speciellt budskap. Men även läsningen av andra typer av romaner ”bidrar till att skapa vår personlighet” (195), anser Jouve, något som enligt honom främst sker genom det vi lär oss av romanpersonerna.

Många teoretiker understryker betydelsen av att "tro" på berättaren för att kunna acceptera budskapet som han framför (202). Det är en viktig premis i kommunikationsteorin. Ur romanstrategisk synvinkel skulle man kunna tänka sig att användandet av första person singularis garanterar sanningen, men det är inte alltid läsaren tycker sig kunna lita på detta "jag" (206-207). En kompensatorisk strategi består i att en annan romanperson stöder huvudpersonens ståndpunkt, vilket gör att läsaren känner sig styrkt i sin tilltro till denne (208). Romanen kan emellertid också vara konstruerad som ett underförstått ifrågasättande av berättarens åsikter. Läsaren kommer då till insikt om att det som påstås inte är ovedersägligt (209-210). Wolfgang Iser nämner en tredje berättarstrategi, nämligen då det finns "en solfjäder av olika synpunkter men inte en central samordning" (210). Eftersom texten i detta fall inte ordnar romanpersonerna hierarkiskt finns det inte något centralt perspektiv, bara olika enskilda åsikter. Denna strategi syftar enligt Jouve till att visa att "verkligheten inte har någon inneboende mening, att det är vi som tolkar den i efterhand" (210). Den fjärde strategin, "löpande koordinering" (*coordination par "succession"*), innebär att perspektivet kan ändras "från mening till mening" och att det inte finns något globaliserande perspektiv över texten som helhet (211). Det exempel som citeras är *Ulysses* av Joyce (211).

1.5.2 *L'effet-personne* (personeffekten)

L'effet-personne uppstår enligt Jouve som ett resultat av en förförelse. Läsaren glömmer berättarens närvaro och attraheras av romanpersonerna som ses som levande (211-212). Vi känner instinktivt sympati för en person som uppvisar svaghet, t.ex. "det oskyldiga offret" som brukar spela en viktig roll i ett melodrama (212). Paradoxalt nog upplevs en person som drabbas av ett olyckligt slut eller som misslyckas i sina strävanden ändå relativt positivt (212). Exempel på detta som Jouve tar upp är Cosette i *Les Misérables* av Victor Hugo och Julie i *La Nouvelle Héloïse* av Rousseau (212-213).

1.5.3 *L'effet-prétexte* (förevändningseffekten)

Romangestalten som skapar *l'effet-prétexte* utgör en slags frestelse för läsaren, frestelsen "att finna eller återfinna ett 'jag' från det förflutna" (214). Varför denna attraktion? Genom att interagera med romanpersonen "befriar sig läsaren emotionellt från minnet av en traumatisk händelse" (214). En ny, liknande upplevelse kan få den att försvinna. Texten kan också vara så konstruerad att läsaren identifierar sig med en person vars öde i berättelsen

fungerar som ett slags förebild eller sedelärande historia (219). Charles Grivel (1973) skriver på tal om den perfekta hjälten i bestsellerlitteraturen att hans framgång beror på den trygghet som han invagar läsaren i. Det lyckliga slutet förstärker de normer som läsaren redan hade innan han öppnade boken. Läsaren utvecklas inte (223).

1.6 Jouve avslutande kapitel

Jouve citerar (240) tre grundläggande koncept utifrån vilka man enligt Hans Robert Jauss (1978, 130-131) kan analysera reception:

- *poiesis* ("med hjälp av vilken människan tillfredsställer sin skaparlusta genom att göra världen till sin egen skapelse")
- *aisthesis* ("som tillåter subjektet att förnya sin perception av saker och ting")
- *catharsis* ("som genom att befria individen från det praktiska livets normer ger honom friheten att döma").

Man kan använda dessa koncept såväl på de allra enklaste som på de mest komplicerade texter för att redogöra för interaktionen mellan läsare och karaktär:

"*Catharsis* ger läsaren möjlighet att genom karaktärerna leva ut drifter som han tränger undan av sociala skäl. *Poiesis* gör det möjligt att närma sig den Andre på ett kreativare sätt än i de vardagliga relationerna och *aisthesis* förnyar vår förmåelse av världen på ett radikalt sätt." (240)

För att redogöra för dessa variabler på ett överskådligt sätt presenterar Jouve följande schema över hur karaktärerna uppfattas (d.v.s. "l'effet-personnage") och läsarens roll i detta sammanhang (241):

Tabell 2. Hur romangestalterna uppfattas och läsarens roll

Den viktigaste varianten av "effet-personnage" (=hur karaktärerna uppfattas)	Romanstrategi	Utomtextuell dimension - (negativ pol)	Utomtextuell dimension + (positiv pol)
Schackpjäs	Övertalning	Blind	Intellektuell

		underkastelse Transcendental illusion	tillfredsställelse (<i>aisthesis</i>)
Verklig person	Förförelse	Alienation	Känslomässigt berikande (<i>poiesis</i>)
Förevändning	Frestelse	Återupprepande av det identiska	Återupprepande av det redan välkända (<i>catharsis</i>)

2. Illustration. Jouvés hypoteser tillämpade på två verk av Marguerite Duras *L'amant* och *Abahn Sabana David*

En analys av två verk av Marguerite Duras utifrån Jouvés teorier om läsandets tre dimensioner ger en möjlig förklaring till varför det ena har tilltalat så många läsare och varför det andra bara har uppmärksammats av en mycket begränsad läsekrets. *L'amant*, som kom ut 1984 och fick Goncourtpriset samma år, har gjort sitt segertåg över världen. Nästan omedelbart blev boken en bestseller i Frankrike och den har sedan översatts och lästs av miljontals läsare, inte bara i Europa och Nordamerika utan också i Japan, Vietnam, Korea och Kina. *Abahn Sabana David* (1970) däremot har varit betydligt mindre framgångsrik. Den stora allmänheten känner inte till texten och den har inte heller väckt något större intresse bland forskare och förläggare.¹¹

Av allt att döma stimulerar *L'amant* de tre läsarterna på ett ovanligt framgångsrikt sätt. Som tidigare betonats samsas flera olika typer av läsare inom en och samma person. *Le lectant*, d.v.s. den del av läsaren som stimuleras att göra en tolkande läsning, erbjuds en intellektuell utmaning eftersom romangestalterna är fragmentariskt tecknade och intrigen uppsplittrad i korta sekvenser som inte följer det kronologiska händelseförloppet. Beträffande de förväntningar som läsaren kan ha på

¹¹ Den bibliografiska inventeringen av Duras verk som gjordes av Robert Harvey et. al. 2009 listar 55 översättningar av *L'Amant* och men bara 6 av *Abahn Sabana David*, nämligen till tyska, kinesiska, spanska, japanska, holländska och persiska (m.a.o. inte till engelska). *Abahn Sabana David* har emellertid även översatts till svenska av Katarina Frostenson 2007 i samband med att Judiska teatern i Stockholm satte upp pjäsen *Hundarna i Prag* som är baserad på boken.

intrigen stämmer slutet inte överens med den romantiska klichén att en kärlekssaga skall sluta lyckligt. Handlingen följer annars alla de etapper som är typiska i sagornas värld, d.v.s., kärlek vid första ögonkastet i samband med ett slumpartat möte, de följande motgångarna som beror på att föräldrarna motsätter sig äktenskapet, o.s.v.¹² Men *L'amant* är en okonventionell Askungesaga: den fattiga flickan och prinsen får aldrig varandra. Att den tolkande läsarens förväntningar kommer på skam är emellertid som Jouve understryker inte nödvändigtvis en nackdel. Det är tvärtom något som håller läsarens intresse vid liv.

Enligt Jouve återfinns ”personeffekten” (d.v.s. det faktum att romangestalterna upplevs som levande personer) företrädesvis i realistiska verk. *L'amant* hör inte till den realistiska genren men Duras har ändå lyckats skapa en känsla av autenticitet med hjälp av olika litterära grepp som påminner om dem som Jouve nämner i underkapitlet angående *l'effet-personne*. Vi sympatiserar t.ex. desto mer med en person ju mer vi känner honom eller henne, och den kvinnliga berättaren i *L'amant* låter oss få insikt i huvudpersonens hemliga känslor och tankar, något som gör att det är lätt att identifiera sig med henne och att känna sympati för henne. För läsaren (eller den del av läsaren) som gärna ser romangestalterna som verkliga personer, är det dessutom lätt att inbilla sig att *L'amant* är en självbiografisk berättelse som handlar om verkliga personer och händelser. Just självbiografier har enligt Jouve en stark känslomässig påverkan på läsaren. De teman som enligt honom väcker störst emotionell respons är förälskelse, barndomsbeskrivningar, drömmar och lidande, samtliga centrala i *L'amant*. Läsaren tar enligt Jouve parti för den person som är olycklig och vars önskan motarbetas. *L'amant* beskriver en kärleksrelation som inte får ett lyckligt slut i traditionell bemärkelse, även om läsaren i och för sig kan betrakta berättarskans liv som framgångsrikt, eftersom man i slutet av boken får veta att hon har blivit en berömd författarinna.

I underkapitlet angående ”l'effet-personne” citerades ovan Joves teorier på följande sätt:

”Några faktorer som ger ett speciellt starkt intryck när de förenas i en person är ”sexuell åtrå, mysterier och hemligheter (det kan både gälla att personen vet sådant om andra som andra inte vet, och att han eller hon är ovetande om vissa saker om sig själv) samt fysisk makt” (t.ex. mördarens styrka,

¹² Angående sagostrukturen i verket se Ahlstedt, 2003:182-186. För ”den kinesiske älskaren” verkar det åtminstone ha varit ”kärlek vid första ögonkastet”. Huruvida den unga fransyskan delade hans känslor är något som problematiseras i boken. Hur som helst möttes deras blickar och tycke uppstod omedelbart, precis som i en klassisk kärleksroman.

förförarens skicklighet) (112). Just romanpersonens vilja att uppnå något är en viktig koherensskapande faktor i berättelsen (114).”

Detta stämmer väl in på *L'amant*. Huvudpersonen känner och väcker sexuell åtrå och omges samtidigt av en viss mystik. Fysisk makt kanske inte är det första man tänker på när det gäller denna romangestalt, en mycket ung, fattig och utsatt flicka, men genom sin fysiska attraktionskraft, sin intelligens och sin starka personlighet har hon trots allt en viss makt över den äldre och rikare men mindre begåvade älskaren. Huvudpersonens ”vilja att uppnå något” betonas i verket, nämligen det faktum att hon vill bli författare, vilket är betydligt viktigare för henne än att leva upp till omgivningens förväntningar.

Den kulturella koden kan ibland påverka läsarens omdöme på ett otillbörligt sätt. Jouve understryker att läsaren i två fall har speciellt svårt att acceptera romanen som ett estetiskt objekt och därmed har en tendens att applicera sina vanliga värderingar på den, å ena sidan när romanens handling ligger nära läsaren i tiden och å andra sidan när den inte är speciellt markerad ur genresynpunkt (145). Det är uppenbart att Duras genom att skriva *L'amant* tog risken att förebrås för sin oblyghet och narcissim, men denna fara minskar ju mer tiden går och med ett ökat geografiskt avstånd. Det är t.ex. mindre troligt att nutida svenska läsare skulle reagera negativt mot boken av moraliska skäl än de personer som själva levde i Indokina samtidigt med Duras och hennes familj. Enligt Jouve aktualiseras dessutom, som ovan angetts, den kulturella koden när det föreligger ”brist på en tydligt definierad genretillhörighet”. Detta är fallet för *L'amant* som genremässigt ligger i ingenmanslandet mellan självbiografi och roman.¹³

Vad gäller den tredje läsarten (*le lu*) och förevändningseffekten vore det mig främmande att påstå att *L'amant* representerar den litteratur som enligt Jouve har som främsta mål att ”förföra läsaren i merkantila syften” (171). När boken först kom ut och genast fick stora försäljningsframgångar anklagades emellertid Duras av vissa kritiker för att ha ”sålt sig” av kommersiella skäl och för att på ett oseriöst sätt fria till publiken genom att berätta minnen av privat och inte minst erotisk natur. Om detta kan man ha olika åsikter, men få personer torde ifrågasätta att boken erbjuder ett ovanligt rikt material för den läsare som omedvetet drivs av önskan att ”finna eller återfinna ett 'jag' från det förflutna”, vilket innebär att även ”*l'effet-prétexte*” realiseras av *L'amant*. Låt oss påminna oss om vad Jouve skriver i detta sammanhang. Han menar, liksom Freud, att vissa litterära

¹³ Se Ahlstedt 2011:73-78 och Ahlstedt 2010.

verk tillåter läsaren att förverkliga sina undermedvetna önsknings genom romanpersonerna och att läsningen erbjuder ett accepterat sätt att leva ut dessa drifter bland vilka han främst urskiljer tre typer: voyeurism (eller ”viljan att få veta vad som händer bakom stängda dörrar”), viljan att känna och viljan att dominera (152-156). *L'amant* tilltalar naturligtvis voyeuren i läsaren med sina erotiska scener som till och med ger oss möjlighet att kika in i det rum där berätterskan förlorade sin oskuld. *Libido sentiendi* väcks speciellt av romaner där kärleken och döden är huvudteman, vilket stämmer in på *L'amant* där dessa båda teman är tätt sammanknutna. Boken aktiverar även *libido dominandi* i och med att den ger läsaren möjlighet att leva sig in i berätterskans vilja att ”göra intryck på världen, att bli de rikas och de mäktigas jämlike” (164). Hennes strävan att bli författare lyckades ju enligt boken mot alla odds och hon fick därmed sin revansch på de personer som tidigare hade sett ner på henne och baktalat henne. Även inom familjekretsen kan vi följa berätterskans frigörelse i förhållande till modern och storebrodern som hunsade henne på ett otillbörligt sätt som barn och tonåring.

Abahn Sabana David är en text som mycket mindre tydligt aktiverar läsarens tre dimensioner. Den vänder sig i första hand till den tolkande läsarinstansen inom vilken romangestalterna ses som schackpjäser som rör sig över ett schackbräde. Duras själv tycks anspela på detta i sin filmatisering av boken (*Jaune le soleil*, 1971) eftersom hela filmen utspelar sig i ett rum med svart-vita golvplattor som ser ut precis som ett schackbräde. Personerna går av och an över detta golv. Två av dem sitter också under långa perioder stilla och sover eller gråter i var sitt hörn. I *Abahn Sabana David* är personerna så platta att de mest verkar vara skapade som brickor i ett didaktiskt projekt för att representera olika ideologiska ståndpunkter (170). Det är en text utan synlig berättare som liknar en teaterpjäs. Större delen av texten består av repliker och de övriga kommentarerna är knapphändiga. Vi får veta hur personerna rör sig och talar, ungefär som instruktionerna till skådespelarna i en traditionell teaterpjäs. Det finns ändå anledning att tro att de som läser *Abahn Sabana David* i någon mån påverkas av den affektiva koden och sympatikoden. En av huvudpersonerna, Abahn är en jude som lever under hotet att avrättas i gryningen. En annan, David, inser att partiledningen försöker tvinga honom att bli judens bödel. Eftersom båda personerna befinner sig i en utsatt situation väcker de sympati. Men enligt Jouve ”sympatiserar vi desto mer med en person ju mer vi känner honom/henne”, och vi lär varken känna Abahn eller David särskilt väl. Texten ger oss inte insikt i deras inre, utöver de tankar som de själva formulerar i sina poetiska och gåtfulla repliker.

Bland de teman som öppnar upp mot personens inre liv och väcker störst känslomässig respons anger Jouve, som vi har sett ovan, önskningar och begär, inte minst förälskelse, barndomen, drömmen, självbiografiska avslöjanden och lidandet (138-140). I *Abahn Sabana David* är några av dessa teman visserligen aktuella men inte i lika stor utsträckning som i *L'amant*, där samtliga är centrala. Vad gäller kärlekstemat t.ex. noterar nog den som läser *Abahn Sabana David* att juden Abahn visar intresse för den kvinnliga huvudpersonen, Sabana, som han träffar natten innan han skall avrättas, men det är svårt att veta vad hans känslor för henne är. Är det fråga om sexuell attraktion eller ett behov av närhet och ömhet? Det förblir oklart. Förälskelse kan i vart fall inte sägas vara ett av verkets huvudteman, lika lite som barndomen eller den självbiografiska berättelsen. Av de teman som Jouve nämner som speciellt sympatiskapande är lidandet det mest påtagliga i detta verk. Men även om läsaren känner medkänsla med den dödsdömda, framställs inte juden genomgående som en lidande person. Det finns tillfällen då han inte verkar ha något emot att dö. Texten för inte fram någon konsekvent, intensivt upplevd önskan, förutom den ganska abstrakta (politiska) vilja som samtliga huvudpersoner tycks dela, att göra motstånd mot förtrycket som råder i *Staad*.

Som läsare av *Abahn Sabana David* upplevde jag själv till en början ett stort motstånd mot texten. Den känns inte inbjudande. Innehållet är obehagligt och svårtolkat. I ett första läge utmanade den mig i min roll som *lectant* och så småningom upptäckte jag vissa mönster i framställningen som gjorde att jag trodde mig se hur Duras hade konstruerat verket som en "bakvänd tragedi". Intrycket förstärks av det faktum att dramat utspelar sig från solnedgång till soluppgång, tvärtemot den klassiska tragedins konventioner som kräver att händelseförloppet ska äga rum från soluppgång till solnedgång. Duras bygger i texten upp en förväntan på att något ohyggligt skall hända, men i stället för detta sker det oväntade: den dödsdömda avrättas inte, hotet upplöses i intet. Under mina läsningar började jag emellertid också se mönster i huvudpersonernas relationer till varandra, och så småningom tyckte jag mig kunna ana att det faktiskt finns en självbiografisk dimension i verket. Man kan se juden och hans dubbelgångare (båda heter Abahn) som masker för de två män som betydde mest för Duras under andra världskriget och efterkrigstiden, hennes första man Robert Antelme och Dionys Mascolo som blev hennes sambo efter skilsmässan med Antelme och som är far till hennes son Jean Mascolo. Den kvinnliga huvudpersonen, Sabana, kan då ses som Duras alter ego, och David som en representant för hennes son. I texten är David i tjugoårsåldern, med andra ord ungefär lika gammal som Duras son (född 1947) vid textens

tillkomst. Tolkningen stärks av att andra Durasspecialister har identifierat Duras, Mascolo och Antelme i en annan text som utkom året innan, *Détruire dit-elle*, vars persongalleri uppvisar stora likheter med *Abahn Sabana David*.¹⁴ Författarinnan leder medvetet in oss på detta spår när hon i filmversionen till boken kallar en av huvudpersonerna Stein, precis som en av männen i *Détruire dit-elle*. Den läsare som accepterar att identifiera romangestalterna i *Abahn Sabana David* med dessa personer ur Duras närmsta krets kan sedan tolka texten ur ett psykoanalytiskt perspektiv: under dessa masker kan man ana en representant för den alltför tidigt bortgångne fadern (juden Abahn) och en eller två bröder (dubbelgångaren Abahn samt David) som kom att inta faderns plats för författarinnan under hennes barn- och ungdom. Givetvis kräver ovanstående tolkning goda utomtextliga kunskaper angående Duras liv, men den biografiska forskningen kring författarinnan är redan omfattande och många av hennes verk har behandlats ur ett psykoanalytiskt perspektiv av olika forskare. Min avsikt med att ta upp detta exempel här är att illustrera hur Jouves hypoteser även i detta fall verkar stämma in på min egen läsupplevelse. Det är sedan *Abahn Sabana David* har lyckats fånga mitt intresse inte bara som tolkande läsare utan också utifrån de två andra perspektiven som verket riktigt har fått liv för mig och lockar mig till nya läsningar och tolkningar.

3. Slutkommentar

Det finns ingenting i Jouves bok som tyder på att han skulle basera sina teorier på systematiska studier av verkliga läsargrupper och deras reaktioner, utan av allt att döma utgår han introspektivt från sina egna erfarenheter som läsare i kombination med de erfarenheter av andra läsare som han har tagit del av under sina år som universitetslärare. Det som gör boken värdefull för mig, liksom för många studenter som jag har haft tillfälle att diskutera den med, är att vi upplever att hans tredelade modell beskriver något som vi redan har anat om oss själva som läsare, men som vi inte har kunnat sätta fingret på. Min illustration visar dessutom att Jouves hypoteser faktiskt kan erbjuda en plausibel förklaring till varför de ovan analyserade verken av Marguerite Duras i det ena fallet har attraherat så många och i det andra fallet så få läsare i ett internationellt perspektiv.

¹⁴ Se J. Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome II, 2010:47-48.

En av Jouvés svagare punkter är som nämnts hans val terminologi. De termer som han försöker lansera är svåra att komma ihåg och att översätta till andra språk, och det är därför inte förvånansvärt att de inte har fått det genomslag som upphovsmannen skulle ha kunnat önska sig. Det är uppenbart att Jouvés första, tolkande läsart (*le lectant*) passar utmärkt för den litteraturundervisning och forskning som bedrivs vid universiteten. Den andra läsarten, som gäller hur *le lisant* sympatiserar med och identifierar sig med vissa romangestalter, är också lätt att applicera i universitetssammanhang, eftersom det är en dimension som kan undersökas utifrån relativt objektiva kriterier. Den tredje läsarten (*le lu*), som gäller läsarens undermedvetna reaktioner på texten, är svårare att analysera på ett vetenskapligt tillfredsställande sätt, just av den anledningen att det är fråga om för läsaren bara vagt medvetna tankar och känslor. Men samtidigt är det också en mycket spännande och viktig dimension av läsoplevelsen, kanske den aspekt som gör att litteraturen fortsätter att utöva en så stor dragningskraft på nutidsmänniskorna trots alla förutsägelser om dess nära förestående död. Därför är det en stimulerande utmaning att försöka förstå denna dimension bättre. För den som vill ge sig in på detta minerade område är Jouvés reflexioner en god hjälp på vägen. Han erbjuder en kompass och en karta (må vara av något skissartad art) som man kan ha stor nytta av när man ska dra upp sin färdriktning.

Litteratur

- Ahlstedt, E. 2003. *Le "cycle du Barrage" dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Göteborg: Acta universitatis gothoburgensis, Romanica gothoburgensia, n° 67.
- Ahlstedt, E. 2010. "Construction et déconstruction de l'image publique de Marguerite Duras. La bataille des biographes". *Actes du XVII^e congrès des romanistes scandinaves*. Tampere University Press. Jukka Havu et. al (eds.). Tampere Studies in Language (Series B 5), 1-15. [För nätpublikation i fulltext. se: <http://tampub.uta.fi/english/tarkennettu.php>]
- Ahlstedt, E. 2011. "Autofiktionsbegreppet i Marguerite Duras verk från Indokinacykeln till Atlantcykeln", i *Den tvetydiga pakten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*. Eva Ahlstedt och Karlsson, Britt-Marie (red). Göteborg: Acta universitatis gothoburgensis, Romanica gothoburgensia, n° 67, 73-90, X. [För nätpublikation i fulltext. se: <http://hdl.handle.net/2077/24972>.]

- Bakhtin, M. 1970. *La poétique de Dostoïevski*. Översatt från ryskan av Isabelle Kolitcheff. Seuil, Paris. (Originalutgåva: *Problemy poetiki Dostoïevskovo*. Moscou: Ecrivains soviétiques, 1963.)
- Eco, U. 1979. *Lector in Fabula*. Paris: Grasset.
- Duras, M. 1970. *Abahn Sabana David*. Paris: Gallimard. (Översatt till svenska med samma titel av Katarina Frostenson. Stockholm: Bonniers, 2007.)
- Duras, M. 1984. *L'amant*. Paris: Minuit. (Översatt till svenska av Madeleine Gustafsson med titeln *Älskaren*. Stockholm: Bonniers, 1985.)
- Freud, S. 1971. *Délire et rêves dans La Gradiva de Jensen*. Paris: Gallimard.
- Greimas, A.J. 1983. *Du sens II*. Paris: Seuil.
- Grice, H.P. 1979. "Logique et conversation", *Communications*, n° 30, 57-72.
- Grivel, Ch. 1973. *Production de l'intérêt romanesque*. La Haye- Paris: Mouton.
- Hamon, Ph. 1984. *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris: Presses universitaires de France.
- Harvey, R. et. al. (eds) 2009. *Les écrits de Marguerite Duras. Bibliographie des œuvres et de la critique (1940-2006)*. Mercuès: Institut Mémoires de l'édition contemporaine.
- Iser, W. 1985. *Acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur. (Tysk originalutgåva 1976.)
- Jauss, H. R. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Jouve, V. 1986. *La littérature selon Barthes*. Paris: Minuit.
- Jouve, V. 1992/1998. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses universitaires de France. (2ème édition: 1998).
- Jouve, V. 1993. *La lecture*. Paris: Hachette.
- Jouve, V. 1998. *La poétique du roman*. Paris: SEDES.
- Jouve, V. 2001. *Poétique des valeurs*. Paris: Presses universitaires de France.
- Lotman, I. 1973. *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard. Picard, M. 1986. *La lecture comme jeu*. Paris: Minuit.
- Ryan, M.-L. 1980. "Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure", *Poetics*, VIII, 1980, 403-422.
- Suleiman, S. 1983. *Le roman à thèse, ou, L'autorité fictive*. Paris: Presses universitaires de France.
- Todorov, T. 1965. *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil.
- Todorov, T. 1981. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris: Seuil.
- Tomachevski, B. 1925/1965. "Thématique" (först utgiven 1925 i *Teorija literatury*, 132-165), fransk översättning i Tzvetan Todorov (ed), *Théorie de la littérature* (1965). Paris: Seuil, 263-307.

Vallier, J. 2010. *C'était Marguerite Duras*, tome II. Paris: Fayard.

Zeraffa, M. 1971. *Personne et personnage: le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris: Klincksiek.